



УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ
С ЭЛЕКТРОННЫМ ПРИЛОЖЕНИЕМ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX — начала XXI века

Часть II

1925–1990 годы



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX – начало XXI века

Учебник для вузов в трех частях

Часть II

1925–1990 годы

Составитель

и научный редактор профессор В.И. Коровин

*Рекомендован УМО по образованию
в области подготовки педагогических кадров для студентов,
обучающихся по направлению 050100
«Педагогическое образование» и специальности 050301
«Русский язык и литература»*



Москва



2014

Авторский коллектив:

Андрющенко Е. Гиппиус в эмиграции. Мережковский в эмиграции. — Часть II, главы 7–8; **Анкудинов К. В.Н.** Корнилов. — Часть II, глава 12; **Арзамасцева И.** Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода; разделы: Леонид Пантелеев, Р.И. Фраерман, Б.С. Житков, В.В. Бианки, Е.И. Чарушин, Н.Н. Носов. — Часть II, глава 6; (при участии Дзюбы Е. и Захаровой В.). — Часть II, глава 6; **Вершинина Н.** — Русская литература 1940–1950-х годов в советской России (раздел «Русская литература 1950-х годов», кроме драматургии; при участии Л. Трубиной и В. Коровина). — Часть II, глава 10; Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции (кроме раздела «Иван Елагин»). — Часть II. Глава 11; **Газизова А. Л.М.** Леонов. — Часть II, глава 3; **Е.И. Замятин.** — Часть II, глава 8; **Ю. Кузнецов.** — Часть II, глава 12; **Гачева А.** Арсений Несмелов. — Часть II, глава 7; **Глазкова М.** Иван Савин. — Часть II, глава 7; **Громова М.** Драматургия 1920–1930-х годов. У истоков драматургии советского периода. — Часть II, глава 5; Драматургия Великой Отечественной войны, Драматургия 1950-х годов в России (советский период). — Часть II, глава 10; Драматургия 1960–1970-х годов. Театр и время. — Часть II, глава 12 (кроме раздела «А.В. Вампилов»); **Дзюба Е., Захарова В. А.А.** Фадеев — часть II, глава 3; Проза 1920–1930-х годов. Писатели вне направлений. — Часть II, глава 4 (кроме разделов «Б.А. Лавренев», «Л.И. Добычин» и монографических глав); **Журавлев В. М.В.** Исаковский. — Часть II, глава 2; **Иванов Н. М.М.** Пришвин — часть II, глава 4; **Капитанова Л.** — Русская литература 1960–1970-х годов в советской России. — Часть II, глава 12 (при участии Л. Трубиной и В. Коровина; кроме разделов: «Социалистический канон в поэзии Н. Грибачева», «Тихая поэзия», «Неофициальная поэзия», «В.Н. Корнилов», «Ю.П. Кузнецов», «А.А. Тарковский», «В.Л. Кондратьев», «Национальная эпопея», «Философский роман», «Нереалистические тенденции в прозе 1970-х годов», «Гротеск в прозе 1970-х годов», «Смеховая проза», «Литература эпатажа»), **В.Т. Шаламов, В.М. Шукшин, В.П. Астафьев, В.Г. Распутин;** Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России. Эмигрантская литература «третьей волны»; **И.В. Чиннов.** — Часть II, глава 13 (кроме разделов «И.А. Бродский» и «С.Д. Довлатов»); **Кибальник С.** — Гайто Газданов. — Часть II, глава 8; **Коваленко А.** — Русская поэзия на рубеже 1940–1950-х годов, между прошлым и будущим (1945–1955), или искусство сопротивления. — Часть II, глава 10; **Коровин В.** Предварительные замечания. Состояние русской литературы после октябрьского переворота 1917 года, гражданской войны и до окончания Великой Отечественной войны. Два параллельных потока русской литературы: в Рос-

сий и на чужбине (Франция, Германия, Чехия, Китай, США). — Часть II, глава 1; Дискуссии о творческом методе и художественном своеобразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии (в соавторстве с Л. Трубиной; кроме раздела «Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии» и монографических глав). — Часть II, глава 3; Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, А.С. Штейгер. — Часть II, главы 7, 9; Иван Елагин. — Часть II, глава 11; **Липич В.** Поэты Серебряного века вне течений и групп (кроме: М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, М.А. Волошина). — Часть I, глава 12; «Комсомольская» лирика. — Часть II, глава 2; **Лоскутникова М. М.М.** Зощенко. — часть II, глава 3; **Медведева О. Б.А.** Лавренев — (при участии Е. Дзюбы и В. Захаровой). — Часть II, глава 3; **Николаева Е.** — И.С. Шмелев. — Часть II, глава 8; **Николина Н. А.М.** Ремизов, М.А. Алданов. — Часть II, глава 8; А.В. Вампилов — часть II, глава 12; **Никонова Т. И.Э.** Бабель. — Часть II, глава 3; **Павловец М.** — Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы), (кроме разделов ОБЭРИУ, «Комсомольская» лирика, М.В. Исаковский, Н.А. Заболоцкий). — Часть II, глава 2; Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России (Поэты «второй» волны русской эмиграции). — Часть II, глава 11; **Пак Е.** — Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов; Б.К. Зайцев. — Часть II, глава 8; **Папкова Е. Вс. В. Иванов.** — Часть II, глава 3; **Радищева Е. Л.И.** Добычин (при участии Е. Дзюбы и В. Захаровой). — Часть II, глава 3; **Трубина Л.** Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов в метрополии (в соавторстве с В. Коровиным). — Часть II, глава 3; Б.А. Пильняк, М.А. Шолохов. — Часть II, глава 4; Русская литература 1940–1950-х годов в советской России (проза, поэзия, драматургия). Литература Великой Отечественной войны, К.М. Симонов, А.Т. Твардовский. — Часть II, глава 10; Русская литература 1960–1970-х годов в советской России (разделы: «Тихая поэзия», Неофициальная поэзия, Социалистический канон в поэзии Н.М. Грибачева, «Национальная эпопея», Развитие «деревенской» прозы, Философский роман, Гротеск в литературе 1970-х годов, «В.Л. Кондратьев», «Нереалистические тенденции в прозе 1970-х годов», «Смеховая проза», «Литература эпатажа» — часть II, глава 12; Ю.В. Трифонов. — Часть II, глава 12; **Тихомиров С. Н.А.** Заболоцкий. — Часть II, глава 2; И.А. Бродский. — Часть II, глава 13; **Умрюхина Н. М.Я.** Козырев. — Часть II, глава 3 (см. примечание к разделу «М.М. Зощенко»); **Урманов А. А.И.** Солженицын. — Часть II, глава 12; **Целкова Л. В.В.** Набоков; Кокаиновый шедевр М. Агеева. — Часть II, глава 8; **Чаплыгина Т. А.А.** Тарковский. — Часть II, глава 12; **Чернышева Е.** ОБЭРИУ (при участии М. Павловца), Д. Хармс. — Часть II, глава 2; Серапионовы братья. — Часть II, глава 3; М.А. Булгаков, А.П. Платонов — часть II, глава 4; **Черняхович А. С.Д.** Довлатов. — Часть II, глава 13.

И89 История русской литературы XX — начала XXI века : Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением. Часть II : 1925–1990 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. — М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 511 с. + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-691-01863-3

ISBN 978-5-691-02029-2 (ч.2)

ISBN 978-5-691-02030-8 (отд. изд. ч.2)

Агентство СІР РГБ.

Вторая часть учебника знакомит с развитием русской словесности после октябрьского переворота 1917 года (1925–1985).

Наследие этого периода в отечественной литературе неоднородно. Оно включает литературу первых лет становления и упрочения принципов «социалистического реализма» в столкновении с другими направлениями и течениями; литературу о Великой Отечественной войне (от военной поэзии, прозы и драматургии до опытов переосмысления военной темы); многочисленный корпус произведений о жизни деревни (от сельских идиллий послевоенных лет до реалистически беспощадных картин «деревенской прозы»); литературу времен «оттепели» и так называемой «эпохи застоя», и завершается произведениями, появившимися в начале «перестройки» советского общества.

С середины 1980-х годов, когда с наступлением «перестройки» на родине стали доступны сочинения писателей русского зарубежья, стало ясно, что два параллельных потока русской литературы – в метрополии и за рубежом – следует рассматривать как единое целое.

УДК 821.0(075.8
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-691-01863-3

ISBN 978-5-691-02029-2 (ч.2)

ISBN 978-5-691-02030-8 (отд. изд. ч.2)

© Коровин В.И., 2014

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

© Художественное оформление.

ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

Оглавление

Глава 1

Предварительные замечания. Состояние русской литературы после октябрьского переворота 1917 года, гражданской войны и до окончания Великой Отечественной войны. Два параллельных потока русской литературы: в России и на чужбине (Франция, Германия, Чехия, Китай, США) <Книга>	8
--	---

Глава 2

Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы). Смена поэтических поколений. Новые имена. «Пролетарская поэзия». «Левые» поэтические группы. Левый фронт». «Конструктивисты». ОБЭРИУ. Поэзия иных направлений и «школ». «Комсомольская» лирика. <Эл. диск>	7
М.В. ИСАКОВСКИЙ. <Эл. диск>	72
Н.А. ЗАБОЛОЦКИЙ. <Книга>	16

Глава 3

Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии. <Эл. диск>	83
--	----

Глава 4

Проза 1920–1930-х годов. Писатели вне направлений. <Эл. диск>	165
М.М. ПРИШВИН. <Книга>	33
М.А. БУЛГАКОВ. <Книга>	54
В.В. ИВАНОВ. <Книга>	107
В. ПИЛЬНЯК. <Эл. диск>	240
И.Э. БАБЕЛЬ. <Книга>	130
М.А. ШОЛОХОВ. <Книга>	146
Л.М. ЛЕОНОВ. <Книга>	172
М.М. ЗОЩЕНКО. <Книга>	188
А.П. ПЛАТОНОВ. <Эл. диск>	253

Глава 5

Драматургия 1920–1930-х годов. У истоков драматургии советского периода. <Эл. диск>	337
---	-----

Глава 6

Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода. <Эл. диск>	372
--	-----

Глава 7

Русская литература 1920–1930-х годов за пределами России. Поэзия. <Книга>	212
Г.В. АДАМОВИЧ. <Эл. диск>	393
Г.В. ИВАНОВ. <Эл. диск>	584
АРСЕНИЙ НЕСМЕЛОВ. <Эл. диск>	794
ИВАН САВИН. <Эл. диск>	822
Другие поэты «старшего» и «младшего» поколений поэтов русской эмиграции первой волны. <Эл. диск>	831

Глава 8

Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов. <Книга>	220
А.М. РЕМИЗОВ. <Книга>	239
Е.И. ЗАМЯТИН. <Книга>	251
И.С. ШМЕЛЕВ. <Книга>	263
Б.К. ЗАЙЦЕВ. <Эл. диск>	888
М.А. АЛДАНОВ. <Книга>	284
М.А. Осоргин, А.В. Амфитеатров, В.И. Немирович-Данченко, Г.Д. Гребенщиков, Б.В. Савинков, И.Ф. Наживин, Н.Н. Берберова, И.В. Одоевцева, В.Г. Федоров, Л.Ф. Зуров, И.С. Лукаш, В.С. Яновский. <Эл. диск>	906
В.В. НАБОКОВ. <Книга>	297
ГАЙТО ГАЗДАНОВ. <Эл. диск>	927
«Кокаиновый шедевр» М. Агеева. <Эл. диск>	947

Глава 9

Сатирики и юмористы русской эмиграции. Сатира и юмор в газетах и журналах русской эмиграции (1920–1940). Третий (Парижский) «Сатирикон». <Эл. диск>	952
Сатира и юмор в прозе и драматургии русского зарубежья <Эл. диск>	1078

Глава 10

Русская литература 1940–1950-х годов в советской России (проза, поэзия, драматургия). <Эл. диск>	1161
К.М. СИМОНОВ. <Эл. диск>	1217
Проза периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет <Эл. диск>	1240
Драматургия Великой отечественной войны <Эл. диск>	1256
А.Т. ТВАРДОВСКИЙ. <Книга>	335

Глава 11

Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции. <Эл. диск>	1402
---	------

Глава 12

Русская литература 1960–1970-х годов в советской России. <Эл. диск>	1439
А.И. СОЛЖЕНИЦЫН. <Книга>	358
В.Т. ПАЛАМОВ. <Эл. диск>	1629
Ю.В. ТРИФОНОВ. <Эл. диск>	1654
В.М. ШУКШИН. <Эл. диск>	1668
В.П. АСТАФЬЕВ. <Книга>	395
В.Г. РАСПУТИН. <Книга>	433
Драматургия 1960–1970-х годов. Театр и время. От «оттепели» — к застою и перестройке. <Эл. диск>	1714
А.В. ВАМПИЛОВ. <Книга>	475

Глава 13

Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России. Эмигрантская литература «третьей волны». <Эл. диск>	1717
И.В. ЧИННОВ. <Эл. диск>	1722
И.А. БРОДСКИЙ. <Книга>	486
Проза. <Эл. диск>	1735

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА



Глава 1

Предварительные замечания. Состояние русской литературы после октябрьского переворота 1917 года, Гражданской войны и до окончания Великой Отечественной войны. Два параллельных потока русской литературы: в России и на чужбине (Франция, Германия, Чехия, Китай, США)¹

Период с 1917–1925 годов, когда утвердился партийно-советская диктатура, образовалось новое государство Советский Союз, власть в стране после кончины В.И. Ленина перешла к Сталину, и до победы СССР и союзников во Второй мировой войне с фашистской Германией произошли события, невиданные по своим масштабам во всех областях жизни народов.

Во-первых, проявилось, несмотря на все противоречия, единство воли народов мира в сопротивлении идеологии нацизма и, вопреки чудовищным репрессиям, единство народов Советского Союза, сплотившихся для отпора врагу. Перед внешней опасностью притухли социальные обиды и гнев, вызванный кровавым произволом и бесчинствами внутри страны.

Во-вторых, разгром немецких войск надолго обеспечил мирную жизнь, лишив Германию и Японию возможности быть причиной вооруженных конфликтов. Обе страны были оккупированы союзниками, а Германия поделена на несколько секторов. В сферу влияния крупных западных стран попали западные земли Германии и сопредельные с ними государства, а в сферу воздействия СССР – восточные земли и восточные государства. Оставленные на время войны противоречия между Западом и СССР, между странами-идеологами свободного предпринимательства, мировой торговли, частной инициативы и СССР как идеологом коммунизма, вспыхнули с небывалой силой. Оба лагеря были готовы к новой мировой войне, постоянно угрожая друг другу. Однако вооруженный конфликт произошел не в Европе, а в Азии, где в войне между Северной и Южной Кореей на стороне первой

¹ В этой и последующих главах составитель не стремился представить портреты всех писателей или даже назвать их: он полагал, что разумнее прочертить основные линии литературного процесса и осветить его продуктивные тенденции. Вследствие такого подхода за пределами главы остались литературные портреты многих писателей.

выступили СССР (неофициально) и Китай, а в защиту второй – США. Началась длительная «холодная война», удержанная от превращения в «горячую», можно сказать, технологическими открытиями: и США, и СССР стали обладателями атомного и водородного оружия массового уничтожения и средств его доставки на громадные расстояния. Отныне существование государств и народов не было защищено надежно: гибель грозила полным уничтожением или невосполнимыми потерями. Для многих европейских стран ядерная война означала исчезновение. Политики волей-неволей должны были договариваться о мире.

В-третьих, на арену истории вступили новые страны, например, Китай, где победила коммунистическая идеология, и страны, переставшие быть частью империй или колониями.

Вся эта историческая ситуация, чрезвычайно сложная, противоречивая, не исключавшая конфликтов не только между потенциальными противниками, но и союзниками, весьма остро отразилась на социально-общественной и бытовой жизни СССР, на судьбе ее литературы, которая была официально признана областью идеологии, призванной обслуживать партийно-хозяйственные задачи, как тогда выражались, коммунистического строительства через воспитание преданных делу социализма, коммунистической партии и советской родине народных масс. При такой сугубо идеологической направленности на первое место выдвигались тематика произведения и так называемое «идейное содержание». Художественное качество всегда понималось как второстепенное, отсутствие которого не влияло – в случае «правильной» идеологической направленности – на положительную официальную оценку.

Из подчинения художественной литературы сугубо идеологическим задачам построения коммунизма, которые ставила перед собой и обществом партия, требуя их выполнения, вытекало, что все онтологические, бытийственные интересы человека объявлялись абстрактными, уводящими от действительности и, следовательно, решительно осуждались. Преимущество отдавалось конкретным размышлениям о жизни завода или села, о судьбе семьи, того или иного слоя общества, той или иной исторической ситуации.

Эти общие фундаментальные положения были обобщены в методе советского искусства, получившем название «социалистический реализм»¹. Само собой полагалось, что метод «социалистического реализма» есть способ воплощения жизни всеми без исключения писателями, живущими ныне в СССР, даже если они родились и сложились как писателями до возникновения Советского Союза (в этом случае они непременно эволюционировали в сторону направления «социалистический реализм»). На практике метод социалистического реализма обрстал постепенно все новыми и новыми канонами.

«Разброду» и «шатаниям» до образования Союза советских писателей, множественности писательских объединений (ВАПП, РАПП и пр.) партия решила противопоставить единую организацию и создала союз, основательно подкрепив материально этот свой идеологический отряд, как и другие (Союз советских композиторов, Союз советских художников и пр.). Отныне все писатели, жившие в СССР и входившие в союз, стали называться «советскими» (по географическому признаку, по гражданской и мировоззренческой принадлежности, т.е. гражданами СССР, принимающими и поддерживающими советскую власть). На деле, однако, союз, задуманный как единая большая семья, сообщество единомышленников,

¹ См. далее, гл. 10.

оказался утопией, представление о которой поддерживалось силой и материальным обеспечением с помощью центральных органов Союза писателей и курирующих его структур Центрального Комитета партии. Так, монолитность союза не могла состояться хотя бы потому, что каждый писатель – самостоятельная мировоззренческо-художественная вселенная, ищущая родственные себе души. Поэтому вопреки декларируемому единству писатели собирались по индивидуальным предпочтениям, и одно сообщество никак не могло принять жизненно-эстетические принципы другого. На практике вместо одного метода и одного направления «социалистический реализм» возникало множество, существенно отличавшихся как от самого социалистического реализма, так и друг от друга. Тем самым даже в советский период истории русской литературы существовали различные течения, а вся русская литература не представляла собой единого потока. Эти предварительные замечания необходимы перед раскрытием конкретной истории русской литературы в 1920–1930-е годы советской эпохи.

Литературное движение второй половины двадцатых – начала тридцатых годов. Некоторые исследователи считают двадцатые годы чуть ли не своеобразным Ренессансом в истории русской литературы советского периода, ссылаясь на то, что это время характеризовалось смелым новаторством, интенсивными творческими поисками, соревнованием различных эстетических платформ. Писатели, близкие по своему пониманию творчества, объединялись в литературно-художественные организации, группы, федерации, салоны. В литературном процессе двадцатых годов участвовали комсомольские поэты и левовцы, обэриуты и имажинисты, «серапионы» и конструктивисты, группа «Перевал» и организации пролетарских писателей. В этом творческом многоголосии, в возможности сосуществования и взаимодействия альтернативных линий развития искусства и состоит уникальность литературной ситуации двадцатых годов. Подобное мнение действительно разделялось отдельными художниками, писавшими о «счастливом» времени. Однако есть и противоположные суждения, столь же авторитетные. Не забудем, что в 1920-е годы погиб Блок, расстрелян Гумилев, покончил счеты с жизнью Есенин, что в эти же лета была вышвырнута из России значительная часть интеллектуальной элиты, другая дрожала, ожидая неизбежной печальной участи...

Расправившись с наиболее непримиримыми противниками из среды художественной и научной интеллигенции, большевики сделали короткую передышку, вызванную внутренними неотложными делами: им было не до искусства и литературы, пока в стране бушевала Гражданская война. Этим обстоятельством и объяснялось то, что было легкомысленно названо «ренессансом». Художественная интеллигенция сумела отчасти воспользоваться относительной свободой: появились различные объединения писателей, открылись возможности для художественных экспериментов в различных искусствах. Но как только положение большевиков стало более или менее стабильным, все это славное многообразие было тотчас прекращено.

Вместе с тем художественная жизнь в 1920-е годы не была ни гармоничной, ни возвышенной: отношения между литературными группировками не исчерпывались чисто творческими спорами, сопоставлением манифестов, художественных платформ и эстетических кодексов. А. Блок еще в 1921 году заметил по поводу свободы творчества, что «никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет».

«Ренессанс» 1920-х годов – это жесточайшие и характерные для революционной смуты классовые битвы, идеологические схватки, нетерпимость к мнению других, неспособность к компромиссам, которые в полной мере были свойственны

и литературной среде, более того, усиленно в ней культивировались. Не случайно В. Маяковский, активный участник многих описываемых событий, говорил о «бешеной литературной борьбе» на территории нашей страны. Групповая замкнутость и разобщенность, взаимные распри, предвзятость, наклеивание политических ярлыков – все то, что определяется понятием «групповщина», расцвело пышным цветом и, естественно, мешало подлинному творчеству.

В этих условиях набирала силу и во второй половине двадцатых годов стала определяющей тенденция к прямому управлению литературным процессом, к подавлению творческого многоголосия, к чрезмерной идеологизации, разрывающей в творческой практике и в критической ее оценке целостность художественного произведения, то, что со времен Белинского понималось под словами «единство содержания и формы». По сути дела, в этот период времени напрямую столкнулись две концепции искусства, два понимания его роли в жизни общества. В первом случае речь шла о литературе как самоценной, своеобразной сфере человеческого духа, сознания. Во втором – литература воспринималась как придаток идеологии, как инструмент политики.

Все эти черты стали свойственны деятельности лидеров организаций пролетарской литературы, прежде всего Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП)¹. «Напостовскую дубинку» (по названию журнала «На посту»), ставшую символом административного нажима, притязания на единоличное – от лица партии и революции – руководство литературой испытали на себе многие писатели.

Классовый подход, характерный для общественно-политических отношений, был перенесен в область художественного творчества. Всех писателей лидеры РАПП разделили на несколько групп. «Пролетарские», по мысли рапповцев, представляли магистральную линию развития искусства и поэтому должны были занять особое, главенствующее положение в литературе. «Крестьянские» могли выступить лишь в роли союзников. Устойчивое недоверие вызывали «попутчики», якобы зараженные буржуазными пережитками. Две последние группы писателей вынуждены были постоянно испытывать на себе «воспитательное воздействие» со стороны рапповцев, направлявших их развитие в сторону пролетарской психологии и идеологии. Такое деление мастеров слова не по их реальному вкладу в искусство, а по классовой принадлежности ставило писателей в неравное положение в литературном процессе.

В идее культурной революции рапповцы восприняли прежде всего слово «революция». Задачу своей деятельности они поняли как необходимость коренного переворота в искусстве ради создания новой, «без единого грана старины», – пролетарской литературы.

Под лозунгом борьбы за чистоту «пролетарской линии» в искусстве ее «неистовые ревнители» обрушились на многих писателей и критиков, в ком они усмотрели отступление от этой линии, в первую очередь на так называемых «попутчиков». К числу их рапповцы относили не только В. Вересаева, М. Пришвина, В. Шишкова и др., но и М. Горького, А. Толстого, В. Маяковского, С. Есенина, уже в те годы прославивших советскую литературу².

¹ Подробнее о деятельности этой литературной группировки см. в книге: *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители. – М., 1984. Материалы этого исследования, несмотря на некоторые несогласия с автором, использованы в настоящей работе.

² Вульгарно-социологический принцип отразился в книге ленинградского критика Г. Горбачева. В раздел «Новобуржуазная литература» включено творчество А. Толсто-

Если учесть, что в руках рапповцев были литературно-художественные журналы, что организации пролетарской литературы поддерживались партией, то можно понять сложность положения писателей, идущих особым, отличным от представлений лидеров РАПП путем в искусстве.

Как справедливо писал в своей книге С.И. Шешуков, такая изоляция пролетарского искусства, его противопоставление всей остальной литературе, которая объявлялась второсортной, а то и вредной (и это несмотря на ее несомненные достижения!), не могла не вести к негативным последствиям для развития искусства в целом.

В 1925 году была предпринята попытка искоренить «самодельное и некомпетентное вмешательство в литературные дела», свойственное лидерам РАПП. Это было сделано в резолюции ЦК РКП(б) 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Резолюция, подготовленная при участии М.В. Фрунзе, была обращена к партии, а не напрямую ко всем писателям, как это войдет в практику позднее. Оп-

го, М. Булгакова, И. Эренбурга, к «мелкобуржуазной литературе» отнесены Б. Пильняк, Л. Леонов, К. Федин, к «левому крылу мелкобуржуазной литературы» — В. Маяковский, И. Бабель, Б. Лавренев и др. М. Горького автор называет «типичным выразителем классово-недифференцированной стихии буржуазно-демократической революции» и попутчиком пролетариата (*Горбачев Г. Современная русская литература. — Л., 1929. — С. 32*).

Достаточно напомнить, что рапповцы настороженно встретили М. Горького после его возвращения в СССР в 1928 году. Для деятелей РАПП Горький не только не был основоположником нового искусства, но и вообще не относился к пролетарской литературе, т.к. выражал, по их мнению, интересы буржуазно-демократической революции. «Классового врага» рапповцы продолжали видеть в А. Толстом даже после возвращения писателя на Родину. Довольно противоречивым было отношение руководителей РАПП к В. Маяковскому, несмотря на решение поэта вступить в ассоциацию. Он сделал этот шаг ради консолидации творческих сил, ради преодоления мешавшей искусству межгрупповой склоки. Маяковский считал, что «художественно-методологические», как он говорил, несогласия могут быть решены с пользой для дела в рамках единой ассоциации. Однако этот шаг поэта, радостно встреченный рядовыми пролетарскими писателями, не был понят его друзьями по ЛЕФу и с недоверием воспринят руководителями РАПП. До конца жизни Маяковского рапповцы не считали его «полностью пролетарским». Такое непонимание, постоянные недружелюбные нападки вызвали яростный отпор Маяковского, по праву считавшего себя активным создателем нового искусства:

Мы, мол, единственные,
мы пролетарские...
А я, по-вашему, что —
валютчик?

«Непролетарские» взгляды выражал, по мнению лидеров РАПП, состоявший в ее рядах М. Шолохов. Чем серьезнее и острее становились проблемы, которые решал писатель в романе «Тихий Дон», чем труднее и противоречивее складывался от книги к книге путь Григория Мелехова, тем более резко высказывались лидеры РАПП о молодом писателе, считая его «проводником кулацкой идеологии». Известно, что Шолохову предлагали завершить «Тихий Дон» переходом Григория к большевикам, угрожая, что в противном случае роман не увидит света. На это молодой писатель ответил: «Я кончу «Тихий Дон» как считаю правильным».

Примеры несправедливых нападок можно было бы продолжить. По сути дела, руководители крупнейшей литературной организации по-настоящему не интересовались проблемами художественного творчества, а занимались администрированием, создавая невыносимую для писателей обстановку. «У меня рука останавливается и становится до смерти нехорошо, — писал М. Шолохов во время работы над третьей книгой «Тихого Дона» А. Серафимовичу. — За какое лихо на меня в третий раз ополчаются братья-писатели?»

ределяя формы и методы идейного воздействия на духовную жизнь общества, документ подчеркивал необходимость изгнать из литературного обихода командный тон, проявлять величайший такт, осторожность, терпимость по отношению к писателям.

В резолюции было сказано о пагубности попыток создания чисто «оранжерейной» пролетарской литературы. Документ гласил, что партия не может связывать себя «приверженностью к какому-либо направлению в области художественной формы» и не считает возможным декретом или партийным постановлением предоставить монополию «какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию»¹. В резолюции был сформулирован *принцип свободного творческого соревнования* различных группировок и течений, в результате чего и должен был определиться «стиль, соответствующий эпохе».

Этот документ, при всех отголосках классового подхода, был, пожалуй, последней попыткой показать необходимость отношения к литературе как «особой части» пролетарского дела. Он отразил существовавшую в партийном руководстве разницу подходов и мнений, невозможную позднее. Не случайно ортодоксы-рапповцы, по существу, не выполнили эту партийную резолюцию и продолжали проводить левацкую политику. Более того, они все-таки добились директивного признания своей ассоциации и в качестве ведущей литературно-художественной организации, «в основном правильно» проводящей партийную линию (так было сказано в письме Сталина руководителям РАПП).

В связи с укреплением административно-командной системы, утверждением культа личности Сталина «великий перелом» произошел и в литературе. Критик В.Воздвиженский считает 1928–1929 годы тем рубежом, когда было *покончено с художественным плюрализмом*². К этому периоду времени прошли «проработочные кампании» против независимых писателей М. Булгакова, Е. Замятина, Б. Пильняка, началось активное поглощение РАППом литературных группировок. В условиях, когда творческие разногласия под воздействием лозунга об усилении классовой борьбы все больше приобретали политическую окраску, когда напрямую отождествлялись позиции деятелей культуры с теми или иными партийными «уклонами», говорить о творческом соревновании стало уже излишне³.

В 1932 году постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»⁴ был положен конец относительной литературной «вольнице». В документе предписывалось ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей и объединить всех мастеров слова, «поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве в *единый Союз советских писателей*». Аналогичные изменения были проведены и в других видах искусства.

¹ Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы. — М., 1986. — С. 101.

² Воздвиженский В. Путь в казарму. — Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — М., 1990. — С. 131–132.

³ О «первоисточнике» такого подхода говорит пример из выступления Сталина в Институте красной профессуры о положении на «философском фронте» (декабрь 1930 г.). На вопрос «Надо ли связывать борьбу в теории с политическими уклонами?» докладчик ответил: «Не только можно, но и обязательно нужно». См.: Волкогонов Д. Триумф и трагедия // Октябрь. — 1988. № 12. — С. 69.

⁴ Литературное движение советской эпохи. — С. 151–152.

Аргументация велась следующим образом. Было сказано об изменении ситуации в литературной среде, в настроениях интеллигенции по сравнению с первыми послереволюционными годами. В этих условиях, как отмечалось, деятельность пролетарских литературно-художественных организаций привела к опасности их отрыва от других групп художников, «сочувствующих социалистическому строительству», мешала объединению деятелей культуры вокруг решения актуальных задач современности. На первый взгляд, речь шла об освобождении художников от измучившего их диктата рапповцев. Большинство деятелей культуры с надеждой на установление свободы творчества восприняло этот документ, в соответствии с которым РАПП был распущен. Но одновременно с роспуском РАПП волевым решением *упразднились и все другие литературно-художественные объединения*. До недавнего времени была распространена точка зрения о том, что литературные группировки изжили себя и после выхода постановления 1932 года самораспустились. Однако, как верно замечено современными исследователями, «распад одних групп и объединений не отрицал возможности возникновения новых, разумеется, в условиях нормального общественно-исторического и художественного развития»¹.

Вот этих-то благоприятных для прогресса культуры условий развития и не было. Постановление 1932 года продемонстрировало утверждение жесткого авторитарного стиля решения творческих проблем (обращает на себя внимание язык документа: «ликвидировать», «объединить»).

На месте распущенных литературно-художественных объединений директивно создавалась одна крупная организация, и в этом выразилась характерная для всех сторон жизни страны тенденция к централизации и унификации.

В тексте постановления 1932 года отмечались успехи советской литературы; о «влиянии чуждых элементов» и «слабости кадров пролетарской литературы» говорилось в прошедшем времени. Но в публикациях, разъяснявших этот документ, прямо сказано, что «блоки в литературе и искусстве опасны, они могут быть использованы классово-враждебными элементами, мешают разглядеть классового врага, прикрывающегося декламациями о социалистическом реализме». Таким образом, за словесным камуфляжем обнажился истинный смысл решения о перестройке литературно-художественных организаций: во-первых, пресечь «обилие различных точек зрения и произвольных толкований важнейших вопросов» не только в политике, науке, но и в искусстве; во-вторых, создать организацию, которая с самого начала была задумана «наверху» как инструмент управления литературой, а не как творческая и общественная организация.

Есть и такая точка зрения: РАПП была распущена, потому что не могла выполнить задачу всеобъемлющего охвата литературы, т.к. часть художников не состояла в этой ассоциации. После создания единого Союза писателей профессиональная литературная деятельность *вне* его рамок становилась практически невозможной (за редкими исключениями, лишь подтверждающими это правило). А значит, эффективность воздействия на писателей в нужном направлении значительно увеличилась².

Эти суждения несут на себе отпечаток современного знания о процессе, названном ныне «коллективизацией в литературе», о превращении Союза писателей в

¹ Ковский В. Культ метода: причины и следствия // Литературная газета. 1988. 7 сентября.

² Избавление от миражей. — С. 132–133.

некое «министерство литературы». Участникам событий в тридцатые годы многое представлялось иначе. Выше уже говорилось о чувствах писателей, вызванных избавлением от «кавалерийских наскоков» рапповцев. Кроме того, с созданием единого Союза советских писателей все мастера слова юридически и организационно были поставлены в равноправное положение (в отличие от прежней особой роли пролетарских писательских объединений). И наконец, идею объединения, консолидации литературных сил нельзя считать однозначно *навязанной* литературе сверху, поскольку она возникала не раз еще в двадцатые годы прежде всего как реакция на групповую разобщенность. Лишь немногие писатели и общественные деятели понимали, что последует за созданием единого союза. В целом писательская общественность восприняла новое всеобщее объединение писателей с удовлетворением. Поэтому можно понять то приподнятое настроение, то чувство надежды и радости творчества, которыми была проникнута атмосфера I Всесоюзного съезда советских писателей (1934), впервые столь широко обсуждавшего проблемы развития многонациональной литературы в стране.

Глава 2

Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы). Смена поэтических поколений. Новые имена. «Пролетарская поэзия». «Левые» поэтические группы. «Левый фронт». «Конструктивисты». ОБЭРИУ. Поэзия иных направлений и «школ». «Комсомольская» лирика. – См. на эл. носителе.

Раздел «М.В. Исаковский» см. на эл. носителе.

Н.А. ЗАБОЛОЦКИЙ (1903–1958)

Второй крупнейший, после Тютчева, лирик-натурфилософ в русской поэзии. Проникая в тайны Природы, искал ответа на вечные вопросы о жизни и смерти, о соотношении природного и человеческого начал. В классически ясных по форме стихах позднего периода с необычайной силой выразил восторг и преклонение перед красотой Мироздания и этической красотой внутреннего мира человека, способного на великий подвиг и великую жертву.

Николай Алексеевич Заболоцкий родился в 1903 году под Казанью в семье сельских интеллигентов; отец – земский агроном, мать – учительница. Первоначальное образование получил в уржумском ремесленном училище. В 1920 году, оставив родительский дом, переезжает в Москву, где один год учится на медицинском факультете Второго московского университета, потом – в Петроград, где с начала и до середины 1920-х годов учится на отделении языка и литературы Педагогического института им. А.И. Герцена.

Первые зрелые поэтические произведения, в которых уже различим оригинальный голос поэта и его не менее оригинальное художественное мироощущение, написаны в 1926 году. В это время Заболоцкий сближается с молодыми поэтами Д. Хармсом и А. Введенским, вместе с которыми входит в состав образованного в 1928 году Объединения реального искусства (ОБЭРИУ), куда входили также К. Вагинов, Н. Олейников, Ю. Владимиров и др. Большое влияние на молодого Заболоцкого оказало знакомство с искусством и эстетическими декларациями двух крупнейших художников русского авангарда – К. Малевича и П. Филонова. Хотя в конце 1920-х годов Заболоцкий, стремясь сохранить творческую самостоятельность, дистанцируется от обэриутов, он тем не менее успел в 1928 году написать Декларацию ОБЭРИУ, в которой не только изложил общие принципы искусства обэриутов, но и дал сжатую характеристику своего собственного художественного метода. «...Мир, – писал Заболоцкий в Декларации, – замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм». Апология «конкретных мужественных форм» означала отказ от излишней «психологизированности», эмоциональности, а также эстетической сбалансированности, гармоничности, «красивости» прежнего искусства – прежде всего искусства символистов и акмеистов. Себя же самого Заболоцкий, подчеркивая близость своего метода не к искусству музыки (как у символистов и их последователей), а к искусству живописи (причем живописи нового толка – тех же Малевича и Филонова), характеризовал в

Декларации как «поэта голых конкретных форм, придвинутых вплотную к глазам зрителя».

«**Столбцы**». В стихотворениях 1926–1929 годов, многие из которых вошли в первую книжку поэта «Столбцы» (1929), имевшую шумный успех, Заболоцкий действительно заявляет о себе как поэт-новатор. Установка на «голую предметность», живописность, когда поэт как бы устраняется от оценки изображаемого, заставляя говорить саму «реальность», явленную в плотных, сочных, грубовато-материальных формах, наиболее заметна в стихотворениях «Часовой», «Движение», «Пекарня», «Рыбная лавка», «Игра в снежки», «Цирк». При этом поэт спорит с наивным читательским восприятием, требующим от изображаемого объекта «фотографического» реалистического правдоподобия, и, чтобы развеять эту читательскую иллюзию, сдвигает привычные пропорции изображаемых фигур и предметов, поскольку, по убеждению поэта, лишь в таком сдвинутом, «остраненном» воспроизведении они способны приоткрыть свою истинную природу – предстать подлинно «реальными». Вот почему о стоящем на карауле часовом-красноармейце («Часовой») говорится, что шинель у него «конусообразная», сам он сравнивается с «башней», а штык от винтовки, которую он держит в руках, изображен не сам по себе, а через отражение в его глазах («В его глазах одервенелых Четырехгранный вьется штык»); и вот почему в стремительном беге коня («Движение») последовательно открываются движения человека, рыбы, а его четыре – с точки зрения наивно-реалистического сознания – ноги превращаются в восемь («А бедный конь руками машет, То вытянется, как налим, То снова восемь ног сверкают В его блестящем животе»).

Другим способом «остранения», как в стихотворениях «Футбол», «Болезнь», «Фигуры сна», оказывается изображение больного или сновидческого сознания, в котором обрывки яви причудливо перемешиваются с бредовыми фантазиями, – прием, близкий эстетике сюрреализма.

В стихотворениях «Ночной бар» (первоначальное название – «Красная Бавария»), «Белая ночь», «На рынке», «Ивановы», «Свадьба», «Фокстрот», «Обводный канал», «Бродячие музыканты», «Народный Дом» изображается Петроград-Ленинград периода новой экономической политики. Чем-то напоминая «низовой» Петербург Гоголя (сознательная ориентация на гоголевскую традицию обнаруживается в стихотворении «Поприщин») и, в еще большей мере, страшный и гибельный город символистов В.Брюсова и А.Блока и «адище города» футуриста Маяковского, город у Заболоцкого также предстает в своем негативном облике. Это город порока, низменных страстей, бездуховных устремлений, с необыкновенной легкостью подчиняющих себе в том числе и реалии новой советской жизни, так что последние оказываются не противостоящими обывательской «нэповской» бездуховности, а растворенными в ней (так, Народный Дом из одноименного стихотворения, именуемый «курятником радости», на равных принимает в свои стены и «дамочек житейских», любящих покататься на американских горках, и «забывающихся над пивом» обладателей «красноармейских шишаков»). В этих стихах установка на «остранение» уже не является чисто эстетической, она подчинена определенному идеологическому заданию – выявить «нутро» обывателя, руководимого в своих действиях одними лишь грубыми чувственными инстинктами.

Вместе с тем, казалось бы, принципиально анти-«нэповские» стихи не лишены у Заболоцкого своеобразной патетики и известной торжественности звучания, что значительно усложняет их общую оценку. В силу невыявленности авторской позиции подчас невозможно сказать, разоблачает Заболоцкий своих героев или, напротив, любит ими как жутковатыми, но необычными, диковинными в своей

жутковатости существами. Когда все так плотно-материально, фактурно («здесь бабы толсты, словно кадки»; «и слезы, точно виноград»; «вокруг него система кошек, система окон, ведер, дров») и в то же время разъято и сдвинуто на грань падения в полную хаотическую неразбериху («летает хохот попугаем»; «и сдвинулось лицо в наперсток»; «несутся бешеные пары в нагие пропасти зеркал»), идеальное начало словно изымается из этого предоставленного самому себе мира, поневоле производящего гнетущее, хотя и по-своему яркое, сильное впечатление. По словам писателя М. Зощенко, высоко оценившего художественное мастерство «Столбцов», в них, как бы ни были «хороши» отдельные стихотворения, «чувствуется какой-то безвыходный тупик». Характерен в этом отношении финал стихотворения «Белая ночь», показывающий, что недоступность прорыва в идеальное достаточно ясно осознавалась и самим автором: «И ночь, подобно самозванке, Открыв молочные глаза, Качается в спиртовой банке И просится на небеса». Смысл данного образа скорее всего тот, что ночь, подобно заспиртованному в банке младенцу, хотя и «просится на небеса» – хочет освободиться из банки, в силу роковых и неотвратимых причин не в состоянии осуществить задуманное, и ее просьба остается только просьбой.

Под стать мировоззренческой концепции «Столбцов» и избранный поэтом художественный стиль. Опираясь в первую очередь на поэтические открытия В. Хлебникова, которого в тот период он признавал своим главным учителем, Заболоцкий смело сочетает в пределах одного стихотворения разные размеры и разноstopные строки, что создает своеобразный «качающийся» ритм («Игра в снежки», «Бродячие музыканты», «Цирк»); свободно переходит от рифмованных строк к белому стиху («Часовой», «Движение», «Ивановы»); использует броские, эффектные метафоры и сравнения, иногда и впрямь, в соответствие с установкой на «остранение», дающие возможность нового, свежего видения реальности («А день в решетку пальцы тянет»; «Прямые лысые мужья Сидят, как выстрел из ружья»), но иногда столь алогичные, что их при всем желании не удастся перевести на рационально-понятный язык («И борода, как на иконе, Лежит, монетами звеня»; «И вокруг – весы, как магелланы» и др.).

В целом художественный мир «Столбцов» с его образом действительности, «сдвинутой» в сторону смысловой неясности, то привлекательной, то уродливой, то загадочной, то абсурдной, то томящейся по идеалу, то решительно взрывающей все его привычные «гармонические» и «красивые» формы и в итоге остающейся ни с чем, – можно считать одним из русских отголосков широко распространившегося в Европе первых десятилетий XX века стиля экспрессионизм (от французского *expression* – выражение, или выразительность), для которого в высшей степени характерны все перечисленные выше моменты.

Натурфилософская лирика 1926–1937 годов. С конца 1920-х годов Заболоцкий, постепенно отходя от тем и поэтики своего первого сборника, все больше переключается на лирику философского характера, в которой главной темой становится соотношение мира человеческого сознания с миром Природы. Поэтому стихи нового периода в творчестве поэта справедливо называют «натурфилософскими» (от латинского *natura* – природа). Можно с уверенностью утверждать, что Заболоцкий – второй крупнейший после Тютчева поэт-натурфилософ в русской поэзии. Не случайно из всех русских поэтов XIX века наиболее близким себе Заболоцкий считал именно Тютчева.

Первыми опытами в новом натурфилософском направлении стали два написанные в 1926 году стихотворения – «Лицо коня» и «В жилищах наших» (первоначальное название – «Деревья»). Центральный образ первого стихотворения – конь, в ко-

тором поэт прозревает способность мыслить и говорить, причем говорить так, что его язык оказывается более поэтичным и полновесным, чем «бессильный» язык человека, – возможно, навеян живописью П. Филонова, на полотнах которого нередко встречаются фигуры лошадей с мордами, напоминающими человеческие лица. Тему стихотворения можно определить как восхищение таинственной и потенциально разумной силой, скрытой в обыкновенном животном. Но сила эта просыпается в животном только ночью; когда же утро открывает «поля для работ», тайна исчезает, и конь из существа, знавшего больше, чем человек («Внимательный! Он знает крик звериный И в ветхой роще рокот соловьиный»), вновь превращается в послушного, с «покорными глазами», раба человека, который впрягает его в свою повозку, выразительно названную – таково восприятие происходящего самим конем – «клеткой из оглобель». Во втором стихотворении предметом столь же глубокого и искреннего восхищения оказываются деревья, чья красота обычно не замечается людьми, живущими «умно и некрасиво, Справляя жизнь, рождаясь от людей». Между человеческим и природным словно проложена некая непреходимая граница. Собственно, благодаря ей человек и стал человеком, то есть не вполне природным существом. Однако в результате этого отрыва от Природы, он потерял способность чувствовать свою до конца не уничтоженную, таинственную связь с ней. Как восстановить эту связь? Заболоцкий рисует в стихотворении фантастическую картину: люди, в которых еще живо чувство единства с Природой, принимают решение превратиться в деревья, и это превращение описывается не как утрата ими своей человеческой сущности, а как процесс блаженного, радостного возвращения к своим истокам:

Мы стали тоньше. Головы растут,
И небо приближается навстречу.
Затвердевают мягкие тела,
Блаженно деревенеют вены
.....
Глаза закрылись, времена отпали,
И солнце ласково коснулось головы.

В других стихотворениях – «Прогулка» (1929), «Змеи» (1929), «Меркнут знаки Зодиака» (1929), «Вопросы к морю» (1930), «Подводный город» (1930), «Царица мух» (1930) – мир Природы предстает как непостижимая мучительная загадка, разгадать которую не под силу оторвавшемуся от природных основ человеческому уму. Все, что происходит в Природе, самые, казалось бы, простые и понятные ее явления и процессы, у лирического «я» этих стихотворений, страстно желающего осознать, постичь их, вызывает только страх и недоумение, а подчас и неподдельный ужас. Зачем и почему жарят на солнце свои спины спящие змеи («Для чего они? Откуда? Оправдать ли их умом?» – «Змеи»)? Для чего так огромно море, скрывающее в своих пучинах «чудный» и «страшный» подводный город, жители которого погибли, съеденные рыбами («Подводный город»), если на его месте могли бы стоять «хаты» и бегать «рогатые звери» «для крестьян увеселенья» («Хочу у моря я спросить, Для чего оно кипит?» – «Вопросы к морю»)? Что за странные призраки и чудовища населяют человеческое воображение в предутренние часы, когда все в природе – растения, животные, птицы – погружено в мирный, спокойный сон («Меркнут знаки Зодиака»)? Зачем кружит над ночным болотом зловещая муха с таинственным знаком – «пентаклем» – «между двух прозрачных крыл» («Царица мух»)? Наконец, что значит падение листьев с деревьев, что такое дождь

и грохочущая гроза («Поэма дождя», где задающее вопросы «я» предстает в облике волка, беседующего со змеей, которая, в свою очередь, олицетворяет Природу, не способную к осознанию самой себя)?

Но самая страшная и жуткая тайна Природы, повергающая в отчаяние мыслящее человеческое «я», – это то, что ее постоянное обновление предполагает постоянное истребление, уничтожение одних существ другими. Не исключение и человек, который для того, чтобы жить, должен питаться убиваемыми им животными и растениями. Тема страданий живых существ, приносимых в жертву человеческой утробе, отчетливо звучала уже в «Столбцах». Так, в стихотворении «Свадьба» среди других роскошных яств свадебного стола упоминался «цыпленок, синий от мытья», который «глазки детские закрыл, Наморщил разноцветный лобик И тельце сонное сложил В фаянсовый столовый гробик», а в стихотворении «Рыбная лавка» возникал впечатляющий образ «объятых бредом» и «тревогой» лещей, над которыми смерть, «как торгаш, поводит бронзовой остройгой». Однако наивысшего своего выражения тема страданий и мук природных существ, уничтожаемых то друг другом, то человеком, достигает в таких стихотворениях 1930-х годов, как «Лодейников» (1932), «Птицы» (1933), «Лодейников в саду» (1934), «Ночной сад» (1936).

Природа прекрасна, отдельные ее образования изумительно совершенны, размышляет герой «Лодейникова в саду», несомненно близкий автору («И все чудесное и милое растение Напоминало каждому из нас Природы совершенное творенье, Для совершенных вытканное глаз»), но что стоит за этой красотой?

Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давяльня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.

Та же «вековечная давяльня» в «Птицах» изображается как убийство голодной птицей несчастной «мышки» («В камышах сидела птица, Мышку пальцами рвала»), а в «Ночном саде» – как убийство человеком-охотником птиц, которые в этом стихотворении вызывают у автора такое же глубокое сочувствие, как «мышка» в предыдущем («И выстрелы гремели на лугах, И в воздухе мелькали тельца птичьи»).

А в великолепном стихотворении «Начало зимы» (1935) живым существом, которому сочувствует автор, оказывается наделенная сознанием «речка», чья жизнь сковывается с приходом первых зимних холодов, постепенно замирая, как в «каменном гробу», под тягостным ледяным покровом.

С данными стихотворениями резко контрастируют по настроению стихотворения «Утренняя песня» (1932) и «Весна в лесу» (1935), в которых находим радостно-оптимистическое принятие мира, расцветающего – вместе со всеми своими тварями: «деревьями, зверями, птицами» – в пору счастливого весеннего пробуждения.

Однако мучающий поэта философский вопрос, как совместить этот блаженный, счастливый лик Природы с ее трагическим ликом, открывающимся в других стихотворениях, по-прежнему остается открытым. Своего рода попытками обнаружить, нащупать искомый ответ можно считать стихотворения «Искушение» (1929), «Искусство» (1930) и «Венчание плодами» (1932).

В первом чем-то вроде ответа становится данное в откровенно натуралистическом ключе описание процессов метаболизма – химического обмена веществ, вечно происходящего в Природе: мужик, не желающий умирать, вместо себя отдает Смерти свою дочку; Смерть зарывает девочку в землю, и ее мертвое тело начинает стремительно распадаться («Была дева – стали щи»); однако из ее «берцовой кости» вырастает деревце, «тело» которого, по мысли поэта, есть тело, в котором на свой лад, обретая новую форму, «воскресает» тело умершей девочки. Во втором стихотворении в качестве ответа, снимающего столь характерные для «трагического» Заболоцкого вопросы: зачем и к чему существует четырехногое тело коровы? не становится ли жилище, построенное для себя человеком из стволов деревьев, для него – уютным домом, а для самих деревьев – «кладбищем», «беседкой из мертвецов»? – предлагается вера в преобразующую силу искусства; когда поэт пишет стихи, казавшиеся прежде неразрешимыми вопросы отступают сами собой, поэзия словно склеивает разрозненные «части» бытия, и трагические отношения между ними уступают место трогательно-счастливому союзу всего со всем:

Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,

А мертвые домики мира
Прыгали, словно живые.

В третьем стихотворении – «Венчание плодами» – предлагаемый поэтом ответ опирается на идею, прозрачно соотносящуюся с тем комплексом представлений, который поднимался на щит официальной советской идеологии: революция открыла новую эру в истории человечества, и новый человек, освободившийся от эксплуатации, прежде пригибавшей его к земле, отныне с такой небывалой мощью способен развернуть дремлющие в нем творческие силы, что самые фантастические проекты прошлого могут наконец получить свое реальное воплощение в жизни; один из таких проектов – преобразование силой человеческого ума самой структуры природной жизни, в которой процессы созидания обязательно предполагают процессы разрушения, таким образом, что первые начинают одерживать победу над вторыми, вследствие чего хаотическое в Природе постепенно преодолевается и обращается на службу человеку. Заболоцкий был слишком самобытным и внутренне независимым поэтом, чтобы разделять общие места советской идеологии. В то же время он не считал себя ее врагом. Переосмысливая ее по-своему, он видел в ней один из вариантов того откровения о новом, небывалом мире, которое для многих из его поколения принесла с собой революция. Не случайно его любимым художником был Филонов, а любимым поэтом Хлебников. Оба они воспринимали революцию как космическое преобразование всего бытия человечества, равного которому не было на всем протяжении его прошлой истории. Однако особенно сильное влияние оказал в этом отношении на Заболоцкого К. Циолковский, с сочинениями которого поэт познакомился в 1932 году. Глубочайшая вера Циолковского в то, что человечество, неуклонно повышая свой научный потенци-

ал, неудержимо движется ко все большему совершенству, подкупала его, видимо, прежде всего своим оптимизмом, который внешне вполне совпадал с оптимистическими лозунгами советской идеологии. В одном из своих сочинений Циолковский так изображал картину не столь уж недалекого, по его мнению, будущего человечества, которое сумеет подчинить себе саму Природу, избавив ее от всего того, что в течение стольких веков заставляло его страдать: «Население возрастет в 1000 раз, отчего человек сделается истинным хозяином Земли. Он будет преобразовывать сушу, изменять состав атмосферы и широко эксплуатировать океаны. Климат будет изменяться по желанию или надобности. Вся земля сделается обитаемой и приносящей великие плоды... Техника будущего даст возможность одолеть земную тяжесть и путешествовать по всей Солнечной системе. Посетят и изучат все ее планеты. Несовершенные миры ликвидируют и заменят собственным населением...» Стихотворение «Венчание плодами» – также гимн человеческому гению, который в лице садовода-экспериментатора И. Мичурина достиг знания, как избавить сладкие плоды деревьев от имеющегося в Природе «зла» – червей, птиц, града, холодного ветра, и, применив его на практике, сделал реальностью давнюю мечту человека о том, «чтоб наша жизнь была сплошной плодовой сад».

Те же настроения и тот же несколько нарочитый (поскольку ему ничего не противопоставлено) оптимистический пафос присутствует в стихотворениях «Север» (1936) и «Седов» (1937), посвященных героическим покорителям Севера. В первом описывается подвиг команды советского парохода «Челюскин», в 1933 году предпринявшего попытку за одну навигацию пройти по Северному морскому пути; во втором – подвиг русского полярного исследователя Г. Седова, в 1914 году пытавшегося на собачьих упряжках достичь Северного полюса. Хотя «Челюскин» был затерт льдами, а Седов умер, не достигнув полюса, для Заболоцкого в этих стихотворениях важна сама идея преодоления рассеянного в Природе «зла», которое здесь олицетворяет губительный для человеческого организма холод. Пусть холод *пока еще* сильнее человека, но человек *уже* способен бросить вызов этому «злу». Если в стихотворении «Начало зимы» от холода, в страшных мучениях, умирала подобная живому существу «речка», то в героях «Севера» и «Седова» Заболоцкому видятся носители той великой силы человеческого разума, которая когда-нибудь, разившись, сможет спасти от губительных начал Природы все то лучшее и ценное, что она же сама производит для жизни.

Поэмы 1930–1933 годов: «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Школа жуков», «Деревья». В 1930 году Заболоцкий завершает большую поэму «Торжество земледелия», поводом к созданию которой послужили события коллективизации 1929 года – перевода сельской экономики на социалистические рельсы. Сам принцип нового социалистического хозяйствования безусловно принимается Заболоцким, о чем, в частности, свидетельствует 3-я глава поэмы, выразительно названная «Кулак, владыка батраков», в которой кулак изображен в крайне негативном свете – как частный собственник, который в своих интересах готов «загубить урожай» и в штыки встречает все то, что «будущего знаки». Однако обновление деревни Заболоцкий понимает не только и не столько как социальную борьбу. Его интересует сама радикальная смена сознания, происходящая в крестьянских умах, которым трудно примириться с нововведениями хотя бы потому, что за их опытом стоит тысячелетний опыт их предков. Крестьяне привыкли жить в бедности, они не способны сами организовать свой труд, так что «вся природа» вокруг них «как развалина какая»; однако их мир не лишен своеобразной поэзии, их волнует вопрос, «живет ли мертвецов душа» или «только порошок остается после смерти». Один из

них, Пастух, верящий в бессмертие души, утверждает, что «душа пресветлой ручкой Машет нам издалика. Вся она как будто тучка, Платье вроде как река». С Пастухом и другими крестьянами, а также Предками, выведенными в поэме как некий «коллективный» персонаж, спорит Солдат, представляющий рациональное сознание, опирающееся на науку, враждебную всяким суевериям. Солдат не доверяет Природе, видя в ней только темную, косную силу, которую необходимо просветить силой научного знания («Природа ничего не понимает И ей довериться нельзя»). Между тем Заболоцкий вводит в поэму образы мыслящих животных – быка и коня, речи которых отчасти опровергают односторонне рационалистический подход Солдата. Быка смущает обреченность всего живого на смерть, а Коня – недооценка людьми, использующими домашних животных исключительно в своих целях, имеющегося в них чувствующего и воспринимающего сознания («Люди! Вы напрасно думаете, Что я мыслить не умею, Если палкой меня дуется, //нацепив шлею на шею»). Животные ждут времени, когда прекратятся их страдания, прекращение которых было предсказано «отпавшим от века» человеком, о чьей источающей благодатный покой могиле рассказывает в своем монологе Бык. Заболоцкий имеет в виду Хлебникова, чьи строчки «Я вижу конские свободы И равноправие коров», по его собственному признанию, служили для него вдохновляющим ориентиром при создании поэмы. В финале поэмы Солдату снится сон, в котором в особой форме преломляется давняя мечта крестьян о бессмертии души: бессмертие следует искать не за пределами жизни, а в самой жизни, преображаемой человеческим трудом, основанным на принципах коллективного землепользования, возможного лишь при механизации труда (трактор, «прорезав мордою века», сменяет идолов частной собственности – соху и мотыгу). Но это – только начало великого преобразования: когда-нибудь при помощи науки, развиваемой людьми, люди и животные соединятся в один счастливый союз, где они не будут уничтожать друг друга, и таким образом сама собой снимется проблема смерти. Животные, и домашние и дикие, из рабов человека и его пищи, превратятся в его учеников и братьев, чей ум будет воспитываться в специальных «животных институтах»; там, по словам Солдата, будут учить бабочек труду, давать «урок науки» ужу, волк вооружится микроскопом, а конь (возможно, тот самый, который не верил, что сможет освободиться от шлеи и плуга) будет вести «длинные» задушевные беседы с редиской и укропом.

В поэме «Безумный волк» (1931) носителем животного сознания, желающего превзойти свой животный уровень, становится волк, отказывающийся от обычной волчьей жизни во имя занятий наукой, которая, обучив его, как распрямлять шею, чтобы ходить вертикально, как человек, должна, как он надеется, также и обучить его летать. И хотя попытка полета приводит к трагедии – волк, взобравшись на утес, с которого хотел взлететь, падает и гибнет, такие необычные существа, как он, по мысли автора, нужны как образец для всех тех, кто озабочен переустройством мира на новых началах: «Мечты Безумного нелепы, Но видит каждый, кто не слеп: Любой из нас, пекущих хлебы, Для мира старого нелеп».

Маленькая поэма «Школа жуков» (1931), вся состоящая из весьма необычных по мысли и образной ткани монологов различных персонажей – Женщин, Плотников, Живописцев и Каменщиков, тоже продолжает тему развития сознания живых существ, или, по-другому, сознания самой Природы. В монологе Каменщиков Заболоцкий дает впечатляющий образ сделанных из алебастра памятников людям, которые «согласились отдать свой мозг И переложить его В черепные коробки ослов, Чтобы сияло Животных разумное царство». Свое сознание в этой поэме развивают и насекомые – кузнечики и жуки, которые именуются «зародышами слав-

ных Сократов», и для них, как сказано в завершающем поэму монологе Женщин, закладывается первая в мире «школа Жуков».

Еще более необычен и фантастичен образный мир поэмы «Деревья» (1933) – по своей философской концепции, пожалуй, самой сложной из всех четырех поэм. Некто Бомбеев приглашает к себе на пир все деревья леса и произносит перед ними речь, в которой высказывает свои сомнения относительно якобы разумного «порядка жизни мировой». По убеждению Бомбеева, нет порядка там, где все основано на том, что одни существа живут за счет того, что питаются жизнью других существ: человек-«мясник» убивает корову, чтобы из ее мяса приготовить себе обед, но и сама корова, питающаяся растениями, является «убийцей» растений. Бомбееву возражает Лесничий, полагающий, что «злой» закон Природы, так беспокоряющий Бомбеева, есть необходимое условие медленного, но неизменно прогрессивного движения-развития, происходящего в «теле» самой Природы, движущейся таким образом к уровню сверх-животного и сверх-растительного сознания: «Сквозь рты, желудки, пищеводы, Через кишечную тюрьму Лежит центральный путь природы К благословенному уму». В последней главке поэмы, с трудом поддающейся однозначному толкованию, изображаются странные, таинственные процессы, происходящие в мире животных и растений, завершающиеся тем, что «над землей образуется новая плоскость: Снизу – животные, взявшие в лапы деревья, Сверху – одни вертикальные звезды». Этот образ, напоминающий древний мифологический символ Мирового Древа, можно понять как воссозданную в *пространстве* «модель» той происходящей во *времени* эволюции Природы от предсознания к сверхсознанию, о которой говорил Лесничий. Кончается же поэма призывом отказаться от осязимо-материальной образности, загораживающей предельную истину («деревья теряют свои очертанья», превращаясь в «чистые понятия»), которую, по мнению поэта, следует искать не «посредине деревьев», ибо она «посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду». Мировоззрение Заболоцкого не было религиозным. Сам он называл себя убежденным монистом, т.е. человеком, не признающим разделения универсума на духовное и материальное начала. Повидимому, в финале поэмы «Деревья» он хотел выразить мысль о всеобщности материи, пронизывающей собой и все то, что в традиционной религиозной картине мира именовалось «божественным». Тем не менее в финале мы отчетливо ощущаем некий религиозный, мистический отсвет. Дело в том, что сама материальная субстанция, являющаяся основой всего в мире, описывается в нем так, что ее легко воспринять как субстанцию универсального, а значит, в каком-то смысле и «божественного» сознания. Ведь монистом именуют не только того, для кого все есть материя, но и того, для кого все есть дух. Именно таким «одухотворенным» монистом был Циолковский, утверждавший в одной из своих работ, что «нет бесмертного бога, но есть космос, вечно возникающий... не имеющий ни начала, ни конца»; «нет доброго бога, хотя есть вселенная, давшая счастье всем своим существам» и т.п. Влияние философии Циолковского на автора «Деревьев», скорее всего, не было непосредственным, однако заметная общность их мировоззренческих установок позволяет утверждать, что Циолковский (с учением которого Заболоцкий познакомился за год до создания поэмы) и здесь оказался одним из основных философских учителей поэта.

Итог философских исканий: стихотворения «Все, что было в душе», «Вчера, о смерти размышляя», «Метаморфозы», «Лесное озеро». Среди стихов второй половины 1930-х годов выделяются произведения, в которых Заболоцкий, как представляется, с гораздо большей убедительностью, чем прежде, отвечает на

мучительный для него вопрос о том, как может быть преодолен разрыв между, с одной стороны, двумя «тайнствами», или ликами, Природы – трагическим и созидательно-жизненным, и с другой – между материальным целым Природы и человеческим сознанием, чувствующим свою оторванность от этого целого. Таковы прежде всего два стихотворения 1936 года «Все, что было в душе» и «Вчера, о смерти размышляя» и стихотворение 1937 года «Метаморфозы» (первоначальное название – «Бессмертие»).

Первые два стихотворения начинаются с характерного признания о неустрашимости внутренней боли, терзающей душу поэта, ощущающего «нестерпимую тоску разъединенья» с целым природного мира. Но неожиданно эта боль оставляет его, и он с изумлением понимает, что между ним, носителем сознания, и Природой нет никаких границ. В стихотворении «Все, что было в душе» прозрение наступает, когда герой видит, как реальный живой цветок (мир Природы) и «чертеж» цветка в книге (мир человеческого сознания) тянутся друг к другу как две части разделенного целого, которое таким образом вновь обретает единство. В стихотворении «Вчера, о смерти размышляя» герою открывается, что умершие человеческие существа, в том числе гении, великие люди (в стихотворении упоминаются Пушкин, Хлебников и украинский философ XVIII века Г. Сковорода), на самом деле не умерли или умерли только в узко-человеческом понимании; казалось бы, убитые смертью (трагический лик Природы), они, тем не менее, продолжают жить в мире, поскольку сам этот мир состоит не из двух – духовного и природного – начал, а из одного начала, которое не сводимо ни к тому, ни к другому и которое поэтому с равным основанием можно считать как сплошь материальным, так и сплошь духовным. Эта мысль в афористической форме высказывается в заключительных строчках стихотворения: «И сам я был не детище природы, Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!»

В «Метаморфозах», одном из лучших поэтических творений Заболоцкого, бесспорном шедевре его философской лирики, природное и человеческое переплетаются настолько, что между ними не остается никаких границ. Это отсутствие границ, собственно, и является философским пафосом стихотворения. Не исключено, что основная его мысль прямо восходит к кругу идей небольшой статьи Циолковского «Радость смерти», в которой последний торжественно провозглашал, что, поскольку все живое состоит из пребывающих в вечном блаженстве атомов, то распад одной их конфигурации ничего не меняет в общем строе универсума: после неизбежного распада они вступают в новые соединения, образуют новые, может быть, еще более счастливые конфигурации. «Какая это радость, – писал Циолковский, – знать и быть совершенно уверенным, что смерть сливается с рождением... что разрушения или «смерти» будут повторятся вечно, бесчисленное число раз, но все эти разрушения есть не исчезновения, а возникновения». Известно письмо Заболоцкого Циолковскому от 18 января 1932 года, в котором, как кажется, он не вполне принимает идеи мыслителя относительно блаженства бессмертия, покупаемого ценой утраты единства человеческой личности. «Например, мне неясно, – делился своими сомнениями Заболоцкий, – почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уже не возникну снова». Однако в «Метаморфозах» никаких сомнений на этот счет у поэта уже не остается: нет ничего страшного в том, чтобы принять «распад» своего тела и, как следствие, своей индивидуальности, ибо только при таком условии человек может безболезненно соединиться с природным целым, в

котором все, что существует, есть вечный процесс превращения одного в другое, есть вечная метаморфоза:

Как все меняется! Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит.

Поэт вновь утверждает то, что самому ему представлялось материалистическим монизмом (другой очевидный источник философской концепции стихотворения – книга Ф. Энгельса «Диалектика природы», произведшая на него, по его собственному признанию, сильнейшее впечатление), однако в стихотворении есть то, что из до конца продуманного материалистического монизма никак не вытекает; в нем есть духовный подъем, ликование, радость. Если все сводится исключительно к материи, откуда же они приходят? Не порождает ли их все та же двойственная природа монизма, который одинаково может быть понят и как строго материалистический, и как всецело духовный? Духовный оптимизм «Метаморфоз» позволяет трактовать их, как и поэму «Деревья», в религиозно-мистическом ключе – как некое откровение о мире, по основной философской интуиции близкое откровениям ряда древних восточных учений, в которых погружение в божественный универсум также ставится в связь с распадом телесного человеческого существа, переставшего держаться за свой привычный индивидуально-телесный облик.

В 1938 году Заболоцкий создает еще один лирический шедевр – стихотворение «Лесное озеро», которое по-своему продолжает тему «правильного», мудрого взгляда на основу основ природного мира. В отличие от «Метаморфоз», в нем нет никакой философской рефлексии. Тем не менее это философское стихотворение. Озеро в лесной чаще описывается в нем так, что приобретает значение символа: «В венце из кувшинок, в уборе осок, В сухом ожерелье растительных дудок Лежал целомудренной влаги кусок». Озеро сравнивается также с «хрустальной чашей» и, в конце стихотворения, с «купелью», к которой приходят напиться «животворной воды» лесные звери, забывающие во время соприкосновения с ним о вечных «битвах» взаимоистребления. Как будто один, трагический, лик Природы, прежде выходивший на первый план в стихотворениях поэта, здесь уходит в тень как не главный, не важный, и его место заступает другой, изначальный ее лик, величественно прекрасный и добрый (вспомним исполненную добра и любви ко всем порожденным ею живым существам вселенную Циолковского). Существенно и то, что озеро у Заболоцкого как будто обладает сознанием («Бездонная чаша прозрачной воды Сияла и мыслила мыслью отдельной»), что вновь вводит тему некоего универсального сознания, к которому, как к своему истоку, чувствуя свою оторванность от него, тянется все живое в Природе.

Официальная советская критика не жаловала Заболоцкого. Начиная с 1929 года – года выхода «Столбцов» – его упрекали в формализме и других «буржуазных» изысках, непонятных и ненужных советскому читателю. Шквал критики обрушился на поэта после публикации поэмы «Торжество земледелия», которую обвинили в намеренном снижении и искажении «великого» правительственного плана социалистического преобразования деревни и чуть ли не пособничестве «кулацким элементам». В 1938 году, по ложному обвинению, Заболоцкий был арестован и по

1944 год отбывал незаслуженное заключение в исправительно-трудовых лагерях на Дальнем Востоке и в Алтайском крае. В 1945 году, освобожденный от лагерных работ, но оставленный при лагере, поскольку формально он еще числился заключенным, работал чертежником в строительном управлении в Караганде. В 1946 году Заболоцкий благодаря хлопотам друзей и знакомых, требовавших пересмотра его дела, был восстановлен в Союзе писателей и получил разрешение жить в столице.

С 1946 года начинается новый, московский, период жизни и творчества Заболоцкого, продолжающийся по 1958 год – год смерти поэта.

Лирика 1946–1958 годов. Поэтический строй лирики последнего периода творчества Заболоцкого заметно отличается от его более ранней манеры, когда поэт активно прибегал к экспериментированию со стихотворными формами. Теперь от былого, подчас дерзкого, экспериментирования не остается и следа: исчезают неточные рифмы, смена ритма и размера в пределах одного стихотворения, «сдвинутый» синтаксис, сложные и алогичные метафоры, причудливые, гротескные образы. Отныне Заболоцкий демонстративно ориентируется на классический русский стих XIX века. Следует также добавить, что для новой лирики Заболоцкого не характерна прежняя сгущенность и напряженность философской мысли. Его стихи становятся проще, понятнее, но вместе с тем в них появляется отсутствовавшая прежде широта дыхания. Верно, что уходит философская сложность, но так же верно то, что вместе с нею уходят и такие ее непеременные спутники, как эмоциональная «судорожность», смятение, беспокойство, характеризовавшие как содержательный, так и формальный строй лирики предшествующих периодов. Приметы нового стиля Заболоцкого нетрудно уловить уже во многих произведениях второй половины 1930-х годов.

Особую группу составляют стихотворения 1947 года, в которых Заболоцкий прославляет разум и волю человека, преобразующего дикий хаос Природы, привнося в нее строй, организацию и порядок и заставляя служить своим целям. К ним принадлежат «Воздушное путешествие», «Храмгэс», «Урал», «Город в степи», «В тайге», «Творцы дорог». Несмотря на несомненную художественную мощь этих стихотворений, всем им свойственна несколько однозначная декларативность и «картинность» описаний, что отчасти объясняется стремлением поэта, только что освободившегося из лагеря, соответствовать духу времени, требовавшему прославления «великих строек социализма» (в трех последних стихотворениях описываются места, где Заболоцкий отбывал срок заключения). В полном соответствии с официальной идеологией Заболоцкий именует человека «покорителем скал и владыком природы» («Урал»), исполненным невероятной «силой дерзости и воли» («Город в степи»): человек создает стремительно летящие самолеты, вой винтов которых звучит как новая прекрасная музыка («Воздушное путешествие»); строит мощные гидроэлектростанции («Храмгэс»; показательно, что муза в этом стихотворении характеризуется как «подружка гидравлики, сверстница тока»); возводит «черные домны» и наполняет девственные земли «пением машин» («Урал»); взрывает аммоналом горы, прокладывая дороги в тайге («Творцы дорог») ... В том же году Заболоцкий объединяет два произведения первой половины 1930-х годов, «Лодейников» и «Лодейников в саду», в одно – «Лодейников», к которому добавляет новый финал. В финале утверждается, что спасти Природу от хаоса, дать ей строй способен только «новый дирижер», «мудрый исполин», «великий чародей». Все это – определения человека, деятельность которого, направленная на покорение Природы, мыслится как однозначно позитивная; более того – сама Природа в стихотворении признает право человека на его владычество над ней: «Как будто

вдруг почувствовали травы, Что есть на свете солнце вечных дней, Что не они во всей вселенной правы, Но только он – великий чародей». С еще большей откровенностью эта мысль высказана в одном из известнейших стихотворений Заболоцкого «Я не ищу гармонии в природе», также написанном в 1947 году. В нем Природа, устав от «бесплодной игры» «противоречий», где «от добра неотделимо зло», словно препоручает себя человеку, который один – своими техническими изобретениями – мог бы привнести в нее ту гармонию, которой в ней нет («Разумной соразмерности начал Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе Я до сих пор, увы, не различал»), но по которой она так тоскует: «И снится ей блестящий вал турбины, И мерный звук разумного труда, И пенье труб, и зарево плотины, И налитые током провода».

В стихотворении «Читайте, деревья, стихи Гезиода» (1946) Заболоцкий вновь затрагивает тему, которая разрабатывалась им в поэмах начала 1930-х годов, – тему приобщения скрытого в Природе сознания к миру человеческой культуры через мудрое воспитание первого вторым («... зайцы и птицы садятся за парты И к зверю девятая сходит Камена»). Хотя человек в этом стихотворении представлен не как могучий «властелин» Природы, а как ее воспитатель («Мы, люди, – хозяева этого мира, Его мудрецы и его педагоги»), он тем не менее, как и в вышеописанной группе стихотворений, возвышается над ней как над тем, что находится бесконечно ниже его; человек словно подтягивает Природу до своего уровня, делясь с ней тем, что знает сам – знает как носитель культурного сознания, отсутствующего в Природе.

Иное соотношение природного и человеческого начал находим в весьма многочисленной группе стихотворений позднего Заболоцкого, которые в жанровом отношении правильнее всего было бы определить как «пейзажную» лирику, хотя подчас пейзажные описания дополняются откровенными авторскими признаниями и излияниями. В этих стихотворениях поэт довольствуется созерцанием разлитой в Природе красоты, которая открывается им в любом времени года и при любых погодных состояниях. Отсутствует тема умирания и страдания Природы, прежде так волновавшая поэта. Природа всегда жива – не только весной («Уступи мне, скворец, уголок», 1946; «Поздняя весна», 1948; «Поэма весны», 1956), не только во время грозовой бури («Гроза», 1946; «Гроза идет», 1947) или освежающего дождя («Дождь», 1953), но и в жаркий летний полдень («Полдень», 1948), и в холодное зимнее утро («Еще заря не встала над селом», 1946), и в осеннее ненастье («Под дождем» – из цикла «Осенние пейзажи», 1955; «Сентябрь», 1957). Связь нового видения Природы с основной идеей «Метаморфоз» несомненна. От «Метаморфоз» же идет снятие оппозиции человек – Природа, некогда столь напряженно переживавшейся поэтом. Человек в «пейзажных» стихотворениях не спрашивает Природу о ее тайнах и в то же время не возвышается над ней, он не только не «властелин» Природы, но даже и не ее «воспитатель», он – ее часть, и находится он не *вне* Природы, не *над* ней, а *внутри* нее (показательно, например, следующее признание из стихотворения «Перед дождем»: «И я стою в переплетенье Прохладных вытянутых тел, Как будто дождик на мгновенье Со мною слиться захотел»). Если следовать логике «Метаморфоз», то именно такой подход к Природе, когда человеческое «я» не отделяет себя от нее, а растворяется в ней, и позволяет видеть ее всегда прекрасной. Программным в этом отношении можно считать стихотворение «Я воспитан природой суровой...» (1953), где прекрасными и достойными любования поэт находит такие «простые растения», как одуванчик и подорожник, и вместе с тем признается, что хотел бы всю ночь, «запрокинув лицо в небосвод», пролежать на ромашковой поляне, чтобы – вот оно, полное слияние природного и человеческого начал! – думать думу «беспредельных полей и дубрав».

К лучшим образцам «пейзажной» лирики Заболоцкого относятся также стихотворения, запечатлевшие южную экзотическую природу – природу Грузии и Крыма: «Сагурамо» (1947), «Ночь в Пасанаури» (1947), «Гурзуф» (1949), «Весна в Мисхоре» (1953), «Гурзуф ночью» (1956), «Над морем» (1956), «Гомборский лес» (1957). Не менее замечательны стихотворения, в которых поэт рисует неброский, неяркий, но поразительный по силе своего ласково-нежного очарования пейзаж средней полосы России, особенно им любимый. Из стихов этого ряда следует выделить такие бесспорные шедевры, как «Летний вечер» (1957) и «Вечер на Оке» (1957). Еще один шедевр позднего Заболоцкого – стихотворение «Лебедь в зоопарке» (1948), которое в строгом смысле нельзя назвать «пейзажным», но восторг и благоговение перед изображенным в нем чудом Природы у автора те же, что и в большинстве его «пейзажных» стихотворений; лебедь здесь не просто объект описания, он, подобно лесному озеру из одноименного стихотворения, – *сама красота Природы*, сгустившаяся в один законченный образ:

Сквозь летние сумерки парка
По краю искусственных вод
Красавица, дева, дикарка –
Высокая лебедь плывет.

Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез,
Коллебя на лоне залива
Лиловые тени берез...

Другую важнейшую тему позднего Заболоцкого можно определить как тему человека и его «живой души» – того скрытого пласта человеческой личности, который не всегда заметен, но составляет самую ее суть, ее глубинное ядро и без обладания которым, по убеждению поэта, человек не может быть человеком. Нет сомнений, что в стихотворениях, разрабатывающих эту тему, сказался опыт страданий, перенесенных Заболоцким в страшные годы пребывания в лагерях. Душа, способная беззаветно, без оглядки на себя, на собственный интерес любить другого, радоваться чужой радости и сострадать чужому горю, становится «главной героиней» стихотворений «Жена» (1947), «Старая сказка» (1952), «В кино» (1954), «Некрасивая девочка» (1955), «Это было давно» (1957). Обратная ситуация, когда человек, напротив, теряет «драгоценную душу свою», предавая самого себя или отказываясь проявлять заботу о страдающих рядом с ним ближних, изображается в стихотворениях «Облетают последние маки» (1952), «Неудачник» (1953), «Старая актриса» (1956). С темой души связана тема внутренней красоты человека, без которой внешняя его красота ничего не значит, между тем как внутреннее, раскрываясь и проявляясь во внешнем, делает человека светлым и чистым, как бы лучащимся изнутри существом. Этой теме посвящены стихотворения «Портрет» (1953), «О красоте человеческих лиц» (1955), «Стирка белья» (1957), где бытовой образ стирки белья превращается в метафору очищения души от всего низменного и грубого, прежде всего – от нравственных изъянов («Благо тем, кто смятенную душу Здесь омоет до самого дна, Чтобы вновь из корыта на сушу Афродитою вышла она!»). В знаменитом стихотворении «Не позволяй душе лениться» (1958) Заболоцкий с энергией проповедника, призывающего к преображению духовного ядра человеческой личности, указывает

на необходимость воспитывать душу, не давая ей поблажки и заставляя трудиться «и день и ночь».

К стихотворениям о душе примыкают стихотворения о величии жертвенной смерти во имя помощи людям, – новая вариация старой темы Заболоцкого о преодолении смерти и страха смерти. Отныне – смерть преодолевается не философскими рассуждениями и утопическими фантазиями, а самим фактом принесения себя в жертву, что, по мысли поэта, и наделяет жертвующего собой человека, выбравшего смерть ради жизни других, подлинным бессмертием: он остается в памяти тех, кого он спас своей смертью. Подспудно эта тема звучит в стихотворении «Прохожий» (1948) и развернуто в стихотворениях «В этой роще березовой» (1946) и «Смерть врача» (1957).

По-иному тема смерти поворачивается в проникнутом элегическими интонациями стихотворении «Прощание с друзьями» (1952), посвященном безвременно ушедшим из жизни друзьям юности Заболоцкого – поэтам-обэриутам Д. Хармсу, А. Введенскому, Н. Олейникову. Если в «Метаморфозах» идея «рассредоточения» человеческого существа в мире вечно меняющейся Природы становилась основой для гимна никогда не умирающей жизни, то в «Прощании с друзьями», где также описывается «рассредоточение» человеческого, умерших человеческих тел, в природном («Давным-давно рассыпались вы в прах, Как ветки облетевшие сирени»), Заболоцкий далек от былого ликования; идейная концепция «Метаморфоз» здесь не ставится под сомнение, но словно дополняется новым мотивом, вырастающим из опыта любви и сострадания к каждой несчастной человеческой душе, – мотивом просветленной скорби об утраченном, забыть о котором – значит предать память об умерших, о неповторимости их индивидуальных «душ».

В стихотворениях «Противостояние Марса» (1956) и «Казбек» (1957), составляющих своеобразную диалогическую структуру, Заболоцкий противопоставляет живой – страдающей и любящей – душе человека некий враждебный всему человеческому «дух, полный разума и воли, лишенный сердца и души, кто о чужой не страдает боли, кому все средства хороши», символизируемый в первом случае «зловещей» планетой Марс, во втором – «ледяным» и «бессмысленно страшным» Казбеком. Написанные после XX съезда партии, на котором Хрущевым был развенчан культ личности Сталина, оба стихотворения явственно отражают отношение поэта к самой личности Сталина и ко всему, что в эпоху его правления происходило в стране. Кроме того, отрицательная оценка начал «разума» и «воли» свидетельствовала об известном переосмыслении Заболоцким идейного пафоса своих собственных стихотворений 1947 года (таких, как «Храмгэс», «Город в степи», «Творцы дорог» и др.), в которых человек, покоряющий дикую Природу, прежде всего оказывался носителем именно этих качеств.

В 1956–1957 годах Заболоцкий пишет замечательный лирический цикл из десяти стихотворений «Последняя любовь». Прежде никогда напрямую не обращавшийся к любовной теме, в этом цикле поэт открывается с неожиданной стороны. Любовь, настоящая, страстная, глубокая, способная преобразить и возвысить душу, запечатлена в таких стихотворениях цикла, как «Признание» и «Встреча». Вместе с тем любовь у Заболоцкого – трагична: поэт постоянно помнит о том, что при всей своей страстности и очаровании она временна, преходяща, что это «кратковременной радости море» («Последняя любовь») и потому желание вечного счастья, «счастья до гроба», есть не более чем наивная фантазия заблуждающегося ума («Клялась ты – до гроба...»). Беспокоит поэта и то, что в «последней любви», хотя она и воспринимается им как чудесный незаслуженный подарок, есть нечто отчас-

ти надломленное, отчасти недолжное и, может быть, даже нравственно предосудительное; отсюда – особая, сочетающая глубокую печаль и нежность, интонация стихотворений «Чертополох», «Посредине панели...», «Можжевельный куст».

Поэма «Рубрук в Монголии». В последний год своей жизни Заболоцкий вновь, после двадцатипятилетнего перерыва, обращается к жанру поэмы. В отличие от поэм начала 1930-х годов с их натурфилософским уклоном новая поэма – «Рубрук в Монголии» – отражает историософский комплекс идей позднего Заболоцкого. Фабульной основой поэмы явилась история о путешествии католического монаха XIII века, француза Рубрука, в далекую империю монголов, в то время возглавляемую Чингисханом, с целью обращения их в христианство. Хотя поэма рассказывает о средневековье, в ней постоянно используются обороты речи («Как первобытный крематорий, Еще пылал Чингисов путь»; «Смотрел здесь волком на Европу Генералиссимус степей»; «Монгольских воинов актив» и др.), по которым можно понять, что Заболоцкий стремился так или иначе отразить в ней катастрофический опыт первой половины XX века с его тоталитарными неоимпериями, новыми кровопролитными войнами и невероятными бедствиями людских масс. Однако империя монголов предстает в поэме не только как сила, внушающая ужас, но и как то, что вызывает неподдельное восхищение: монголы с их верованиями и обычаями – это самодостаточный и очень самобытный мир, недоступный пониманию просвещенного европейца. Рубруку не удастся обратить Чингисхана в свою веру, и он вынужден покинуть монголов. Поэма словно обрывается на полуслове, поднятые в ней вопросы остаются без разрешения. Два мира не смогли договориться друг с другом, поскольку «две клавиатуры» пели «на двух различных языках». Как это ни странно, но последняя поэма Заболоцкого открытостью своего финала перекликается со стихотворениями рубежа 1920–1930-х годов, в которых авторское «я», пытаясь постичь загадочную и скрыто трагическую суть природного мира, как бы замирало в недоумении перед его загадками. Ибо что такое деспотическое и в то же время живое и таинственное целое империи Чингисхана в «Рубруке в Монголии», как не новое – на сей раз «историческое» – воплощение могучей, все рождающей и одновременно все убивающей силы Природы, тайна которой поразила поэта еще в юности и смысл которой он упорно пытался разгадать на разных этапах своего творческого пути?

Основные понятия

Алогичная метафора, гротескный образ, монизм, натурфилософская лирика, обэриуты, остранение, пейзажная лирика, сюрреализм, экспрессионизм, элегическая интонация.

Вопросы и задания

1. Какие явления в русской поэзии первой половины XX века в области приемов художественного языка сопоставимы со сборником Н. Заболоцкого «Столбцы»?
2. Что общего и что различного в философских образах природного мира в поэзии Ф. Тютчева и поэзии Н. Заболоцкого?
3. Чем обусловлен отказ Н. Заболоцкого в конце 1930-х годов от новаторски-экспериментальных приемов письма в пользу классической традиции русской

лирики XIX века: сдвигами в культурном сознании эпохи, индивидуальной эволюцией или какими-либо другими причинами?

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 3 т. – М., 1983–1984; Вешних дней лаборатория. – М., 1987; Столбцы. – М., 1991; Столбцы: Столбцы, стих., поэмы. – СПб., 1993; «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. – М., 1995; «Меркнут знаки Зодиака»: Стихотворения. Поэмы. Проза. – М., 1998.

Лит.: Воспоминания о Н. Заболоцком. – М., 1984; *Заболоцкий Н.Н.* Н.А. Заболоцкий после создания «Столбцов» // Театр. 1991. № 11; Николай Заболоцкий и его литературное окружение. Сб. статей. – СПб., 2003; «И ты причастен был сознанию моему...»: Проблемы творчества Николая Заболоцкого. Сб. статей. – М., 2005; *Игошева Т.В.* Проблемы творческой эволюции Н.А. Заболоцкого. – Новгород, 1999; *Лотман Ю.М.* Н.Заболоцкий: Прохожий // *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. – Л., 1972; *Македонов А.* Николай Заболоцкий. – Л., 1968; он же. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1987; *Пчелинцева К.Ф.* Фольклорная и мифологическая традиция в «Городских столбцах» Н. Заболоцкого: [Автореф. канд. дисс.]. – Волгоград, 1995; *Роднянская И.Б.* «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // *Роднянская И.Б.* Движение литературы. В 2-х т. Т. 1. – М., 2006; Тарусские страницы. Калуга, 1961; *Турков А.М.* Николай Заболоцкий: Жизнь и творчество. – М., 1981; *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. – М., 1989; *Эткинд Е.Г.* В поисках человека: Путь Николая Заболоцкого от неофутуризма к «поэзии души» // *Эткинд Е.Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. Очерки. – СПб., 1997.

Главу 3. Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии. Писатели вне направлений. <Эл. диск>

Глава 4

Проза 1920–1930-х годов: писатели вне направлений. – См. на эл. носителе.

М.М. ПРИШВИН (1873–1954)

Михаилу Михайловичу Пришвину (1873–1954) в советские годы отводилось место лишь как создателю лирико-философской прозы, связанной с темой родной природы, и об этой части его творчества написаны глубокие исследования, не потерявшие своего значения. Однако в последние десятилетия произошло подлинное «возвращение» Пришвина в русскую литературу во всем объеме им написанного: опубликованы неиздаваемые ранее произведения, а также дневники писателя.

В литературу начала XX века М. Пришвин вошел поэтическими путевыми очерками «За волшебным колобком» (1908), посвященными русскому Северу, названному писателем «страной непуганых птиц». В них была замечена этнографическая яркость, тяга к фольклорной традиции, преимущественно архаической. Своеобразным продолжением этих очерков стала повесть «Черный араб» (1910): на другом экзотическом материале, под впечатлением путешествия в Киргизию, создается глубокая лирико-философская поэма в прозе.

Сегодня можно утверждать, что уже в этих ранних очерках обнаруживается квинтэссенция индивидуально-авторского художественного сознания Пришвина, многогранно проявившаяся в дальнейшем его творчестве. Это – сложный мифопоэтический синтез, вбирающий в себя и проникновенно осмысляемые христианские истины, и любовь к мифической праславянской старине. Художественное пространство при этом расширяется в прозе Пришвина до беспредельности Универсума.

Среди дооктябрьского творчества писателя выделяются не публиковавшиеся до конца 1980-х повести «У стен града невидимого (светлое озеро)» (1909) и «Никон староколенный» (1910), объединенные писателем в одну книжку «Светлое озеро». Они посвящены издревле притягательной для русских писателей теме – осмыслению знаменитой «китежской легенды». Озеро Светлояр, керженские дремучие места с остатками раскольничьих скитов дали писателю возможность осторожно прикоснуться к противоречивым народным верованиям.

Еще не заняла своего места в литературе 1920-х годов, да и вообще в литературном процессе XX века, повесть М. Пришвина «Мирская чаша». Между тем это незаурядное произведение отнюдь не вписывается в привычные жанровые рамки. Писатель, осмысляющий страшные события 1919 года, создает эпос нового типа, «преодолевающий материал» трагической повседневности, включая его в координаты Апокалипсиса, библейской Вечности.

«Мирская чаша» типологически родственна таким произведениям о революции и Гражданской войне 1920-х годов, как «Белая гвардия» М.А. Булгакова, «В тупике» В.В. Вересаева и особенно – «Солнце мертвых» И.С. Шмелева. Главный герой произведения – учитель Алпатов; из всей галереи героев-интеллигентов русской прозы тех лет он отличается той ролью, которую ему угото-

вил автор: быть «хранителем древностей». Алпатов всеми силами стремится сохранить старинную усадьбу с ампириным дворцом и парком как «музей усадебного быта». Понятно, что Пришвиным здесь в первую очередь ставилась драматичнейшая проблема эпохи – проблема сохранения «древних заветов», культурных традиций прошлого. Ему дороги люди, влюбленные «в ту сторону прошлого, где открыты ворота для будущего». Однако таким людям в новой действительности не находится места: учитель Алпатов умирает с голоду.

«Мирская чаша» явила в Пришвине художника, создавшего произведение, в котором мысль о произошедшем тектоническом разломе в русской жизни зазвучала трагедийно-страстно, с интонацией эсхатологического ожидания, в котором – и страх: «Будет ли Страшный Суд?» – и надежда-мольба: «Скорей же, покажись из-за туч, наша звезда, освети опять дорогу волхвам».

С «Мирской чашей» генетически связан и замечательный автобиографический роман «Кашеева цепь» (начало работы над ним – 1922 г., полностью опубликован в 1960 г.). Его герой – мальчик Миша Алпатов по прозвищу Курьмушка, живущий в конце XIX века. Несмотря на присутствие узнаваемых признаков автобиографического жанра, этот роман – своеобразный «провозвестник» феноменологического художественного сознания XX века: повествование ведет за собой лирико-импрессионистический поток впечатлений, что обеспечивает непривычную для классической литературы срашенность объекта и субъекта повествования.

В художественном синтезе романа «Кашеева цепь» – яркие грани фольклорных традиций, библейской мифопоэтики, романтики дальних странствий, лирико-философской эссеистики. Книга о детстве и взрослении подчинена сверхзадаче писателя: показать возможность познания мира через напряженное познание своего собственного «я». Заявленная в романе мера субъективности тоже была необычна для литературы тех лет. Оригинален «заглавный» символический образ романа – образ Кашеевой цепи; его многогранность тонко раскрывается в тексте. Главное для героя – разорвать эту цепь, высвободить свою душу из ее сковывающей власти, стать «победителем всех страхов» и освободителем людей.

С 1933 по 1952 год Пришвин работал над романом-сказкой «Осударева дорога», предназначенным для юношества и многими нитями связанного с «Кашеевой цепью».

Лирико-философские произведения, посвященные природе – наиболее известная часть творчества Пришвина. Несмотря на исследовательское внимание к ним, полагаем, до исчерпывающего осмысления их еще далеко.

«Мне очень хочется, чтобы моя биография показала бы: я жил, как писал, и писал, как жил»¹. В романе «Кашеева цепь» Пришвин обобщил биографию Михаила Алпатова (лирическое «я» писателя, персонаж, повествователь многих сочинений) и подчеркнул автобиографизм событийный, но более, духовный, своих книг².

¹ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. – М., 1982 – 1986. – С. 451. Цитаты из сочинений М.М. Пришвина, кроме особо оговоренных, печатаются по этому изданию.

² Биография М. Пришвина подробно изложена в последнем томе (М., 1957) шеститомного собрания сочинений, дополнена в пере- и постперестроечное время: журналы «Октябрь» (1989, № 7; 1990, № 1), «Наше наследие» (1990, № 1, 2), «Роман-газета для юношества», два тома дневников 1918 – 1919 годов (М., 1994), роман «Мирская чаша».

Михаил Михайлович Пришвин родился 23 января (ст. стиля) 1873 года в имении Хрущево (рядом с Ельцом) Орловской губернии. Это дворянское имение купил его дед, Дмитрий Пришвин, унаследовал отец, разорившийся купец Михаил Дмитриевич. Из купцов и мать Пришвина, Мария Ивановна (урожденная Игнатова), взявшая на себя все заботы о семье после смерти мужа в 1880 году. В 1948 Пришвин сказал: «Теперь я так ясно вижу свое писательство, как лучи народной, наивной души моей матери»¹. В роду матери были старообрядцы, образ жизни которых писателя Пришвина увлечет очень серьезно. Мальчик учился в Елецкой классической гимназии; за «побег в Азию» (роман «Кашеева цепь») был оставлен на второй год, за дерзость учителю В.В. Розанову исключен из четвертого класса. Далее он жил в Тюмени у дяди, сибирского промышленника И.И. Игнатова, учился в реальном училище. Уехал в Елабугу, сдал экстерном экзамены за седьмой класс и в 1893 поступил на химико-агрономическое отделение Рижского политехникума. Увлечение модным идеалом «общего счастья» в марксистских кружках обернулось для Пришвина-студента арестом в 1897 году, полугодовым одиночным заключением в Рижской тюрьме и двухлетней высылкой в Елец. Образование Пришвин завершал в Германии: в 1902 году окончил агрономическое отделение философского факультета университета в Лейпциге, летние семестры проводил в университете Йены. Однажды в Париже он встретил русскую девушку-студентку В.П. Измакову (она выведена под именем Инны Ростовцевой в романе «Кашеева цепь»). Так в жизнь и творчество вошла тема неразделенной любви. В России будущий писатель побывал агрономом, поработал в вегетационной лаборатории профессора Д.Н. Прянишникова в Петровской сельскохозяйственной академии, составлял сельскохозяйственные книги в журнале «Опытная агрономия». Жил Пришвин сначала в Москве, а с 1906-го – в Петербурге и едва ли не каждую весну, вплоть до 1917 года, поселялся в Хрущеве. С 1903-го и на многие годы крестьянка Е.П. Смогалева, простая и неграмотная, но «очень хорошая женщина», вошла в его судьбу, стала его «Берендеевной». У них было два сына: Лев, родился в 1906, а Петр – в 1909. В 1940 году Пришвин женился на В.Д. Лебедевой.

Михаил Пришвин, «меняя» судьбу, посвятил себя литературе в 30 с небольшим лет. С 1905 года он – корреспондент и автор газет «Русские ведомости», «Речь», «Утро России», «День», альманаха «Шиповник», журналов «Заветы», «Родник», других известных изданий. Сотрудничал он и в газетах эсеров («Дело народа», «Раннее утро», «Жизнь»), пока их не закрыли большевики.

В Первую мировую Пришвин был и санитаром, и военным корреспондентом. После 1918 года занимался краеведением, учительствовал в Ельце и на родине жены в Смоленской губернии. В 1922 году он с семьей поселился в Подмосковье. Жил в Переславле-Залесском, в Загорске, а потом и в самой Москве, но тогда уже главным делом его жизни было творчество и оставалось таковым до последних дней. Умер М.М. Пришвин 16 января 1954 года в Москве.

«Просто поэт в душе». Философия и эстетика, тип художественного мышления Пришвина. Ярким событием в литературе стали уже первые книги Пришвина, что отметили А. Блок, Д. Мережковский², Горький. «Это поэзия, но и еще что-то»³ (Блок). «До Вас так писать никто не умел (...) Прекраснейший Вы

¹ Пришвин М.М. Указ. соч. Т. 7. – С. 159.

² Мережковский Д.С. Акрополь. Избр. литературно-критические статьи. – М., 1992.

³ Пришвин М.М. Указ. соч. Т. 3. – С. 66.

художник, удивительно русский и в то же время удивительно оригинальный»¹. Р.В. Иванов-Разумник назвал его «Великим Паном»², Е. Колтоновская – «Этнографом-поэтом»³. Во второй половине XX века часто, убедительно говорили об эволюции писателя от реализма к романтизму, о «фольклоризме»⁴, «сказочности»⁵ его сочинений, но целостного представления о типе художественного мышления Пришвина нет и сегодня.

Писатель Пришвин, философ и поэт, учился многому и у многих. В 1942-м году он привел реплику Д.С. Мережковского в их общем разговоре 1912 года с А. Блоком о романе К. Гамсуна «Пан»: «Я не знаю, – сказал М., какой интерес заниматься природой после Гете; о пантеизме все сказано, все пережито, все старо». Но «совершенная правда» слов Мережковского «тогда не могла меня тронуть, потому что я сам должен был пережить пантеизм по-своему»⁶. «По-своему» он пережил и эстетику Гете, Вагнера, Ницше, народничество, марксизм, сектантство, русский религиозно-философский «ренессанс». Многое почерпнул в славянском язычестве, мифологии, фольклоре и у своих предшественников: К.Н. Леонтьева, мастеров «природоведческой» темы и художественного интуитивизма Аксакова, Тургенева, Толстого.

Линия «Леонтьев – Розанов – Пришвин» в истории русской литературы четкая, но неизученная. Частый гость Петербургского религиозно-философского общества, Пришвин «перезнакомился со всем литературно-художественным Петербургом»⁷. «Я был очень близок к Ремизову и не откажусь теперь признать его своим учителем, как и многие другие, начинавшие вместе со мной (...) А.Н. Толстой, В.Я. Шишков, И.С. Соколов-Микитов и Е.И. Замятин. У Ремизова была настоящая студия (...) к нему ходили, читали свои рассказы»⁸. О юношеских метаниях он, «определившийся человек», сказал позднее: «Трудно мне понять сейчас (...) как я мог тогда одновременно быть желанным гостем у самых изысканных слушателей «искусства для искусства», равно как и среди подпольных революционных деятелей и представителей таких глубоких народных слоев, куда редко проникает глаз образованного человека. (Эти реки текли в разные стороны)»⁹.

В своей эволюции Пришвин выделял «две жизни». До 30 лет «занимался наукой и был правоверным марксистом», но «нашел свое счастье в искусстве», и Маркс «стал чужим и родными философы-интуитивисты»¹⁰. «Вы мудрец»¹¹, – сказал Горький. «Мудрец» цитирует из «Обоснования интуитивизма» Н.О. Лосского тезис об «истории (философии)» как пути «к утраченным идеалам живого знания

¹ Литературное наследство, Т. 70. М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. – М., 1963. – С. 348.

² Иванов-Разумник Р.В. Великий Пан // Речь. 1911. № 23. Это одна из первых статей о М.М. Пришвине.

³ Колтоновская Е. Этнограф-поэт. – Речь, 1912, 13 февраля.

⁴ Пришвин и современность. – М., 1978. – С. 302.

⁵ Холодова З.Я. Михаил Михайлович Пришвин // Русская литература 20 века. Ч. 2. – М., 1996.

⁶ Пришвин М.М. Зеркало человека. – М., 1985. – С. 667.

⁷ Пришвин М.М. Указ. соч. Т. 3. – С. 18.

⁸ Пришвин М.М. Мятежный наказ // Сб. «Горький». – М.; Л., 1928. – С. 193.

⁹ Пришвин М.М. Наши берега (книга «Искусство как образ поведения»). – РГАЛИ. Ф. 2569 (Н.Н. Замоскина). Оп. 1. Ед. хр. 535, л. 3.

¹⁰ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге». Из дневников 1909–1952 годов // Наше наследие. 1990. № 1. – С. 75.

¹¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. – С. 477.

(грекам)»¹. Эти идеалы и раскрытые «родными» Лосским, Мережковским, Розановым интуитивизм, персонализм, биологизм десятилетиями питали философию, эстетику Пришвина. Пантеизм, анимизм, натурфилософия – доминанты его мировоззрения; идеи ритма в искусстве и природе, согласования жизни людей и Вселенной созвучны поиску русских ученых Вернадского, Чижевского. «Революция движется линейно, события и лица проходят (...) без ритма, а время общей жизни мира (солнце всходит и заходит) идет ритмически (...) это понимание (мое) не «революционно», это биологизм»².

Пришвин-художник синтезировал прозу и поэзию, методы искусства и науки (естествознание, этнография, аналитическая психология), потенциал творческой личности: разум, образное восприятие, подсознание, сон, соединял «мистический интуитивизм» и рационализм. «Истинный ученый», как и художник, «непреренно обладает интуицией. Интуиция значит почти то же самое, что талант»³.

«Устремлением в какую-то страну непуганых птиц» начинался его литературный путь» и «был рассчитан не на обыкновенного газетного корреспондента, а на поэта (...) просто поэта в душе»⁴. Считая «исток»⁵ таланта Пришвина романтизм, Горький назвал его очерки поэмами. В начале 1950-х Пришвин это мнение оспорил: «Никаких настоящих поэм в моих очерках не было, но поэзия была в них руководящим началом»⁶, как в народном языке. Утверждал, что его «таинственная сила» выделилась «как поэтическая»⁷, что «есть поэзия образов – «поэзия», есть поэзия понятий – философия»⁸. Искусство – творчество «объясняться символами»⁹, оно должно «увести» читателя в «мир иной, совершенно свободный (...) от социальной и родовой тяготы, с их первородными и производными грехами»¹⁰.

Сочинения свои Пришвин считал «сказкотворчеством». Хорошо знал труды фольклористов, этнографов (С.Ф. Ольденбурга, Е.В. Барсова, Н.Е. Ончукова), рассуждал о сказке в художественных произведениях, дневниках, статьях («О сказке», 1945). Сказка – «явление ритма», ее сюжет – «трансформация ритма»¹¹, ее сила – в языке и ритме. Фантастическому в сказке предпочитал архетип и миф. Он впитал и опыт модернизма, «неомифологические» «тексты-мифы» символистов, позднее влился в мифотворчество 1920-х: Л. Леонов, Б. Пильняк, А. Веселый, С. Есенин. Еще позднее – в «сказкотворчество», в авторское освоение фольклорных жанров 1940–1950-х¹². Во власти народного языка, мифопоэтики, сказки было его слово, «личные образы-символы». И мифологемы авторского мифа: «небывалое», «страна без имени, без территории», «робинзонады», «бродяжество». И жанр, тип героя, стиль сочинений; открыто и через подтекст в них работают мотивы вхождения

¹ Пришвин М. Дневник. 1930 год // Октябрь. 1989. № 7. – С. 170.

² Пришвин М. Дневник. 1931 – 1932 годы // Октябрь. 1990. № 1. – С. 156, 157.

³ Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1990. № 1. – С. 154.

⁴ Пришвин М.М. Указ. соч. Т. 2. – С. 477.

⁵ Там же. – С. 459.

⁶ Там же. – С. 477.

⁷ Пришвин М.М. Указ. соч. Т. 3. – С. 66.

⁸ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... – Наше наследие. 1990. № 1. – С. 8.

⁹ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... – Наше наследие. 1990. № 1. – С. 70.

¹⁰ Пришвин М. Дневник... – Октябрь. 1989. № 7. – С. 173.

¹¹ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. – М., 1956 – 1957. – С. 718.

¹² Сказы П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка», сказки А.Платонова «Волшебное кольцо», «Финист – ясный сокол», «Умная внучка», «предания» и «жития» о «мирских святых» Севера Б.В. Шергина «Поморщина-корабельщина».

человека в мир, духовного роста, идеи ритма и цикличности, архетипы дороги, судьбы, золотого века, другие. Схватывая «в слове проходящее мгновение», создавая «собственные ежедневные мифы», сочиняя о детях и охотниках сказки¹, Пришвин воплощал в них «мир прекрасный»², нравственный поиск автобиографического героя.

«Своей фантазией я переделаю, я сделаю новую жизнь» (художественный поиск). «За волшебным колобком». «В ренессансе начала XX в. было слишком много языческого»³ – эта экспрессивная оценка Н. Бердяевым русского модернизма справедлива и в адрес реализма, точнее, неореализма, запечатлевшего мощный поток чувственных влечений, мечты о «царстве небесно-земном, духовно-плотском»⁴. Творцы нового художественного мышления, синтетических форм искусства начала XX века, современники Пришвина, А. Ремизов, М. Горький, И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой, Б. Зайцев, И. Шмелев, С. Сергеев-Ценский, поклонялись тайнам земли, «душе», «речи» природы. Возможно, Пришвин – сильнее других, ибо в природе он искал «совпадения с душой человека», «лицо моей родины»⁵. «Как вернуть свои переживания в природу. Как раскрыть их во всю стихийную ширь?»⁶. «Я жил, получая кровь от матери-земли, и тут какая-то большая радость и любовь была и правда»; «Земля прекрасна! Я носил любовь к бытию с детства»⁷. «Давнее желание описать детство и любовь (...) Какие чудеса там, в глубине природы, из которой я вышел. Никакая наука не может открыть той тайны, которая вскрывается от воспоминаний детства и любви»⁸. Детство и любовь – «родники» его «поэтических переживаний»⁹. На фоне роста мастерства эти устремления связали не разделяемое рубежом 1917 года обширное – хронологически (1907–1954) и жанрово – наследие Пришвина: лирико-философские миниатюры, очерк, рассказ, автобиографическую повесть, роман, «сказки», дневники, эпистолярный.

Условные этапы художественной эволюции писателя – это движение к мудрости, за десять лет до смерти названной им «качество дней». В первом рассказе, «Сашок» (журнал «Родник», 1906), глубокий психологический подтекст: за бытовыми деталями, цепкими, но еще не очень искусно оформленными воспоминаниями взрослого о детстве видно стремление показать тайные связи человека и стихии воды, близость жизни и смерти.

В 1906 году Пришвин и Н. Ончуков ездили в Олонецкую губернию за фольклорными материалами, через год он был на Крайнем Севере России и в Норвегии. Первые книги: «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком» (1907, 1908). Географическое общество наградило автора серебряной медалью, в 1910 приняло в свои ряды. Эти книги – синтез путевых картин и этнографических очерков, лирико-философских и мифопоэтических мотивов, публицистики. От первой ко второй есть движение от этнографии к художественности.

¹ Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1989. № 7. – С. 152.

² Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. – С. 77.

³ Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – Париж, 1983. – С. 164.

⁴ Мережковский Д.С. Пророк русской революции. К Юбилею Ф.М. Достоевского. – СПб., 1906. – С. 52.

⁵ Пришвин и современность. – С. 289.

⁶ Там же. – С. 239.

⁷ Там же. – С. 252.

⁸ Там же. – С. 238, 239.

⁹ Там же. – С. 231.

Европеизм и петербургское происхождение не гарантировали герою-повествователю душевной гармонии, что оттенил эпиграф к «Колобку» из А. Радищева: «Теперь я прощусь с городом навеки. Не въеду николи в сие жилище тигров...»¹. Странствия по заповедным местам, отшельническая жизнь в глубинах России, изучение, по наказу А. Ремизова, народной культуры изнутри выразили типологию духовных запросов Пришвина: войти в «далекие пространства жизни»², воплотить свое «небывалое» (вариант мифа о золотом веке) в образах чудесной страны, видимой или сотворенной. «В глубине души я берег свою Азию и, наверно, потому и метался из стороны в сторону»³, доказывая ее реальность.

На Севере, где говорят «чисто древним языком», он «с утра до ночи записывал сказки, песни, былины»⁴. Тридцать восемь – в сборнике Н. Ончукова «Северные сказки». В предисловии он пояснил: «Выговский край» остался «в стороне от влияния цивилизации», хотя новые «сношения» в сильной степени «подорвали старый уклад»⁵ края. На Севере Пришвин открыл мир, о котором «культурный человек стонет и плачет»⁶. «Наслаждение слушателя»⁷ зависит от говора, тона, духа сказки; в поэзии былин угадывается «какой-то строй жизни»⁸. С любовью и почтением наблюдая «старый уклад» и «строй жизни», слушая вопли и певцов былин, ощущая за народной верой в реальность Ильи Муромца, Добрыни «золотой век» и правду-истину, он думал о жизни интеллигенции. «У нас все было наоборот. Мы, вся интеллигенция (...) не жили, а мечтали»⁹.

Сквозная тема творчества Пришвина – тоска о полнокровном бытии, «гигантском человеке»¹⁰. Она реализована в сложных соотношениях человека, природы, культуры, мироощущения ребенка и подсознания взрослого, в мотивах сна и прамемории, в параллелях с Библией, апокрифами и сюжетно, в странствиях персонажей. Их цель: «отвести» душу так, чтобы люди «не отличались от природы»¹¹, напомнить о мгновениях «свободы, незабываемого счастья»¹².

Повествователь «Колобка» «превратился» в «мальчугана», убежал в «неведомую, прекрасную страну»¹³. Ее вода, лес, горы у Пришвина, как в лирике, скорее образы душевной жизни, чем пейзаж. Культурное и природное, физический и духовный мир – это «разбросанное в лесу существо человека»¹⁴. Одна сторона – «светлая, чистая правда» ощущений, другая – идущие «из самой природы» инстинкты «убийства и любви»¹⁵. Пейзажные детали – метафоры подсознания, глубинной психики («сказочный» подводный лес). «Разумная часть» персонажа «заснула», из

¹ Указ. соч. Т. 1. – С. 182.

² Пришвин и современность. – С. 230.

³ Указ. соч. Т. 4. – С. 245.

⁴ Указ. соч. Т. 1. – С. 797.

⁵ Ончуков Н.Е. Северные сказки. В 2-х кн. Кн. 2. – СПб., 1998. (Репринт издания 1908 г.). – С. 71.

⁶ Указ. соч. Т. 1. – С. 257.

⁷ Ончуков Н.Е. Северные сказки. – Кн. 2. – С. 72.

⁸ Указ. соч. Т. 1. – С. 105.

⁹ Пришвин и современность. – С. 216.

¹⁰ Указ. соч. Т. 1. – С. 285.

¹¹ Там же. Т. 1. – С. 45.

¹² Там же. Т. 1. – С. 182.

¹³ Там же. Т. 1. – С. 252.

¹⁴ Там же. Т. 1. – С. 256.

¹⁵ Там же. Т. 1. – С. 189, 281.

«современного бытия» он увидел ход времени «над грешной землей у людей»¹. Тему человека Пришвин отделил архетипом Адама. На Голгофе (скит на острове Анзерский) он думал «о примитивной, стихийной душе, какою она выходит из рук Бога»². Голгофа, мерило человека в воспоминаниях только об одной Личности, одном Событии, вызывает ассоциации с «Адамом вторым» – Христом. На такую высоту человек первых книг Пришвина еще не поднялся.

«У стен града невидимого», **Черный Араб**. Летом 1908 года Пришвин отправился в Нижегородскую губернию – на Оку, в Керженские леса, озеро Светлояр; зимой 1909 в Петербурге написал книгу «У стен града невидимого» («Светлое озеро»). Была поездка в степи за Иртыш, в Среднюю Азию и повесть «Черный Араб» (1909), очерки «Адам и Ева» (1909), «Соленое озеро» (1914). В цикл «Старые рассказы» (1910–1912) вошли рассказы «Крутоярский зверь», «Птичье кладбище», другие. Повесть «Славны бубны» (1913) написана после поездки в Крым. Очерки, заметки, корреспонденции 1905–1913 годов составили сборник «Заворошка». Углубляя проблематику первых книг, идя от народнопоэтических традиций, писатель по-новому осмысливал бесценный материал. Не убегая от реальности, но вживаясь в нее, переплавлял этнографию в художественность; символизируя действительность («материалом для символа служит повседневное»³), постигал быт и бытие.

Как и Горький, Шмелев, как и писавшие о собирательной душе России философы В. Соловьев, В. Розанов, С. Булгаков, Г. Федотов, Пришвин искал «Бога живого». Но скорее снизу, от «народного православия», окунувшись в быт и веру старообрядцев, сектантов, традиции русского иночества. Характерные его настроения: «Очень уж я близко стою тут к жизни»⁴. Записные книжки, дневники начала 1910-х несут уроки батюшек из скитов: «Земля Божья»; «Правда одна»; «Земля неповинна – люди виноваты»⁵.

Повесть «У стен града невидимого» трансформировала фольклорные, русские средневековые легенды о граде Китеже, старообрядческие легенды о церквях «древнего благочестия»⁶. Если «народная душа» «видит несовершенство в земной церкви», то находит «утешение в церкви небесной, невидимой: так создалось сказание о невидимом граде Китеже (...) очень заботливо, искренне и талантливо, – увлекает»⁷. В Китеже Пришвина увлек миф об ином царстве русского народа, созвучный его «прекрасной стране», его невидимой церкви, «ощущению Бога, который родится на черте, отделяющей природу от человека»⁸. Такая ступень духовного восхождения выше, чем «разбросанное в лесу существо человека».

Пришвинский «город невидимый» у «Светлого озера» – географический и духовный итог движения по воде, дремучим лесам, болотам. На уровне подсознательно-психологическом путь в Китеж, за «черту в сердце», где «начинается бледный свет и особая радость и счастье»⁹, символичен изживанию тревожных

¹ Там же. Т. 1. – С. 284.

² Там же. Т. 1. – С. 234.

³ Пришвин М.М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. – С. 70.

⁴ Пришвин М.М. Письмо А.М. Ремизову 12 апреля 1910 г. ОР ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 634, оп. 1, ед. хр. 175, л. 12, 17.

⁵ Пришвин и современность. – С. 245, 268, 271.

⁶ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 224.

⁷ Рецензия (1913) на книгу С. Дурылина «Церковь невидимого града (Сказание о граде Китеже)». – Указ. соч., Т. 1. – С. 804.

⁸ Там же. Т. 1. – С. 459.

⁹ Там же. Т. 1. – С. 431.

ожиданий, комплексов несовершенства, «социальных и родовых тягот». Все это писатель определит мифологемой «я – маленький» и разовьет в романе «Кашеева цепь». Найденные здесь медитативно-психологические способы постижения духа человека будут востребованы в повести «Жень-шень».

«Свободной», «праздничной», наиболее удачной считал Пришвин повесть «Черный Араб» («Русская мысль», 1910). Говорили, что ее поэзия «рождена этнографией»¹, открытием «древнего мира степи»². Верно, но это не все.

Обсуждая с Ремизовым, Пришвин хотел назвать повесть «Степной оборотень»³, что точнее его желаниям: проникать за оболочку, «одежду» Мира, будь то скалы, фиорды Норвегии, Керженские леса или степь. В этой повести, о которой автор говорил: «Моя поэзия есть акт моей дружбы с человеком, и в ней мое поведение: пишу – значит, люблю»⁴, – нет противоречия культурного человека и природы. Культурный человек уступил место Черному Арабу – психологически индивидуализированной и мифологически обобщенной духовной сущности «бродяги» Пришвина. Родство автобиографического героя архетипу бродяги писатель не скрывал. «Бродяга будет»⁵ – сказал о нем, еще ребенку Курымушке, один из старших братьев Алпатовых («Кашеева цепь»).

Черный Араб – еще и персонаж сотворенной повествователем легенды, идущей впереди его. Пустил слух о себе, что едет из Мекки, и вот уже в степи «от оазиса к оазису несут дикие кони весть о Черном Арабе»⁶. Путешествуя на фоне популярных в литературе начала XX века народных легенд о Золотых горах, о земле обетованной, он достиг Азии географической и духовной: «настоящей пустыни» степи, «страны Ханаанской». Степь-природа и степь-образ жизни (быт, философия, поэзия) выписаны этнографически точно и поэтично. Охотники, пастухи (тип естественного человека), непросвещенные, но мудрые степные люди умеют жить и живут по Солнцу, по законам Неба и Земли. Древние соответствия природы и человека пронизывают все: песни, легенды, сцены охоты, дрессировки животных, приготовления пищи. Этика и мудрость архаичного народного сознания проступила в чудесном диалоге повествователя и носителя «примитивной» естественной души Исака о небе и земле, степи. «Все это видно на небе с древних времен (...) и у нас и у вас, везде одинаково»; «На небе, как на земле! (...) Как в степи»⁷. Есть в книгах Пришвина романтический подтекст «возвращения» к первобытному опыту и восхождения от него к человеческой духовности.

Единство смыслов и приемов определено «любимым делом» Пришвина: «искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой»⁸. Аллюзии ощущений объединяют повесть «Черный Араб» и роман «Кашеева цепь». Взгляду плывущего по сибирской реке Алпатова предстала «глазастая степь-пустыня», «светлые соленые озера», степные люди с монгольскими лицами, «желтыми, как

¹ Тагильцева Л.Е. М.Пришвин. – Очерки русской литературы 20 века. Кн. 2. Ч. 2. – М., 1995. – С. 9.

² Там же. Т. 1. – С. 811.

³ Пришвин М.М. Письмо А.М. Ремизову. ОР ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Фонд Ремизова. № 634. Оп. 1, ед. хр. 175, л. 11, 12.

⁴ Там же. Т. 1. – С. 812.

⁵ Там же. Т. 2. – С. 162.

⁶ Там же. Т. 1. – С. 532.

⁷ Там же. Т. 1. – С. 511, 512.

⁸ Пришвина В.Д. Пришвин в Дунине. – М., 1978. – С. 19.

спелые дыни». «Все ново и странно, в глубине сердца как-то знакомо, будто сам когда-то ездил в караванах через пустыни и кочевал»¹. Метафорическое уподобление озер глазам земли предвосхитило экспрессию лирических миниатюр цикла «Календарь природы». Так в слове, от одной книги к другой Пришвин свое «единственное неведомое богатство» настойчиво делал «радостью всех»². Душе повествователя-путешественника очерковой повести «Славны бубны», как и душе Черного Араба, дороги цвета, звуки, запахи мира. «Необыкновенными цветами убранною» представлял он на юге весну: «понюхаешь (...) и вспомнишь свое такое далекое, последнее, что уже не себе одному, а всем равно мило»³. Повествователь романа «Осударева дорога» родился с верой в «страну, лучшую, чем наша, с уверенностью, что если сильно захотеть, то ее можно открыть всем»⁴.

Сюжет, лейтмотивы большинства очерковых циклов, повестей, романов Пришвина повторяли элементы сюжета сказочного: завязка – первоначальная беда⁵, «почва для беды»⁶, затем – «отлучка», странствия. В финале беда преодолевалась заветной целью: установлением «высшего в себе». Переиздавая «В краю непуганых птиц» (1934), он пояснил, что «не смел быть писателем», пока у Надвоицкого водопада не «понял» «падение воды как органически творческий процесс природы», а жизнь как «творческий процесс органического целого»⁷. «Без этого живого чувства органического целого, чувства всей жизни по себе самому я ничего не могу написать»⁸. Связям человека со «всею славой земли» Пришвин искал ритм и форму, неустанно «охотясь» за словом. Учил слышать «слово из затаенной глубины человеческой личности», в себе «находится родник неиссякаемый слов, созвучных с другими людьми»⁹. Так он обрел «личные» образы-символы. Или «мысле-образы», данные «от природы» «интеллектуальные и нравственные идеи»¹⁰ (В.Д. Пришвина), через которые видел мир. Вот некоторые: имя, паутина, зеленая ветвь, дерево, корень жизни, болото, вода, судьба. И «камень-правда», солнце, свет. Капля воды – начало жизни (повесть «Мирская чаша»). Разлив, «образ большой воды» – метафорическое выражение «источка» жизни на земле и преобразования планеты («Календарь природы», «Осударева дорога»). Помнил и о святой воде.

«Зверь безумный освободился» («Мирская чаша»). Потрясенный событиями революции, Гражданской войны, Пришвин желал укрыться от распрей под «голубое знамя» Христа (рассказы «Голубое знамя», 1918, «Базар», 1920, 1928), но ненадолго. В очерках («Распни!», «В телячьем вагоне», «Кровавый гусак»), рассказах, дневниках позиция писателя ясна. В наступающем «мужицком рае» «все равны и все нищие». В новой власти ему чужды проповедь насилия, разрушение сословий, церкви и, главное – вмешательство в природу человека и Мира, отрицание того, «что мы считали «жизнью» с ее (...) вечными биологическими и

¹ Указ. соч. Т. 2. – С. 118.

² Пришвин и современность. – С. 286.

³ Указ. соч. Т. 1. – С. 536.

⁴ Там же. Т. 6. – С. 9.

⁵ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. – М., 1994.

⁶ Пропп В.Я. Собр. трудов. Т. 1, 2. Морфология. – Исторические корни волшебной сказки. Поэтика фольклора. Т. 1 – М., 1998. – С. 132.

⁷ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. – С. 810, 811.

⁸ Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1989. № 7. – С. 180.

⁹ Указ. соч. Т. 3. – С. 39.

¹⁰ Там же. Т. 1. – С. 7.

культурными устоями»¹. Не без уроков Розанова сложилось убеждение писателя: личность создают стихии мужского и женского. Власть женщины – в ее тайне. И вдруг: «Обозначилось» «направление революционного внимания к самому истоку собственности, в область пола и эроса», с «особенной ненавистью революция устремилась в дело разрушения женственного мира, любви, материнства»; «нащупала» в нем «источки различимости людей между собой»².

«Коренную вещь» начала 1920-х, повесть «Мирская чаша» (1920, 1982, 1990), он хотел поместить в журнале «Красная новь», но зловещую роль в ее судьбе сыграл отзыв Троцкого: «С политической точки зрения она сплошь контрреволюционна»³.

В родном Хрущеве в 1917-м Пришвин недолго обрабатывал свой надел земли, как и крестьяне. В 1920 году, живя с семьей в деревне Следово Смоленской губернии, был учителем, директором школы, спасал от разорения имение купца Барышников-ва, создал там музей усадебного быта. Тем же занимается главный герой повести – учитель Алпатов. В этой без путешествия повести осмыслены проблемы России, интеллигенции и те стороны народной жизни, о которых еще в 1910 году С.Булгаков писал А. Белому: «Сокровенные тайны народной души – в ее натуралистической и (...) демонической стихии»⁴. После 1917 года Пришвин понял, что усвоенный в Петербургском Религиозно-философском обществе демотеизм (обожествление народа) далек от тайн народной души. В революции «зверь безумный освободился»⁵.

В повести глубокий подтекст, образы-символы, скрытые цитаты, аллюзии, параллели, сюжетные аналогии. Лейтмотив ее: миссия интеллигенции – это «история страдания сознательной личности», подобная жертвенному подвигу Христа. «Но когда же кончится (...) такая ужасная история, и сам Распятый просил, чтобы миновать ему эту чашу»⁶. Образ-символ чаши многомерен. Чаша – душа русской интеллигенции, из которой все причащаются – пьют, и стихия народной жизни. Народная душа – это уже не та «примитивная, стихийная душа, какою она выходит из рук Бога» (думы на Анзорской Голгофе). Чаша народного причастия – ужасный котел с бурлящим зельем (глава «Чан»), а на дне пьяной души виден зверь освобожденный. Ему вместо Бога большевики предложили форму свободы – эволюцию по Дарвину. Она оценена саркастически: человек, «раб обезьяний», «ожидаящий воскресения себя»⁷. Кем же станет он после воскресения – обезьяной? Чем все кончится? Вопросы повести остаются без ответа. В комнатах отданного на разорение «ампирного дворца» (символ культуры) Алпатов устроил Музей усадебного быта, его экспонаты иллюстрируют старый тезис: «русский народ сфинкс»⁸. Рядом – «чурбан из дерева», на лице которого «страшные глаза Петра Великого»⁹, он знал тайну сфинкса.

Самопожертвование интеллигенции бесполезно и народу не нужно. Чтобы спасти «весь этот черный, погибающий в обезьянстве люд»¹⁰, надо быть большим,

¹ Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1990. № 1. – С. 156.

² Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1989. № 7. – С. 162.

³ Пришвин М.М. Мирская чаша. // Роман-газета для юношества. 1990. № 2. – С. 19. Первое издание повести без купюр. Далее ссылки на этот текст.

⁴ Булгаков С.Н. Моя Родина // Новый мир. 1989. № 10. – С. 238.

⁵ Пришвин М.М. Мирская чаша. – С. 21.

⁶ Там же. – С. 21, 22.

⁷ Там же. – С. 39.

⁸ Там же. – С. 35.

⁹ Там же. – С. 38.

¹⁰ Там же. – С. 45.

он же, Алпатов, «маленький». Разные понимания смысла жизни, «хлеба единого», Христа народом и интеллигенцией предстали в беседах Алпатова с крестьянами, у чана с самогоном, в полемике с огородником Крыскиным (обобщенное народное сознание). Народная правда – в апокрифе, перефразировке притчей, переосмыслении Евангелия (глава «О хлебе едином»). Народ живет на земле и «хлебом единым». «Хлеб наша проверка...», «а все прочее притча»¹.

«Антиинтеллигенция» отстаивает принцип «не хлебом единым» вслед за Христом, потому что, «как Христос»², учит и не работает. Народу Христос не нужен, книга не заменит хлеба. «И жили бы книжкой»³, – издевательски парирует Крыскин доводы Алпатова. Путем Христа «нам спастись невозможно», поскольку «Распятие (...) идет по скорому времени, по-советскому, а жизнь идет по-солнечному, тихо, работа медленная»⁴.

Концепт «крестный путь интеллигенции» реализован в параллелях и мотивах «учительство – мессианство». И в бытовых, но с глубоким символизмом деталях: учитель – босой, школьным работникам, «шкрабам», власть отказывает не только в хлебе, но даже в кислой капусте. И на уровне сюжетных аналогий с Евангелием. Событийная канва переходит в фантастический план мистерии, усиливая параллели с вознесением Христа (глава «Мистерия»). Алпатов замерз и будто умер, вознеся на небо. И, оказывается, кто-то видел его после смерти. Истина спрятана в природной сфере. Мороз, свет солнца, капли воды – храм природы выше людских идей (глава «Кружева мороза»). В финальных сценах повествователь возносит молитвы о том, чтобы «чаша сия» («зверь освободился») миновала и его, и Россию. «Явись, желанное слово, и связи неумирающей силой своей поденно утекающую в безвестность жизнь миллионов людей»⁵.

«Старинная мысль человечества: человек – это микрокосм» («Геооптимизм»). «Бесчеловечный писатель». Новый этап эволюции Пришвина, 1920–1930-е годы (1930-е – середина его литературного пути), открыла книга «о природе» «Родники Берендея» («Красная новь», 1925). Пополненные разделами «Лето», «Осень», «Зима», «Родники Берендея» стали книгой «Календарь природы». Она соединила краеведение, этнографию (например, сохранившийся в Переславле-Залесском культ Ярилы соотнесен с эмоциями современного человека), сказки и местные предания, и поэтические наблюдения за сменой циклов природы по Солнцу. Повести «Журавлиная родина» (1929), «Жень-шень» (1933), охотничьи рассказы и новеллы, «производственные» очерки «Торф», сборники для детей ... – разные жанрово, тематически произведения варьируют тему творчества. О творчестве-мастерстве (башмачный промысел) – очерки «Башмаки» (1924), о творчестве-искусстве – «Журавлиная родина», книга «Глаза земли» (1940-е, издана посмертно). О творчестве – «творческом поведении», сотворчестве писателя, читателя, человека и природы в едином процессе жизни едва ли не все у Пришвина.

В 1920–1930-е годы идеи «нового мира», преобразования земли вызвали феномен научно-художественной литературы⁶ и расцвет науки, техники (В.Вернадский,

¹ Там же. – С. 72.

² Там же. – С. 73.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. – С. 86.

⁶ «Лесная газета» В. Бианки, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Кара-Бугаз», «Черное море» К.Г. Паустовского, «Жень-шень» М. Пришвина, «Пароход» Б. Житкова.

Н. Вавилов, К. Циолковский, И. Павлов, С. Королев). Вернадский снял оппозицию «человек – природа», заменил антропоцентризм антропокосмизмом (люди – дети солнца). Творя «в глубину», человек преобразует биосферу в ноосферу, и естественные процессы служат разуму. Книги В.И. Вернадского «Биосфера» (1926), Н. Федорова «Философия общего дела» (1929) Пришвин высоко ценил, оставаясь самостоятельным. Горький в 1926 году отметил новое искусство его – не пейзажа, а «ощущения Земли как своей плоти»¹, его отношение к Земле назвал «геофилия», «геооптимизм». Словно развивая авторскую оценку повести «Черный Араб», сказал, что «к любви и дружбе с самим собою», читатель дойдет «Вашей тропой»². Подчеркнул: «В чувстве и слове Вашем слышу я подлинное человеческое, идущее от сердца Сына Земли – Великой матери, боготворимой Вами»³. «Геофилия», «геооптимизм» Пришвина, предвосхищая научные космизм, экологичность, вышли из художественного «восчувствования» «наработанных жизнью материалов»⁴.

Ростки геооптимизма были уже в повести «Черный Араб»: метафизические подобия и соответствия Неба и Земли, другие «старинные мысли человечества». Пережив пантеизм «по-своему», Пришвин пошел дальше материализма Базарова (человек в природе – работник в мастерской), дальше Фауста Гете. Могучий разум Фауста признался в бессилии перед им же вызванным Духом Земли. Пришвин возможности человека направил не на преодоление Земли, а на совершенствование жизни в сотворчестве с природой. Вовлекая в «разум свой» все «тайные силы» Мира, его человек стремился стать «Мужем Земли», творцом «чудес и радостей» ее. Созидая, человек «двигает жизнь» («Календарь природы»). «Нарастает творчество жизни: у спортсмена прибавляются мускулы, у художника растет мастерство»⁵. «Старинная мысль человечества: человек – это микрокосм. Вселенная сполна присутствует в нем, метафизически в нем реальна. Все загадки и разгадки в человеке»⁶. «Правильный жизненный путь человека на земле, это который короче всех к творчеству будущей жизни»⁷. Дети одарят Землю духовной красотой, а благодарная «Великая Мать наша» раскроет им свои богатства, наделит творческой энергией. Таков духовный путь пришвинского героя. Разрушительным силам писатель противопоставил «ценности, которые стоят вне фашизма и коммунизма», с их высоты даже во зле виден «проток» к добру: «непременно же в процессе творчества зло переходит в добро»⁸.

Из философии геооптимизма вышла концепция творчества в повести «Журавлиная родина». Пришвин нашел гибкое слово в этой «повести о неудавшемся романе»: совместил очерк, афоризм, стихотворение в прозе, рассказ, статью и даже штрихи к автобиографическому роману. Формой дневника приблизил читателя, пустил его в свою творческую лабораторию, связал создание и анализ произведения. Напрямую о творчестве главы «Муки творчества», «Обнажение приема». «Поддержку» для этой «книги о творчестве»⁹ писатель надеялся получить в ритме

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 29. — С. 267.

² Там же. — С. 477.

³ Там же.

⁴ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. — С. 75.

⁵ Письма М.М. Пришвина В.П. Полонскому // Новый мир. 1964. № 10. — С. 79.

⁶ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. — С. 67.

⁷ Письма М.М. Пришвина В.П. Полонскому // Новый мир. 1964. № 10. — С. 79.

⁸ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. — С. 164, 165.

⁹ Указ. соч. Т. 3. — С. 58.

и мелодии весны. Секрет и успех творчества – в «драгоценной таинственной силе ритмического родственного внимания» к миру¹, согласовании жизни человека с «ритмами» земли и неба. Нарушение ритма – начало хаоса, потеря его – смерть. Муза – сила поэтов – привлекает «родственное внимание и самое сердце людей и вещей»². «Ритм стиха и прозы» присутствует «во всяком отличном труде»³. Искусство – форма гармонизации жизни, «физическая сила, управляющая жизненным порядком»⁴. В дневнике об этом сказано еще сильнее. «Все, что я думаю, было думано и передумано (...) Сущность жизни неподвижна. Формы ее изменчивы. Мы все работаем над изменением ее формы»⁵.

«Источник поэзии – чувство ритма жизни, который воспринимается как смысл ее, как то, из-за чего стоит жить, трудиться и достигать»⁶. Тогда же он признавался, что начал «уходить в музыку», благостную сферу, путешествуя там «без ограничений»⁷, вливаясь в музыку мирового хора.

В 1927 году Пришвин сказал Горькому: «Видите ли, я не «антропософ», а «собакософ», иду к человеку от собаки»⁸. «Во всех своих «без-человечных» писаниях о собаках и всяких зверях я вижу человеческий путь к творческой свободе»⁹. Современники, некоторые критики окрестили его «бесчеловечным»¹⁰ писателем. Писатель «болотной экзотики»¹¹ – оценка из рецензии журнала «Литературное обозрение» (1940), рецензент – Ф. Человеков (А. Платонов). Тип творческой личности («просто поэт в душе») определил все стороны поведения Пришвина: «бесчеловечность», «бродяжество», «робинзонады» (блуждания в лесу), охота стали способами сохранения и реализации его духовного мира. Поэт в душе мог раствориться в образе бродяги (Черный Араб), примкнуть к «народному мудрецу» (Исак, Лувен). «Я везде побывал: и на севере, и на юге, и на востоке, и на западе (...) добрался и до той Азии, куда хотел убежать в детстве (...) оставил там о себе легенду, как о каком-то Черном Арабе»¹².

В первой половине 1930-х Пришвин много ездил по заданиям редакций журналов, газет («Наши достижения», «Известия»). Побывав осенью 1931 года на Дальнем Востоке, написал книгу «Золотой рог» (1932), повесть «Жень-шень», киносценарий «Хижина старого Лувена». Герой книги «Славны бубны» стремился в «райский сад»¹³ у гор и моря. Главный герой повести «Жень-шень» искал «родину», «неизведанную природу», залечивал душевную рану и попал в «рай»¹⁴ – лесные владения китайца Лувена. Исак, охотник Лувен – проводники высшей мудрости. Но если первый воплощал архаичное сознание, то второй вписан в архетип лесного мудреца, учителя, знахаря. Реалистичны эпизоды биографии Лувена, в тайгу

¹ Там же. Т. 3. – С. 64.

² Там же.

³ Там же. Т. 3. – С. 47.

⁴ Там же. – С. 48.

⁵ Пришвин и современность. – С. 261.

⁶ Письма М.М. Пришвина В.П. Полонскому... // Новый мир. 1964. № 10. – С. 80.

⁷ Пришвина В.Д. Пришвин в Дунине. – С. 79.

⁸ Литературное наследство. Т. 70. – С. 350.

⁹ Указ. соч. Т. 3. – С. 48.

¹⁰ Там же.

¹¹ Пришвин М.М. Мирская чаша. – С. 7.

¹² Указ. соч. Т. 3. – С. 18.

¹³ Там же. Т. 1. – С. 536.

¹⁴ Там же. – Т. 4. – С. 7.

он пришел «не тем глубоким и тихим», каким «сделался в поисках корня жизни»¹. «Очень древний человек»², он посвящен в тайны растительного царства. Такие дары Пропп назвал «уменье, а не знание»³, Пришвин – родственное внимание. Важно «не то, что он мог разбираться в жизни тайги, а все на свете оживлять»⁴. Все живое он «давным-давно принял к сердцу», и ему важно «через мое внимание к этому понять меня самого»⁵. Талантом видеть жизнь «во всем родстве» Лувен наделил своего ученика. И уже «не боль, а радость жизни» открывалась «во мне из более глубокого места»⁶.

Овеян легендами реликтовый (вечный) корень Жень-шень – эквивалент философского камня. Поиск корня (смысла) жизни – это обретение родства душ, хода сиюминутного и «планетного» времени, трансформация усилий прошлого, «ушедших в землю» в настоящее. Бессмертие в делах следующих поколений, сотворчество сильнее разочарования, одиночества, личной драмы и страха смерти, перед которым устояли не все современники Пришвина. «Несчастье – переходный момент, оно кончается или смертью, или роль его – мера жизни в глубину, этап в творчестве счастья»⁷ («Охота за счастьем»). «Какая неистощимая сила творчества заложена в человеке, и сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не поняв свой Жень-шень, не сумев раскрыть в своей глубине источник силы, смелости, радости, счастья!»⁸. Прикосновение к «источнику творческих сил»⁹, умение «все на свете оживлять», «напряжение корневой силы жизни»¹⁰ «перемогло» начальную беду. «Творческая сила» корня позволила «выйти из себя» и «раскрыться в другом»: персонаж «полюбил другую женщину, как желанную в юности»¹¹. «Она» (мифологемы «царевны», Адама и Евы) явилась. В созданном ими пантовом хозяйстве у каждого оленя имя (мотивы персонализма, личного начала в природе и опять – сотворчества). Суммировав желанные цели персонажей, писатель открыл духовные возможности «среднего» человека. Герой первых книг решал проблемы инстинктов, в «Черном Арабе» почувствовал весь мир в себе, в «Жень-шене» совершенствует формы жизни. Изменение жизни, по Пришвину, «требование человеческого смысла»¹².

«Я теперь опираюсь не на количество лет, а на качество дней своих»¹³. (Творчество последнего периода). «Качество дней» – знак последнего десятилетия жизни, последнего периода творчества Пришвина. Ощущение 1910-х годов – «Я – маленький, это и есть начало сознания»¹⁴ – в начале 1940-х сменил «новый великий свет». «Как хорошо в этих зеленых склонах. Так хочется признать единое великое значение всего»¹⁵. В сочинениях этой поры все глубже осмысление

¹ Там же. – С. 40.

² Там же. – С. 8.

³ Пропп В.Я. Собр. трудов. – Т. 1. – С. 195.

⁴ Указ. соч. Т. 4. – С. 40.

⁵ Там же. – С. 22.

⁶ Там же.

⁷ Там же. – Т. 3. – С. 14.

⁸ Там же. Т. 4. – С. 67.

⁹ Там же. – С. 33.

¹⁰ Там же. – С. 74.

¹¹ Там же. – С. 77.

¹² Пришвин М.М. Зеркало человека. – С. 82, 83.

¹³ Пришвина В.Д. Пришвин в Дунине. – С. 23.

¹⁴ Пришвин и современность. – С. 256.

¹⁵ Там же. – С. 235.

«пантеизма», «язычества», «отшельничества», все чаще для выражения «поэзии» образов и понятий используются миф, сказка, легенда. Слово соединило философские обобщения, поэтический лиризм и реалистическую достоверность. Найдены и адекватные формы письма: архетипы стали еще и средствами выразительности, повествование плотнее, символичнее.

В жанре философской лирической прозы написаны поэма «Фацелия» (1940), книги «Лесная капель» (1940), «Повесть нашего времени» (1944). Созданы книги лирических миниатюр, «заметки», «Незабудки», «Глаза земли». Написаны роман-сказка «Осударева дорога» (1933–1952), сказка-быль «Кладовая солнца» (1945, киносценарий – «Серый помещик»), повесть-сказка, «дидактическая утопия» «Корабельная чаша» (1954), философский автобиографический роман «Кашеева цепь» (1923–1954). «Корабельная чаша» и «Черный Араб» выполнены в одном стилистическом ключе (чуткая природа). Написаны циклы рассказов «Неодетая весна», «Лисичкин хлеб», «Золотой луг», «Моя страна», «Заполярный мед», другие. Работал над книгами «Серая Сова» (1940), «Искусство как образ поведения». Десятилетиями Пришвин вел дневники, в которых он сам – герой записываемой каждое утро по странице своей повести о жизни. «Фацелия», «Лесная капель», «Глаза земли», «Незабудки» вышли из дневников.

Повествуя о любви, Пришвин искал аналогии в сказке и природе. Глазами детей открывал в земных женщинах таинственную красоту волшебных героинь. Первую красивую женщину Курымушка Алпатов («Кашеева цепь») принял за сказочную невесту, царевну Марью Моревну и «понял, каких женщин и за что называют красивыми»¹. Ребенок Зук («Осударева дорога») отождествил с Марьей Моревной комсомолку Марию Уланову.

«Синие птицы» «из далекой страны прилетели»² и оставили свои перья – это трава Фацелия. Она передала «гул жизни в цветах», «силу земли» и напомнила о Фацелии, «синей птице моей юности», от нее еще хранятся в душе «синие перышки»³. «Синяя птица» его юности – В.П. Измалкова, история неразделенной любви к которой изложена в романе «Кашеева цепь». Но полюбил «другую женщину, как желанную в юности», и посвятил ей свою «песнь песней», «Фацелию»⁴. Красота, любовь – «интимно-вечное» в людях, источник творчества, нравственного поведения. Они разрывают «кашееву цепь» смерти, страданий, зла и «корневой силой жизни» связывают человека с миром. «Когда человек любит – он проникает в суть мира»⁵, видит великое значение всего. Лирические миниатюры «Фацелии» варьируют такие мотивы. Слушая, как «иволги поют на разные лады», почувствовал, что «в природе именно все лично, вплоть до самых законов природы»⁶. Смотрел на ручей, думал о «большой воде», океане, где примут его «непременно за первого», там «все первые, потому что нет конца жизни»⁷.

¹ Указ. соч. Т. 2. – С. 335.

² Там же. Т. 5. – С. 6.

³ Там же. – С. 9.

⁴ Валерия Дмитриевна (Лиорко, по первому мужу – Лебедева) – жена, хранитель архива, исследователь, популяризатор творчества Пришвина, составитель и публикатор его книг и книг о нем: «Сказка о правде». – М., 1973; «Мы с тобой». М., 1975; «Пришвин и современность». М., 1978; «Пришвин в Дунине». М., 1978; «Наш дом». М., 1980; «Путь к слову». М., 1984; «Дневник любви» (опубликована в 1996 г.).

⁵ Пришвин и современность. – С. 261.

⁶ Указ. соч. Т. 5. – С. 15.

⁷ Там же. – С. 36.

В духовном завещании Пришвина, повестях «Кладовая солнца», «Корабельная чаша», романах «Осударева дорога», «Кашеева цепь» мотивы и образы книг первых (страна «без имени, без территории, куда мы в детстве бежим») предстали во всю мощь, а тема испытаний человека на пути духовного роста – сквозная. Веря, что ребенок живет в каждом из нас до могилы, обобщая свой опыт, он развивал миф о детстве, мифологему «отец и сын», библейские мотивы. «Я маленький» искал «свое небывалое», «боролся за себя», соединял «мое» и «общее», личное «хочется» и общественное «надо». «Качество дней» росло у Надвоицкого водопада, в странствиях по Европе, в Киргизской степи и Корабельной чаше.

«Сказки» «Осударева дорога», «Кладовая солнца», «Корабельная чаша» объединены материалом, впечатлениями от поездов Пришвина на Север в середине 1930-х годов: Вологда – Архангельск, Беломорский канал, Хибины, Соловки. И «робинзонадой», темой «дитяти». Писатель шифровал свою позицию: говорил о желаемом, сказке, идеале. Роман «Осударева дорога» создавал, «как делает природа», развивал «сказку о мальчике, заблудившемся в лесу»¹. Роман полифоничен: соединены человек, эпоха и природа на почве «геооптимизма», религиозного и коммунистического мировоззрения, старообрядческих мифов о конце жизни и коммунистических о ее начале. «В лучах полуночного солнца (...) везде и во всем жизнь только что начинается»².

После «Мирской чаши» Пришвин усилил параллели между событиями 1920–1930-х и эпохой Петра. Открытой негативной оценки Петра нет, сопоставление эпох сделано опосредованно, по-своему повернута лагерная тема. Беломорско-Балтийский канал пролег через «край непуганых птиц», где уже был писатель в начале века, где когда-то прошел Петр с кораблями. Строители канала следуют мистической Осударевой дорогой экспериментов над народом.

Здесь и в «дидактической утопии» «Корабельная чаша» суть нравственных исканий состоит в «борьбе со злом на пути добра», что вытекает из общефилософских построений Пришвина: «непременно же в процессе творчества зло переходит в добро»³. Проблема «перевоспитания» носителей зла решена как власть человека над природой-стихией и природой человека. «В своей суровой борьбе за совершенство люди соединены, как вода»⁴. Люди, «зэки», «урки» единством своих усилий преобразуют пустынный край и сами преобразуются. И командует всем Мария Уланова – сказочная невеста Марья Моревна. «Это была не та вода, первая, откуда вышла на сушу жизнь: вода-колыбель. Это была вода новая... Наша вода, направленная рукой человека»⁵. Зук на острове спасения (тоже аллегория) «делал костер, неустанно подчиняясь приказам начальника жизни, человека, имеющего власть над природой»⁶. Финал романа «Осударева дорога» повторил тему «Фацилии». «Мысль, обнимающая нас всегда при встрече с большой водой (...) все, как капли воды, когда-нибудь придем в океан»⁷.

Дети – персонажи, Зук, Митраша, Настя, словно стали героями волшебной сказки. Пришвин вел их в леса, нетронутую природу, чтобы они познали чувс-

¹ Пришвин М.М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 2. — С. 67.

² Указ. соч. Т. 6. — С. 182.

³ Пришвин М. Леса к «Осударевой дороге»... // Наше наследие. 1990. № 1. — С. 164, 165.

⁴ Указ. соч. Т. 6. — С. 191.

⁵ Там же. — С. 183.

⁶ Там же. — С. 187.

⁷ Там же. Т. 6. — С. 214.

тва среди камней и деревьев, прошли «звериной тропой» к «человечьей правде». Уход детей был инициирован отцом, взрослыми. Такой элемент сказочного сюжета классифицирован: «изгнанные и заведенные в лес дети»¹. Увод – «бедствие», но «они еще не знают, какие великие блага им предстоят»². В «Кладовой солнца» клюква, красная, как кровь, символизирует чудесные дары, тем более что дети напрямую связывают свое благополучие с добыванием этой ягоды. В «Осударевой дороге» Куприяныч (архетип лесного колдуна) рассказами о таких местах заманил в лес своего добровольного ученика Зуйка. Лес, вода, болото, параллель «дерево – жизнь человека» позволили развернуть проблемы природного и человеческого, выбора детьми богатств – тленных или вечных, жизни, солнца. Аллегория в духе древнеславянских верований: рост дерева – залог роста и развития людей.

От лучей солнца «могучие стволы соснового бора стали как зажженные свечи великого храма природы»; «восходу великого солнца»³ (тема «детей Солнца») посвящено пение птиц, «плоский камень» ассоциируется с алтарем. Библейские и славянско-языческие символы и архетипы (сад, соловьи из библейского Эдема, Рая русских волшебных сказок) формируют образ цветения жизни, первозданного счастья. Люди «в родстве» с деревьями, «зато мы и люди, чтобы в этом всеобщем родстве установить связь и единство»⁴. Митраша, Настя, Зук стали свидетелями вечной борьбы природных стихий, их связи с человеком, постигали «правду» «борьбы людей за любовь»⁵. Такое духовное просветление – награда за трудности, смертельные опасности. Мотивы умирания и расцвета природы оттенили идею торжества жизни. Болото – «кладовая солнца», «достается человеку в наследство»⁶. В продолжении «Кладовой солнца» «Корабельной чаще» Митраша и Настя, дети Василия Веселкина (сквозной персонаж, фигурирует и в «Осударевой дороге») в заповедной Корабельной чаще нашли считавшегося погибшим отца и в этом сакральном центре, храме природы, открыли «правду – истину»: «Люди будут сближаться между собой не для войны, а для мира»⁷. Символический смысл романа и обеих повестей-сказок – восхождение к единой для природы и человека солнечной правде («новый великий свет»). Встреча Зуйка и водопада, Веселкина и «елочки необыкновенно правильной формы»⁸ – аллегорическое раскрытие общих устремлений человека и растительного мира. Законы гармонии: «охват бурных стремлений, направляемых к свету»; цель движения – «поиск правильной формы», «человеческая форма» – это «правда»⁹.

Роман «Кашеева цепь» – этапное произведение, феноменологический роман, даже лирическая эпопея¹⁰, но к какому этапу его отнести, если Пришвин работал над романом более тридцати лет. Начал в 1922–1923 годах, завершал буквально в последние дни жизни. Третья часть романа «Мы с тобой» не окончена. Книгу «Искусство как образ поведения» частично включил в последнюю редакцию «Кашеевой цепи».

¹ Пропп В.Я. Собр. трудов. Т. 1. – С. 175.

² Там же. – С. 176.

³ Указ. соч. Т. 5. – С. 225.

⁴ Пришвин М. Дневник... // Октябрь. 1990. № 1. – С. 168.

⁵ Указ. соч. Т. 5. – С. 250.

⁶ Там же. – С. 235.

⁷ Там же. Т. 6. – С. 415.

⁸ Там же.

⁹ Там же. – С. 410.

¹⁰ Тагильцева Л.Е. М. Пришвин. // Очерки русской литературы 20 века... – С. 16.

Роман принадлежит к мемуарно-биографической прозе, популярной в конце 1940-х – начале 1950-х¹. В этом романе, духовной автобиографии Пришвина, повествуется о детстве и юности Михаила Алпатова, героя повести «Мирская чаша». Сюжет определен историей духовного роста и борьбы за себя, темами творчества, бродяжества, любви, превращением «я – маленького» в художника. В подтексте решается проблема: что стоит на пути человеческого счастья. Оно возможно, если «собрать человека, разбитого в кашеевом мире», объединить людей через культуру, соединить реальное с желаемым, как в сказке.

«Мальчиком вы поклялись Марье Моревне снять с людей Кашееву цепь», – говорит ему один знакомый их семьи². Придя из сказки в детстве, Кашеева цепь стала для Михаила Алпатова (Пришвина) символом личной неудачи в жизни и всего объективно-неохватного зла. Философема «я – маленький» – «ось всего порочного крута»³, главное звено цепи Кашея. Во второй книге «Брачный полет» в авторский поиск вступает тема неразделенной любви и утраченной возлюбленной.

Мифологемами имени и судьбы Пришвин мифологизировал центральную линию романа, выверяя судьбу Алпатова, свою. Имя «родовое и официальное» – Пришвины, второе, уличное – Алпатовы. Но третье, «собственное, личное, живое «я», каждый (...) отвечает за него, и создает с помощью его небывалое»⁴. Сознание Курымушки Алпатова нарастает «медленно, путем следующих одна за другой личных катастроф»⁵ («Мой очерк»). «С малолетства чувствовал в себе напор сил для борьбы за свое собственное имя. Редко (...) удавалось мне в те времена оставаться победителем»⁶. Под знаком борьбы за имя, за себя в литературе, творчестве, жизни формировался писатель Пришвин. Таково открытие и определенный итог его духовных и художественных поисков.

В книге «За волшебным колобком» есть характерный пейзаж. «Имандра – это мать, молодая, спокойная. Быть может, и я когда-нибудь здесь родился, у этого пустынного спокойного озера, окруженного чуть видными черными горами с белыми пятнами»⁷. Солнечная гамма пейзажа, медитативное состояние повествователя, вертикальная устремленность картины, нарастание экспрессии там, где взор читателя устремлен вверх – все готовит подспудный «прорыв» в другое измерение. Конкретика пространственно-временная, географическая исчезла; «страна без имени и без территории» проявилась, лес – аллегория страхов и сомнений – позади, а здесь, на вершине у озера, человек обрел Мир и Вечность. Этот «мир иной» свободен «от социальной и родовой тяготы, с их первородными и производными грехами». Эта «подлинная жизнь»⁸ рождается из фантазии.

Шаг за шагом шел Пришвин к тайне Большого Мира, силою родственного внимания и любви приближая его к себе и людям. И открыл подобие человека и

¹ К.Паустовский, «Повесть о жизни», Ф. Гладков, цикл «Повесть о детстве» (1949), «Вольница» (1950), «Лихая година» (1954).

² Указ. соч. Т. 2. – С. 430.

³ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – С. 467.

⁴ Указ. соч. Т. 2. – С. 9, 10.

⁵ Там же. Т. 3. – С. 8.

⁶ Там же. Т. 2. – С. 10.

⁷ Там же. Т. 1. – С. 256.

⁸ Пришвин М.М. Из дневников 1941 – 1943 // Сб. «Повесть нашего времени». – Ярославль, 1957. – С. 232.

мира – критерий «человечности», принцип организации жизни. «Я словом своим по силам своим жизнь изменяю»; «овладевает мною мысль о каком-то хорошем месте моем в будущем сознании людей»¹.

Основные понятия

Биография и творчество писателя, типология художественного мышления, неореализм, неомифологизм, реализм и романтизм в художественном мире писателя, тип художественного мышления писателя (Пришвин), автобиографизм. Авторский миф и его составляющие, этапы эволюции, основные темы творчества Пришвина, контекст творчества Пришвина, позиция писателя и художественные средства ее выражения, система жанров в творчестве писателя, концептуальный и конструктивный уровни произведения литературы, автор-повествователь-персонаж, типы персонажей в творчестве писателя (Пришвин), микрообразность, «личные образы-символы» Пришвина, наука и искусство в оценке Пришвина, тема природы, философия природы, природа и культура, изображение детства и любви, психологические и художественные архетипы, интуитивизм, персонализм, биологизм, миф и фольклор в осмыслении Пришвина, функции мифопоэтики, фольклор, этнография и художественность, подтекст.

Вопросы и задания

1. Раскройте основные положения эстетики – «философии искусства» Пришвина. Дайте характеристику мастерства Пришвина-прозаика.
2. Какие свойства мифа и как обыгрывал М. Пришвин? Покажите мифопоэтические основы его творчества.
3. Охарактеризуйте жанровую систему творчества М. Пришвина.
4. Покажите онтологическую нагрузку пейзажа в сочинениях М. Пришвина.
5. Покажите роль дневников в художественном мире Пришвина.
6. Покажите следование Пришвина народной этимологии, традициям Н. Лескова; как он усложнял исходные сказочные сюжеты, в чем состояла психологическая индивидуализация сказочных персонажей.
7. Как обобщал Пришвин религиозный опыт русского человека.
8. Раскройте следующие проблемы: 1. Учителя и ученики Пришвина. 2. Натурфилософия Пришвина. 3. М. Пришвин и мифотворчество 1920-х годов. 4. «Диалектика души» у Пришвина. 5. Сквозные мотивы в творчестве Пришвина.
9. Раскройте содержание параллелей, установленных Пришвиным между Петровской эпохой и эпохой 1920–1930-х годов. 6. Тема искусства, творчества, личные образы-символы. 7. Художественные открытия Пришвина. 8. «Знатор духа языка нашего» (Горький о Пришвине). 9. Типы персонажей в творчестве Пришвина. 10. Этапы развития автобиографического героя.
10. Расскажите о роли М. Пришвина в развитии «природоведческой» темы, о его традициях в русской литературе второй половины XX века.
11. Переосмыслите ошибочные трактовки произведений М. Пришвина.

¹ Указ. соч. Т. 3. – С. 11.

Литература

Соч.: Рассказы. Очерки. Т. 1–3. – СПб., 1911–1914; Собр. соч.: В 7 т. – М., 1927–1930; Собр. соч.: В 4 т. – М., 1935–1939; Собр. соч.: В 6 тт. – М., 1956, 1957; Собр. соч.: В 8 т. – М., 1982–1986; О творческом поведении. Сб. – М., 1969; Дневники. 1918–1919. – М., 1994; Дневники. 1920–1922. – М., 1995; Дневники. 1923–1925. – М., 1999.

Лит.: Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. – М., 1988; Борисова Н.В. Жизнь мифа в творчестве М.М. Пришвина. – Елец, 2001; Варламов А.Н. Пришвин М.М. – М., 2003; Воспоминания о Михаиле Пришвине. – М., 1991; Гачев Г.Д. Русская Дума: Портреты русских мыслителей. – М., 1991; Григорьев М. Бегство в Берендеево царство: О творчестве Пришвина // На литературном посту. 1930. № 8; Гринфельд-Зингурс Т.Я. Природа в художественном мире Михаила Пришвина. – Саратов, 1989; Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. – М., 1993; Иванов Н.Н. Мир Михаила Пришвина. – Ярославль, 1999; Иванов-Разумник Р.В. Русская литература XX века. – М., 1920; он же. Великий Пан. – Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика. – Пг., 1922; История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. – М., 1998; История русской литературы XX века: В 4-х кн. – М., 2005; История советской литературы: Новый взгляд. Ч. 1–2. – М., 1990; Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М., 1990; Курбатов В. Михаил Пришвин: Очерк творчества. – М., 1986; Мережковский Д.С. Расколовшийся колокол // Русское слово. 1909. 16 декабря; Михайлов О.Н. Страницы русского реализма (Заметки о русской литературе XX века). – М., 1982; Николукин А.Н. О русской литературе. Теория и история. – М., 2003; Платонов А. «Неодетая весна». – Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. – М., 1985; Михаил Пришвин и русская культура XX века. – Тюмень, 1998; Пришвин и современность. – М., 1978; Пришвина В.Д. Круг жизни: Очерки о М.М. Пришвине. – М., 1981; она же. Путь к слову. – М., 1984; Ремизов А.М. Встречи. Петербургский буерак. – Париж, 1981; Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 1999; Русская литература XX века. Ч. 1–2. – М., 1991; Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб., 1993; Русская литература рубежа веков (1890 – начала 1920-х годов). Т. 1–3. – М., 2000–2002; Русская литература XX в.: Учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. В 2-х т. – М., 2002; Русские писатели о литературном труде. В 4-х т. – Л., 1956; Семенова С.Г. «Сердечная мысль» Михаила Пришвина // Семенова С.Г. Преодоление трагедии. – М., 1989; Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. Учебник для студентов университетов и педагогических институтов. – М., 2001; Турбин В.Н. Китежане // Турбин В.Н. Незадолго до Водолея. – М., 1994; Хмельницкая Т.Ф. Творчество М. Пришвина. – Л., 1959.

М.А. БУЛГАКОВ (1891–1940)

Сущностным основанием творчества Михаила Булгакова были традиционные гуманистические ценности, идеалы классической русской литературы, вечные образы и образцы мировой культуры. Выросший в семье профессора киевской духовной академии А. Булгакова, где царили любовь и взаимное уважение, где мать даже после смерти отца смогла дать всем детям высшее образование, писатель вобрал в себя русские и европейские идеи культурного прогресса, эволюции и просвещения. Попад в водоворот революции, Первой мировой и Гражданской войн, пережив контузию, тяжелейшую болезнь, катастрофу рассеяния семьи, потеряв, подобно многим соотечественникам, привычную укорененность в жизни и прежние ее смыслы, он обрел вместе с трагическим опытом пристальное и одновременно универсальное писательское видение бытия. Даже в самых авангардных, новаторских произведениях, где невероятно высока степень художественной условности и очевидны эксперименты над текстом, эстетической реальностью, – реальность первичная, жизненная, словно крепко держала автора, заявляя о себе самыми актуальными темами (от политических и бытовых до религиозных), психологически достоверными типажам, гражданскими идеями, четкой этической позицией автора и социально ответственным словом. Цени славу и материальный комфорт, Булгаков больше всего дорожил внутренней творческой свободой. Поднимаясь над до- и послереволюционным бытом, войной, большевистской перестройкой общества, писатель взыскивал к провиденциальным истокам и концу истории человечества; обращался к надличностным, трансцендентным силам в христианской картине мира, но создавал свой неповторимый художественный мир. Он запечатлел в сиюминутном потоке земных событий противостояние вечного добра и справедливости с могущественным, но не всемогущим злом.

Может быть, эта поистине универсальная многогранность, многоплановость таланта Булгакова обеспечивает сегодня беспрецедентную читательскую популярность этого классика. Опубликованные при жизни и спустя десятилетия после смерти писателя его «рукописи» действительно оказались не «сгоревшими» в огне времени.

Способствовали этому, помимо усилий вдовы писателя Е.С. Булгаковой и близких ему людей, старания литературоведов, историков, кинорежиссеров и других деятелей отечественной культуры, сохранивших, осмысливших и популяризовавших наследие мастера. Сегодня нет академического собрания сочинений Булгакова, многие его произведения публикуются в разных редакциях¹. Тем не менее книги Булгакова выходят невиданными тиража-

¹ Наиболее полными являются собрания сочинений М.А. Булгакова, выпущенные разными издательствами и подготовленные по разным – жанрово-хронологическому или тематическому – принципам: Собр. соч.: В 5 т. – М., 1989–1990; Собр. соч.: в 10 т. – М., 1995–2000; Собр. соч. в 8 т. – СПб., 2002; Собр. соч. в 8 т. – М., 2007–2011. См. также: Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914–1940 // М.А. Булгаков. – М., 1997.

ми, но их художественный мир, часто парадоксальный и «неканонический», требует от читателя культурной подготовленности и ясных моральных ориентиров.

Михаил Афанасьевич Булгаков, старший из семерых братьев и сестер Булгаковых, учился в лучшей киевской гимназии, а затем киевском Императорском университете Св. Владимира, где с 1909 по 1916 г. изучал медицину¹. Первая Мировая словно вбрасывает молодого врача в Историю. Уже в 1915 г. М. Булгаков работал в Киевском военном госпитале, а после окончания учебы с апреля по сентябрь 1917 года – на Юго-Западном фронте в прифронтовых госпиталях. В сентябре Булгакова отзывают с фронта: он становится земским врачом села Никольское Сычевского уезда Смоленской губернии, где в течение года приобретает суровый жизненный и профессиональный опыт.

Февральская и Октябрьская революции врываются в жизнь его большой семьи, которая уже осенью 1917-го в родном Киеве переживает драматические моменты. Сам же Булгаков, уже около пяти лет женатый на саратовской дворянке Т.Н. Лапа, возвратился в Киев.

К этому времени большевики в Москве уже разогнали Учредительное собрание, и Украина по условию Брестского мира, заключенного советской властью с немцами, реально уже зависела от Германии. Попытки в составе офицерской дружины защитить правительство гетмана Скоропатского от войск Украинской Директории во главе с С. Петлюрой в середине декабря 1918 года закончились неудачей, после чего в феврале последовала мобилизация в петлюровскую армию и успешное бегство из нее. Город переходил то к петлюровцам, то к красным, то к белым.

В октябре 1919 года Булгаков мобилизован в Добровольческую армию и становится военным врачом Терского казачьего полка Вооруженных сил Юга России, участвует в походе против восставших чеченцев, где получает контузию. Во Владикавказе Булгаков начинает работать журналистом в местных газетах, выходивших при Деникине. Болезнь – сыпной тиф – отрезает Булгакова от белых, преследуемых Красной Армией. В итоге весной 1920 года он оказывается заведующим литературным и театральным подотделом Владикавказского ревкома, читает публичные лекции, пишет пьесы для Первого Советского театра Владикавказа. Новая власть не довольна его деятельностью: в ноябре 1920 года он изгоняется из подотдела искусств наркомата, а в мае 1921 уезжает из Владикавказа. Лето 1921 года ознаменовано безуспешными попытками отплыть в Константинополь.

В сентябре после недолгого пребывания в Киеве Булгаков с женой переезжает в Москву, где вскоре поселяется в квартире на Большой Садовой, 13, – в ныне знаменитой квартире номер 50 – и по распоряжению Н.К. Крупской прописывается в ней. Здесь начинается систематический литературный труд писателя.

Начало пути. Первая известная публикация Булгакова – статья «Грядущие перспективы», напечатанная в г. Грозном в ноябре 1919 г. В автобиографии 1924 года Булгаков описал фактическую историю создания названного здесь «рассказом» политического фельетона, но уже не упомянул об откровенно антисоветском содержании «Грядущих перспектив»: «Наша несчастная родина находится на самом дне

¹ Первые материалы научной биографии Булгакова содержатся в книгах М.А. Чудаковой «Архив М.А. Булгакова» (1976) и «Жизнеописание Михаила Булгакова» (1988).

ямы позора и бедствия, в которую ее загнала “великая социальная революция”». Издавна волновавшая русские умы проблема взаимоотношений России с Западом поставлена здесь «западником» Булгаковым остро и решается для России трагически: «Мы опоздаем... Мы так сильно опоздаем, что никто из современных пророков, пожалуй, не скажет, когда же, наконец, мы догоним их и догоним ли вообще». Осмысление причин национальной катастрофы, попытка найти причины бедственного состояния России и сложного на тот момент состояния Белого движения, Белой армии соседствуют с надеждой на счастливое будущее России, детей и внуков «неудачливого поколения, умирающего в чине жалких банкротов». Мысль об ответственности всего народа за прошлое соединяется с пророчески звучащими словами автора: «Мы наказаны... И вот пока там, на Западе, будут стучать машины созидания, у нас от края и до края страны будут стучать пулеметы. Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова...». Лермонтовской интонацией проникнуто горькое обращением к потомкам: «Платите, платите честно и вечно помните социальную революцию!». В «Грядущих перспективах» Булгаков вопреки историософской и собственно религиозной традиции высказал сомнение в мессианской роли русского народа. Он открыто высказал свои взгляды на дальнейшую судьбу России и большевизма. Больше такой возможности у писателя не было. Рассказ «Дань восхищения», опубликованный в начале 1920 года в «Кавказской газете» (полностью не найденный), повествовал о том, как гражданская война проходит по судьбам частных людей, воспроизводил страшные сцены попавших под обстрел матери и сына, закрывшего ее собою. В рассказе описывались реальные события, происходившие с В.М. и Н.А. Булгаковыми в Киеве, в ноябре 1917 года, во время междоусобных столкновений; отдельные его мотивы будут воплощены в первом романе Булгакова «Белая гвардия».

Творчество Булгакова начала и середины 20-х годов. Многие ранние произведения Булгакова автобиографичны. Это относится и к первым опубликованным в Москве художественным рассказам, фельетонам, к несостоявшемуся роману «Недуг», отрывок из которого в 1927 году превратился впоследствии в рассказ «Морфий». Рассказ «Необыкновенные приключения доктора» (1922, опубликован в журнале «Рупор») – дневник героя, пережившего то, что пережил сам Булгаков в смуту рубежа 1918–1919 годов, осенью и зимой 1919–1920-го годов. «Записки на манжетах» (1922–1923) – повесть, «составленная» из фрагментов, воссоздает тревожную хронику жизни автора на Кавказе в 1920–1921-х годах и в первые месяцы московской жизни конца 1921 года. Не случайно она была помещена в журнале «Россия» в рубрике «Пережитое»¹. В «Записках юного врача» получают художественное воплощение яркие впечатления от первых профессиональных шагов Булгакова после университета. Литературные влияния (прежде всего – чеховские и вересаевские), богатая мифопоэтическая основа этого произведения, в частности – актуализация в образе героя архетипа Спасителя² не исключает автобиографизма и фактографичности.

¹ Отдельные эпизоды этой повести найдут повторение в рассказе 1925 г. «Богема», жанровая форма записок будет не раз использована Булгаковым, например, в «Записках покойника» («Театральном романе») 1936 – 1937 гг.

² Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). – Тверь, 2002.

Рассказ «Красная корона» (1922 г., опубликован в «Литературном приложении» к московско-берлинской газете «Накануне») содержит выстраданные в личном опыте мотивы утраты *дома, мира, покоя*, а также важнейший для Булгакова экзистенциальный мотив *вины*, личной вины героев за общую катастрофу. Эти мотивы, как и *мотивы болезни, безумия, сна, возвращения прошлого, стремления его переиграть*¹, станут сквозными, лейтмотивными в метатексте булгаковских произведений¹. Емкая метафора «красная корона» возникает, когда автору нужно передать впечатление героя от смертельного ранения брата в голову, когда тот, вольноопределяющийся в белом эскадроне, возвращается рысью из боя, уже неживой («Всадник – брат мой, в красной лохматой короне...»), поддерживаемый двумя всадниками-товарищами. Смысл метафоры расширяется, образ приобретает символические черты. В «Красной короне», как и в других булгаковских произведениях, к душевным мучениям и даже помешательству героя (повествовательный прием здесь – фиксация фрагментов сознания больного психиатрического отделения) приводит малодушие, проявленное в те моменты, когда он не сумел воспротивиться генералу-вешателю, не выступил против казни неизвестного большевика в Бердянске, не забрал брата немедленно с поля боя. Еще один важнейший мотив рассказа, выросший в лейтмотив всего творчества, – безумие, общее и индивидуальное, человека или мира.

Формирование идиостиля. Черты поэтики Булгакова. *С течением времени в эпическом наследии Булгакова формируются два доминирующих жанрово-стилевых вида повествования: рассказ от лица повествователя, близкого автору, нередко – в жанровых формах дневника, записок, мемуаров; условно-легендарное, фантастическое по сюжету и по образной природе повествование, нередко основанное на приемах гротеска и принимающее форму антиутопии.*

На основе напряженной духовной работы в 1919–1922 годах у Булгакова в тайниках творческого процесса, по мысли М.О. Чудаковой, формируются **основные повествовательные блоки**, постоянно пополняющиеся, но в принципе – исчислимые, из которых будет складываться яркий и разнообразный художественный мир Булгакова.

Среди них – перечисленные выше мотивы *вины, болезни, безумия, сна, ретроспекции прошлого*, а также *ответственного свободного выбора, компромисса или «неслиянности», преданности или отступничества, предательства*; это мотивы *творчества и научного/социального эксперимента*, его случайных или закономерных результатов, *крушения личных и общественных мифов*. Эти блоки/мотивы включали в себя также пластический, предметный мир, столь важный в поэтике Булгакова, и мир звуков. Среди повторяющихся – образы, относящиеся к пространству улицы, дома (фонарь, лестница, горящая/непотушенная лампа, шторы/занавески, книжный шкаф); устойчивые детали костюмов (шапка, шинель, черное пальто/плащ), постоянный репертуар звуковых образов (гитарные аккорды, хоровое пение, арии из опер, песни) и т.д. Характерны для произведений разных лет регулярные повторы в описании погодных условий, портретов, а также действий, реплик героев и авторских «ремарок», словно придающих театральность и зрелищность эпическому повествованию². Наличием этих «строительных блоков»

¹ Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей ГБЛ. Вып. 37. – М., 1976. – С. 60–61, 126 и др.

² Чудакова М.О. О поэтике Михаила Булгакова // Чудакова М.О. Новые работы. 2003–2006. – М., 2007. – С. 410–459.

в художественном сознании Булгакова может быть объяснен почти беловой характер некоторых рукописей писателя. По сути, как и у любого крупного писателя, в творчестве Булгакова складывается метатекст. Он, при всех сложностях определения идиостиля или творческого метода писателя, вписывается в *экзистенциальную парадигму русского реализма*.

В начале 1920-х годов писатель публикует репортажи, фельетоны, очерки в разных изданиях, в том числе в «Рабочем» и «Гудке» (газете советских железнодорожников, где Булгаков знакомится с И. Бабелем, И. Ильфом, Е. Петровым, В. Катаевым, Ю. Олешей). В 1924 году в Берлине в сменовеховском журнале «Накануне» будет опубликован фельетон «Багровый остров»¹, с пародийными реминисценциями на Жюль Верна и Киплинга излагающий историю Февральской и Октябрьской революций, Гражданской войны, красного террора и (возможной) интервенции против СССР.

Первый роман «Белая гвардия» Булгаков пишет ночами после изнурительной газетной работы, в нетопленной квартире. Замысел, возникший еще в 1920 году во Владикавказе и обретший силу в 1922-м., когда стало известно о судьбе братьев, навсегда покинувших родину, и о скоростижной смерти матери от сыпного тифа в Киеве, был в первой редакции воплощен в 1924 году². Роман печатался в 4-й и 5-й книжках журнала «Россия» за 1925 год, но из-за закрытия журнала заключительная часть опубликована не была. Текст последней трети романа, выправленный Булгаковым, вышел в 1929 году в парижском издательстве «Concorde». М. Волошин назвал автора «первым, кто запечатлел душу русской убоицы»³. Падение в декабре 1918 года власти гетмана Скоропадского, который возглавлял ставшую формально независимой после Брестского мира Украину и вначале проводил националистическую политику, а с сентября вынужден был опираться на добровольческие отряды русских офицеров и юнкеров; тайный сговор немцев, до того поддерживавших Скоропадского, с петлюровцами, против которых и выступили тысячи офицеров, кадетов, гимназистов, студентов; наконец, противостояние Петлюры и большевиков, вход в Киев Красной Армии 5 февраля 1919 г. – вот те события, которые составили исторический контекст «Белой гвардии» и обусловили нравственно-философскую коллизию романа. Однако в романе нельзя увидеть строгого хода исторических событий, это не исторический роман в точном смысле слова, это роман о нравственном выборе человека, о его судьбе в горниле истории, о его личной «мифологии». Исторические реалии, историческое время от Февральской революции 1917-го, затем – «от начала большевиков» несколько изменены, смещены и вписаны в мифологическое, легендарно-историческое время, задающее онтологические координаты художественного мира. «Велик был год и страшен, год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй». Начало романа (середина декабря, когда «уже отсвет Рождества чувствовался на

¹ В 1927 г. Булгаков переделал фельетон в пьесу с подзаголовком «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами» для «Камерного театра», в котором она выдержала 60 постановок, но была снята в 1929 г.

² Именно в этот год второй женой Булгакова стала Л.Е. Белозерская, вернувшаяся из берлинской эмиграции.

³ Сам М. Волошин напряженно осмыслял «русскую убоицу» в своих стихах, близких по пафосу булгаковскому роману. См.: «Гражданская война» (1919), «Доблесть поэта (поэту революции)» (1925) и др.

снежных улицах») фиксирует момент не только смены политического режима, но и острого экзистенциального кризиса главного героя врача Алексея Турбина. Начинаясь ожиданием Рождества, романские события приходят к своему финалу на Сретение Господне: на 2 февраля приходится изгнание из Киева Петлюры (вместо реальной даты 5 февраля), именно тогда героям снятся пророческие сны, за которыми, вероятно, последует принятие новых ответственных решений. События христианского календаря обеспечивают надысторическую перспективу любого поступка, заставляет читателя помнить о свободе выбора и нравственной ответственности его героев, тем более, что эпиграф из Откровения Иоанна Богослова («И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими») напрямую соотносит их поступки с христианской этикой в ее апокалиптической проекции. Апокалиптические мотивы задаются и первым – литературным – эпиграфом к роману, в качестве которого взята сцена бурана из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина. Но архетипический мотив хаоса, лежащий в основе этой сцены, обеспечивает не только социальные смыслы (революции как народного бунта), но историософские, в основе которых представление Булгакова о непредсказуемости и даже иррациональности истории. Художественная историософия Л.Толстого – не единственный в этом содержательном аспекте «предтекст» «Белой гвардии», исследователи видят здесь традиции В.А. Жуковского, Н.В. Гоголя и, конечно, А.С. Пушкина. Актуализируется пушкинская характеристика «бессмысленного и беспощадного» русского бунта, несмотря на то, что речь в романе идет об усобице на Украине. «Хотя петлюровщина движение народа, но при всей внешней организованности, движение хаотическое и потому безрезультатное. Недаром о «мужицком гневе» говорится: «так уж колдовски устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке». Никакого эффективного движения истории не совершается: она лишь проходит очередной виток порочного и кровавого круга»¹. Идею издержек истории и даже разрушительности исторических перемен, трагического разлома времени поддерживают и языческие координаты хронотопа, по мысли исследователя, на равных с христианскими присутствующие в картине мира «Белой гвардии». Город здесь ассоциируется с Римом. Вместе с названиями звезд (богов из античного пантеона – Марса и Венеры, соотносимых с темами войны и любви в романе) в поэтике романа можно усмотреть образ языческого тотема – волка, присутствующего и в римском, и в славянском зимнем календаре². Неоднородность, относительность времяисчисления в булгаковских произведениях выполняет миромоделирующие функции, так или иначе соответствующие «многослойности» его фабул.

Семейная, «жизнестроительная» фабула в начале романа соотносится с патриархальными (в границах семьи – условно «матриархальными», освященными образами женщин) картинами прошлого, ушедшей культуры. Нужен поток ассоциаций, поток воспоминаний Алексея Турбина, чтобы в емких, предметных описа-

¹ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова – М., 2001. – С. 119.

² Опираясь на работы А.Н. Афанасьева, Вяч. Вс. Иванова, Е.А. Яблокова выстраиваем соответствия: Святки – время зимнего солнцестояния – в славянской мифологии начало волчьего сезона, Венера – «волчья звезда», Сретенье (15 февраля) – время римских луперкалий, праздник избавления пастухов и стад от волков и т.д. Кроме того, 17 декабря (в романе – день петлюровского парада) – день древнеримских Сатурналий, открывающий «языческий» – сатанинский характер происходящего. См., напр., Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 133.

ниях быта профессорской семьи любовно воскресить целый мир – мир дореволюционного Дома. Культурные реалии (книжные шкафы с «шоколадными» книгами, пианино, артефакты домашнего комфорта, вроде черных часов и фигурных расписных чашек из материнского сервиза), имена исторических деятелей, образы классической литературы (Наташа Ростова, «Капитанская дочка»), множество оперных реминисценций, из-за которых «Белую гвардию» иногда называют романом-оперой, – все это призвано воплотить власть Традиции, русской культуры в сознании главных героев. Хранительницей традиций, семейного очага выступает женщина: сначала мать, после ее смерти – дочь Елена, сестра Алексея и Николки. Ее «председательское место» – в кресле во главе стола. В ее уста автор вкладывает жаркую молитву во спасение находящегося в критическом состоянии после ранения и тифа старшего брата, именно ее финальный сон пронизан острой болью и за судьбу брата младшего. Она полна тревог за мужа – бывшего полковника генерального штаба, служащего под началом гетмана Скоропадского – Сергея Ивановича Тальберга (который предает и жену, и растерзанную родину, удирая вместе с немцами за рубеж). Ее красотой, обаянием восхищаются друзья дома, среди которых поручик Шервинский, демонически-обольстительный, обладатель удивительного «оперного» голоса. Ее усилиями дом становится убежищем и для поручика Мышлаевского, и для житомирского родственника Лариосика, чей наивно-комический образ также оживляет атмосферу дома, хотя и подчеркивает его (дома) сходство с Ноевым ковчегом как спасительным кораблем в водах всемирного потопа.

В художественном мире Булгакова начиная с «Белой гвардии» инвариантные мотивы прошлого, культурной традиции, дома, родины находятся в системной художественной оппозиции по отношению к мотивам профанной, жестокой современности, квазикультурному или даже варварскому новому строю, быту, ложному дому, чужбины физической или духовной. Квартира Турбиных после трагических событий приобретает приметы отчужденного пространства: разбитый сервиз, снящиеся Алексею мортира в спальне, часто звенящий колокольчик («бррынь»), мелькание людей, создающее ощущение постоянного двора – вот лишь часть предметных образов, реализующих архетип хаоса, теснящего космос Дома. На предметно-стилистическом уровне очевидна связь противоположных начал жизни героев, см., например, как в преддверии прихода большевиков в гостиную уже много переживших Турбиных «пианино под пальцами Николки изрыгало отчаянный марш: «Двуглавый орел», и слышался смех».

Многочисленные тревожные сны героев, во многом определяющих своеобразие поэтики романа, связывают противостоящие миры (свое–чужое, прошлое–настоящее, гармония-хаос) на метафизическом уровне смыслового строя произведения.

Дом с его обитателями, хозяевами, жильцами и гостями вписан в более широкое культурно-географическое пространство.

Киев получает в романе обобщенное, типизирующее имя Города. Сады, днепро-ровские кручи, статуя святого Владимира, возвышающаяся над рекой, площадями и улочками – этот урбанистический топос не обезличен, ему придано не только интимное очарование, но и статус символа русской государственности, праматери русских городов. Алексею Турбину близки и дороги эти смыслы, хоть он, в отличие от некоторых других персонажей романа, не является убежденным монархистом. На страницах романа идея русской державности поддерживается мощными аллюзиями на отечественную историю, возникающими в разных контекстах образами тишайшего царя Алексея Михайловича, Саардамского Плотника (Петра I), Александра I. Однако тектонический разлом Гражданской войны обнажает при-

зрачность прежних оснований жизни, иллюзорность прежней веры, прежних ценностей, объединяющих белое движение. «Булгаков ставит своих героев в ситуацию кризиса мифа, человек показан в точке разрыва времен», – пишет Е.А. Яблоков¹. Эсхатологизм мироощущения Булгакова очевиден; его излюбленная тема – «конец света», культурно-исторический крах². Не случайно возникают ассоциации с Римом и Вавилоном. Не случайна и реминисценция из бунинского рассказа «Господин из Сан-Франциско».

Поэтому политическая, историческая фабула, разворачиваемая в хронотопе современности, изображается как цепь катастроф, затягивающих в свою орбиту дом, город, империю, цивилизацию. Возникает иллюзия повторяемости, трагической иронии истории и «театральности» самой жизни (что, кроме прочего, поддерживается многочисленными театральными жестами, оперными мотивами и пр.)

Семейный ужин в столовой Турбиных превращается во взволнованный разговор присутствующих о судьбе любимого ими Города. Здесь, кроме Турбиных, – поручик Мышлаевский, подпоручик Степанов по прозвищу Карась и поручик Шервинский, адъютант в штабе князя Белорукова, командующего всеми военными силами Украины. Близость собравшихся будет подвергнута испытаниям в дальнейших коллизиях романа. Старший Турбин считает, что во всем виноват гетман со своей украинизацией: вплоть до самого последнего момента он не допускал формирования русской армии, которая могла бы спасти не только Украину от Петлюры, но и Москву, Россию от большевиков. Сообщение Тальберга, мужа Елены, об отъезде (по сути – бегстве) с немецким штабным поездом – первое после смерти матери реальное свидетельство опасности, грозящей и семье Турбиных, и отечеству.

Ощущение тревоги, пронзающей героев, поддерживается благодаря введению образа другой семьи – семьи инженера Василия Ивановича Лисовича по прозвищу Василис, занимавшего первый этаж хозяина дома, в котором жили Турбины. Бытие Василисы и его жены, немолодой прижимистой Ванды, растворено в быту, однако не лишено и иных измерений (эротического, «мифопоэтического»), хотя это все же по преимуществу сатирические персонажи, нарисованные в чеховской традиции. Но все сферы жизни находятся под угрозой, которая при новых поворотах сюжета реализуется, например, в лице бандитов, вечных, вневременных мародеров истории, ограбивших Лисовичей и лишь по странной прихоти сохранивших им жизнь.

Повествовательная тактика Булгакова такова, что точка зрения имманентного автора во-многом совпадает с оценочной и стилистической позицией автобиографического героя. Автор вместе с героем пытается найти глубинные причины, приведшие к катастрофе, они открываются в горестных раздумьях или тревожном сонном забытии Алексея, как например: «И было другое – лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой. О, много, много скопилось в этих сердцах. И удары лейтенантских стеков по лицам, и шрапнельный беглый огонь по непокорным деревьям, спины, исполосованные шомполами гетманских сердюков <...> И реквизированные лошади, и отобранный хлеб, и помещики с толстыми лицами, вернувшиеся в свои поместья при гетмане, – дрожь ненависти при слове “офицерня”». И вновь слова автора смыкаются с выстраданной Алексеем и оправданной горьким историческим опытом России мыслью: мужицкий гнев

¹ Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 25.

² Там же. – С. 90.

«сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке». Эти идеи, отозвавшиеся в «Собачем сердце» и других произведениях писателя, дали основание исследователям говорить о полемике Булгакова с традиционной для русской художественной историософии и религиозной философии идеи «народа-богоносца».

Дальнейшее повествование требует расширения романного пространства: возникают площади, шоссе, мосты, улицы, где происходит формирование русских военных соединений в защиту режима Скоропадского, бои с наступающими петлюровцами, расправы с жителями, сопровождаемые толпами растерянных, озлобленных обывателей, наконец – гибель героев, их бегство или спасение.

Один из «светлых рыцарей» Белого движения – полковник Феликс Най-Турс, в прошлом армейский гусар. Он является в аллегорическом сне Алексея Турбина в светозарном шлеме с мечом крестоносца. Он и Дон-Кихот, и пушкинский «рыцарь бедный», очевидны в его образе и лермонтовские реминисценции. Этот герой полностью соответствует самым высоким требованиям чести. При формировании второго отдела первой пехотной дружины Най-Турс считает необходимым экипировать солдат зимней одеждой и, угрожая кольтю начальнику отдела снабжения, добивается для своих ста пятидесяти юнкеров валенок и папах. Получив приказ 14 декабря охранять Политехническое шоссе, Най-Турс вступает в бой с наступающим врагом. Но, понимая, что они, брошенные войсками сбежавшего гетмана, оказались в западне, спасает от бессмысленной смерти обманутых мальчиков: приказывает всем юнкерам – и своим, и из отряда подоспевшего унтер-офицера Николая Турбина – срывать погоны, кокарды, бросать оружие, рвать документы, бежать и прятаться. Сам же полковник прикрывает отход юнкеров и получает смертельное ранение. Именно он, а не старший брат Алексей, для Николки Турбина – образец подлинного героизма, достоинства и чести, пусть даже воплощенной в идее «слепой верности»: «Честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете. Так полагал Николка». После гибели Ная на роковом, «мертвенном» перекрестке Николка остается один, воплощая обреченность белой идеи, возможно – ее бессмысленность. Но в сердце Николки, вероятно, торжествует верность чести (в пушкинском осмыслении, запечатленном в «Капитанской дочке»). В гипотетическом будущем этого персонажа можно предположить бескомпромиссность в борьбе с большевиками, чему косвенное подтверждение – сны Алексея и Елены, которые пророчествуют смерть Николки, его уход к «звездам» небесным, даже – в рай. Идея чести и достоинства личности становится важнейшей в коллизии романа.

В фабуле «Белой гвардии» Николка, однако, остается жив. Николай берет на себя заботу о теле Най-Турса, в часовне отдает покойному последний долг, хранит память о нем, поддерживает связь с его матерью и сестрой. Образ Николки может быть соотнесен с последователем другого «светлого» героя – Иешуа из последнего романа Булгакова¹. Идея взаимосвязи старшего учителя и ученика, преемника высоких нравственных принципов косвенно воплощается в отношении Николая к несмышленишу-кадету. Своей бескомпромиссностью младший брат противопоставлен старшему, Алексею, мучительно выбирающему свой путь в горниле истории.

В первом булгаковском романе немало толстовских «подсказок», позволяющих благодаря реминисценциям из «Войны и мира» определить авторскую позицию

¹ Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 264.

относительно большой Истории и частных судеб героев. Одна из них – противопоставление «романтизированным» гусарам «приземленных» артиллеристов: полковник Най-Турс – полковник Малышев, а также врач Турбин, воевавший в Первую мировую в гусарском полку, но теперь вступивший в артиллерийский дивизион. Ощущается толстовская традиция и в понимании движущих сил истории, высказанная в «Войне и мире» и словно взятая Булгаковым на вооружение для развенчания пусть даже «высоких», но все же мифов, властвующих в историческом сознании¹. Согласно толстовским суждениям, те, кто «руководились только личными интересами настоящего <...> были самыми полезными деятелями того времени», в то время как те, кто пытается «понять общий ход и с самопожертвованием и геройством хотели участвовать в нем, были самые бесполезные члены общества; они видели все наизусть, и все, что они делали для пользы, оказывалось бесполезным вздором». В этом смысловом контексте важным оказывается оппозиция «гусара с траурными глазами» Най-Турса, (а также, как было сказано, его ученика Николки) тем, в ком жизнелюбие, чувство ответственности перед самыми близкими, наконец – самосохранение и «личный интерес» возобладали над идеей белого движения.

Это Мышлаевский, Малышев и Алексей Турбин. Но в том-то и заключается новаторство Булгакова, что чувство стыда за невозможность отстоять прежние идеалы обуславливает острый экзистенциальный кризис, которого не знали любимые толстовские герои из романа-эпопеи, обладающие «знанием сердечным» и ищущие несмотря на более или менее выраженный «личный интерес» пути к «общей жизни» (интуитивно, как Наташа Ростова, или в мучительной рефлексии, как Пьер Безухов; в более сложной позиции по отношению к философско-этической коллизии булгаковских героев оказывается Андрей Болконский). Полковник Малышев в здании Александровской гимназии так же, как и Най-Турс, распускает только что сформированный мортирный дивизион, не сделавший ни одного выстрела: защищать ему некого, законной власти в городе не существует. Подобно «гусару» Най-Турсу, он спасает чужие жизни, но испытывает чувство вины, оттого что не выполнил до конца долг, озабоченный спасением собственной жизни: «Больше сделать ничего не могу-с. Своих я всех спас. На убой не послал! На позор не послал! – Малышев вдруг начинал выкрикивать истерически, очевидно, что-то нагорело в нем и лопнуло, и больше он себя сдерживать не мог».

Алексей Турбин вынужден подчиниться приказу Малышева и покинуть пустое здание с брошенными орудиями. И хоть в разговоре с Максимом на лестнице гимназии Алексей начинает осознавать, что прежние гражданские «идеалы» оказались мифом, конфликт этих ценностных установок и горького осознания правды не снимается. Драматизм ситуации усугубляется тем, что Турбин вовсе не успел в этой ситуации проявить мужество, ему не удалось выполнить долг – во многом потому, что размывается представление о том, долг перед чем может подвигнуть на подвиг. Алексею дано пролить кровь не на поле сражения, а во время бегства от петлюровских солдат, которые узнали в Турбине офицера по кокарде на папаше, в спешке не сорванной Алексеем вместе с ненужными погонами. Материализуются, буквально воплощаются слова, прочитанные Алексеем незадолго в «первой попавшейся» книге (в «Бесах» Достоевского), а затем глумливо повторенные во сне героя «маленького роста кошмаром в брюках в крупную клетку»: «Русскому человеку честь – только лишнее бремя». Но Алексей не может это принять как дан-

¹ Там же. – С. 265 и др.

ность и смириться, он болезненно реагирует на сложившуюся коллизию, отсюда – тягостная рефлексия, мучительное осознание собственного «негероизма» и даже отступничества. К концу романа нарастает мотив усталости центрального персонажа, которого Е.А. Яблоков относит к типу «автобиографического негероя»¹. Едва выздоровевший Алексей Турбин в разговоре с пациентом Русаковым на реплику о грядущих испытаниях отвечает: «Ну, покорнейше благодарю. Я уже испытал достаточно». Здесь уже начинает отчетливо звучать мысль о компромиссе как форме социально-нравственного поведения, компромиссе, вызванном пределом человеческих возможностей.

В этом же эпизоде Булгаков по-иному разрабатывает уже очерченный характер Русакова, поэта и сына библиотекаря как человека с потрясенным сознанием, последовательно проводящего апокалиптическую идею: зараженный сифилисом, он истово кается, надеясь в молитве обрести спасение; потенциальный душевнобольной, он видит в наступающих со стороны Москвы большевиках «аггелов» Апокалипсиса, в Троцком – сатану, а в поэте, бывшем прапорщике и командире бронемашины Шполянском – его предтечу. Но Алексей уже хочет быть вне схватки. Усталое равнодушие, желание покоя и тепла, любви заставляют его погасить подозрение в сотрудничестве с наступающими большевиками по отношению к Юлии Рейс, как и к ее двоюродному брату Шполянскому («Что беспокоит? Что сосет? Какое мне дело. Аггелы... Ах, все равно... Но лишь бы прийти еще сюда, в странный и тихий домик, где портрет в золотых эполетах»). Шполянский, поэт-декадент, человек богемно-анархического типа, оказывается возможным провокатором, даже – тайным агентом большевиков. А вот поручик Мышлаевский, из тех, кто «ненавидели большевиков ненавистью горячей и прямой», в конце романа «мрачно» расспрашивает Шервинского о грядущих большевиках. В не увидевшем свет «журнальном» варианте финала романа Мышлаевский с горькой иронией «одобряет» методы большевиков: «Пожалуй, лучше будет. <...> По крайней мере, сразу поотвинчивают нам всем головы, и станет чисто и спокойно. Зато на русском языке². Заберут в эту, как их, че-ку, по матери обложат и выведут в расход». В этой фразе – и осмыслении трагедии русского народа, и честное признание поражения, проигрыша белых большевикам, и свидетельство того, что часть белогвардейцев готова повернуться к новой власти, возможно – служить красным. Более определенно эта готовность будет воплощена в пьесе «Дни Турбинных», в основу которой ляжет «Белая гвардия» и которую Булгаков напишет спустя несколько лет для МХТ. (Замечено, что образ Мышлаевского наделен и другими чертами, сближающими героя с булгаковским Воландом). В целом герои романа, расставаясь со старыми идеалами, не спешат уверовать в очередной миф о стране социальной справедливости.

Финал романа. Голос тревоги, катастрофичности бытия в финальной 20-й главе задается первой строкой, «рифмующейся» с началом романа («Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшней»). Ощущение тревоги многократно усиливается страшной сценой убийства еврея петлюровцами. Заметим, не первого убийства еврея в страшной череде смертей, трупов, изображенных в романе; тема ксенофобии, экстремистского национализма решена в трагическом пафосе и придает роману общечеловеческое гуманистическое звучание. За этой сценой следуют ритмически организованные, великие в своей го-

¹ Там же. – С. 264.

² В этой фразе уже предчувствуется будущий Георгий Иванов с его «кошунственными» стихотворениями.

рестной интонация строки о дешевизне человеческой крови, о неоплатных счетах истории. Ставится важнейший в концепции романа вопрос об истории как мифе или подлинном бытии: «И только труп и свидетельствовал, что Пётрурра не миф, что он действительно был... <...> Значит, было». Идея многомерности и относительности исторической правды подкрепляется чередой финальных снов. Одно из первых мест здесь занимает сон красноармейца, несущего вахту у бронепоезда «Пролетарий». Полон эсхатологических проекций сон Русакова. Полон странных, волнующих и трагических предчувствий сон Елены, полон радостью сон мальчика Петьки Щеглова, живущего во флигеле. Вечные звезды, на которых «мы не хотим обратить свой взгляд» выводят повествование на философский уровень; возникают ассоциации с известным постулатом И. Канта о звездном небе над нами и нравственном законе внутри нас. Звучат в этой емкой фразе и экзистенциально-трагические ноты, а весь роман повествует о трагической моральной стороне Истории, которая толкает человека на путь выбора, порой – выбора негероического, часто – на путь релятивизма и сознательного отказа от тех или иных великих мифов, «великих повествований»¹. Но все же высшие нравственные ценности остаются в романе незыблемыми. Это любовь, гуманизм и «самостоянье человека» (А.С. Пушкин), чувство неисчерпанности жизни и истории. Наконец – это осмысление себя как культурной силы, сохранение лучших традиций русского народа и русской интеллигенции. Не случайно, в марте 1930 года, переживая отчаяние и нужду, в Письме правительству СССР Булгаков отмечал в качестве неизменной чертой своего творчества «упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране...»

Повести 1923–1925 годов объединены фантастической поэтикой и злободневным сатирическим содержанием. «**Дьяволиада**» (1923, вышла в свет в 1924 г.), «**Роковые яйца**» (1924, опубликованы в 1925 г.) и «**Собачье сердце**» (написано в начале 1925 г., опубликовано только в 1987 г.). Некоторые исследователи считают их своеобразным циклом и видят в них появление булгаковского мифа о Москве, находящегося в сложных корреляциях с «петербургским мифом»². Эмпирика городских впечатлений (кривые и тесные переулки, пятиглавый собор, особняки, первый московский небоскреб, зеленые огни трамваев, белые фонари автобусов) объединяется новой мифологемой о московской жизни как объекте эксперимента (социального или научного), как его генераторе и жертве.

«Дьяволиада» имела подзаголовок «Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». Очевидны отсылки к А.А. Перовскому, Гоголю, Достоевскому и Салтыкову-Щедрину. Влияние Гоголя и раннего Достоевского сказалось и в гипертрофированном двойничестве, и в образе «маленького человека», и в приеме завуалированной фантастики: inferнальные силы неявно присутствуют в мире произведения. СПИМАТ – учреждение, где служит главный герой повести Вар-

¹ «Великое повествование» – выражение французского философа Ж.-Ф. Лиотара, подразумевающего господство над человеком великих идеологических систем, языка, религии, мифологии как таковой. Такая особенность идейного содержания произведений Булгакова, как развенчание личных и исторических мифов, породила представление некоторых исследователей об антимифологизме Булгакова. Однако этот термин видится неудачным, ибо вызывает необоснованное сомнение в мифологических пробразах творчества, столь ярко актуализированных в поэтике его произведений.

² Скорospelова Е.Б. Булгаков // История русской литературы XX века (20 – 90-е годы). Основные имена. – М., 1998. – С. 239 – 267.

фоломей Петрович Коротков – база спичечных материалов. Серными спичками, не зарплатой, рассчитывается учреждение со своими работниками в экспозиции повести, и для героя, ощущающего навязчивый запах серы (традиционного атрибута черта), начинается московская дьяволиада. Первая ее манифестация – новый начальник с характерной внешностью (он невероятно мал ростом, неимоверно широкоплеч, лыс и хром) и пародийно-странной фамилий Кальсонер, издавший скоропалительный приказ об увольнении Короткова. (Фамилия заведующего будет комически обыгрываться в бумаге, обязывающей машинисткам и женщинам вообще выдать солдатские кальсоны.) Двойник Кальсонера, начальник учреждения ЦЕНТРОСНАБа (двойника СПИМАТа) будет исчезать в «сетчатой бездне», ассоциирующейся в сознании читателя с адом (в реальности госучереждения – спускаться в лифте), выделяться ассирийско-гофрированной бородой, ниспадающей на серый френч. Еще один персонаж, с мерцающими inferнальными приметами (костлявая рука, зловещие синие дырки глаз), – старичок с огромным списком в руках, из которого, как из списка живущих, вычеркивается не то сам Коротков, не то некий Колобков (двойник героя) – в суть дела старичок не вникает. (В финале воля старика роковым образом свершится). Главный герой, подобно майору Ковалеву из гоголевского «Носа», гоняется за Кальсонером в поисках справедливости, но везде ощущает враждебную городскую среду – в тесно набитом трамвае, на залитой солнцем площади, перед мелькающими «зелеными площадями бильярдной с лоснящимися шарами», на огромных лестничных пролетах или тесных переулках, при встречах с людьми, меняющими свое обличье (порой – даже возраст и пол!). В кульминационный момент развития событий «город» резко сменил масштаб и «дал знать тревожным, смягченным гулом».

Чертовщина растворена прежде всего в самой атмосфере советских учреждений, кабинетно-коридорном мелькании, канцелярских распоряжениях, странных движениях, позах, абсурдных разговорах служащих¹. Характерна стилистика «стеклянных» интерьеров новых советских учреждений (двери, перегородки, вывески и т.д., бьющиеся во время столкновений, погонь героев и т.д.): футурологические мотивы накладываются на известные мотивы Достоевского: в «Записках из подполья» «хрустальный дворец» будущей гармонии, рассчитанной по логарифмической линейке, обречен на то, чтоб однажды быть отправленным в Тартар. Но если у Достоевского причина этого – иррациональная природа человека, то у Булгакова – прежде всего иррациональная, даже абсурдная природа нового порядка, новой, принятой людьми, но бесчеловечной государственной системы. В то же время в подтексте, создаваемом реминисценциями и другими приемами, становится очевидной мысль, что советская государственная машина приняла роковое наследство от старой бюрократической системы; очевидна неизменность обреченного на несправедливость бытия человека как в «старом», так и в «новом» мире. Трагедия маленького человека заключается в том, что госслужащие (какой бы пост они не занимали: курьеры, секретарши, кассиры, начальники) индифферентны или даже враждебны ему (что «знакомо» читателю по «Шинели» Гоголя и «Двойнику» Достоевского). Вводится мотив удачливого, пронырливого соперника-двойника, известный по указанной повести Достоевского, конкуренция здесь также распространяется на служебную и личную сферы: Колобков соблазняет женщин и уст-

¹ Подобная фельетонно-гротескная манера будет реализована и у коллег Булгакова по «Гудку» – Ильфа и Петрова, Олеши. В том же направлении шли сатирические поиски А. Платонова (см., например, «Душа человека – неприличное животное», 1921 г. и др.).

раивает себе выгодные командировки, Коротков же вынужден искать спасения от тех, кто принимает его за его двойника. (Эти мотивы – подмен, путаницы, решенные в сатирических и комических красках, – Булгаков будет использовать и в драматургии – в пьесе «Блаженство» («Иван Васильевич») и др.). Булгаков, подобно великому предшественнику, не исключает и сумасшествия героя: таким образом он вводит психологическую мотивировку невероятных «раздвоений» и метаморфоз Короткова. Так что дьявольская природа происходящего может восприниматься лишь фантомом сознания, разрушенного несправедливой агрессивной средой, которая приводит героя и к физической гибели. Сцена гибели аллегорически прозрачна: герой, бросающий гордый вызов преследователям, бросается с крыши небоскреба, олицетворяющего собою новое государство, новое время.

Профессиональным откликом на опубликованную в альманахе «Недра» повесть была статья Е.Замятина, в которой он отметил: «Единственное современное ископаемое в «Недрах» – «Дьяволиада» Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех немногих формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера – 19, 20-й год». Евгений Замятин впоследствии станет другом Булгакова, его художественные решения социально-исторических проблем (см. антиутопию «Мы» 1921 года, опубликована в 1924 году в Англии) пересекаются с булгаковской фантастикой, а отсутствие эмигрировавшего Замятина будет тяжело переживаться оставшимся в России писателем.

«Роковые яйца» – повесть-антиутопия, опубликованная в феврале 1925 года в альманахе «Недра». Вероятно, Булгаков ориентировался при ее создании на произведение Г. Уэллса (романы «Пища богов», «Борьба миров», рассказ «Остров Эпиорнис»), но налицо полемические интенции Булгакова в адрес уэллсовского утопизма, замешанного на социалистических иллюзиях¹. Действие повести отнесено к 1928 году, в модернизированную, сияющую огнями реклам Москву, где в своей лаборатории сотрудничающий с органами (очевиден мотив компромисса) профессор Персиков совершает случайное открытие красного луча, способного стимулировать небывалый рост и размножение организмов. Явление к Владимиру Ипатьевичу Персикову Александра Семеновича Рокка, заведующего совхозом «Красный луч» «с бумагой из Кремля» оказывается роковым не только в судьбе профессора, но и в судьбе нового строя, без малого – в судьбе цивилизации. Возможно, фамилия Рокк ассоциативно связана с аббревиатурой Российского Общества Красного Креста, в госпиталях которого Булгаков работал в 1916 г., но семантически важен здесь намек на фатальную ошибку или роковую волю строителей нового общества. Взятый для восстановления в смоленском совхозе «поголовье» советских кур (погибших во время эпидемии) с помощью экспроприированного луча Персикова, ограниченный чекист (и в прошлом – превосходный флейтист) Рокк применяет его для выращивания из яиц небывало крупных кур. В результате ошибки куриные яйца перепутаны с яйцами экзотических животных и птиц, выписанных Персиковым, вылупившиеся змеи, крокодилы, страусы приобретают гигантские размеры и совершают поход на Москву, в ходе которого гибнет часть народа и отряды Красной Армии, мобилизованной на борьбу с опасностью. Жертвой этого происшествия становится и инициатор эксперимента – сам Рокк. Устоявшаяся, казалось бы, жизнь в ее новых общественных (советских) и цивилизационных

¹ Яблоков Е.А. Беспокойное «Собачье сердце», или горькие плоды легкого чтения // Октябрь. 2010. № 3. – С. 169.

формах (а Москва 1928 г. здесь похожа на индустриально развитую, пронизанную информационными токами Америку) рушится под напором рептилий, аномальных природных существ, спровоцированных неумелыми действиями людей. В самой Москве вспыхивает бунт, порожденный апокалиптическим ужасом, профессор Персиков растерзан толпой, ворвавшейся в его лабораторию с возгласами: «– Бей его! – Мировой злодей! – Ты распустил гадов!» При этом ученый, «пречистенский мудрец», предупреждавший об опасности необдуманного применения научного открытия, оказывается заложником новой организующей силы (советской власти) и архаичных инстинктов разъяренной толпы. Зло порождено, с одной стороны, *случайным* лабораторным научным открытием¹, превратившимся в орудие смерти, реальной слабостью честного ученого, не могущего противостоять воле власти держащих, с другой – безответственностью и революционным порывом устроителей «нового мира», с третьей – хаосом, вечно таящимся в недрах уже, казалось бы, «переделанного» и организованного на новый лад людского сообщества.

Социально-политические аллюзии возникают благодаря системе композиционно-стилистических приемов. Роковые яйца, вероятно, противопоставлены (как художественное предостережение) Булгаковым пропагандистскому образу «красного яичка» с плакатов РОСТА, которое воспевал в «РОСТовских» стихах В. Маяковский. Исследователи замечали, что в образе Персикова содержатся намеки на В.И. Ленина, совершившего в России с партией большевиков своего рода эксперимент по революционному «ускорению» социального развития, полный трагических случайностей и закончившийся Гражданской войной и ломкой всех прежних основ жизни. Значимы в инициалы, месяц и год рождения – апрель 1870, а также дата в сильной позиции текста – в начале повести – 16 апреля (16 апреля 1917-го Ленин вернулся в революционную Россию из эмиграции с выношенными идеями о социалистической революции – см. так называемые «Апрельские тезисы») и др. аллюзии на Ленина, наконец «красный луч» как символ социалистической революции, совершенной под лозунгом построения лучшего будущего, но принесший террор и диктатуру².

Образ профессора Персикова оказывается художественно многозначным в социальном аспекте. Он мог также ассоциироваться с теми российскими интеллигентами, которые оставались в Советской России и которых ждала самая разная участь: от плодотворного научного и культурного пути до высылки и расстрела. Так, высказывается предположение, что Персиков как председатель Доброкура имел своим прототипом тех оппозиционных к большевикам ученых, которые в 1921 году организовали Комитет помощи голодающим Поволжья, привлекли международные средства в Россию, а сам куриный мор – это горькая пародия на трагический голод в Поволжье 1921 года. В августе 1921-го года комитет был распущен, многие участники его арестованы. Персиков в художественном мире повести также погибает в августе гипотетического 1928 года, что может символизировать крах попыток старой русской интеллигенции наладить конструктивные цивилизованные отношения с новой властью.

¹ Случайность в научном открытии будет лейтмотивом творчества Булгакова, задавая нравственно-философские смыслы разных по жанру и пафосу произведений (см. например, «Собачье сердце», «Иван Васильевич»), преимущественно фантастической образности.

² См.: Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. – М., 2005. – С. 606–617; Смирнов Ю. Поэтика и политика: О некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова // Булгаковский сборник. – Таллин, 1998. Вып. 3. – С. 15–25.

Не менее важен в повести мифопоэтический план композиции. В «Роковых яйцах» представлена пародия на Пасху¹. «Числовая символика связывает 16 апреля с первым днем после Пасхи 1928 года, но не «светлая седмица», а начало апокалипсических событий приходится на этот роковой день. Желание моментально воскресить погибших кур, возродить куроводство с помощью луча жизни травестийно связано с Пасхой как праздником победы над смертью и адом. Образ яйца становится центральным символом повести, многократно обыгрывается. Возрождение куроводства из яйца, буквально – *ab ovo* – рождает космогонические ассоциации и в то же время выводит на социально-политические смыслы: рождения нового мира в России – одна из революционных мифологем, ее крах и торжество метафорических «гадов» в сталинскую эпоху – художественное пророчество Булгакова. Образ яйца обыгрывается и в комическом контексте «низа» человеческого тела (см., например, разговор Рокка по телефону с Персиковым), что актуализирует карнавальную (по М.М. Бахтину) стихию в художественном мире повести. Небывалый в августе мороз, уничтоживший нашествие пресмыкающихся, играет роль очищающего карнавального огня. В мифопоэтическом плане спасительный августовский мороз соотносится с праздником Преображения Господня (травестийно – благодаря чрезвычайности августовского мороза – обыгранном). Фантастика призвана выявить присущую «построенному» миру кризисность и закономерный исход революционного эксперимента: торжество низкоорганизованных существ, ведущее к хаосу. Хаосу может противостоять человечество, последовательно ориентированное не на законы революционных взрывов, а на законы Эволюции. Эта идея, пусть поданная здесь апофатически (от противного, через отрицание), является одной из центральных в мировоззрении художественной философии писателя.

Многие бытовые и натуралистические детали, функции главных и второстепенных (ассистент Персикова Иванов, жена Рокка Маня, сотрудники ГПУ Щукин и Полайтис и др.) персонажей будут варьироваться в булгаковском метатексте.

Повесть «Собачье сердце» датирована в рукописи январем–мартом 1925 года. Попытки опубликовать ее оказались неудачными: и редакторы, и высокопоставленные партийные чиновники справедливо видели в ней острый памфлет на современность. Рукопись ее даже изымалась во время обыска в рамках развернутой большевистскими идеологами борьбы со сменовеховцами, с которыми (Ю. Ключниковым, Ю. Потехиным) Булгаков в это время был близок благодаря своей второй жене Л.Е. Белозерской.

Вновь в какой-то мере ориентируясь на Г. Уэллса (роман «Остров доктора Моро»), Булгаков строит фантастическое повествование на злободневном научном и социальном материале. Научный эксперимент совершается в контексте эксперимента социального, случайно совершенное революционное открытие ученого (опыт по пересадке человеческого гипофиза собаке в ходе изучения проблем омоложения привел к радикальным, неожиданным результатам) со- и противопоставляется революционным изменениям, совершаемым большевистской властью. Однако социальный и психологический фон, обстоятельно разработанный, служит постановке нравственно-антропологического вопроса о том, кто может претендовать на звание человека, каковы последствия практического использования результатов науки властью, обществом. Характеры, нарисованные в третьей фантастической повести Булгакова, оказались ярче и достовернее, а проблематика – сложнее. В 1920-е годы в Советской России на проекты по омоложению и продлению жизни тратились

¹ См.: Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 50–53.

огромные средства, именно тогда в «большой науке» воссоздавался Институт экспериментальной медицины, организовывался знаменитый сухумский питомник для приматов, институт переливания крови под руководством А.А. Богданова и др. Европейская наука того времени лидировала в области экспериментов по омоложению, в том числе путем пересадки желез животных человеку. Многие из научных антропологических проблем Булгаков знал, что-то гениально прогнозировал. Но в «Собачем сердце» очевидны коллизии не собственно гносеологические (хотя важнейший булгаковский мотив ответа Универсума на проникновение человека в его тайны здесь также обострен), а конфликты социально-этического плана, связанные с ролью науки (шире – творческой деятельности) в обществе. Важнейшая проблема: как можно распорядиться научными открытиями, какова вероятность захвата плодов научной деятельности «вульгарной», агрессивной властью, игнорирующим законы культуры социумом. Это проблема неизменной моральной ответственности ученого за результаты своих деяний. Это вопрос о жизненности и целесообразности социального проекта/эксперимента по созданию нового человека в пореволюционную эпоху (в контексте повести – это проблема «воскресения» люмпена, уголовника и его социальной «востребованности» в эпоху большевистского переворота). Наконец – это вечная оппозиция честного труда и паразитического существования (причем проблема эта решена в повести вне узких классовых подходов).

Герой повести, носитель традиционных культурных ценностей, врач, преданный науке профессор Преображенский производит пересадку органов от человека собаке, выясняя тайные пружины процессов омоложения. Но доброму и сообразительному Шарик, бездомной собаке, вместе с пересаженными органами передаются черты скончавшегося пьяницы-люмпена Чугункина: злоба, агрессивность, зависть. Новый «Адам» – «демон» Франкенштейна – Шариков – удачно вписывается в среду постреволюционного советского пролетариата и низовых представителей новой власти, посягающих не только на права и свободу интеллигенции, но и на культуру и гуманистические традиции вообще.

Поэтому высокие мифологические и литературные ассоциации подвергаются здесь смысловой деконструкции. Они касаются прежде всего образа Преображенского. В дневнике ассистента Борменталья после слов «Профессор Преображенский, вы — творец!!» по воле Булгакова оказывается клякса,демиургический облик ученого травестируется, как травестируется и сравнение Преображенского с создавшим гомункула Фаустом. «Седой Фауст» сотворил наивного наглеца, алкоголика и доносчика. Поэтому высказывались мнения, что образ ученого-творца здесь противоречив и включает в себя мифологические мотивы «творения-грехопадения» и даже «дьявольские» черты. Булгаковский тип гениального одиночки, встречающегося не только в «Роковых яйцах» и «Собачем сердце», но и в «Блаженстве» («Иване Васильевиче»), с точки зрения мифопоэтики есть актуализация не только архетипадемиурга, но и культурного героя. «Однако итоги его «революционно»-преобразующей деятельности, подчас едва не приводящей к катастрофе, на практике оказываются равны нулю <...> Причина безрезультатности – не только в инертности мира, но и в том, что образ гения-мастера, «культурного героя» у Булгакова оценочно двойствен, демоничен в исконном, архаическом смысле»¹.

¹ Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрестки. — М., 2005. — С. 202. Писатель, по мнению исследователя, реализует идею, обозначенную в предшествующей литературной традиции: в гении сочетаются свойства священные, демиургические и инфернальные. «Этим

Взятый в социально-историческом плане, Преображенский представляет собой тип одинокого ученого, врача, вынужденного выживать и зарабатывать на лечении богатых и наделенных властью пациентов (в том числе и ради научных экспериментов), не эмигрировавшего однако (как и Персиков в «Роковых яйцах») из России. Тоскующий о разрушенной культурной традиции, он в ответ на ночные спевки революционных жильцов дома мечтает «поставить городского рядом с каждым человеком и заставить этого городского умерить вокальные порывы наших граждан», но Новый мир настигает его – в лице его же собственного «опыта». Оппозиция Преображенского-Шарикова (культуры и образования, внутреннего достоинства и чести – и бескультурия, звериных инстинктов толпы) запечатлена во фразе Преображенского: «Я – московский студент, а не Шариков!»

Шариков, подобно гомункулу Фауста, стремится к реальному, «полноценному» существованию в реальном мире, и его претензии на вочеловечение звучат все громче и грознее: он требует пищи и жизненного пространства, угрозами пытается заставить машинистку подотдела комиссии жить с ним и т.д. Шариков вписывается в сообщество близких по маргинальной природе людей (см., например, «персикового» юношу-женщину Вяземскую), которыми руководит председатель домкома Швондер. Но, требуя человеческих «атрибутов» жизни («Что я, хуже людей?») и учась человеческому языку, Шариков не становится человеком (в репликах Преображенского и названии повести обыгрываются разные значения слов «собачье сердце»), ибо человечностью этот субъект не наделен, как не был наделен ею в достаточной мере воскресший в Шарикове люмпен и уголовник Чугункин. Таким образом, «в основе булгаковской повести лежит вопрос о сущности понятия человек»¹.

Швондер, производя Шарикова в «товарищи», постоянно провоцирует его, внушает мысли о праве на жилплощадь профессора, идею о преимуществах пролетарского происхождения, находит ему службу в соответствии с его природой – «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и пр.)», «выправляет» ему «бумаги» и др. Противостояние Преображенского – Швондера несет в повести не менее важную композиционно-смысловую нагрузку, чем оппозиция Преображенский – Шариков. Но именно Шариков последовательным притеснением и доношением превратил жизнь и без того несчастного профессора в ад по-советски. Экспериментальный человек преобразился в чудовище Франкенштейна (см. персонаж романа М. Шелли), который, однако, лишен рефлексии и угрожающе агрессивен, опасен не только для бездомных кошек (в повести комически обыгрывается ненависть Шарикова к кошкам), но и для обывателей. Однако потенциальная опасность, исходящая от Шариковых, существует и для низовых «идеологов» и местных вождей революционной власти, представителем которых в повести является Швондер. Об этом пронизательно говорит Преображенский,

обусловлен пародийный элемент, присутствующий в образах булгаковских творцов (не только в «Собачьем сердце»), но не отрицающий их гениальности (см.: Яблоков Е.А. Беспокойное «Собачье сердце», или горькие плоды легкого чтения // Октябрь. 2010. № 3. – С. 170).

¹ Исследователь приводит ряд русских писателей, в произведениях которых ставятся близкие нравственные проблемы: духовное воскресение падшего человека – у Достоевского, антропологическая и социальная природа шариковых-чугункиных – у воспевшего ницшеанских босюков Горького и пережившего искусы революцией Блока (поэма «Двенадцать»). – См.: Яблоков Е.А. Указ. соч.

прогнозируя в травестийной форме известный афоризм, приписываемый Дантону, о том, что революция пожирает своих собственных детей: «Если кто-нибудь в свою очередь натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки». Доведенный до грани терпения профессор Преображенский вместе с Борменталем возвращает объект своего опыта в его прежнее состояние: Шариков постепенно становится Шариком. (Комические сцены ходящего на задних лапах беспардонного говорящего животного будут обыгрываться и в «Мастере и Маргарите» – в образе кота Бегемота). Таким образом, в отличие от гетевского гомункула, созданный опытным путем Шариков исключается из процесса эволюции.

Движет ли при его «расчеловечении» профессором Преображенским чувство ответственности за приумножение «шариковщины» и стремление исправить общую ошибку – объявление человеком существа, более низкого по своей природе? Или он «отменяет» свое открытие, будучи не в силах справиться с вызовом, данным его же научными открытиями, впадая в грех отступничества (как в последнем романе – Мастер)? Нет ли на Преображенском вины за сотрудничество с новой властью, за стремление сохранять нейтралитет по отношению к новым порядкам, быть «над схваткой»? Однозначного ответа на эти важнейшие вопросы нет. Е.Б. Скорospelова полагает, что Булгаков в своей повести выступил против традиционного для русской литературы комплекса вины и преклонения перед народом¹. Не случайно Преображенский, пусть даже в полемическом запале, «печально» говорит Швондеру и его компании: «Да, я не люблю пролетариата». Вопрос о взаимоотношении интеллигенции и народа решается в повести не пользу народа. «Не снимая вины ни с Преображенского, ни со Швондера, он смело показал своего рода невменяемость народа, ничем не защищенного ни от экспериментов Преображенского (символична наивная готовность Шарика обменять свою свободу на кусок колбасы), ни от «идейной» обработки Швондера. С этой точки зрения конец повести также пессимистичен – Шарик не помнит, что с ним произошло, ему отказано в прозрении»². Возвращение Шарикова в свою прежнюю природу можно рассматривать как пародию на сюжеты творения человека, грехопадения и искупления (а также возвращения Бога-Сына в лоно Бога-Отца).

Если научная и политическая позиция Преображенского двойственны и неоднозначны, то этические и культурные постулаты им четко артикулируются. Целостность мира, по Преображенскому, сохраняется и приумножается постоянными трудовыми и культурными усилиями: «... если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. Если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха. Следовательно, разруха не в клозетах, а в головах». Ласка – «...единственный способ, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего поделывать нельзя с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло». «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми же руками», – говорит он своему ассистенту Борменталю. Кстати, Борменталь отличается от Преображенского выраженной способностью к защите интересов своего круга, к решительным действиям, направленным на сохранение традиций в общественных отношениях, готовностью к борьбе за естественные права человека и право ученого остановить неудачный эксперимент.

¹ Скорospelова Е.Б. Указ. соч. – С. 240.

² Там же. – С. 239 – 267.

Итак, в «Собачем сердце» очевидна задача выяснить жизненность и целесообразность социального проекта по созданию нового человека пореволюционную эпоху. Новый человек, чьим бы детищем он ни был – ученого-экспериментатора или глобального социального переворота, воцарившихся социальных отношений, несет на себе генетический и культурный груз тех субъектов, из которых он сотворен. Отсутствие веры в идею революционного, «скачкообразного» прогресса, вера в постепенную, медленную духовную и культурную эволюцию обусловило финал повести.

Драматургия Булгакова¹ – та часть наследия великого писателя, которая во многом определила собой лучший репертуар отечественного театра XX века. В 1925–1928 годах были созданы пьесы «Дни Турбиных» (1926), «Зойкина квартира» (1926), «Бег» (1928), «Багровый остров» (1928). Многолетнее – и драматичное – сотрудничество Булгакова с московским Художественным театром² началось в апреле 1925 года, когда Булгакову было сделано предложение инсценировать роман «Белая гвардия». Первая переработка, подготовленная к сбору труппы театра в августе 1925 года, не изменила ни основные события романа, ни героев, ни его название. Однако дальнейшая работа над текстом шла долго и мучительно: сказывались и сценические требования, и влияние мхатовцев (завлита МХАТа П. Маркова, кстати – настаивавшего на приглашении Булгакова, режиссера-постановщика Ильи Судакова и др.). Насчитывалось несколько редакций пьесы и еще больше названий: «Белый декабрь», «1918», «Взятие города», «Белый буран», «Перед концом» и др. – пока в 1926 года не появились «Дни Турбиных». Художественным руководителем постановки был К.С. Станиславский, зрителей потрясала блестящая, глубоко психологизированная игра Добронравова, Хмелева, Яншина, Соколовой, Прудкина, Ершова, Кудрявцева.

«Дни Турбинных». Нравственно-историческая коллизия пьесы по сравнению с романом «Белая гвардия» была несколько редуцирована, потеряла нюансы и стала иметь более четкие решения, однако приобрела драматический извод и всколыхнула театральную жизнь. Она справедливо вызвала ассоциации с чеховским театром: ансамблевый принцип в системе персонажей, звуковые и предметные символы, культурный, в частности – музыкальный контекст действия, лиризм, комизм и тонкий психологизм отдельных сцен и т.д. Не случайно зрители, помнившие первые чеховские постановки, благодарно принимали спектакль, а сам Станиславский сравнивал выход «Турбинных» с началом Художественного театра. Иногда пьеса шла по 14 раз в месяц! Одновременно постановка «Дней Турбинных» вызвала неприятие некоторых деятелей театра, среди которых были Мейерхольд и Таиров, – по эстетическим и постановочным решениям. В печати пьеса подвергалась жестким нападкам советской критики по идеологическим соображениям (например, Луначарского). Наиболее злостные очернители во весь голос говорили о «недопустимой» поэтизации Белого движения, хотя многое здесь было решено в компромиссных тонах и в устах некоторых героев были озвучены идеи о большевистской правоте.

Художественное время «Дней Турбинных» – те же, что и в романе: конец 1918-го и начало 1919 года., отчетливо обозначен христианский сочельник. Однако на-

¹ См. также главу о драматургии 1920 – 1930-х годов.

² Обстоятельства многолетнего диалога Булгакова с Московским Художественным театром – в книге А.М. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» – М., 1986.

пряженность драматического действия определила концентрацию событий: они укладываются в три дня и одно утро, сценически воплощенных в четырех действиях драмы. Художественное пространство также оказалось сжатым: исчезли – вместе с персонажами – квартира Лисовичей, дома Юлии Рейсе и семьи Най-Турса. Исчезли уличные и площадные сцены вместе с киевскими пейзажами, батальными и «мирными» уличными сценами. В пьесе события развиваются в интимном пространстве дома Турбиных, куда врывается вихрь истории, а за его пределами – в двух сценах второго акта (в кабинете гетмана во дворце и в штабе «1-й кінной дивизии», у Болботуна) и первой сцене третьего акта (Александровская гимназия). В результате переработки романа в драме исчез доктор Турбин, который превратился в командира артиллерийского дивизиона полковника Турбина, соединив в себе также образы лучших офицеров Белого движения – Малышева и Най-Турса. Функция житомирского кузина значительно разрослась (об исполнении его роли молодым актером Михаилом Яншиным Станиславский скажет: «Счастливая игра неповторяющегося случая»), в его образе очевидны традиции чеховской драматургии. Лариосик – «чеховский» недотепа, но его нелепость и комичность выступает контрапунктом к вовсе не чеховской драме человека на столбовой дорожке истории.

Исторические события непосредственно заставляют героев делать тот или иной выбор. Для Тальберга – это позорное бегство. Для Алексея Турбина, человека чести, – героическая гибель (отзвук образа Най-Турса) и отказ посылать людей на бессмысленную бойню (отголосок поступка Малышева из «Белой гвардии»). Для Студзинского – это вероятный уход на Дон к Деникину. Очевиден внутренне уже состоявшийся переход Мышлаевского на сторону большевиков. «Народ не с нами. Народ против нас», – приговором Белому движению звучит ритмизованная фраза в устах этого героя, выступающего в последнем действии в функции героя-идеолога, каковым до гибели был мучительно рефлексировавший о революционном народе Турбин. Дни прежних Турбинных истекли, новая жизнь Турбиных – Елены, выходящей замуж за Шервинского, и оставшегося после ранения без ноги Николки – будет протекать в новых социально-исторических реалиях. Но оплотом этой новой жизни по-прежнему останется согретый любовью Дом («гавань с кремовыми шторами», – по словам велеречиво-сентиментального Лариосика, также формулирующего важные итоги в конце драмы). Автор в уста Николки, слышащего, как на улице входящие в город красные исполняют «Интернационал», вкладывает слова: «Сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе».

Этот пафос обусловил благосклонное отношение к постановке пьесы Сталина, который смотрел пьесу 15 раз и высказал мнение, что спектакль дает «больше пользы, чем вреда», «оставляя у зрителя впечатление, «благоприятное для большевиков: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие... значит, большевики непобедимы...». Очевидно, что «вождь» не учел или по каким-то причинам проигнорировал важнейшее в содержании пьесы: то, что главный герой предпочитает смерть компромиссу с новой властью. Тем не менее в 1929 году противники спектакля добьются того, что он исчезнет из репертуара, будет же возобновлен лишь в 1932 году.

Травля нового театрального автора, не вписывающегося в параметры классовых требований к искусству, будет нарастать по мере расцвета драматического мастерства Булгакова. Трагическая эскалация запретов театральных постановок пьес отражена в сухих строках автобиографии Булгакова, датированной мартом

1931 г.: «В 1925 году <...> написал пьесу, которая в 1926 году пошла в Московском Художественном театре под названием «Дни Турбиных» и была запрещена после 289-го представления. Следующая пьеса «Зойкина квартира» шла в театре имени Вахтангова и была запрещена после 200<-го> представления. Следующая – «Багровый остров» шла в Камерном театре и была запрещена приблизительно после 50-го представления. Следующая – «Бег» была запрещена после первых репетиций в Московском Художественном театре. Следующая – «Кабала Святош» была запрещена сразу и до репетиций не дошла»¹.

Пьеса «Зойкина квартира» (1926) в жанровом отношении определяется как комедия или трагифарс, действие которой происходит в НЭПмановкой Москве, в богемно-авантюрной среде, где новая жизнь заставляет героев менять социальные роли, обнажая «вечные» типажи. Пьеса шла два года в вахтанговском театре (постановка А.Д. Попова), роль Аметистова блистательно играл Р.Н. Симонов, Обольянинова – А.Д. Козловский.

Пьеса «Бег», начатая в 1926 году и законченная в 1928-м, читалась Булгаковым в Художественном театре в присутствии М. Горького, который пророчил ей «анафемский успех». Однако в литературно-чиновничьих кругах она была встречена жесткой критикой. Руководители РАППа Л. Авербах и В. Киршон проявили негативное отношение к пьесе, блюдя классовые и партийные принципы советской литературы. Главрепертком дважды запрещал спектакль в 1928 г., а затем пьеса была внимательно изучена на уровне ЦК партии большевиков. Автору инкриминировалась, якобы, реабилитация вождей и участников Белого движения, возвеличивание классовых врагов, стремление вызвать искренние симпатии зрителя к героям пьесы. Комиссия из Ворошилова, Кагановича и А.П. Смирнова сочла политически нецелесообразным постановку этой пьесы в театре, о чем в январе 1929 года было принято специальное секретное решение Политбюро ЦК ВКП(б). Власть стремилась не допустить к зрителю хоть сколько-то очеловеченный образ врага, а трагедия участников Белого движения, при всей художественной правде и сатирических аспектах его изображения, не соответствовала складывающимся идейно-эстетическим требованиям советского партийного искусства. 10 лет работы над пьесой, желание видеть ее на сцене обусловили несколько редакций и последний вариант 1937 года, где бывший белогвардейский генерал, вешатель, впоследствии константинопольский эмигрант с большой совестью Хлудов² – персонаж, скрепляющий сцены-«сны» драмы, – кончает жизнь самоубийством.

Имя Хлудова появляется еще в первом действии, в первом «сне» – в речи белого генерала Чарноты. В прифронтовой полосе, едва спасшийся в монастыре под видом беременной женщины от неминуемой смерти от рук буденновцев, он обсуждает с товарищами по несчастью, как прорваться сквозь красные войска в Крым «под крыло» Роману Хлудову, представлявшемуся чем-то вроде спасителя отечества. Вместе с походной подругой Люськой, вестовым Крапилиным, сыном петербургского профессора Голубковым, и молодой женой помощника министра Серафимой Корзухиной Чарнота предстает перед командующим фронтом Хлудовым в момент паралича белых сил, подчиненных безымянному командующему (очевидно – Деникину). Весь состав «главных» героев пьесы обрисован здесь в том же ансамблевом строе, что был опробован в «Днях Турбинных». Завязка пси-

¹ Премьера «Кабалы» (под названием «Мольер») состоялась во МХАТе позже.

² Один из прототипов Хлудова – генерал Я.А. Славцев, вернувшийся из Константинополя в Россию, но застреленный в 1929 г., очевидно, из мести.

холологических и дальнейших сюжетных коллизий (предательство Корзухина, отказавшегося от жены, арест Хлудовым будто бы «самозванки» Серафимы, рыцарское заступничество Голубкова¹, встречи-столкновения Хлудова с Корзухиным и другие эпизоды) происходит на фоне краха армии. О нем красноречиво свидетельствуют разговоры Чарноты с офицером-комендантом, начальником станции, с Корзухиным, озабоченным шкурными интересами, наконец, – с главнокомандующим. Булгаков-драматург не выводит на сцену даже мелких баталий, перестрелок, как не дает увидеть воочию мешки с телами повешанных на фонарях рабочих, красноармейцев, случайных и неслучайных жертв Хлудова. Они – лишь в реакциях героев: в криках возмущения (Чарнота), в остолебении (Корзухин), в истериках (Серафима) и инвективах (Крапилин).

Противостояние карателя Хлудова и пророка-обличителя Крапилина здесь дано весьма психологически убедительно: его речи, а затем раскаяние и предсмертный страх можно рассматривать и как отчаянный вопль потрясенного сознания, и как нечаянную отвагу солдата, оказавшегося вдруг еще одним благородным рыцарем, заступившимся за женщину и др. В дальнейшем строе пьесы сквозной мотив диалога этих двух персонажей будет переведен автором в условно-символический план: в моменты бредовых видений генерал Хлудов ведет мучительные диалоги с повешенным вестовым. Впечатляют метаморфозы Хлудова: возможный «спаситель», не могущий, однако, непосредственно изменить ход событий, становится несправедливым судьей (карателем, вешателем), а в последствии – раскаявшимся, страдающим от неизбывной вины. Не случайно в Хлудове видят прообраз Понтия Пилата из «Мастера и Маргариты»². С этим образом связан важнейший мотив булгаковского метатекста – мучительной работы памяти, отягченной голосом совести. В «Беге» вырабатывается сюжетная и характерологическая модель, продуктивная для Булгакова: болезнь и диалог судьи и «жертвы»/«преступника», жадность к «здравым мыслям» приговариваемого к смерти. На протяжении всей драмы Хлудова будут терзать сны-наваждения, разговоры с фантомом-призраком Крапилина станут голосом его больной совести. Травестированные гамлетовско-макбетовские метания Хлудова тем не менее задают огромный масштаб этой зловеще-величественной фигуре русского генерала.

«Мистический писатель» Булгаков заставляет фантастически пересечься судьбам Хлудова и Серафимы с Голубковым в Константинополе, чтобы Хлудов, во втором «сне» едва не погубив их, спас в четвертом действии. Ему же самому спасения нет.

Судьбы других покинувших родину героев пьесы типичны и прорисованы с реалистической точностью деталей, обстоятельств (этому помогли, вероятно, рассказы второй жены Булгакова Л.Е. Белозерской, вернувшейся из эмиграции, и их друзей-сменовеховцев; за рубежом оказались и два брата писателя).

Бывший генерал Чарнота торгует в Константинополе «тешинскими языками» и проигрывает все на тараканьих бегах; бросившая его Люська оказывается мадемуазелью Фрежоль, парижской содержанкой Корзухина; приват-доцент Голубков играет на шарманке, Серафима идет на панель и оказывается готова продать себя, а ее бывший муж Корзухин с прихваченными из России деньгами благополучно устраивается в Париже. Драматизм, а порой и абсурд жизни русской эмиграции подсвечивается множеством комических деталей: тараканы, живущие в ящике

¹ «Рыцарь Серафимы» — одно из названий ранней редакции пьесы.

² См. работы А. Смелянского, Е. Яблокова и др.

«под наблюдением профессора», могут быть выборочно опоены до бегов, а «тараканий царь» Артур за это едва не побивается толпой, играющей на тараканьем тотализаторе; Чарнота является к Корзухину в его парижский особняк в кальсонах лимонного цвета, а Люська, по сути спасшая Чарноту и Голубкова, рекомендует убегающему Чарноте купить себе штаны... Вообще, образ Чарноты представляет собой по-своему благородный и одновременно трагикомический лик русского офицерства, бежавшего из России, начиная от его «превращения» в беременную Барабанчикову и заканчивая его последним решением остаться в Константинополе: «Надо же, чтобы и Константинополь кто-нибудь заселял». Русский генерал становится, по его собственным словам, «вечным жидом», «летучим голландцем».

Возвращение Голубкова и Серафимы в советскую Россию на фоне страданий эмигрантского существования оказывается психологически мотивированным и экзистенциально оправданным. Однако реалистическая подоплека характеров и поступков не мешает Булгакову применить новаторские, навеянные модернистской литературой приемы. Прежде всего это композиция, представляющая собой действия, разбитые на «восемь снов», как было обозначено в авторском подзаголовке. Традиционно представляющий собою вставной элемент драматического или эпического повествования, сон расширяет здесь свои художественные полномочия и становится, как в гоголевском «Носе», природой художественной реальности. Прежде всего это «авторский сон» – о возможной, но нереализованной в биографии писателя эмигрантской жизни. В то же время – это условный прием, метафора неподлинного, «миражного» бытия русских офицеров, интеллигентов, покидающих родину, одновременно – обозначение странного «извода» реальности, фантастического поворота истории, заставившей прежнюю Россию рассыпаться, русских людей – не по своей воле – рассеяться по миру.

Авторская позиция воплощается в особой семантической нагрузке заглавия произведения и связанного с ним эпиграфа из Жуковского («Бессмертье – тихий, светлый брег; Наш путь – к нему стремленье. Покойся, кто свой кончил бег!»). Бег – это исход из России Белого движения, тараканьи бега¹ (также становящиеся метафорой в тексте пьесы), бег человеческой жизни к трансцендентной цели. В пьесе развернута продуманная система эпиграфов, выражающих авторский лирический пафос. Объемные ремарки содержат психологические характеристики, освещают поведенческие нюансы героев, обозначают и детализируют художественное пространство, звуковой и световой фон происходящего («Какое-то грустное освещение. Осенние сумерки» – сон третий. «Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная «Разлука», стоны уличных торговцев, гудение трамваев. И вдруг загорается Константинополь в предвечернем солнце» – сон пятый). Метатекст булгаковских ремарок создает не только бытовой и конкретно-исторический план действия, но и метафизический, легендарно-исторический, чему служат упоминаемые лики святых, монастырское пение, образы «вечного» города Константинополя и т.д. Развернутая система внеречевых, внедиалоговых приемов выражения авторской позиции словно приближают драму Булгакова к эпическому повествованию и ставят пьесу «Бег» в контекст европейских драматургических экспериментов, направленных на межродовую конвергенцию (аналогичные тенденции реализовывались в драмах А. Чехова, Л. Андреева, Б. Брехта).

¹ Семантика образа таракана в творчестве самого Булгакова соотносима с литературным контекстом 1920-х годов (см., например, «Таракан» – фельетон Булгакова и стихотворение обэриута Н. Олейникова.)

После развернутой беспрецедентной компании против «Бега», после того, как пьесы писателя были сняты со сцен театров, а другие произведения не печатались, Булгаков предпринимает попытку обратить внимание властей на свое положение. В июле 1929 года Булгаков написал письмо, адресованное И.В. Сталину, М.И. Калинин, А.И. Свидерскому (начальнику Главискусства) и М. Горькому. В мартовском письме 1930 года Правительству Булгаков смело пишет о необходимой свободе и своем отношении к революционным переменам. Он характеризует кроме стремления к свободе печати и иные черты своего сатирического таланта: «... черные и мистические краски (я – мистический писатель), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции, а самое главное – изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М.Е. Салтыкова-Щедрина». 18 апреля 1930 года по инициативе Сталина состоялся телефонный разговор «вождя» с Булгаковым, после которого у писателя появилась надежда на изменение отношения к нему со стороны политической и литературной власти. Однако реально положение дел не менялось. Пьесы, написанные им в 1930-х годах, – «Адам и Ева» (1931), «Блаженство» (1934) – первая редакция «Ивана Васильевича» и сама эта пьеса (1935), «Александр Пушкин» (1936) и даже освещающая революционную деятельность молодого Сталина пьеса «Батум» (1939) не были поставлены. Его новые произведения – пьесы, сценарии, либретто («Минин и Пожарский»), переводы, биографии, за редким исключением¹ не дошли в те годы до читателя или зрителя.

В 1928 году в Камерном театре А.Я. Таирова прошла пьеса о современном театре, якобы провинциальном, содержащая, однако, сатирический пафос широкого «спектра действия». Это была пьеса «Багровый остров», вызвавшая шквал негодования за «очернительство».

Создавалась парадоксальная, на первый взгляд, ситуация, когда верховный представитель власти, казалось бы, оказывал некоторое снисходительное внимание к писателю, а ретивые реперткомовцы, критики и литработники, местные власти запрещали пьесы и травили писателя. Конечно, это была иллюзия: власти не нужен был «мистический» писатель – внутренне свободный, прозревающий глубинную связь явлений и процессов, как не нужно было и его творчество, его реализм, его сатира, его литературная фантастика.

Переживая и отчасти предугадывая сложный узел взаимоотношений с явными и тайными властными силами, Булгаков пишет еще в 1929 г. пьесу «**Кабала святош**», обращенную к творчеству как высшей ценности писательского существования, остро ставит проблему свободы и вынужденного компромисса художника.

В этой пьесе, поднимающей проблему творца и власти, материалом стала судьба Мольера и его детища – пьесы «Тартюф». Коллизия во взаимоотношениях Мольера и короля Людовика XIV, Мольера и тайного общества («кабала») мракобесов во главе с архиепископом Парижа Шарроном, пытающимся расправиться с гением. Однако слово «кабала» в названии пьесы играет смысловыми гранями: это еще и зависимость творческой личности от мощной власти священников, завистников из театральной среды, наконец – от власти верховной (короля). Это зависимость от

¹ Таковыми, была, например, инсценировка «Мертвых душ» во МХАТе и правка к либретто С. Городецкого оперы Глинки «Иван Сусанин», поставленной в Большом театре.

клеветы, доносов, интриг, предательства и убийств, в которых ему отведено жить. Конформизм не приносит Мольеру желаемых плодов: заплатив лестью, подобострастным вниманием к королю за право творить, Мольер, как и его труппа, все же оказывается уничтоженным. В уста Мольера вложены слова яростного протеста и отчаяния: «Всю жизнь я ему лизал шпоры, – говорит Мольер, – и думал только одно: не раздави. И вот все-таки – раздавил! Тиран!». Острый конфликт пьесы реализуется в свободных композиционных решениях. Действие переносится из театра Пале-Рояль в королевский дворец, в исповедальню и квартиру Мольера, снова на театральную сцену и закулистье; любовные сцены перемежаются «идеологическими» диалогами, драками; лиризм и мягкий комизм многих сцен призваны оттенить подлинную трагедию художника, пытавшегося приспособиться к власти. Смерть Мольера на сцене символизирует не только проигранную борьбу, но и бессмертие его гения.

В 1936 году пьеса была поставлена семь раз, но в газете «Правда» на фоне начавшейся борьбы с формализмом¹ появляется статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», после чего «Кабала святош» была снята.

Мольеровский «метатекст» Булгакова включает также неопубликованную книгу «Жизнь господина де Мольера», а также стилизованную комедию по мотивам комедий Мольера «Полоумный Журден», которая также не была поставлена.

В пьесе «Александр Пушкин (последние дни)» (1835), работа над которой начиналась совместно с В. Вересаевым, конфликт художника и власти превращается в конфликт художника и общества, глухого к эстетическим и духовным исканиям гения. Пьесой заинтересовались композиторы С. Прокофьев и Д. Шостакович. Ее собирались ставить в вахтанговском театре и многих театрах страны. Но уже после разрома в критике «Кабалы святош» 17 марта 1936 года в «Советском искусстве» появилась «чудовищная по тону» (слова Е.С. Булгаковой) заметка о «Пушкине», в которой Булгаков и Вересаев названы «драмоделами». На всесоюзном репертуарном совещании было сказано о недопущении к постановке пьесы «Александр Пушкин». Между тем пьеса отличалась новаторской формой. Так например, образ Пушкина создается за счет голосов окружающих поэта людей. Этот прием многоголосия, из которого складывается достоверный (в границах художественной реальности) образ и даже сама Истина, будет осуществлен в эпическом повествовании – в романе «Мастер и Маргарита».

«Записки покойника» («Театральный роман») при жизни Булгакова, как и многие его произведения, не публиковались (опубликован впервые в «Новом мире» в 1965 г.). Булгаков начал работать над произведением в феврале 1929 года или в начале 1930 г., после написания незавершенной повести «Тайному другу», которая смыкается с ним в содержательном плане, однако роман – оригинальное в жанровом и идейно-стилистическом отношении произведение. Построенный на основе собственных впечатлений о литературном и театральном быте (прежде всего – МХАТа²), он стал, тем не менее, не документальным, а художественным воплощением вечной проблемы художника и среды и обращен к универсальным вопросам бытия как творчества. Жанровое своеобразие подчеркивает название романа, соотносящееся с «Записками сумасшедшего» Гоголя, «Посмертными за-

¹ Жертвой этой борьбы станут выдающиеся творцы, среди которых – Д. Шостакович.

² Здесь отразился конфликт Булгакова с главным режиссером Художественного театра К.С. Станиславским.

писками Пиквикского клуба» Диккенса (кстати, в мхатовской инсценировке этого романа Булгаков успешно играл роль Судьи), и «Замогильными записками» Шатобриана. В «Записках покойника» некоторые исследователи видят и мениппейную жанровую форму, которую осветил М.М. Бахтин в те же годы применительно к творчеству Ф.М. Достоевского. Древний жанр мениппеи нередко являлся «разговорами в царстве мертвых» (ср. «Записки покойника»), комизм и злободневная сатира – еще одна черта мениппеи, которую можно увидеть в романе Булгакова. Однако густая бытопись, свободный от мистики и фантастики сюжет не позволяют однозначно идентифицировать этот роман с мениппейной формой (скорее это можно сделать в отношении «Мастера и Маргариты»). Автор в «Предисловии для слушателей» (находящемся за границами текста), вообще настаивает на том, что это не роман. Таким образом, жанровая идентификация «Записок покойника» представляется непростым вопросом.

«Записки покойника» самодостаточны и оригинальны не только в жанрово-тематическом аспекте, но и благодаря близости автора и героя – творческой личности, не совпадающей с литературной авантюрно-обывательской средой, личности, стремящейся донести до читателя открывшуюся ему истину. Позиция писателя заключается в том, чтобы донести достоверный образ жизни, едва ли не его подлинную сущность, открытую внутреннему зрению художника. В этом смысле «Театральный роман»/«Записки покойника» – промежуточное звено между «Записками на манжетах» (1823) и последним великим романом Булгакова «Мастер и Маргарита». Отвернувшись от литературного мира, Максудов видит в Независимом театре конгениальную среду: «Это мир мой!» Однако это видение оказывается иллюзией: в театре царили свои – далеко не всегда связанные с творчеством – законы, считалась непогрешимой теория стоящего во главе театра Ивана Васильевича, а «путем его (Ивана Васильевича. – Е. Ч.) упражнений актер мог получить дар перевоплощения». Ирония очевидна, ибо Максудов прямо заявляет, что усомнился в этой теории. Комизм многих эпизодов романа, развенчивающих литературно-театральные нравы, сопряжен с лирической рефлексией героя, с драматическим звучанием его несостоявшейся профессиональной роли. Роман обрывается на третьей неделе бесосновательно затянувшейся репетицией первой картины (первой из семи!), когда Максудов осознает несовместимость режиссерской системы, превратившейся в произвол, и своего творения. Если судить по предисловию, Максудов уходит из жизни¹. Автор подчеркивает условность этого решения, указав на Цепной мост, с которого якобы бросился Максудов и которого в реальном Киеве уже не было², а также заявив, что самоубийца никакого отношения ни к драматургии, ни к театрам никогда в жизни не имел. Однако это последнее указание – тоже дань литературной условности, которая, возможно, восходит к «Повестям Белкина» и за которой стоит очевидный автобиографизм повествования. И работа в «транспортном» издании, и факты творческой истории первого романа, и мучительный процесс постановки пьесы – все это имеет прототипические ситуации в биографии самого Булгакова. Еще одна черта поэтики романа – автоцитатность: он наполнен многочисленными цитатами, аллюзиями и прочими отсылками к самым разным булгаковским произведениям. В романе настойчиво звучат важнейшие мотивы

¹ Замечено, что финал его судьбы соотносится с поразившим Булгакова самоубийством Маяковского.

² На опорах этого моста, разрушенного в 1920 г. поляками, был построен мост им. Е. Бош, просуществовавший с 1920 по 1941 г.

всего творчества Булгакова: избранности и непризнанности писателя, болезни и малодушия (как вины) художника, творческого дара как прорыва к истине, мотив воздаяния (см. «уничтоженный» повествователем эпиграф Максудова «Каждому по делам его»). Однако Булгакову потребовалось произведение иного художественного масштаба и другой – нежизнеподобной – эстетической природы, чтобы во всей полноте воплотить эти мотивы.

По воспоминаниям последней жены М.А. Булгакова – Елены Сергеевны Булгаковой (ставшей подлинной музой зрелого писателя и наследницей его воли), в 1938 году писатель отложил «Записки»¹ для того, чтобы привести в окончательный вид свой роман «Мастер и Маргарита», который считал делом своей жизни.

Роман «Мастер и Маргарита». История создания и публикации «закатного» романа Булгакова (как называл его сам писатель) в чем-то повторяет судьбу великих книг русской словесности – «Горя от ума», «Мертвых душ», «Братьев Карамазовых». Начатое во время беспрецедентных гонений на писателя 1928–1929 годов, оно много раз переписывалось, даже сжигалось в 1930 г., теряло, часто по труднообъяснимым причинам, существенные эпизоды, обретало новые очертания, смыслы и названия². Сегодня исследователи нередко говорят, что «Мастер и Маргарита» – законченный, но незавершенный роман великого писателя. В 1938 году Булгаковым был надиктован единственный машинописный текст романа. Но из-за смерти Булгакова произведение не получило окончательной авторской редакции и корректуры и в течение 20 лет не публиковалось вследствие идеологических запретов власти. Поэтому вопрос о редакциях романа составляет важнейшую текстологическую проблему и решается по-разному исследователями, далеко не единогласно определяющими структуру и численность редакций: от 8-и (М.А. Чудакова, В.И. Лосев, И. Белобровцева и С. Кульюс³) до 6-ти (Л.М. Яновская⁴) и даже до 3-х (Б. Мягков, Б. Соколов⁵).

Проблема «канонического» теста осложняется несколькими обстоятельствами. Под диктовку больного писателя последние правки к машинописному варианту

¹ А. Кобринский на основе рукописей устанавливает, что работа над романом прервалась в августе 1937 г. См.: *Булгаков М. Записки покойника (Театральный роман)*. – СПб., 2002.

² «Мания Фурибунда» (в переводе с лат. – «буйное помешательство, мания ярости») – так назывался фрагмент будущего романа, который Булгаков в мае 1929 г. хотел опубликовать в альманахе «Недра». Автор намечал различные названия для тех или иных вариантов разных редакций романа «Черный маг», «Копыто инженера», «Гастроль Воланда», «Сын Гибели», «Жонглер с копытом», «Великий канцлер», «Князь тьмы» и др. В последнем варианте редакции, которая писалась с ноября 1937 до весны 1938 г., появилось окончательное название «Мастер и Маргарита». Это отражает перенос смысловых акцентов с образа Сатаны на образ писателя как главной фигуры повествования.

³ См.: *Чудакова М.О.* Архив М.А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина. Отдел рукописей. Записки. Вып. 37. – М., 1976. – С. 25–151; *Лосев В.* Рукописи не горят // *Булгаков М. Великий канцлер*. – М., 1992. – С. 13–18. (существуют и другие публикации этой точки зрения); *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарии. – М., 2007. – С. 7–29.

⁴ *Яновская Л.* Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита». – Киев, 1992.

⁵ *Соколов Б.* Булгаковская Энциклопедия. – М., 1996. – С. 303 (существуют и другие публикации этой точки зрения).

романа в феврале 1940 г. записывала Е.С. Булгакова. Именно Е.С. Булгакова, которой были завещаны писателем права на литературные произведения, к декабрю 1940 года подготовила итоговую (первую посмертную) редакцию романа. По мнению Л. Яновской, существовали две тетради с материалами к роману, датированные 1938–1939 годами, которые могли бы пролить свет на отдельные непроясненные места в произведении, но сохранилась лишь одна. Однако все версии нуждаются в строгой доказательной базе.

Спустя десятилетия после написания подготовка текста для публикаций проводилась по-разному¹, но наиболее авторитетным на сегодняшний день является издание полного текста романа (который был подготовлен Е.С. Булгаковой), осуществленное на русском языке в Киеве в 1989 году², а затем повторенное в пяти-томном собрании сочинений писателя. Сегодня роман публикуется в собраниях сочинений и отдельными книгами на разных текстологических основаниях³.

Своеобразие романа «Мастер и Маргарита» характеризуется сложным жанровым генезисом и соотносительностью со многими разновидностями романа как мета-жанра. Среди предтекстов «Мастера и Маргариты» – не только тексты Священного Писания, но и апокрифические евангелия. В жанровой памяти – средневековые мистерии, легенды о докторе Фаусте, романтические повести о судьбе художника, фантастические новеллы романтиков об inferнальных силах, авантурные и философско-исторические романы XVIII – начала XX века, гротескные романы, повести, новеллы и сказки модернистов и т.д. На формирование итогового романного облика «Мастера и Маргариты» повлияли классические образцы разных жанров: «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете, повести и новеллы Э.Т.А. Гофмана, «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского, «Горе от ума» Грибоедова, пушкинские «Капитанская дочка», «Жил на свете рыцарь бедный», «Царь Иудейский» К.Р., «Огненный Ангел» В. Брюсова и др.

«Мастер и Маргарита» соотносится с разными жанровыми разновидностями романа: фантастический роман, роман-мистерия, роман-мениппея, философский, сатирический, мифологический, роман-трагедия в единстве с романом-комедией – любое из определений, не исчерпывая всей полноты жанрового содержания, будет верным.

Нехудожественные источники, к которым Булгаков обращался при написании романа, широки и многообразны. В философском поле романа – идеи Августина Блаженного, Иммануила Канта, Льва Толстого (прежде всего – «Соединение и перевод четырех евангелий» и «В чем моя вера?»), Д.С. Мережковского (см., например, «Тайна трех. Египет и Вавилон»), П. Флоренского (см., например, «Мнимости в геометрии»), и др. Среди исторических и теологических источников – статьи видных философов, историков, этнографов из Энциклопедического словаря Брок-

¹ В 1966 г. текст впервые опубликован в журнале «Москва», но был деформирован, если не изуродован цензорами и редакторами, однако это была единственная возможность донести его до советского читателя, и Е.С. Булгакова вынуждена была согласиться с изменениями и сокращениями. Впервые полный текст романа был опубликован в Италии. Полностью был издан на русском языке роман в 1973 г. в издательстве «Художественная литература» при активнейшем содействии и с предисловием К. Симонова (однако текст романа оказался далеким от аутентичности, комбинированным).

² См.: Булгаков М. Избр. соч. В 2 т. Т. 2. – Киев, 1989.

³ См., например, Булгаков М.А. Мой бедный, бедный мастер... (полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита»). – М., 2006; Собр. соч. В 8 т. Т. 7. – М., 2007.

гауза и Ефрона, возможно – дореволюционные труды А.А. Васильева по древней истории, книга И.Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» (1872). Из книги М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) в архиве Булгакова сохранились выписки, которые он использовал при написании романа. Булгакову был известен дошедший из I века текст «Иудейских древностей» Иосифа Флавия и труды Тацита, он обращался к исследованиям, созданным в XIX веке (преимущественно в позитивистском ключе): трудам французского историка религий Э. Ренана, немецкого философа и религиоведа Д. Штрауса «Жизнь Иисуса», английского церковного историка и епископа Ф.В. Фаррара («Жизнь Иисуса Христа»), вероятно – к сочинениям немецкого религиоведа Г.А. Мюллера. Возможно, повлияли на развитие замысла также книги А. Барбюса конца 1920-х гг. («Иисус против Христа», «Иисус» и «Иуды Иисуса») и Д.С. Мережковского «Иисус неизвестный» (Београд, 1932). Стоит ли говорить, что многие из этих текстов в силу разных мировоззренческих и научных причин не освещали евангельские события в каноническом духе. Массовая антирелигиозная литература, как и деятельность советского Союза воинствующих безбожников (ранее – Союза безбожников, Общества друзей газеты «Безбожник») были известны Булгакову (до нас дошла отрицательная реакция писателя на карикатуру Христа в «Безбожнике»).

Проблематика романа и картина мира в «Мастере и Маргарите». Содержательный строй романа требует выделения нескольких групп проблем. Это религиозно-философские проблемы истинного и неистинного – «половинчатого» добра; абсолютного и «обусловленного» зла, веры и безверия, достоверности знания и всемогущества мифа. Это экзистенциальные проблемы нравственной ответственности и свободы выбора, (вины, трусости, отступничества, доблести, верности и т.д.), поступка и воздаяния. Это социально-историческая проблематика (диктат идеологии, роль общественно-политических структур, власть светская и духовная). Обозначенные проблемы реализовались в целостной образной ткани и стали основой индивидуально-авторской картины мира.

Булгаковская картина мира в «Мастере и Маргарите» в некоторых важных координатах соотносится с христианской (телеологическое, устремленное к цели – Концу времен – развитие событий человеческой истории и апокалиптический пафос романа, идея посмертного суда над душами, иерархия сакральных сил; всемогущество, справедливость и доброта Бога – хотя бы в эсхатологической проекции). Евангелие и традиционные христианские представления о мире стали своеобразным «прецедентным метатекстом», отразившись в пространственно-временной и фабульной структуре романа. Но эстетическая, художественная природа булгаковской картины мира позволяет автору создать свою вселенную, свою модель бытия, далеко не во всем совпадающую с христианской, а порой и явно отступающую от нее; являет свои ответы на самые жгучие, поистине «последние» вопросы мироздания.

В художественном мире вершинного произведения Булгакова время представлено, во-первых, легендарно-историческим прошлым, где в предельно очеловеченной фигуре Иешуа лишь угадываются священные смыслы, а евангельский Иисус не отождествляется с этим героем, во-вторых, профанным настоящим, соприкасающимся с сакральным¹ во многом благодаря Воланду (в христианстве – это Сата-

¹ В науке принято разводить понятия «сакральное» и «священное». Священно в религиозных воззрениях только благое, в то время как под сакральным может подразумеваться и негативная в ценностном смысле сила (например, инфернальное).

на, Дьявол), в-третьих – неопределенным, вне земной жизни героев – будущим¹, соотносимым с личным посмертным судом и судом Страшным. Прошрое и настоящее – античность и современность – размыкаются в эсхатологической перспективе, оставляя читателю ощущение грядущего обновления мира. Созданию евангельского подтекста романа служат персонажи, детали предметного ряда, образы природного и трансцендентного миров, однако сознательная установка Булгакова на присутствие в романе «апокрифической» версии христианской истории обусловила многочисленные примеры отхода от канонических евангельских текстов, трансформации новозаветных образов. Это касается прежде всего образов Иешуа и Воланда.

Более того, художественное воплощение многих вопросов философско-религиозного или философско-этического свойства в «Мастере и Маргарите» полемически заострено по отношению к евангельскому канону – писатель реализует свое право на новые эстетические решения вечных тем. Исследователи не раз отмечали, что Булгаков, опираясь на широчайшие знания мировой культуры, в своей картине мира художественно претворял идеи и мотивы, имеющие отношение к другим религиям, верованиям, религиозно-мистическим и мифологическим системам². Поэтому центральные вопросы романа – проблема Истины, Факта, получающих, по мысли писателя, разные интерпретации в зависимости от веры, мифа, этики, в широком смысле – культуры, и проблема возможности объединяющего все нравственного закона.

Композиция романа «Мастер и Маргарита». Картина мира в «Мастере и Маргарите» в композиционном аспекте зиждется на традиционной для христианской культуры архитектонике. Универсум романа предполагает земной мир (древний и современный) и мир инобытия: «небесные» картины своеобразно разворачиваются в главе «Прощание и последний приют» и в «Эпилоге»; ад как таковой в романе не явлен, но представлен метонимически – через его «обитателей» и нехорошую квартиру (Воланд и его свита, глава «Бал у Сатаны» и др.)

Композиционная специфика «Мастера и Маргариты» обусловлена прежде всего присутствием «текста в тексте», уже опробованным Булгаковым в драматургии («театр в театре» в «Кабале святош» и «Багровом острове», в «Полоумном Журдене») и повествовательной прозе. В «Мастере и Маргарите» композиционный принцип «текст в тексте» получает характерную форму – «роман в романе». Это было не сразу найденное писателем гениальное художественное решение, обеспечившее целостность и внутреннюю устремленность «пестрых глав» к важнейшим нравственно-философским проблемам. Перед читателем разворачиваются эпизоды из условного легендарно-исторического романа о поздней античности и начале

¹ Е.А. Яблоков предлагает версию, согласно которой «посмертный» диалог Мастера и Воланда, а также эпизод освобождения Пилата равноудален от московского и ершалаимского времени и реализуется в 999 г. – т.е. на исходе X в., одного из самых притягательных для Булгакова моментов христианской истории (см.: Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – С. 134).

² Изучая космологию романа, анализируя булгаковскую концепцию добра и зла, образную систему «Мастера и Маргариты», исследователи приходят к выводу о существовании в нем отголосков гностицизма и манихейства, богомилства, альбигойства, зороастризма», – пишут И. Белобровцева и С.Кульяс, ссылаясь на современные исследования (И. Галинской, Н. Гаврюшина и др.) и предлагают, в свою очередь, интерпретацию культурно-исторических кодов, в которых, по их мнению, очевидны следы магии, алхимии и масонства. См.: Белобровцева И., Кульяс С. Указ. соч. – С. 86 – 123.

христианства, о древнем Ершалаиме (Иерусалиме), – романа, созданного главным героем – Мастером – в «современной» советской Москве, которая в свою очередь изображается в разных модусах своего существования уже реальным автором – Булгаковым (с помощью столкновения точек зрения). Поэтому очевидна еще одна важнейшая особенность композиции «Мастера и Маргариты»: присутствие в «современном» плане повествования двух основных сюжетных линий (иногда их называют двумя малыми романами в «современном» романе). Речь идет, во-первых, о сатирической «дьяволиаде», призванной обнажить общественные устои и мораль новой эпохи, нового строя, нравы, точнее – безнравственность обитателей Москвы на рубеже первого и второго десятилетий советской власти и попытке личности сохранить в этой эпохе «самостоянье», индивидуальность. Во-вторых – о любовном сюжете («романе»), призванном выступить смысловой антитезой низких людских страстей и поступков, антитезой творимому современниками злу. О важности этой сюжетной линии красноречиво говорит название произведения. «Современная» линия «Мастера и Маргариты» образует своеобразный «московский текст» романа.

В композиционном строе произведения соприсутствует несколько повествовательных начал и речевых потоков, которые обычно объединяют исследователями в три типа повествования: объективно-исторический, фельетонно-сатирический, и собственно романый, где главный объект повествования – Мастер¹. «На смену сдержанному хроникеру, летописцу, объективному живописцу (в такой стилистике выдержан весь роман мастера) приходит суетливый репортер, собиратель слухов, карикатурист, напоминающий хроникера в «Бесах» или простодушного рассказчика Зощенко»². Он в эпизодах, прямо связанных с судьбой Мастера, уступает место повествователю, чей тон можно назвать экзистенциально-лирическим, исповедальным, порой – подчеркнуто (если не утрированно – см. образ «вечного приюта» и др.) романтическим. В целом же в сфере повествовательной композиции принцип разноязыкости повествователей уравнивается особой значимостью стилистики исторического романиста, коим является Мастер как «протоколист» ершалаимского текста. Булгаков принципиально ставит читателя перед выбором, для которого Мастер предстает то творцом вымышленного мира, а значит – очередного мифа, то протоколистом, «скриптором» истинных фактов – конечно, в пределах вымышленного романного мира.

Итоговая композиционная сопоставленность двух романов в «Мастере и Маргарите» («древнего», «ершалаимского» и современного, «московского») обуславливает художественное единство произведения, идею исторической преемственности, неодолимости вечных нравственных законов, а сама обеспечивается за счет разветвленной системы приемов – композиционных скреп. Они разноплановы: связующие функции образа Мастера и образа Воланда, мотивные, пространственно-временные, персонажные, предметные и даже словесные повторы-переклички.

Композиционное единство «двоящегося» на исторический и современный планы текста в первых редакциях обеспечивал, прежде всего, дьявол, рассказывающий

¹ См.: Немцев В.А. Михаил Булгаков: Становление романиста. – Саратов, 1991. – С. 111 и др. Об игровом, чрезвычайно многоликом характере повествования, когда в одном эпизоде может сосуществовать иронический и лирический тон, трагический и травестийный пафос см.: Белобровцева И., Кулюс С. Указ. соч. – С. 66 – 69.

² Сухих И.Н. 20 книг XX века. – СПб., 2000. – С. 253.

ершалаимскую историю. Отсюда и название ранней редакции романа «Черный маг». Но роман о Боге и Дьяволе, в раме которого Булгаков обращается к современности, сжигается автором в 1930 году во время диктовки письма правительству СССР. 18 апреля 1930 года состоялся телефонный разговор со Сталиным, в ходе которого автор отказался от просьбы об отъезде за границу. «Тем самым он отдал свою судьбу в руки Сталина и вскоре понял, что оказался в ловушке. <...> Теперь в роман вошла автобиографическая тема – вместе с новым героем и героиней. В сущности, автор воспользовался уже частично воплощенным замыслом романа о Боге и Дьяволе как каркасом для замысла нового. Он перевел стрелку – стал писать о судьбе художника. Постепенно герой срастался с автором до нарочитого отождествления. С гораздо большей силой, чем Алексей Турбин, Мастер, персонаж без имени и биографии, как вакуумная трубка, втягивает в себя представление читателя романа об авторе и им наполняется»¹. Появившийся в редакциях 1931 года, образ писателя по ходу работы Булгакова над романом существенно потеснил образ Воланда, уже в редакциях 1933–1934 годов именно писатель становится автором романа об Иешуа Га-Ноцри и именуется Поэтом и Мастером.

Композиционная функция образа Мастера как создателя «вставного» романа обеспечивает целостность сюжетно-повествовательных планов произведения. Мастер, «человек, сочинивший историю Понтия Пилата», гениально «угадал» то, что было в древнем Ершалаиме на заре Новой эры. Конечно, Воланд первым излагает версию одной из страниц новозаветной истории Берлиозу и Ивану Бездомному на Патриарших прудах, при этом указывает на собственное тайное присутствие при допросе Пилатом Иешуа Га-Ноцри, тем самым как бы подтверждая достоверность и «угаданных» Мастером событий. Этот прием прямого свидетельства также призван скрепить разные исторические планы романа. В рассказе Воланда возникает мотив неверности, искусственности евангельских версий истории («записи» Левия Матвея). Трагическое продолжение ершалаимской истории видится во сне поэту Бездомному в психиатрической клинике Стравинского. Этот онирический – сновидческий – план включает в себя еще один сон-видение Пилата, которому пригрезился казненный. Но романский контекст и единая стилистика ершалаимских глав позволяет предположить, что Воланд воссоздает Берлиозу и Ивану Бездомному на Патриарших прудах то, что было увидено и достоверно записано Мастером. Сцены казни Га-Ноцри предстают в вещем сне поэта-визионера Бездомного еще одного субъекта видения истории. При этом, между прочим, у читателя утверждается представление о величайшем «угадывании» истины Мастером.² Наконец, две заключительные главы из ершалаимского текста (об убийстве Иуды, погребении Га-Ноцри и последнем разговоре Пилата с Левиим Матвеем в Ершалаиме) читается Маргаритой по «толстой пачке рукописи» романа Мастера – когда-то сожженного им, но чудесно восстановленного Воландом. Этот повествовательный прием вводится для того, чтобы именно текст Мастера, «еретический» и даже в какой-то мере провокативный, вызвал в читателе нравственные и эстетические отклики. «Сожженный роман словно висит в воздухе, присутствует в атмосфере, проникает в сознание разных персонажей. Причем он больше того, что нам суждено прочитать... И закончится он уже в ином пространстве-времени, прямо на

¹ Чудакова М.О. О поэтике Михаила Булгакова // Чудакова М.О. Новые работы. — С. 408–409. М.О. Чудаковой принадлежит мысль, что важную роль в кристаллизации замысла сыграла повесть «Тайному другу».

² Белобровцева И., Кулюс С. Указ. соч. — С. 50.

наших глазах»¹. Книга, написанная Мастером, бывшим историком, в последнем произведении Булгакова становится вариацией образа «машины времени», выполняющей композиционную роль проводника в иные эпохи (см. пьесы «Блаженство» и «Иван Васильевич»)². В целом в соответствии с принципами множественности точек зрения автор ставит вопрос о некоей возможности узнать, увидеть (зрительное, почти «кинематографичное» восприятие здесь играет существенную роль!) то, что трудно, почти невозможно передать словами – невыразимую истину. Так на повествовательном уровне кристаллизуется философская проблема «единственности» истины, ее «невыразимости» – и достоверности или недостоверности, возможной множественности и вероятного характера ее словесной интерпретации.

Такое важное для идейно-композиционного строя произведения перераспределение повествовательных ролей в ходе работы над романом (от дьявола – к Мастеру) стало принципиальным изменением, ибо роль творца текста вырастает здесь до масштабов пророка («пророка, прозревающего прошлое», по выражению Шиллера), современника, способного видеть Истину и поведать о ней. Этим Мастер в реальности романа отличается даже от Левия Матвея (в христианстве – апостола-евангелиста³), неверно записывающего речи Га-Ноцри и создающего одну из «субъективных» версий легендарно-исторических событий (вот слова Га-Ноцри: «Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил»).

Хронотопы двух «романов» («рамочного» и «вставного») – за исключением эпилога – представляют собой композиционно значимую оппозицию. Москва рубежа 1920–1930-х годов в «Мастере и Маргарите» – во многом – проекция Ершалаима (Иерусалима рубежа 1920–1930-х⁴ годов первого столетия Новой – христианской – эры), во многом – его антипод. Иногда, прибегая к иным терминам, справедливо говорят о параллельных сюжетных линиях – московской и ершалаимской, имея в виду все ту же амбивалентную связь в контексте произведения двух городов из разных эпох: столицы Советского Союза и центра древней Иудеи, бывшей в то время провинцией Римской империи. В любом случае такое знаковое сопоставление – это вариант характерного для всего творчества Булгакова принципа контаминации нескольких хронотопов в пределах одной художественной реальности⁵.

Точные границы художественного времени в московском и ершалаимском сюжетах автор не указывает. Б. Соколов приводит аргументы, свидетельствующие, что действие в Москве могло происходить на изломе НЭПа, в 1929 году (который Сталин объявил годом «великого перелома» и который стал трагическим в судьбе писателя), а действие в Ершалаиме – в 29 году, так что Иешуа оказывается моложе своего евангельского прототипа (согласно распространенной версии Христос был распят в 33 года). В древних главах указан месяц нисан, в современных – это май⁶. Безусловно, что в обоих романах действие происходит на Страстной неделе.

¹ Сухих И.Н. 20 книг XX века. — С. 252.

² Яблоков Е.А. Указ соч. — С. 239.

³ Левий Матвей Булгакова отличается от Матфея в Евангелии от Матфея, от Левия в Евангелии от Луки, от Левия Алфеева в Евангелии от Марка.

⁴ Время, изображенное в древних главах, определяется исследователями по-разному, с разбросом версий до 5 лет.

⁵ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — С. 78. Композиционный принцип «матрешки» — один из самых продуктивных. См., например, внутри сна Ивана Бездомного сон/видение Пилата, которому грезится рядом с ним казненный Га-Ноцри.

⁶ Б. Соколов пишет, что события разворачивались с 1 по 5 мая 1929 г. См.: Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. — С. 466–467.

В «московских» главах – более трех дней, вероятно – со среды до субботы, в ершалаимских главах действие длится около суток, со Страстной пятницы по субботу; бал у сатаны также приурочен к страстной пятнице, а исчезновение нечистой силы из Москвы и последний полет Воланда, его свиты, Мастера и Маргариты происходит в ночь на Пасху, т.е. практически с начала Светлого Воскресенья по православному календарю. Этот прием приуроченности событий обоих миров к страстной неделе придает «двоящемуся» тексту не столько формальную, сколько идейную целостность (идея повторяемости, вечного пресуществования самых значительных событий христианской истории) и мотивную связанность (мотив гонения, осуждения невинного, мотив предательства, отступничества и раскаяния, веры и верности, любви и ответственности за свои поступки).

Художественное пространство двух великих городов в «Мастере и Маргарите» характеризуется сходством архитектуры, планировки и даже совпадением деталей, свидетельствующем о «присутствии» Москвы в «воображаемом» городе – Ершалаиме (см., например, кривые улицы Нижнего Города и темные переулки Арбата и Остоженки)¹. Конечно, художественное пространство романа, способного к фантастическим трансформациям, выходит далеко за рамки этих двух городов: в разговорах героев настойчиво присутствует Рим (существует мнение, что Булгаковым еще с начала 1920-х годов тонко травестируется идея «Москвы – третьего Рима»), обозначаются топонимы Малой Азии, прямо или косвенно в повествование врываются русские топосы (Ялта, Киев, Вятка и т.д.); Европа представлена не только упоминаемыми в разных контекстах городами, но и, вероятно, швейцарскими Альпами с горой «Пилат»² и т.д. Но именно они, Москва и Ершалаим, являются центром художественного «тяготения» земного пространства в романе. И лишь в главе «Прощание и вечный приют» и в «Эпилоге» притяжение двух великих земных городов исчезает, сменяется другим: лунным, космическим, в ценностном поле романа – притяжением Света.

Хронотоп Ершалаима и Москвы отмечен сквозным символическим образом, отсылающим читателя к Апокалипсису (прежде всего – трагическим его «страницам»): это развернутый до целых картин, варьирующийся образ страшной грозы. Мотивный комплекс грозы реализуется в широком образном спектре: тучи, дождь, молнии, град, ветер, ураган, радуга и др. Гроза сопровождает и кульминационные эпизоды древней истории (прежде всего – распятие и гибель Га-Ноцри – в соответствии с тремя каноническими евангелиями, свидетельствующими о наступлении тьмы), и значимые страницы московского текста, в том числе финальные сцены смерти, перехода в инобытие Мастера и Маргариты и прощания героев с Москвой. Апокалиптичность как идейная доминанта «Мастера и Маргариты» связана не только с булгаковским метатекстом и с метатекстом русской культуры, российским мироощущением конца XIX – начала XX века (в интеллектуальном

¹ См.: Бобров С. «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаковский сборник III. – Таллин, 1998. – С. 45–56; Галинская И. Ершалаим и его окрестности в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Галинская И. Потаенный мир писателя. – М., 2007. – С.51. Исследователи не раз отмечали, что «воображаемый» Ершалаим далеко не во всем соответствует древнему Иерусалиму, хотя эффектность пейзажей, пластических и иных деталей создает живую, «реальную» атмосферу иудейского города Римской империи.

² По одной из исторических версий (возможно, повторенных в романе) Пилат нашел последнее пристанище в швейцарских Альпах, где существует одноименная гора.

поле – Ф. Достоевский, Н. Бердяев и др., в поле широкого общественного сознания – сектантство, революционность и т.д.), но и с произведениями великих современников Булгакова: А. Платонова («Чевенгур» и «Котлован»), Шолохова («Тихий Дон»), Н. Эрдмана («Самоубийца»), к внутреннему трагизму «Серапионовых братьев» и обэриутов.

Целый ряд других композиционных скреп также обеспечивают включенность т.н. древних, ершалаимских глав в текст «современности», московский текст. Среди них – прием совпадения начал и концов соседствующих московских и ершалаимских глав. Так, повторяются слова в конце 1-й, «московской», и начале 2-й, «ершалаимской» главы («... в белом плаще с кровавым подбоем...»), на границе 2-й, ершалаимской, и 3-й, московской, глав («...было около десяти часов утра...»). Прием работает на стыке 15-й и 16-й глав, 24–26 (в романе подряд следуют две «ершалаимские» главы), на границе 26-й и 27-й, вновь «московской»¹. Этот прием можно соотнести со стихотворным повтором-захватом, нередко используемым в средневековой поэзии трубадуров, идейно-образный строй которой (прежде всего – «Песни об альбигойском крестовом походе») нашел отражение в поэтике «Мастера и Маргариты»².

Принцип повтора или косвенного цитирования героями «московского» романа реплик и «реалий» из романа «ершалаимского» применяется и более широко, вне границ глав. Так например, обращение к богам с последующей репликой «...Яду мне, яду» повторяется в сознании Пилата и в речи повествователя, изображающего ресторанный «ад» дома Грибоедова; в сцене в Торгсине звучит сравнение: «Острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левию Матвеем...»; характерно предложение Мастеру и Маргарите фалернского вина, которое пил прокуратор Иудеи, – предложение, сделанное в современной Москве в подвале арбатского дома в эпизоде отравления их Азazelло³. Наконец, персонажи романа Мастера способны проникнуть в «основной» роман, правда, уже в поле мистериальной развязки «Мастера и Маргариты». Так, ершалаимский Левий Матвей появляется на «каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве» (прообраз – румянцевский дом-музей Пашкова), чтобы сообщить о просьбе Иешуа, прочитавшего роман, – дать Мастеру покой.

Важнейшим композиционным приемом, работающим на смысловой параллелизм московской и ершалаимской линий, является своеобразное двойничество героев, выполнение какой-либо архетипической роли двумя-тремя персонажами из разных эпох. Герои «перетекают» один в другого, проясняя и оттеняя характеры соотносимых героев. В связи с этим исследователи выделяют пары и даже триады героев. Герои двух «текстов» – Иешуа и Мастер – имеют учеников или последо-

¹ Исключением становится лишь конец главы 16-й – следующая начинается с рассказа о «другом дне после проклятого сеанса» в Варьете. Нарушение такого фразового совпадения можно объяснить «распространением на стилистический уровень текста семантики 16-й главы: смерть Иешуа взрывает устоявшуюся систему текста – буквально – «распалась связь времен»». См.: Белобровцева И., Кулюс С. Указ. соч. – С. 50 – 51

² Галинская И. Указ. соч. – С. 36 – 38. Исследователь видит проекцию альбигойских ересей на решение философских проблем романа, связанных с соприсутствием сил зла и добра в мире романа. Альбигойские еретические представления, распространенные в XII – XIII вв. в Провансе, о равновеликости Бога и Сатаны в мире отразились в шутке фиолетового рыцаря (Коровьева-Фагота) о свете и тьме. – С. 29 – 36.

³ Примеры можно продолжить.

вателей: Левий Матвей, отчасти Пилат и – Иван Бездомный, отчасти Маргарита¹. Героев отдадут в руки мучителей предатели: Иуда из Кириафа (в евангелиях Иуда Искарот) и Алоизий Могарыч, доносчиком в московском тексте выступает и барон Майгель. Мастер несет в себе черты не только Иешуа, как обычно принято думать, но и Пилата², ибо он, сжигая рукопись и отрекаясь от своей роли, малодушно отказывается и от Истины. Триады героев в системе персонажей представляют, по мнению исследователя³, мир древний, мир inferнальный и мир современный. Это наделенные властью и одновременно ограниченные во всевластии Пилат, Воланд, Стравинский; их главные помощники Афраний, Коровьев (Фагот), врач Федор Васильевич; реальные или воображаемые палачи: командир особой кентурии Марк Крысобой, демон-убийца Азazelло, директор ресторана Дома Грибоедова Арчибалд Арчибалдович и др. Вообще, дублирование в разных контекстах одних и тех же характеров (изображение двойников – прием, генетически восходящий к романтизму), дублирование ситуаций нужно автору для того, чтобы обнаружить их мощный внутренний потенциал, который невозможно раскрыть сразу же, в одночасье. Этот прием нужен и для того, чтобы показать универсальность, повторяемость нравственно-психологических типов и универсальность этических законов.

Прием двойничества как раздвоенности персонажа, поддерживающий мощную литературную традицию⁴, становится очевидным в изображении свиты Воланда. Коровьев-Фагот, подручный Воланда, имеет различные личины: пьяницы-регента, шута, ловкого мошенника, проныры-переводчика при знаменитом иностранце и др., а в инобытии превращается в демонического темно-фиолетового рыцаря. Метаморфоза Коровьева призвана подтвердить важнейшую для романа идею высшего воздаяния (рыцарь когда-то неудачно пошутил о свете и тьме и обречен на вынужденное шутство, но в ночь прощания с Москвой уже «все счета оплачены»). В целом присутствие «вечных» или перешедших от земной жизни к инобытию героев в неземной сфере романа обеспечивает его композиционную целостность, соотнесенность не только московской и ершалаимской жизни, но и единство здешнего, земного, мира (в каком бы времени он ни локализовался) и потустороннего, вечного.

«Древние» главы: персонажи и повествовательная структура. Образ Иешуа Га-Ноцри – один из самых сложных в романе, не поддающийся однозначной трактовке и требующий исторических, теологических и литературных комментариев. Он такой же бескомпромиссный максималист, как и Най-Турс в «Белой гвардии», оба наделены особыми морально-волевыми качествами. Булгакову важно было подчеркнуть человеческое начало Иешуа, он рисует последний день жизни и смерть на кресте земного человека, исповедующего добро и мечтающего о царстве истины и справедливости. Это сближает концепцию «романа в романе» с религиозно-этическим учением Льва Толстого. Однако в идейно-художественном строе всего произведения, прежде всего – вне границ романа Мастера о Пилате, обозначена метафизическая, близкая Свету как позитивному этическому центру миро-

¹ Напомним: оппозиция системы персонажей учитель – ученик характерна для многих булгаковских произведений.

² Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М., 1994. – С. 91.

³ Соколов Б. Указ. соч. – С. 470–472.

⁴ Так в раздвоенности Коровьева-Фагота видят влияние не только западноевропейских романтических «первообразцов», но и отечественных персонажей, например, образа Теляева – рыцаря и вампира – из повести А.К. Толстого «Упырь».

здания, природа Иешуа – по крайней мере – в инобытийном измерении романной реальности¹. «Евангелия в романе одновременно и опровергаются, и подтверждаются», – пишут исследователи, говоря об Иешуа.

К евангельскому первообразу Иешуа Га-Ноцри² приближен не только сюжетно (допрос у Пилата, осуждение и казнь Иешуа), герой по-своему воплощает некоторые важнейшие позиции христианской этики: проповедует добро, непротivление злу, всепрощение, любовь. Эти черты образа наиболее полно раскрыты в главе «Понтий Пилат», (в то время как идея абсолютной справедливости акцентирована в последних главах и эпилоге «Мастера и Маргариты»). Он помогает Пилату, страдавшему от головной боли, обладая даром исцеления, особой проницательностью³. Но он наделен способностью воздействовать и на болезни духа, влиять на людей личным примером и Словом, о чем свидетельствует и очевидное, хоть и мучительное прозрение самого Пилата, и уверенность Иешуа, что если бы поговорить с Марком Крысобою, «он резко изменился бы», и жизненный выбор бывшего сборщика податей Левия Матвея, бросившего после разговора с ним деньги на дорогу и ставшего его единственным учеником⁴. Когда еще при первой встрече Левий пытается оскорбить его, он не ропщет. Иешуа афористично формулирует этическое кредо: «злых людей на свете нет», всякий, встреченный им – «добрый человек»⁵. Добрыми он склонен считать и разбойников, и «холодного убежденного палача» (характеристика дана Пилатом) Марка Крысобою, даже своих прямых мучителей, прощая их. А предавшего его в руки римских властей Иуду он жалеет, предвидя ждущее его «несчастье».

Фабульно Иешуа становится жертвой конфликта между светской властью метрополии (Рима) и духовной властью колонии (ершалаимского Синедриона), жертвой невинной, но в плане характера герой поднимается автором до иного типажа, иного человеческого статуса; поведение Иешуа Га-Ноцри свидетельствует о том, что сердце Иешуа преисполнено любовью, любовь побеждает страх и дает ему свободу.

¹ Этот вывод не разделяет ряд исследователей, с разных мировоззренческих позиций трактующих образ Иешуа и его соответствие Евангелиям. В ряде публикаций, по мнению их авторов (Н. Гаврюшин, М. Дунаев, А. Зеркалов, К. Икрамов и др.), Иисус Христос и булгаковский Иешуа – фигуры прямо противоположные, а все булгаковское повествование пронизано антихристианскими интенциями.

² Малоизвестный вариант имени мог быть взят из исторических источников, а также встречен в пьесе С. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922 г.). Фонетически «Иешуа Га-Ноцри» восходит к еврейскому и арамейскому варианту имени Иисус; Га-Ноцри, скорее всего, означает «из Назарета», или – на иврите – «христианин».

³ Некоторые исследователи ставят в вину Иешуа то, что он реально помогает только власть имущему Пилату, а не народу. Также на снижение образа работает такая интерпретация слов Иешуа о Левии Матвее: Иешуа якобы невольно доносит Пилату на Левия Матвея, демонстративно бросившем служебные обязанности и последовавшем за философом. См. работы Н. Гаврюшина и М. Дунаева.

⁴ Пример очевидного отступления от Евангелий: у Иисуса Христа 12 учеников, апостолов.

⁵ В этической позиции Иешуа очевидны реминисценции из Дон-Кихота, любимого произведения Булгакова. Оскорбленный духовником, Дон-Кихот говорит: «...я не должен, да и не вижу ничего обидного в словах этого доброго человека. Единственно, о чем я жалею, это что он не побыл с нами, я бы ему доказал, что он ошибался...».

Этическая составляющая учения Христа в христианстве неотрывна от учения о спасении души посредством веры, о Страшном суде, о воскресении, неотрывна от идеи Откровения Бога во Христе (одна из богооткровенных «истин веры» и заключается в том, что Иисус Христос – Сын Божий, и проповедь Христа пронизана знанием этого и учительскими, императивными призывами к вере). В образе Иешуа из «древних глав» эти смыслы или предельно лаконичны и не разъяснены, как, например «Бог один, в него я верю», или только лишь обозначены: идея божественной воли, власти Провидения угадывается в аллегории «Согласить, что перерезать волосок уж наверное может лишь тот, кто подвесил?» Эта фраза важна и в ином смысле: здесь впервые ставится вопрос о границах реальной земной и небесной власти, о мнимых и реальных претензиях на господство. Судьба прокуратора, в том числе посмертная, будет зависеть от судьбы философа, которого он сам обрек на смерть, и воли того, кто «угадал» ход их диалога – Мастера. Глубокий характер этой зависимости, как и смысл приведенного иносказания, поддерживается сложной системой символично-аллегорических деталей, часть из которых прямо отсылает читателя к христианской символике, своеобразно введенной в контекст древних глав. Таковы образы ласточки, за которой напряженно следит Пилат во время допроса, и солнца, от которого в той же ситуации Пилат уклонится¹, – образы, традиционно символизирующие Христа; «красная, как бы кровавая, лужа вина» из кувшина, разбитого Пилатом после казни Иешуа, прямо связана с традиционной аллегорией вина как крови Христа.

А вот судьбоносные эпизоды жизни и миссии Иисуса Христа в ершалаимском романе существенно трансформированы. Так, на вопрос «Кто ты по крови?» Иешуа прямо не отвечает, сославшись на «чужое» слово: «Я точно не знаю, <...>, я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...». Иешуа лишь догадывается о своей трагической участи и испытывает естественный страх: «А ты бы меня отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить»; это кардинально отличает его от Иисуса Христа, которому было ясно его предназначение, смысл искупительной жертвы и грядущее воскресение. Это одно из многочисленных прямых отступлений от реалий евангельских текстов.

Сложной контаминации, направленной на освобождение речей Иешуа от мессианского пафоса и в то же время – на укрупнение его личности (если не подспудную сакрализацию) – подвергаются в романе и диалоги об Истине.

Известно, что Новый завет является Откровением божественной Истины, знаний, необходимых для спасения: «Я есмь путь и истина и жизнь», – возвещает Иисус ученикам, согласно Евангелию от Иоанна (14, 6). На допросе у Пилата Иисус говорит: «Я на то родился и пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (18, 37). Далее на риторический вопрос Пилата «Что есть истина?» ответа уже не следует (18, 38). Иешуа же, отвечая на вопрос Пилата об истине, переводит диалог из политической и метафизической сферы («Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину,

¹ Существует мнение, что Иешуа – герой лунного света, сторонящийся солнца («С Иешуа соотносится мотив света; однако положительное значение в романе приобретает не солнечный, а лунный – отраженный свет вечного пути к Истине по голубой дороге; в такой расстановке акцентов.. проявился последовательный антиутопизм булгаковского мироощущения». См.: Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 386 и др.).

о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?»)¹ в экзистенциально-феноменологическую и одновременно бытовую плоскость: говорит о боли, заставляющей Пилата малодушно думать о смерти, и как целитель – гипнотически-прорицательно – о том, что она «сейчас пройдет». Характерна экзистенциальная реакция Пилата на внезапное исчезновение боли, окончание страданий, как понимает потрясенный Пилат – под воздействием арестованного «великого врача»: «На желтоватом его бритом лице выразился ужас». В том же ключе, приоткрывающем феноменологию (т.е. важнейшие ценности и смыслы) личности Иешуа, звучит из его уст афористичное: «Правду говорить легко и приятно». Такое «очеловечение» героя, чьим прообразом был Иисус, не противоречит противоположному художественному устремлению автора – сохранению ощущения священности, по крайней мере – намек на сакральную природу героя.

Двойственность по отношению к Евангелиям содержится и в словах о храме новой истины, о грядущем царстве Истины.

Так, в словах Иешуа «Я <...> говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятно» усматривается метафора широкого смысла. Дальнейшие разъяснения Иешуа (он вспоминает обстоятельства своего ареста): «...настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости...» – могут быть интерпретированы и как выражение социального утопизма, утопических чаяний людей переломного исторического момента, и как иносказательное упование на Царство Божие. В Евангелии Иисус говорит «Разрушьте старый храм, и Я в три дня воздвигну его», когда изгоняет торговцев из храма и вступает в спор с иудейскими властями (Ин 2, 18–22), но, что особенно важно, евангелист здесь прямо говорит о воскресении как главном смысле слов Христа («А Он говорил о храме тела Своего. Когда же воскрес Он из мертвых, то ученики Его вспомнили, что Он говорил это, и поверили Писанию и слову, которое сказал Иисус»). Идеи Воскресения, ставшего христианским догматом, отступление от которого расценивается как ересь, в рассуждениях Иешуа нет или, по крайней мере, оно неочевидно, что дает дополнительные аргументы тем, кто говорит о «еретическом» характере «евангелия от Мастера»². Нет и События Воскресения в фабуле романа.

«Ершалаимские» главы оканчиваются казнью Иешуа. Воскресение или отсутствует вовсе (что соответствует логике характера «очеловеченного», «земного» Иешуа), или дано как содержание фигуры «умолчания», как «минус прием». Но изображено посмертное инобытие Иешуа в потустороннем мире «обрамляющего» романа (см. «Судьба Мастера и Маргариты определена», «Прощание и вечный приют», «Эпилог»). Важнейшую смысловую нагрузку несет виртуальное присутствие героя в надмирном пространстве и в мире, когда он через посланника (Левия Матвея) выражает свою волю в виде просьбы, обращенной к Воланду: даровать Мастеру покой, ибо тот не заслужил Света. Вероятно, именно Иешуа принадлежит если не единоличная верховная воля в мире, то ее существенная часть. По крайней мере, Иешуа – один из тех, кто вершит воздаяние.

¹ Как уже было сказано, вопрос об истине определяет не только философскую проблематику, но и поэтику романа, обуславливая множественность голосов как ведущий композиционно-повествовательный принцип. Данный диалог – еще одно подтверждение тому.

² См.: Чернышева Е.Г. «Еще раз о «сыне сирийца» и Истине в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Традиции в русской и зарубежной литературе. – Нижний Новгород, 2007. – С. 65–74.

Почему же в «ершалаимском» романе Мастер останавливается перед Воскресением, не делает его Событием своего повествования? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Большинство исследователей считают, что это позиция автора: сам Булгаков критически перерабатывал новозаветный материал и изображал не Мессию, не богочеловека, а человека; или тип бунтаря, «мужественно и бескомпромиссно отстаивающего свои убеждения»¹, или тип «невинной жертвы», героя, который не только лишен сакральных подтекстов, но и не является носителем Истины в романе². Есть и другая трактовка, выводящая проблему в композиционный план повествования и его субъектов: не автор, а Мастер создает «достоверный» рассказ о последнем дне земной жизни Иешуа-Иисуса, который лишен, однако, пафоса веры. Отсутствие веры у Мастера – одна из причин, почему он оказывается недостойн Света (Рая) в концепции всего романа. Его (Мастера) главная тема – отступничество, трусость, и в своей судьбе он, отрекаясь от романа и творчества, отказываясь от веры в Светлое Воскресение, повторяет отступничество другого своего героя – Пилата, за что и получает воздаяние: не свет («рай»), а лишь покой, находящийся в ведении Воланда. Если вспомнить, что Мастер – герой автобиографический, позиция «неверия» Мастера может быть соотнесена с ценностным миром автора³.

Образ Понтия Пилата – римского прокуратора (наместника) Иудеи – по праву называют центральным в ряду героев «древних» глав. Рукопись Мастера Воланд прямо называет романом о Пилате. Пластичность, яркая детализация образа в сочетании с глубокой психологической и философской разработкой характера выдвинули этого персонажа в разряд ведущих художественных открытий русской литературы. Мужественный воин, умный и проницательный правитель, ненавидящий вверенную ему часть империи, римский наместник Пилат встает со страниц, написанных чеканной прозой, во всем величии и блеске власти, данной ему императором: читатель видит его в роскошном дворце Ирода, «в белом плаще с кровавым подбоем». Цветовая гамма соответствует историческим цветам одеяния римского прокуратора и в то же время символически нагружена; так, эпитет «кровавый» настраивает на характерную для русской литературы идею власти, построенной на крови. Действительно, историческая достоверность образа сочетается с широчайшим обобщением: представитель римской тирании, он в то же время воплощает несправедливую власть как таковую – ту силу, которая исторически всегда была направлена против человека, против его личности, власть, которая во все века насаждала шпионаж и поощряла предательство.

Важны в раскрытии образа Пилата те эпизоды, когда прокуратор Иудеи принимает начальника тайной полиции Афрания. Но не торжество силы, а ее слабость, фатальную необратимость властных решений, (как, впрочем, и любых человеческих решений) воплощает образ Пилата. Пилат видит незаурядность и одновременно невиновность Иешуа, однако, имея возможность отменить приговор Синедриона⁴, Пилат оставляет его в силе, обрекая бродячего философа на мучительную

¹ Эльбаум Г. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. — *Ann Arbor*, 1981.

² Яблоков Е.А. Указ. соч. — С. 50.

³ Чернышева Е.Г. Указ. соч.

⁴ Синедрион — в эпоху римского господства — верховный суд Иудеи во главе с первосвященником, имел отделения — малые синедрионы.

смерть через повешение на свежееотесанных столбах с перекладиной¹. Ощущение прикосновения к Истине, да и человеческое сочувствие к Иешуа отступают перед страхом: Пилат боится доноса Каифы и гнева императора Тиберия. Боится он и иерусалимского бунта, ибо карающие санкции Рима могли бы быть обращены и против наместника. Максима Га-Ноцри, которую – каждый по-своему – передают Левий Матвей и Афраний и которую можно воссоздать как «Нет большего порока, чем трусость», Пилат справедливо относит к себе². Он пытается оправдать свое решение должностью, которую занимает (см. слова, обращенные к Марку Крысобою и слова «инобытийного» Пилата на плоской горной вершине), но Булгаков, возможно – вслед за Л. Толстым³, провозглашает ответственность власти, должностных лиц за преступное насилие, шире – ответственность личности за свои поступки, какую бы «должность» или социальную роль эта личность ни исполняла. Утверждение приговора сопровождается мелькнувшей у Пилата мыслью о бессмертии («Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор. Но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке»): мотив бессмертия парадоксально объединяет палача (Пилата) и жертву (Иешуа). Здесь Булгаков следует и христианскому Символу веры, в который вошло имя Пилата, и исторической памяти, обеспечившей Пилату «страшную честь» упоминаться рядом с именем Христа, когда речь идет о его распятии. Булгаковский Понтий, словно повторяя жест Пилата исторического, который уступил требованиям разъяренной толпы освободить не Христа, а Варраву, – хоть и в несколько ином контексте – «руки потер, как бы обмывая их», т.е. снимая с себя ответственность за приговор. Но после выкрика на площади имени разбойника, а не проповедника добра Иешуа⁴, Пилат становится булгаковским Пилатом – терзаемым совестью, ощущающим страшную вину властителем, который отправил на смерть невинного, «свидетелем-соучастником», наконец – отступником, который потерял возможность стать Учеником. Сон прокуратора, который снится ему в пятницу, в полночь, в полнолуние – подавленное стремление спасти Иешуа, струсивший в реальности, Пилат «согласен погубить себя» ради спасения казненного. Можно ли говорить о том, что Пилат становится тайным последователем Иешуа? Месть Иуде – вовсе не в духе проповедей Иешуа – становится выходом горечи и ощущения собственной ошибки, вины. В то же время решение спасти ученика Иешуа – Левия Матвея – выглядит как раскаяние, может быть – запоздалое желание приобщиться к Истине. Прочтенная с пергамента Левия Матвея фраза, даже вырванная из контекста, «Смерти нет...» (как и сон прокуратора) выводит судьбы Пилата и Иешуа в инобытийный посмертный план, роман Мастера становится необходимой частью единой, целостной картины мира.

Образ Пилата переосмыслен по отношению к герою рассказа Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи» (1891), где прокуратор даже не помнит того проповедника,

¹ Еще одно отступление от евангелий Булгакова – отказ от слов «крест» и «распятие».

² Лишены страха бескомпромиссные герои романа – Левий Матвей и, прежде всего, Маргарита.

³ См.: Соколов Б. Указ. соч. – С. 586 – 587.

⁴ Сцена на литостротоне, с которого Пилат объявляет приговор, соотносится с эпизодом «Войны и мира», когда Расстопчин отдает на растерзание толпы ВереЩагина. Но тема неискупимой вины снимается: Булгаков дает своим героям право на ее посмертное искупление. (См.: Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 276 – 277.)

которого послал на лютую смерть), но в чем-то созвучен герою поэмы Г. Петровского «Пилат» (1893–1894), какими-то деталями, как и образ Га-Ноцри, совпадает с художественной детализацией в пьесе С. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922).

Итак, с образом Пилата в роман входят мотивы власти, трусости, бессмертия, совести, воздаяния. Мотивы власти и безвластия, власти мнимой и подлинной, увенчиваются в романе в главе «Прощение и вечный приют». Здесь подлинная власть – это воля Иешуа, передоверившего решение посмертной судьбы Пилата – после почти тысячи лет искупления его вины – Мастеру. Прокуратор оказывается прощен и – «свободен».

Что касается мотива бессмертия, то не с Пилатом, а с тем же Мастером связана идея причащения к бессмертию действительному, дарованному художнику (это устойчивый мотив всего творчества Булгакова). Мотив бессмертия-наказания, бессмертия-покая и бессмертия-прощения, бессмертия-славы решается в финальных эпизодах в оппозиции «инобытийных» образов Пилата, Мастера и Иешуа. В эпилоге, в тексте, творимом спящим сознанием Ивана Бездомного-Понырева, Пилат оказывается в локусе Иешуа, здесь сбывается пророческий счастливый сон пятого прокуратора Иудеи Понтия Пилата.

Иуда из Кириафа в романе – вопреки евангельской традиции – вовсе не ученик, предавший учителя (Иисуса), не предатель, поступившийся совестью (ее у булгаковского Иуды нет), а провокатор, движимый меркантильными интересами. Но в чем-то Булгаков расширяет образ, делает его страстно влюбленным, наивно надеющимся за те предательские тридцать тетрадрахм купить любовь Низы (которая в свою очередь является провокатором Афрания). В романе не Иешуа, лишенный внешней, телесной красоты, а Иуда привлекателен («горбоносый красавец»), что по контрасту оттеняет его душевное безобразие. Но если исходить из нравственной концепции Иешуа, то явленное в момент смерти «одухотворенно красивое» лицо Иуды – нереализованный залог «доброты человека»¹.

Образ бывшего сборщика налогов Левия Матвея столь же глубокий и неоднозначный, как и другие герои, восходящие к евангельским прообразам. Прежде всего, как и евангельский апостол, он воплощает идею верности и преданности, любви и веры ученика по отношению к своему духовному наставнику. Он готов поплатиться, в отличие от Понтия Пилата, многим, бросая службу сборщика налогов вместе с собранными деньгами (бросает буквально). Не отступаясь от Иешуа вплоть до его смерти, он готов любой ценой спасти учителя от смертных мук и снимает его распятое тело со столба. Он даже бросает вызов Богу, заявляя: «Проклинаю тебя, Бог!.. Ты бог зла... Ты не всемогущий Бог». В этих выкриках Левия Матвея заявлен булгаковский вопрос о теодицее² – ставится под сомнение возможность оправдания творца, с тем, чтобы в финале романа решить ее если не в каноническом, то во всяком случае – в положительном ключе: Левий Матвей взят в свет и служит своего рода посланником высших сил, излучающих добро и справедливость.

Почему же на допросе у Пилата Иешуа заявляет, что ужаснулся, заглянув в пергамент и увидев то, что пишет за ним Левий Матвей: «Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил»? Существуют различные версии ответа на этот

¹ Яблоков Е.А. (указ. соч. – С. 29) считает, что максима Иешуа о том, что «злых людей нет на свете» применительно к Иуде просто не срабатывает.

² Теодицея – религиозно-философская проблема оправдания Бога за существование на земле зла.

вопрос. Левия Матвея часто представляют ограниченным фанатиком, не понимающим подлинного смысла слов учителя, и – в отличие от бродячего философа Иешуа – типичным строителем церкви как реального института веры, религии. Левий Матвей слепо верит в свою правду, которая в действительности представляет собою лишь одну из субъективных версий легендарно-исторических событий. Так в романе вновь поднимается важнейший вопрос об истине, в данном случае выводящий на вопрос о правомерности апокрифических истин в христианстве и мифологизированности истин канонических. Миф о жизни и смерти учителя, создаваемый Левием и, очевидно, заверченный им рассказ об Иуде, претендует на достоверность и, пронизанный пафосом веры, обретает очертания сакрального писания. В философском плане романа это поучительная история о формировании глобального мифа, о его вероятной недостоверности или «слабости» и одновременно – величии тех, кто обладает Верой.

«Современные» главы романа представляют собой сложное переплетение сатирической и лирико-философской линий. Объединяет их на тематическом уровне тема творчества, писательства, призвания, тема безверия и безнравственности мира, мотивы воздаяния, милосердия и любви.

В сатирической сфере оказываются прежде всего персонажи из мира искусства: члены МАССОЛИТА во главе с возглавлявшим его образованным атеистом Берлиозом, служащие и посетители театра Варьете с его зрелищным филиалом (среди образов администраторов – директор Степа Лиходеев, финдиректор Римский, администратор Варенуха), председатель акустической комиссии Аркадий Аполлонович Семплеяров (см. явную иронию в «говорящем» имени), критики и литературные редакторы. Кроме того, в том же ключе изображены милиция, следователи «одного из московских учреждений» с окнами в нем, выходящие на залитую асфальтом большую площадь¹, работники торгсина, председатель домкома номер триста два-бис по Садовой Никанор Иванович Босой и др. Персонажем, объединяющим «собрание пестрых глав» выступает Воланд – Сатана – со своей свитой. Это прежде всего черт Коровьев-Фагот, надевающий многочисленные маски (пьяницы-регента, гаера, ловкого мошенника, проныры-переводчика) и лишь в инобытии становящийся тем, кем был когда-то. Это демон-убийца Азazelло, кот-оборотень Бегемот, женщина-вампир Гелла. Инфернальные персонажи, меняя свое обличье, демонстрируют многогранные качества и выполняют разные (порой – принципиально разные) художественные функции в сценах гротескно-сатирических, развенчивающих нравы современных обитателей Москвы, в сценах лирико-драматического и мистериально-философского плана. Вместе с Воландом и его свитой в роман врывается сверхъестественная стихия, она захватывает всех без исключения обитателей булгаковской Москвы и связанных с ней топосов, на какой бы нравственной позиции они ни находились. Гротескная фантастика реализуется в невероятных пространственно-временных перемещениях (Степа Лиходеев, исчезнув из своей квартиры, в одночасье оказывается (или не оказывается) в Ялте, камин в квартире № 50, превратившийся в бальную залу, изрыгает убийц, насильников всех времен и народов и т. д.), телесных и предметных метаморфозах (превращается в невидимку, дематериализуется председатель финансово-зрелищной комиссии Прохор Петрович, а сидящий на его месте пустой костюм не обмакнутом в чернила сухим пером водит по бумаге; живые шахматы и дьявольский глобус, трансформирующий мировой масштаб, подчиняются инфернальной воле и т. д.). Психологичес-

¹ Имеется в виду Лубянка и находившееся на ней здание НКВД (ныне – ФСБ).

кая экспериментирующая фантастика (М. Бахтин) реализуется в снах, видениях, сеансах гипноза/магии, пророчествах и т.д. Эти элементы поэтики, а также натурализм, буффонада, эксцентрика¹, подключение бесконечного ряда мифологических праобразов, неисчислимы литературные и культурные реминисценции во многом определяют сложнейшую стилистику «современных глав» гениального булгаковского произведения. Но воздействие на героев сверхъестественных сил все же строго мотивировано некими безусловными нравственными законами, и в парадоксальной логике булгаковского романа проводником этих законов является дьявол, именуемый в романе Воландом.

Воланд во внешнем облике является то respectable профессором-иностранцем (по предположениям его собеседников – шпионом), то проходивцем, поселившимся в чужой квартире, то магом-гипнотизером, то неопрятным, облысевшим, страдающим, очевидно, от ревматизма субъектом (у которого лишь глаза выдавали его inferнальную природу), то собственно князем тьмы. Смысловые обертоны этого образа не менее многочисленны. Образ Воланда, продолжающий собою представительный в мировом искусстве ряд художественных воплощений Дьявола, соотносится и с Мефистофелем «Фауста» И.В. Гете². Не случаен эпиграф к роману, дающий ключ, в частности, к этому образу. Дialeктика добра и зла в этой цитате («...Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»), а также некоторые атрибуты Бога у Воланда: воздаяние и кажущееся (!) всемогущество – порой дают исследователям повод считать картину мира в романе воплощением гностических, а не христианских идей, или же считать Воланда, а не Иешуа олицетворением Истины. Однако, вероятно, нет достаточных оснований говорить о равновеликости Воланда и Иешуа (еще раз вспомним, что решение о посмертной судьбе мастера принимает сначала Иешуа), а значит, и о равенстве Добра и Зла в художественной структуре романа. Воланд не воплощение абсолютного (и тем более равновеликого добру) зла, а субстанция, открывающая существующее зло в людях, в природе социальных отношений и позволяющая добру видеть зло, за каким бы личинами оно ни пряталось. Воланд доводит до логического конца линии этического развития героев, делает очевидными их глубинные помыслы, и в этом одна из важнейших его художественных функций (см., например, разные варианты отношения Воланда к Берлиозу и Маргарите). Именно в таком ключе открывается смысл эпиграфа к роману. Модель взаимоотношения Воланда и его свиты со многочисленными персонажами инвариантна: это встреча, испытание, разоблачение, в отдельных случаях – наказание. При этом воздаяние чаще всего справедливо³.

В этом и заключалось принципиальное новаторство Булгакова в решении образа Сатаны. Он не вершит зло ради зла, а провоцирует ситуации, в которых обна-

¹ Такая поэтика романа, претворяющая испытания истины героями в аду, на земле и на небесах, позволяет в рамках теории и терминологии М.М. Бахтина квалифицировать «Мастера и Маргариту» как роман-мениппею.

² Отмечаются близость Воланда к его оперному варианту Мефистофеля («Фауст» Гуно), к черному монаху из одноименного рассказа А.П. Чехова, а также портретное сходство с Эдуардом Эдуардовичем Мандро из романа А. Белого «Московский чудак» (1925), подаренного автором Булгакову, и др.

³ То, что весь мировой порядок не подчинен этой воландовской модели, свидетельствует эпизод смерти матери и младенца на глобусе-«трансформере» в момент знакомства Маргариты с Воландом: «Вот и все, – улыбаясь, сказал Воланд, – он не успел нагрешить». Этот эпизод – один из сложнейших, вновь свидетельствующих об остроте художественной теодицеи в романе.

жает сущность человеческой природы, порою скрытую от поверхностного взгляда. С предельной художественной ясностью это явлено в опытах Воланда со зрителями сеанса магии в Варьете, их нагота в конце опыта – аллегория обнаженных, явленных свету душевных пороков, духовной наготы и скудости. И еще раз в этой сцене Воланд выступает в несвойственной «каноническому» Сатане роли – в архетипической роли мудрого старика. Когда женский голос из ложи породил мольбу зала о прощении несчастного конферансье Жоржа Бенгальского, которому Бегемот в наказание за ложь оторвал голову на глазах у публики, Воланд задумчиво отозвался: «Ну что же <...> – они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Воланд в каком-то смысле воплощает идею прочной причинно-следственной связи в бытийной и бытовой («Кирпич ни с того ни с сего <...> никому и никогда на голову не свалится»), обусловленности судьбы человека его поступками, будь то земная жизнь или посмертное существование. Воздаяние порой превращается в возмездие, отмщение, и в этической сфере романа оно занимает свое легитимное, художественно оправданное место, что дает основание некоторым исследователям и публицистам видеть серьезные расхождения этики автора произведения с новозаветной этикой, основанной на всепрощении и любви.

Широкий спектр провокаций, воздаяния/возмездия, вершимых Воландом, предполагает множество приемов и форм (смерть, испуг, потеря статуса, разоблачение «тайн», безумие, болезнь плутов, взяточников, лгунов, изменников, завистников), он охватывает множество персонажей: от главных до эпизодических.

Главной героине романа Маргарите за ее самоотверженность, смелость, доброту и верность Воландом дается возможность найти Мастера и вызволить его из палаты для душевнобольных, а также отомстить обидчику – критику Латунскому. Существенно характеризует принципиально светлый (несмотря на временное перевоплощение в ведьму) образ Маргарита, эпизод, когда, устроив погром в доме Драмлита, она останавливается, увидев испугавшегося мальчика в одной из квартир. Милосердие Маргариты, проявленное на балу у Сатаны по отношению к раскаявшейся и страдающей Фриде, также является важнейшим звеном этического закона, скрепляющего взаимоотношения людей, «населяющих» мир романа. Мастер также в поле возможного воздаяния Воланда, но решить его посмертную судьбу он сам не может, ибо не имеет верховных «полномочий». На другом конце диапазона воздаяния иные «объекты» этого этического принципа: доносчик барон Майгель и самоуверенный руководитель писательской организации и «наставник» Ивана Бездомного в оголтелом атеизме Берлиоз, образованный, умный, и потому опасный в своем агрессивном циничном безверии. В главе «Бал у Сатаны» Берлиоза, как и барона Майгеля, Воланд уничтожает, предаст небытию, ибо в романном мире закон всеобщей обусловленности бытия не знает исключений, и «каждому будет дано по его вере». Эта крылатая фраза венчает монолог Воланда, обращенный к «живым, полным мысли и страдания глазам» головы Берлиоза, когда Воланд вершит свою черную мессу. В этой сцене Воланд является в своем традиционном, «истинном» обличье – обличье Князя тьмы. И это еще раз свидетельствует о многомерности и неоднозначности образа. Здесь, на балу, являющемся кульминацией мистических сюжетных линий, концентрируются человеческие злодеяния за тысячи веков, однако даже здесь по воле автора есть место моральным законам, как есть место вполне человеческим реакциям. В мистериальной гротескно-аллегориче-

ческой сцене Булгаков не забывает о психологической мотивировке персонажей. Ожившие преступники страстно ждут внимания, а некоторые рассчитывают на милосердие. И Воланд являет его в случае с детоубийцей Фридой, ибо Маргарита своим подвигом заслужила возможность быть услышанной Воландом и избавить от мучений кающуюся женщину. Цепь нравственного детерминизма в мире, обязательная нравственная ответственность и возможность милосердия – вот одна из главных идей этической концепции романа. Каузальность в этической сфере распространяется даже на inferнальных персонажей. Так, Коровьев, в надмирной, инобытийной сфере из нелепого шута-provокатора и превращается в того, кем он был: мрачного темно-фиолетового рыцаря, ибо он уже понес наказание, данное, очевидно, высшими силами за каламбур о свете и тьме: «рыцарь свой счет оплатил и закрыл». Справедливое воздаяние будет дано высшими силами и Мастеру (заметим предварительно – не только Воландом, и прежде всего – не Воландом, а светлыми силами). Булгаков вкладывает в уста Воланда, в финале отвечавшего на вопрос Маргариты о кажущейся «непропорциональности» вины Пилата и воздаяния, еще одну максиму: «Все будет правильно, на этом построен мир».

Тяготение к этическому полюсу добра, парадоксальная привлекательность и многомерность образа Воланда дают основание некоторым исследователям видеть в Воланде, а не в Иешуа воплощение истины. Высказывались и резкие обвинения в адрес Булгакова за поэтизацию Сатаны, за исповедание больным и затравленным писателем «евангелия от Воланда» и т.д. Однако такая критика Булгакова сродни проявлениям «вульгарного социологизма» в литературоведении, когда в художественном произведении подвергалось резкой критике отступление от идейного канона или идеального образца. «Мастер и Маргарита» – художественное, а не религиозное сочинение. Даже если сопоставлять внутренний мир романа с христианской картинной, то становится очевидным, что Воланд в иерархии сакральных сил занимает вовсе не главенствующее положение. В конце концов он выступает как посредник, исполнитель воли Иешуа. Именно Иешуа решает, достоин ли Мастер света исполнения решения («Он не заслужил света, он заслужил покой») просьбы, переданной Воланду Левию Матвеем о покое, очевидно, находится в ведении Воланда.

Образ Мастера – вершина развития широко очерченной в романе темы творчества, писательства, литературы и мастерства. Булгаков развивает поднятые в «Записках на манжетах», пьесах о Мольере и «Записках покойника» проблемы в двух противоположных образных рядах: сатирическо-гротескном и лирико-философском, обеспечивая в композиционном строе их «встречи». Мастер противопоставлен писателям как художник, причастный истине, угадавший ее. Характерна подчеркнутая героем оппозиция слов «писатель» и «мастер» в диалоге с Иваном Бездомным в клинике Стравинского. А писатели – это прозаики и поэты, драматурги и критики, создающие или поддерживающие вокруг себя мифы (например – «высокий» миф о доме Грибоедова, в котором реально предаются низким страстям) и распространяющие заведомую ложь, сплетни, слухи и т.д. Это яркий, но далеко не единственный пример того, как Булгаков и в этом романе укрупняет «московский текст», начало которому, в частности, дал тот же Грибоедов. Писатели – члены различных литературных объединений, среди которых ведущим является Массолит. Аббревиатура, как бы она ни расшифровывалась, содержит пародийные отсылки к литературным группировкам и союзам, которые формировались в СССР под бдительным присмотром советской власти и большевиков. Характер деятельности берлиозов, латунских, ариманов, лавровичей в реальной жизни был хорошо известен

Булгакову по собственному горькому опыту и по трагических судьбе многих выдающихся творцов сталинской эпохи. Поэтому противостояние автобиографического и одновременно глубоко типичного для своего времени героя – Мастера – и его литературных противников рисуется Булгаковым как драматическая коллизия, как столкновение истины и лжи, высокого служения и идеологического обслуживания власти, внутренней свободы, таланта – и зависти, тщеславия, корысти. Эта коллизия раскрывается в истории его жизни, рассказанной им самим Ивану Бездомному в психиатрической клинике, что порождает богатый ряд литературных реминисценций, в эпизодах романа после возвращения Мастера к Маргарите. История создания романа о Пилате, как и история любви, смерти и бессмертия Мастера и Маргариты, отличается своеобразной стилистикой. Эмоциональный тон сменяется «протокольным» стилем, когда герой рассказывает о создании книги: «Нанял у застройщика, в переулке близ Арбата, две комнаты в подвале маленького домика в садике. Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате». Однако эти перепады даже усиливают суггестивный, «завораживающий» эффект, возникающий за счет лексических и морфологических средств, тропов, цветовой и предметной символики, лексических и синтаксических повторов, инверсий, что нередко приближает повествование к поэтической речи. Крах публикации романа, травля критики (советский критик Ариман обвиняет Мастера, на самом деле демифологизировавшего Иешуа, в попытке протащить в печать «апологию Иисуса Христа»), сожжение рукописи, страх, предательство «друга» Алоизия Могагыча, неизвестные эпизоды заключения Мастера (очевидно, его по доносу Алоизия арестовали органы безопасности), потеря Маргариты, отказ от работы, отречение от романа, а значит – от постигнутой им Истины – вот цепь событий, которая привела к творческой и человеческой трагедии. «Рука Булгакова карает обидчиков Мастера, но она не щадит и Мастера. Смерть, как и разгул стихии мщения, для Мастера – освобождение. Но это не свобода счастья... это свобода пустоты и покоя, в котором ни творчеству, ни любви уже нет места... Даже Воланд теряется перед этой трагедией усталости, трагедией желания уйти из мира, покинуть жизнь»¹. Покой, дарованный Мастеру, оказывается амбивалентной «наградой-наказанием», он не лишен, конечно, привлекательных поэтических черт, связанных с мечтой автора об идеальном доме². Творческая свобода-изоляция в подвале, «угадывание» Истины, которую Мастер почти не создает, а «транскрибирует» для современников-соотечественников, а затем и отступничество от высокой миссии, «дегезоризация» персонажа определяет весьма сложную интертекстуальную связь с пушкинскими произведениями о поэте («Пророк», «Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту»), с лермонтовским «Не верь себе, писатель молодой», с гоголевской «Шинелью». Слабость, усталость, крах жизненных ценностей, отступничество героя – состояния, известные по другим произведениям Булгакова, созданным в жизнеподобном «автобиографическом ключе». В «закатном романе», завершающем создание булгаковского метатекста, сходятся все стилистические линии и лейтмотивы. Вместе с тем в решении конфликта героя и мира в «Мастере и Маргарите» есть и очевидное новаторство. «Уход» Мастера обоснован здесь не только социальными (травля, невозможность свободного творчества в тоталитарном государстве), не только пси-

¹ Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 162 – 163.

² О семантике последнего приюта и характере воздаяния Мастеру см.: Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 269.

хологически (фрустрация, кризис ценностей), но и философски: герой приблизился к пределу знаний, к разрыву связей с земным миром.

Вопрос о характере истинного знания, о «подлинности» (конечно, лишь в рамках художественного мира. – *Е. Ч.*) свидетельства Мастера о событиях Страстной недели в разных оценках излагается исследователями. До сих пор бытует высказанное еще в 60-х годах суждение, что Булгаков создает «Евангелие от Мастера, гениальную творческую догадку земного человека об Иисусе Христе как о личности»¹, большинство же исследователей считают, что канонический текст называется здесь апокрифом, а апокриф, созданный Мастером, выступает по воле Булгакова в качестве истины или хотя бы достоверной версии подлинных событий. Так или иначе, вовсе не иконописный пророк, а земной человек с достоинствами и слабостями предстает в образе Мастера, но именно он становится персонажем, через которого проходят все смысловые поля булгаковского произведения. Воланд, казалось бы, обладающий всеведением и всеприсутствием, способный распоряжаться судьбами людей, в важнейшей своей ипостаси все же только медиатор, посредник между силами Света и Мастером. В финале, когда Мастеру доверено решить посмертную судьбу, по сути – освободить Пилата, его фигура (заметим – лишь с санкции высших сил по воле Булгакова) приближается к спасителю. Акт милосердия становится и финальным актом творчества («Теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой»).

Если образ Мастера, не имеющего ни имени, ни биографии, ни портрета, в некотором смысле обозначен лишь контуром и призван в восприятии читателя вызывать проекции на Иешуа Га-Ноцри и автора романа², то образ Маргариты имеет больше живых человеческих черт. В ее решительных поступках, и умных речах, покоряющих даже нечистую силу, живет идеал любви, сострадания и самопожертвования.

Она идет на сделку с дьяволом, проходит горнило сатанинского бала – и автор оправдывает ее, ибо она готова на испытания и даже смерть ради спасения возлюбленного. Вместе с тем милосердие – важнейшая константа в ценностном мире романа и в образе героини, заставляет ее, жертвуя собственными устремлениями, импульсивно и страстно совершать добрые поступки. Так, великий бал сатаны и мстительный полет самой Маргариты оборачивается не апофеозом зла, а торжеством сострадания по отношению к незнакомым, но исполненным боли или страха людям – Фриде и четырехлетнему мальчику в высотном доме. Не мрачно-равнодушная сила, а преисполненная добра и любви женщина «правит бал». «Именно Маргарита домыслила роман Мастера в соответствии со своими представлениями о жизни, извлекла из него «этическую программу» и, подобно Левию Матвею, утвердила свою любовь и веру собственной жизнью. Дав своему возлюбленному звание «мастер», Маргарита тем самым требует от него мужества и стойкости; он же, подобно Алексею Турбину, <...> хочет покоя: «Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал». Поэтому вариант, предложенный Иешуа и реализованный Воландом, выглядит как максимально справедливый компромисс между отступничеством Мастера и подвигом Маргариты»³.

¹ Сахаров В.И. Указ. соч. – С. 181.

² См.: Чудакова М.О. О поэтике Михаила Булгакова // Чудакова М.О. Новые работы. – М., 2007. – С. 396.

³ Яблоков Е.А. Указ. соч. – С. 272.

Вместе с тем в мире остается духовный наследник, ученик Мастера, проделавший огромную внутреннюю эволюцию, – Иван Бездомный-Понырев.

Образ Иванушки Бездомного играет многими стилистическими красками: от пародийно-комических, фольклорно-лубочных до философско-экзистенциальных. Полны внутреннего интеллектуального и драматического напряжения встречи на Патриарших прудах с Воландом и в клинике Стравинского с Мастером. В доме для душевнобольных, как два зеркала, отражающих друг друга, встречаются будущий историк, визионер, ныне – поэт, написавший богоборческую поэму, где Иисус был как живой, – и бывший историк, Мастер – творец, опозитизировавший время главных христианских событий и угадавший истину. Это *со-бытие* станет для обоих важной вехой их духовной биографии: Мастер обретет не только понимающего слушателя, но и ученика, Иван обретет дар причастности к Истине, не случайно история Пилата будет «увидена» им самим (во сне в клинике Стравинского после разговора с Мастером), как позднее будут видны ему запредельные пути Учителя и его верной подруги.

В «Эпилоге» романа очевидна двойственность Ивана Понырева: в течение долгих 12 месяцев он, живущий по законам мало изменившейся Москвы, духовно незряч (он уверен, что когда-то «стал жертвой гипнотизеров...»), но хотя бы раз в году, в весеннее полнолуние ему открыты горизонты бытия. Неразрешимость вопроса о визионерстве Понырева (что представляют собой его видения: прорыв к истине или бред больного профессора?) определяет амбивалентность смысла последних страниц эпилога. Думается, инобытийные, трансцендентные картины, являющиеся во сне Понырева, содержат неожиданную знаковую информацию, важную для понимания исхода нравственно-философской коллизии всего романа, названного «Мастер и Маргарита». Возникшая в потоке лунного света женщина, держащая за руку мужчину, успокаивает поцелуем мятущегося Ивана и «уходит вместе со своим спутником к луне». Ассоциации с дантовским «Раем» (в «Божественной комедии» Данте и Беатриче восходят в сферу луны, при этом красота Беатриче лишь возрастает), многочисленные мифопоэтические «лунные» ассоциации влекут за собой новые итоговые смыслы романа, изменяют картину «воздаяния» в философской концепции произведения. Движение Мастера и Маргариты по лунной дороге – это путь Иешуа, путь к Иешуа, путь в высшие сферы бытия.

«Дописать раньше, чем умереть» – такую запись Булгаков оставил на полях рукописи «Мастера и Маргариты». В главном он выполнил эту задачу. 13 февраля Булгаков в последний раз диктовал правки к тексту «Мастера и Маргариты». 10 марта писателя не стало. Судьба романа оказалась столь же драматичной, как и судьба автора. После его опубликования «дописывали» роман в своих читательских интерпретациях миллионы людей в России и в мире. Ибо именно этот роман, наряду с вершинными произведениями Толстого, Достоевского и Чехова, обрел всемирную славу. Как и его автор.

Основные понятия

Традиция, эволюция и культура, канонический текст, редакции, символы, детали, живописность и пластика описаний, «театральность» («кинематографичность») эпических произведений, реминисценции,

композиционный прием «повтора», «пары» героев одного и разных произведений, повествователь, близкий автору, «автобиографизм» повествования, жанровые формы дневника, записок, мемуаров, «легендарное» повествование, фантастика, двойничество, легендарно-исторический пратекст/предтекст, мифопоэтика, неомифология, антиутопия, архетипы, демоническая, инобытийная природа персонажей, образы гения/мастера, «негероя», хранительницы семьи/любви, оппозиция «бытие и быт», мотивы утраты дома, мира, покоя, мотив вины, отступничества, «негероического» поведения, болезни, безумия, сна, возвращения прошлого, стремления его переиграть, случайного научного открытия, угаданной истины, морального выбора, онтологические мотивы, экзистенциальная парадигма русского реализма.

Вопросы и задания

1. В чем, по Вашему мнению, сказалось влияние традиционных ценностей русской культуры на Булгакова и что из этих ценностей им не принималось или принималось не в полной мере?
2. Подберите литературу к темам «Религиозно-экзистенциальная линия отечественной философии начала XX века и творчество Булгакова», «Павел Флоренский и Михаил Булгаков».
3. Продумайте темы «Творчество Булгакова и христианская картина мира: притяжения и отталкивания», «Языческая мифология в мифопоэтике Булгакова», «Христианская образность в мифопоэтике Булгакова» (на примере одного или нескольких произведений).
4. Традиции каких отечественных классиков можно обнаружить в творчестве Булгакова?
5. Попробуйте устно подготовить сообщение на тему «Художественная историософия М. Булгакова».
6. Составьте реферат: «Научные опыты по изменению природы человека в Европе и их отражение в творчестве Булгакова».
7. Фантастика в творчестве М. Булгаков и ее функции.
8. Создайте типологию героев в метатексте Булгакова. Какие основания видите Вы для возможных типологических схождений героев Булгакова?
9. Что общего в портрете и художественных функциях образов Мышлаевского («Белая гвардия») и Воланда («Мастер и Маргарита»)?
10. Ответьте на вопросы: какую роль играют образы природных стихий в романах Булгакова? Какова семантика солнечного и лунного света в «Мастере и Маргарите»?
11. Каков генезис и в чем сущность inferнальных образов в романе «Мастер и Маргарита»?
12. Подберите и систематизируйте материал на тему: «Фольклорные жанровые формы в поэтике произведений Булгакова».
13. Какова эволюция типов «негероя» и «рыцаря чести и долга» в творчестве Булгакова?
14. Каковы генезис и эволюции мотивов милосердия и воздаяния в творчестве Булгакова?
15. Ответьте на вопрос: какова природа и функции цирковых и театральных реалий в поэтике произведений Булгакова?
16. Проанализируйте концепции одной или нескольких отечественных и зарубежных монографий о М. Булгакове.

17. Расскажите об истории создания наиболее значительных произведений М.Булгакова (по выбору студента).
18. Подготовьте ответ на тему «Булгаков в отечественной критике» (по материалам критических статей, обращенных к одному или нескольким произведениям автора).

Литература

Белобровцева И., Кулюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарии. – М., 2007; *Белозерская-Булгакова Л.Е.* Воспоминания. – М., 1989; 1990; Булгаковский сборник. Материалы по истории русской литературы XX в. В. I–V. – Таллинн, 1993–2008; *Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст–1978. – М., 1978; *Варламов А.* Михаил Булгаков. – М., 2008; Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988; *Галинская И.* Потаенный мир писателя. – М., 2007; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. – М., 1994; М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988; Михаил Булгаков: «Этот мир мой...». Сб. статей. Т. 1. – СПб., 1993; М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Сб. статей. – М., 1988; *Гудкова В.В.* Время и театр М. Булгакова. – М., 1998; Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990; Творчество Михаила Булгакова. Вып. 1–3. – СПб., 1991–1995; Творчество М.Булгакова. Сб. ст. – Томск, 1991; Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1–3. – Л.; СПб., 1991–1995; *Ерыкалова И.Е.* Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст. – СПб., 2007; *Золотоносов М.* «Родись второрождением тайным»: Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. – 1989, № 4; *Золотусский И.* Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – 1991, № 2; *Иваньшина Е.А.* Автор – текст – читатель в драматургии и прозе М.А. Булгакова 1930-х годов: «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита». Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1998; она же. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. – Воронеж, 2010; *Казаркин А.П.* Истолкование литературного произведения: Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. – Кемерово., 1988; *Казьмина О.А.* «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М.А. Булгакова «Бег»). – Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. – СПб., 2009, № 97; *Каверин В.А.* Заметки о драматургии Булгакова // *Булгаков М.* Драмы и комедии. – М., 1965; *Карпов И.П.* Авторское сознание в русской литературе XX века: И. Бунин, М. Булгаков, Есенин, В. Маяковский. – Йошкар-Ола, 1994; *Киселев Н.Н.* Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Проблемы метода и жанра. Т. 252. – Томск, 1974; *Кораблев А.А.* Мотив «дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классики и современность. – М.: 1991; *он же.* Тайнодействие в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1991. № 5; *Коханова В.А.* Роман М.А. Булгакова «Белая гвардия» сквозь призму хронотопа. – М., 2008; *Лакшин В.Я.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир, 1968, № 6; *он же.* Булгакиада. – М., 1987; *Лакшин В.Я.* Мир Михаила Булгакова // Литературное обозрение. 1989. № 10–11; *Лесскис Г.А.* Триптих М. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. – М., 1999; *Лесскис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М., 2007; *Лосев В.И.* Вещие сны... // *Булгаков М.* Грядущие перспективы. Собачье сердце. Белая гвардия. Великий канцлер. – М., 1993; *Лурье Я.С.* Механика гибели // Звезда. 1993. № 7; Михаил Булгаков на исходе XX века. Материалы VIII международных Булгаковских чтений в Санкт-Петербурге (май 1997 г.). – СПб., 1999; *Михайлов О.Н.*

Проза Булгакова // Сибирские огни. 1967. № 9; *Мягков Б.С.* Булгаковская Москва. – М., 1993; *Немцев В.А.* Михаил Булгаков: Становление романиста. – Саратов, 1991; *Николаев П.А.* Михаил Булгаков и его главная книга // *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. – М., 1988; *Никольский С.В.* На грани метафор и аллюзий: (о некоторых зашифрованных мотивах в антиутопиях Булгакова) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 58. – М., 1999. № 1; *Никонова Т.А.* Правственные законы художественного мира М.Булгакова // Русская литература XX века. – Воронеж, 1999; *Нинов А.* Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // *М.А. Булгаков.* Пьесы 1920-х годов. – Л., 1990; *Петелин В.* Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. – М., 1989; *Сахаров В.И.* Михаил Булгаков. Писатель и власть: по секретным архивам ЦК КПСС и КГБ. – М., 2000; он же. Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы. – М., 2006; *Скороспелова Е.Б.* Булгаков // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. – М., 1998; *Смелянский А.М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., 1989; *Смелянский А.М.* Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // *М.А. Булгаков.* Пьесы 30-х годов. – СПб., 1994; *Соколов Б.* Булгаковская энциклопедия. – М., 1996; *Соколов Б.В.* Булгаков. Энциклопедия. – М., 2005; Творчество Михаила Булгакова. Кн. 1–3. – СПб., 1991–1995; Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей. – Томск, 1991; *Титкова Н.Е.* Проблема русской литературной традиции в драматургии М.А. Булгакова: Дисс... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2000; *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург, 2003; он же. «Странный реализм» М. Булгакова. – Екатеринбург, 1995; *Чернышева Е.Г.* «Еще раз о «сыне сирийца» и Истине в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Традиции в русской и зарубежной литературе. – Нижний Новгород, 2007; *Чудакова М.О.* Архив М.А. Булгакова: материалы к творческой биографии писателя // Записки отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 37. – М., 1976; она же. Жизнеописание М. Булгакова. – М., 1988; она же. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М.А. Булгаков: драматург и художественная культура его времени. – М., 1988; она же. О поэтике Михаила Булгакова // *Чудакова М.О.* Новые работы. 2003–2006. – М., 2007; *Шенталинский В.* Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. – М., 1995; *Эльбаум Г.* Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. – Ann Arbor, 1981; *Яблоков Е.А.* Беспокойное «Собачье сердце», или горькие плоды легкого чтения. – Октябрь. 2010. № 3; он же. Они сошлись... – Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков. – М., 1994; он же. Мотивы прозы Михаила Булгакова. – М., 1997; он же. Нерегулируемые перекрестки. – М., 2005; он же. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». – М., 1997; он же. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001; он же. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). – Тверь, 2002; он же. «Вся Россия знает Шарика»: К вопросу о символистских аллюзиях в прозе М. Булгакова // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы источниковедения и текстологии. – М., 2009; *Яновская Л.* Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита». – Киев, 1992; она же. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983.

Bazarelli Eridano. Invito alia tet-turadi Bulgakov. Milano, 1976; Wright Anthony Colin. Michail Bulgakov. Life and Interpretations. Toronto, 1978; Proffer E. Bulgakov. Life and Work. Ann Arbor, 1984; Milne L. Michail Bulgakov, A Critical Biography. Cambridge, 1990; Losev V. Bulgakov e Stalin// Michail Bulgakov, Il grande Cancelliere. Milano, 1991; Gourg M. Michail Bulgakov. Paris, 1992.

В.В. ИВАНОВ (1895–1963)

Имя Всеволода Иванова настолько прочно связано с его пьесой «Бронепоезд 14-69», что до сих пор, несмотря на публикацию в 1990-е годы двух его экспериментальных сатирических романов «Кремль» и «У», а также повестей и рассказов «Фантастического цикла», созданного писателем в 1940-е годы, он остается в сознании читателей и исследователей автором произведений о Гражданской войне.

Возможно, открытию его как «возвращенного» писателя помешало в целом благополучное общественное положение – роль классика советской литературы; возможно, авторская цензура, заставлявшая его ради публикации собственных произведений идти на переделки и сокращения, нивелировавшие своеобразие его яркого и самобытного таланта. Герои-странники в произведениях Иванова, ищущие духовную опору то в революционных идеалах, то в буддийской мудрости, то в искусстве, отражают внутренние сомнения автора. Далеко не все творчество Вс. Иванова равнозначно. Наряду с М. Булгаковым и А. Платоновым Иванов создавал искусство фантасмогорическое: трагический гротеск, элементы поэтики абсурда, сложный психологизм, эксперименты с категориями времени и пространства в лучших его произведениях по-своему передавали атмосферу времени.

Начало творческого пути. Всеволод Вячеславович Иванов родился 24 (12) февраля 1895 года в Западной Сибири – в селе Лебяжье Павлодарского уезда. Регулярного образования он не получил, но в течение всей жизни занимался самообразованием. С 14 лет странствовал по России (что дало основание критикам впоследствии сравнивать его путь с биографией Максима Горького), мечтал добраться до Индии. Был наборщиком, матросом, бухгалтером, буфетчиком и факиром в цирке. Этот период в художественной форме нашел отражение в романах 1934 года «Похождения факира» и 1955–1956 годов «Мы идем в Индию». Духовные искания главного героя отражают путь автора – серьезные занятия теорией и практикой йоги, попытки достичь буддийской мудрости.

Писать Вс. Иванов начал примерно с 1915 года, стихи и рассказы его печатались в сибирских газетах («Приишимье», «Народная газета» и др.). В ранних рассказах, вошедших в книгу «Рогульки» (1919), соединяются описания сибирской деревни и мир народных легенд и сказаний.

В 1916 году Иванов послал несколько рассказов А.М. Горькому, и между ними завязалась переписка, продолжавшаяся, как и личное знакомство, до смерти Горького в 1936. Горький же помог Иванову перебраться в 1921 году в Петроград, где и начался новый этап творческой биографии писателя.

Брат Алеут среди «Серапионовых братьев». В Петрограде молодой писатель оказался сразу в двух противостоящих друг другу литературных группах. Одной из них был «Пролеткульт», где Иванов исполнял обязанности секретаря литературной студии, печатался в журнале «Грядущее» и откуда был исключен в 1922 году за

одновременное членство в двух литературно-художественных организациях. Другой группой были «Серапионовы братья».

Судьба этого литературного объединения сложилась драматически. С момента создания в 1921 году группу активно поддерживал А.М. Горький, возлагал на писателей-серапионов «великие надежды», однако это не помешало тогдашней литературной критике осудить их «обывательские взгляды на жизнь», положение «в стороне от трудового народа» и высказать опасение, что придет момент, и группа «Серапионовы братья» «станет выразительницей мелкой буржуазии в нашей Советской республике»¹.

Внутри группы практически сразу выделились два направления, западное – Л. Лунц, В. Каверин, М. Слонимский, ориентировавшееся на творчество европейских писателей, и восточное – Н. Никитин, М. Зощенко, Вс. Иванов, К. Федин, или, по словам К. Федина, серапионы «разделяли друг друга на веселых «левых», во главе с Л. Лунцем, и серьезных «правых» – под усмешливым вождением Всеволода Иванова»². В своем творчестве и статьях «западники» подчеркивали значение фавулы, динамичности, интриги, призывали учиться этому у писателей Запада; «восточники» ориентировались на слово, воспроизведение речи человека из народа с ее оригинальностью, новизной звучания, интонации, то есть на сказовую форму.

Среди традиций, на которые опирались серапионы, следует отметить орнаментализм А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина. Влияние этих писателей, а также А.П. Чехова, И.А. Бунина сказалось на творчестве Вс. Иванова этого периода: на рассказах, вошедших в сборники «Лога», «Седьмой берег», повестях «Партизаны», «Бронепоезд 14-69», «Цветные ветра». Однако в этих произведениях уже зазвучал самостоятельный авторский голос, выявилось свое понимание мира и человека, революции – ее фантастической стороны, русского национального характера. Определилась и своя повествовательная манера: сочетание яркой метафоричности, образности, глубины поэтического видения мира с жесткостью стиля, остротой сюжетных коллизий.

«Седьмой берег». Художественный мир. Концепция революции, тип героя.

Название сборника восходит к казахской легенде о седьмом берегу счастья, которого богатырь достигает, переправившись через три реки – рождения, учения и работы.

В сборник вошли рассказы, созданные в Петрограде в период 1921–1922 годов, а также обработанные в 1920 году алтайские сказки. Не случайно книга и открывается «Алтайскими сказками», где читателю представлен пантеон богов, олицетворяющих разные силы природы: Кургамыш-зеленый бог, Туянчи-осень, горный поток Кара Су, всем богам бог Кутай, чей трон «на облаке в тени березы с золотыми листьями». Предмет изображения в остальных рассказах – жизнь сибирской деревни на переломе эпох, в годы революции и Гражданской войны, однако языческое одушевление природных сил, невыделенность человека из природы свойственны художественному миру всего цикла. «Пальма в Сибири не водится, – есть тополь, кедр, лиственница и, конечно, человек при них» («Глиняная шуба»); «Голова у него (русского пленного. – Е.П.) как пустая тыква, а глаза – высохшие ягоды. <...> Кровь их (пленных) как вода, жилы их, как корни, обтянули камни»

¹ Лебедев-Полянский П.И. Серапионовы братья // Всеволод Иванов. Критическая серия. – М., 1927. – С. 187 – 188.

² Федин К. Слушайте, но не слушайте // Серапионовы братья. Антология. – М., 1998. – С. 60.

(«Бык времен»); «Ласково греет земля влажными парами, пахнущими земляникой. Так же ласково течет по телу <...> теплыми веревочками пот», «Камни тоже проснулись, хлюпают. И медленно и шумно потягиваются дальние горы» («Синий зверушка»). Кажется, что нет границ, отделяющих человека от зверя, зверя от растения, растения от камня.

Важно отметить, что в рассказах Вс. Иванова удалось проникнуть в глубину русского народного сознания, отразить восприятие революции как новой целостной веры взамен утраченной к началу XX века. Советская ортодоксальная критика тут же заметила это и осудила: «Этот уклад, эти темные искания правды, эти смутные представления о большевизме как о новой вере, <...> все это обречено на умирание, будет рассеяно <...> силой – пролетариатом»¹.

В героях рассказов Вс. Иванова соединяются крайности: искание чуда, правды и темные звериные инстинкты; сострадание, наивное умиление и жестокость. Так, сибирский мужик Ерма из рассказа «Синий зверушка» с приходом революции пожелал «мужинечества», эта «тяжелая мысль» заставляет его уйти из родного села, но синий зверушка – соблазн сытой спокойной жизни – борется в его душе с пробудившимися духовными исканиями. Мысли Кузьмы, героя рассказа «Жаровня архангела Гавриила», кажутся ему самому непонятными, «копошатся они внутри его в теплоте и духоте», но живет в нем потребность в чуде. «Одна только мысль о чудесном городе Верном билась, и верил он в нее свято», – пишет автор. Вера эта так дорога герою, что он готов убить пришлого мужичонку, посмеявшего отрицать чудо. Героиня рассказа «Авдокея», вступившая в «ичейку», не находит слов, чтобы написать протокол крестьянского схода. В конце концов она обращается к традиционной форме народного плача-причитания, и его напевная речь, образность помогают ей рассказать о счастье, что «за девять морей, за десять земель, на девятом острове на Сарачинском».

Наиболее известный из рассказов сборника – «Дите», обративший на себя внимание И.В. Сталина изображением звериной жестокости революции, а впоследствии долгое время не включавшийся в сборники и собрания сочинений Иванова по той же причине. Описанные в рассказе партизаны сохраняют жизнь ребенку белого офицера, так как христианское дите не виновато, и в то же время убивают сына киргизки, потому что им кажется, что она кормит своего ребенка больше, чем их Ваську.

Поиску истинной веры посвящена повесть Вс. Иванова «Цветные ветра» (1922), которую большинство рецензентов признали неудачной. Один А.К. Воронский назвал образ главного героя Каллистрата большим художественным обобщением писателя: «Каллистрат Иванова вскрывает прежде всего истинную подоплеку мужицкой веры, мужицких исканий, смутных порывов и алканий. Это – деревня, какая создала сказание о сокровенном граде Китеже, бродила по Руси из края в край в поисках праведной земли и жизни, – странная, бродячая Русь»².

«Народ в вере колеблется», – утверждает автор и показывает читателю разные пути героев, ищущих веру, обретших или лишившихся ее. Люди без веры, Семен и Дмитрий, жестоки, обуреваемы жадностью. Священник Исидор «пахнущий зеленою болот», «кочка осокистая – голова, кочки – лохматые руки», разочаровавшись в православии, ищет истинную веру в лесах. Главный герой, крестьянин Каллистрат Ефимыч, тоскует о вере, понимая, что без нее нельзя. Проходит своего рода «ис-

¹ Коган П. Всеволод Иванов // Всеволод Иванов. – М., 1927. – С. 61.

² Воронский А.К. Всеволод Иванов // Всеволод Иванов. – М., 1927. – С. 29.

пытание на истинность» и «большевицкая вера». И хотя А. Воронский, анализируя повесть, констатировал в духе времени, что «Китеж-град найден, обретена настоящая вера, <...> ее дала русская революция»¹, в повести Иванова вывод далеко не так однозначен. Отсутствие сострадания и жалости у большевиков заставляет главного героя обратиться к традиционным народным ценностям – к земле, к пашне – и здесь искать веру. Эта мысль звучит в последних главах повести в лирических отступлениях, которых вообще много в произведениях писателя 1920-х годов: «Было так. Земля мычит, течет слюна, ждет снега земля. Дышит в сердце человечье запахами вечными, нерукотворными... Вот горсть земли моей – цветет! И зрочки мои – комья земные, в травах! Шагом легким, звериным обойду я землю и возвращусь туда, откуда пришел. Ветер я, пыль золотая, гам зеленый, горный! Верьте!...»

Повесть «Бронепоезд 14-69» (1922). Роль этого произведения в судьбе Вс. Иванова решающая: оно открыло для писателя путь к славе, сделало его классиком советской литературы и в то же время практически заслонило для читателей и исследователей его дальнейшее творчество.

«Бронепоезд 14-69» написан как будто по всем тогда еще не сформулированным канонам социалистического реализма: есть герой-масса (партизаны), положительные герои – партизанский вожак Вершинин, председатель ревкома большевик Пеклеванов; есть два лагеря – красные и белые, причем красные олицетворяют собой жизнь, радость, физическое здоровье, а белые (капитан Незеласов, прапорщик Обаб) – смерть, отчаяние, истерию; слова «Ленин», «Советская республика», «Пролетариат», «Империализм» играют роль Священного Писания; соединяются героическое (захват партизанами белого бронепоезда) и трагическое (смерть китайца Син Бин-у на рельсах), и, наконец, все завершается оптимистическим финалом – восстанием в городе. Все эти черты впоследствии появятся в повести А. Малышкина «Падение Даира» (1923), романе А. Серафимовича «Железный поток» (1924) и многих других произведениях. «Бронепоезд 14-69» был первым. Естественно, что повесть многократно издавалась, а пьеса, написанная на ее материале, триумфально шествовала по всей стране. Создавая композицию повести – чередование коротких глав, посвященных красным и белым, одновременность действий в разных лагерях, – писатель использовал метод монтажа, что дало основание для создания кинематографических версий произведения. Были сняты два фильма – в 1931 г. «Томми», в основу сюжета которого был положен эпизод «распропагандирования» американского солдата, в 1973 году – «И на Тихом океане». Д. Кабалевским была написана опера «Никита Вершинин», в 1956 году поставленная в Большом театре. Несмотря на эти, казалось бы, очевидные «достоинства», ортодоксальная критика объявила Иванова выразителем «кулацкой идеологии», певцом «мужицкого бунта». Безусловно, в мужиках – героях повести – подчеркнуто стихийное начало, как и в рассказах сборника «Седьмой берег», а их «путь в революцию» далеко не прост. Так, один из героев высказывает мужицкую правду: «А интернационал-ть?.. Я ведь знаю – там ничего нету. За таким мудреным словом никогда доброго не найдешь. Слово должно быть простое, скажем – пашня».

К несомненным художественным достоинствам произведения относятся динамизм, стремительное развитие действия, яркие характеры, общий романтический героический пафос.

«Возвращение Будды» (1923) – «новый Всеволод Иванов». Черты «петербургского текста» и «азиатские мотивы» в повести. Повесть «Возвращение

¹ Там же. – С. 31.

Будды», с одной стороны, продолжает тему духовного пути человека в поисках веры¹. В то же, с другой стороны, время с «Возвращения Будды» начинается, как отмечали критики того времени, «новый Всеволод Иванов», который «попытался выскочить из тундр и тайги в ширь городов, культурных сложных типов»².

Новыми были и тип героя – интеллигент, профессор истории Востока, и поэтика – отказ от орнаментальности. Необычным для Иванова был и интерес к «петербургскому тексту» русской литературы. Можно назвать нескольких писателей-серапионов, обращавшихся к «петербургскому тексту»: некоторые рассказы М. Зощенко 1920-х годов («Веселая жизнь», «Мадонна»), сентиментальные повести «Коза» и «Мудрость», роман В.Каверина «Скандалист или вечера на Васильевском острове» (1928), неоконченный роман М.Слонимского «Трактат профессора Мясникова» (1922) и «Возвращение Будды» Вс. Иванова. В этих произведениях по-разному представлены «два главных аспекта петербургского мифа: путь человека к спасению в условиях гибели и пророчество на тему русской истории»³.

Путь духовного прозрения главного героя «Возвращения Будды» профессора Сафонова, начинается в Петербурге в 1919 году. Создавая образ города, Вс. Иванов проводил параллель с эпохами докультурности, и в этом смысле повесть «Возвращение Будды» близка произведениям Е. Замятина «Пещера», Л. Леонова «Конец мелкого человека». В Петербурге Иванова «пустынный Невский походит на лесную просеку», «ветер носит холодный снег, и сугробы возвышаются все выше и выше». Петербург отброшен назад во времени: он «стал похож на деревню; у окон сугробы, проруби на реке, в небе редкие дымы из труб... Мальчишки катаются на салазках на мосту через Мойку». А профессор истории Востока ночью крадется по Неве, дабы украсть доску из баркаса для растопки. В будущем же ожидают времена еще более гибельные: «будут топить манускриптами и Остромировым Евангелием здания на углу Невского», а «Европа будет <...> огромным мертвым музеем». Внутреннее состояние героя, профессора Сафонова, – *одиночество, тоска, тяжесть*, ощущение лжи и абсурда от речей монгола Дава-Доржчи, рассказывающего ему восточные легенды, от совещания в Народном комиссариате просвещения, происходящего в униженном и разграбленном Строгановском дворце (ключевые слова «петербургского текста». – Е.П.). И вдруг – главное прозрение в «петербургском тексте» всегда происходит вдруг – он дает согласие резко изменить свою жизнь – ехать в Монголию, сопровождая статую Будды. Дальнейший путь Сафонова из Петербурга по охваченной Гражданской войной России к своей трагической смерти и к вечности, к истинной духовности. В этой части произведения «петербургский текст» переходит, образно говоря, в «среднеазиатский». Важную роль в нем играют эпиграфы, взятые из произведений восточной поэзии и народных сказаний, обращающие внимание читателя к буддийской мудрости. Из размышлений главного героя видно, что жестокость как со стороны красных, так и со стороны белых вызывает стремление найти незыблемые духовные ценности: «Будет же что-нибудь выдвинуто в противовес этой неорганизованной тьме, этому мраку и буре. Неужели же кровь и смерть?.. Генералы будут вешать, расстрели-

¹ Следует отметить, что эта тема – одна из главных в творчестве писателя; герои – странники стоят в центре уже названной повести «Цветные ветра», в также романов «Похождения факира», «Мы идем в Индию», «Эдесская святыня», созданных в 1930–1950-е гг.

² «Сибирские огни», 1923, № 4. – С. 180.

³ Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995. – С. 294.

вать, грабить коммунистов... Коммунисты будут восставать и расстреливать генералов, и колокола будут звонить все меньше и меньше <...> Для чего нам даны сердца?» Конец повести трагичен: просветленный, обретший веру, но одинокий, встречаемый насмешками «товарищей» в Семипалатинске профессор стремится взять Будду дальше, «через пески, степи», но погибает от рук жадного и жестокого Нагим-бея, на помощь которого надеется. Финальные строки повести о гибели человека и Бога (статую Будды разрубают в поисках драгоценностей) имеют похожее ритмическое построение: «...под пальцами вода, густая, тягучая... Но это не вода – песок. Песок» – о человеке; «Потому что – одно тугое, каменное, молчаливое, запахами земли наполненное небо под Буддой. Одно...» – о Боге. Такой композиционный прием проясняет одну из главных идей автора: обретение веры в святыню, даже если она не более чем иллюзия, возвышает человека до Бога.

Образ монгола Дава-Доржчи – бывшего гыгена (настоятеля монастыря), бывшего белого офицера – связан с сатанинскими темными силами (мотив дьявола в «петербургском тексте»). В его портрете подчеркнуты «неподвижное, злое лицо, маслянистые темные глаза», «реденькая, словно выгнившая борода», он обманом увлекает профессора в странствие, приведшее к гибели. Но в поединке этих Фауста и Мефистофеля поражение терпит все же Дава-Доржчи, сбежавший из поезда в поисках «свободной пищи». Смерть же профессора оборачивается его духовной победой.

Безусловно, общий смысл повести нельзя трактовать однозначно. Надеждам на слияние цивилизации и культуры не суждено осуществиться – так может быть только смерть профессора – интеллигента Запада и статуи Будды – символа одной из великих религий Востока.

«**Тайное тайных**». Книга «Тайное тайных» (М.–Л., 1927) стала, пожалуй, вторым после повести «Бронепоезд 14-69» наиболее известным произведением Всеволода Иванова и, по его собственному признанию, самым любимым. Возможно, потому, что именно она в 1920-е годы подверглась столь уничтожительной критике.

Несмотря на то, что в сборник не вошло ни одного нового произведения – все они публиковались в течение 1925–1926 годов в газетах и журналах («Красная новь», «Красная панорама», «Красная газета», «Красная нива» и др.), – книга в целом вызвала острую полемику в периодике 1927–1929 годов. Начиная с программной статьи А.К. Воронского «О книге Вс. Иванова “Тайное тайных”»¹, где книга была обозначена как «показательный для всей литературы симптом», в печати развернулась критическая кампания, вошедшая в историю литературы как полемика «интуитивистов» (группа «Перевал») и «рационалистов» (РАПП). По мнению первых, огромной заслугой писателя было обращение «к «вечным», к «проклятым» вопросам: о жизни и смерти, о судьбе человека, о месте его в космосе» (А. Воронский), «изображение глубинных страстей, которые общи человеку в различных социальных и бытовых ситуациях» (А. Лежнев), «чувство философского восприятия жизни» (С. Пакентрейгер). В свою очередь напостовские критики оценивали действия героев Иванова как совершенные «в порыве патологического наваждения» (И. Нович), «в силу похоти», «бессознательные и бессмысленные», а сами рассказы как «неясные и туманные» (Л. Ловенгард), представляющие «мир реальных призраков с искаженными лицами и безумными глазами» (И. Смирнов).

В какой-то степени, оценивая «Тайное тайных», ошибались и те, и другие. Книга Вс. Иванова отразила происходящие не столько в литературе, сколько в реальной

¹ Ленинградская правда, 1926, 5 декабря.

жизни процессы разрушения целостности национальных основ, исконно присущих русскому сознанию. Не биологический индивид и не «ветхий Адам», а русский человек, отпавший от национальной традиции: от Бога, Дома, Земли – и во многом в силу этого оказавшийся беспомощным перед разрушительными страстями, становится героем рассказов, собранных Всеволодом Ивановым в книгу «Тайное тайных». Тот факт, что в период написания рассказов, т.е. в конце 1925–1926 годов, писателя интересовали не психоанализ З. Фрейда, широко обсуждавшийся в тогдашней печати – именно во фрейдизме обвиняли Вс. Иванова, – а изменения в русской жизни, ярко показывают его письма к А.М. Горькому и К.А. Федину этого времени.

В книге «Тайное тайных» несколько центральных мотивов и образов. Рассматривая рассказ «Жизнь Смокотинина» и повесть «Бегствующий остров», которые открывают и закрывают книгу, обратим внимание на один из них – мотив блудного сына.

Рассказ «Жизнь Смокотинина» впервые был опубликован на страницах «Красной газеты» 14 марта 1926 года. На фоне многочисленных упоминаний о фактах хулиганства и бандитизма под красочными газетными заголовками: «Хулиганы не унимаются», «Смело выявить хулиганов», «Толчея, грязь и пьянка», «Истязания подростка» и т.п. – появление рассказа Вс. Иванова, герой которого пьянствует, стреляет в окно дома, крадет коней, с легкостью соглашается на убийство незнакомого мужика, не кажется чем-то необычным. Известно, что к концу первого десятилетия советской власти, вопреки планам создания нового человека и нового быта, отмечено было усиление уголовного бандитизма. Писатель с самого начала книги дает достаточно выразительную характеристику времени: «То кричали, что топоры за революцию иступились – голов много порубили ими; то – осины им теперь, разучившись, не отличить от сосны».

В первой публикации рассказ имел заглавие «Тайное тайных», давшее впоследствии название всей книге, которое стало настолько значимым и знаковым, что и в период полемики вокруг книги, и много позже подвергалось многочисленным истолкованиям. Впоследствии, еще до включения в книгу, автор несколько раз менял заглавие: «Жизнь Тимофея Смокотинина, сына подрядчика» (журнал «Красная новь», 1926, № 3), «Щепа» (журнал «Пламя». 1926. № 5). Об этом варианте заглавия следует сказать несколько слов отдельно. Щепа, поднятая с земли Катериной, – деталь, которая несколько раз появляется в рассказе, обретая в тексте психологическую, социальную и философскую значимость. Характерно, что образ самой Катерины – вдовы с ребенком, мужа которой убили на войне – содержит ряд скрытых указаний на прежний традиционный уклад русской жизни: «Кто знает, чем она жила, – говорили, будто бы волостной кооператив заказывает ей для продажи вязать варежки. Да и велик ли от варежек доход. И часто, ночью, в открытое окно протягивалась из тьмы неизвестная рука, ставившая на подоконник узелок с пищей: тайная милостыня». При первой встрече с Тимофеем Катерина берет на стройке щепу в соответствии с традиционным обычаем, по которому плотники могут давать щепы кому захотят, низко кланяется им. Обычай нарушает Тимофей, запрещая ей брать щепу. Именно с момента нарушения одной из традиционных форм жизни начинается «болезнь» прежде «ясного, веселого и звонкоголосого» парня, которая передана через тот же образ щепы: «Тимофею показалось, что вместе со щепой скользнуло так же его сердце». Тоска приводит сына подрядчика к уходу сначала из дома, а затем и вовсе из родной деревни. Характерно, что душа героя хранит память о том, как он должен поступить, – о возвращении: «Все

думалось: надо придти к отцу, поклониться в ноги и сказать, а что сказать – он и сам еще не знал». Так входит в повествование Вс. Иванова евангельская притча о блудном сыне, возвращение которого в отчий дом происходит лишь после смерти: тело убитого неизвестно кем Тимофея отец привозит в родную деревню, и он последний раз лежит дома под образами.

Слово «щепка», упомянутое еще раз в тексте пословицы, которую якобы произносит Катерина: «На ком этот вздох, тот бы в щепку иссох», – соотносится в контексте рассказа и с судьбой человека. Обратим внимание на концепцию человека в книге, которая неоднократно рассматривалась критиками 1920-х годов. «Они покорны и безропотны, эти новые герои поэта, – писал в 1929 году критик В. Полонский. – Если прежние его любимцы *делали*, с этими, нынешними, – *делается*. <...> Кто-то, стоящий за спиной, которого не видно, руководит их судьбой, обрекает их на лишения и горести»¹. Мысль о беспомощности человека в водовороте исторических перемен нередко встречается в литературе 1920-х годов. Например, в рассказе В. Зазубрина «Бледная правда» (1923): «Революция – могучий, мутный, разрушающий и творящий поток. Человек – щепка. Люди – щепки. Но разве человек-щепка – конечная цель Революции?»² Таким образом, щепка в рассказе Вс. Иванова «Жизнь Смокотинина» является своеобразным знаком-символом и прежнего (традиционный обычай), и нового времени (люди-щепки).

В той или иной степени всех героев «Тайное тайных» можно назвать блудными детьми XX века. Из отцовского дома в тюрьму отправляется за убийство странницы Афонька («Ночь»). Уходит из дома в горы Мартын, и там, в горах, в финале рассказа его убивают жители родного села («Плодородие»). Давно покинули родительский дом красноармейцы Омехин, Палейка («Пустыня Тууб-Коя»), Аника Сапега и умирать собираются, «приложившись к кресту не по-отцовски» («Смерть Сапег»), и т. д. Книга «Тайное тайных» не случайно открывалась рассказом, в котором деревня еще хранит прежний, несмотря на революционные перемены, уклад жизни, – еще есть отчий дом, куда можно вернуться. Последовательность расположения рассказов усиливает ощущение распада традиций, раскола национального сознания. Не случайно завершающее книгу произведение, «Бегствующий остров» – это повесть о раскольниках. В петровскую эпоху они ушли от преследований в сибирскую тайгу и основали между Тюменью и Тобольском поселение – «Белый остров», а в 1918 году потомки их в силу обстоятельств оказываются во взбудораженном революцией Тобольске. Рассказ о раскольниках вложен в уста некоего Галкина, шулера и вора, который оказывается случайным попутчиком автора в поезде. Своего рода символическим обрамлением повествованию служат упоминания в начале и конце повести о беспризорных детях. Известно, что беспризорники – те, кто лишен отчего дома, – были еще одной проблемой обновленной жизни 1920-х годов.

Описание жизни старообрядческого Белого острова в повести сочетает в себе реальность и символику и имеет истории в русской народно-утопической легенде о Беловодье. Тема раскола, актуализировавшаяся в русской литературе в эпоху революций, трагически прозвучала в поэзии Н.А. Клюева, рассказе А.Н. Толстого «День Петра» (1917), повести Л.М. Леонова «Петушихинский пролом» (1923), рассказе А.П. Платонова «Иван Жох» (1927) и некоторых других. Символическое противопоставление старой и новой – в данном случае революционной – веры находится в центре и повести Вс. Иванова. Отношение автора к прежней и новой

¹ Полонский В. О творчестве Всеволода Иванова // Новый мир, 1929, № 1. – С. 230.

² Зазубрин В. Бледная правда // Сибирские огни, 1923, № 4. – С. 61.

вере неоднозначно. С одной стороны, изображение «Белого острова» выдержано писателем в традициях «земли обетованной», легендарного Беловодья. С другой стороны, в описание раскольничьей обители вводится мотив «блудного пира»: схимники-пустынники напиваются допьяна в доме нечестивой «дряпки-Авдовки». Тот же мотив присутствует в авторской характеристике «блудного совета» Тобольска, где стены табачищем пропахли, а люди ругаются и плюются. Новая вера представлена и новыми словами, упоминание которых в тексте носит иронический характер: «Насчет про-ле-та-риа-та... Не могу такое слово на морозе говорить, не русское слово».

Казалось бы, какие ценности могут устоять в этом мире всеобщего разрушения? Но Вс. Иванов видит эти ценности, и книга «черных, висельных рассказов» (слова критика 1920-х гг. К. Рыжикова) заканчивается традиционным для русской культуры образом Дома-очага. В центре завершающей книгу повести не продкомиссар Василий Запус и не его возлюбленная, Сашенька, то есть не дети, а мать – тихая старица Александра.

Задумывая в 1925 году роман «Казаки», Иванов рассказывал в письме А.М. Горькому о его замысле и главной идее: «...начинается соревнование казаков из-за нее: из-за погибающего идеала *матери и утешительницы* скорбей, тихой семьи, кротости. О ней создаются легенды, она гибнет зря – не подняв и не венчав – бывлой казачкой удали. Мне хочется показать мужицкую тоску по семье, по дому, по спокойному хозяйству, а на казаках мне это легче всего выявить...»¹ Роман «Казаки» написан не был, но тема матери стала одной из ведущих в рассказах, составивших книгу «Тайное тайных». В уста матери вложена глубокая оценка времени революционных перемен в рассказе «Ночь»: «О господи, жисть-то как переклубилась»; об отступившемся от матери сыне повествует одна из «Яицких притчей» – «О казачке Марфе»; единственным человеком, вызывающим уважение лишенных жалости красноармейцев в рассказе «Смерть Сапеги», является будущая мать и т.д. Боль и страдание матери – старицы Александры в повести «Бегствующий остров» Вс. Иванов передает, используя песенные фольклорные мотивы, пословицы: «Горе-то материнское в песнях все перепето, а лучше песни как расскажешь»; «Как тень со стены не вырубишь, так и горя из себя не выбросишь» и др.

Мысль Иванова о незыблемых ценностях – семье, материнстве – прозвучала резким диссонансом по отношению к современной писателю эпохе. Вспомним, что именно в это время на волне дискуссий о новом брачном законодательстве подвергались пересмотру так называемые «мещанские предрассудки». Так, Л.Д. Троцкий, выступая на Всесоюзном совещании по охране материнства и младенчества в декабре 1925 года, декларировал, обращаясь к «брачным» и «внебрачным» матерям: «... вы являетесь и должны являться тем нравственным тараном, который разбивает скорлупу консерватизма, корнящегося в старой нашей азиатчине, в рабстве и предрассудках, вынесенных из худших сторон крестьянских традиций»².

В целом концепция книги Всеволода Иванова противоречила идеологическим установкам эпохи. «Тайное тайных», которое современные Иванову критики определяли как бессознательное, темное, интуитивное, обвиняя писателя в увлечении фрейдизмом и бергсонизмом, безусловно, включало в себя более широкие и сложные понятия, отражая и бездны русского национального характера, и потря-

¹ Иванов Вс. Переписка с А.М. Горьким. Из дневников и записных книжек. – М., 1985. – С. 230.

² Известия, 1925, 8 декабря. – С. 3.

сенное сознание человека рубежа эпох, и постепенно стирающуюся, но все еще сохранившуюся память о традиционных ценностях национальной жизни, и вечный неугасимый свет человеческой души. Все это не могло не поставить писателя вне «столбовой дороги советской литературы» (А. Фадеев). Именно с книги «Тайное тайных» начинается период непечания Вс. Иванова и недоверия к нему со стороны власти.

Романы 1930-х годов. Сатирический экспериментальный роман «У». 1930-е годы в творчестве Вс. Иванова – это время создания романов: «Кремль» (1 вариант в 1929–1930 гг.), «У» (1930–1931), «Похождения факира» (1934–1935), «Пархоменко» (1938–1939). Из них только последний – о военачальнике Гражданской войны А. Пархоменко – был напечатан и переиздавался. Из романа «Похождения факира» безоговорочно была одобрена лишь 1-я часть: известен восторженный отзыв М. Горького, которому было близко произведение о странствиях провинциального юноши. Вторая и третья части вызвали упреки в излишнем увлечении писателя формалистическими экспериментами. «Кремль» и «У» при жизни Иванова напечатаны не были, опубликованы лишь в 1980-е годы, хотя именно эти произведения, несомненно, представляются наиболее интересными и в плане содержания (проблема веры и безверия в обществе, например), и в плане формы: оба романа с точки зрения жанровой разновидности являются авантюрно-приключенческими и сатирическими, в обоих автор рисует абсурдное общество, создавая гротескные образы, экспериментирует с деталями, категориями времени и пространства.

После отказа напечатать первые главы романа «У» Вс. Иванов и не пытался его больше опубликовать, и не возвращался к нему. В. Шкловский писал о произведении так: «Роман «У» необыкновенно сложно написанная вещь. Это произведение напоминает мне «Сатирикон» Петрония и романы Честертона. На Петрония это похоже тем, что здесь показано дно города и похождения очень талантливых авантюристов. Честертона это напоминает тем, что сюжет основан на мистификации. <...> Стиль книги блистателен, но непривычен»¹.

Долгое время в работах, посвященных творчеству Вс. Иванова, именно последним фактором – сложностью стилиевой манеры – объяснялось непечатание романа. Однако не сам по себе сложный характер повествования вызвал негативное отношение идеологов: в романе нельзя не увидеть сатиру не только на старый, уходящий мир, но и на новое строящееся общество.

Время действия романа – 1931 год – год сноса Храма Христа Спасителя. Разрушение Храма – веры, старого уклада, традиций, идеалов – является одним из лейтмотивов романа. Главная сюжетная линия такова: в Москву приезжает некто Леон Черпанов якобы с поручением от правительства создать на Урале завод, где будет в максимально короткие сроки (3 дня!) произведена переделка людей, в том числе мошенников, убийц, предателей, ограниченных мещан, в строителей нового коммунистического общества. Вербовку рабочей силы Черпанов проводит главным образом в доме № 42 – притоне, где собрались воры, спекулянты, девицы легкого поведения, карточные шулеры, прикрывающиеся службой в советских государственных учреждениях. Впоследствии оказывается, что на самом деле сам Черпанов тоже жулик и авантюрист. Эта сюжетная линия основана на мистификации, две другие еще более абсурдны: поиски Черпановым несуществующего костюма американского миллионера и короны, якобы заказанной московским ювелирам для американского (!) императора. Выяснение причины, по которой два московских

¹ Шкловский В. Иванов Вс. «У» // Иванов Вс. Дикie люди. – М., 1988. – С. 390.

ювелира согласились пойти на кражу золотых часов для изготовления короны, а также истоков их душевной болезни, приводит в тот же дом № 42 двух других героев – доктора, специалиста в области психотерапии Матвея Ивановича Андрейшина, и больничного служащего Егора Егоровича, от лица которого и ведется повествование.

Сатирически изображен в романе мир «бывших людей» – дно общества, с его страхами, подозрительностью, иррациональностью мышления, рождающего бесконечные слухи, домыслы, с его жестокостью и цинизмом. Используя гиперболу и гротеск, Иванов создает фантазмагорический образ Дома: громадный темный коридор, украшенный деревянными колоннами, где возвышается исчерна-мутное чудовищной высоты трюмо, напоминающее кабана, поставленного на задние ноги; широкая лестница, заваленная дырявыми корытами и гигантскими рваными картинами; столь же громадная кухня с невероятной – почти с товарный вагон – русской печью. Комнатенки Дома перегорожены фанерными стенками и делятся на 3, 4, 8 и больше частей, в них живут люди – «клоповьи души», «чесоточные души». В традициях Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина (оживление неживого, синекдоха, гротеск) написаны портреты героев: человек-сверло, человек-хомут; некто Насель, похожий на инкубатор с лицом, раздробленным в крошки семейными дрызгами; бывший церковный староста Храма Христа Спасителя, ныне член кооперации мороженщик Жаворонков, лицо которого похоже на почтовый ящик, обмазанный картофельным пюре. Наконец, глава притона Савелий Львович Мурфин, который умеет только страшно кричать: «Вон, ко-онтра!» В доме происходят постоянные драки, со вкусом описанные автором, в которых принимают участие и ожившие вещи. Наступление утюга, например, сопровождается следующим преобразованием: «Его труба выросла, как труба парохода... Утюг с собачьим проворством хватил меня за бок». Не менее важную роль в жизни Дома играют пиры, описанные с раблезианским изобилием: «Полянки между бутылками покрывались расслабленным сыром, изнемогающей ветчиной, <...> удаленно розовела редиска, облегчал вашу совесть хрен, арбуз близился к концу конечным пределом своей багровой мягкости». Напоминают о чувственно-телесном бытии Телемской обители из знаменитого романа Рабле и описания некоторых персонажей: Тереша Трошин «возносит вино на гребень вашего сознания, он превращает теснину вашего рта в Мадагаскарский пролив, <...> он всю землю рассматривает как закуску к выпивке».

Объектом сатиры Иванова является, однако, не только старый мир. Самые язвительные, безжалостные страницы романа посвящены как раз новому обществу. По всему тексту разбросаны иронические замечания, которые в целом дают весьма далекую от общепринятой в тогдашней литературе картину жизни 1930-х годов. «Наконец-то советская власть победила!» – восклицает в начале романа Савелий Львович, и далее читатель видит разнообразные приметы времени. Творожные сырки в мокрой бумажке имеют на обертке предупреждающий лозунг: «Оппортунизм – худший враг пятилетки!»; новая Москва «многие будущие века обмобилировала советскими скамьями и воздвигла трибуналы»; допрос, организованный Черпановым: «С какими целями вы вели переговоры с иностранцем? Может быть, вы продали какое-нибудь <...> изобретение, нужное для страны?» – очень напоминает реальные допросы; доктор Андрейшин замечает, что «считается модным и страшно революционным отказаться от родителей» и др.

По-разному обыгрывается в романе тема «вождей»: портреты вождей возвышаются над всеми на заседании очередного съезда; «усовершенствованные цита-

ты из вождей» сопровождают жизнь человека; на Красной площади в криках «Да здравствует!» люди в каком-то ошеломляющем урагане видят все тех же вождей, глядящих с мавзолея, машущих фуражками. Наконец, замечательно написанный «Сон о петухе» завершается еще одним образом вождя – наполеоновским портретом петуха, который «одно крыло заложил за спину, другое за серый борт сюртука, <...> а гребень принял явственные очертания черной треуголки, т.е. в ее современном очертании». Тема поклонения вождю продолжается в пародийном описании шествия обитателей Дома к стадиону. Жулики и воры идут колонной, готовы петь хором: «Мы не желаем взрывать стадион!» – а окружают их дети, «связанные шнурком как друг с другом, так и с родителями», чтобы не разбежались. Впрочем, вместо шнурка предлагается и другой вариант – предварительно выпороть!

Образ стадиона, где проходят физкультурные парады и соревнования, столь популярные в 1930-е годы, противопоставлен в романе образу разрушаемого Храма. Мысли пятидесяти тысяч рабочих, собравшихся на стадионе, наполняют страхом и трепетом сердца: «при любой ограниченности вы поймете, чего они хотят и что приказывают». Подобная «форма немой диктатуры» беспронизышно воздействует на людей, и они готовы идти разрушать Храм.

Контрастные образы Храма и стадиона проясняют авторскую идею: одна вера заменена в государстве другой, истинная – ложной, лишаящей человека личного выбора и ответственности.

Помимо шествия жителей Дома на стадион описан в романе и парад рабочей силы, готовый для перековки и строительства бесклассового общества. Перед Черпановым, чьей задачей является перерабатывать на заводе «не только руду, но с такой же быстротой людей», проходят насильники, предатели, убийцы. Есть среди них поэт – цельная личность, губивший друзей; бывший секретарь Губкома – бездельник, хапуга, картежник; умеренно-либеральный шулер и другие персонажи – граждане страны Советов. Подлежащие перековке жильцы Дома создают коммуны, принимают четырехлетний план мошеннических проделок и даже готовы к оскотлению.

Очевидно, что сатира Вс. Иванова направлена на одну из ведущих идей новой власти – создание нового человека. Рассматривая пародийные сюжетные линии романа, читатель неизбежно приходит к выводу: идеи переделки человека, строительства нового бесклассового общества столь же призрачны и фантастичны, как и изготовление короны американского императора.

В немногочисленных литературоведческих работах о романе «У» указано (вероятно, чтобы «обелить» автора), что главы о рабочих представляют образ большого светлого мира и написаны в иной стилистической манере. Но это не так: образы рабочих также даны в сатирическом ключе: Савченко, «толстомордый и толстогубый, как будто постоянно губами за кого-то ходатайствует», и Жмарин, «с более приработанными частями». Идея социалистического соревнования пародируется. Пришедший на завод Черпанов, играя роль современного поэта, стремящегося «воспеть рабочую гордость», «помочь, так сказать, отливке гвоздей», напоминает рабочих поэтов 1920–1930-х годов. Надо отметить, кстати, что иронические замечания по поводу современного Иванову искусства, где «кающегося дворянина заменил кающийся профессор», а все прочие герои – «удивительные бодряки и весельчаки», разбросаны по всему тексту романа.

Обращает на себя внимание причудливая художественная форма романа «У», не случайно сам автор называл роман экспериментальным. Многозначно название «У», смысл которого отчасти раскрывается в эпиграфах и пародийных комментариях

ях, которые предшествуют роману, но не имеют в нем соответствующих текстовых мест. Автор свободно обращается с художественным пространством и временем. Пространство в романе раздвигается: в текст «лезут различные посторонние люди» (например, профессор-медик, присутствующий при рождении сына автора – реальный факт, о котором сообщается в одном из предисловий), и составитель должен приложить усилия для изгнания их оттуда. Время то течет медленно, так что множество событий вмещается в несколько дней, но потом вдруг автор спохватывается, что в 4 дня вкатил события трех декад, и дает торжественное обещание растянуть события последующих глав до месяца. Обращение с категориями времени и пространства в романе «У» напоминает произведения английского писателя XVIII в. Л. Стерна, где посвящение на 25 странице, а предисловие – в 64 главе. Можно также отметить и другие литературные традиции, на которые опирался Вс. Иванов, создавая роман. Выше уже были названы имена Г. Честертона, Л. Стерна, Ф. Рабле, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя. К поэтике Гоголя, кстати, восходят многочисленные иронические обращения к читателю по поводу правдоподобия описанных событий: «Я и сам негодую: и зачем я приплел сюда детективную историю американской короны, как будто нельзя ее вышелушить без всякого изъяна...» Сравните в повести «Нос»: «Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней (истории. – Е.П.) есть много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхестественное отделение носа и появление его в виде статского советника. <...> И опять тоже – как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. – нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю».

Игра с образами рассказчиков-масок, введение наряду с ироничным и знающим составителем образа Егора Егоровича, «секретаря большого человека», который, принимая как должное самые невероятные вещи, комментирует их весьма банально, напоминает повествовательную манеру Ф. Достоевского. Образ одного из героев романа, восторженного и непрактичного романтика доктора Андрейшина, влюбленного в дочь главы притона Сусанну Мурфину и постоянно получающего пинки и удары, несомненно, перекликается с образом Дон Кихота Сервантеса, книгу о котором Иванов задумывал в 1931 году.

Особо следует сказать о языке произведения. Заглавие «У» вводит читателя в мир языкового романа, автор которого не боится создавать новые слова («примечайничают», «ссылайничают» и др.), играть грамматическими формами (герои Черпанов и доктор Андрейшин определяются писателем как «сковыриватель» и «сковырш»), фонетическими категориями («Хохот растянул стены кухни; – ~ – знак долготы гласного звука вряд ли что определит кому! –звук этот несся по дому, оборонительно и наступательно бился среди ущелий, образуемых колоннами...»). И яркая сатирическая направленность, и художественные открытия Иванова превосходили многое как в литературе 1930–1940-х годов, так и в литературе современной. Поэтика абсурда, сочетание реального и фантастического, «гофманиада», мистификация, карнавальность, языковая игра – все эти черты, свойственные современной литературе, присущи роману «У», и кто знает, как изменился бы литературный процесс (но, впрочем, и судьба Всеволода Иванова), будь произведение опубликовано в начале 1930-х годов.

Проза периода Великой Отечественной войны. «Фантастический цикл»: проблематика и поэтика. Рассказ «Сизиф, сын Эола». В период 1941–1945 годов. Иванов создает много произведений разных жанров: статьи и репортажи о войне и победе («Щит славы», «Фашизм – враг славянства» и др.), печатавшиеся в центральных газетах; военные романы («При взятии Берлина», «Проспект Ильича»); произведения

на темы истории России («Близ старой Смоленской дороги», «При Бородине» и др.); цикл фантастических повестей и рассказов. Практически во всех этих произведениях утверждается мысль о духовной опоре, которую дает в период тяжелых испытаний обращение к историческим и культурным традициям своего народа.

«Фантастический цикл» представляется наиболее ярким и интересным из написанного в этот период. В рассказах «Сокол», «Агасфер», «Медная лампа», «Сизиф, сын Эола» и др. Вс. Ивановым были использованы различные жанры фольклора: миф, легенда, сказка. Это обусловило поэтику произведений: создание двуплановой художественной действительности, своеобразное соотношение реального и фантастического, использование тем, мотивов и образов фольклорных жанров в качестве отдельных символов и параллелей, а также в функции языка-интерпретатора истории и современности; введение двойников в систему образов.

Рассказ «Сизиф, сын Эола» – на редкость красиво и соразмерно выстроенное произведение цикла. Автор, используя древнегреческий миф о Сизифе и наполняя его новым содержанием, придает рассказу философское звучание. Ивановский миф о Сизифе предлагает читателю как бы два пути искания истины. Оба героя рассказа – странники: один совершает путь в пространстве, другой – во времени. Солдат армии Александра Македонского Полиандр возвращается домой в Коринф. Его путь, путь воина, проходит через удивительные страны, где живут сатиры, центавры и сирены. Сизиф, бывший царь Коринфа, наказанный Зевсом, совершает Путь во времени: начало его отнесено в абсолютное прошлое («еще до времен Гомера»), постепенно Сизиф из царства мертвых переходит в мир живых, продолжая вкатывать в гору огромный камень. Полиандр и Сизиф встречаются на тропе Альми в последний день работы Сизифа: Зевс простил его. Таким образом, в центре повествования находится момент, когда историческое и мифологическое время пересеклись в одной точке пространства.

Важно отметить, что Иванов трактует образ Сизифа по-своему, в частности он вовсе не использует мотив богоборчества из классического мифа о Сизифе. Царь Коринфа наказан Зевсом не за противостояние богам, а за действительно преступные деяния: он «убивал безвинных, грабил, надругался». Сизиф не воспринимает свой труд как абсурдный, лишенный смысла именно потому, что уверен в справедливости наказания¹. Его путь – это путь духовного преображения личности: от злодея, через лишения и страдания, к раскаянию.

Как же ведут себя герои в момент встречи? Полиандр, соприкасаясь с вечностью, ведет себя по законам своего исторического времени, где ценятся победы, насилие, власть, почести. Не случайно драгоценным пурпуром, который Полиандр хотел использовать для мирного труда, он окрашивает шкуры Сизифа, превращая их в мантию будущего царя Коринфа. Однако сами эти законы временны перед лицом вечности: завоевательским планам Полиандра не суждено осуществиться (Сизиф отказывается от его предложения), как, впрочем, и его стремлению к мирному труду. Судьба Полиандра складывается драматически: в конце рассказа он оказывается как бы вне пространства: «Ну а где же тогда его родное место? Он выпущенная стрела, и нет счастливого ветра, который бы отнес его в сторону».

¹ Своеобразие трактовки мифа о Сизифе Вс. Ивановым ясно видно из сопоставления с эссе А. Камю «Сизиф», написанном примерно в то же время. «Иванов создал образ труженика, Камю – бунтаря», – отмечал исследователь А. Гулыга (Принципы эстетики. – М., 1987. – С. 212.). В то же время есть и общие моменты: в обоих произведениях работа Сизифа не является для него бессмысленной.

Сизиф, оказавшись в историческом времени и пространстве и имея возможность выбора, совершает его, исходя из высшего знания – критериев мифологической вечности. Он отказывается от войн и власти, которые несут зло: «Рад ворочать навстречу ветру бесполезные камни, чем сеять быстро восходящее зло», – и возвращается к своему труду.

«**Эдесская святыня**» – роман о судьбе писателя в обществе (1946). В истории русской литературы советского периода есть несколько произведений, в центре которых судьба творческого человека в несвободном обществе. Наиболее известные и читаемые – романы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака. К подобным произведениям относится и роман Вс. Иванова «Эдесская святыня». Именно во время работы автора над романом появилось печально знаменитое постановление ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором были подвергнуты уничтожающей критике А. Ахматова и М. Зощенко – сирапионов брат Иванова. Опубликован роман тогда, разумеется, не был, напечатан только в 1965 году. Как и названные выше произведения, это роман о Смерти Поэта. Не только трагедия Зощенко и Ахматовой, но и размышления о своей собственной писательской судьбе, достигнутой славе и сделках с совестью отразились в повествовании об арабском поэте Махмуде иль Каман, жившем в 944 году в Багдаде.

В центре сюжета «Эдесской святыни» исторический факт – передача нерукотворного убруса с изображением пророка Иссы, святыни города Эдессы, византийцам. Вокруг этого события ведется сложная дипломатическая и политическая игра, в которую оказывается невольно вовлечен поэт.

При общности главной темы есть несколько существенных моментов, отличающих ее трактовку Вс. Ивановым от высказанной в романах М. Булгакова и Б. Пастернака. Главным, определяющим судьбы Мастера и Юрия Живаго (в конце романа) в советском государстве является противостояние Поэт и власть. Невозможность жить в стране, где от человека «требуют постоянного, в систему возведенного криводушия» («Доктор Живаго»), невозможность опубликовать роман о Понтии Пилате, травля со стороны МАССОЛИТа, преследования органов власти («Мастер и Маргарита») – все это приводит Поэта к гибели. Конфликт свободного художника и несвободного общества разрешается трагически: обществу изначально не нужен Поэт, провозглашающий «любви и правды чистые ученья», он гоним и презираем. В романе Вс. Иванова на первом плане не внешний, а внутренний конфликт. Махмуд иль Каман, «поэт, светлый душой и телом», сочиняет песни, прославляющие его родину, блистательный Багдад, и призывающие к мести «шипящей, злобной Византии». Он хочет быть лучшим поэтом «не затем, чтобы низко ластиться халифу и быть плетевидным, подобно плющу, а во славу пророка». Но он совершает ошибку, поверив в лстивые речи халифа, обращенные к византийским послам и являющиеся политической игрой, он идет против своего сердца и, вопреки собственным мыслям, не произносит тех слов правды, которые должен был сказать. Он думает, что, «научившись придворному обращению», именно так сможет послужить Багдаду. Короткий миг славы – Поэта награждают богатыми подарками, слуги халифа кричат в толпу о знаменитом ораторе и поэте Махмуде иль Каман – сменяется ненавистью правителя. Халифу не понравилась любовная песня Махмуда, которую поет весь город («Мне нужны другие песни!»), он отдает приказ наказать автора. Донос бывшего учителя Махмуда, законника Джеладинна, и политические интриги, в которые невольно оказался замешан Поэт, завершают дело. Человека с ножом, посланца халифа, приводит в дом друг Махмуда, кади Ахмед, также предавший его.

Автор романа, писатель Вс. Иванов, на собственном опыте знает, как пагубно для истинного художника следование социальному заказу, даже если он руководствуется при этом самыми искренними соображениями. Не случайно в дневнике тех лет он записывает: «Боюсь, что из уважения к советской власти и из желания быть ей полезным я испортил весь свой аппарат художника». Трагические ошибки Махмуда, приведшие его к гибели, объясняются во многом своеобразием его характера. В отличие от Мастера и Живаго, герой Иванова по-детски наивен и простодушен. Влюбленный в пленную русскую княжну Даждю, он стремится в Византии поговорить с русскими купцами и привезти любимой известия о родной стране Русь, не подозревая о существовании доносчиков и шпионов, которые передадут его слова правителю Багдада, спровоцировав тем самым политические разногласия.

Для героев Б. Пастернака и М. Булгакова очевидны фальшь, насилие над личностью, примитивность того мира, в котором они живут. Герои сходят с ума, задыхаются в атмосфере лжи, но при этом их вера в подлинные духовные ценности остается неизменной. Трагедия Махмуда в том, что он, напротив, лишен духовной опоры и, как и многие другие ивановские герои, лишь странник в поисках веры. Это определяет его место в системе образов романа. Персонажи «Эдесской святыни»: халиф, учителя Махмуда – законник Джеладин, «ходячий сборник незыблемых форм и образцов», и кади Ахмед, «ходячий сборник сомнений в необходимости незыблемых форм и образцов», возлюбленная Махмуда русская княжна Даждя, жители Эдессы и Византии – являются представителями разных культур и религий – византийской христианской, арабской мусульманской и славянской языческой. На протяжении романа Махмуд стремится понять видение мира, представление о вечном и преходящем, нравственные ценности разных людей, народов и культурных эпох. Он задает вопросы: «Как жить?» «Что же такое жизнь?» – и постоянно находится в ситуации выбора. Его образ связан с антитезами: он оружейник и поэт, на лезвии ножей, которые он делает, – нож и роза, события его жизни повторяются, приобретая при этом противоположный смысл.

В результате духовных поисков главного героя, диалогов-споров с Джеладином, кади Ахмедом, Даждией для читателя становится очевидным, что догматически понятая вера, ставшая Законом, разъединяет людей, приводит их к гибели: донос Джеладина на Махмуда, самоубийство Даждии в ответ на отказ возлюбленного умертвить рабынь, купленных ему «на любовь», то есть принести их в жертву по Закону ее страны. Однако отсутствие веры, безверие и сомнения, возведенные в жизненный принцип, приводит к такому же результату. Эту позицию выражает в романе кади Ахмед – философ и любитель наслаждений, который учит Махмуда жизни, любит его, но тоже предает, не осмелившись спорить с представителем власти.

Для главного героя, Поэта, вопрос о вере – нужна ли человеку святыня? – так и остается нерешенным. Позиция автора определена более четко. Понять ее помогает своего рода символ времени, использованный Вс. Ивановым, – условный временной отрезок в тысячу лет. Учитель и ученик, кади и Поэт, приходят на развалины древнегреческого города, процветавшего 1000 лет назад, и пытаются понять, что же осталось от духовной культуры предшествовавших поколений. В заключительной главе романа «Эдесская святыня» использован тот же прием: дается взгляд автора-повествователя по прошествии 1000 лет на описанные события: «Имена людей давно забыты. Забыты и песни Махмуда иль Каман, и только иногда молодой араб <...> споет песню о возлюбленной <...> и в песне этой упомянет о

судьбе, кривой, как нож, рукоятка которого украшена орнаментом из семи роз <...> Араб поет, но кем и когда написана песня, он не знает. Да и нужно ли ему знать?...» Каждое поколение людей, утверждает писатель, сопоставляя разные эпохи, создает свои Законы, свои догмы и своих идолов, но стремится, в конечном итоге, к познанию законов бытия. В исторической памяти народа сохраняется лишь творчество, отразившее духовные искания человека, его внутренние противоречия, трагическое противоборство с судьбой. Возможно, лишь искусство, творчество и есть, по мнению Иванова, та святыня, которая может стать духовной опорой человека. Но насколько прочна такая опора?

Дневники (1924–1962). Многое из того, что было скрыто в подтексте художественных произведений Вс. Иванова разных лет, выходит на первый план в его дневниках, впервые изданных в 2001 году. В течение 1980–1990-х годов были опубликованы тексты дневников многих писателей: К. Чуковского, М. Пришвина, Ю. Олеши, П. Антокольского, Ю. Нагибина и других, – в большей или меньшей степени правдиво, без внутренней и внешней цензуры, рисующие картину своего времени – практически все 70 лет советской власти. Автобиографический герой этих текстов – писатель, человек, с различным результатом отстаивающий свою свободу.

Дневник Вс. Иванова тоже представляет собой книгу на тему «Поэт и власть». Писатель вел дневник начиная с 1924 года и до самой смерти в 1963 году. В 1920–1930-е годы это были разрозненные записи, включающие наброски к будущим произведениям; в 40-е – это почти роман об ужасах ташкентской эмиграции и фантазмагории московской военной жизни – текст, явно имеющий адресатом «будущего читателя». Наконец, записи 1950 – начала 1960-х годов – размышления уставшего от тщетной борьбы человека, понимающего, что он «не мог полностью развить свой талант», которые постепенно переходят в календарь погоды.

Разумеется, есть в дневнике Иванова, как и в любом другом, портреты его знаменитых и незнаменитых современников: А.М. Горького, Б.Л. Пастернака, А.Н. Толстого, М.М. Зощенко, А.А. Фадеева, И.Г. Эренбурга, А.Б. Мариенгофа и других, – есть страницы, где отразился подвиг народа во время Великой Отечественной войны. Но в целом время и пространство советской жизни, описанной в дневнике, столь же абсурдны, как и в сатирическом романе «У». Парадоксальные записи 1920-х годов: «Мавзолей на Луне. И человечество смотрит на Луну»; «NN предложил: – Надо издать том избранных доносов», – сменяются картинками военного Ташкента – «города жуликов, сбежавшихся сюда со всего юга, авантюристов, эксплуатирующих невежество», где детей в «Доме матери и ребенка» не кормят, а «всю их пищу жрет обслуживающий персонал», где слушают сводки с фронта и верят и не верят подлинности излагаемых официально фактов. Писатели пьют водку, чувствуют себя гениями, а кто-то «несет материал» друг на друга. Фантастична и Москва 1942–1943 годов: плоские дома, словно «тысячи унылых книг», авоськи на вешалках в вестибюле газеты «Правда» – «сети смерти»; люди едят собачий паек, собак же кормят раковыми опухолями, получая их в Раковом институте, а автор ведет диалог с чертом “из «Карамазовых»” о свободе и несвободе творчества и о «слабом сердце». «Ух, страшно на Руси, Михаил Евграфович!» – обращается к великому русскому сатирику М.Е. Салтыкову-Щедрину писатель середины XX века Всеволод Иванов.

Субъективное авторское отношение меняется по ходу дневника. В записи 1939 года цитируются переданные А.Фадеевым Иванову слова И.В. Сталина, «хозяина»: «Иванов себе на уме». О себе самом написано так: «Я хожу, могу говорить речи, меня приветствуют (Федин, спросив разрешения у Фадеева), издаю, – и тем не менее

чужой!...» Спустя восемь лет: «Я сижу все время за колючим забором недоверия». Спустя еще три года – пересказ увиденного сна: заметка в «Правде», напечатана чья-то фамилия и за ней: «и мерзавствующий иезуит Вс. Иванов». Но помимо этого сознания отчуждения, отстраненности, одиночества, так часто встречаются на страницах дневников мечты о стране, где «будет, разумеется, уютно, широко, чисто и даже идиотов из литературы выбросим». «Дай Бог им думать с такой любовью и мукой о моей стране и о моей литературе, как думаю я», – записывал Иванов в 1946 году.

«Дневники» Вс. Иванова – своего рода итог его творческого пути. Читателю и исследователю они дают истинное представление о судьбе писателя, реализованных и нереализованных сторонах его таланта, его замыслах и надеждах и о его ошибках и компромиссах. О дневниках Иванова К. Паустовский написал: «Это исповедь большого русского человека, доброго и печального»¹.

Своеобразие драматургии Всеволода Иванова. Иванову-драматургу «повезло» больше, чем Иванову-прозаику: значительная часть его пьес («Блокада», «Компромисс Наиб-хана», «Пархоменко» – по одноименному роману, «Ломоносов») была поставлена, а «Бронепоезд 14-69» имел всенародный успех.

Театральной критикой были отмечены несомненные достоинства драматургических произведений писателя: точно переданная атмосфера эпохи, острота сюжетных ходов, оригинальность сценического построения, яркость образов, насыщенный богатый язык.

Как и в прозе, Иванов в драматургии поражает разнообразием форм и сценических приемов. Романтический пафос «Бронепоезда 14-69» (1927) сменяется трагедийностью и сложным психологизмом в пьесе о кронштадтском восстании «Блокада» (1928), образы и мотивы которой непосредственно связаны с циклом рассказов Всеволода Иванова «Тайное тайных». Парадокс, гротеск, атмосфера игры отличают блестящую пьесу Иванова об эпохе Павла I «Двенадцать молодцев из табакерки» (1936). В романтической сказке «Вдохновение» (1939) причудливо сочетаются настоящее и прошлое – время правления Дмитрия Самозванца. К сожалению, художественные эксперименты писателя скорее отпугивали, чем привлекали театры. Пьесы «Двенадцать молодцев из табакерки», «Вдохновение», а также «Поле и дорога», «Ключ от гаража» были напечатаны, но не поставлены, кроме этого, в архиве сохранились и неопубликованные произведения. О судьбе своих пьес Всеволод Иванов писал А. М. Горькому: «Меня терзает эта моя страсть к драмам! Ставить их никто не ставит, печатают их с испугом, читают плохо... Писать, придумывать, – сознаюсь, приятно».

«Бронепоезд 14-69». Хрестоматийное произведение – а пьеса «Бронепоезд 14-69» именно таковым и является – анализировать всегда трудно. Информация о том, что переделанная из одноименной повести пьеса была написана к 10-летию Октябрьской революции как ответ на обращение МХАТ к молодым писателям, о том, что впервые на классической сцене появились рабочие, красноармейцы и партизаны, а затем спектакль с триумфом шел на сценах разных городов Советского Союза и европейских стран. При непредвзятом чтении на первый план выходят особенности, странные для «пролетарской» пьесы.

Во-первых, поражает количество жертв. Партизанский командир Вершинин – центральный персонаж пьесы – приходит в революцию, узнав о смерти своих детей; китаец Син Бин-у, чью семью сожгли японцы, героически погибает на рельсах, останавливая белый бронепоезд; председатель ревкома Пеклеванов, в чьем

¹ Иванова Т.В. Мои современники, какими я их знала. – М., 1984. – С. 12.

образе К. Станиславский хотел видеть черты В.И. Ленина, умирает от вражеской пули, и с его телом, как с боевым знаменем, партизаны в финале пьесы входят в восставший город; наконец, рабочий Филонов, узнав о смерти Пеклеванова, готов подать сигнал к восстанию, жертвуя при этом своим сыном. Заключительная фраза пьесы, взятая из знаменитой песни: «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» – приобретает вполне конкретный смысл. Образ китайца Син Бин-у появляется, кстати, кроме повести и пьесы «Бронепоезд 14-69», в произведении нарочито несерьезном – авантюрном романе «Иприт», созданном совместно Всеволодом Ивановым и Виктором Шкловским в 1925 году, а опубликованном всего дважды – в 1929 и 2005 годах.

Сюжет, описывающий мировую революцию и химическую войну, во время которых от газов умирает большая часть населения Советской России, в итоге оказывается враньем главного героя, Пашки Словохотова, однако роман в целом дает основание усомниться в оптимистической вере авторов в революционные идеалы. Впрочем, в пьесе «Бронепоезд 14-69» как раз эта вера присутствует: герои, страстно убежденные в правоте революционного дела, в то же время показаны людьми доверчивыми, достаточно вспомнить знаменитую сцену «упропагандирования» американца, где партизан Васька Окорок разъясняет по иконе американскому солдату смысл классовой борьбы: «Мы и по святой можем. (Читает надпись) «Авраам приносит в жертву Исаака». Очень хорошо. <...> Слухай! Вот этот, с ножом-то, буржуй. Ишь брюхо-то распустил. <...> А вот тут, на бревнах-то, связанный вьюноша, пролетариат лежит. Понял?» Американский рабочий отвечает: «Империализм долой!» – после чего его кормят, выводят на дорогу и отпускают. Слова «Ленин», «Советская республика», «Пролетариат» играют роль символов новой веры – веры в революцию. Вопрос о прежней вере решается просто: «Бог вот дал американцам все село спалить, а себе, видишь, колокольню оставил. Нам такого бога не надо».

Мало кому известно, что эта революционная пьеса в разгар репетиций во МХАТе была запрещена Главреперткомом, так как не отражала ведущей роли партии в партизанском движении. Действительно, центральным был образ партизана Вершинина, соединяющий черты сказочных богатырей и знаменитых исторических деятелей – Пугачева, Разина, Сусанина. Для того чтобы пьесу разрешили, автором были введены дополнительные персонажи – члены ревкома, более подробно разработан образ председателя ревкома Пеклеванова. Вс. Иванов, опасаясь, как он писал А.М. Горькому, «чтобы это не было настолько патристично и фальшиво, что через год и смотреть будет невозможно», создавал образ большевика Пеклеванова, как А. Фадеев образ Левинсона в романе «Разгром», «возможно более обыденным». Например, в начале IV действия дана сцена во временном доме Пеклеванова – китайской фанзе: герой пьет чай, разговаривает с женой, забывает купить папиросы, а в конце, как гоголевский Подколесин, вылезает в окно. Вариантов текста пьесы достаточно много, в результате различных переделок менялся и образ Пеклеванова, и все же для читателя и зрителя он далеко не так значителен, как для героев пьесы.

По сравнению с взятой за основу повестью в пьесе более развернуто дан и образ капитана Незеласова – командира белого бронепоезда: подчеркнуты его ум, преданность своим идеалам и сознание их трагической обреченности. Первая сцена пьесы, изображающая семью Незеласова, отдаленно напоминает «Дни Турбиных», но, в отличие от произведения М. Булгакова, представлена иронически, лишена теплоты и романтического ореола Дома. И все же исполненный трагического пафоса образ командира белого бронепоезда по-своему обладает притягательной силой. Сравнивая Пеклеванова и Незеласова, можно сделать парадоксальный вывод: «Да здравствует!» изложено Всеволодом Ивановым хуже, чем «Будь они прокляты!»

Интересно обратить внимание на категорию пространства в пьесе. Контраст образов красных и белых передан автором и через изображение пространства. В партизанских сценах даны открытые просторы: «Порт. В море огоньки кораблей» (I действие), видна крыша сельской церкви, служащая и помещением штаба партизанской армии, и наблюдательным пунктом. <...> Церковь находится на холме. Кругозор с нее очень велик (II действие). Белые в большинстве сцен заперты в пространстве комнаты (I действие), железнодорожной станции (II действие), леса: «Тусклый, почти могильный сумрак», «давящий мрак ночи» (III действие).

Вероятно, современный зритель не сможет до конца понять восприятие пьесы «Бронепоезд 14-69» в 1920-е годы, ее поистине потрясающий успех. Помимо блистательных актеров: В. Качалов – Вершинин, О. Книппер-Чехова – мать Незеласова, Н. Хмелев – Пеклеванов, М. Прудкин – Незеласов, Н. Баталов – Васька Окорок, А. Тарасова – жена Пеклеванов, – спектакли того времени обладали оптимистической верой в советскую власть – верой, которую невозможно восстановить при сегодняшней постановке пьесы.

Исторические пьесы Всеволода Иванова. «Двенадцать молодцев из табакерки». На протяжении своей драматургической деятельности Вс. Иванов неоднократно обращался к темам русской истории: пьесы «Двенадцать молодцев из табакерки», «Вдохновение», «Канцлер», «Ломоносов». Автор добросовестно изучал исторический материал, однако, как ни странно, его практически всегда упрекали в искажении исторической правды. Объяснение этому двоякое. С одной стороны, уход в прошлое для Иванова, как и для многих его современников, был вынужденным. На историческом материале ставились проблемы современной жизни и политики. Яркий пример этому – пьеса «Двенадцать молодцев из табакерки». «Пьеса была настолько актуальна в своем рассказе о заговоре с целью устранить тирана, что ее немедленно после смерти (убийства) Горького запретили. Время Павла репрессиями напоминало сталинское», – писал Вяч. Вс. Иванов в работе «Из архивов Всеволода Иванова: работа над пьесой об убийстве Павла I»¹. С другой стороны, в этих произведениях раскрывается определенная историческая концепция автора, во многом перекликающаяся с позицией М. Булгакова; алогизм истории представлен Вс. Ивановым как шествие карнавальных масок.

Время действия пьесы – последние дни правления Павла I. Наряду с реально существовавшим заговором против императора, объяснением которого во многом являются политические интриги Англии и Франции, показанные в пьесе, раскрывается заговор, выдуманный автором: дерзкая, веселая, красивая купчиха Демидова хочет добиться русского престола – «посидеть царицей». Еще одна придуманная интрига создается подлинными убийцами императора и предназначена для наследника Александра: Павел убит преображенным офицером Мариным из ревности. По замыслу автора, реальность и вымысел, трагическое и комическое переплетаются и в искусстве, и в истории, и в современности. И реальным историческим лицам: Павлу, Беннигсену – в пьесе главе заговорщиков, Орлову, Нарышкину, – и «игрушке-императрице» Демидовой противопоставлены в пьесе персонажи из народа: казаки, гвардейцы, как люди – призраки (не случайно в последнем действии показан маскарад в Михайловском замке) людям живым, драмы и страдания призрачным страданиям подлинным. Последняя ремарка: «Сильнее и сильнее крутит метель, засыпая мокрым и тяжелым снегом гвардейцев, штыки, мост, берег, огни

¹ Иванов В.В. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. II. – М., 2000. – С. 521.

Михайловского замка, заглушая песню, хотя и не уничтожая ее горькой и дикой протяжности», – и сама народная песня о голоде, холоде и смерти придают этой феерической пьесе-памфлету трагическое звучание.

Парадоксы истории – сам факт становления русского православного царя во главе католического Мальтийского ордена – дали основания автору для создания новой сценической формы – площадного гротескного остросюжетного построения. Вводя фарсовые сцены (поэт Марин марширует перед императором в нижнем белье; прием послов, во время которого сам Павел I лезет к карте Индии по пирамиде из гвардейцев и рыцарей), автор тем самым раскрывает образ безумного императора с его мечтой о высоком призвании, абсурдными приказами и минутами пророческой тоски («Щепе подобны мы, судари мои. Несет нас ветер, ручей, река... дондеже не отяжелеем иль некий истопник не схватит и не бросит в свою суму»). Гротеск, фарс, абсурд нужны драматургу для создания убедительно яркой картины безумного времени, напоминающего современную ему эпоху.

Образ Павла I центральный в произведении. «Да, труден ты, генералиссимуса путь», – говорит умный и циничный Беннигсен. Павел не единственный генералиссимус в творчестве писателя: в 1962 году в фантастической повести «Генералиссимус» по воле автора встречаются еще два – воскрешенный из мертвых сподвижник Петра I князь Меншиков и Сталин. Будучи лично знаком со Сталиным, Иванов в характерах некоторых своих персонажей подчеркивал сходные качества.

В противовес Павлу дан образ императрицы из табакерки Демидовой. В черновых записях к пьесе драматург отмечал: «Демидова чтит семью, религию. Она против убийства и жестокости. Она нравственна». Помимо этих двойников введены в пьесу и зеркальные образы поэтов: С. Марин (реальное историческое лицо), готовый с равным усердием служить и императору, и Демидовой, и заговорщикам, и песельник из народа Василий Плесков, чьей тоскливой песней и завершается пьеса.

Название «Двенадцать молодых из табакерки» на первый взгляд носит комедийный характер. Однако анализ рукописи пьесы раскрывает его истинный трагический смысл. В первоначальном тексте Павел произносил следующие слова: «...моя мать убила моего отца! Говорят, табакеркой в висок <...> И она осмелилась одну комнату своего дворца, где принимала любовников, отделать подобно табакерке». В процессе работы над пьесой автор исключил реплики, раскрывающие тему взаимоотношений Павла, русского Гамлета, с его отцом Петром III и сыном Александром, в результате смысл названия оказался в какой-то степени зашифрованным. «В пьесе мотив цареубийства и по отношению к отцу царя (в черновиках), и применительно к нему самому символизирован табакеркой», – отмечал Вяч. Вс. Иванов.

Романтическая сказка «Вдохновение» (1939). Композиционный прием, лежащий в основе пьесы Вс. Иванова «Вдохновение», – люди современной автору эпохи переносятся в историческое прошлое, – не является новаторским: достаточно вспомнить «Янки при дворе короля Артура» М. Твена, а также написанную за три года до «Вдохновения» комедию М. Булгакова «Иван Васильевич». Однако направленность пьесы Вс. Иванова, в отличие от указанных произведений, иная – не сатирическая. Ведущей в пьесе является мысль о преемственности, о «ниточке вдохновения», соединяющей разные поколения. «Век нынешний» – в 1939 году современные актеры участвуют в съемке фильма о Смутном времени – и «век минувший», с одной стороны, противопоставлены друг другу, с другой – связаны воедино. Попадая в XVI век, русские XX века в первые минуты, разумеется, не понимают своих предков:

Филантьев. Вы что, товарищ, из финала что ли? Грим будто незнакомый.

Мужик побогаче (смотрит на свои ноги). Пим? Чего же мне пим зимой надевать? Мы откуда? А мы из Рязанского поместья.

Филантьев. Кто у вас режиссер?

Мужик побогаче. Да кто реже сел, а кто и почаше.

Техническое превосходство XX века несомненно: актеры стремятся удивить Дмитрия рассказами об автомобилях, радио, самолетах, а царевич, по закону жанра сказки, не удивляется. Однако в духовном плане современный человек, по мнению автора, вряд ли превосходит людей прошлого. В начале пьесы автор сценария снимаемого фильма – «тощий человек с язвительным и в то же время недоумевающим лицом», режиссер – «грудастый и губастый мужчина» переругиваются с сытыми и сонными актерами: фильм о XVI веке не получается, не находится нужных слов, жестов, идей. Фантастическим образом оказавшись в прошлом, герои меняются: углубляются их чувства, приходит понимание того, что прошлое, несмотря на отсутствие царской власти и угнетения, не «хуже» настоящего. Более того, один из актеров высказывает крамольную мысль о своем времени: «И снилось мне ишшо, что живя в такой справедливой стране, мне вдруг стало сумнительно и даже скучно». В финале пьесы актеры возвращаются в XX век преображенными: «дым от родной соломы» оказался тем «волшебным дымом», который был необходим, чтобы фильм оказался готов в срок. Таким образом, не только прошлое держит экзамен перед настоящим, но и настоящее перед прошлым.

Яркие и колоритные характеры созданы Всеволодом Ивановым в пьесе «Вдохновение». О Дмитрие В. Немирович-Данченко писал: «В русской литературе не было еще такого Самозванца». Русский, несмотря на свое польское окружение, Дмитрий показан и эгоистичным самозванцем, и романтическим влюбленным, и умным образованным человеком. Необычен образ Марины Мнишек: в ней мало надменности и честолюбия, но подчеркнуто обаяние женственности. Замечательны народные сцены, написанные с удивительным юмором, например, диалог двух мужиков, запертых в громадных медных церберах и изображающих чертей.

Все необходимое, с точки зрения тогдашней цензуры, в пьесе присутствовало: и борьба народа против иноземцев, и слова автора фильма о «баррикадах Октября», с пафосом произнесенные героем в финале пьесы, тем не менее пьеса, принятая в 1940 году для постановки во МХАТ и высоко оцененная В. Немировичем-Данченко, света рампы так и не увидела.

Основные понятия

Сказ, орнаментализм, метафоричность, образность, жесткий стиль, лейтмотивы, языческое одушевление природы, лирическое отступление, герой-масса, метод монтажа, романтический пафос, петербургский текст, мотив дьявола, категория бессознательного, стиль недоговоренности, мотив остановившегося времени, трансформация пространства, мистификация, авантюрно-приключенческий роман, экспериментальный роман, языковой роман, пародия, ирония, абсурд, фантазмагория, гротеск, миф, историческое и мифологическое время, романтическая сказка, трагический пафос, категория пространства, алогизм, карнавал, пьеса-памфлет, фарс.

Вопросы и задания

1. Какие черты русского национального характера раскрываются Вс. Ивановым в рассказах 1920–1930-х годов?
2. Как раскрывается тема мировой революции в повестях Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», «Чудесные похождения портного Фокина», романе Вс. Иванова и В. Шкловского «Иприт»?
3. В чем специфика жанра антиутопии в романе Вс. Иванова «У»? Сопоставьте с известными вам романами-антиутопиями Е. Замятина, А. Платонова.
4. Как показаны жестокость времени и гуманизм человека в произведениях Вс. Иванова о войне?
5. Определите авторскую позицию в спорах героев произведений «Фантастического цикла» Вс. Иванова: Ильи Ильича и Агасфера («Агасфер»), Сизифа и Полиандра («Сизиф, сын Эола»), Андзолетто и Мальпроста («Сокол»).
6. Какие черты эпохи отразились в романах Вс. Иванова «Эдесская святая» и «Вулкан»? Раскройте символический смысл понятия «Рим» в романе «Вулкан».
7. Проанализируйте принципы создания фантастического пространства в рассказе «Агасфер», московской части дневника Вс. Иванова.
8. Какими предстают писатели-современники Вс. Иванова в его мемуарной прозе?
9. Сопоставьте принципы создания героя-массы в пьесах Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», В. Билль-Белоцерковского «Шторм», К. Тренева «Любовь Яровая».
10. Как реализуется идея: «История – это политика, опрокинутая в прошлое» – в пьесах Вс. Иванова «Двенадцать молодцев из табакерки», «Вдохновение», «Ломоносов»?
11. С какой целью использован прием перенесения из одного времени в другое в драматургии Вс. Иванова и М. Булгакова?

Литература

Гладковская Л.А. Жизнелюбивый талант. – М., 1988; М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. – М., 1963; Зайцев Н.В. Драматургия Всеволода Иванова. – М., 1962; Всеволод Иванов. Сб. – М., 1927; Всеволод Иванов – писатель и человек: Воспоминания современников. – М., 1970; 1975; Иванов Вяч. Вс. Статьи: Судьбы серапионовых братьев и путь Всеволода Иванова; «И мир опять предстанет странным...»; О «Тайном тайных» Всеволода Иванова; Из архива Всеволода Иванова: работа над пьесой об убийстве Павла Первого // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. II. – М., 2000; Краснощекова Е.А. Художественный мир Всеволода Иванова. – М., 1980; Пудалова Л.А. Проза Всеволода Иванова и фольклор. – Томск, 1984; Стахорский С.В. Вяч. Иванов и русская театральная культура начала XX в.: Лекции. – М., 1991; Фадеев А. О творчестве Вс. Иванова // Фадеев А. За тридцать лет. – М., 1957; Черняк М.А. Поэтика вещи и фантастический реализм Вс. Иванова // Русский текст. – СПб.; Канзас, 1993, № 1; Struve G. Russian Literature Under Lenin and Stalin: 1917–1953. Oklahoma, 1971; Brown E.J. Russian Literature Since the Revolution. Cambridge (Mass.), 1982.

* Раздел «Б.Пильняк» см. на эл. носителе.

И.Э. БАБЕЛЬ (1894–1940)

Исаак Эммануилович Бабель родился в Одессе на Молдаванке, в семье торговца-еврея, окончил Одесское коммерческое училище, Киевский коммерческий институт. Писать начал в пятнадцать лет по-французски, под влиянием учителя французского языка. Отсюда – пристальный интерес к творчеству Г. Мопассана, Г. Флобера.

Первые рассказы, опубликованные (1913) в Одессе и Киеве, остались незамеченными. В 1915 году И. Бабель, нарушив право жительства за чертой оседлости, приехал в Петербург, где в горьковском журнале «Летопись» (1916, № 11) опубликовал рассказы «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» и «Мама, Римма и Алла». Далее, как пишет И. Бабель в автобиографии, по совету М. Горького он на семь лет (с 1917 по 1924) «ушел в люди. За это время ... был солдатом на румынском фронте, потом служил в Чека, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 г., в Северной армии против Юденича, в Первой Конной армии, в Одесском губкоме <...> и пр. И только в 1923 году я научился выражать мои мысли ясно и не очень длинно. Тогда я вновь принялся сочинять»¹.

Главные произведения писателя, занявшего в советской литературе «выдающееся положение» (Вяч. Полонский), – «Конармия» (время написания – 1923–1925) и «Одесские рассказы» (1920–1923) – связаны с его биографией. Публиковавшиеся почти одновременно, они поразили читателей яркой цветистостью языка, подчеркнутой экспрессией, энергией разрушения, завораживающим сочетанием лиризма, патетики, иронии при изображении событий Гражданской войны и будней Молдаванки. Повышенная метафоричность языка, любовь к оксюморонам, более привычным в стихотворных текстах, чем в прозе, экспрессивность цвета и света, тяга к антагонистическим смысловым парам делают произведения писателя экзотическими, прихотливыми иллюстрациями титанической борьбы миров. «Стиль большевистской эпохи, – скажет И. Бабель на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году, – в мужестве, в сдержанности, он полон огня, страсти, силы, веселья»².

Реальная действительность и художественная реальность в русской прозе начала 1920-х годов. Появление в 1924 году в журнале «Красная новь» первых рассказов И.Э. Бабеля из цикла «Конармия» вызвало бурю противоречивых откликов. Одни называли писателя «восходящей звездой советской литературы», отмечали «его большой и самобытный талант»³, другие, как, например, прославленный ко-

¹ Бабель И. Избранное. – М., 1968. – С. 24.

² Там же. – С. 410.

³ См.: Литературное наследство. – М., 1965. – С. 500.

мандарм Первой Конной,¹ яростно не принимали. И лишь на поверхностный взгляд может показаться, что споры вокруг «Конармии» были вызваны заботой о читателе, которому мог быть непонятен «мастер отчетливой прозы французской складки»² И. Бабель. Однако с этой стороны произведения И. Бабеля не вызывали критики. Так, Е. Замятин, говоря о бабелевской новелле, правда, не из «конармейского» цикла, отметил, что она «сложена из элементов народного диалогического языка, нужные синонимы выбраны очень умело, использованы типичные для народной речи деформации синтаксиса»³.

Очевидно, что основной причиной, вызвавшей споры в печати, диспуты в писательских и молодежных аудиториях, была не дистанция между текстом и читателем. И. Бабель затронул многие проблемы, какие стояли перед литературой и художественным сознанием первых послереволюционных лет. Ведущими из них были соотношение *действительности и художественной реальности, а также принципы изображения человека*.

Главным событием первой трети XX века, безусловно, была революция. Начало века – время апокалипсических ее призываний, 1920-е годы – осмысление результатов революционного взрыва. Современники и советские исследователи долгое время считали, что начало новой литературы совпадает с переменой общественного строя. А между тем поражающая новизной и резким стилевым сломом привычных норм литература первых послереволюционных лет готовилась исподволь, задолго до 1917 года, в искусстве Серебряного века. С одной стороны, в нем действовали социальные тенденции, окрашивавшие литературу в граждански-политизированные тона, и это был общеевропейский процесс. С другой стороны, она не могла оказаться вне закономерностей национально-исторического развития.

Современные словари первым фиксируют социальное значение слова «революция». Более того, в сознании советского человека революция всегда ассоциировалась с точной датой – 7 ноября 1917 года. А между тем «революция» – это «коренной перелом, коренные изменения» в различных областях человеческого опыта. В философии, например, «революция» есть способ разрешения жизненных противоречий, «перерыв постепенности». Важно отметить, что революция есть процесс исторического развития, приведший в определенный момент к качественно новому состоянию жизни. Именно в универсальном, а не узко политическом значении она осмыслялась русской литературой начала 1920-х годов, соотносимая с *жизнью* в целом, с «коренными изменениями» в мире и человеке. Картина мира в таком контексте обретала не только эпическую, но эпопейную стилистику: «время» становилось *эрой, эпохой*, теряло бытовые значения, отдельное «событие» представляло интерес как часть глобальных перемен. Доктринально мировоззрение советской эпохи претендовало на воспроизведение эпически значимой картины мира, где доминировал общий план, где логика исторического процесса замещалась неизбежностью перехода от одной общественной формации к другой, где противоборствующие стороны сходились в антагонистическом противостоянии. Так складывался героический эпос революции, формировался художественный язык, герой, мировидение ранней советской прозы. В 1920-е годы это содержательное и стилевое явление сначала было названо *орнаментальным сказом* (термин принадлежит Б.М. Эйхенбауму), в 1960–1970-е годы *сказ* приобрел самостоятельное стилевое и жанровое содержание, термин *орнамен-*

¹ Бугенный С. Бабизм Бабеля из «Красной нови» // Октябрь, 1924, № 3.

² Лежнев А. Современники. — М., 1927. — С. 121.

³ Замятин Е. О сегодняшнем и о современности // Русский современник, 1924, № 2. — С. 270.

тальная проза сохранился за пафосным повествованием о событиях гражданской войны и революции.

В первое послереволюционное десятилетие не было, пожалуй, более приоритетного явления, чем «орнаментальная» проза. Казалось, одно владение ее приемами обеспечивало произведению самую широкую аудиторию, как это случилось в 1921 году с небольшой повестью А. Малышкина «Падение Даира», посвященной штурму Перекопа. Автор служил историком в штабе М.В. Фрунзе, не понаслышке знал о реальных боях за Крым, но писал о чудесной, сказочной стране Даир, движение к которой необратимо: «...все шло своим чередом, как хотелось молоту множеств, падающему в неукоснительном и чудовищном ударе на юг»¹.

«Орнаментальная» проза стремилась дать непротиворечивый образ массы, заменивший в годы революции образ народа, более привычный для русской традиции. Она использовала общие изобразительные планы для своих масштабных картин, словно бы остановившееся (вечное) время, равное мигу. С кинематографической четкостью демонстрирует это качество поэтики послевоенного времени Артем Веселый, которому как зримая реальность предстал еще не написанный роман «Россия, кровью умытая». Ранним утром из окна вагона он внезапно увидел картину, потрясшую его емкой, выразительной красотой: «На фоне разгорающейся зари, в тучах багровеющей пыли двигалось войско казачье – донцы и кубанцы – тысяч десять... Считанные секунды – поезд пролетел, но образ грандиозной книги о гражданской войне во весь рост встал в моем сознании»².

Артем Веселый знает, что в реальности он стал свидетелем единичного факта – возвращения разоруженных *белых* казаков к своим курениям. Знает он и то, что всего захвачено в плен более сорока тысяч человек, но эти подробности ничего не добавят к выразительности и рельефной четкости *целостного* образа гражданской войны, для реализации которого писателю не нужна житейская точность. Приемы «орнаментальной» прозы замещают реальность, концентрируют внимание на *общем*, отодвигая *индивидуального героя*.

Если вернуться к резкой оценке «Конармии» С.М. Буденным, то она может быть понятна лишь в свете господствующей, к тому времени уже официально принятой идеологической доктрины. В соответствии с ней гражданская война трактовалась как героический и *победный* пролог будущего. Именно с таких позиций писал свою пьесу «Первая Конная» (первая пост. – 1929) Вс. Вишневский, полемично настроенный к бабелевской «Конармии». В статье «Как я писал “Первую Конную”», бескомпромиссный советский писатель декларирует по сути дела постулаты *орнаментальной прозы*: «Вещь должна быть посвящена коллективу, а не отдельным философствующим и нудно переживающим резонерам»; «Армии нужнее пулемет, чем обременяющий ее человек...»³. Умиравший коммунар в его пьесе прощается со своими товарищами. По сути это его обращение к будущему: «...с коммунистическим приветом». Автор так комментирует сцену: «...три последних слова – от класса, а не от “человечества”». Умели и умеют быть коммунары выдержанными. Это я видел»⁴.

Герой «от класса» вполне вписывается в рационалистически организованную, целенаправленно выстроенную картину мира, что, с точки зрения Вс. Вишневского, определяет успешность творчества: «Кончаю: ...вещь удалась главным образом потому, что построил ее на верном социально-политическом фундаменте...» Нельзя

1 Малышкин А. Соч.: В 2 т. Т.1. – М., 1965. – С. 138.

2 Веселый Артем. Россия, кровью умытая. Гуляй, Волга. – М., 1970. – С. 695–696.

3 Вишневский Вс. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. – М., 1954. – С. 553, 561.

4 Там же. – С. 561.

сказать, что молодой драматург отрицал опору на жизненную реальность. «Это я видел», – скажет он об исключительном событии, подтверждая его документальность. Но исключительное у него является частью той реальности, какой она *должна стать*, а это и есть *типическое* в понимании литературы социалистического реализма.

Ощущение необходимости создания нового языка и стиля литературы на первых порах было очень острым, и не только у революционно настроенной молодежи. Так, литературовед со стажем, вполне искушенный исследователь, П.С. Коган писал в 1921 году в популярном «толстом» советском журнале «Красная новь»: «Когда говорят о литературе эпохи революции, то невольно ждешь чего-то необычайно нового, совершенно непохожего на все литературное прошлое, как непохожи советские декреты на старое законодательство, или новые способы снабжения на вековые методы добывания необходимых предметов. В области идеологической атавистическое начало более могущественно, чем в сфере материальных отношений. Литературные и философские традиции дольше и упорнее властвуют над нами, чем традиции политические и экономические»¹.

Литературоведу старой школы казалось, что литература не поспевает за событиями, потому традиция, с его точки зрения, должна быть подвергнута безжалостному пересмотру. Во имя революции, во имя будущего искусства.

В литературе, однако, не исчезала естественная потребность показать и отдельного человека в революционных событиях. Для этого ей понадобился *сказ*, стилевое явление переходной эпохи, в равной мере отвечающее необходимости создания новой художественной системы, но и сохраняющее в себе память традиции. «Опыт русской прозы, вплоть до наших дней, позволяет сделать выводы о том, что *сказ* выражает некоторые существенные стороны развития именно русской литературы, является одним из показателей ее национального своеобразия...»². И если орнаменталистику можно отнести к средствам реализации социально-политических, интернационалистских тенденций развития русской литературы, то *сказ* был реализацией ее национально-исторического потенциала, попыткой передать мироощущение человека из народа в переломный момент его истории. Пафосность *орнаментальной прозы* предполагала дистанцию между автором и его героями, характерную для эпоса, гасившую сиюминутные эмоции и превращавшую отдельных людей в армию, а их поступки – «в поступь истории»; *сказ* позволял дать слово самому герою, резко менял масштаб изображения.

Вот на такой стилиевой растяжке – между *орнаментальной прозой* и *сказом* – держится феномен «Конармии». Магистральные закономерности развития литературы, как в ее европейских тенденциях, так и в отечественной традиции были хорошо известны писателю И. Бабелю, и на обе эти закономерности он отреагировал в процессе создания собственной картины гражданской войны.

Принципы изображения человека в «Конармии». «Конармия» входила в число произведений, воспринятых современниками как слово о новом мире. К тому же книга удовлетворяла требованиям формальной новизны – необходимого условия успеха у читателя-современника.

Во время службы в Первой конной И.Э. Бабель вел дневник, который, по его собственному признанию, лег в основу рассказов конармейского цикла³. Сохранив-

¹ Коган П.С. Русская литература в годы Октябрьской революции // Красная новь, 1921, № 3. – С. 233.

² Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978. – С. 5.

³ Дневник целиком не сохранился, но оставшиеся материалы описаны в работе

шиеся записи свидетельствуют о том, что нередко К. Лютов (журналистский псевдоним И. Бабеля, ставший именем автобиографического персонажа в «Конармии») и видел, и изображал своих товарищей по борьбе так, как и многие его современники: «Проходит бригада. Красные знамена, мощное спаянное тело, уверенные командиры, опытные, спокойные глаза чубатых бойцов...»¹. Такая Конармия мало отличается от той армии, какую изображал А. Малышкин².

Если бы конармейцы в бабелевских рассказах были изображены именно так, то не было бы «разносной» статьи от имени С.М. Буденного и литературных дебатов с идеологическими обвинениями. Почему же И. Бабель, знающий, как изображать героев революции, не делает этого?

Отвечая на этот вопрос, советские исследователи указывали на недостатки бабелевского мировоззрения. Так, даже в статье И.А. Смирин и А.Д. Синявского отмечен «неустойчивый, расплывчатый, пассивный гуманизм» писателя: «“Вскинуть через плечо винтовку и стрелять друг в дружку – это, может быть, иногда бывает неглупо. Но это еще не вся революция. Кто знает – может быть, это совсем не революция.

Надобно хорошо рожать детей. И это – я знаю твердо – настоящая революция”.

Как далеко это двусмысленное утверждение, – продолжают исследователи, – от железной формулы автора “Конармии”: «– Она не может не стрелять, Медали... потому что она – революция...»

Для того чтобы навсегда расстаться с наивными мечтами о «сладкой революции», Бабель должен был пройти суровую жизненную школу, стать не зрителем, а участником происходящей борьбы»³.

Сохранившиеся фрагменты «Дневника» сейчас опубликованы⁴ и позволяют судить о том, что «суровая жизненная школа» Бабелем уже была пройдена, что его «ошибки» лежали в области идеологии. Более того, «Дневник» свидетельствует, что необходимую коррекцию собственных впечатлений писатель уже сделал, так как записи по следам событий существенно не совпадают с текстами рассказов. Суровая, жестокая реальность гражданской войны в них театрализована, часто даже эстетизирована, и это свидетельствует, что И. Бабель не стремился создать сатиру на Конармию. Напротив, его книга явилась обоснованием правоты «коренного переворота» в самой природе человека. Принимая жесткую революционную необходимость отказа от прошлого, от его заблуждений и бед, И. Бабель включался в спор о человеке, о его месте в общественной иерархии, о его «цене». Это давний спор, ведущийся в культуре, – о разрешении крови во имя добра, о жизни и смерти, о цене человеческой жизни, т. е. о тех проблемах, какие издавна определяли гуманистический потенциал русской литературы.

Воспитанный на традициях мировой и русской литературы, автор «Конармии», разумеется, *знал*, что человек сложен, противоречив, часто непознаваем. Именно

И.А. Смирин и А.Д. Синявского «На пути к “Конармии”(Литературные искания Бабеля)» // Литературное наследство. – М., 1965. Т. 74. – С. 467–482. В связи с арестом А.Синявского при публикации его имя было снято.

¹ Цит. по изд.: Лит. наследство. Т. 74. – С. 477.

² «...ночью пришли полки. Массы расступились под железным упором рядов <...> Промчавшийся из степей автомобиль, замедленный полками, стал на перекрестке. На шествии бесконечных, на сиянии пространств – недвижим был в остром шишаке профиль каменного, думающего о суровом. <...>

Армия, командарм вступали в Даир» (Малышкин А. Указ. соч. Т. 1. – С. 158).

³ Лит. наследство. Т. 74. – С. 473.

⁴ См., например: Бабель И. Избранное. – М., 1998. – С. 395–404. Произведения И. Бабеля цитируются по этому изданию.

поэтому человек в бабелевском творчестве разный. Один – в эпической картине создающегося нового мира. Это его художник пробует осмыслить в дневнике, фиксирует разные варианты человеческого поведения, свои размышления о революции. И приведенная выше зарисовка конармейского марша, подчиняющего отдельного бойца единому ритму, целенаправленному движению, по сути своей есть реализация главной интенции *орнаментальной прозы*, создававшей эпическую картину нового мира, устремленного в будущее.

В рассказах «Конармии» изображен другой человек, в ином жизненном ритме. Он идет не в будущее, как в *орнаментальной прозе*, а из прошлого, отягощен бытом и исторической памятью. В «Конармии» И. Бабель пишет мир, «видимый через человека» – используем еще одну формулу писателя, многократно цитируемую исследователями. Именно она позволяет объяснить выбор стилевой манеры – *сказ* – для изображения таких противоречивых героев, каких открыла ему Гражданская война. Но из отдельных эпизодов Гражданской войны, увиденной не в главных ее событиях и сражениях, а в драматической, нередко маргинальной повседневности, И. Бабель стремится создать эпическое целое. Именно так следует рассматривать бабелевский цикл – как единый текст, в котором каждый фрагмент есть часть общей картины, связанной единством авторской позиции, повторяющимися героями, то тут, то там возникающими в экзотических сюжетах. Воспринятая целостно, «Конармия» отвечает бабелевскому определению «стиля большевистской эпохи». Она действительно говорит о мужестве, об огне и страсти революции как об общих качествах, не персонафицированных в каком-то одном герое.

Передавая повествование то одному персонажу, то другому, ориентируя стиль изложения то на интеллигента Лютова, то на мальчика Василия Курдюкова, то на «солдата революции» Никиту Балмашова, И. Бабель максимально приближает читателя к герою, позволяя каждому из повествователей высказать свою собственную точку зрения на происходящее. Бабелевские герои в «Конармии» не считают себя скованными какими-либо рамками, легко отдаются во власть собственных переживаний, особенно острых на границе жизни и смерти. Максимальная степень свободы от обязательств, внезапно открывшаяся возможность многое решать физической силой, часто – насилием, не затрудняя себя рефлексией по поводу содеянного, разумеется, не могут привести к *созиданию* человека. Как правило, бабелевские персонажи выбирают не лучшие дороги, реализуют не лучшие стороны своей натуры, но при этом не стыдятся себя в самых, казалось бы, неприглядных ситуациях. Стыд, пожалуй, самое неведомое им переживание. Эта утрата свидетельствует об отсутствии самооценки героя, о невозможности думать о другом человеке, как о себе самом. Наиболее остро, нередко гиперболизированно переживаемое чувство в «Конармии» – *обида*, почти мгновенно вызывающая желание *отомстить*. Нередко это обида на весь мир. Так, Прищепа, герой одноименного рассказа-зарисовки, «молодой кубанец, неумолимый хам, вычищенный коммунист (т. е. исключенный из партии во время одной из «чисток». – Т.Н.), будущий барахольщик, беспечный сифилитик, неторопливый враль», узнает в родном селе, что его семья замучена белыми, а имущество расхищено односельчанами. Немедленно реализуя свою боль и обиду, Прищепа «попрядил казенную телегу и пошел по станице собирать свои граммофоны, жбаны для кваса и расшитые матерью полотенца... Прищепа ходил от одного соседа к другому, кровавая печать его подошв тянулась за ним следом. В тех хатах, где казак находил вещи матери или чубук отца, он оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодезем, иконы, загаженные пометом». Финал этой мести всем односельчанам сразу, да и всему миру тоже, саморазрушителен для героя. «Кончив, Прищепа вернулся в опустошенный отчий дом. ...Запершись в хате, он пил двое су-

ток. Пел, плакал и рубил шашкой столы.

На третью ночь станица увидела дым над избой Прищепы. ...Пожар сиял, как воскресенье. Прищепа отвязал коня, прыгнул в седло, бросил в огонь прядь своих волос и сгинул».

«Воскресенье», обозначенное пожаром, становится смысловым кольцом характеристики Прищепы, данной в начале зарисовки. Как и большинство героев «Конармии», он дополняет своей судьбой и поступками картину всеобщего разрушения – материальных и культурных ценностей, глубинных человеческих связей, нравственных норм, утрату религиозного чувства и т. д. В такой революции трудно отыскать гуманистический смысл. Значительно больше иных свидетельств.

Люттов видит, как аккуратно, «не забрызгавшись», казак зарезал старика-еврея «за шпионаж» («Берестечко»). «Очкастому» интеллигенту готов пустить пулю в спину Афонька Бида за то, что тот не сумел добить тяжело раненого товарища («Смерть Долгушова»). Повествователю необходимо стать мародером, чтобы доказать право быть *своим* среди конармейцев («Мой первый гусь»). На глазах дочери убивают старика-еврея («Переход через Збруч»), сын мчится по степи «двести верст» вместе «с желающими ребятами из станицы», чтобы отомстить отцу за гибель от его руки брата Федора («Письмо») ... Все эти эпизоды Гражданской войны объединяет яростное чувство мести и крайне низкая цена человеческой жизни. Героям «Конармии» значительно легче погибнуть, чем выжить. К тому же они нередко играют со смертью, демонстрируя пренебрежение своей и чужой жизнью. Все это свидетельствует о том, что человек в рассказах И. Бабеля изображен в момент саморазрушения до самых метафизических глубин. В «Жизнеописании Павличенки, Матвея Родионыча» герой мстит своему барину Никитинскому, уже и так поверженному: «Я час его топтал или более часу, и за это время я *жизнь сполна узнал*. Стрельбой, – я так выскажу, – от человека только отделаться можно: стрельба – это ему помилование, а себе гнусная легкость, *стрельбой до души не дойдешь*, где она у человека есть и как она показывается»¹.

Вяч. Полонский еще в 1920-е годы отметит: «В Бабеле есть кое-что от Достоевского, от его мучительства, от сладостей самоистязания, от безжалостного экспериментаторства над душой человека. Подобно Достоевскому, такой на него не похожий, Бабель задумывается над оправданием мирового зла»². И. Бабелю не пришлось придумывать свои сюжеты, их подсказывала сама вздыбленная революцией жизнь, реализовавшая самые смелые предположения автора «Бесов». Для Матвея Родионыча, оказывается, главное в сцене расправы над поверженным барином – «жизнь сполна узнать», через мучения до «души» добраться³. Это уничтожение себя и своего противника на бытийном уровне. Не случайны поэтому в бабелевских рассказах библейские интонации, а иногда и прямые отсылки к священным текстам. И это еще один источник эпического, который широко использовала *орнаментальная проза*.

О кровавых буднях войны И. Бабель нередко рассказывает в тонах библейски возвышенных. «Я принимал от них (от отца. – Т.Н.) страдания, как спаситель Иисус Христос», – напишет в письме к матери *мальчик* Василий Курдюков. И он же в тонах библейского эпического сказания расскажет о публичной казни отца своим старшим братом.

«И Сенька спросил Тимофея Родионыча:

¹ Курсив мой. – Т.Н.

² Полонский Вяч. О литературе. – М., 1988. – С. 67. Современные исследователи чаще говорят о европейских тенденциях, например, о садомазохизме Бабеля.

³ Сходный мотив обнаружим в романе А. Платонова «Чевенгур», герои которого, уничтожив буржуев, стремятся прострелить им «душу».

- Хорошо ли вам, папаша, в моих руках?
- Нет, – сказал папаша, – худо мне.
- Тогда Сенька спросил:
- А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?
- Нет, – сказал папаша, – худо было Феде.
- Тогда Сенька спросил:
- А думали вы, папаша, что и вам худо будет?
- Нет, – сказал папаша, – не думал я, что мне худо будет».

Кошунственный смысл этой сцены – расправа над отцом – Сенька переводит из библейского плана в классовый: «А я так думаю, что если попадусь я к *вашим...*»¹ Брань «Тимофей Родионича» «по матушке и в богородицу» возвращает сцену на уровень глубочайшего святотатства, глубинного неблагополучия «души», до которой хотел дойти Павличенко. Готовность к такой злобе и самомучительству, по Бабелю, возникла не сегодня. Ее запечатлела давняя семейная фотография Курдюковых, на которой изображены отец, плечистый стражник «со сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз», оба его сына, «чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые», и их мать, крохотная крестьянка «с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица». Не случайно на ней нет самого Василия, автора письма, не участвовавшего в семейном бессмысленном истреблении, а лишь принимавшего «страдания, как спаситель Иисус Христос».

Гражданская война у Бабеля сталкивает *равных* героев, сведенных в антагонистическом конфликте, в котором обе стороны действуют по закону силы и зла. Потому и просит раненый Долгушов патрон на него «стратить», что хорошо знает, какую «насмешку сделает» шляхта над тяжело раненным конармейцем. На фоне такого знания добить умирающего – проявить милосердие. В ситуации антагонистического противостояния (кстати, это одна из характеристик *орнаментальной прозы*) повествователь Лютов не спешит осуждать своих товарищей. Он выслушивает их исповеди, пишет письма, не меняя в них ни единого слова, стремится заслужить расположение конармейцев. Но это не значит, что интеллигент-повествователь растворяется в событиях. Нет, он пытается понять как общий смысл происходящего, так и поступки отдельных героев. Именно эта попытка послужила причиной того, что советское литературоведение практически в одних и тех же выражениях в разные периоды нашей истории упрекало писателя в том, что он «несомненно сузил масштабность и величие того мира, который отражен на страницах «Конармии»»².

Как правило, «нечеткость» позиции И.Бабеля, ее двойственность, продиктованную, как полагали советские исследователи, так называемым «абстрактным гуманизмом», они демонстрировали на примере рассказа «Гедали», главный герой которого говорил рассказчику: «...я хочу Интернационала добрых людей, я хочу, чтоб каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории».

Любопытно, что реплики Гедали развернуты, доказательны, словно монологи, тогда как его собеседник Лютов немногословен. Рассказывая о том, как его обидел «поляк – злая собака», старик приводит фразу своего обидчика: «...я не могу не стрелять, потому что я – революция...».

Лютов, представляющий другую сторону конфликта, для подтверждения своей правоты повторяет формулу поляка. Вот почему Гедали не принимает позиции ни белых, ни красных. Оружием отстаивая свою идею, и те, и другие уничтожают в

¹ Курсив мой. – Т.Н.

² Поляк Л.М. И.Э. Бабель // История русской советской литературы: В 4 т. Т. 1. – М., 1967. – С. 352.

революции главное – возможность созидания: «... поляк стрелял, мой ласковый пан, потому что он – контрреволюция. Вы стреляете потому, что вы – революция. А революция – это же удовольствие. И удовольствие не любит в доме сирот»¹.

Рассказчику нечего ответить Гедали, потому что внутренне он с ним согласен. Вспомним бабелевскую запись в дневнике: «Надо хорошо рожать детей. И это – я знаю твердо – настоящая революция», которая вполне соотносима с утверждением Гедали, что революция «не любит в доме сирот». Старый еврей смотрит на мир «через человека», так как уверен, что люди равны в своем метафизическом качестве: каждую душу надо взять на учет и дать паек по первой категории уже по одному факту ее существования. Он не хочет принять мира, в котором Интернационал «кушают с порохом ... и приправляют лучшей кровью».

В отличие от Гедали Лютов знает, что реальность Гражданской войны опирается на классовый, избирательный подход к человеку, и принимает это как горькую данность. Он знает, что мир и ранее не был справедливым. Попытку устранить несправедливость таит в себе «укрытое от мира Евангелие» бродячего художника («Пан Аполек»), который писал на своих иконах в облике святых тех, кого встречал в реальной жизни – «трижды впадавших в грех послушания, тайных винокуров, безжалостных заимодавцев, делателей фальшивых весов и продавцов невинности собственных дочерей!». Так оценивает изображенных на иконах пана Аполека «викарий дубенский и новоконстантиновский», не менее радикально, чем конармейцы, делящий людей на достойных и недостойных. И ему отвечает, совсем в духе Гедали, Витольд, «скупщик краденного и кладбищенский сторож»: «...не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева?»

Предлагая смотреть на мир «через человека», И. Бабель напоминал об их соизмеримости, давал слово рядовому участнику событий. Это и стало бабелевским откровением о человеке и его природе, попыткой преодоления человеческих потерь. Одним из таких героев, жаждущих выхода из разрушений гражданской войны, является Никита Балмашов, письмо-исповедь которого представляет рассказ «Соль». Автор в нем максимально удален из повествования. На внешнем, текстовом, уровне ему принадлежит лишь название. Разумеется, авторская позиция сказалась в выборе героя, в структуре сюжета и т.д., однако *сказ* позволяет максимально приблизить Никиту Балмашова к читателю.

Ситуация, в которой выявляет себя герой-рассказчик, многослойна. С одной стороны, она рождена *бытом* Гражданской войны: во время остановки воинского эшелона на станции Фастов мешочники, «эти злые враги, среди которых находилась так же несметная сила женского полу», пытаются проникнуть в вагоны. Но, с другой стороны, рассказ Балмашова, выдержанный в героических, пафосных тонах, неуместных в бытовом повествовании, рождает совсем не бытовой вопрос: почему Никита и его товарищи так ненавидят мешочников? Предположить, что ненависть конармейцев есть результат их послушания командирам, трудно. Ведь посадили же они в свой вагон двух девиц. Так же, «имея сожаление», поступили и бойцы других взводов. Никита не осуждает своих товарищей, руководствуясь внешне странной логикой. Обращая свою инвективу к «вредной гражданке», которую принял за жену красного командира, он ставит ей в вину всеобщее горе, от которого, она, по его

¹ В конце XX в. проступила тенденция рассматривать этот рассказ, да и весь цикл, в свете национальных еврейских проблем, как реакцию И. Бабея на хасидизм. См., например, материалы к столетию И. Бабея в журнале «Литературное обозрение», 1995, № 1. Однако не следует забывать о том, что советская литература в 1920-е гг. развивалась главным образом под знаком интернационализма.

мнению, защитилась своей ложью: «Оборотись на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время как пострадавшие этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, непотребную, только и трогать. Оборотись на всю Рассею, задавленную болью...».

Пламенной речью Балмашов, с одной стороны, подавляет возможные сомнения в своем праве на самосуд, доказательством чего является его письмо в редакцию, и не дает женщине возможности объясниться. Но, с другой стороны, это и попытка саморефлексии. Никита пытается выйти за пределы армейского быта, что-то понять в себе и в мире. Для него участие в Гражданской войне – очень личное дело. Он не Прищепа, хотя тоже может быть «вычищен» из партии. Ценой нового мира для него является собственная жизнь, жизни его товарищей. Мир, с которым не на жизнь, а на смерть сражаются конармейцы, они воспринимают как источник зла, *не наши*. Уничтожая «весь мир насилья», они не различают в нем деталей, губят целиком, нередко не понимая, что уничтожают и себя. Их оправданием, смыслом их жизни становится будущее, дети, которые должны жить в мире без зла и насилия. Вот почему только перед матерью, по мнению Никиты, должна опуститься занесенная для удара рука конармейца: она вырастит «нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало».

Возложив на «вредную гражданку» вину за собственную ошибку, свою боль за «товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются», Никита и судит мешочницу как «белого генерала», «который вострой шашкой грозит нам на своем тысячном коне...». Нелепость такой подмены очевидна, но не случайна. Для Никиты и его товарищей граница между прекрасным будущим, за которое они готовы умереть, и кровавым настоящим неразличима, потому что прекрасен, но расплывчат их идеал, потому что «несказанная Расея» для них выше любой человеческой жизни. Неистовая вера в *наш* новый мир («Мы наш, мы новый мир построим...») для таких стихийных натур, как Никита, бескомпромиссно делит людей на *своих* и *чужих*. Избирательный, классовый по сути, подход к человеку разрушает традиционные ценности, не замещая их новыми. Так в «Конармии» представлена неуправляемая природа пролетарского гуманизма, выстраданность и закономерность которого для И. Бабеля очевидна, как и очевидна невозможность представить Никиту Балмашова созидательной силой нового мира. И тем не менее писатель дает ему слово, *сказ (личностное повествование)* превращает его исповедь в повествование «от класса», в котором использована эпическая, «орнаментальная» стилистика, а события революционной истории проживаются героем с той же страстностью, как и собственная жизнь.

Веру в будущее, купленное большой кровью, ценой «молчаливого и упоительного мщения», Лютов хочет подтвердить действием внешней, рациональной силы, вполне в духе складывающейся официальной доктрины. Галин, сотрудник газеты «Красный кавалерист», «содрогающийся от укусов неразделенной любви к поездной прачке», убежден: «Конармия есть социальный фокус, производимый ЦК нашей партии. Кривая революции бросила в первый ряд казачью вольницу, пропитанную многими предрассудками, но ЦК, маневрируя, продерет их железной щеткой...».

И это новый поворот темы революции, которая должна переродить самого человека: живущий сегодня страстями, эмоциями, импульсивно действующий, он должен стать таким, как командир эскадрона Баулин, «по годам мальчик» («Аргамак»): «В двадцать два свои года Баулин не знал никакой суеты. Это качество, свойственное тысячам Баулиных, вошло слагаемым в победу революции. Баулин был тверд, немногословен, упрям. Путь его жизни был решен. Сомнения в правильности этого пути он не знал. Лишения были ему легки».

Рассказ «Аргмак» был опубликован значительно позже основного корпуса рассказов «Конармии», в 1932 году, когда от И. Бабеля уже ждали иных решений, иных героев. А для самого писателя Баулин, уже иной *мальчик*, несколько не похожий на Василия Курдюкова («Письмо»), заканчивал тему человека, рожденного революцией.

Баулин, слесарь Брянского завода, ныне командир эскадрона, представлял для И. Бабеля молодое поколение, мужавшее вместе с эпохой, жизненный опыт которого не выходил за пределы Гражданской войны. Главное качество этого поколения – целенаправленное движение к цели, воля и собранность. Именно как отступление от «правильности... пути» в целом расценивает молодой командир стремление Лютова «без врагов жить». Неприятие Лютова Баулиным иное по природе, чем расхождения интеллигента-повествователя со «старыми» конармейцами. В рассказах, входивших в первое издание «Конармии» (1926), они в целом одобрительно принимали стремление Лютова стать «своим» в эскадроне (см., например, рассказ «Мой первый гусь»). Баулин именно по этой причине не принимает Лютова. Желание газетчика стать своим в эскадроне кажется командиру подозрительным.

«Ждать себе пощады под командой Баулина нельзя было» – это Лютов знал заранее, переходя из газеты в эскадрон. Что же для него оказалось неожиданным в поведении молодого командира?

Баулин – волевой командир, не дающий пощады не только бойцам, но и собственному телу: натруженные, подгнившие пальцы ног юного командира «были розоватые, как бывает розоватым *железо в начале закалки*»¹. Наказав казака за самосуд, Баулин накладывает на него «кару страшнее трибунала – он забрал у Тихомолова жеребца по прозвищу Аргмак», отдал его новичку Лютову, заведомо не имевшему опыта конника.

«Мне некогда было привыкнуть к жесткой, враскачку, рыси Аргмака, – рассказывает Лютов историю своей бесславной борьбы с лошастью. – Тихомолов оставил коню всех дьяволов своего падения. Я трясся, как мешок, на длинной сухой спине жеребца. Я бил ему спину. По ней пошли язвы. ... Аргмак отошал. Глаза его налились особым огнем мучимой лошади, огнем истерии и упорства. Он не давался седлать».

Борьба с лошастью стала основанием жесткого неприятия «четырёхглазого» интеллигента эскадрона: «При мне казаки молчали, за моей спиной они готовились, как готовятся хищники, в сонливой и вероломной неподвижности. Даже писем не просили меня писать...». И в тот момент, когда Тихомолов забирает искалеченную непокорную лошадь, а Лютов предлагает ему «помириться», Баулин бросает последнему главное свое обвинение: «Ты без врагов жить норовишь... Ты к этому все ладишь – без врагов...».

Внешне эта фраза неуместна, немотивированным кажется и трудно сдерживаемое бешенство командира. Но конармейская ситуация должна быть спроецирована на реальность начала 1930-х годов, когда в общественное сознание вводился тезис об усилении классовой борьбы по мере продвижения к социализму и формировалась нетерпимость к «попутчикам». Стремление «четырёхглазого» жить без врагов легко могло быть истолковано в этой ситуации как примиренчество (одно из опасных политических обвинений эпохи партийных «чисток»), а неумение интеллигента справиться с лошастью так же легко могло превратиться во вредительство.

Афонька Бидя («Смерть Долгушова») в ярости мог прямо здесь, у тела Долгушова, застрелить Лютова, но все-таки именно его Лютов назвал своим первым другом, а кучер Гришук пытается утешить рассказчика после разрыва с Афонькой.

¹ Курсив мой. – Т.Н.

В рассказе «Аргмак» атмосфера совершенно иная. Глухая вражда, окружающая «четыrehглазого» интеллигента, усилена сначала равнодушием, а затем внезапным бешенством командира. И это не оставляет надежды на то, что Лютов станет *своим* в эскадроне. Не забудем, что «Аргмак» стал завершающим рассказом цикла, следовательно, приобрел концептуальное значение.

Одновременно с «Конармией» И. Бабель работал над «Одесскими рассказами», что делает их столь же важным свидетельством формирования художественного мира писателя. Публиковавшиеся почти параллельно с рассказами из конармейского цикла, они обсуждались не менее горячо. Мир «отечественного Марселя», представленный И. Бабелем, поразил читателей экзотикой, юмором, живописным диалогом, жизнью, «ничем не отличавшейся от гротеска» (К. Паустовский). Романтика Молдаванки резко контрастировала с жесткой патетикой «Конармии», трагичностью ее сюжетов. Именно так оценивали «Одесские рассказы» современники, за это их полюбили читатели.

Веселые, гротескные одесские сюжеты были экзотичными, новыми для читателя, но за внешним их озорством вставал мир маргинальный, живущий по своим законам, в основе своей архаичный. В карманниках, биндюжниках, контрабандистах внезапно проступала верность данному слову, неожиданное благородство, наивное тщеславие.

Хозяйка постоялого двора («Любка Казак») нанимает маленького еврея Цудечкиса управляющим после того, как тот неумело «смаклеровал одному помещику молотилку с конным приводом», не отдал ей шесть рублей, но зато многократно напомнил об обязанностях матери, сумел накормить ее голодного ребенка. Результатом всех этих скорее забавных, чем необходимых для развития сюжета событий стала самая важная в этом повествовании сцена: «Давидка лежал в люльке, сосал соску и пускал блаженные слюни».

В рассказе «Отец» старый налетчик Фроим Грач, не замеченный в сентиментальности и любви к дочери, по ее требованию идет искать ей жениха. Получив отказ в доме богатого Каплуна («...покойный папаша был бакалейщик и мы должны держаться нашей бранжи», – прокричала мадам Каплун в ответ на предложение Фроима), он договаривается о свадьбе с Бенею Криком. «Они сошлись на том, что Баська приносит своему будущему мужу три тысячи рублей приданого, две кровных лошади и жемчужное ожерелье. Они сошлись еще на том, что Каплун обязан уплатить две тысячи рублей Бенею, Баськиному жениху. Он был повинен в семейной гордости – Каплун с Привозной площади, он разбогател на константинопольских маслинах, он не пощадил первой Баськиной любви, и поэтому Бенья Крик решил взять на себя задачу получения с Каплуна двух тысяч рублей».

Договор отца и будущего зятя забавен сватовством от имени невесты, а не жениха, перечислением несуществующего (пока!) Баськиного приданого, которое старый налетчик должен представить за дочь. Забавен и «молдаванский» жест Бени, уже по-родственному берущего на себя получение «долга» с Каплуна. Но за внешним комизмом сцен сватовства старого Грача проступает молдаванское понимание справедливости и родства, власть семейных обязательств.

Взгляд писателя на героев «Одесских рассказов», почти всеми исследователями бабелевского творчества оценивался как «поэтизация “рыцарей Молдаванки”» (Л. Поляк). «... яркая, грубая, отталкивающе материальная» Молдаванка ощущалась одними критиками «как искание какой-то правды жизни, как “На дне” М. Горького» (П. Лебедев-Полянский). По мнению других, в ней царила «атмосфера самой разнузданной романтики» (Вяч. Полонский). Отсылка к легендам о Робин Гуде – одна из частотных в характеристике героев Молдаванки. «Ведь это она, обиженная и притаившаяся, устами Бабеля прокричала о себе миру, о тоске своего местечкового

бытия, о сладости злобы, которая может быть только мечтательной. Если этого не понять – ничего нельзя понять в «Одесских рассказах», в героическом облике доброго вора, неустрашимого рыцаря, защитника бедных, гонителя богатых»¹.

Для литературной ситуации 1920-х годов, апеллировавшей прежде всего, к классовым обоснованиям, мотив, отмеченный Вяч. Полонским, не случаен: в нем в значительной мере объяснение «первозданной, человеко-звериной эротики» бабелевских героев, шагнувших из-за черты оседлости, из маргинального существования в революционные разрушения мира, и человека. Отчего же читателям и критикам мир «Одесских рассказов» представился столь романтическим? Ведь в мире налетчиков и торговцев, еврейской бедноты и молдаванских «аристократов» хватало и разрушений, и крови. Так, в рассказе «Отец» старый Мендель Крик в винном погребке «рассказывал о том, как его искалечили собственные сыновья – старший Беня и младший Левка. Он орал свою историю хриплым и страшным голосом, показывал размолотые зубы и давал шупать раны на животе». В рассказе «Любка Казак» сторож приглашает Грача зайти на постоянный двор. «...есть с чего посмеяться»: умирает старый турок, возвращающийся с богомоля, «от бога Мухаммеда к себе домой». Беня Крик («Король»), вынуждая молдаванского богача Эйхбаума, владельца «шестидесяти коров без одной», поделиться с ним нажитым, действует просто и наглядно: вместе со своими дружками он нападает на коровник Эйхбаума. «На земле, залитой кровью, расцвели факелы, как огненные розы, и загремели выстрелы. Выстрелами Беня отгонял работниц, сбежавшихся к коровнику. И вслед за ним другие налетчики стали стрелять в воздух, потому что если не стрелять в воздух, то можно убить человека».

Как видим, мир Молдаванки не идеален. Его обитатели не отличаются веротерпимостью, не испытывают особого почтения к своим родителям, легко решают проблемы с присвоением чужого богатства, но все-таки стреляют в воздух, *чтобы не убить человека*. Перед святостью жизни, перед исполнением ее законов Молдаванка останавливается. Любка Казак вспомнит, что она мать, старый Мендель Крик жалобу на своих сыновей превратит в «похвальбу»², Беня и Эйхбаум разрешат свой «конфликт» свадьбой налетчика с дочерью богача.

Молдаванка, с точки зрения И. Бабеля, будучи миром замкнутым, архаическим, сохраняла свои глубинные нравственные основы. И они, по мнению писателя, лежали в мире семьи. Это то, что всегда свято для еврея, то, что не нарушалось, по мнению писателя, даже в гражданской войне.. В рассказе «Переход через Збруч», открывающем конармейский цикл, Лютов выслушивает рассказ дочери убитого еврея, который молил своих убийц: «...убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру». Рассказ заканчивается нотой, которая не звучит в рассказах о казачьих семьях, где сплось и рядом попирается сама возможность гордости кровным родством (вспомним рассказ «Письмо»): «И теперь я хочу знать, – сказала вдруг женщина с ужасной силой, – я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...» (там же).

Завершал книгу «Конармия» в первом (1926) издании рассказ «Сын рабби», главным событием которого была смерть красноармейца Брацлавского. В его сундучке «все было свалено вместе – мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. ...Печальным и скупым дождем падали они на меня – страницы «Песни песней» и револьверные патроны». Сын рабби, «последний принц в династии», с которым встречается рассказчик за четыре месяца до смертельного ранения Брацлавского, был послушным сыном.

¹ Полонский Вяч. О литературе. – С. 66.

² «Старый хвостун, – пробормотал он (Фроим. – Т.Н.) о Менделе...».

«... я не мог оставить мою мать», – объяснил он рассказчику свое пребывание дома. Однако это уже формальное соблюдение семейных, родственных обязательств.. «Мать в революции – эпизод, – прошептал он (смертельно раненный Брацлавский. – *Т.Н.*), затихая. – Пришла моя буква, буква Б, и организация усала меня на фронт...». В жизни члена партии Брацлавского на первом плане – воля организации, заменившей семейные ценности исполнением революционного долга. Его судьба становится реализацией той идеи, которая вложена И.Бабелем в уста Галина, сотрудника газеты «Красный кавалерист» («Вечер»), о «политическом воспитании Первой Конной». Напомним, что композиционное целое «Конармии», как и *орнаментальная проза*, утверждает идеи переделки человека, торжества нового мира через отрицание прежних ценностей. Мысль Галина, судьба Брацлавского тому подтверждение.

Подтверждением мысли о внутреннем концептуальном родстве «Конармии» и «Одесских рассказов» является известное нам творчество И. Бабеля конца 1920-х годов. Пьеса «**Закат**» (1928) продолжает тему Молдаванки, разрабатывает крохотный эпизод из рассказа «Отец» – «похвальбы» Менделя Крика, искаленного собственными сыновьями. И если в 1924 году этот эпизод был вписан в красочный быт Молдаванки, чем снималась его внутренняя трагичность, то теперь основной становится тема, давшая название пьесе¹. Это закат жизни старого Менделя, закат семьи, закат Молдаванки. Смена поколений в доме Крика представлена в пьесе как болезненный процесс воцарения нового хозяина. Как и в «Одесских рассказах», И. Бабель не спешит осуждать своих героев – за каждым из них стоит своя правота. Но это уже меркантильная, бытовая правота защиты своего имущества. «Пришлось мне слышать от чужих людей, мне и брату моему Левке, – говорит Бенья отцу, – что вы продаете, папаша, дело, в котором есть золотник и нашего пота...».

Красочная, веселая Молдаванка ушла в прошлое, романтический разбойник Бенья Крик превратился в жесткого хозяина того *дела* (важная тема литературы уже 1930-х годов), которое он вырвал из рук отца. Новый, послереволюционный мир не изменил человеческой природы, не продиктовал И.Бабелю новые сюжеты.

Новеллистика И. Бабеля конца 1920-х – начала 1930-х годов по сути дела разрабатывает эту тему – трагического несовпадения романтических ожиданий и жесткой реальности. И если «конармейские» стремительные сюжеты, объединенные общей темой и повторяющимися героями, складывались в некое единство, то в рассказах, объединенных подзаголовком «Из книги «История моей голубятни»², разворачивается тема одиночества человека в мире, который в лучшем случае к нему равнодушен. Тема «маленького человека» в этих рассказах оборачивается темой изгойства, которое передается по наследству, как семейное достояние. «Дед мой Лейви-Ицхок был посмешище города и украшение его. Он расхаживал по улицам в цилиндре и в опорках и разрешал сомнения в самых темных делах. ... Из уважения к его учености и безумию Загурский (учитель музыки. – *Т.Н.*) брал с нас по рублю за урок». Но свою дорогу герой рассказа видит за пределами, определенными его семьей. Ее он находит с помощью корректора «Одесских новостей» Ефима Никитича Смолича, подсказавшего выход из «книжного» одиночества в реальную жизнь: «Молодость не беда, с годами пройдет... Тебе не хватает чувства природы». Нарушение семейной

¹ Аллюзивно развитие темы, заложенной в названии пьесы, может быть соотнесено со многими сценами в «Конармии», например, с пейзажем из первого рассказа цикла «Переход через Збруч»: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами. Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу».

² «Первая любовь», «В подвале», «Пробуждение».

традиции, стремление найти свой путь роднит бабелевских героев 1930-х годов с М. Горьким, сформулировавшим еще в дореволюционные годы тезис, который приняла советская литература: «Цена человеку – дело его» (роман «Мать»).

В 1930-е годы И. Бабель много работает, но печатает чрезвычайно мало. Он много ездит, пишет для театра, пытается работать в кино, задумывает книгу о коллективизации «Великая криница», даже публикует из нее первые рассказы («Гапа Гужва»). По свидетельству тех, с кем писатель делился написанным, он писал о деревне так же, как о Конармии – жестко, реалистично, со свойственным ему интересом ко всему, «что превышает норму. ...Жизнь у ее истоков, не украшенная, не прикрашенная. Первобытность необузданных чувств, первозданность страстей»¹. Но действительность предлагала злободневные темы, новых героев.

Меняющаяся действительность часто ставила перед писателем проблемы, которые он не всегда мог разрешить². Неоднократно он заявлял, что пытается писать по-новому, ищет новые интонации, новые ритмы, но публиковал то, что было либо повторением уже написанного («Аргамак», «Поцелуй»), либо переосмыслением старых сюжетов, как, например, пьеса «Закат». Неопубликованными остались роман о чекистах, книга рассказов о коллективизации, другие произведения, изъятые у Бабеля при аресте.

15 мая 1939 года И.Э. Бабель был арестован, следствие длилось до января 1940 года. 27 января писатель был расстрелян. Точная дата гибели стала известна лишь в 1984 году, в год девяностолетия со дня рождения писателя. До этого времени в официальных документах, выданных семье, в справочных изданиях³ фигурировала другая дата. Вдова писателя А.Н. Пирожкова задает в своих воспоминаниях риторический вопрос: «Зачем понадобилось отодвинуть дату смерти Бабеля более чем на год? Кому понадобилось столько лет вводить меня в заблуждение справками о том, что он “жив и содержится в лагерях”?»⁴. На него сегодня некому ответить, но сам факт такой мистификации (а это был далеко не единственный случай) ставит перед историками литературы важную проблему *достоверности* источников, в том числе и текстологических, на которые мы опираемся, создавая картину литературного процесса 1920–1930-х годов.

Основные понятия

Гуманизм пролетарский, гуманизм социалистический, орнаментальная проза, сказ, орнаментальный сказ, метафоричность, пафосность изложения, герой-масса, антагонистический (политический) конфликт, типическое в социалистическом реализме.

¹ Воспоминания о Бабеле. – С. 112.

² Полонский записывал в дневнике в 1931 г.: «Почему он не печатает? Причина ясна: вещи им действительно написаны. ...Я не читал этих вещей, Воронский уверяет, что они сплошь контрреволюционные, то есть они не печатны: ибо материал их таков, что публиковать сейчас вряд ли возможно. Бабель работал не только в Конной, он работал в Чека. Его жадность к крови, к смерти, к убийствам, ко всему страшному, его почти садическая страсть к страданиям ограничила его материал. Он присутствовал при смертных казнях, он наблюдал расстрелы, он собрал огромный материал о жестокости революции. <...> А публиковать сейчас боится. Репутация у него попутническая» (Воспоминания о Бабеле. – С. 198).

³ См., например, КЛЭ. Т.1. – М., 1962. – С. 387.

⁴ Воспоминания о Бабеле. – С. 312.

Вопросы и задания

1. Какие традиции русской литературы разрабатывает И. Бабель в цикле рассказов «Конармии»?
2. Оцените поведение героев-повествователей в рассказах «Мой первый гусь» и «Соль» с позиций массовой психологии.
3. В чем, с вашей точки зрения, особенности гуманистической позиции И. Бабеля?
4. Можно ли считать И. Бабеля участником создания «большого стиля большевистской эпохи»?

Литература

Соч.: *Бабель И.* Избранное. – М., 1966; Забытый Бабель. – Анн-Арбор, 1979; СПб., 1918. – Анн-Арбор, 1989; Пробуждение. – «Краткая летопись жизни и творчества Бабеля» У.Спектора. – Тбилиси, 1989; Соч.: В 2 т. – М., 1990; Соч.: В 2 т. – М., 1996; Избранное. – М., 1998.

Лит.: *Андрушко Ч.* Спор традиций в повести И. Бабеля «Иисусов грех» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 2. (Воронеж). – 1994; *Белая Г.А.* «Конармия» Бабеля: вчера и сегодня // *Г.А. Белая.* Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. – М., 1989; *Белая Г.А., Добрянко Е.А., Есаулов И.А.* «Конармия» Исаака Бабеля. – М., 1993; *Воронский А.К.* Бабель // Красная новь, 1924, № 5; *он же.* Бабель // *Воронский А.К.* Литературно-критические статьи. – М., 1963; Воспоминания о Бабеле: Сб. – М., 1989; *Есаулов И.А.* Рассказчик и автор в художественном мире Бабеля // Литературное обозрение, 1995, № 1; *он же.* Этическое и эстетическое в рассказе И.Бабеля «Пан Аполек» // Филологические науки, 1993, № 1; *Жолковский А.К., Ямпольский М.Б.* Бабель/Babel. – М., 1994; *Иванова Т.* Глава из жизни: Воспоминания. Письма И. Бабеля // Октябрь, 1992, № 5–7; *Ковский В.* Судьба текстов в контексте судьбы // Вопросы литературы, 1995, № 1; *Кройчик Л.Е.* Неистребима людская жестокость: Автор – повествователь – герой – аудитория в новелле «Соль» («Конармия» И. Бабеля) // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Серия филология. Журналистика. – 2005, № 2; *Левин Ф.М.* И.Бабель: Очерк творчества. – М., 1972; *Лившиц Л.Я.* Вопреки времени. – Харьков, Иерусалим, 1999; *Маркиш (Ш.) С.П.* Бабель и другие. – М., Иерусалим, 1997; *Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. – Воронеж, 1978; *Поварцов С.* Причина смерти – расстрел: Хроника последних дней Исаака Бабеля. – М., 1996; *Полонский В.* Критические заметки о Бабеле. – Новый мир. 1927, № 1; *он же.* Бабель // *Полонский Вяч.* О литературе. – М., 1988; *Поляк Л.М.* И.Э. Бабель. – История русской советской литературы: В 4-х т. Т. 1. – М., 1967; *Слоним М.* Исаак Бабель // *Слоним М.* Портреты советских писателей. – Париж, 1933; *Смирин И.А., [Синявский А.Д.]*. На пути к «Конармии» (Литературные искания Бабеля) // Литературное наследство. Т. 74. – М., 1965; *Химушина Н.И.* О жанровой специфике «Конармии» И.Бабеля // Вестник Моск. ун-та. Сер.9, Филология. – 1991, № 3; *Шенталинский В.* Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. – М., 1995; *Carden P.* The Art of Isaac Babel. L., 1972; *Falen I.* Isaac Babel: Russian Master of the Short Story. Knoxville, 1974; *Jovanovic M.* Umctnost Isaka Babelja. Belgrad, 1975; *Sicher E.* Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'. Columbus [Ohio], 1986; Modern Critical Views: Isaac Babel/Ed, by Harold Bloom. N.Y., 1987; *Pirozhkova A. N.* At his Side: The Last Years of Isaac Babel. Vermont, 1996.

М.А. ШОЛОХОВ (1905–1984)

Михаил Александрович Шолохов – классик русской и мировой литературы, лауреат Нобелевской премии (1965) за роман «Тихий Дон». Продолжил и обогатил в своем творчестве традиции русского эпического искусства, отразив судьбу народа и человека в трагических коллизиях XX века.

Шолохов пришел в литературу со своей темой и героями, открыл широкому читателю мир донского казачества, его историю, быт, культуру, обычаи, нравы, самобытный язык, донскую природу. Но при этом Шолохов никогда не был писателем-этнографом, «областником». История донского казачества предстала в его творчестве частью общей народной судьбы, запечатленной на этапе глобальных исторических перемен. Первая мировая война, революция, Гражданская война («Донские рассказы», «Тихий Дон»), коллективизация («Поднятая целина»), Великая Отечественная война («Судьба человека», «Они сражались за Родину») – эти эпохальные события, которые повлияли на судьбу России и всего мира, составили историческую основу произведений М. Шолохова.

Писателю удалось органично соединить достоверность и конкретность изображения с постановкой сложного комплекса социально-политических, нравственно-философских, бытийных проблем и тонкой психологической обрисовкой характеров. Герои включены в картины исторического бытия народа и, при всей своей индивидуальности, определены им.

Мастерски воссоздав полифонию конфликтов переломного времени, Шолохов сосредоточил основное внимание на раскрытии тайны человека, его «очарования». Любимых героев писателя – простых казаков – отличает обостренное чувство справедливости, совестливость, стремление к добру и правде. Его «народные правдоискатели» – люди непокорного нрава и сложной, подчас трагической судьбы. Шолохов оставляет за ними право на собственное мнение, на несогласие с общепринятым. При этом, вполне в духе народной морали, не прощает черствости, эгоизма, лени, небрежения своими воинскими и трудовыми обязанностями, долгом перед родными. Во всех произведениях писатель утверждает непреходящую ценность созидательного труда на земле, семьи и дома, связывая с ними надежду на возрождение и продолжение жизни, на возможность достижения согласия. Сложность пути к идеалу подчеркнута трагическим, щемящим звучанием финалов большинства произведений Шолохова.

Шолохов справедливо ощущал себя наследником реалистических традиций русской литературы, прежде всего любимых им Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя. При этом он существенно обновил поэтику реалистической прозы за счет использования сокровищницы фольклора, библейской образности, приемов символизации, элементов народной смеховой культуры. Стиль Шолохова полифоничен, он сочетает в себе эпичность с лиризмом, драматизм с юмором, хроникальную четкость повествования с ритмически организованными фрагментами лирико-философских размышлений, народных плачей, причитаний; пластичные, детализированные описания портрета и пейзажа – с вос-

созданием колоритного донского говора. Неторопливое описание сменяется динамичной подачей информации, массовыми сценами, резким смещением планов, обрывом сюжетных линий, использованием приемов монтажа. С почти толстовским сложным синтаксисом сосуществует характерная для прозы 1920-х годов рубленая фраза. Все это помогает создать зримую, движущуюся картину мира.

Своеобразен и неповторим Шолохов в своей органичности, умении зримо и образно передать картины жизни человека, соотнесенные с природным циклом. Его пейзажные зарисовки детализированы, точны и поэтичны. Поразительно пластично воссозданы физическая сторона мира, природы, жизни человека. Как верно отметил зарубежный исследователь творчества писателя Герман Ермолаев, Шолохов в своей художественной технике в гораздо большей степени новатор, чем традиционалист.

Начало творческого пути. «Поэты рождаются по-разному. Я, например, родился из гражданской войны на Дону». Так определил М. Шолохов истоки своего творчества.

Становление будущего писателя происходило в годы, когда рушился многовековой уклад российской жизни. Но даже по меркам «взвихренного» революционного времени творческий взлет Шолохова был стремительным и ошеломляющим. Всего около четырех лет прошло от публикации в комсомольской печати его ранних фельетонов и рассказов до выхода первых двух книг «казачьей эпопеи» «Тихий Дон», принесших автору мировую известность. Но дело даже не в краткости периода литературного ученичества, а в том, какая высота человеческой зрелости и художественного мастерства была достигнута за эти годы. Одним из первых феноменов Шолохова отметил его старший собрат по перу и «литературный крестный» А. Серафимович, написавший еще в 1928 году: «И всего-то ему без году неделя. Всего два-три года чернел он чуть приметной точечкой на литературном просторе. Самый прозорливый не угадал бы, как уверенно вдруг развернется он».

«Донские рассказы» (1926). Первую книгу Шолохова чаще всего рассматривают как своеобразную творческую лабораторию писателя, пробу пера перед большим эпическим полотном. Это верно лишь с определенными оговорками. Между ранними рассказами и «Тихим Доном» нет прямой связи, как нет и ровного, поступательного движения от произведения к произведению. Более того, сравнение «Донских рассказов» с романом позволяет увидеть качественно иной уровень в осмыслении жизни и в мастерстве художника.

Рассказы Шолохова одновременно и типичны для двадцатых годов, и необычны, поскольку нарушают многие каноны «пролетарской» литературы. Произведения начинающего автора посвящены главной теме двадцатых годов – Гражданской войне, но раскрывается эта тема на своеобразном донском материале. Взгляд Шолохова на историческую «круговерть» на Дону и на казачество значительно отличался от господствовавшего в те годы подхода (вероятно, именно поэтому в «Молодой гвардии», при которой Шолохов состоял в литобъединении начинающих авторов, и в «Октябре» до прихода туда Серафимовича так и не было опубликовано ни одного рассказа подающего надежды автора). Казачество предстало в его рассказах не однородной консервативной массой «защитников самодержавия» и «душителей свободы». Острые идеологические конфликты, положенные в основу сюжетов, раскрываются Шолоховым через призму семейно-родственных взаимоотношений. Писатель запечатлел раскол, прошедший через хутора, семьи, человеческие души. При этом, как верно отмечено В. Осиповым, в большинстве произ-

ведений показаны не торжествующие победители, а жертвы Гражданской войны, которых охватывает смятение чувств, а «сердце тоскует смертно»¹.

«Родинка» – первый рассказ, с которым вошел в литературу М. Шолохов (напечатан в 1925 году в московской газете «Молодой ленинец», бывшей «Юношеской правде», где были опубликованы первые фельетоны писателя). Уже в самой заглавии, по наблюдению Я. Солдаткиной, семантически выделены темы родства-родины и мотив «особой меты», почти античного рока, обрушившегося на простых казаков.

В центре произведения два героя: красный командир Николай Кошевой и безымянный главарь банды (отсутствие имени – уже негативная оценка. Семейную фамилию сохраняет сын, а не отец). 18-летний Николай устал от войны и крови («Учиться бы поехать куда-нибудь, а тут банда... <...> Опять кровь, а я уж уморился так жить... Опостылело все...») И мотив усталости, и фамилия героя отзовутся потом в «Тихом Доне». Непривычная деталь подчеркнута и в описании атамана: «зачерствела душа», заливая самогоном душевную боль (значит, и у него есть душа, и она тоже болит...).

Кульминацией рассказа становится эпизод трагического узнавания: по родимому пятну на ноге атаман опознает в убитом им красном командире сына. «Дернул, злобно выругавшись, с чулком сорвал сапог и на ноге, повыше щиколотки, родинку увидел с голубиное яйцо. <...>

– Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя!..

Чернея, крикнул:

– Да скажи же хоть слово! Как же это, а? <...>

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

Симпатии автора, несомненно, на стороне красного командира. В описании его соперника используется сравнение с волком («трое суток, как *набедивший волк* от овечьей отары, уходят дорогами и целиною бездорожно», «так и уходят *по-волчьи*»²). Параллелью с коршуном-стервятником, клюющим падаль, завершается произведение. И все же оценка лежит не только в идеологической плоскости. Атаман, убивший врага, должен был жить и продолжать борьбу; отец, убивший сына, сам себе подписал приговор, и пуля – лишь его исполнение. Верх берут законы извечные, законы крови, родства, разрушение которых неминуемо отзывается гибелью.

Во многих других рассказах – «Червоточина», «Продкомиссар» и др. – при всей их кажущейся простоте и прямолинейности, конфликт также выходит за рамки социального. Уже в раннем творчестве Шолохову удается разглядеть за классовым противостоянием извечный спор «отцов» и «детей» об истинном, справедливом мироустройстве. Патриархальный мир чаще всего олицетворяют собой главы семейств и старшие братья, тогда как за передел жизни, за новый уклад бытия ратуют молодые, младшие. Здесь через конкретный исторический материал просвечивает план обобщенный, по-своему переосмысливается евангельская притча о блудном сыне.

Еще один сквозной мотив – *кровная связь героев с родной землей* – лежит в основе рассказа «Лазоревая степь», давшего название второму сборнику М. Шолохова (1926). Безногий коммунары Аникей «припал к земле лицом, глыбу, лемешами отвернутую, обнял, к себе жмет, руками гладит, целует... Двадцать пятый год ему,

¹ Осипов В. Шолохов. – М., 2005. – С. 44.

² Курсив мой. – А.Т.

а землю сроду не придется пахать... Вот он и тоскует...».

Образ степи пройдет через все творчество М. Шолохова, воплощая идею «сакрального звучания» мира и, по законам психологического параллелизма, способствуя раскрытию характеров героев.

Одно из важнейших достижений молодого Шолохова – *открытие души простого казака*, в которой он находит черты истинной человечности и красоты, продолжая тем самым традицию классической литературы (Л.Н. Толстой) в решении темы обыкновенного, естественного человека, но уже на своем особом, донском материале.

Рассказ «**Чужая кровь**» (1926), посвященный А. Серафимовичу, словно предсказывает нам будущего Шолохова. Главное здесь – глубокий психологизм в обрисовке характера старого казака Гаврилы и его жены. Шолохов сумел передать сложную гамму чувств, их движение. Вначале Гаврила «вынашивал, кохал, нянчил ненависть» к красным, которые «вторглись в казачий исконный быт врагами, жизнь дедову, обычную, вывернули наизнанку, как порожний карман». Назло новой власти надевал погоны, шаровары с лампасами, кресты и медали. Но дрогнуло сердце от ужаса расправы над продотрядом и от сострадания к раненому белокурому парню – мальчишка еще, ровесник погибшему Петру... Горе, ненависть, озлобление постепенно отступают перед жалостью к спасенному продкомиссару, тревогой за него. Невыплаканную любовь к сыну перенесли старики на этого рабочего парня, которого выходили от смерти («Хучь и чужая в тебе кровь, а душой за тебя болишь, как за родного...»). С поразительной силой передана драма расставания: старик «угловато осунулся» и не выдержал: «Прощай, родимый! Солнышко ясное смеркнется без тебя у нас...» – И, кривя изуродованное болью, мокрое от слез лицо, резко, до крика, повысил голос: «Подорожники не забыл, сынок?... Старуха пекла тебе... Не забыл? ...Ну, прощай!.. Прощай, сынушка!...» – а в груди рыдало невыплаканное слово «Не вернется!»

Итак, в «Донских рассказах» уже обнаружили важнейшие черты Шолохова-художника:

- правда, суровая, подчас жестокая; умение показать острые жизненные конфликты;
- внимание к простому человеку, к образам живых людей (об этом шел спор в литературе 1920-х годов);
- языковое своеобразие (использование элементов донского диалекта, разговорного стиля, фольклорных мотивов, например, песня в «Чужой крови», индивидуализация речи героев, юмор);
- точность, детализация, образность в пейзажных зарисовках, нередко – символический характер пейзажа; использование приемов психологического параллелизма.

«Донские рассказы» свидетельствовали о несомненной талантливости молодого писателя. И в то же время Шолохов еще не поднялся в них над уровнем большинства произведений 1920-х годов, в которых ожесточенное классовое и идеологическое противостояние принималось как нечто естественное и закономерное, не подлежащее сомнению. Сюжеты рассказов несложны, они отличаются резкой контрастностью изображения и такой же однозначностью авторской позиции, что влияет на подбор художественных средств. Поэтому в «Донских рассказах» нет и еще не могло быть того многостороннего охвата жизни, того осознания самоценности человеческой личности, которые будут присущи «Тихому Дону». Разница между первыми циклами рассказов и главной книгой писателя – романом «Тихий

Дон» – это, по точному определению Ф. Кузнецова, «пропасть между прозой талантливой и прозой гениальной»¹.

Позднее в одной из своих автобиографий (1932) Шолохов с жесточайшей самокритичностью заметит, что в большинстве его ранних произведений много «наивного и детски беспомощного». Явно чрезмерная строгость этой оценки определяется тем, что параллельно с созданием рассказов уже шла работа над реализацией нового творческого замысла, который требовал другого уровня мастерства и полной отдачи сил.

Осознав это, Шолохов именно тогда, когда начинают выходить его сборники рассказов, возвращается из Москвы на Дон, чтобы посвятить себя главному делу своей жизни.

Роман «Тихий Дон» (1925–1940). Творческая история произведения. Как неоднократно говорил М. Шолохов, он приступил к написанию романа в октябре 1925 года и закончил его в январе 1940 года. Но окончательный замысел произведения сложился не сразу. Первые подступы к крупной романной форме приходится еще на 1924–1925 годы, когда параллельно работе над рассказами Шолохов начал писать повесть о Подтелкове и Кривошлыкове. Есть основания считать, что именно этот незавершенный текст носил название «Донщина»².

В ходе сбора материала Шолохов понял, что надо писать «не повесть, а роман с широким показом мировой войны». «Донщина» была оставлена ради нового замысла, но стала для автора своеобразным уроком в создании драматической фабульной коллизии и сложных, развивающихся через противоречия характеров.

Название «Тихий Дон» появилось на страницах рукописи осенью 1925 года. Первоначальный замысел не выходил за пределы традиционного для литературы двадцатых годов сюжета (изображение народа в революции). Шолохов начал с описания корниловского мятежа 1917 года и участия казаков в походе на Петроград. Среди действующих лиц на этом этапе не было еще Григория Мелехова. И вновь, написав несколько авторских листов текста, Шолохов отложил работу. Он почувствовал, что многое для читателя остается непонятным, и прежде всего – кто такие казаки, чем они отличаются от «мужиков» и что это за Область Войска Донского. Так была осознана необходимость показать предвоенную жизнь казаков. При этом сделанные Шолоховым первоначальные наброски позднее в переработанном виде войдут во вторую книгу романа³.

Осенью 1926 г. Шолохов вплотную приступил к работе над романом, начав с изображения «казачьей старины». Именно тогда и рождается «Тихий Дон» таким, каким мы знаем его сейчас. Автор отодвигает начало действия к 1912 году, а с учетом предыстории семьи Мелеховых – к «предпоследней турецкой кампании» (Крымской войне 1853–1856 гг.).

¹ Кузнецов Ф. Судьба и правда великого романа. – М., 2005. – С. 360.

² До недавнего времени большинство исследователей называло «Донщиной» наброски «Тихого Дона», относящиеся к 1925 г. Эта точка зрения зафиксирована в библиографических словарях: Русские писатели XX в. – М., 2000. – С. 779–780; Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: В 3 т. Т. 3. – М., 2005. – С. 744. Однако сам Шолохов, рассказывая в 1928 г. о ходе работы над романом, упоминал в качестве начального этапа повесть про Подтелкова и Кривошлыкова. Позднее он возражал против рассмотрения под названием «Донщина» вариантов 1925 г. (Прийма К. С веком наравне. – Ростов-на-Дону, 1985. – С. 197). Исследования Л. Колодного и Ф. Кузнецова, опирающиеся на черновые рукописи первых книг романа, позволяют внести уточнения в этот вопрос.

³ Соединение раннего и более позднего пластов текста произойдет не всегда органично, что даст основание говорить о стиливой неоднородности второй книги (а для недругов Шолохова послужит одним из доказательств версии о наличии чужого прототекста).

Дело, однако, было не просто в расширении временных рамок, введении новых сюжетных линий и героев. Произошел коренной пересмотр **авторской концепции**. Хотя событийным центром произведения является ожесточенная междуусобица на Дону, писателя интересует далеко не только борьба белых и красных, как это было в рассказах. Картины мирной жизни, Первая мировая война, последовавшие за ней революция и Гражданская война предстают в «Тихом Доне» лишь конкретными историческими эпизодами жизни народа, бытия человека на земле. В центре внимания писателя – судьба традиционной народной культуры, основ жизни казачества на «стремные истории», поиски правды и смысла жизни не для себя, а для целого народа¹. Таким образом, социальный конфликт и его идеологическая трактовка перестают быть основными в произведении, преодолевается и полярность оценок, уступая место объемности и объективности изображения. В романе выражено многообразие точек зрения, полифония согласия и несогласия с происходящим, философское раздумье над человеческой судьбой.

Жанровое своеобразие «Тихого Дона». Эпический замысел потребовал для своего воплощения особой жанровой формы – **романа-эпопеи**. По определению Г. Гачева, «эпопейное миросозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане <...> и через самые коренные ценности», «жажда всеобщего универсального охвата и понимания бытия»².

Особенности эстетической природы «Тихого Дона» отчетливо видны при сопоставлении произведения Шолохова с романами двадцатых годов³. К моменту публикации «Тихого Дона» в литературе уже сложилась традиционная для изображения революции и Гражданской войны проблематика и типы характеров (соотношение стихийности и сознательности в революционном движении; организующее начало, которое вносили коммунисты; «выпрямление» рядового человека в революции; судьба интеллигенции; «разлом» семей), способы изображения народа (например, массовые сцены как форма воплощения народного самосознания). В «Тихом Доне» можно увидеть все характерные мотивы прозы двадцатых годов, и в этом смысле шолоховский роман подводил итоги целому этапу литературного развития.

Как правило, авторы изображали эпоху на примере конкретных эпизодов революции и Гражданской войны («Железный поток» – поход армии, «Разгром» – путь партизанского отряда, «Чапаев» – военная биография народного полководца). В большинстве произведений человек выступал как личность историческая, а его житейскому окружению далеко не всегда уделялось достаточно внимания. К связям же с традиционными народными устоями литература тех лет, захваченная пафосом коренного переустройства мира, относилась чаще всего недоверчиво. Яркое подтверждение сказанному – зачины произведений: «Железный поток» открывается образом шумящей в минуту опасности толпы; «Чапаев» – проводами на фронт рабочего отряда; «Разгром» – приказом командира отряда Левинсона ординарцу Морозке.

¹ С этой точки зрения представляется односторонним и явно идеологизированным сведение «Тихого Дона» к «апологии белогвардейщины», как это было свойственно критике 30-х гг.; оценка романа как «гимна победившей революции», которая преобладала в советский период. Не меньшая заданность отличает определение «Тихого Дона» как «романа о восстании свободолюбивого казачества против большевистского ига», данное в биографическом словаре «Русские писатели 20 века» (М., 2000. – С. 780).

² Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968. – С. 82, 87.

³ Подробнее о «Тихом Доне» в контексте литературы 20-х годов в кн. А. Хватова «Художественный мир Шолохова». – М., 1978.

На этом фоне начало романа Шолохова поражает своей необычностью: «Мелеховский двор – на самом краю хутора». Здесь во главу угла поставлена история семьи, рода, а центром романного хронотопа становится хутор Татарский, в жизни которого, как в капле воды, отражены особенности донского казачества. Уже в первых фразах романа обозначены и другие символы бытия донцов, ставшие опорами шолоховского художественного мироздания: «перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона»; Гетманский шлях, истоптанный конскими копытами; часовенка на развилке; «за ней – задернутая текучим маревом степь».

Центральным предметом изображения в эпопее является **судьба народа**. Это заявлено уже в **заглавии произведения**, имеющем фольклорные корни. «Тихий Дон» – не просто обозначение места действия. Образ «батюшки тихого Дона» символизирует судьбу народа, живущего на берегах великой реки, подчеркивая тем самым эпический характер повествования.

Вынесенный в название образ передает течение времени, истории, жизни. Подобно реке, «выметываясь из русла, разбивается жизнь на множество рукавов. Трудно предопределить, по какому устремит она свой вероломный и лукавый ход» (кн. II, гл. XVIII). В общем эпическом потоке соединены вечное и преходящее, историческое и бытовое.

В заглавии слышна и полемическая нота (реальный Дон, о жизни которого рассказывает писатель, вряд ли можно назвать тихим), и мечта о достижении вековой народной мечты о гармоничном мироустройстве.

Тему народной судьбы несут **эпиграфы** к первой книге романа, взятые из старинных казачьих песен. Показателен отбор этих песен: они связаны с историческими событиями жизни казаков и задают тревожную ноту суровых испытаний, трагических потерь. Первый эпиграф относится к периоду Отечественной войны 1812 года, когда с войны не вернулась почти половина донцов. Вся картина здесь соткана из противоречий, чему способствует прием отрицательного параллелизма («не сохами-то славная наша землюшка распахана...»). В эпиграфе господствует стихия плача, создаваемая обилием обращений, повторами, лексикой, образностью (казачьи головы, вдовы, сироты, слезы). Общее, историческое содержание передается через семейное, частное и соединяется с началом природным, формируя ведущий принцип изображения и оценки происходящего.

Во втором эпиграфе возникает образ «мутнехонькой» реки, символизирующей взбаламученную историческим вихрем Донщину. Эту же тему, но с еще большим трагическим звучанием (не просто «мутъ», но всеобщее «помутнение»), продолжает старинная казачья песня в эпиграфе к третьей книге романа, где описаны события Верхнедонского восстания («А теперь ты, Дон, все мутен течешь, Помутился весь сверху донизу»).

Тесно связана с эпиграфами «просторная, как Дон в половодье, песня» в четвертой книге («Ой, как на речке было, братцы, на Камышинке»). Она несет в себе глубокий смысловой подтекст, предсказывая трагический финал судьбы «потомков вольных казаков», столкнувшихся в братоубийственной битве. Здесь же звучит вопрос, как быть дальше, и указание на то, что необходимо искать пути прекращения вражды. Так в эпиграфах выражается народная философия истории, определяющая основу авторской позиции. С. Семенова справедливо пишет о «народном типе» ума, чувства и переживания, «народном отношении к бытию», проявившихся в слове, образной системе, основанной на реалиях природы и казачьего опыта – бытового, социального, военного, в «природно-естественном» уровне характеров, «целостной органике и первородстве» шолоховского таланта¹. **«Мысль народ-**

¹ Семенова С. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. — М., 152

ная», оценка происходящего с позиции национального идеала является важнейшей чертой эпоса.

Цель эпопеи – показать **жизнь народа в переломный момент исторического развития**. Свое повествование о «колоссальных сдвигах в быту, жизни и человеческой психологии, которые произошли в результате войны и революции», Шолохов начинает с изображения картин дореволюционной жизни на Дону. Он подробно описывает быт, нравы и обычаи казаков, всю ту патриархальную земледельческую культуру, которая претерпит коренные трансформации в революционные годы. Автор любит красота донской природы, поэтизирует трудовую жизнь казаков, их сокровенную связь с родной землей. Вызывает уважение верность казаков воинскому долгу, их готовность к службе Отечеству. Пронзительно искренние страницы романа посвящены любви, которая так же, как и герои, проходит испытания в вихре истории. В структуре миропонимания автора особую роль занимает **юмор**, уравнивающий трагедийное начало жизни. Не раз отметит Шолохов любовь героев к песне – спутнице казачьих будней и праздников. Но в изображении горячо любимого автором Дона нет идеализации. Шолохов далек от однозначной оценки веками налаженного уклада жизни. Не случайно роман открывается драматической историей основателя рода Мелеховых Прокофия, с женой которого расправились хуторяне, обвинив ее в колдовстве. Своеобразной параллелью этой истории станет борьба Григория и Аксиньи за свою любовь, связанный с этим их уход с хутора. Писатель отразит сословную замкнутость казаков, ненависть к «иногородним», «мужикам», использование казаков в роли усмирителей народных выступлений – все то, что обусловит особое ожесточение противостояния на Дону в годы Гражданской войны.

В центре изображения художника находятся **события, представляющие общенациональный интерес**, но в специфическом донском преломлении. Шолохов запечатлел судьбу казачества в момент «начала времен» – в период творения нового этапа истории, создания нового государства. При этом автор стремился не только «захватить все» (пользуясь словами Л. Толстого), но и «дойти до корня» в изображении и осмыслении жизни. Этим объясняется присущая роману **масштабность и широта изображения жизни**, его пространственно-временная и социальная многоаспектность. Непосредственные события охватывают 10 лет (с мая 1912 по март 1922) – период, перенасыщенный историческими событиями¹. Место действия – Дон, Галиция, Восточная Пруссия, Могилев, Москва, Петербург – вся Россия, охваченная пламенем революции. Странствия героев по воюющей стране позволяют создать панораму событий, являясь в то же время метафорой познания Родины, поиска истины, более справедливого мироустройства.

В классической эпопее героическое состояние мира воплощалось в борьбе народа за национальную независимость, что спланивало нацию перед лицом общей опасности (как это видно в «Войне и мире» Л.Н. Толстого). В структуру эпического мировидения Шолохова входит **трагический конфликт и трагический**

2005. – С. 89 – 90.

¹ Исторический календарь вступает в сложные взаимоотношения с календарем народным, в котором природный цикл (движение времен года и связанные с ним заботы земледельцев) сопряжен с православным календарем (начало покоса на Троицын день, пахота за три дня до Покрова, ледоход на Дону на Пасху, нарочный прискакал в Страстную субботу, Григорий вернулся со станции в Вербное воскресенье). «Святая Пасха – а мы будем кровь лить?» – объясняют нежелание воевать с «родными братьями» казаки-красноармейцы в сценах последней экспедиции отряда Подтелкова и Кривошлыкова.

характер. Шолохов запечатлел глобальный (не сугубо донской и даже не только российский) процесс разрушения традиционной земледельческой цивилизации, патриархального семейного уклада. В привычные связи людей по родству, землячеству, совместному труду, воинское братство вмешиваются мотивы идейные, классовые, порождая острейшие противоречия.

В центре шолоховской эпопеи находится обобщенный **образ донского казачества**, представленный в многообразии присущих ему типов и индивидуальных проявлений. По разным подсчетам, в произведении от шестисот до восьмисот персонажей, и большинство из них погибает. Такого сгустка трагизма еще не знала мировая литература. В романе представлены все социальные слои населения Дона (бедняки Кошевые, середняки Мелеховы, зажиточные казаки Коршуновы, купцы Моховы, помещики Листницкие, казачьи атаманы), люди разных политических взглядов. Персонажи вымышленные соседствуют с реальными историческими лицами (генералы Корнилов, Алексеев, Деникин, Каледин, большевики Сырцов, Подтелков, Кривошлыков). В своих героях М. Шолохов нередко укрупняет, подчеркивает те или иные черты. Так, идейную непримиримость и прямолинейность олицетворяет «безупречно-ледяной антипод» Григория Мелехова Михаил Кошевой, семейно-патриархальные устои жизни – Пантелей Прокофьевич Мелехов, стихия народного юмора ярко воплощена в Прохоре Зыкове.

Как и в романе Л.Н. Толстого, **герои группируются по семьям.** Важную функцию выполняют в произведении **женские образы.** Они воплощают в себе стабилизирующее, устойчивое начало жизни, которое несет в себе женщина – хозяйка, хранительница домашнего очага, жена, мать. Величие и мудрость материнства олицетворяет мать Григория – Ильинична, высокую нравственность и верность – его жена Наталья, надежду на возрождение и продолжение почти уничтоженного войной рода Мелеховых – Дуняшка. Особое место в романе отведено Аксинье, ставшей символом страстной, всепоглощающей, преодолевающей все испытания на своем пути любви. Характеризуя свою героиню, автор проводит параллели с нежным, уже поддавшимся увяданию, но по-прежнему благоухающим ландышем, и цветком шиповника с «призавядшими лепестками». Подчеркнув близость Аксиньи к вечно обновляющейся жизни природы, автор обозначил одну из важнейших причин, дающих ей стойкость в суровых испытаниях.

Война и мир – вослед великому предшественнику, на сложном взаимодействии этих двух полюсов бытия строит М. Шолохов художественное здание романа.

Композиция «Тихого Дона» стала воплощением характерного для эпического произведения «вселенского» хронотопа. Роман формой своей передает идею исторического потока, захватывающего судьбы всех и каждого. Сюжет, начавшийся возле мелеховского куреня на высоком донском берегу, постепенно расширяясь, захватывает в орбиту художественного изображения хутор, станицу, казачьи и иные земли, большое число героев, семейно-бытовые коллизии, военные и политические баталии. Глобальные войны, выход на историческую арену огромных масс людей, резкое идейное размежевание, комплекс острых и запутанных противоречий (социально-экономических, идеологических, нравственных), сложная перестройка сознания – все это входит в мир героев. Герои вписаны в историю, частная судьба каждого вливается в общую судьбу.

Многоаспектность изображения приводит к **синтезу различных жанровых черт:** исторического романа (точная датировка событий, реальные исторические лица, введение документов), семейно-бытового (сцены мирной жизни), публицистического, психологического, философского; используются автором элементы трагедии, драмы, лирические отступления.

Образ Григория Мелехова. В центре системы образов «Тихого Дона» находится Григорий Мелехов. Это **герой эпический**, в индивидуальной судьбе которого автор сумел воссоздать целую гамму противоречий, метаний, конфликтов, поисков людей переломной исторической эпохи. Принцип повествования об исторических событиях через изображение частного бытия конкретного человека, открытый А.С. Пушкиным в романе «Капитанская дочка» и развитый Л.Н. Толстым в «Войне и мире», позволяет говорить о «Тихом Доне» как **романе-эпопее**.

Особенностью произведения М. Шолохова стало то, что в центр эпопеи впервые поставлен простой казак. Это, с одной стороны, герой «массовый», в котором типизированы черты донского казачества, а с другой – личность незаурядная, наделенная высоким потенциалом.

В портрете Григория подчеркнуты родовые черты, унаследованные от деда и отца: «вислый коршуний нос», «подсиненные миндалины горячих глаз», «звероватая» улыбка. Те же черты Григорий передаст своему сыну («насуспенный, угрюмоглазый сынишка вылит был в мелеховскую породу: тот же удлинённый разрез черных, чуть строгих глаз, размашистый рисунок бровей, синие выпуклые белки и смуглая кожа»). Обозначив природное начало в образе Мелехова, писатель придаст ему и явно ощутимую фольклорную окрашенность, акцентирует черты богатыря, труженика, воина, заступника, правдоискателя. В то же время крупным планом будут даны индивидуальные особенности Григория – его любовь к живому, способность на глубокое чувство, горячность, неукротимость, искренность и максимализм.

Если в первых частях произведения образ Григория Мелехова раскрывается в семейно-бытовом аспекте (в сценах труда, казачьих забав, страстной любви к Аксинье, незадавшейся семейной жизни), то постепенно под влиянием исторических событий на первый план все более выходят проблемы всеобщие, желание понять, «какой у жизни ход», и умение взять ответственность на себя. Неграмотный, но наделенный природным умом и высоким нравственным чувством, Григорий духовно взрослеет в общении с разными людьми, на фронте, в испытаниях революции и Гражданской войны. Ему чужды прямолинейные лозунги и призывы, а представления героя о правде и справедливости не укладываются в какую-либо конкретную политическую доктрину. Именно потому он и встает «на грани в борьбе двух начал», что ни одну из сторон не может принять безоговорочно. Даже «измаравшись о чужую кровь», Григорий не теряет способности к сопереживанию и раскаянию. Человеческие, дружеские отношения всегда будут для него важнее идеологических пристрастий (воюя на стороне красных, Григорий не сможет простить бессудной расправы над отрядом Чернецова; оказавшись на стороне белых, бросается спасать своих хуторских красных Котлярова и Кошевого, утверждая: «Кровь легла промеж нас, но ить не чужие ж мы?!»).

Самый драматический период военной судьбы Мелехова связан с его участием в Верхнедонском восстании. Жизнь на краю смерти не проходит для героя бесследно. «Меня совесть убивает», «я сам себе страшный стал», – дает точную самооценку Григорий. Произошедшие в нем изменения показаны любящими глазами Аксиньи: «Что-то суровое, почти жестокое было в глубоких поперечных морщинах между бровями ее возлюбленного, в складках рта, в резко очерченных скулах... И она впервые подумала, как, должно быть, страшен он бывает в бою, на лошади, с обнаженной шашкой».

Все больше хочется Григорию прервать «затянувшуюся на семь лет войну», которая «осточертела ему до предела» и в которой он теряет одного за другим самых близких людей. Но бьющаяся в непримиримых обидах и противоречиях действительность вновь и вновь испытывает Мелехова. Его мечту «взяться за работу, пожить с детьми,

с Аксиной» прерывает твердое «враги мы с тобой», произнесенное Михаилом Кошевым. За этот новый виток вражды Григория ожидает страшная расплата: смерть Аксины от случайной пули. В глубинах фольклора, в «Слове о полку Игореве» находит автор символический пейзажный образ, передающий глубину и вселенский масштаб переживаемой трагедии: Григорий, похоронивший свою Аксиныю, поднимает голову и видит над собой «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

В традиционном романе здесь можно было бы поставить точку. Но не в романе-эпопее. Жизнь конкретного человека трагична, но жизнь нации, рода человеческого продолжается, так же как продолжается, обновляясь, жизнь природы. Органичное восприятие могучей жизни природы, протекающей по своим особым, не зависящим от человека законам, но находящейся с ним в многочисленных связях, способствует выражению оптимистического в основе своей мировосприятия автора.

Финал произведения соответствует сути эпического мировидения. Устав от революций и контрреволюций, Григорий идет к родному берегу. Отказываясь дожидаться обещанной к 1 мая амнистии, он доказывает свою человеческую состоятельность, готовность отвечать за собственные поступки и проступки своей эпохи.

Вся финальная сцена возвращения пронизана стремлением к примирению, нотами раскаянья. Автор наполняет символическим смыслом каждый шаг героя. Григорий возвращается в хутор ранней весной, когда землепашца властно зовет к себе земля, несмотря ни на какие исторические катаклизмы ждущая хозяина. Переходит через Дон, словно преодолевая рубеж между прошлым и будущим. Бросает винтовку и патроны в воды родной реки, объединяющей всех живущих на ее берегах, и выражает тем самым отношение к братоубийственной войне. Тщательно вытирает руки о полы шинели, очищая их, прощаясь с прошлым. Поднимается к дому, от которого ушел в «суровый и яростный мир», опускается на колени перед подросшим сыном, берет его на руки. «Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром». Именно ребенок своим искренним сердцем почувствовал главное: «он узнал в этом бородатом и страшном на вид *человеке отца...*»¹.

Эта сцена полна противоречиями, отражающими реальную сложность исторического бытия: мир под холодным солнцем – и дом, хоть и разрушенный войной, но родной; вселенская трагедия – и тепло ребенка, способное вдохнуть силы, помочь жить дальше.

Финал произведения остается открытым. Судьба героя не получила сюжетного завершения: автор останавливает его «на пороге» (притом что Шолохову уже известна реальная трагическая судьба основного прототипа Григория, Харлампия Ермакова, сначала оправданного, а в 1927 году расстрелянного на основании внесудебного приговора по обвинению в организации Верхнедонского восстания). Писатель не дает готовых решений, а побуждает к размышлению о судьбе народа, предназначении человека, о неистребимости жизни и возможности восстановления ее разорванного войной и революцией течения². Это оптимистическое «самочувствие», позволяющее преодолевать трагизм реальной исторической ситуации,

¹ Курсив мой. — А.Т.

² Иная трактовка финала дана В.М. Литвиновым: «Прокляв «и революцию и контрреволюцию», раздавленный ими, потерявший все, чем он жил, и все-таки остающийся человеком свободным, Григорий Мелехов в финале предстает как суровый обвинитель разорителей России, всяческого «идейного» экстремизма за счет народа». — Русские писатели XX века. Биографический словарь. — С. 780. В отличие от автора приведенных строк, мы не считаем «столь очевидным» выявленный им подтекст шолоховской эпопеи.

есть свойство «Тихого Дона» как эпоса народной жизни.

Дискуссии о романе «Тихий Дон». Дискуссия о Григории Мелехове началась сразу же по выходу первых книг романа, и с особым ожесточением разгорелась она после завершения публикации, когда стало очевидным, что «великий упрямец» Шолохов не сделал героя убежденным большевиком. Основываясь на классовых подходах к оценке произведения, современная писателю критика определяла Григория то как «колеблющегося середняка» (И. Лежнев), то как «отщепенца», разошедшегося с народом (В. Ермилов), пыталась объяснить драму Григория «историческими заблуждениями» (Б. Емельянов), отождествляла позицию Шолохова с позицией его героя (М. Горький в письме А. Фадееву от 3 июня 1931 г.). Но, несмотря на ожесточенную критику и настойчивые советы (в том числе Сталина)¹ привести в финале Григория Мелехова в лагерь революции, Шолохов не изменил своего замысла. Еще в 1929 году, работая над третьей книгой, писатель раскрывал свое понимание правды эпохи и логики образа Григория Мелехова: «Те, кто знает историю гражданской войны на Дону, кто знает ее ход, знает, что не один Григорий Мелехов и не десятки Григориев Мелеховых шатались до 1920 года, пока этим шатаниям не был положен предел. Я беру Григория таким, каков он есть, таким, каким он был на самом деле, поэтому он шаток у меня, но от исторической правды мне отходить не хочется».

А. Толстой, критикуя финал романа, все же высказался о герое как о «талантливом и страстном человеке». Именно в этой страстности, искренности, правдивости заключено то «очарование человека», которое неизменно привлекает к Григорию Мелехову читателей.

«Человек пришел в этот мир, чтобы жить, любить, оставлять потомство, работать, искать, ошибаться. Чтоб слепо не подчиняться, не брать тотчас под козырек...»², – так определил свое понимание человека М. Шолохов, и остался верен этой позиции до конца.

История публикации «Тихого Дона» поистине драматична. Шолохов представил рукопись в редакцию журнала «Октябрь» в 1927 г., но роман, в котором рецензенты усмотрели «бытописательство» и «несовременность», увидел свет только благодаря А. Серафимовичу. 1-я книга «Тихого Дона» была напечатана в № 1–4 журнала «Октябрь» за 1928 год, практически сразу же вслед за ней вышла вторая книга (№ 5–10). С января 1929 года «Октябрь» начал печатать третью книгу, в которой было изображено Верхнедонское восстание, но в марте прекратил публикацию по причинам идеологическим. Шолохов впервые написал о политике «рассказывания» как основной причине выступления донцов против советской власти. Журнал настаивал на жесточайшей редактуре, согласиться на которую Шолохов не мог. В редакции от писателя потребовали коренной переработки более сорока глав третьей книги.

Молодой автор настойчиво боролся за свое произведение. Он послал рукопись А. Фадееву – одному из руководителей Российской ассоциации пролетарских писателей, обратился к А. М. Горькому. И хотя Горький, всегда относившийся к крес-

¹ В 1932 г. Сталин высказался о том, что Григория Мелехова нельзя считать типичным представителем крестьянства, и это на многие десятилетия определило оценки героя и шолоховского романа в целом. О взаимоотношениях М. А. Шолохова со Сталиным см. в кн.: *Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова. Документальная хроника без легенд. – М., 1995; *Писатель и вождь. Переписка М. А. Шолохова с И. В. Сталиным. 1931 – 1950 годы: Сб. документов.* – М., 1997; *Кузнецов Ф.* Судьба и правда великого романа. – М., 2005.

² *Шаповалов А.* Трещина, расколовшая Дон, прошла по сердцу Михаила Шолохова // – Российская газета, 1994, 19 февр. – С. 7.

тянству настороженно, не разделял взглядов Шолохова на казачество и считал сомнительной «поэзию старого мира», тем не менее он оценил третью книгу как произведение высокого достоинства. Горький организовал встречу Шолохова с И.В. Сталиным, которая состоялась в 1931 году. Результатом встречи стало возобновление в январе 1932 году публикации третьей книги «Тихого Дона». Но даже после этого редакторы «Октября» изъяли из шолоховского романа такие значительные части текста, что писатель пригрозил приостановить публикацию и продолжил ее, лишь вставив большинство купюр.

Работу над четвертой книгой прервали события коллективизации на Дону, в которые писатель, к тому времени уже депутат Верховного Совета СССР, не мог не вмешаться лично, что едва не стоило ему жизни. Четвертая книга «Тихого Дона» была опубликована в 1940 году.

В 1941 году роман был удостоен только что учрежденной Сталинской премии, но вручению этой награды предшествовало довольно критическое по тональности заседание Комитета по Сталинским премиям. Многие из его членов, говоря о «Тихом Доне» как исключительно талантливом произведении, высказали несогласие с финалом романа и образом Григория Мелехова.

Уже после войны, в 1949 году, новую критическую волну вызвала публикация в 12-м томе Сочинений И.В. Сталина его письма к редактору «Рабочей газеты» Феликсу Кону. В документе двадцатилетней давности содержались высказывания о ряде «грубейших ошибок и прямо неверных сведений» в изображении событий и реальных лиц, связанных с Верхнедонским восстанием. Это стало сигналом к очередным редакционным правкам при публикации шолоховского романа, с которыми писатель не соглашался, но в ряде случаев вынужден был уступить¹.

Драматизм ситуации усугублялся **слухами о плагиате**, возникшими в писательской среде после выхода первых книг «Тихого Дона». Художественные достоинства произведения были столь высоки и несомненны, что особый интерес вызвала фигура автора. На вопрос, как мог создать великое произведение совсем молодой человек, недавний дебютант в литературе, был найден самый «простой» ответ: начались поиски «истинного» автора.

Это заставило Шолохова еще в 1929 году привезти в Москву черновики двух первых книг романа для подтверждения своего авторства. Показательно, что в среде русской эмиграции первой волны, хорошо знавшей и материал, который лег в основу шолоховского произведения, и авторов донского круга, никаких сомнений по поводу авторства «Тихого Дона» не возникало. Не было сомнений и у членов Нобелевского комитета, присудивших Шолохову почетную международную премию в 1965 году за роман «Тихий Дон».

Это событие, однако, дало толчок возобновлению давней дискуссии. В 1974 году, накануне 70-летнего юбилея писателя, в Париже под псевдонимом Д.* вышла книга «Стремя тихого Дона» (Загадки романа)» с предисловием А.И. Солженицына. Автором книги (позднее стало известно, что это И. Медведева-Томашевская) была создана гипотеза о наличии в «Тихом Доне» «двух, совершенно различных, но сосуществующих авторских начал»: одного – подлинно художественного, принадлежащего перу создателя эпопеи, и второго – текста непрошенного «соавтора», «пуб-

¹ Первое научное издание романа «Тихий Дон» осуществлено в настоящее время Институтом мировой литературы имени А.М. Горького РАН с учетом текстологического исследования рукописей.

лициста-агитатора»¹. И хотя в незавершенной книге Д.* напрямую не был назван «истинный» автор, А.И. Солженицын высказал мнение, что это мог быть Федор Крюков, донской писатель круга короленковского «Русского богатства», умерший при отступлении в 1920 году. Не исключалось также, что «был, жил никогда публично не проявленный, оставшийся всем неизвестен, в Гражданскую войну расцветший и вослед за ней погибший еще один донской литературный гений...»².

После публикации книги Д.* крупнейшие критики эмиграции Г. Струве, М. Слоним, американский славист Г. Ермолаев сочли высказанную в ней версию бездоказательной. Тезис об авторстве Крюкова отвергла также шведско-норвежская группа ученых, которые по инициативе и при участии известного слависта Г. Хьетсо провели сравнительное исследование текстов М. Шолохова и Ф. Крюкова с использованием количественных методов анализа и электронной обработки данных³.

На фоне этой полемики обращает на себя внимание отсутствие откликов на нее в советском литературоведении, что придавало проблеме авторства ореол «притягательной запретности».

Первые публикации, в которых были высказаны разные взгляды на «шолоховский вопрос», появились лишь в конце 1980-х – начале 1990-х годов⁴. Но и в этот период, как и в конце 1920-х годов, спор об авторстве в значительной мере имел идеологическую подоплеку. Если в 1920-е годы «неистовые ревнители» чистоты пролетарской литературы находили в романе апологию белогвардейщины и подыскивали соответствующих такому пониманию авторов, то в 1970-е и особенно 1990-е годы, когда объектом отрицания стало все советское, уже по одной этой причине Шолохову отказывали в праве быть создателем гениальной эпопеи о судьбе казачества.

Филологическому решению проблемы мешало отсутствие черновиков первых двух книг романа⁵. Обнаружение считавшихся утерянными рукописей Шолохова

¹ Д*. Стремя «Тихого Дона» (загадки романа). — Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. — Самара, 1996. — С. 12–13.

² Солженицын А. Федор Дмитриевич Крюков. — Там же. — С. 96. Ф. Кузнецов в книге «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа» опубликовал материалы из журнала «Станица», выходившего в 1936 г. в Париже. Из них видно, что еще тогда казачьими писателями // эмигрантами была отвергнута версия о возможной принадлежности «Тихого Дона» перу как Ф. Крюкова, так и менее известных донских авторов. Никогда не обмолвился о работе отца над крупным произведением и не подвергал сомнению авторство Шолохова сын Ф. Крюкова, отступавший вместе с ним на Кубань и оказавшийся после смерти отца в эмиграции. Нельзя также не вспомнить, что в шестидесятые годы сам А.И. Солженицын не сомневался в авторстве Шолохова и выражал в письме к нему свое «неизменное чувство»: как высоко он ценит «автора бессмертного "Тихого Дона"».

³ Хьетсо Г., Густавссон С., Бекман Б., Гил С. Кто написал «Тихий Дон»? (Проблема авторства «Тихого Дона»). — М., 1989. Работа опубликована за рубежом в 1984 г. и, как точно заметил в предисловии П. Палиевский, «только обычное наше небрежение к собственным ценностям могло задержать ее перевод на русский язык».

⁴ См. подборку статей Р. Медведева, Г. Ермолаева, Ф. Бирюкова, С. Семанова, М. Мезенцева и др. в журнале «Вопросы литературы», 1989, № 8 и 1991, февраль, а также кн. «Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. — Самара, 1991.

⁵ Основная часть архива Шолохова погибла в Вешенской в 1942 г. при попадании бомбы в дом писателя. Небольшую часть рукописей удалось спасти, и в 1975 г. по воле Шолохова папка, содержащая черновики третьей и четвертой книг, была передана в Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Рукописи первых двух книг считались утраченными. Их писатель передал на хранение своему другу Василию Кудашеву в 1929 г, после завершения работы комиссии во главе с А.С. Серафимовичем, подтвердившей авторство М. Шолохова, и на долгие годы следы были потеряны. Первые публикации, подтвердившие, что ру-

поставило точку в полемике об авторстве и положило начало новому этапу в научном исследовании «Тихого Дона» – всемирно признанного гениального творения русского реализма XX столетия.

Роман «Поднятая целина» (1-я кн. – 1930–1932, 2-я кн. – 1954–1960). **Историческая основа произведения.** Шолохов неизменно обращался в своих книгах к переломным ситуациям. Такими были и события коллективизации, запечатленные в романе «Поднятая целина»¹.

Хорошо известны слова М. Шолохова: «Я писал «Поднятую целину» по горячим следам, в 1930 году, когда еще были свежи воспоминания о событиях, происшедших в деревне и коренным образом перевернувших ее». Уточним, что первая книга романа создавалась непосредственно в ходе коллективизации, становясь художественным откликом писателя на самые животрепещущие проблемы, способом осмысления событий и, учитывая авторитет Шолохова, попыткой воздействия на них.

Публикация писем М. Шолохова 1929–1933 годов и других документов показывает, что писатель находился в самой гуще событий, не просто наблюдал происходящее и «шибко скорбел душой», но и пытался исправить ситуацию, остановить насилие при проведении коллективизации. «А Вы бы поглядели, что творится у нас и в соседнем Нижне-Волжском крае, – пишет М. Шолохов Е.Г. Левицкой летом 1929 года² – Жмут на кулака, а середняк уже раздавлен. 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. И как следствие умело проведенного нажима на кулака является факт (чудовищный факт!) появления на территории соседнего округа оформившихся политических банд. <...> Надо на густые решета взять всех, вплоть до Калинина; всех, кто лицемерно, пофарисейски вопит о союзе с середняком и одновременно душит этого середняка... Писал краевому прокурору Нижне-Волжского края. Молчит, гадюка, как воды в рот набрал. Не снисходит до ответа».

Шолоховские письма этого периода к Сталину, рассказывающие об истинном положении дел на Дону, критические статьи писателя в газетах полны желания показать подлинное лицо «не только всех тех, кто применял к колхозникам омерзитель-

копии целы, принадлежат журналисту Л. Колодному, и появляются они начиная с 1990 г. Но только в конце 1999 г. благодаря поддержке правительства рукописи были выкуплены у наследников Кудашева и переданы на хранение и изучение в Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Об истории рукописей первой и второй книг «Тихого Дона» подробнее см.: Колодный Л. «Кто написал «Тихий Дон». Хроника одного поиска». – М., 1995; Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа». – М., 2005.

¹ Роман «Поднятая целина» при жизни писателя часто переиздавался, в результате чего сложилось мнение о существовании авторского канонического (окончательно завершенного) текста. Между тем в текст романа неоднократно вносились «скопцовские», по определению самого Шолохова, редакторские изменения, направленные прежде всего на «очистку» языка произведения от диалектизмов, что привело к его обеднению. Был также осуществлен целый ряд изъятий и переделок содержательного плана. Одну из первых научных публикаций текста осуществил Ю.А. Дворяшин в 2001 г. – Шолохов М.А. Поднятая целина: В 2 кн. – Екатеринбург, 2001.

² Е.Г. Левицкая в 1926–1929 годах работала в издательстве «Московский рабочий», где впервые отдельной книгой вышел роман «Тихий Дон». Тогда и состоялось знакомство Шолохова с Левицкой, с семьей которой писатель дружил свыше 30 лет, а ее ласково называл «мамуней».

ные «методы» пыток, избиений и надругательств, но и тех, кто вдохновлял на это»¹.

Усилия писателя не прошли бесследно. Была оказана продовольственная помощь голодающему населению Вешенского и Верхнедонского районов, и тем спасены жизни тысяч людей (одновременно Сталин предостерег Шолохова, заметив, что «уважаемые хлебобобы» проводили саботаж, «тихую» войну с советской властью, «не прочь были оставить рабочих, Красную Армию – без хлеба»).

Обстановка на Дону, постоянное наблюдение и давление со стороны властей, трудности с публикацией «Тихого Дона», слухи о плагиате – все это привело Шолохова к глубокому внутреннему кризису, что не могло не отразиться на его творчестве. Но не социологические схемы, «прославление» коллективизации или «сговор» со Сталиным, о котором немало писала критика последних десятилетий, определяли позицию автора романа «Поднятая целина», а его *собственное* представление о жизни на селе и ее перспективах, его сомнения, тревога и боль, надежды и тяжкие разочарования.

Можно обнаружить определенную перекличку «Поднятой целины» с опубликованной одновременно третьей книгой «Тихого Дона». Их объединяет актуальный вопрос «об отношении к среднему крестьянству», тема восстания как результата «перегибов», допущенных властями. Устали люди от крови – эту мысль, прозвучавшую еще в «Тихом Доне», Шолохов раскрывает и в «Поднятой целине». Отсюда то повышенное внимание, которое уделено в романе изображению руководителей, взаимоотношениям власти и народа в период радикальных перемен в жизни и сознании людей. Во второй книге, создававшейся почти через тридцать лет, полемически заострена идея ценности, неповторимости каждой человеческой судьбы.

Основной конфликт произведения. Роман открывается пейзажем, который наполнен контрастами. Он несет в себе мотивы борьбы жизни и смерти, холода и тепла, зимы и весны, тьмы и света, дня и ночи, символически подчеркивая остро-конфликтность повествования.

Точно указана дата начала событий: январь 1930 года – первого года после начала «великого перелома» на селе. Вновь центр действия – казачий хутор, куда практически одновременно прибывают герои-антагонисты: рабочий-двадцатипятилетний Семен Давыдов и бывший есаул Половцев. Пружина повествования сразу закручивается вокруг узловой проблемы эпохи: каким быть укладу жизни села?

Сюжет первой книги романа развивается динамично, крупным планом выделены сцены, рисующие этапы борьбы за создание и укрепление колхоза в Гремячем Логу. Но выстраивая биполярную, на первый взгляд, художественную структуру (борьба старого и нового), Шолохов, существенно расширяет и углубляет художественный конфликт произведения. Его внешний план (антагонистический конфликт коммунисты – враги) дополняется и углубляется за счет плана внутреннего (изменения, происходящие в сознании людей).

¹ Письмо от 4 апреля 1933 г., в котором подробно рассказано о причинах голода, Шолохов завершает обращением к Сталину: «Только на Вас надежда. <...> Решил, что лучше написать Вам, нежели на таком материале создавать последнюю книгу «Поднятой целины». В 1937 – 1938 гг. Шолохов вновь обращается к Сталину с протестом против репрессий на Дону. Ему удается спасти сотни земляков, однако сам писатель избежал ареста по сфабрикованному делу лишь благодаря помощи друзей и обращению непосредственно в Кремль. «Сплошная политика» не позволила Шолохову завершить в задуманные сроки произведение на современном материале. «Заново и по-новому» он пишет «Поднятую целину» в 1950-е гг. Главы из второй книги романа начали публиковаться в 1954 – 1959 гг., отдельным изданием книга вышла в 1960 г. За роман «Поднятая целина» Шолохову была присуждена Ленинская премия.

Массовый образ народа. Главное в произведении – это сложные перипетии народной жизни в период нового исторического испытания («Жизнь в Гремячем Логу встала на дыбы, как норовистый конь перед трудным препятствием»). Стремясь подчеркнуть драматизм нового крутого поворота в жизни казаков, Шолохов предполагал назвать роман «непоэтично», но точно: «**С потом и кровью**»¹.

Произведение изобилует эпизодами, показывающими, как непросто складывалась колхозная жизнь, какой протест вызывала у крестьян спешка, угрозы, насилие (сцены раскулачивания, конфликты Нагульнова с Банником, Давыдова – с Устином Рыкалыным, реакция на статью Сталина «Головокружение от успехов»). «Большой, сильный, холодный ветер», гуляющий по гумну, передает настроение тревоги, тяжких сомнений².

Показывая противоречивость, неоднозначность народного восприятия перехода к коллективной жизни, Шолохов использует **массовые сцены**. Их роль особенно значима в первой книге романа (собрание гремяченской бедноты, «бабий бунт», общее собрание и др.). В построении массовых сцен используются приемы полилога, сопряжение комического и драматического, многообразие портретных и речевых характеристик. В этих сценах устами многих героев высказаны нелюбимые для власти оценки руководителей, мысли о колхозах, отношении к религии, приближающемуся голоде и целом ряде острейших проблем времени.

Судьба народная воплощается Шолоховым и в конкретных **образах крестьян**. Очевидно авторское сопереживание тем, кто, преодолевая многие трудности, строит новую колхозную жизнь. Крупным планом показаны середняк Кондрат Майданников, «со слезой и кровью» изымающий исконные крестьянские представления о собственности; бывший красный партизан, а ныне колхозный бригадир Павел Любишкин; кузнец Ипполит Шалый, впервые публично отмеченный на собрании за его труд; острый на слово Устин Рыкалин; наблюдательный и трезвый в суждениях возница Иван Аржанов. Отношение к колхозным делам и власти у них разное, пострадавшее всей жизнью. Представляя народный характер в многообразии его проявлений, Шолохов тем самым развивает мысль о самобытности каждой личности, невозможности шаблонного подхода к ней. Эта тема нашла выражение в ряде сцен-разговоров второй книги романа, где раскрывается «чуждинка» героев произведения.

¹ Т. Касаткина обращает внимание на то, что в этом названии Шолохов, по сути, цитировал знаменитую фразу из «Фауста»: «Кровью и потом все царства на земле склеены». — *Касаткина Т.* «С кровью и потом» // М.А. Шолохов. «Поднятая целина». — М., 1997. — С. 11. Авторское название было заменено по предложению редакции, среагировавшей на слова Сталина о «громадном значении обработки целины». Шолохов признавался в письме к Е.Г. Левицкой от 26 июня 1932 г.: «Боюсь, как бы меня дальше с «целиной» не подрезали. На название до сей поры смотрю враждебно. Ну что за ужасное название! Ажик самого иногда мутит. Досадно!»

² Такое изображение коллективизации привело к тому, что журналы «Октябрь» и «Новый мир» отказались публиковать первую книгу «Поднятой целины», потребовав изъятия глав о раскулачивании. Шолохову пришлось вновь обращаться к Сталину за помощью. Как рассказывал писатель, Сталин прочитал роман в рукописи и, назвав редакторов «путаниками», заметил: «Мы не побоялись кулаков раскулачивать — чего ж теперь бояться писать об этом!». После этого газета «Правда» опубликовала тщательно отобранный отрывок из нового романа — сцену собрания, на котором было принято решение о создании колхоза. Но даже это не положило конец задержкам с публикацией, а после выхода роман был подвергнут жесткой критике. — *Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова. Документальная хроника без легенд. — М., 1995. — С. 40 — 51.

Все остродраматические события романа оттенены в тексте народной шуткой, словом, жестом, «смеховым действием» (по Бахтину), то есть представлены в свете **народной смеховой культуры**. Характерная для произведения Шолохова «смеховая оппозиция трагизму времени» (С.Семенова) позволяет выявить черты устойчивости народного характера и бытия, утвердить его неистребимость, открытость в будущее, уравнивает в художественном пространстве романа расколотый непримиримыми противоречиями мир.

Самый яркий, колоритный носитель народной смеховой культуры в романе – **дед Щукарь**. В корне несправедлив взгляд на Щукаря как на лентяя, ничего не умеющего делать своими руками¹, прежде всего потому, что у этого персонажа есть своя значительная функция в произведении. Реплики и действия Щукаря не просто «разрезают» смертельно накалившуюся в романе обстановку, придавая, казалось бы, неразрешимому мирным путем конфликту неожиданное комическое завершение. Щукарь, как и «положено» балагуру, выражает мнение народа (часто нелепое) о самых серьезных и острых проблемах. Например, в его устах комично звучит интерпретация идеи мировой революции; тезис о «классовой борьбе» пародируется в рассуждениях о «кулацкой животине» – старом козле; немало правдивых суждений о происходящем и о руководителях слышится в безудержной болтовне Щукаря на собраниях.

В системе образов романа Щукарь выполняет роль «оруженосца», пародийного двойника Нагульнова и Давыдова. Он первым встречает Семена по приезде в колхоз, сопровождает его во всех наиболее значительных эпизодах и последним прощается с ним.

В финале произведения образ Щукаря поворачивается необычными гранями. Гибель Давыдова и Нагульнова стала личной трагедией для старика, любившего этих «ребят» искренне, как родных детей, которых ему не довелось иметь. Резко меняется характеристика Щукаря: «он стал нелюдим, неразговорчив», уже не балагурит, а вздыхает, крестится и плачет. Одиночество, грусть, тоска – таковы теперь лейтмотивы образа героя. «Привыкли к нему, к старому чудаку, и без него вроде пустое место в хуторе останется», – так, в продолжение размышлений о «чудинке», характеризуется роль Щукаря в сложной системе взаимоотношений донского хутора.

Образы коммунистов. Двигателем перемен Шолохов делает **Семена Давыдова** – рабочего Путиловского завода, бывшего революционного матроса, который по призыву партии едет на Дон проводить сплошную коллективизацию.

Характер героя лишен схематизма, свойственного изображению коммунистов-руководителей в литературе тех лет. Давыдов плохо знает крестьянскую жизнь и увлечен идеей ее быстрого изменения (сцена в райкоме). Но в то же время не случайны детали, подчеркивающие характер человека-труженика. С первого появления в хуторе Давыдов вызывает интерес казаков тем, что «не соскочил с саней и – мимо людей, прижав портфель, в сельсовет, а сам начал распрягать коней, помогая кучеру и обнаруживая давнишнее умение и сноровку в обращении с конем».

Автор мастерски показывает, как постепенно представления героя о крестьянских реалиях корректируются «местными условиями». В результате не только Давыдов учит крестьян жить по-новому, в колхозе, но и сам учится у них любви к

¹ Воскресенский А. Смешон ли дед Щукарь? // Московские новости, 1987, № 32; Знаменский А. Трагикомедия мелкой души: так кто же он такой, всем хорошо известный дед Щукарь? // Лит. Россия, 1987, 18 декабря. Полемику с этими авторами см. в статьях: Егорова Л. Неумирающая сила романа // Литература в школе, 1988, № 1. – С. 12 – 14; Жуков И. Судьба Михаила Шолохова // Комсомольская правда, 1987, 31 октября.

особому деревенскому миру, крестьянскому труду, всей душой вникая в тонкости земледельческого бытия («...а на пахоте надо быть душевным человеком, потому что земля любит ровное, ласковое к себе отношение»). Шолохов отмечает многие ценные человеческие качества «любушки Давыдова»: его человечность, способность к шутке, понимание и умение прощать оппонентов (сцены «бабьего бунта», стычка с Устином Рыкалиным), появившееся стремление к созданию семьи.

Не остаются неизменными характеры двух других коммунистов – **Макара Нагульнова** и **Андрея Разметнова**. Нагульнов «резковат, весь из углов, и...все острые». В этом образе укрупнены черты фанатичной преданности идее, готовности ради мировой революции пожертвовать своей и чужими жизнями. При этом автор не лишает Макара способности подняться над «классовым» (он хранит платок, оброненный бывшей женой Лушкой; глазами Нагульнова с сочувствием показан убитый Тимофей Рваный). Живые краски привносят в образ Нагульнова его описанные с юмором увлечения, дружба с дедом Щукарем.

Во многом как антипод Нагульнова предстает Андрей Разметнов. Его портрет создает впечатление открытости, ясности натуры, которое затем уточняется рассказом о глубинной трагедии этого героя, потерявшего в Гражданскую войну жену и сына. Будучи сам бедняцкого происхождения, Разметнов тем не менее жалеет «кулаков», отказывается принимать участие в раскулачивании. И у этого героя есть своя «чудинка» (увлечение голубями).

Галерея образов коммунистов дополняется в романе фигурами Кондратько и секретаря райкома Нестеренко, которые привносят новые детали в раскрытие проблемы взаимоотношений власти и народа.

Если в первой книге романа герои были показаны в активном действии, в борьбе за становление и укрепление колхоза, то во второй книге действие перенесено в сферу нравственно-этической проблематики. Тем трагичнее на этом фоне звучит **финал** произведения. В схватке с врагами погибают Давыдов и Нагульнов. Эту сцену завершает прямое авторское лирическое отступление – одно из немногих у Шолохова: «...Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака... Вот и все!» «Безрадостными глазами» смотрит на мир потерявший друзей Андрей Разметнов. Но в пейзаже, завершающем роман, ощутима и нота надежды на то, что «величая и буйная» гроза – «последняя в этом году»...

Излюбленный Шолоховым прием психологического параллелизма позволяет «рифмовать» непростое дело колхозного строительства и напряженное, подчас угрожающе-враждебное человеческому бытию состояние природы. **Пейзаж** служит одним из важнейших средств раскрытия авторской концепции, он помогает показать борьбу нового и старого, добра и зла, передать ощущение неостановимого движения жизни. Центральным поэтическим образом романа становится образ земли – «поднятой», распаханной, плодоносящей.

Образы врагов. В соответствии с основным конфликтом, Шолохов использует в романе прием противопоставления колхозников и сочувствующих колхозному движению и врагов. В характеристике «матерого офицера» Половцева подчеркнуты черты хищника, жестокого и осторожного («как крупный хищный зверь перед прыжком»), «прижимал к груди набухшие отечной кровью кулаки, ногти вонзились в ладони»¹. Однако в его рассуждениях об отношении власти к крестьянам есть нема-

¹ Прототипом Половцева стал есаул Сенин, выведенный под своим именем в «Тихом Доне». В 1930 г. Сенин пытался поднять казаков, недовольных принудительными мерами массовой коллективизации, на выступление против власти. Однако никакой организации

лая доля правды, а самому Половцеву не чужды естественные человеческие чувства («кошек чертовски люблю. И детей. Маленьких. Очень люблю, даже как-то болезненно. Детских слез не могу слышать, все во мне переворачивается...») – это признание резко контрастирует с садистски-жестокоей сценой убийства жены Хопрова).

Словно окошко в искореженную ненавистью душу Половцева приоткрывается в сцене возвращения внезапно исчезнувшего напарника. Лятевский принес с собой в горенку Островнова, где скрывались заговорщики, охапку влажных цветов. «... И тут произошло неожиданное: Половцев, этот железный есаул, всей грудью вдыхая полузабытые запахи цветов, вдруг расплакался». И в опустившемся, давно утратившем весь свой интеллигентский облик Лятевском «проснулась деликатность, и он чуть слышно насвистывал опереточные арии и делал вид, что ничего не слышит, ничего не замечает...»¹.

Еще более сложным и неоднозначным предстает в романе образ **Якова Лукича Островнова**. Он занимает особое место в системе образов, поскольку имеет отношение к обеим сюжетным линиям романа – становлению колхоза и подготовке восстания. Первая же характеристика Островнова, данная Разметновым, определяет главное в этом персонаже. Островнов – человек умный, деятельный, «культурный хозяин», у которого урожай всегда лучше других. Не случайна портретная деталь: шершавая ладонь Якова Лукича характеризует его как настоящего работника. Но хитрый и осторожный Островнов «не удержался в стороне от яростно вспыхнувшей по хуторам борьбы, коловертю втянуло его в события» (о чем он сам потом многократно пожалеет). Подчиняясь своему бывшему сотенному командиру Половцеву, Островнов вредит колхозу: портит быков, подговаривает народ резать домашний скот, не сдавать зерно. Обличительную тональность в обрисовке образа усиливает участие Островнова в убийстве Хопрowych и его вина в смерти собственной матери...

Тот же Яков Лукич, однако, радуется первым неудачам восстания, после исчезновения опасных «жильцов» развивает «кипучую деятельность» по укреплению колхоза. Показывая «раздвоенную, дикийвинную жизнь» Островнова, Шолохов отмечает его усиливающуюся неприязнь к Половцеву и Лятевскому («Влажные глаза Якова Лукича недобро блеснули, и закончил он уже с нескрываемой злобой: «Вы, господа офицеры, до семнадцатого года думали, что одни вы умные, а солдаты и простые казаки все как есть с придурыю. Учили вас красные, учили, да так, видать, ничему и

ему создать не удалось. По «Делу есаула Сенина» в качестве обвиняемых было привлечено 98 человек. 8 из них, включая самого Сенина, были расстреляны. — Михайлов В., *Бондаренко В.* Люди устали от крови // Российская газета, 1994, 25 июня.

¹ В. Васильев обратил внимание на переключку по ощущению безнадежности сцен «сидения» Половцева и Лятевского в горенке у Островнова с эпизодами «Тихого Дона», рисующими Григория Мелехова в банде Фомина. Только теперь «мирные разбойнички» символически характеризуются Шолоховым через упоминание о книге Г. Сенкевича «Камо грядеши» и «рассказика о казаках» Чехова («Печенег»), углубляющее мотив исторической безнадежности борьбы «язычников» с «новой верой». Это еще одно «свидетельство многолетней, не оставляющей писателя генеральной мысли о судьбе России» (*Васильев В.* Последние книги «Тихого Дона» и «Поднятой целины» в единстве исканий М.А. Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. Исследования и материалы. — М., 2003. — С. 368 — 369). Т. Касаткина усматривает еще один контекст в упоминании романа Сенкевича. Она обращает внимание на то, что это произведение повествует об императоре Нероне, который поджег Рим и обвинил в этом христиан, проводя историческую параллель с жестокостью сталинской коллективизации (см.: *Касаткина Т.* «С кровью и потом» // М.А. Шолохов. «Поднятая целина». — М., 1997. — С. 13 — 14).

не выучили... Не впрок пошла вам наука и великое битье!»). Вряд ли можно назвать Островнова идейным антагонистом советской власти, он «хоть и трошки кряхтит» от налогов, но готов смириться с новым порядком жизни – до тех пор, пока под сомнение не оказалось поставленным главное, ради чего сам Островнов, его семья и предки их много и тяжело трудились – возможность быть хозяином на своей земле. «Потому-то он и против Советской власти, потому он и жил скучно, как выхолощенный бугай: ни тебе созидания, ни пьяной радости от него...» Суть образа Островнова подчеркнута «говорящей» фамилией, вызывающей ассоциации с «островом», отъединенностью, самодостаточностью этого персонажа.

Рисуя отрицательных персонажей с явным идеологическим нажимом, Шолохов в то же время вводит целый ряд эпизодов и деталей, которые позволяют приоткрыть драму таких людей, как Островнов, Тит Бородин, Тимофей Рваный. Например, Тит в ответ на вопрос Макара об оружии восклицает: «Не дам! Имущество забираете, да еще отрез последний? Кулак должен быть с отрезом, так про него в газетах пишут. Беспременно чтобы с отрезом»; слова Тита словно подхватывает бежавший из ссылки Тимофей Рваный: «Вырою винтовку... Мне одна направления дадена. Раз меня казнят, и я буду казнить...»¹. Рассказывая о двадцатилетнем пособнике Половцева, Шолохов как будто специально обращает внимание читателя на такое его признание: «Соскучился по родным местам до смерти!» – виновато улыбнулся Тимофей Якову Лукичу.

В реальной действительности за этими персонажами стояли многие тысячи «старательных мужиков», на судьбе которых трагически отразились колебания политики по отношению к крестьянству. Об этом Шолохов имел смелость рассказать в самый разгар коллективизации. Оценка человека по его связи с родной землей, хозяйственности, семейственности – важнейшее свойство эпического мировидения М. Шолохова.

Военная тема в творчестве М. Шолохова. Уже на второй день войны Михаил Шолохов передал в фонд обороны страны Сталинскую премию, присужденную ему за роман «Тихий Дон». А в июле 1941 года полковой комиссар запаса Шолохов был призван в действующую армию в качестве специального корреспондента газеты «Красная звезда». Он участвовал в боях под Смоленском, на Западном и Южном фронтах, закончил войну в Восточной Пруссии. В очерках и художественных произведениях, созданных Шолоховым в годы войны, продолжается эпическая тема судьбы народа и человека в трагических испытаниях истории.

К годовщине начала войны в газете «Правда» вышел рассказ М. Шолохова «**Наука ненависти**». По своему пафосу, отраженному в заглавии, произведение находится в русле литературы этого периода, главной целью которой было укрепление духа солдат, мобилизация их на беспощадную борьбу с врагом. Но было в этом рассказе и нечто сугубо шолоховское. И прежде всего – продолжающее толстовскую традицию изображение войны в ее самых жестоких и страшных проявлениях, беспощадно-натуралистических деталях (изнасилованная и убитая пятиклассница – ровесница дочери главного героя рассказа; куча нарубленного фашистами человеческого мяса с красноармейскими пилотками наверху; кишящие червями раны военнопленных...). Такая концентрация трагического начала призвана подчеркнуть силу и стойкость русского человека, воина, защитника родной земли.

Этой же цели служит психологическая параллель с образом искалеченного снарядам, но сильного и крепкого дуба, оживающего по весне. Пройдя адские муки, человек учится ненависти – подлинному страстному желанию победы как

¹ Курсив мой. – А.Т.

освобождения родной земли, как уничтожения смерти, разрушения и истребления, принесенных врагом.

Необычен выбор героя произведения. Лейтенант Герасимов – бывший военнопленный, которому удалось бежать и продолжить борьбу с фашистами. Точно характеризуют героя психологизированные портретные детали: жест (скрещенные крупные узловатые пальцы рук), «так красноречиво передающий безмолвное горе или глубокое и тягостное раздумье»; вспыхивающий ненавистью при виде фашистов взгляд; ослепительно белые от седины виски тридцатидвухлетнего лейтенанта; неожиданно появившаяся на его обычно суровом лице «простая и милая, ребяческая улыбка».

Ряд эпизодов рассказа (прощание с женой, пленение, помощь военврача в плену), приемы сказа и авторского лирического комментария будут использованы в послевоенном рассказе «Судьба человека».

Верный своему правилу идти по горячим следам событий, показывать жизнь народа в суровых испытаниях, Шолохов в годы войны начал работу над крупным эпическим произведением – романом **«Они сражались за Родину»**. Первые главы нового произведения были напечатаны в 1943–1944 годах на страницах газет «Правда» и «Красная звезда». Событийную основу романа составляют драматические картины тяжелого отступления советских войск на Дону летом 1942 года.

«Вот чертов народ, какой неистребимый!» – словами Лопахина можно сформулировать одну из важнейших мыслей автора. В центре произведения находятся образы Стрельцова, Лопахина, Звягинцева и многих других героев, каждый из которых привнес в произведение свою судьбу и свой особый мир. Это был народный, «низовой» пласт войны, в то время как от Шолохова ожидали создания крупного произведения с изображением не только солдат, но и полководцев¹.

С окончанием Великой Отечественной войны Шолохов не перестает размышлять о пережитом, о причинах неудач первых месяцев войны, силе и стойкости народного характера, позволивших отстоять родную землю, о неистребимой народной жажде жизни. Этому были посвящены новые главы романа «Они сражались за Родину». Рамки произведения расширялись, в стремлении осмыслить истоки событий Шолохов обратился к предвоенной жизни. В произведении зазвучала тема репрессий, появились размышления о Сталине, партии.

Новые главы романа, однако, подверглись жесткой партийной критике. Писателю было отказано в использовании архивов для работы над произведением о войне, а новые главы, содержащие размышления о Сталине, в 1969 году были подвергнуты редакторской правке вопреки воле автора, отказавшегося что-либо изменять.

По свидетельству дочери М.Шолохова, незадолго до смерти писатель сжег рукопись незавершенного романа².

¹ В мае 1942 г., в канун дня рождения Шолохова, писателя пригласил к себе Сталин. Встреча состоялась после долгого перерыва в общении. Пожелав писателю здоровья (Шолохов получил серьезную контузию во время аварии самолета), Сталин высказал свое пожелание «нового талантливого, всеохватного романа, в котором бы правдиво и ярко, как в «Тихом Доне», были изображены и герои-солдаты, и гениальные полководцы, участники страшной войны». И еще раз прозвучало напоминание, что войны выигрываются великими полководцами (явный намек на собственную роль в войне и ее желательное отображение в будущем романе писателя). Одновременно с этим проверялись слухи о том, что Шолохов оставил семью под немцами и сам собирается к ним. – См.: *Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова. – С. 234–235.

² «Отец был научен всем горьким опытом своей жизни, тем же 1937 г., когда его жизнь висела на волоске, а дети отвечали за отцов полной мерой» <...>. См.: *Шолохова С.М.* К ис-

Рассказ «Судьба человека» (1956). Шедевром шолоховской малой прозы стал рассказ «Судьба человека», опубликованный в новогодних номерах газеты «Правда» (31 декабря 1956 г. – 1 января 1957 г.). И дело не только в том, что впервые в послевоенной литературе Шолохов заговорил о запретной теме пленных. Своеобразие произведения связано прежде всего с выбором главного героя и приемами раскрытия его характера. Писатель поставил в центр повествования о великой войне рядового, обыкновенного человека, посмотрев на войну и цену победы его глазами.

При этом художника интересовали не внешние проявления героического, а внутренние его составляющие, нравственный выбор и достоинство, сохраняемые в нечеловеческих испытаниях. В предельно обобщенном **названии произведения** М. Шолохов символически выразил мысль о непостижимой силе, величии и неповторимости самого обыкновенного человека.

В образе Андрея Соколова автор раскрыл свое представление о **русском национальном характере**. Максимальная типизация достигается за счет именованного героя (русская «высокая» фамилия *Соколов*, имя *Андрей* от греч. andros – «мужчина»). Предельно обобщены детали портрета (высокий сутуловатый мужчина, говорящий приглушенным баском). Типичны и обстоятельства жизни Андрея Соколова. Сам герой говорит о себе: «Поначалу жизнь моя была самая обыкновенная». В его рассказе точно обозначены даты, отражающие важные вехи не только личной биографии, но и истории страны. Соколов ровесник века (1900 г. рождения), участник Гражданской войны. Не миновал его голодный 1922 год, оставивший Андрея сиротой. Он был вынужден уйти из села, стал работать слесарем на заводе. В двадцать девятом году (начало первых пятилеток) «завлекли» его машины. У героя обычная семья: добрая любящая жена, трое детей.

Общепризнанные черты, свойственные герою, акцентированы и в его военной биографии. По воинскому званию Соколов рядовой (в отличие от лейтенанта Герасимова из «Науки ненависти»), к тому же беспартийный. В рассказе о фронтовой судьбе Соколова также нет ничего подчеркнуто героического, как нет такого пафоса в произведении в целом. Следуя традициям Л. Толстого, Шолохов показывает «скрытую теплоту патриотизма», которая стала основным источником победы. На фронте, так же как и в мирной жизни, Соколов просто, терпеливо и честно выполнял свою работу. Без колебаний он бросается выручать товарищей, под обстрелом доставляя им на своей машине снаряды.

Попав раненым в плен, Андрей окажется способным на проявление непокорности и чувство юмора (эпизод с портянками), которое свидетельствует о силе его натуры. В плену он тоже поступает так, как считает справедливым: собственными руками убивает предателя, который хочет выдать фашистам своего командира; находит слова благодарности для доктора, который «и в плену и в потемках свое великое дело делал».

тории ненаписанного романа. — Шолохов М.А. Они сражались за Родину: Главы из романа. Рассказы. — М., 1995. — С. 8. По словам жены писателя, «не любил он и не хотел, чтобы в бумагах его копались» // Шолохов М.М. Отец был прост и мужественен. Малоизвестные страницы жизни М.А. Шолохова. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 31. Ф. Кузнецов, размышляя над причинами уничтожения писателем архивов в последние годы жизни, высказывает предположение, что, «по всей вероятности, ничто написанное им в конце жизни не удовлетворяло мастера — и он сжег свой архив, чтобы никто не мог прикоснуться к мукам его творчества на исходе его дней». — Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. — С. 20.

В кульминационном эпизоде рассказа о плене (столкновении с лагерфюрером Мюллером) Соколова спасет от смерти сочетание твердости характера (отказ выпить за победу немецкого оружия) со специфическим русским удалством («после первого стакана не закусываю»). Значимо и то, что эпизод этот произошел в период битвы под Сталинградом, в силу чего противостояние пленного Соколова празднующим близкую победу фашистам стало его личным Сталинградом.

В рассказе о судьбе Андрея Соколова автор достигает **предельной концентрации трагического начала** («одно горе к другому»). После побега из плена и возвращения к своим героя ожидает известие о гибели жены и дочерей («значит, я два года с мертвыми разговаривал?!»), а затем и потеря сына («аккурат девятого мая, утром, в День Победы, убил моего Анатолия немецкий снайпер...»).

Война осиротила героя, опустошила его душу («За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила? Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь!»). Безвольно опущенные большие руки, потухшие, мертвые глаза, «словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть» – такими скупыми портретными деталями передает автор неизбывное горе Андрея Соколова.

Возвращает его к жизни сирота Ванюшка. Вновь, как и в финале «Тихого Дона», рядом с поседевшим от горя мужчиной – ребенок, детство которого искалечено войной. Сам сирота, Соколов нашел в себе силы стать опорой маленькому Ванюшке. Сцены взаимного «узнавания» отца и сына – одна из самых пронзительных в рассказе.

Финал произведения, как это свойственно Шолохову, остается открытым. По уходящей вдаль бесконечной дороге жизни идут рядом двое – мужчина и ребенок. Автор хорошо знает, что испытания героя не закончились. Поэтому в завершающем рассказ лирическом отступлении ощутима «тяжелая грусть», появляется и тщательно скрываемая от ребенка «скупая мужская слеза». Автор оставляет читателю надежду на то, что «этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит» и около отцовского плеча настоящим человеком вырастет обездоленный войной ребенок.

Позднее Шолохова упрекали в приукрашивании действительности, говорили о том, что Соколову прямая дорога была в ГУЛАГ. О том, что этот мотив звучит в произведении, хотя ни автор, ни герой впрямую не обмолвились об этом ни одним словом, говорит ряд деталей. Во-первых, посвящение рассказа Евгении Григорьевне Левицкой, зять и дочь которой (друзья Шолохова) были репрессированы. Еще одну деталь, на которую мало кто обратил внимание, отметил в тексте Н. Федь. Андрею Соколову часто снится сон, в котором он находится за колючей проволокой. И речь здесь не только о фашистском плене. Колючая проволока – это жестокая реальность послевоенных лет, когда бывших военнопленных ожидали лагеря¹. Расширяя рамки конкретной биографии героя, эти детали углубляют тему народной судьбы и поисков преодоления трагедии. Стойкость в испытаниях, нравственная сила, сострадание и помощь тем, кто еще больше нуждается в защите, – таковы лишь некоторые вехи намеченного Шолоховым пути к миру, к возрождению опаленного войной поколения.

Художественные особенности рассказа. Шолохов использует в произведении рамочную композицию, прием «рассказа в рассказе». Введение фигуры рас-

¹ Федь Н. Судьбы высокий дар // Шолохов М. Донские рассказы. Судьба человека. – М., 2001. – С. 5–25. С. 20–21.

сказчика позволяет автору расширить смысловое поле повествования. Рассказчик так же, как и герой, наделен фронтовой биографией, чем сразу вызывает доверие Соколова. Это дает художнику возможность психологически мотивировать исповедь героя и оставляет место для авторского комментария (не случайно в самые напряженные моменты рассказ Соколова перебивается авторской вставкой). Горькой истории героя сопутствуют картины буйной весны, метафорически сближая весенний расцвет природы с надеждой на возрождение человека.

В «Судьбе человека» Шолохов использует форму **сказа**, народного слова о себе и о мире. Воспроизводя особенности речи героя, автор достигает эффекта максимальной достоверности рассказанного. Это помогает раскрыть глубинный внутренний мир и трагические переживания конкретного человека («песчинки») – и народа в целом.

Отмеченные особенности позволили определить рассказ «Судьба человека» как **«малый эпос»**, эпическое произведение о судьбе народа, воплощенное в жанре рассказа.

С публикации рассказа «Судьба человека» начался новый этап в художественном осмыслении Великой Отечественной войны. Шолоховское произведение дало импульс целому направлению военной прозы, связанному с анализом предвоенной ситуации, показом трудных фронтовых буден, противоречивых чувств, свойственных простым участникам войны, их нелегкого нравственного выбора (произведения К. Воробьева, В. Астафьева, Ю. Бондарева, В. Богомолова, Г. Бакланова, Б. Васильева, В. Кондратьева и др.).

Под влиянием творчества М. Шолохова в литературе 1960–1980-х годов (в первую очередь в «деревенской» прозе) возродилась традиция русской классики, с сочувствием изображавшей внутренний мир обычного, простого человека, героя со сложной, нередко трагической судьбой.

Основные понятия

Рассказ, цикл рассказов, эпос, «малый эпос», роман-эпопея, реализм, трагическое, комическое, народная смеховая культура, фольклор, пейзаж, контраст, конфликт, психологический параллелизм, кольцевая (рамочная) композиции, массовая сцена, полилог, сказ, открытый финал.

Вопросы и задания

1. Особенности раскрытия конфликта в «Донских рассказах» (на примере двух-трех произведений).
2. Используя определение романа-эпопеи, подготовьте ответ на вопрос «Жанровое своеобразие романа «Тихий Дон».
3. Особенности композиции романа «Тихий Дон». Поэтика финалов. Традиции и новаторство Шолохова в изображении войны.
4. Григорий Мелехов как эпический герой. Эпическое и трагическое, типичное и индивидуальное в образе героя.
5. Дискуссии о Григории Мелехове. Приведите примеры разных точек зрения, выскажите свое отношение к ним.

6. Женские образы в романе «Тихий Дон». Тема любви в произведении.
7. Мастерство Шолохова-пейзажиста.
8. Особенности языка романа «Тихий Дон». Приведите примеры диалектизмов, пословиц, поговорок, сравнений, эпитетов, используемых в речи героев и автора. Дайте подробную речевую характеристику двух-трех персонажей.
9. Роль фольклора в романе «Тихий Дон».
10. Трагическое и комическое в произведениях Шолохова.
11. Массовые сцены, особенности их создания и роль в романе «Поднятая целина».
12. Роль художественного контраста в романе «Поднятая целина».
13. Смысл заглавия и особенности поэтики рассказа «Судьба человека».
14. «Очарование человека» в произведениях М. Шолохова.
15. В чем состоит, на ваш взгляд, вклад М.А. Шолохова в русскую и мировую литературу?

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 8 т. – М., 1985–1986.

Лит.: *Бирюков Ф.* О подвиге народном. Жизнь и творчество М.А. Шолохова. – М., 1989; *Гура В., Абрамов Ф.* М.А. Шолохов: Семинарий. – Л., 1962; *Гура В.* Как создавался «Тихий Дон». – М., 1989; *Ермолаев Г.* Михаил Шолохов и его творчество. – СПб., 2000; Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. Итоги независимых исследований текста романа. 1974–1994. – Самара, 1996; *Колодный Л.Е.* Кто написал «Тихий Дон». Хроника одного поиска. – М., 1995; *Корниенко Н.* «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. – М., 2003; *Кузнецов Ф.* «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. – М., 2005; *Литвинов В.* Вокруг Шолохова. – М., 1991; *Макаров А., Макарова С.* К истокам «Тихого Дона». «А власть эта не от бога» // Новый мир. 1993. № 5–6, 11; *Медведев Ж.* О книге Роя А. Медведева «Загадки творческой биографии Михаила Шолохова» // Новое русское слово, [Нью-Йорк], 1975, 14–16 янв.; Новое о Михаиле Шолохове. Исследования и материалы. – М., 2003; *Осинов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова... Документальная хроника без легенд. – М., 1995; он же. Годы, спрятанные в архивах... // Роман-газета, 1995, № 3; он же. Шолохов. – М., 2005; *Палиевский П.* «Тихий Дон» Михаила Шолохова // Литература и теория. – М., 1978; он же. Шолохов и Булгаков. – М., 1999; *Петелин В.* Жизнь Шолохова. Трагедия русского гения. – М., 2002; Писатель и вождь: Переписка М.А. Шолохова с И.В. Сталиным. 1931–1950. – М., 1997; *Прийма К.* С веком наравне. – Ростов-на-Дону, 1985; *Семенова С.* Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. – М., 2005; *Семанов С.Н.* «Тихий Дон»: литература и история. М., 1982; Словарь языка Михаила Шолохова. – М., 2005; *Федь Н.* Парадокс гения: Жизнь и сочинения Шолохова. – М., 1998; *Хватов А.* Художественный мир Шолохова. – М., 1978; *Хьетсо Г., Густавссон С., Бекман Б., Гил С.* Кто написал «Тихий Дон»? (Проблема авторства «Тихого Дона»). – М., 1989; Шолохов в школе. – М., 2001; Михаил Шолохов: Статьи и исследования. – М., 1980; Шолохов на изломе времени. – М., 1995; Шолохов и русское Зарубежье. – М., 2003; Михаил Шолохов в воспоминаниях, письмах и статьях современников: В 2-х кн. – М., 2005; *Шаповалов В.* Взрывная судьба «Тихого Дона». Рукопись величайшего романа XX в. водворена в гос. хранилище. – Чудеса и приключения, 2000, № 5; Michail Scholochow; Werk und Wirking: Materialien ctes Internationalen Symposiums «Scholochow und Wir». – Leipzig, 1966.

Л.М. ЛЕОНОВ (1899–1994)

От двадцатых годов прошлого века и до его завершения Леонид Максимович Леонов представлял в русской прозе философское направление и запечатлел исторический путь послереволюционной России в особом – леоновском – ракурсе. Такие понятия, как «леоновский роман», «леоновский язык» используются специалистами, чтобы означить особенное слово и повествование, созданные им в русле традиции Ф.М. Достоевского прежде всего. Принято называть его прозу философской, означающей особый ракурс в образном видении мира, когда у художника интеллектуальное мыслительное начало преобладает над эмоциональным и тем более чувственным. Предметом его изображения является не течение жизни, наблюдаемой в образах и картинах, а сознание и мысль, посредством которых человек осваивает наблюдаемую реальность, определяя свою роль и свое место в ней. Но мысль при этом, говорил Леонов, должна быть укоренена в сердце, ведь разум узнает только то, о чем уже ведает сердце.

Писатель-философ «логарифмирует» (леоновское слово) свое видение и понимание человека, культуры, истории и рассчитывает на встречные интеллектуальные усилия читателя, а не на его чувствительность и развитое воображение. Особая прозаическая речь, усложненная образность, «сгущенная» метафоричность и условность в построении сюжетных линий, в характере конфликтов, требует от читателя сложной работы ума и воображения. Сами названия книг (например, «Вор», «Русский лес», «Пирамида») заставляют искать скрытый за ними смысл, и их кропотливое расшифровывание охватывает разные области знания – от самых древних до сегодняшних, – вызывает длинные цепочки ассоциаций, открывает глубинные мифологические пласты, что помогает, наконец, понять, о чем книги написаны.

Леонид Леонов – один из самых крупных писателей ушедшего столетия. Его по праву считают художником энциклопедического склада. Долгий творческий путь писателя вместил в себя эпохальные события из жизни страны, собрание сочинений писателя – это огромная художественная вселенная. Л. Леонов привнес в литературу новое содержание, новое видение человека, создал новую систему образов, неповторимые сюжеты и тем самым заставил филологов искать и находить новые средства для анализа созданного им художественного мира.

«Ведь литература – это мышление следовательно, писатель – это мысль...» (Л.М. Леонов. «Талант и труд», 1956). Известно, что новое время начинается с появления нового человека, а новое слово о нем дано произнести лишь великому писателю. Катастрофический XX век нашел героя в обыкновенном человеке. Л.М. Леонов по-своему подошел к нему и построил свои с ним отношения (одна из его пьес так и называется – «Обыкновенный человек», 1940–1941). Леоновский обыкновенный человек не всегда претендует на звание «положительного героя», ибо он способен на проявление не только благородных и высоких свойств человеческой натуры, но на слабости и малодушие, даже преступное, идя своей дорогой

взлетов и падений. Причем он не стремится к житейскому обустройству своей жизни, а занят поиском и проверкой универсальных истин, значимых для всех и каждого. Он активно действует, но погружен во внутренние конфликты; его поступки порождены обуревающими его страстями, столкновениями противоборствующих чувств и тотальным влиянием идей, в силовом поле которых он оказался.

Главное для Леонова – показать, что несет обыкновенному человеку его одержимость идеями, мыслью; как она, овладевая его сознанием, влияет на его душу, психику и подсознание. Чтобы читатель это увидел, писатель ставит перед ним волшебное зеркало и показывает двойников своих героев. Каждый из двойников действует, подчиняясь логике той или иной выбранной им идеи жизни, каждый из них чувствует и поступает, сообразуясь с тем, что думает он о мире и о себе. Таким образом, невидимая интеллектуальная и духовная жизнь героя предстает во множестве вариантов, олицетворенных разными персонажами.

Итак, Леонова интересовал не внешний, а внутренний человек и прежде всего – его сознание, а в системе размышлений о нем центральное место он отводил труду – физическому, интеллектуальному, духовному. Тысячелетиями книги описывали человека, ограничиваясь внешними приметами его трудовых занятий, которые отпечатываются в портрете, в речи и поведении. В леоновских книгах труд, профессия строят личность; трудом создаются значительные идеи, трудом же они осваиваются; наконец, трудом, убеждал писатель, великий народ скрепляется и на необозримых пространствах родины, и в многовековых даях вечности.

Л. Леонову нравилось входить во все тонкости профессии своих героев, как и любого дела, которым занимался сам. Он был невероятно трудолюбив и в любом деле добивался предельного мастерства. Будучи убежденным, что мастеровитость универсальна, он приводил в пример Леонардо да Винчи, считая его «самым привлекательным образом в искусстве». «Талант – это терпение, – высказывался Леонов. – Никакие природные способности не вывезут без упорства, без труда. В литературе надо быть, как хороший русский печник, как плотник – мастером».

В молодые годы он приобрел настоящие навыки ручного труда в слесарной мастерской, где пришлось ему работать «за обед и ужин»: «Я многое умел тогда делать руками», – вспоминал писатель. Он мечтал стать скульптором (поступал неудачно во ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские, бывшие специальным художественным училищем) и не стал им, но навсегда сохранил любовь к пластическому искусству и резьбе по дереву. Причем выбирал очень трудный для обработки материал – наплыв на березе – «березовый кап», – о который ломаются самые крепкие стамески. Несколько выразительных деревянных скульптур, сделанных умелыми руками писателя, и сейчас хранятся в его кабинете, а в музее А.М. Горького можно увидеть лесное существо Бурыгу (героя одноименного рассказа) и старичка из рассказа «Случай с Яковом Пигунком». Они подарены были Горькому в годы дружбы.

В основу литературного труда Леонов также положил мастеровитость и чрезвычайную профессиональную точность, а также невероятное терпение и упорство. Он постиг особые технологические секреты. О них мы можем судить по избранной им рукописной манере: писал бисерным почерком на длинных и нешироких полосах бумаги, стараясь уместить единый фрагмент повествования так, чтобы одним цепким взглядом мастера охватить его целиком и оценить, насколько он прописан, достаточно ли соотнесен с рядом стоящими эпизодами и, наконец, вписан ли в композиционное целое всего произведения, не отторгается ли его «силовым полем».

Воссозданные им реалии того или иного труда, в том числе ратного, настолько достоверны, что «узкие» специалисты безоговорочно признают его профессио-

нальную компетентность. Так, знатоки военного дела говорили, что повесть «Взятие Великошумска» дала писателю право на звание военного инженера; лесоводы находили в романе «Русский лес» достаточно материала для защиты докторской диссертации; о его познаниях в области астрофизики, космологии, космогонии с уважением отзывались известные ученые (его собеседник Ландау, например); он создал свою модель Вселенной в последнем романе «Пирамида»; получил всемирное признание как ботаник и, в особенности, – как тонкий знаток кактусов и иных ботанических дикивинок, выращиваемых на возделанном своими руками дачном участке. Состоял в редколлегии журналов «Юный техник» и «Наука и религия». Был выбран действительным членом всесоюзной Академии наук по отделению литературы и языка за литературоведческие статьи.

Леонов считал себя ответственным за накопленные предками сокровища истории, культуры, искусства, за научные знания природы и тайны религиозной веры. Его книги опредметили, одухотворили и сохранили драгоценные реалии русского национального бытия, «ненаглядную красу русской земли» (слово Леонова); в них воплотился особый способ думания о мире и человеке; они рассказали о глубинах и мелях народной души, в которой сталкиваются многовековые традиции и новизна, устои национального бытия и катастрофические перемены.

Преданность России, русской культуре, любовь к национальным основам бытия отмеченные всеми, кто высказывался о Леонове, начиная с двадцатых годов прошлого столетия, являются яркой приметой его судьбы, художественного мышления и создают «внутренний стиль» его произведений. «Анафемски хорош его «кондово русский, яркий, басовитый» язык, – писал А.М. Горький; язык «румяный, упругий, очень русский», – вторил ему Е.И. Замятин; «лирическим сказовиком» восхищенно назвал Леонова Ю. Тынянов. Сам писатель признавался: «Люблю складную талантливую мужицкую речь, чистые незахвачанные слова, которые употребляет народ, озорство мужицкой мысли».

Эти свойства леоновского мышления и письма имеют глубокие биографические корни. Писатель появился на свет и умер в Москве, прожив долгую 95-летнюю жизнь: с 19 (по старому стилю с 31) мая 1899 года (по некоторым источникам – 1894) по 8 августа 1994-го. По сословию считал себя крестьянином Калужской губернии (см. Автобиографию 1924 г.). Отцом его был вышедший из крестьян журналист-самоучка, ставший известным поэтом-суриковцем, – Максим Леонович Леонов (1872–1929). Он печатался под именем Максима Горемыки и входил в Суриковский литературно-музыкальный кружок, в котором объединились в начале 1900-х годов писатели и музыканты из народа, желавшие добиться признания не в одиночку. Они приглашали к себе близких по духу профессиональных поэтов и писателей – С.А. Есенина, А.В. Ширяевца, А.П. Чапыгина. Следуя традициям А.В. Кольцова и Н.А. Некрасова, суриковцы повествовали о стойком к лишениям мужике. Это подметил А.М. Горький в статье «О писателях-самоучках», 1911: суриковцам, писал он, интересен «человек, бодрый духом».

Мать Леонида Максимовича – Мария Петровна – была родом из деревни Ескино, Ярославской губернии, Любимского уезда. Там протекает маленькая река Соть, давшая впоследствии название леоновскому роману («Соть», 1928–1929). Предки по матери рано «откупились от крепостного права», рассказывал писатель, а одна из прабабок была доцентом в университете.

Детство писателя прошло в московском Зарядье, где селилось, торговало и ремесленничало простонародье. В крохотной бакалейной лавке внук читал деду вслух жития святых, Киевский патерик, Четьи-Минеи и открыл в себе любовь к древнерусской и духовной литературе, сохранив эту любовь на всю жизнь. Дед

Леон Леонович Леонов «проторговал в Зарядье сорок девять лет и все время жил в темном полуподвале среди толстых, каменных, никогда не просыхающих стен (описан в романе «Барсуки»). О родных московских местах Леонид Максимович написал две статьи: «Падение Зарядья» (1935) и «Послесловие Зарядью» (1946). В них он изобразил «задний двор Москвы» с убогими зарядьинскими переулками. Мир этот предстал в описании Леонова хранителем священных камней народной истории и древнерусских духовных книг.

Л. Леонов проявил себя в прозе, драматургии, публицистике и литературной критике, но начинал творческий путь со стихов. Он хотел показать гимназические стихи В.Я. Брюсову, пошел к нему в дом, на Мещанской, но не решился встретиться с ним. Впоследствии он счел юношеские стихи плохими и сжег рукописные тетради, но отдельные стихотворения сохранились в газетных публикациях и разысканы леонововедами. Иные из юношеских стихотворений позже включались автором в прозаические произведения. Например, в рассказ «Уход Хама» (1922), вошла песнь о похищении земли, написанная в пятнадцатилетнем возрасте; из поэмы «Сказ о Калафате», сочиненной в шестнадцать лет, развился рассказ-притча, включенный в роман «Барсуки» (1923–1924). Безусловно и то, что сам строй леоновского языка – его метафорическая, символическая образность, ритмическая изощренность – несет отпечаток истинного поэтического дарования. В стихотворных опытах юного Леонова нетрудно заметить влияние суриковского кружка и символистских поэтов, которыми увлекся гимназист, учась в третьей московской мужской гимназии. Ему удавалось передать образное и ритмическое несходство в разных типах поэтической речи, что можно показать, даже отрывочно цитируя:

За холмом разливается песня мужицкая...
Коли хочешь услышать тоску, –
Встань, прохожий, и слушай, как грудь надрывается,
Как теперь тяжело мужику.

(«Песня», 1915)

Но по-прежнему жестоко, безотчетно бился разум,
Но опять тянулись к солнцу орхидейные цветки
На экваторе, где солнце, издеваясь красным глазом,
Превращает океаны в перекаленные пески...

(«Орхидеи», 1915)

В гимназические же годы была написана первая проза: сказка «Царь и Афоня» и рассказ «Валина кукла». После окончания гимназии, в 1918 году, Леонов переехал в Архангельск, куда был сослан отец – за выпуск недозволенных книг в годы первой русской революции. Отца несколько раз заключали в тюрьму в 1908–1910 годах и, наконец, сослали. После выхода из тюрьмы он оставил семью и пятерых своих детей. Трое жили с матерью у одного деда – Петра Васильевича Петрова, а двое – у другого – Леона Леоновича. Трое из детей умерли, остались два брата – Леонид и Борис.

Максим Леонович издавал в Архангельске газету «Северный день» и был ее главным редактором. В 1916–1918 годах сын вел в ней театральный отдел. Здесь появились первые публикации его творческих сочинений, кроме необходимых по должности заметок и рецензий на театральные постановки («Дяди Вани» Чехова, «На дне» и «Детей Ванюшина» Горького, «Касатки» А. Толстого, «Мысли» Андреева) и художественные выставки. Первыми напечатанными оригинальными

текстами оказались выдержки из писем отцу, названные «Забастовки в Москве», 1913, а позже, в 1915 году, были опубликованы стихи. Именно в этом году Максим Леонович написал «Завет сыну», который был с честью выполнен:

На славный, честный путь народного поэта
Благословляю я тебя, мой сын родной.
Я жизнь свою прошел, а песня недопета, –
Так ты иди вперед,
Так ты ее допой.
Бичуй порок и зло, клейми неправду злую,
Обиженным судьбой защитой будь в стихах,
Не забывай вовек свою страну родную,
Неси свет знания туда, где давит мрак...

Живя и трудясь в Архангельске, Леонов готовился поступать на медицинский факультет Московского университета, но в августе 1918 года Архангельск заняли английские войска (эти события отражены в поэме «Запись на бересте», 1924, и в повести «Белая ночь», 1928). После ухода англичан в феврале 1920 года Леонов отправился добровольцем на Южный фронт Гражданской войны, где воевал против Врангеля, штурмовал Перекоп, сражался с бандами Махно. Будучи на фронте, он побывал и корректором, и редактором в армейских газетах «Красноармеец», «Красный боец», писал заметки, фельетоны, агитационные стихи. Во время затишья между боями участвовал в самодеятельности, «великолепно» читал свои рассказы – «что-то вроде сказок», а частушки, им сочиненные, распевали бойцы. Участие в Гражданской войне писатель считал «вторым рождением» и «вступлением в жизнь». «То была пора гнева и предельной материальной скудости, но мы были богаче всех: неразменные червонцы юности звенели в наших песнях», – вспоминал он позже, в статье «Бессмертие» (1948).

Сдав после войны оружие и споров с шинели петлички, он пытался поступить в Московский университет и во ВХУТЕМАС, но «срезался» на вступительных экзаменах. Пошел работать в газету «Красный воин» и нашел свой путь в литературе. Сверстники, тоже прошедшие испытание в боях за новую Россию, – А. Фадеев, А. Малышкин, М. Шолохов, Н. Тихонов, Вс. Иванов, Б. Лавренев, М. Булгаков, А. Платонов, М. Зощенко – одновременно с ним пришли в литературу, стремясь запечатлеть в слове происшедшие на родине исторические события и найти высокий смысл в революционной «переплавке» человека.

Леонов серьезно взялся за литературное творчество и писал «вещи для себя». Никто не знал об этом и никто не видел, как он учился писать художественную прозу. Неподалеку от редакции леоновского «Красного воина» в журнале «Печать и революция» работал Дмитрий Фурманов и тоже не догадывался о творческой тайне молодого газетчика, а потом несказанно удивился, когда в первых же опубликованных рассказах увидел мастера слова, что и засвидетельствовал в надписи на подаренном «Мятеже»: «<...> я видел тебя и не знал, что это – ты».

Работа газетчиком наложила глубокий отпечаток на творческое поведение писателя Леонова. Нередко книги создавались по горячим следам событий. Внимательные читатели заметили, что они отставали от реальных фактов лишь на время, затраченное на их написание. Еще банды «зеленых» в лесах сопротивлялись новой власти, а роман «Барсуки» уже был в работе; «Соть» вышла, когда стройки первой пятилетки только разворачивались; гитлеровцы еще стояли под Сталинградом, а в театрах работали над постановкой пьесы «Нашествие». Леонов опрокидывал при-

вычное представление о «нетленках» в искусстве, которые якобы не могут создаваться на злободневном материале (поездка в Среднюю Азию).

Итак, начинающий писатель днем работал в газете, с пяти до одиннадцати вечера – в слесарной мастерской, где хозяин выделил ему жилой угол. Зато с одиннадцати вечера и до утра можно было поработать «на себя». И в слесарной мастерской, а позже – в маленькой комнатке у родственника он сочинял прозу ночами, сидя на кровати. По прошествии времени его приютили художники-гравёры супруги Фалилеевы (сохранилась акварель Фалилеевой «Молодой Леонов за работой»). Они же устроили первое чтение рассказов в кругу своих друзей, после которого издатель Копельман предложил выпустить книгу и сразу же опубликовал рассказ «**Бурьга**» в альманахе «Шиповник». Так появился в русской литературе новый писатель.

Следом издательскую заботу проявил Михаил Васильевич Сабашников, и чтения рассказов стали продолжаться в его доме, где среди гостей преобладали художники. Знаменитый передвижник И.С. Остроухов подружился с начинающим писателем, о чем сообщил уехавшему в эмиграцию Ф.И. Шаляпину: «Несколько месяцев назад объявился у нас гениальный юноша (я взвешиваю слова), имя ему Леонов. Ему 22 года. И он видел жизнь! <...> это диво дивное за год 16 таких шедевров натворило, что только Бога слава да Русь-матушку!». Действительно, было чему удивляться: Леонов вошел в литературу готовым мастером и за несколько начальных творческих лет создал и опубликовал произведения во всех прозаических жанрах, став заметной фигурой в литературной среде.

Первые книги повестей и рассказов вышли в издательстве братьев М. и С. Сабашниковых в 1923 году. Семья издателей отнеслась к начинающему писателю по-родственному, подбодрила и помогла делом. Он женился на дочери Михаила Васильевича Сабашникова – Татьяне Михайловне, ставшей самым близким человеком на всю жизнь. «Мне очень повезло, что она была у меня, – говорил он. – Такой же была для Достоевского Анна Григорьевна и Софья Андреевна для Толстого... Я не надеялся, что написанное мной дойдет до читателя. Это знала жена. Она читала и мой последний роман, читала за день до смерти. Фактически я писал, может быть, только для нее. Это была моя последняя инстанция. Она помогала мне перенести все удары...»

Первые опубликованные рассказы Леонова отдали дань русской и восточной экзотике. Стиль «Бурьги», «Гибели Егорушки» напоминает о северных сказаниях и житийных повествованиях. «Туатамур» («изумительная стилизация в восточном вкусе», по слову М.В. Сабашникова) отсылает к монгольскому эпосу, а «Халиль» – к персидской поэзии. Сам писатель советовал находить истоки первых своих рассказов не только в «патериках, житиях, белозерских сказаниях», которые читал в детстве, но и в генетической памяти, порождающей прихотливую вязь повествований на восточные темы. На доскональное знание Библии указывает рассказ «Уход Хама» (1922). В нем немало явных и скрытых библейских аллюзий, есть текстуальные совпадения и параллели. Общим в ранних рассказах является один мотив: конец мира и гибель героев.

Удивительное подтверждение этому выводу дает рассказ «Деяния Азлазивона», который был написан в 1921 году двадцатидвухлетним автором, а опубликован впервые в 2001 году – через восемьдесят лет после написания и через семь лет после смерти автора. Леонов сам запретил публикацию «Деяний Азлазивона» и предпочел хранить его «в сухом и темном месте», откуда был извлечен дочерью Натальей Леонидовной и ею же опубликован в журнале «Наше наследие» (2003, № 58) с леоновскими! иллюстрациями и сопровождающими статьями В.Г. Распутина, игумена Андроника (Трубачева) и философа Вл. Бибихина. В этом рассказе никому еще не известный писатель сказал о неизбежной духовной гибели злодеев,

проливших напрасно кровь. По сути это философская притча о борьбе бесовских сил, олицетворяемых Азлазивоном, и совести, проснувшейся в душах шайки разбойников, что бросили кровавое ремесло и ушли в скит отмаливать грехи. Только бесы не дали им покоя и насылали наваждения на них. Повествовательное слово, говоря о вечном и неизбежном, завораживает читателя сгущенной образностью, ритмическими повторами и звукописью. Например, финальное: «*Стоят леса темные, от земли и до неба, а на небе ночь. Положен на небо ковш, ползет ковш по небу, сползает по краю – тут вливается на землю сон, покой и тишь... Спят все*».

Первый роман «**Барсуки**» был написан в 1924 году (заметим, что автору было 25 лет), а до него изданы две повести о превращении обыкновенного человека – в мелкого («Конец мелкого человека», «Записи Ковякина»). Примечательно именно то, что изображены в них незначительные – «мелкие» – люди и события, далекие от исторической магистрали. Леонов рано задумался о сокрушительности революционных преобразований для основ национального бытия и народного характера¹.

¹ В декабре 1922 г. написанная, а опубликованная в 1924 г. повесть «Конец мелкого человека» вызвала многочисленные отклики в критике. Самое главное, пожалуй, заключалось в провидческой оценке ее, данной в конце 1920-х гг. Д. Горбовым: «Мелкий человек», о «конце» которого сообщает повесть, в действительности не умер. Он воскрес в следующих произведениях Леонова, — воскрес, стал центральным и усложнился в своих индивидуальных выражениях». Именно этой повестью молодой писатель включился в осмысление роли интеллигенции в новой жизни. Леонов особым образом повернул тему: его внимание привлек индивидуалистический характер. При этом писатель показал главного героя — интеллигента-обывателя — отнюдь не замешанным ни в предательстве интересов революции, ни в саботаже. Но тем сильнее звучал приговор, вынесенный ему в заглавии повести: он заслуживает бесславного конца из-за своей духовной мелкости, которая, по Леонову, синонимична бесчеловечности, эгоцентризму. «В обывателях» у Леонова оказался профессор палеонтологии Лихарев, изучавший климат мезозойской эры. Весьма символично звучит в самом обозначении сферы деятельности профессора ее ненужность в революционной действительности, как символичен и портрет этого человека, который «всем видом напоминал того дикого и любопытного всякому медведя, о вымирании которого никто не думал, никто не плакал в ту лихую пору». Сегодня в повести видится не только сатирическая заостренность в обрисовке характера главного героя, связанная с его человеческой «мелкостью», но и звучание драматических нот, обусловленное трагедией не востребованности интеллигенции новым бытием и шире — страшной правдой ее человеческого, физического выживания в те годы.

Не было, пожалуй, тогда советского писателя, который бы не ощущал революцию как время великого экзамена. Экзамен держали перед новой эпохой самые разные люди; и чаще всего это были «мировые вопросы». А у Леонова «экзаменационный билет», уготованный герою, даже социальных проблем не содержит: человеческая ценность личности Лихарева выявляется в конфликте повести, главным образом, через историю его отношения к смерти сестры, жертвенно посвятившей ему свою жизнь — то есть, через план сугубо личный. Но именно наблюдения над сокровенными движениями души этого человека дают автору основания для занесения его «по разряду» «мелких». Так, Лихарев знал, показывает автор, что оставляет сестру умирать в пустой, холодной квартире, когда она отсыдала его, жалея; но убежал, обрадованный случайным предлогом, чувствуя, что принять последнюю, предсмертную милость сестры все равно, что «ограбить ограбленного», и все же принял эту милость с облегчением.

В критике, современной автору, в литературоведческих трудах позднейших лет встречались мнения о непоследовательности Леонова в разоблачении никчемности души Лихарева, писателя упрекали за стремление вызвать жалость к герою, считали, что, «заставляя» профессора искреннее страдать за сестру, он нарушает логику его характера. Сегодня акценты стоит расставить иначе. Очевидно, молодой автор обладал незаурядным дарова-

Повесть «Барсуки» и роман «Вор» объединяет драматически решаемая тема «огненной реки революции», которая опалает или даже сжигает сопротивляющееся прошлое: патриархальный мир русской деревни, названный в те годы «мелкобуржуазной стихией» («Барсуки»), мир человеческой души, привыкшей за годы революции к героическому, пафосному восприятию жизни, а в годы НЭПа в протестной форме становящейся преступной («Вор»). Это произведения большого историко-философского масштаба, позволяющие художественно-многогранно осмыслить трагедию русского разлома.

Стремление понять и принять социалистическую новь в ее магистральном движении – пафос романов Л. Леонова 1930-х годов. Как и для многих советских писателей, это наиболее убедительным казалось осуществить на примере изображения реального строительства в процессе индустриализации страны. В ряду рожденных той эпохой «производственных романов» – леоновские «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Дорога на океан» (1935). Их своеобразие – в полифоническом философском звучании многих тем, в интеллектуализме, особом интересе к роли науки в современном мире и к образу «человека науки».

«Барсуки» обращены к большой теме «крестьяне и революция», которую разрабатывали многие современники в произведениях, ставших классическими в литературе советского периода: «Двенадцать» А. Блока, «Донские рассказы» и «Тихий Дон» М. Шолохова, «Пугачев» С. Есенина, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Голый год» Б. Пильняка. За описанными по горячим следам событиями стоят трагические размышления художников об истоках эпохальных катастроф, о трагическом столкновении старого и нового в крестьянском укладе жизни и в сознании крестьян.

Для Леонова в мятеже мужиков против новой власти, о чем он знал не понаслышке, первостепенным стало столкновение мифологических представлений о возможной новой сельской жизни с ее реальными неоспоримыми чертами. Исконный крестьянский тип олицетворен в романе Семеном Рахлеевым. Он возглавил деревенских бунтарей, не желавших признать советскую власть, созданную в отчужденном городе. А его брат Павел Рахлеев олицетворяет городскую советскую власть; он – рабочий и комиссар красноармейского отряда, брошенного на борьбу с барсуками. «Мозги у него прямые, – сказано о нем, – деревянен он».

Обладая мышлением философского склада, Леонов первым же романном словом – названием – указывает на двойственную суть конфликта деревни и города, ибо барсук – двойственное существо: лапы у него медвежьи, а рыло и шерсть – свинячьи. Он отсылает читателя к естеству облика и поведения барсука, чтобы тот увидел в событиях и людях, описанных в романе, отражение изначальных свойств бытия, где природное и социальное, животное и человеческое нераздельны, но и неслиянны. Сопrotивляясь власти, изымающей хлеб подчистую, непокорные мужики уходят в лес, называют себя барсуками, хотя и понимают, что уйти в лесные норы от законов нового времени невозможно, как нельзя купеческой дочери Наста-

нием, создавая сложный психологический сплав в обрисовке создаваемых характеров, не даром в нем видели наследника традиций Достоевского. Поэтому не о нарушении логики характера героя следует говорить, а понять эту логику в более многомерных координатах, и тогда окажется, что герой Леонова вовсе и не должен восприниматься лишь в разоблачительных интонациях, лишь с позиции привычного для литературы 1920-х «вынесения приговора». Мотив несовместимости интеллигенции с новой жизнью, даже в такой неприглядной ее психологической модификации, как в этой повести, все же явно имеет и трагедийные обертоны в своем звучании.

сье превратиться в лесного разбойника, а можно только, переодевшись в мужское платье, притвориться красивым юношей авантюрного склада.

В философском плане писательской мысли заключено познание извечной двойственной природы города и деревни, старого и нового, мужского и женского. Столкновения между ними неизбежны, а результаты катастрофичны: убывают разнообразные формы жизни, уподобляются противоположности. Чтобы выразить эти размышления, сделать их видными, Леонов включает в роман внесюжетные повествования о вражде деревень Воры и Гусаки из-за Зинкина луга, о барине-самодуре Свинулине и барине-благотеле, «Про руку в окне», «Про немочку Дуню», «Про неистового Калафата». Отсылка к народной мифологии расширяет романное время и пространство, сюжеты конкретные и универсальные сопрягаются, а герои попадают в архетипический ряд фольклорных и древних книжных персонажей.

Имя восточного принца Калафат означает «до всего доберусь». Он и решил навести абсолютный порядок в своем государстве, доставшемся в весьма запущенном и расхлябанном виде. Устроил все по-своему: «на рыб поставил клейма, птицам выдал пачпорта, каждую травину записал в книгу», отчего «все кругом погрустнело», – и возмечтал добраться до неба, и повелел строить башню. Башню построили, но она не приблизилась к небу: «Покуда подымался царь по башне, не выносила башня Калафатовой тяжести, все уходила в землю». В конце концов все вернулось к изначальному: «вокруг сызнава леса шумят, а в лесах – лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях – птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта».

В многонаселенном леоновском романе каждого из героев или эпизодических персонажей можно соотнести с Калафатом, который возмечтал достичь небес и поступательно, со ступени на ступень построенной для него башни двигался к нему, но, оказалось, совершил обратное движение, и целый мир вернулся в дикое состояние. Роман «Барсуки» заканчивается поражением восставших крестьян и победой новой власти, но у этой победы есть подтекстовая подсветка, она исходит от символических смыслов названия, вставных эпизодов и притчевых историй, что заставляет читателя задуматься над финалом и поместить его в контекст библейских событий. Тогда станет понятнее, почему Павел Рахлеев, назвавший себя коммунистом Антоном, одержав победу над мужиками из родной деревни, не кричит от радости, не митингует, а тихо беседует с побежденным братом Семеном. В их беседе есть отголосок калафатовской попытки достичь «звездного неба»: «Мне вот третьего дня в голову пришло: может, и совсем не следует быть человеку?.. Ведь раз образец негоден, значит насмарку его, дело простое». В огромном масштабе общечеловеческой истории, начавшейся с библейского грехопадения, победы и поражения новых людей, по-прежнему враждующих между собой и со своей изначальной природой, не обновляют жизни, а несут в себе зародыши иных братоубийственных конфликтов.

Экспериментальность романной формы, найденной Леоновым в «Барсуках», ощущалась всеми читателями в двадцатые годы, об этом довольно много писали и затруднялись в верной интерпретации авторской позиции, но А.М. Горький угадал судьбу романа, сказав: «Эта книга – надолго».

В следующем романе «**Вор**» эксперимент с философским прозаическим словом и романной формой был продолжен. Он был задуман в 1925 году, опубликован в 1927-м; новая редакция романа появилась в 1959 году.

Писатель использовал сложную повествовательную форму, которую называют «роман в романе» (таков «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова). События и действующие лица описаны в романе дважды: от имени Леонова, автора «Вора», и выдуманного им писателя Фирсова, который пишет в романном времени свою книгу

о тех же событиях и героях – «Злоключения Мити Смурова». Истинный повествователь и выдуманный являются двойниками, они по-разному оценивают героев и те жизненные коллизии, в которых они по авторской воле оказывались.

Название романа, написанного прямым автором, Леоновым, относится прежде всего к главному герою Дмитрию Векшину, крестьянскому сыну, ставшему в революционную пору комиссаром, а после окончания Гражданской войны превратившемуся в профессионального вора, авторитетного в преступном мире московской окраины. Однако воровские поступки и свойства замечены писателем не только у профессионала Митьки, а почти у всех персонажей. Например, романский писатель Фирсов прямо указывает на косвенный смысл в названии романа: «Собственно, я ведь тоже вор, секретно брожу по жизни, тащу к себе в суму, что глянется: мечтанице из девичьего тайничка, объятишко в чужом окне... Перелицуешь на досуге, подклеишь кое-где собственной кровцой, да и пустишь в повторный обиход как эхо жизни...».

Впрямую понятие «вор», однако, отнесено писателем к тем, кто казался себе и окружающим хозяином новой России, но во время нэпа переродился в преступника. Леонов увидел страшную подмену, когда бывшие революционеры, красные партизаны, командиры и комиссары превращались в обитателей дна, в профессиональных убийц и воров, потому что не сумели в мирное время переключить свое сознание с романтических способов переустройства мира на реалистические. Роман вышел в год десятилетия Октябрьской революции – в 1927-м. Через тридцать лет писатель вернулся к этому роману, переписал его и вновь опубликовал – в 1959-м. «Теперь, в новой редакции, – пояснял он, – я наповал «убиваю» Митьку, раскрывая линию его отношений к людям: Саньке, Маше, Зине, Тане...» Векшин в «Воре» двадцатых годов был случайно оступившимся героем, страдающим от новой роли и в конце концов отказавшимся от нее. В шестидесятые годы к читателям пришел эгоист Митька, не понявший своего воровского перерождения.

Степень его падения проявляет двойник Агей Столяров. Нет в «Воре», как и во всей леоновской прозе, страшной и зловещей фигуры. Син крестьянина сделал своим ремеслом убийство. До революции он «действовал под маской гонителя богачей», как сказано в романе, но после у «благородного разбойника» открылось лицо убийцы: «Песенность грозной народной молвы об Агее-мстителе начисто улетучилась», а о глазах его ходила молва, «что они убивали раньше его рук». Как объяснить случившееся превращение?

Леонов выбрал наиболее сложный и емкий – интеллектуальный способ размышления над этой проблемой и воплотил его в особых художественных формах. Он использовал творческий метод Ф.М. Достоевского, преимущества которого были ему очевидны. О них он говорил постоянно, когда хотел пояснить своеобразие своего письма. Например, так: «... они заключаются в большой емкости ... обобщенной алгебраичности, так сказать – шекспириальности его философской партитуры, исключаяющей бытовой сор, частное и мелкое, с выделением чистого продукта национальной мысли...» Итак, он представил в романе разные объяснения катастрофической судьбы Агея Столярова, точки зрения разных людей, в том числе сопоставил мнения двух повествователей – придуманного Фирсова и настоящего автора романа.

Что пишет об Агее Фирсов? Он уверен, что сильный характер правдоискателя из народа был разрушен язвами буржуазного общества, что умелые манипуляторы исказили его стихийную, слепую бунтарскую силу. Реальный автор романа иронически относится к социологической концепции «знатока» народных типов и выдвигает свои объяснения, переводя читательскую мысль на уровень философского осмысления переходной эпохи и свойственного ей кризиса сознания. Он подробно рассказы-

вает о том, как агейкина мысль попала в религиозный и философский тупик, из которого ей было не выбраться. Столяров не мог понять, почему в мире, получившем библейский запрет «не убий», людей убивают, а когда идут войны, за убийство награждают? «А на войне вот и преклонился мой разум», – пояснял он первопричину своего ремесла. Последствия мыслительной перегрузки оказались деструктивными в онтологическом смысле: «Я нонче все на вашем свете истинно презираю».

Таким образом, роман «Вор» – уникальное по сути художественное изобретение Леонова. Созданная им романная форма вовлекает читателей в интеллектуальные размышления, которыми разрушаются иллюзии и схемы, придуманные для того, чтобы облегченно воспринимать искусство и прямолинейно судить о реальности и человеческой натуре.

Роман «Вор» был внимательнейше прочитан современниками и получил огромное количество откликов, в том числе в русском зарубежье. Много было критики неверной, из-за искаженного восприятия сложного философского текста. Но вот высказывание проницательного, умного, высокообразованного и мыслящего свободно Г. Адамовича, относящееся к двадцатым годам: «Нет ничего в романе Леонова, что мешало бы его назвать русской книгой. Некоторые страницы не то что хороши – они поразительны по глубине, прелести, силе. Никто из молодых русских авторов не был бы способен написать их. Бабель? Булгаков? Всеволод Иванов? Тихонов? Нет, все это гораздо слабее». Следует привести и мнение современного немецкого писателя Вальтера Йенса, высказанного в девяностые годы прошлого века: «Из прозы XX века я отметил бы Бабеля, Владимира Набокова, Леонида Леонова с его «Вором», которого я прочел еще в нацистские годы, Этот автор до сих пор сравнительно мало известен на Западе, но меня это мало смущает, я-то убежден, что «Вор» – один из лучших романов XX века».

За несколько начальных творческих лет Леонид Максимович создал произведения во всех прозаических жанрах, а в конце двадцатых годов появились у него и пьесы «Унтиловск», «Провинциальная история», «Усмирение Бададошкина». Пьесы он писал в тридцатых, сороковых, пятидесятых годах, они ставились в театрах, нелегко сложилась театральная судьба у «Метели» (1939) и «Нашествия» (1942), так как в них действовали лица, нежелательные для руководящих идеологов того времени, а именно в первой пьесе это были эмигрант и «отрицательный» директор завода, а во второй – вернувшийся из тюрьмы преступник вел себя как положительный герой в оккупированном фашистами городе.

Писательский авторитет и известность Леонида Максимовича в конце двадцатых – начале тридцатых годов были таковы, что в 1929–1932 годах его избрали председателем Союза писателей России. В правление писателей в эти годы входили Вересаев, Лидин, Павленко, Новиков. Официальное литературоведение приветствовало появление романов «Соть» (1931), «Скутаревский» (1932), «Дорога на Океан» (1935) как произведения социалистического реализма.

Роман «Соть» о строительстве бумажного комбината на севере спокойно отнесли к «производственной прозе» однако в нем производственная тема была разработана по-леоновски, а не в соответствии с профанными вкусами массового читателя. Конкретное переустройство «российского болота» авторской мыслью включено в историческую судьбу России и всего человечества, в него вписаны Адам, Атилла, Аввакум, Апокалипсис, Александрия, Фиваида, Эллада, Вселенная. Рядом с устроителями новой страны «людского блага» оказываются жители Макарихи и обитатели скита; организатор и руководитель стройки коммунист Увадьев как «новый Адам» стремится покорить природные и человеческие стихии, но к этой роли оказался не готов: ради будущего и природа, и люди принесли неслыханные жертвы.

И в романе «Скутаревский» строители новой жизни – коммунисты – были далеки от схематического идеального или положительного героя. Черимов, например, предан науке, успешен в общественной деятельности и глух к экзистенциальным метаниям и переживаниям, внутренней неустроенности своих коллег. Профессор Скутаревский оставляет свои научные занятия, разочаровавшись в их полезности для обыкновенной жизни людей. Этот выбор выдающегося ученого – за пределами понимания Черимова¹.

В «Дороге на Океан» продолжены авторские размышления о новом герое, бескорыстно и самоотверженно переустраивающем прежний мир и обреченном на неуспех. Бывший подпольщик, герой Гражданской войны, начальник политотдела Волго-Ревзинского участка Транссибирской железной дороги, Алексей Курилов вынужден из-за возникшей серьезной болезни удалиться от грандиозных дел. Прервав производственную деятельность героя, Леонов погружает его в «другую жизнь», пристально наблюдая за тем внутренним человеком, который вышел в нем на первый план. Безгранично расширяя реальное и условное пространство жизни героя перед смертью, автор испытывает его отношениями с театром, детьми, молодежью, друзьями (среди них и автор романа), «бывшими людьми», любимой женщиной, а также с авантюрными событиями, с воспоминаниями и мечтою о будущем. С условным «путешествием» Курилова в мечтаемое будущее разворачивается фантастический план романного повествования, который превращает реальную строящуюся железную дорогу к Тихому океану в мистическую дорогу на Океан – так названа столица в стране мечты о будущем райском саде и одновременно это Эдем, из которого первые счастливые обитатели были изгнаны. Лейтмотивный образ дороги на Океан возникает и сопровождает героя в самых драматических эпизодах: прихода болезни; диагноза-приговора; утраты любви; после смерти. Дерзкие попытки строителей нового мира проложить дорогу на счастливый Океан вступили в непреодолимое противоречие с абсурдной объективной и субъективной неготовностью это совершить. Смертельная болезнь Курилова становится метафизическим знаком больного человеческого духа, устремившегося по адской дороге крови и жертв к раю и проходящего мимо близкого и доступного обыкновенным людям счастья.

В 1930-е годы Л.М. Леонов действительно предстал «биографом нового советского времени» (В. Болховитинов), но доселе невиданным, иным биографом, так как взглянул на текущее историческое время с точки зрения вечности и заметил в нем неблагоприятные духовные, психологические и политические сдвиги. В 1933 году он выезжал с группой писателей на строительство Беломоро-Балтийского канала. Выпущена была книга (1934, под редакцией М. Горького, Л. Авербаха и др.) об истории этого строительства и о перевоспитании «врагов народа» трудом во имя великой цели, но без леоновского материала. В 1934 году, в докладе на Первом съезде Союза писателей СССР, он произнес пророческие – в преддверии Второй мировой войны – слова: «Поэт обязан быть философом. Философ не может не быть солдатом, готовым ежесекундно защищать свою идею».

Во время Великой Отечественной войны (1941–1945) Л.М. Леонов был корреспондентом газет «Правда» и «Известия», ездил на фронт, присутствовал на судебных процессах над фашистами, в том числе на Нюрнбергском. В военные годы он писал антифашистские публицистические статьи (были широко известны «Когда заплачет Ирма», «Поездка в Дрезден», «Нюрнбергский змий»), киносценарии для «Боевых киносборников», написал еще одну пьесу «Ленушка», 1943, кроме

¹ В 1934 г. Леонов написал пьесу «Скутаревский».

«Нашествия»¹, и героическую повесть «**Взятие Великошумска**», 1944, в которых запечатлелись и основательная военная эрудиция, и тонкости военных профессий.

Специалисты считали, что эта повесть дала Леонову безусловное право на звание военного инженера, настолько точны все описания и детали, связанные со спецификой профессии танкиста и танкового боя. «Взятие Великошумска» посвящено одному эпизоду в многолетней Отечественной войны с фашизмом, а именно – танковому рейду в тыл врага во имя освобождения украинского города – Великошумска. Самые героические страницы в этот эпизод вписаны были танком № 203 с его экипажем. И название повести вполне пригodiлось бы для газетной заметки, журнального очерка, но боевое событие воссоздано так, что при его точнейшем описании достигнута высокая степень обобщения, и оно обрело масштаб как исторического противостояния врагу, так и вселенской борьбы тьмы и света (разные народы Запада и Востока сошлись в одном танковом бою). Поэтому для адекватного восприятия повести необходим философский «ключ», которым отмыкаются тайны героического поведения советских воинов и мирных граждан, исходящие из вечности и обращенные к ней.

Художественная сила авторского слова такова, что, восхищаясь обликом и подвигом героев XX века, мы видим в них отражение героических событий, деяний и характеров, запечатленных за многие века российской истории в фольклоре, древнерусской и классической литературе.

Они олицетворяют единый дух жертвенного непокорства, нравственного самосохранения и воинской защиты универсальных истин, среди которых защита Отечества – святая доля.

Внешнюю и внутреннюю красоту воинов-танкистов, эстетически преображенных, Леонов раскрывает во всех подробностях сюжета, выделяя самые острые и характерные сцены, эпизоды, диалоги, описывая природу, используя лейтмотивы, яркую символику образов и деталей, прибегая к прямым публицистическим высказываниям и автора, и персонажей, где слова «герой», «героизм», «героический», «подвиг» имеют высокий смысл, но он не противопоставлен обыденному, обыкновенному, будничному. Однако в повести Леонова превалирует каноническая, традиционная идеализация героизма и подвига, корни которой находятся в исконном, преклонении перед защитниками Отечества от врагов, поэтому советские танкисты как воины света прекрасны, а фашисты – не люди. В последнем танковом бою гибнет юный воин и талантливый сказочник Соболев – идеальное воплощение военного, нравственного и творческого героизма, самой философии народной войны.

В послевоенном романе «**Русский лес**» (1950–1953) Л.М. Леонов продолжил размышления о судьбе воевавшей с фашизмом России, обратившись к событиям 1941–1942 годов. Но сложная структура философского романа вместила в себя проблемы русской национальной жизни, начиная с 1892 года, главной из которых стало спасение лесных богатств от хищников внутренних (в лице Грацианского прежде всего) и внешних (фашистов). Все персонажи – и главные, и эпизодические – оказываются в силовом поле противостояния защитников русского леса и уничтожителей, становясь тем самым участниками гигантской битвы добра и зла. Лес – символ и идея русского духа, защитником которого выступает ученый Иван Матвеевич Вихров – выходец из «грубого крестьянского сословия». Его противник – Грацианский, паразитирующий на деятельности Вихрова, составивший себе научное имя в ходе многолетней дискуссии с вихровской «идеей постоянного лесо-

¹ После войны, в 1946 г., Леонов написал свою, пожалуй, лучшую пьесу «Золотая карета», но судьба ее сложилась неудачно.

пользования», якобы сдерживающей темпы социалистического строительства. Лицедейство, мимикрия, идеологическое приспособленчество Грацианского сделали его могущественным, возможно, и бессмертным врагом Вихрова, русского леса и России. Своеобразное двойничество антиподов Леонов означает яркой метафорой: «двойная звезда» на небе России. Но истинная драма этого противостояния проявляется в истории дочери Вихрова – Поли, поверившей изощренному злопыхательству Грацианского и отшатнувшейся от отца, виноватого перед страной. Философская линия борьбы за душу юной Поли усиливается в романном повествовании, она подчеркнута в реальном и одновременно условном времени и пространстве: на лекции отца о живой силе леса и соприродного ему народа; на встрече с Грацианским в бомбоубежище, когда произошло освобождение от его демагогии; во время налетов вражеских бомбардировщиков; в плену у фашистов; среди ровесников, истово верящих в идеи революции и идеально преобразуемую страну. Духовной силой, жертвенностью полино поколение одолело врагов новой страны, сохранило русский лес. Удастся ли сохранить сопряженность времен и поколений, отвечая на вызовы нового исторического периода? «Русский лес» Л.М. Леонова вопрошает об этом.

В мае 1954 года произошло разгромное обсуждение романа в Союзе писателей СССР: не одобряли пристального интереса к лесоводству, особенно к бережному лесопользованию, который проявился в ряде программных публицистических статей («Рассуждения о великанах», 1947 и «В защиту друга», 1947); обнаружили «пассивность» в положительных героях и «нереальность» – в отрицательных; стиль сочли вычурным и тяжеловесным. Конечно же, упрекали писателя в отступлении от канонов социалистического реализма. Критики по-прежнему были невнимательны к особому – леоновскому – типу художественного мышления и к своеобразной поэтике философского романа с очень высоким градусом условности как в приемах повествования, так и в образной системе, и в языке автора и персонажей. Причем его персонажи – по внешним признакам самые обыкновенные люди, по социальному положению – маргинальные, а по внутренним, глубинным свойствам – эпохальные, архетипичные и ярко индивидуальные одновременно, принадлежащие как времени, так и вечности. Каждый из них – своеобразный леоновский иероглиф человеческого типа, созданного XX веком (см. знаковый кинопамфлет «Бегство мистера Мак-Кинли», 1961).

Такова и молодая героиня повести «Evgenia Ivanovna» (1938–1963) – олицетворенная русская женственность. Судьбой бывшей гражданки России, невольно оказавшейся в эмиграции, управляют глобальные исторические события и проблемы XX века, приведшие к метафизическому столкновению молодой страны со «старым страшным миром» (нельзя не вспомнить о страстном поэтическом слове А.А. Блока в «Скифах»). Так, первопричиной встречи пожилого английского ученого Пикеринга с юной Женни была Гражданская война в России и интервенция, в которой участвовали англичане. «Старая» Европа готова была полюбить и приютить Женни, Леонов оставляет ее в пути, ибо она едет с мужем к нему на родину, в Англию, она ждет ребенка и готова к новой жизни. Но последние слова книги сообщают, что Евгения Ивановна погибла при родах.

Стилистика, художественный инструментарий леоновской повести предельно выразительно проявляют, что ее внутренняя, скрытая жизнь не оставляла надежды на обретенное благополучие, так как она отдана была неисполнимому желанию вернуться на родину, к родным людям. Попытка благородного Пикеринга устроить молодой жене прощание с ее родиной привела к череде неурядиц и подмен: вместо встречи с Россией произошла остановка в Грузии; представший живым прежний муж Стратонов оказался симулякром; вместо жизни в Англии ей была уготована

смерть. За целлулоидным окном увозившей их машины она не видела пейзажа: его прочертили густые штрихи осеннего дождя.

Л.М. Леонов воочию видел и запечатлел трагедию русской национальной жизни в XX веке, когда тысячелетняя вера, история, уникальная культура вступили в эпоху катастрофических испытаний и перемен, когда огромное, усилиями сотен поколений и народов мироздание сокрушилось и сыпалось в горсточку пепла – таков финальный образ в последнем леоновском «романе-наваждении» (слово автора) **«Пирамида»** (начало 1940-х годов – 1994). Он был закончен и опубликован незадолго до смерти писателя и стал эстетическим преодолением внутреннего раскола бытия, обусловившего и русскую трагедию. Создав его, Леонов отрицает жесткую фиксацию гибельного момента и в частной жизни, и во всенародной, видя в нем лишь точку перехода в иное состояние, осмысливая ситуацию перемены. Нет ничего, что бы не двигалось и не преображалось, даже попадая во тьму. Леонов приковывает внимание читателя к моменту встречи олицетворенных фаз, например, гибели и преображения: финальная горстка пепла от ушедшего мира и пространный (из трех книг) роман о том, как это случилось. Безумное и окаянное наваждение распадающейся прежней жизни бессильно перед чудом художественного слова, запечатлевшего всю полноту и красоту Старо-Федосеевской обители, жизни обыкновенных людей (семей отца Матвея, Филуметьевых), воссоздавшего пророческий дар юной и одухотворенной Дуни Лоскутовой и разрастающееся дьявольское подполье (Шатаницкий, истукан, Юлия Казаринова, Гаврилов), воплотившее ирреального ангела, ангелоида Дымкова, который вымышлен Дуней и явился как олицетворение невидимой реальности.

Осмыслить высокую духовную и творческую задачу, поставленную перед собой Леоновым, невозможно без расшифровки названия, парадоксального по сути: русский интеллектуальный роман отсылает к символу иной древней культуры – не к «русскому лесу», как было прежде. Почему взят именно он? Сокращая весьма вестивый путь размышлений, следует остановиться на древнем религиозном знании о Пирамиде Света. Оно описывалось и пояснялось средневековым мистиком и диалектиком Николаем Кузанским, им пользовались русские религиозные философы П. Флоренский, А. Лосев, французский – Тейяр де Шарден. В Пирамиде Света, указывали они, соединяются в нерасторжимом единстве земная и небесная – опрокинутая – пирамиды. Это модель мира, отпавшего от Неба и Бога, но устремленного к ним и находящегося под их покровом. Ею поясняются единство нижней и высшей реальности и свойства духовной эволюции, среди которых предусмотрены «обратная перспектива», нисхождение в подземные сферы духа. Так случилось с сыном священника – Вадимом Лоскутовым, попытавшим совершить духовную эволюцию на строительстве пирамиды для земного истукана. «Я полюбил пирамиду вождя», – писал он в своем «Сочинении о современной пирамиде», где отсутствовала идея Пирамиды Света. Превратившись в кававра, он снова устремился к свету, к родительскому дому сыновству. Писатель оставляет его на грани миров, в продолжающейся схватке метафизических сил за его душу. В остановленном мгновении романа они сошлись лицом к лицу.

Трудный для чтения «последний русский роман», как его называют, не нашел массового читателя, не овладел сознанием читающей публики, в том числе профессиональной. Но он существует, созданный мыслительным, эстетическим подвигом художника. Он уже отправлен в вечность, а читатель пусть своими усилиями найдет путь к диалогу с ним, который изменит траекторию, характер и качество его литературных предпочтений.

Когда-то А.М. Горький сказал о начинающем писателе: «Он, Леонов, очень та-

лантлив, на всю жизнь и – для больших дел». Абсолютно точно им был считан еще не весь леоновский текст, это было исполнившееся пророчество.

Основные понятия

Традиции и новаторство, философская проза, философский роман, условные формы изображения, обобщения, герой и антигерой, двойничество, открытый финал, Пирамида Света.

Вопросы и задания

1. Личность писателя Л.М. Леонова, проблемы творчества.
2. Национальные типы в прозе Л.М. Леонова.
3. Ранние рассказы и их роль в творческом развитии писателя («Бурыга», «Валина кукла», «Бубновый валет», «Деревянная королева», «Гибель Егорушки», «Туатамур», «Уход Хама», «Халиль», «Случай с Яковом Пигунком»).
4. В чем сказались традиции Ф.М. Достоевского в повести Л. Леонова «Конец мелкого человека»?
5. Типы человеческого сознания в романе «Барсуки».
6. Своеобразие романной формы «Вора» (1-я и 2-я редакции).
7. Героизм (героическое) и формы его проявления в повести «Взятие Великошумска».
8. «Московский текст» в романе «Русский лес».
9. Человек и пейзаж в повести «Evgenia Ivanovna».
10. Смысл названия романа «Пирамида».
11. Статьи Л.М. Леонова о литературе и его творческий метод.
12. Леоновская публицистика: идеи, стиль. («Раздумья у старого камня, 1968).
13. Современное литературоведение о творчестве Л.М. Леонова.

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 10 тт. – М., 1981–1984; Пирамида: Кн. 1–2. – М., 1994.

Лит.: Богуславская З. Леонид Леонов. – М., 1960; Вахитова Т.М. Леонид Леонов: Жизнь и творчество. – М., 1984; Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. – Л., 1982; Кедрина З. Жизнь идеи в образе // Кедрина З. Литературно-критич. статьи. – М., 1956; Ковалев В. Творчество Леонида Леонова. – М.–Л., 1962; Леонид Леонов в дневниках, воспоминаниях, интервью. – М., 1999; Леонид Леонов и русская литература XX века. – СПб., 2000; Лобанов М. Роман Л.Леонова «Русский лес». – М., 1958; Михайлов О.Н. Мироздание по Леониду Леонову. Личность и творчество. М., 1987; 1998; Муриков Г. Огонь внутри // Наш современник, 1997, № 10; Роман Л.Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания. – СПб., 2005; Сурков Е. О пьесах Леонида Леонова «Нашествие» и «Ленушка» // Театр: Сб. ст. – М., 1944; Финк Л. Драматургия Леонида Леонова. – М., 1962; он же. Уроки Леонида Леонова. – М., 1973; Хрулев В.И. Мысль и слово Леонида Леонова. – Саратов, 1989.

М.М. ЗОЩЕНКО (1894–1958)

Михаил Михайлович Зощенко – выдающийся русский писатель-сатирик; автор прозаических и драматургических произведений, эссеист и переводчик. Среди классиков сатирического жанра русской литературы советского периода М.М. Зощенко бесспорно занимает первое место¹.

¹ **От редакции.** Отдавая первое место М.М. Зощенко, авторы и составитель никоим образом не намерены обидеть других сатириков, в частности, весьма известных **Ильи Ильфа** (настоящие имя и фамилия Илья Арнольдович Файнзильберг; 1897 – 1937) и **Евгения Петрова** (Евгений Петрович Катаев; 1902 – 1942, погиб на фронте) с их знаменитыми романами «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931). Оба писателя приобрели огромную популярность среди читателей уже нескольких поколений, и сегодня их произведения остаются нестареющей классикой жанра. Илья Ильф и Евгений Петров начинали как литературные сотрудники газеты «Гудок», работавшие в отделе читательских писем; отсюда – огромная «база фактов», легшая в основание их будущих романов. Сюжет первого – «Двенадцати стульев» – условно-традиционен, однако блистательное дарование молодых авторов превратило его в фейерверк остроумных ситуаций, скрепленных прекрасно выписанными образами главных героев. Особенно удался авторам образ жулика Остапа Бендера, «великого комбинатора» по части виртуозно разрабатываемых авантур. Неизменные симпатии читателей (а позднее – и зрителей экранизаций произведений) этот герой, связывающий оба романа, вызывает своей находчивостью, веселостью, добродушием, способностью не унывать, находить выход из сложных ситуаций. Сочувствия ему добавляло и то, что объектами его махинаций всегда становились люди, непривлекательные по своим моральным качествам.

Критикой было замечено, что в «Двенадцати стульях» сатира органично сочеталась с юмором; что же касается «Золотого теленка», то в нем более доминировала именно сатирическая заостренность образов. Это, конечно же, объяснялось спецификой материала: к началу 1930-х гг. мечту о личном обогащении необходимо было высмеять жестче.

Помимо, однако, Ильфа и Е. Петрова, а также других мастеров сатирического жанра, есть имена ныне почти забытые, но, несмотря на это, весьма даровитые. Об одном из них несобходимо сказать несколько слов. **Михаил Яковлевич Козырев** (1892 – 1942), талантливый русский сатирик 1920 – 1930-х гг., дебютировал как поэт, после революции принял участие почти во всех ведущих советских сатирико-юмористических изданиях, стал автором более тридцати сборников рассказов, нескольких романов, пьес, сценариев. В 1930-х гг. печатался все меньше и в конце концов обратился к песенному жанру. В 1941 г. был арестован, погиб в 1942 г. в саратовской тюрьме.

Имя Козырева на многие десятилетия было предано забвению. Несмотря на попытку его возвращения в историю русской литературы в 1990-е гг., встреча современного читателя с творчеством самобытного писателя так и не состоялась: его повесть «Ленинград» (1925), впервые опубликованная в конце столетия, привлекла внимание большинства исследователей как антиутопия; а злободневно-политическая проблематика, в узких границах которой чаще всего рассматривался смысл повести, вызвала оживленный, но закономерно краткий интерес к творчеству Козырева. Между тем его наследие, хранящее честное слово русского писателя об эпохе и о человеке, заслуживает вдумчивого, внимательного прочтения.

Козырев – крестьянин по происхождению. Он родился в г. Лихославле Тверской губернии в большой дружной семье труженика-кузнеца, учился в местной церковно-приходской школе, затем окончил реальное училище в Твери и Политехнический институт

в Петербурге. После переезда Козырева в начале 1920-х гг. в Москву начался наиболее плодотворный период его творчества. Первая книга — «**Морока**» (1922) — сразу привлекла внимание литературной общественности к начинающему автору. Многие темы зрелого творчества писателя впервые зазвучали уже в этой ранней книге рассказов-сказок.

Заглавием своего сборника Козырев намеренно адресует читателя к фольклорно-литературной традиции (Львов-Рогачевский В.А. Михаил Козырев. — *Козырев М.* Рассказы. — М., 1927. — С. 5–12.). Однако, подчеркнув преемственность в названии, Козырев почти полностью изменил народный сюжет, включив сказочные элементы в драматическое повествование о современности. Его герои-крестьяне попадают в новое царство-государство — в Москву эпохи военного коммунизма, где по прихоти обстоятельств (утрата или обретение документа) человек может «исчезнуть» (его существование, не подтвержденное бумагой, становится эфемерным, а сам он — бесправным) или «превратиться» в другого человека, присвоив его имя и заняв его место в жизни. Подобно М.А. Булгакову, создающему в эти годы свою «дьяволиаду», Козырев воспроизводит различные гротескные ситуации, построенные на уравнивании силы бумаги с ценой человеческой жизни. Антибюрократическая тематика, сразу отмеченная критиками, тем не менее, не исчерпывает художественного замысла писателя. Главное, что он стремится донести: абсурд и хаос действительности соотносится с внутренним разладом человека, прежде всего горожанина, с распадом его душевно-духовного строя. Процесс этот в рассказах Козырева дан через восприятие «пришлых», негородских людей — крестьян: «Ваньке и это в ум нейдет» (курсив мой. — Н.У.). Козырев продолжает традицию русского народного эпоса в оценке «умного» и «глупого», переводя эти качества в разряд нравственных свойств.

Крестьянские герои все происходящее, для них столь далекое от привычных человеческих отношений, оценивают в сказочно-мифологических категориях: фальшивомонетчик превращается в волшебника, мошенник в сатану, новый бытовой язык в заклятье. Путешествие в «сказочном» мире жестокой реальности грозит крестьянским героям не только потерей работы, денег, сукна на костюм, но и утратой-забвением самого себя. От «обморачивания» одного из героев (Ваньку) спасает письмо матери, возвращающее его в действительность (в деревню).

Важнейшая особенность художественного пространства произведений Козырева — это прочная связь между событиями внешнего и внутреннего мира. В центре «**Повести о том, как с Андреем Петровичем ничего не случилось**» (1923), — традиционный герой петербургских произведений — чиновник, основная жизнь которого проходит между департаментом и домом. «Умышленный город» (Ф.М. Достоевский) особым образом влияет на многих действующих лиц «петербургского текста». Развлечение героев Козырева — *игра* воображения: «А по праздникам, когда начинало от скуки шалить воображение, мысленно переставляли они пути человеческие и орбиты, и смеялись получающейся от этого несообразности...»; «Всех перебирали в уме и получался от того на земле такой кавардак...». В повести несомненно влияние романа А. Белого «Петербург» (1914) и, в частности, одного из главных его мотивов — праздной мозговой игры. Для Козырева игра как форма жизни, как способ отношения к миру неприемлема и лежит в основе любого личного или исторического обмана. Игра — мысленная перестановка или игра-переодевание — это самовольная, «революционная» попытка изменить мир или себя, попытка отказаться от данного свыше естественного пути развития. Даже петербургский чиновник из повести понимает, чем грозит его забвение о *своем пути*: «Твердо знал Андрей Петрович, что сойди он с пути своего и пойдет по земле кутерьма...». Личная духовная ответственность человека за происходящее в действительности, за «состояние» мира — основной компонент исторического мировоззрения Козырева. Утрата представлений о культурно-нравственной и социально-политической иерархии в умах чиновников приводит к реальному хаосу революции, при котором качеством надежности обладает только... рабочий стол Андрея Петровича, но и ему угрожает традиционная петербургская опасность: «А вдруг и он уплывет!».

Жизнеописание человека в эпоху исторического перелома через «вещные символы

лы» — один из излюбленных художественных приемов Козырева-сатирика. Герой повести «Поручик Журавлев» (1923) после революции в поисках спасительной незаметности примеряет различные образы-судьбы: сторож, комендант города, мещанин Попов, народный учитель... Мечты гоголевского Акакия Акакиевича о шинели и Чичикова о фраке «наваринского дыму с пламенем» в XX веке оказываются очень похожими на мечту Журавлева о партикулярном платье. Козырев передает трагедию своей современности через своеобразный гимн вещам, наделенным прочностью и человеческими качествами: единственной опорой в жизни героя остаются... его сапоги. Символический момент продажи сапог открывает долгий и мучительный путь перевоплощений поручика. От одной маски к другой героя гонит страх разоблачения (его преследует бывший унтер-офицер Иванов). В цепочке штатских переодеваний поручик Журавлев под влиянием очередной смены исторической «волны» вдруг вновь возвращается к своему званию. Причем мундир наделяется особым статусом, ведь он прирос «не к телу — к душе», а потому становится знаком истинного духовного облика героя. Из класса новых вещей — социальных и материальных возможностей (партикулярное платье, прозодежда) — мундир и шинель поручика выводятся на один уровень с такими понятиями, как родовое имя, офицерская честь: «когда ты, потеряв в скитаниях не только шинель, но уже навсегда *имя свое* и честь...» (курсив мой. — Н.У.). Кража шинели у поручика (одна из гоголевских реминисценций) сопровождается и утратой его имени (личные документы украдены вместе с шинелью).

Изменение одежды в произведениях многих писателей-современников Козырева сопровождается сменой имени. Так, в поэзии В.Маяковского новые одежды и новое имя героя становятся знаком его преображения, ответом на всеобщее великое обновление. Для Козырева важно не противопоставление «ветхий — новый», а оппозиции «ложный — истинный», «личина — лик», «псевдоним — имя», что нашло художественное выражение не только в прозаическом, но и в поэтическом наследии писателя:

Если взглянуть глазами большими
В праздничную душу своих буден, —
Можно узнать свое настоящее имя,
Не то, каким называют люди.
И тогда за потрепанным переплетом
Прочтешь страницы своей книги
И скрытых в душе полотен
Живые разглядишь лики...
(Курсив мой. — Н.У.) («Король», 1915).

В эпоху борьбы за «новый быт» в 1920-е гг. проблема псевдонимии, новых имен, возникающих вне традиций, вне родовых и семейных связей, поднималась не только в художественных, но и в религиозно-философских произведениях русских мыслителей: П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, С.Н. Булгакова.

Итак, чужое имя, «не своя» одежда несет смерть героям повести «Поручик Журавлев»: физическую тому, кто украл шинель и документы у поручика (его казнили как белогвардейца Журавлева), и социально-духовную настоящему поручику, ведь он объявлен несуществующим. И лишь в момент устранения внешней угрозы, в финале повести герой вдруг осознает: «Опять закрываю глаза... И лежат передо мною все пути, что раскинула жизнь, и идет *по этим путям*» (курсив мой. — Н.У.) младший унтер-офицер Иванов, и видит меня, и говорит: — Я тебя *знаю!*». Итог жизненных перипетий героя — встреча с внутренним унтер-офицером (совестью), убежать от которого невозможно. Путь один — данный свыше, и неследование ему приводит к блужданию-заблуждению. Не случайно одному из сборников («Прыгунки», 1923) Козырев предпослал эпиграфом строчки из пушкинских «Бесов»: «В поле бес нас водит видно, Да кружит по сторонам».

В повести «Мистер Бридж» (1923) рассказывается о судьбе двух братьев. Во время Гражданской войны, в которой они оба приняли участие на стороне белогвардейских войск, Николай, избежав смерти, благополучно уехал за границу. Начало повести — это

его приезд на родину по коммерческим делам в качестве «англичанина» — мистера Бриджа. Чтобы не выдать себя, он на протяжении всего произведения почти ничего не произносит. Василий остается внутренним эмигрантом, неустроенное и опасное положение которого заставляет его искать пути для тайного выезда за границу. Судьба дает ему шанс (или испытание, или искушение). В его руки попадает чемодан, украденный у Николая. Символично, что в нем он находит точно такой же английский костюм, как и на Николае-Бридже. Сходство внешности двух братьев должно ярче подчеркнуть выбор каждого из них: остаться в этой маске или отказаться от нее.

Василий, известный белогвардейский атаман, подобно поручику Журавлеву, испытывает страх быть узнанным. Разоблачение — это начало принятия своего пути. Поручик Журавлев остается накануне осознания того, что самозабвение невозможно; Василий же идет дальше. Некогда он бросил брата в руках красноармейца. Воспоминание об этом, встреча с тем самым красноармейцем вызывают в Василии переживание собственной вины. И это приводит его к покаянию: «Где брат твой, Каин?» — спрашивает Василий сам себя. Прозрение героя, возвращение к подлинному духовному облику сопровождается чувством омерзения к «шутовскому наряду» — дорожному английскому костюму. Герой восклицает: «Где мои опорки, где моя рваная шинель?». Николай, отрекшийся от родных (он не признал брата, чтобы не выдать себя), выдерживает свою роль англичанина до конца. Имя «мистер Бридж», как и английский костюм, в котором проходит этот молчаливый герой через всю повесть и в котором уезжает в Англию, становятся знаком его троекратного отречения: от родных, языка, страны.

Повесть «Мистер Бридж» не была понята большинством современников. Критика просто не ждала от Козырева-сатирика подобного серьезного, романного (сюжетная коллизия двух братьев — ключевая для русского романа о революции и Гражданской войне) решения этой темы. Влияние Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя на Козырева (мотивы двойничества, сумасшествия, оборотничества, смены имени), столь очевидное и не скрываемое самим писателем, трактовалось большинством критиков как ученическое подражание классикам. В 1920-е гг. произведения Козырева, публикуемые на страницах сатирико-юмористических журналов («Крокодил», «Бегемот», «Лапоть», «Смехач», «Пушка» и пр.), достаточно часто привлекают к себе внимание, служат предметом устных обсуждений и письменных дискуссий. Партийная печать не балует писателя лестными отзывами: ирония Козырева раздражала и давала повод к обвинениям в холодности, равнодушии, даже беспринципности. Сам же писатель достаточно ясно выразил свою позицию и в публицистической, и в художественной форме.

В программной статье «Литературное сегодня. Лирика, ирония, трагедия» (1922) Козырев развивает концепцию, согласно которой каждой исторической эпохе соответствует своя форма мировосприятия: лирика, *ирония*, драма. 1910-е гг., давшие образец лирического мировосприятия, сменились периодом бытового, иронического рассказа, в котором «крик боли заменен созерцанием потока «со стороны»». Одновременно с рождением известного понятия «остранение» (В. Шкловского) в творчестве Козырева провозглашается «остраненность» как возможность увидеть и понять происходящие события в мире и осознать свое место в нем. «Крик боли» во внешне бесстрастном повествовании теперь может «услышать» лишь внимательный читатель.

Иносказание становится для Козырева способом общения со своим читателем. В рассказе «Коробочка» (1927) обворованный в Москве крестьянин на последние деньги покупает спичечный коробок, в который складывает все, что осталось: иголку с ниткой, двугривенный, билет домой... В поезде, как по волшебству, извлекает герой на глазах изумленного комиссара из маленькой коробочки именно то, что в данный момент требуется. Подобно сказочному барину, спутник крестьянина решает завладеть «волшебным предметом», а свое дальнейшее разочарование (коробочка не дает то, что он загадывает) объясняет тем, что мужик соврал. Слова крестьянина — не только объяснение жадному и глупому комиссару, но и писательский ответ прямолинейным критикам: «никакого колдовства, одно

иносказание» (курсив мой. — Н.У.). Смысл волшебства коробочки не буквальный, он — в качестве жизни тех людей, которым «всего по малости требуется», а потому они и «этой коробкой премного довольны».

Для Козырева важна и самоирония, т.е. переоценка собственного литературно-общественного пути. Еще во время учебы в Политехническом институте Козырев принял участие в студенческих волнениях. В 1921 г. он печатается в журнале студий Московского Пролеткульта «Твори!». Статья Козырева «Неразрешимый вопрос» о соотношении формы и содержания в поэзии публикуется в одном номере с «отрывком из фантастической повести» известного поэта В. Кириллова «Первомайский сон», в котором уснувший революционер попадает в Москву 1999 г. на первомайскую демонстрацию и с радостью не узнает преобразившейся социалистической страны...

Предположительно, в 1925 г. Козырев начинает работу над повестью «Ленинград» — своеобразным откликом и на творчество Пролеткульта, и на собственные революционные идеалы в молодости. Один из революционеров начала века после долгого сна, попадая в мир воплощенных (и искаженных, выхолощенных) идей, некогда исповедуемых им, постепенно понимает всю абсурдность и античеловечность построенного (*перевернутого*) мира. « — Буржуазия?... этих кровопийц мы заставили нести самую тяжелую и неприятную работу... Мы заняли их особняки и дворцы, а их переселили в подвалы... Да, это полная и окончательная наша победа», — сообщает герою один из идеологов нового государства. Однако средства борьбы с неправдою герой избирает те же (ложные): бунт, *переворот*, захват власти. В историческом взгляде Козырева такое желание героя — источник нового потрясения мира, очередных жертв, порочное продолжение катастроф. Именно об этом напоминает главному герою философ с чертами Л.Н. Толстого, который выражает крайне важную для мировоззрения писателя идею о том, что слова без внутреннего переживания и постижения их смысла, не подтверждаемые реальным бытием человека, могут служить прикрытием (формой, вывеской) для разрушительных устремлений и приводить лишь к очередной бессмыслице: «Справедливость. Сколько раз на своем веку я слышал о справедливости. И чем кончилось?». Философ призывает героя начать изменение мира с Ответа перед самим собой — об истинных мотивах и подлинном смысле исповедуемой им борьбы: «И, наконец, вы сами, что вы внушаете им? Чувство справедливости? Нет! Вы внушаете им чувство зависти, вы заставляете их ненавидеть друг друга. Злоба рождает злобу, ненависть растет, и самая полная победа будет торжеством самой злой, самой отчаянной ненависти...». Качественное преобразование (а не очередная *перестройка*) мира, по мнению философа, возможна лишь через совершенствование самого человека.

Формализм, поверхностность изменений стали объектом козыревской сатиры во многих его коротких рассказах середины 1920-х гг. («По-новому», «Каромасово», «Ефиоп», «На сто процентов» и др.). Громкие обещания борцов за новый быт на деле не идут дальше смены вывески, названия улиц, деревни, города или переименования его жителей. А за всем этим — глубокое равнодушие реформаторов к «темному» народу, его реальным нуждам. Однако писатель не идеализирует и простых людей. Безграмотность и амбициозность, завистливость и глупость, бездеятельность и наглость обывателя развенчиваются в рассказах Козырева от первого лица. Несомненно, при обращении к сказовой манере писатель учитывал опыт М. Зощенко.

Главной же темой Козырева оставался человек, поставленный перед выбором: покориться нигилистическим силам эпохи, признать временность и классовую относительность нравственных ценностей или достойно и честно пройти свой путь до конца. В «Повести о собаке» (1926) главный герой — писатель — проходит через многие испытания: клевету в прессе, невозможность печататься, угрозу квартирного уплотнения. Причина навалившихся бед вполне выражается в словах издателя, который советует автору прислушаться к «требованию момента» и исправить рукопись: «Вы до сих пор не хотите признать, что у нас была революция и некоторые ценности пересмотрены». Убеждение русского писателя в том, что «Не все же момент... Есть же вечные ценности...», делает его физически

уязвимым, но духовно независимым. Однако противостояние добра и зла осложняется в рассказе мотивом ответственности человека за судьбу всего народа. Продолжая традиции русской литературы в восприятии миссии писателя как Учителя, духовного наставника, Козырев ставит вопрос о невозможности духовного спасения одинокого праведника. В разговоре с писателем его единственный друг замечает: «Ты думал учить сеять там всякое... Совесть... А он тебе: на кой она мне сдалась эта совесть! Что я из нее подметки себе сделаю? Совесть! А если у меня совести нет — на кой черт тебе она? А? Я — сукин сын, и ты — сукин сын!». Все друг с другом связаны, все за всех в ответе, а потому, если рушатся духовно-нравственные основы жизни — происходит всеобщее одичание, начинается всеобщая «собачья» жизнь. Именно поэтому... при ответе на вопрос анкеты о социальном происхождении герой записывает: «Сукин сын».

Совесть — Козырев вновь это показывает — понятие, включающее как необходимую составляющую мир, людей. И если нарушена эта связь, если в мире неладно — то и человек, часть этого мира, стоит у гибельной пропасти. Проблема личной ответственности — главная в романе Козырева «**Подземные воды**» (1928), посвященном строительству нового города на окраине старого. Молодой организатор Бобров, главный герой, в начале романа убежден в чистоте пролетарской морали. Новая мораль, по мнению героя, — совершенна и своевременна, способна снять все противоречия, стоявшие перед человечеством столько веков — в том числе и решить вопрос о возможности строительства без жертв.

Идеологический оппонент Боброва — опытный архитектор Иванов предупреждает: «Хорошо построить — душу загубить надо. Кто первым-то строителем был? Каин? Так и на всех нас в малой степени каинова печать». Вслед за Ф.М. Достоевским и одновременно с А.П. Платоновым («Чевенгур», «Котлован») Козырев ставит вопрос о цене любого строительства. Стремясь поскорее воплотить в действительность задуманный город, доказав тем самым и идеологическое, и организаторское превосходство нового поколения строителей (преодолевших все «проклятые» вопросы, неблагоприятные природные условия, народные «суеверия»), герой незаметно для себя попадает в те самые сети, независимость от которых провозглашал. Столкнувшись с первым же препятствием в достижении цели, он решает использовать любые средства, т.е. вынужден принять философию обходных путей (игра на чувствах, использование человеческих слабостей и пороков), исповедуемую архитектором. Ведомым и духовно слепым героя делает одержимость идеей строительства: дело, которое так торопится он завершить, наполнено не чувством долга и сознанием ответственности служения, а гордой страстью, эгоистическими стремлениями. Заносчивые иллюзии главного строителя дорого обойдутся и ему самому, и жителям нового города, пережившим в финале романа страшное наводнение. Итак, духовная пустота, одержимость «прелестной» страстью-идеей, характерная в различной степени для многих козыревских героев, и есть, по мнению писателя, первоисточник любых разрушительных процессов.

Идея «дифекации» (искусственного освещения города) властвует над другим героем Козырева — инженером Локшиным из романа «**Город энтузиастов**» (1929–1931), написанного в соавторстве с И.Л. Кремлевым-Свеном. Любимое занятие Локшина — умножение огромных чисел. Следуя логике цифр, «озарившей горизонты будущего», изобретатель доказывает необходимость перестройки жизни. После реализации задуманного пространство «дифецированной» Москвы в восприятии героя наполняется размноженными людьми-призраками. Призрачность и фантастичность становятся наиболее характерными чертами социалистической столицы, превращая ее в город-оборотень. Лиловые старички, люди в кепках, машинистки, «многие тысячи одинаковых четырехугольных рыжеватых голов» создают демоническую атмосферу Москвы и служат не столько знаком массовой жизни, сколько свойством сознания самого героя. «Фантастика живого арифмометра», восхищающая Локшина в начале произведения, после претворения идеи раскрывает свою враждебную, античеловеческую суть, оборачивается механизацией самой жизни. Взрыв на заводе, гибель реальных людей, с которыми только что разговаривал герой, — это напоминание Локшину о человеческом измерении строительства. Став «городом энтузиастов»,

воплощением научно-технического прогресса и очередной социально-экономической теории (ср. «Город без имени» (1839) В.Ф. Одоевского) Москва оказывается не в состоянии решить или отменить извечные вопросы человеческого бытия.

После появления в печати нескольких разгромных статей о романе «Подземные воды» Козырев печатается все реже. В 1930-е гг. немногочисленные его прозаические произведения остаются в рукописях, а почти единственной возможностью встретиться с читателем-слушателем становятся песни. Железная дорога, война, охрана границ страны, строительство колхозов — вот круг тем, в которых выразился поэтический талант Козырева. А романсы, написанные на его стихи о любви, хорошо знали и в советской России, и в русском зарубежье: **«Называют меня некрасивою...», «Ты смотри, никому не рассказывай...», «Что грустишь, дорогая...»**.

В конце 1920-х — в 1930-х гг. продолжается сотрудничество Козырева с Кремлевым-Свеном — их перу принадлежит целый ряд драматических произведений: пьеса **«После грозы»** (1929), комедии **«Дом сумасшедших»**, **«Дикари»**, **«Балласт»** (1930) и др. В пьесе «Дикари» вновь поставлена проблема ответственности изобретателя (Харлея) за судьбу своих идей: будут ли они работать на благо народа или послужат средством наживы отдельным проходимцам. Истинные дикари — это не индейцы, вынужденные жить в резервации, а цивилизованные американские дельцы — хладнокровные и циничные.

Вопреки невозможности печататься, Козырев продолжал плодотворно работать и над прозаическими произведениями. Так, в 1930-х гг. им был написан **«Суворов»** в популярном жанре «литературного монтажа»; удивительное по эмоциональной выразительности, психологической верности, поэтической красоте произведение, главная идея которого — утверждение высоких нравственных достоинств русского «чудо-богатыря» — солдата: «Суворов — это гордый символ военного гения русского народа, символ выносливости, храбрости и героизма русского солдата и русского человека». В период испытаний в жизни Козырева Суворов для него становится примером духовной силы человека, нравственной победы над самим собой и жизненными искусами. Любовь к отечественной истории, гордость ее героями, призыв к бережному, памятливому и ученическому отношению к великому прошлому страны — вот что определяет гражданскую позицию Козырева, нашедшую свое достойное выражение в этом его произведении.

В 1936 г. Козырев работает над антифашистским романом **«Пятое путешествие Гулливера»**, стилизованным продолжением романа Дж. Свифта. В 1940 г. он пишет насыщенный автобиографическими моментами роман **«Рост»** о быте деревни после революции. Оба произведения, несмотря на положительные отзывы рецензентов, опубликованы при жизни писателя не были...

Козырев был объявлен «врагом народа», после ареста его книги немедленно стали изыматься из библиотек. Предположительно, писатель ушел из жизни зимой 1942 г. после одного из допросов. Свидетельства его соседа по камере сохранили и последнее желание писателя: «Выживу — напишу книгу «Лепешка»». О чем был этот последний нереализованный замысел писателя? Вероятно, о том, чему были посвящены его лучшие произведения, — об испытаниях человека на его земном пути. В конце столетия замечательный русский поэт В.Н. Соколов, племянник Козырева, неоднократно обращавшийся к его произведениям, внимательно изучавший архивы дяди и его личное дело, возможно, не без оглядки на жизненный путь писателя, подведет своеобразный итог уходящему веку:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек...

Таким образом, творчество М.Я. Козырева органично вписывается в литературный процесс 1920-х гг. в. и соприкасается с такими понятиями и представлениями, как массовая сатира, «петербургский текст», авантюрно-приключенческая литература. Остается только добавить, что о наследии И. Ильфа и Евг. Петрова писали: *Курдюмов А.А.* В краю непуганых

М.М. Зощенко родился в многодетной небогатой дворянской семье. Отец, Михаил Иванович Зощенко (1857–1907), – потомок итальянского архитектора, работавшего в России и на Украине; отсюда фамилия: зодчий – Зодченко – Зощенко¹. Мать, Елена Осиповна, урожденная Сурина (1875–1920), в молодости была актрисой, писала рассказы.

В 1913 году после окончания гимназии Зощенко поступил на юридический факультет Петербургского университета, но через год был исключен из-за неуплаты за обучение и стал работать контролером на железной дороге на Кавказе. В Первую мировую войну Зощенко находился на фронте, на передовой. Последнее воинское звание – штабс-капитан. Был ранен, отравлен газами. За проявленную доблесть и героизм получил четыре боевых ордена и был представлен к пятому. В 1917 году, при Временном правительстве, Зощенко был назначен комендантом Главного почтамта в Петрограде, затем – адъютантом дружины в Архангельске. После Октябрьской революции будущий писатель добровольцем ушел в Красную армию. В апреле 1919 года он был демобилизован по болезни сердца, приобретенной в результате отравления газами, и снят с военного учета. В 1918–1921 годах, как вспоминал Зощенко, он «был милиционером, счетоводом, сапожником, инструктором по птицеводству, телеграфистом пограничной охраны, агентом уголовного розыска, секретарем суда, делопроизводителем»². Этот огромный многосторонний жизненный опыт и знание людей нашли в дальнейшем отражение в его творчестве.

Начальные шаги в творчестве. Свой писательский путь Зощенко начал в 1915–1919 годах, однако в дальнейшем произведения этого ученического периода им никогда не публиковались. Первым серьезным замыслом молодого автора стала литературно-критическая книга под условным названием «На переломе». В набросках этой книги сохранились заметки о современных писателях и поэтах. Особое внимание сосредоточено на фигурах А.А. Блока, названного «трагическим рыцарем», и В.В. Маяковского – «поэта безвременья».

В архиве Зощенко, среди документов того времени, сохранились также черновики, фрагменты нескольких рассказов, новелл. Эти материалы позволяют утверждать, что характерные черты творческой манеры Зощенко – воспроизведение

идиотов: Книга об Ильфе и Петрове. – Париж, 1983; *Саллак В.* Не надо оваций! – Вопросы театра: Сб. статей и материалов. – М., 1965; *Щеглов Ю.* Романы И. Ильфа и Е. Петрова // Спутник читателя: В 2 т. – Вена, 1990–1991; *Яновская Л.М.* Почему вы пишете смешно? – М., 1969 и др., а о творчестве М.Я. Козырева – *Быстрова О.В.* Сны и реальность в повести М.Козырева «Ленинград» // Русская литература 20 века. Образ, язык, мысль. – М., 1995; *Гапоненко Н.В.* Михаил Козырев и его повесть «Ленинград» // Петербургский текст. Из истории русской литературы 20–30-х годов XX века. – СПб., 1996; *Умрюхина Н.В.* «Духовный смысл сатиры. Творчество М.Я. Козырева глазами современника». // Роман-журнал XXI век, 2005, № 11–12; «Козырев Михаил Яковлевич» // Словарь русских писателей XX века. – М., 2006; «Образ соцгорода в романах М.Я. Козырева («Подземные воды», 1928; «Город энтузиастов», 1931) // Гуманитарная география. Вып. 3. – М., 2006; *Чудакова М.О.* Русский сатирик Михаил Козырев // Вопросы литературы, 1990, № 6.

Для настоящего учебника материал подготовили: Е.М. Дзюба и В.Т. Захарова (И.Ильф и Евг. Петров), Н.В. Умрюхина (М.Я. Козырев).

¹ См.: *Носкович-Лекаренко Н.* Слава – это вдова // Вспоминая Михаила Зощенко. – Л., 1990. – С. 302.

² *Зощенко М.М.* Автобиография от 5 июля 1953 года // Советские писатели: Автобиографии. – М., 1966. Т. III. – С. 286.

языка улицы, пародирование, сатирически окрашивающее изображаемое, стилизация, иллюзорная близость автора и рассказчика – формируются уже в первых литературных опытах. Позже Зощенко подчеркивал: «...я писал не для того, чтобы посмешить; это складывалось помимо меня – это особенность моей работы»¹. Становлению писателя способствовала доброжелательно-требовательная атмосфера литературной студии при издательстве «Всемирная литература», которую он посещал с 1919 года, и личность руководителя семинара К.И. Чуковского, а затем, с 1921 года, – заинтересованно-выскалательная дружеская среда «Серапионовых братьев», в круг которых Зощенко вступил.

Первый период творчества писателя – 1920-е годы. Это время, отмеченное необычайной активностью Зощенко. Его рассказы и фельетоны печатались в журналах и газетах «Красная новь», «Литературная неделя», «Мухомор», «Дрезина», «Огонек», «Красный ворон», «Смехач», «Бузотер», «Бегемот», «Пушка», «Чудак», «Ревизор» и др. Результатом литературной деятельности писателя 1920-х годов стало Собрание сочинений в 6 томах (1929–1932; издательство «Прибой», затем ГИХЛ).

Книга «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (1922), написанная летом-осенью 1921 года и вышедшая тиражом в 2000 экземпляров, стала первым опубликованным произведением начинающего писателя. Материалом книги, созданной в виде цикла новелл, стала российская действительность 1914–1920 годов – время войн и революций. Цикл объединен образом рассказчика – бывшего человека: крестьянина, фронтовика, Георгиевского кавалера, ставшего «посторонним человеком в жизни» и признающего себя «не освещенным». В «Предисловии» и в рассказах «Великосветская история», «Виктория Казимировна», «Чертовинка», «Гиблое место» проходят потерявшие смысл происходящего мужики, «ваши сиятельства» офицеры, деклассированный люд, идущий «под флагом бандитизма», и др. Устами героя Зощенко говорил о тяжелейших последствиях войн и революций для страны, превратившейся в одно «гиблое место»: о разрушении семьи, о смерти детей, о раскулачивании – о суме и о тюрьме. Достоверность «историй» определялась точностью воспроизведенной речи улицы, ставшей голосом эпохи: это синтаксические нагромождения («очень я забеспокоился смертельно»), грамматические искажения («для ради бога»), лексические нововведения («рукотесло», «собрались... на паужин»), фонетические изменения («пекчись» – заботиться, беспокоиться; «блюза» – блуза), патриархально-традиционные формулы в соседстве с газетно-лозунговой нахватачностью («передай родительское благословение», «песни играет» – и «вакханалия», «революционные события», «по слову последней техники»), немотивированное использование вводных слов и др.

В 1920-е годы творчество писателя пользовалось огромной популярностью, его произведения звучали со всех эстрадных подмостков. С анализом феномена сатирика уже в 1928 году в научно-критическом издании «Михаил Зощенко: Статьи и материалы» выступили молодые, но известные критики и ученые (В.Б. Шкловский, В.В. Виноградов и др.), и было подчеркнуто: «Зощенку читают в пивных. В трамваях. Рассказывают на верхних полках жестких вагонов. Выдают его рассказы за истинные происшествия»². Сборник открывался статьей самого Зощенко, который свою востребованность объяснял следующим образом: «...я – пролетарский пи-

¹ Литературная учеба, 1930, № 3. – С. 110.

² Шкловский В. О Зощенке и большой литературе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л., 1928. – С. 17. Сохранено правописание источника.

сатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя. <...> Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям»¹.

Один за другим появлялись сборники рассказов Зощенко: «Разнотык» (1923), «Аристократка», «Веселая жизнь» (оба – 1924), «Обезьяний язык» (1925), «Уважаемые граждане» (1926), «Над кем смеетесь?!» (1928), «Лишние люди» (1930) и др. В них предстал главный герой Зощенко – «маленький» человек. Жизнь этого героя, его проблемы и заботы, его симпатии и антипатии, его любовь и ненависть останутся центром внимания писателя на протяжении всего его творчества.

«Маленький» человек – один из излюбленных характеров и типов русской и мировой литературы. По определению, происхождение и социальный статус такого человека не обеспечили получение им воспитания и образования, и, следовательно, развитие личности оказалось невозможным. Вопрос же о нравственных достоинствах такого человека был и остается открытым. Говоря о традициях в изображении «маленького» человека, следует помнить, что русская культура представила их в двух разнонаправленных руслах. Один ракурс внимания глубоко сочувственно выявил беды и страдания героя и одновременно – его человечность, преданность делу и нравственным ценностям, верность долгу. Таковы пушкинские станционный смотритель Самсон Вырин и капитан Миронов, лермонтовский Максим Максимыч, гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин, толстовский капитан Тушин, купринский чиновник Желтков и др. Второй ракурс сатирически высветил социальную опасность приспособленца, обывателя, подчас воинствующего мещанина, существа эгоистичного, не сомневающегося в своем «праве» иметь больше, чем окружающие, чем Другой. Таковы грибоедовский Молчалин, пушкинский Шабашкин, гоголевский Хлестаков, Карандышев Островского, Передонов Сологуба и др.

Зощенко продолжал традиции русской литературы XIX – начала XX веков. Писатель впитал всю гамму настроений и чувств русской литературы в отношении к этому типу героя – как сострадание и жалость, так и презрение и чувство гадливости. Иными словами, Зощенко показал, с одной стороны, те характеры и обстоятельства, когда в жизненных неурядицах, унижениях, потерях человек старается сохранить достоинство и верность простым ценностям своего бытия, обрести понимание («Рыбья самка», «Пациентка»). Однако более важным Зощенко полагал разоблачение социально опасного процесса измельчания человека, конъюнктурно провозглашающего себя «средним» и скромно гордящегося своей «полуинтеллигентностью». В этой связи писатель указывал: ему важно воссоздать «тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе»².

Интерес к этому типу героя, блистательно представленному писателем, принес своему автору не только всеоюзную славу, но и жесткий прессинг официальной критики, сопровождавшей Зощенко до конца его дней. На протяжении многих лет в силу общественно-исторических условий самое имя писателя ставилось в ряд с его героями – объектом осмеяния автора. Примером этому может служить прижизненная статья в «Литературной энциклопедии», где в качестве выводов сообщалось, что «высмеивая своих героев, З[ощенко] как автор никогда не про-

¹ Зощенко М. О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л., 1928. – С. 10.

² Там же. – С. 8.

тивопоставляет им себя и не подымается выше их кругозора. Один и тот же шутовской сказ окрашивает не только все без исключения новеллы З[ощенко], но и его авторские предисловия и его автобиографию. Анекдотическая легковесность комизма, отсутствие социальной перспективы отмечают творчество З[ощенко] мелкобуржуазной и обывательской печатью»¹. Однако в условиях, когда ставился вопрос о самой возможности существования сатиры в советской литературе, Зощенко не усомнился в необходимости врачевания пороков. Его не останавливали некорректные (отождествляющие автора с его персонажами), а чаще угрожающие рецензии и статьи².

Действительно, зощенковская сатира была разящей. Герой-обыватель готов унизиться («Метафизика») и унижить другого («Часы», «Китайская церемония»), обмануть («Счастье») или устроить провокацию («Тормоз Вестингауза», «На живца»). Такие люди ничего не читают, но любят пописывать («Старый ветеран», «Красный самородок», «Писатель»). Их социальный статус, работа (управдом, конторщик, слесарь, сторож) не предполагает образованности и мастерства в общественно значимой профессии. Уровень бытовой культуры крайне низок: драка является нормой разрешения конфликтов, в случае болезни человек обращается к ветеринару или знахарю, грязь и антисанитария привычны («Рабочий костюм», «Медик», «Нервные люди», «Режим экономии», «Четыре дня»). Самооценка же героя чрезвычайно высока («Монтер», «Фома неверный»).

Новеллистика Зощенко 1920-х годов наглядно демонстрировала, что искаженно понимаемое равенство, нахрапистость, воинствующее невежество опираются на «идеологию», «происхождение очень отличное» и порождают не только безответственность, но и безнаказанность («Мещанство»). Требование классовых оценок насаждается с малолетства («Нянькина сказка»). Зощенко показал особенности «маленького человека», которые оборачиваются низостью чувств, недостойным поведением, умственной ограниченностью, склонностью к диким куражам, приспособленчеством и хамелеонством («Любовь», «Суконное рыло», «Веселая история», «Диктофон»). В деталях, подробностях, антураже (коммунальная квартира, советские учреждения, очереди) воплощены характерные приметы времени. Точка отсчета однозначна: пять лет революции («Мадонна»), девятый год революции («Шутка») и др. Факт и процесс измельчания объяснялся писателем, с одной стороны, утратой корней и исконных привязанностей, а с другой – неумением и нежеланием заботиться о своем духовном росте и маргинальностью сознания. Писатель печалился: о какой культуре может идти речь, когда человек, ставший героем его произведений, бездумно отрекается от национально-исторического прошлого: «...я сам с семнадцатого года [т.е. недавно] живу в Ленинграде» («Гримаса нэпа»), а гаранты счастья в жизни и доброты становятся пятнадцать утюгов («Неизвестный друг») или золотой зуб («Аристократка»).

Как и современники – М.А. Булгаков, В.В. Маяковский, Зощенко показал «мурло мещанина» во всей «красе», как самую страшную опасность, порождаемую эпохой безвременья с ее нестабильностью, разрушением традиций и устоев: «возможно ли учредить в церкви кинематограф», хорошо ли, если «русская баба

¹ Каган Л. Зощенко // Литературная энциклопедия: В 12 тт. Т. IV. – М., 1930. – Стлб. 378.

² «Образцы» собраны Ю.В. Томашевским в кн.: Лицо и маска Михаила Зощенко. – М., 1994.

исполняет мужскую работишку», а «любви никакой нету»? Зощенко выявлял главного врага, не связывая его прямо с советскими условиями, но подчеркивая, что эти буквально понимаемые условия и революционные лозунги, провозглашающие и утверждающие пролетарские нормы жизни, способствуют развращению человека и общества. «Я пишу о мещанстве», – говорил Зощенко и уточнял: «Да, у нас нет мещанства как класса, но я по большей части делаю собирательный тип», исходя из того, что «в каждом из нас имеются те или иные черты и мещанина, и собственника, и стяжателя»¹.

Иными словами, Зощенко не сводил своих героев к категории жертв обстоятельств, но и отделял от них. Обдуманно-направленный отбор материала и установление значимых фактов действительности, определениестораживающих «силовых линий» сегодняшнего дня на фоне высокой бытийной предназначенности человека, обнаружение сомнительно-проблемных и/или глубоко-драматических узлов обывательской жизни, а также осознание их типологического характера – вот вектор движения Зощенко. Главным в создании образа «маленького» человека как литературного характера становится не индивидуализация, а типизация. И такое понимание персонажа сатирического произведения как явления предельно обобщенного стало вехой на пути писателя.

Комический и трагикомический эффект коротких рассказов 1920-х годов основывается на несоотнесенности социальной катастрофы и житейских недоразумений («Рыбья самка»), на принципе разноразмерных отношений («Не надо иметь родственников»), на несовпадении общественных потребностей и индивидуальных возможностей («Агитатор»), на расхождении между фактами культуры и личными расчетами («Рассказ певца») и др. Тип конфликта в новеллистике этого периода детерминирован как социальными, так и нравственно-этическими нормами.

Массовая культура маргиналов трансформировала языковое сознание народа. Зощенко вслушивался в разноразмерные искажения слова и подчеркивал: «Я пишу только на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица»². Персонажи его рассказов живут в мире новой лексики, являющейся результатом трагических общественных взрывов, отсюда «пardonк», «извиняюсь», «об чем говорить», «теноров нынче нету» («бар нынче нету») и др. Зощенко не уставал повторять: «Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип»³.

Часто, особенно в начале творческого пути, писатель работал, стилизуя письма, заявления, дневники («Горькая доля», «Честный гражданин», «Мадонна»). Затем Зощенко принципиально усложнил задачу, создавая иллюзию звучащего слова – с осязательным жестом, приглашением к разговору («ну, братцы», «вот, граждане»), с интонациями, рассчитанными на общение в кругу единомышленников-обывателей. Новеллистика 1920-х годов предстает главным образом в форме сказа – личного (с яркими характеристиками героя в его «истории» о себе и о родственных душах) и безличного (без каких-либо определенно очерченных и конкретных характеристик героя). Речь персонажа придавала «сказу характер неловкой импровизации человека с ограниченным запасом слов»⁴.

¹ Зощенко М. О себе, о критике и о своей работе // Советские писатели: Автобиографии. Т. III. – М., 1966. – С. 284.

² Зощенко М. М. Письма к писателю. – М., 1989. – С. 49.

³ Зощенко М. О себе, о критике и о своей работе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л., 1928. – С. 8. Сохранено правописание источника.

⁴ Бармин А. Г. Пути Зощенки. – Там же. – С. 32. Сохранено написание источника.

Морализаторский талант сатирика определял адресность произведений. «Я пишу очень сжато. – говорил Зощенко, – Фраза у меня короткая. Доступная бедным»; вслед за тем писатель горько-вопрошающе уточнял: «Может быть, поэтому у меня так много читателей»¹. Этой же целью близости «бедным» – рядовому массовому читателю – связана и «простецкость» псевдонимов – Гаврила, Гаврилыч, Михал Михалыч, Мих. Гаврилов, Мих. Кудейкин и др.

Визитной карточкой Зощенко стал рассказ «Аристократка» (1923). «История любви» «маленького» человека новой эпохи отразила особенности психологии, мироощущения, сам моральный облик «героя времени». Социально-нравственный портрет создан в излюбленной писателем сказовой манере, когда слово предоставлено самому персонажу. Саморазоблачение героя тем последовательнее, чем подробнее Григорий Иванович² входит в детали конфликта, приведшего к крушению иллюзий по поводу «аристократизма» избранницы.

Речевые характеристики в произведении, написанном в сказовой форме, – важнейший художественный прием. Герой показан как человек, не способный на сомнение. С этой целью Зощенко включил в речь Григория Ивановича немотивированное использование вводных слов, означающих отсутствие какого-либо сомнения («А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой»). При этом писатель ощутимо дает понять, что реакция героя, его оценки, предлагаемая им мотивация своих и своей возлюбленной поступков разделяются слушателями героя. Автору было важно не только постоянно повторяемое Григорием Ивановичем фамильярное обращение «братцы мои». Социально-нравственная и психологическая близость рассказчика и его аудитории обозначена и таким композиционным приемом, как использование экспозиционного элемента текста, когда сказ предвзвешен описательной фразой: «Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать».

В речи своего героя Зощенко подчеркнул духовную ущербность с помощью такого приема, как употребление слов, значения которых персонаж не понимает («аристократка», «идеология»). Примечательным в этой связи представляется использование для создания образа «маленького» человека слова «индифферентно» двумя писателями – Зощенко и Чеховым. В пьесе «Чайка» Чехов ввел это слово в речь учителя Медведенко как пример его стилистической глухоты: «Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны». Учитель бездарен, поскольку, говоря о чувствах, простые и тем самым убедительные драматические слова перемежает наукообразной лексикой. Так Чехов показал, что в системе разомкнутого любовного «многоугольника» (Медведенко любит Машу, Маша – Константина Треплева, Треплев – Нину Заречную и проч.) учителя Медведенко никто не любит и не полюбит. При этом произнесение персонажем слова иноязычного происхождения адекватно его значению: индифферентно – «равно-

¹ Зощенко М. О себе, о критике и о своей работе. – Там же. – С. 11.

² В ряде публикаций рассказа первой фразы с указанием имени героя нет. В целом следует помнить, что Зощенко постоянно возвращался к текстам своих произведений, усовершенствуя проблемно-стилевое единство рассказов, драматургических произведений и проч. По свидетельству Ю.В. Томашевского, «от издания к изданию Зощенко стилистически исправлял, переделывал многие свои произведения, в результате чего мы имеем сегодня несколько редакций большинства из них». См.: *Зощенко М.М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – Л., 1986. – С. 535.

душно». Следовательно, чеховский «маленький» человек вызывает жалость и сочувствие, но никак не ощущение опасности. Иное дело зощенковский персонаж. Григорий Иванович совершенно бессмысленно использует «красивое» слово, комментируя ситуацию в прямо противоположном значении: «а хозяин держится индифферентно – ваньку валяет», «а хозяин держится индифферентно – перед рожей руками крутит».

С целью достоверного изображения героя Зощенко широко и точно использует ряд речевых приемов: искажение героем лексики понятийно-терминологического характера (в театре герой сидит «аж на самой галерейке»); катастрофическую нехватку в его запасе нужных для общения слов и подмену их междометными нововведениями («и ни мурмур больше», «цоп с кремом»); нарушение лексикализированных словосочетаний и идиоматических оборотов («не баба вовсе, а гладкое место» вместо «пустое место»); лексико-фонетическую неразличимость слов в обозначении происходящего («аж голова закрутилась» вм. «закружилась»); лексико-стилистическую манерность («конфузится докушивать»); стилистические ошибки грамматического происхождения («зуб во рте блестит»); ненормативную лексику, в том числе в ее соединении с псевдолитературностью («ни хрена не вижу», «и докушал, сволочь») и др. Речевой синтаксис Григория Ивановича крайне беден: неполные предложения соседствуют с искаженным использованием придаточных предложений («увлекался одной аристократкой. Гулял с ней и в театр водил», «не люблю баб, которые в шляпках»), предпочтительны просторечные конструкции и выражения, фиксирующие логическую связь («походил к ней с месяц – привыкла», «дальше – больше»), патриархально-традиционные постулаты уживаются с газетно-лозунговой нахватанностью («развернула свою идеологию во всем объеме»).

В портретируемой героем возлюбленной очевидно представлена его собственная ценностная система: «ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней фильдекосовые, или мопсик у нее на руках, или зуб золотой». Это, на первый взгляд, проявление тяги к чистой, «культурной» жизни. Однако вводная «четырёхчастная» характеристика дамы сердца вскоре сокращается до «двухчастной»: «чулочки на ней, зуб золоченый». И наконец, отметая не столь, в его представлении, безусловное, герой останавливается на одном – на знаке не столько гигиеническом, сколько шикарном: это символ безбедной жизни – «во рте зуб блестит». Такие же детали, как «дама с собачкой» – в шляпке и чулочках, – отброшены как не столь существенные. Однако снисходительная читательская усмешка над тем, что на первый взгляд представляется безобидной в социальном плане нелепостью, сменяется страхом и ужасом: Григорий Иванович чувствует себя вершителем судеб. Он убежден, что имеет право устанавливать жизненно важные правила общежития и разрешать (равно как и запрещать) окружающим те действия, которые в правовом государстве регламентируются только в конституционном порядке. С этой целью Зощенко вводит в речь персонажа алогизмы, например – в благоволение по поводу проживания жилички в определенной квартире: «Пожалуйста, – говорю, – живите». Неловкость в театральном буфете из-за отсутствия нужной для оплаты пирожных суммы Григорий Иванович расценивает как «буржуйскую стыдливость». Писатель подчеркивает, что нормальное проявление эмоций – стыд – выведено героем за рамки «новой» морали. И в самом факте посещения оперы, а также в своей галантности Григорий Иванович, интуитивно ощущая «высокое», видит лишь образ жизни «буржуя нерезаного».

Воссоздавая «высокую» ситуацию – посещение оперы («в театре-то все и вышло»), Зощенко отмечает факт благих намерений советской власти поднять уро-

вень культуры широких масс путем бесплатного приобщения к значимым образцам искусства. Действительно, билетов герои не покупали, но, с другой стороны, и устремились они не на ярмарочное балаганное действо и даже не в цирк. Однако посещение театра носит исключительно формальный, с духовной точки зрения, характер: Григорий Иванович совершенно не собирается обращать внимание на то, что оперу слушают («досмотрели оперу»). Он откровенно мается от бессмысленного, в его понимании, времяпрепровождения («поскучал я, поскучал, вниз сошел. Гляжу – антракт»), а его возлюбленная, как позже выяснится, вообще в театр пошла, чтобы «покушать».

Справедлива мысль Л.Ф. Ершова: «У юмориста комическое чаще сочетается с драматическим <...>, а у сатирика комическое обычно совмещается с трагическим <...>»¹. Трагизм существования человека в условиях нового советского строя состоял в том, что спектр общечеловеческих морально-нравственных норм было допустимо считать пережитком прошлого, а представителей побежденного класса требовалось уничтожать по «законам» революционного времени – без суда и следствия.

Принципиальное значение для Зощенко имела соотнесенность двух конфликтов рассказа – «внешнего» и «внутреннего». Скандал в театральном буфете может вызвать улыбку: то героя жалко, поскольку его возлюбленная ведет себя развязно, то жалко возлюбленную героя – в прошлом (и может быть, в настоящем) представительницу древнейшей профессии, «привыкшую», по ее словам, к пирожным в неограниченном количестве и искренне убежденную в том, что «которые без денег – не ездют с дамами». Однако Григорий Иванович и его «дама» страшны. Герой и очевидно разделяющие его позиции слушатели ведут себя как хозяева жизни: кто был ничем – тот стал «всеми». «Всеми», т.е. «лицом официальным», подсознательно пришедшим к заключению, что можно не просто спрятаться за модное слово «идеология», а с его помощью подвести незыблемое основание под любые действия против Другого, если поведение Другого не отвечает его, героя, интересам. «Даму» скорее все же просто жалко: вульгарна, глупа и – вполне возможно – наивна.

Именно этот – «внутренний» – конфликт, трагический конфликт времени, от которого нельзя уйти, над которым нельзя подняться, который нельзя разрешить в иной сфере, и воплощен Зощенко. При этом горечь иронической интонации писателя не противоречила его страстности в осознаваемом как необходимость деле врачевания социальных пороков. Двудеиная творческая задача Зощенко – посмеяться над пошлостью и ярко обозначить социальную опасность – достигла цели. По справедливому замечанию М.О. Чудаковой, осуществлена эта задача была вне «прямого М. О себе, о критике и о своей работе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы»².

Иные задачи, определяемые типом героя (и, следовательно, другой жизнью слова), Зощенко ставил в «Сентиментальных повестях» (1923–1930): «...в повестях <...> я беру человека исключительно интеллигентного <...>. И само задание, сама тема и типы диктуют мне форму»³. В цикл вошли восемь произведений: «Коза», «Аполлон и Тамара» (оба – 1923), «Мудрость», «Люди» (оба – 1924), «Страшная

¹ Ершов Л.Ф. Из истории советской сатиры: М. Зощенко и сатирическая проза 20 – 40-х годов. – Л., 1973. – С. 59.

² Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. – М., 1979. – С. 98.

³ Зощенко М. О себе, о критике и о своей работе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л., 1928. – С. 9.

ночь», «О чем пел соловей» (оба – 1925), «Веселое приключение» (1926), «Сирень цветет» (1930). Первоначально под названием «Сентиментальные повести» были собраны первые семь произведений. От одного издания к другому было приращено четыре «авторских» предисловия, написанных от имени персонажа, названного писателем-попутчиком И.В. Коленковым, провозглашающим: «Действительность мы не искажаем. Нам за это денег не платят, уважаемые товарищи». Зощенко иронически наделил своего героя-писателя эстетской книгой стихов «Букет резеды», изысками лирических воспарений («Море булькотело... Вдруг кругом чего-то закурчавилось, затыркало, заколужило...») и пролетарской гордостью «человека без высшего образования».

В отличие от рассказов, где изображается отдельное событие, случай, «история», в «Сентиментальных повестях» воссоздаются судьба, трагикомический характер в контексте обстоятельств переломной эпохи 1910–1920-х годов. И сам условный автор, и персонажи «его» повестей предстают как варианты излюбленного героя Зощенко – как «галерея уходящих типов», как «незначительные граждане с ихними житейскими поступками и беспокойством». Однако отличие от рассказов обнаруживается и в другом: в повестях «маленький человек» начинает «задумываться», совершает нелепые – в глазах окружающих – поступки в поисках смысла жизни, стремится обрести мудрость в повседневной суете. Несомненная симпатия Коленкова к своим героям есть заинтересованное сочувствие им самого Зощенко: «люди боролись за свое право прожить». Поэтому в персонажах подчеркивается их драматический опыт: это люди, «потрясенные жизнью», прошедшие фронт, пережившие в революцию голод и лишения, потерявшие родных, дом и кров. Кроме того, акцентируется тяга изображенных персонажей к непрактичным, но несущим творческое начало профессиям (тапер, ретушер). Герои либо любят читать «ответственных поэтов» – Пушкина и Блока – и сами пробуют себя в стихах и в музыке (и создают изысканный «безголовый» сонет «К ней и к этой», вальс «Нахлынувшие на меня мечты»), либо, на худой конец, имеют в своей библиотеке три книги. Как и герои рассказов, персонажи «Сентиментальных повестей» за символы счастья почитают козу, комод, какао и уверены, что соловей поет оттого, что «жрать хочет». Однако высоту понимания своими героями закономерного и случайного в жизни Зощенко определяет «несозвучной эпохе» способностью прозревать. Отсюда в «маловысокохудожественных» повестях писателя Коленкова печальные концы, а в цикле Зощенко – мотив смерти.

К «Сентиментальным повестям» по типу героя, по проблематике и идейно-эмоциональной направленности изображаемого примыкает повесть «Мишель Синягин» (1930). Революционная эпоха в России предстает как «домашняя история» вымышленного «небольшого поэта», судьба которого в контексте общего (война, революция, НЭП) и частного показана как «правдиво изложенная жизнь» («О чулках», «Ихнее прошлое», «Окончательное распределение имущества» и др.).

Публицистическим подведением итогов первого этапа творчества Зощенко стала книга «Письма к писателю» (1929), в которой из подлинных писем, получаемых автором мешками, были отобраны те, что стали поводом для комментирования принципиально понимаемых вопросов творчества: роль и место сатиры в общественной жизни, объект сатиры, смеховая гамма и ее границы и др. Писатель рассматривал это произведение как свою «самую интересную (документальную) книгу»¹.

¹ Зощенко М. О себе, о критике и о своей работе // Советские писатели: Автобиографии. Т. III. – М., 1966. – С. 284.

Второй период творчества Зощенко приходится на 1930-е годы и отличается многообразием жанровой картины: писатель создает новеллы и фельетоны, публицистические и драматургические произведения, рассказы для детей и исторические повести. Вместе с тем происходит переакцентировка в изображении «маленького человека», обнаруживается интерес к несатирическим формам стилизации, появляется необходимость в новом адресате и др.

Неожиданным подходом к человеку в рассмотрении его психофизиологических возможностей стала книга «Возвращенная молодость» (1933), корпус которой состоит из одноименного повествования и развернутых авторских комментариев к нему. Опираясь на источники по медицине, психологии, психоанализу, физике, Зощенко создает концепцию связи человека с миром, утверждает, что жизнь должна быть «организована собственными руками». Писатель, сам страдавший неврозами, анализирует судьбы великих людей – ученых, философов, писателей, их физические и духовные болезни. Автор стремится рассмотреть факты продуктивно прожитых лет и субъективно-объективные причины, обусловившие отторжение личности от активного участия в жизни. При этом Зощенко использовал письма Л.Н. Толстого, материалы книги Эккермана о Гете и др., а также письма читателей и собственные психобиографические мотивировки. «Возвращенная молодость» получила большой резонанс в научной среде.

В 1934–1935 годах Зощенко написал «Голубую книгу», идею которой – «пестрым бисером <...> изобразить-вышить что-то вроде юмористической “Истории культуры”» – подал А.М. Горький. Книга состоит из пяти разделов: «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудачи», «Удивительные события» и включает в себя как новые произведения, так и новые редакции старых рассказов, и сопровождается обильными и обширными морализирующими «авторскими» (масочными) сентенциями и авторскими размышлениями о социокультурных факторах, играющих в жизни человека и судьбах человечества «особую роль». Автор иронически обыгрывает литературные сюжеты («Бедная Лиза», «Страдания молодого Вертера», «Коварство и любовь»), использует исторические анекдоты (раздел «Деньги»), делает экскурсы в прошлое, связывая воедино минувшее и настоящее.

Новеллистика 1930-х годов существенно отличается от коротких рассказов первого периода творчества. Изменяется, увеличиваясь, не только объем произведений. Иной становится маска рассказчика. Особый интерес сосредоточен на бытовой культуре («Западня», «Водяная феерия»), на печальном неуважении к человеку и на невежестве человека в отношении к собственному здоровью («Врачевание и психика», «История болезни»), на грустной самооценке персонажей, не имеющих социального характера («Личная жизнь»), на любовно-семейных интригах («Парусиновый портфель»), на оптимистической потребности верить в искоренение «пережитков капитализма» («На дне»), на занимательных случаях («Кочерга»). Источником сатирического вдохновения Зощенко по-прежнему могут стать вечные фабулы (например, «обманутый обманщик» в рассказе «Не надо спекулировать») или «философия» советских авантюристов (например, перефразированная народная мудрость «что пардон, то пардон» в рассказе «Слабая тара»). Однако все чаще Зощенко обращается не к жанру рассказа (и, соответственно, не к приемам художественной типизации), а к фельетону с его «прямой» оценкой. Публикуются произведения «малой прозы» в единственном оставшемся в 1930-е годы сатирическом журнале «Крокодил», в газетах, а также в журналах «Звезда» и «Ленинград».

Не избежал Зощенко и привлечения к командировкам с жесткой идеологической установкой и безальтернативной повинностью осветить увиденное в режи-

ме безоговорочных требований. Так, в 1933 году в составе группы писателей он побывал на строительстве Беломоро-Балтийского канала и в 1934 году написал «Историю одной жизни» – о перековке «человеческого материала» в условиях социалистического строительства, что отвечало социальному заказу времени первых пятилеток.

Особым творческим опытом писателя стала повесть «Талисман» (1936), с подзаголовком «Шестая повесть Белкина», – вклад Зощенко в художественное развитие пушкинистики в связи со 100-летней годовщиной со дня гибели поэта.

Зощенко выступил в необычном качестве, несатирическими средствами стилизуя пушкинские творческие принципы и приемы создания художественного целого – драматическую напряженность конфликта, природу образа, структуру и расстановку персонажей, характерную для творчества Пушкина 1830-х годов, психологизм поступка. Зощенко, создавая собственную художественную ткань, стремился разгадать загадки динамической легкости пушкинской прозы, ориентируясь прежде всего на цикл «Повести Белкина».

Еще в 1893 году академик А.Н. Веселовский писал: «Овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя, – это ли не личный подвиг?»¹. В произведении, которое действительно можно расценить как «личный подвиг», Зощенко ставил и решал совершенно новую для себя задачу. В программном вступлении «От автора» писатель подчеркнул, что стремился рассмотреть «каждую черточку прозы Пушкина» – «драгоценного образчика, на котором следует учиться». На первое место в системе поэтических координат Зощенко поставил тему и сюжет, однако уточнил: «Не только некоторые сюжеты Пушкина, но и его манера, форма, стиль, композиция были всегда для меня показательны». Характерными особенностями художественной формы пушкинской прозы писатель считал «занимательность, краткость и четкость изложения, предельную изящность», а спецификой мировидения – иронию.

В предисловии «От автора» Зощенко выступил как принципиальный противник копиистки: «не должно быть слепого подражания Пушкину. Ибо получится безжизненная копия, оторванная от <...> времени». Вместе с тем Зощенко указал на парадоксы в изучении литературного мастерства и искусства слова: «иногда полезно сделать и копию, чтоб увидеть, каким секретом в своем мастерстве обладал великий поэт и какими красками он пользовался, чтоб достичь наибольшей силы». Обращаясь к анализу специфических законов различных видов искусства, писатель актуализировал мысль о том, что если живописцу, работающему над копией великого произведения, «достаточно “списать” картину, чтобы многое понять», то «копия в литературе значительно сложнее». Эти особые трудности, по глубокому и справедливому убеждению Зощенко, состоят в том, что в литературе «простая переписка ровным счетом ничего не покажет», и для того, чтобы «изложить тему в <...> манере» избранного для подражания автора, «необходимо взять сколько-нибудь равноценный сюжет», а также воспользоваться «формой мастера».

Иными словами, в характеристику «форма автора» Зощенко вкладывает весь комплекс воплощений, ныне понимаемый в литературоведении как категория стиля. Действительно, для того чтобы освоить мастерство избранного автора, необходимо осознать факторы и носители стиля его произведений. Факторами стиля в организации художественного целого являются тематика и проблематика про-

¹ Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 49.

изведения, способы разработки конфликта и эмоциональной тональности, концептуальная природа творческого метода как принципов изображения человека и действительности, жанрообразующие доминанты художественного содержания. Носителями стиля выступают единицы и формы композиционного решения и художественная речь, обернутые в нормативные требования родо-жанровой формы. В частности, в прозаическом произведении художник трудится над разработкой сюжетных линий и – по необходимости – микросюжетики вставных новелл, над расстановкой персонажей, над детализированным описанием пейзажа, предмета и портрета, над воплощением субъектного сознания в монологах, диалогах, письмах и других речевых формах и, наконец, над созданием самой словесной ткани произведения. В результате возникает образно-неповторимая ритмически-структурированная индивидуально-личностная картина мира.

Первым этапом работы Зощенко над освоением пушкинского мира стала необходимость найти материал, тему и «маску» условного автора. Зощенко размышлял: поскольку «все пять повестей Пушкина написаны как бы от разных рассказчиков», его задача состояла не в том, чтобы «подражать общей манере (что было бы легче)», а в том, что требовалось «ввести новый рассказ, такой рассказ, который бы мог существовать в ряду повестей Белкина». В силу этого Зощенко написал произведение на «тему совершенно самостоятельную» – не такую, «которая была у Пушкина», а такую, какая могла, по убеждению писателя, быть у Пушкина.

В ряду пушкинских рассказчиков Зощенко как бывшему фронтовику наиболее близкими оказались военная тема и «подполковник И.Л.П.», поведавший «покойному» Белкину новеллу «Выстрел». В основу сюжета своего произведения Зощенко взял, по его словам, «подлинный факт», не оговаривая при этом эпоху, в которой довелось жить прототипам его повести. Наконец, осознавая, что жанр повести и рассказа предназначен для развития в первую очередь морально-нравственной проблематики, а также то, что Пушкин любил обозначать ее вехами эпитетов с общечеловеческим и даже морализирующим эмоциональным зарядом, Зощенко предварил сочиненный текст цитатой из М.М. Хераскова «Не титла славу нам дают, Не предков имена».

Способом сюжетно-композиционной организации своей повести Зощенко избрал «форму в форме», когда армейский офицер вспоминает «случай» из жизни, по необходимой логике излагаемого передоверья воспоминание другому рассказчику – разжалованному из гвардии «гусарскому поручику Б.». Воссозданной исторической эпохой стало героическое время Отечественной войны 1812 года, обрاملенное личной предысторией гвардейского поручика. На «пушкинском» материале Зощенко поставил вопросы случайного и закономерного в судьбе человека, в первую очередь боевого офицера.

Символика художественной идеи очерчена с помощью предмета, поэтически-трепетное отношение к которому Пушкина широко известно, например, по стихотворению «Храни меня, мой талисман...». Однако в произведениях пушкинской прозы предметные детали часто служат ироническим средством обнаружения жизненных шаблонов (например, средства косметики в «Барышне-крестьянке», наполненная черешней фуражка в «Выстреле» и др.). Вследствие этого центральным в повести Зощенко становится мотив веры/неверия в судьбу, в счастливое преодоление обстоятельств, в силу любви близкого человека. Вместе с тем понимание «судьбоносности» случая Зощенко оказывается близким парадоксальности Пушкина. Развенчание слепого доверия, характеризующего восприимчивость отдельного человека, но не закон бытия, – вот сфера интересов обоих авторов. Оп-

ределяющими началами для Зощенко в организации конфликта «Шестой повести Белкина» являются пушкинские широта и свобода взгляда на мир, незашоренность ложно понимаемыми условностями, трезвость оценки.

Современник XX века, Зощенко воссоздает антураж эпохи «копируемого» автора: гусары, полковые командиры, великие князья, эполеты, законы чести, дуэли, секунданты, обмороки дам и др. Занимательность интриги сопровождается предельно точной и скрупулезно выписанной конкретикой времени, лиц, взгляда на жизнь.

В работе над характером героя Зощенко, «калькируя» Пушкина, использовал крупные мазки. При этом лепка героя осуществлялась не только за счет точности и конкретики детали и характерных способов мотивации действий и поступка. «Ученику» необходимо было услышать речь пушкинских героев, проанализировать сам строй фразы. В «Шестой повести Белкина» отсутствуют буквальные текстуальные совпадения с «Выстрелом», другими произведениями цикла или с прозаическими произведениями Пушкина как таковыми, но есть интонирование, ритм произведения в духе Пушкина и его эпохи.

Стилизация разговорной речи оказалась для Зощенко наиболее адекватной формой воплощения задуманного и осуществления задачи «копирования». Свое понимание эпохи начала XIX века, ее «силовых линий», а также представление о явных и тайных пружинах, чья приведенная в движение сила оказывается судьбоносной, писатель подает сквозь призму субъектного сознания «героев времени». И эта практика позже была определена как единственно верная. Так, по свидетельству Ю.М. Лотмана, «трудно назвать эпоху русской жизни, в которую устная речь: разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики – играла бы такую (важную. – *М.Л.*) роль»¹.

Зощенко стилизовал разговорную речь героев, их мироощущение и миропонимание. Известно, что Пушкину была важна в героях способность к состраданию. Рассказывая о себе или о других людях, пушкинские герои умеют разглядеть чужое горе: «бедный поручик» («Выстрел»), «бедная больная» («Метель»), «бедный смотритель» («Станционный смотритель») и др. Эту пушкинскую ноту подхватил Зощенко. Незамысловатость речи героев в «Шестой повести Белкина», ее обыденность, доверительность обращения к слушающим или читающим Зощенко передает с помощью оценочно-устоявшихся критериев в суждениях людей об индивидуальном и общественном бытии: «смерть бедного ротмистра», «наш бедный ротмистр» и др. Зощенко усиливает эмоциональную насыщенность изображаемого высокой частотностью обращения к близкому по значению слову: «несчастный конец <...> поединка», «о несчастной судьбе погибшего ротмистра», «предвидя несчастья», «несчастнейший наш командир» и др. Для Пушкина последнее также было характерно (например, «несчастный случай» в «Истории села Горюхина»).

Таким образом, для воссоздания речевого колорита эпохи Зощенко использовал те грамматические и лексические средства, которые были в пушкинском художественном обиходе в работе над прозаическими произведениями 1830-х годов. В синтаксической организации речи героев Зощенко наиболее успешно использует инверсию, присущую разговорной речи.

«Шестая повесть Белкина» позволяет обнаружить новые грани дарования Зощенко. Творческий эксперимент писателя был направлен на изучение мастерства

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988. — С. 163.

русского гения и состоял не в сатирическом пародировании, а в прямой имитации «духа и буквы» Пушкина. Зощенко средствами стилизации воссоздал драматический тип художественного содержания – ведущий в прозаическом творчестве Пушкина 1830-х годов. Поиски темы, по духу возможной у Пушкина, сюжета, отвечающего его интересам, лепка образов, композиционная организация художественного целого – вот те основные вехи, которые определяли работу Зощенко. Материал жизненной коллизии, а также принципы и приемы формирования художественного конфликта свидетельствуют о точном понимании писателем пушкинских задач.

Безусловно, художественный эксперимент Зощенко не подменяет Пушкина. Писателя можно упрекнуть в погрешностях против пушкинского стиля – в излишней композиционной расчлененности сюжета, в перенасыщенности событийного ряда, в незамеченном (следует предположить) злоупотреблении определенными лексико-грамматическими формами и проч. На пути воспроизведения пушкинской интонации, ритмической организации целого Зощенко часто «перенапрягает» ведущие элементы «несущих конструкций» художественного мира Пушкина. В зощенковском варианте «Повести Белкина» нет пушкинской прозрачности в мотивировке поступка, нет той свободы, которая характеризует оригинал. Однако в целом освоение пушкинской проблематики как пушкинских задач налицо. В центре внимания Зощенко индивидуальное и общее, «судьба человеческая и судьба народная» (Пушкин). Писателя XX века интересуют, с одной стороны, проявления социально-исторических закономерностей, роль случая, толкование предзнаменований, возможность предугадывать и просчитывать некие события и, с другой, ответственность человека за свои деяния, значимость поступка, рождение характера. На пути решения этих задач для Зощенко была важна школа Пушкина. Виртуозное же зощенковское вычленение конструктивных черт пушкинской поэтики и их воспроизведение не только в «духе», но и в «букве» обеспечило успех эксперимента, достаточно редкого в практике мирового искусства.

Во второй половине 1930-х годов писатель работал также над историческими повестями «Черный принц», «Возмездие», «Керенский», «Тарас Шевченко», а также над рассказами для детей («Елка», «Бабушкин подарок», «Умные животные» и др.). Детям же были адресованы и имеющие характер «учительных» шестнадцать рассказов о Ленине («Графин», «В парикмахерской» и др.).

В 1930-е годы Зощенко увлеченно писал для театра. Им сочинены комедии «Уважаемый товарищ» (1930) – на актуальную тему чистки в партии, «Свадьба» (1933–1935) – с советскими персонажами в коллизиях ведевиляного построения, «Преступление и наказание» (1935–1936) – о расплате за неправедный образ жизни и расхищение народного имущества. «Парусиновый портфель» (1939), посвященный «совчиновникам», и др. Яркая сатирическая направленность этих произведений сближает их с рассказами 1920-х годов.

Последний третий этап в творческой судьбе Зощенко (1940–1950-е годы) разнопланов и особенно драматичен. В начале Великой Отечественной войны Зощенко совместно с Е.Л. Шварцем написал пьесу «Под липами Берлина», идея которой отвечала социально-духовной потребности в скорой грядущей победе. С октября 1941 по март 1943 года писатель провел в эвакуации в Алма-Ате, где создавал рассказы и фельетоны на антифашистскую тему, выступал по радио, писал киносценарии («Солдатское счастье», 1942, и др.), рассказы о партизанах. По возвращении из эвакуации Зощенко работал в Москве в редколлегии журнала «Крокодил». В годы войны и первые послевоенные месяцы Зощенко создал ряд пьес-зарисовок

(«Кукушка и вороны», «Трубка фрица», «Очень приятно» и др.), опубликовал несколько рассказов («Рогулька», «Фотокарточка»).

В октябре 1943 года писатель завершил работу над повестью «Перед заходом солнца», которой отдал десять лет жизни. В произведении анализируются судьбы Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Андреева, а также Э. По, Г. Флобера, Г. Мопассана. Опираясь на лично пережитое, идя «обратным» путем от зрелости к юности, детству и младенчеству, Зощенко строит произведение как мозаичную череду зарисовок на темы детских страхов, проблем, связанных с проявлением инстинктов, подсознания. В повествование органично включены события Первой мировой войны, литературные встречи 1920-х годов, портреты писателей-современников А.А. Блока, А.М. Горького, С.А. Есенина. Произведение завершается всепобеждающим гимном разуму: «Разум побеждает смерть», «Разум побеждает страдания», «Разум побеждает старость». Однако повесть подверглась резкой критике, последние ее части вышли в свет уже после кончины автора, через тридцать лет после написания.

В послевоенные годы жизнь Зощенко была особенно тяжелой и мучительной. Он продолжал оставаться объектом непрекращающегося озлобленного интереса официозной критики, хотя и получил за свой писательский труд до войны, в 1939 году, орден Трудового Красного Знамени. Кульминацией гонений на Зощенко, а также на А.А. Ахматову стало постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (14 августа 1946 года). Поводами для уничтожения писателя стали детский рассказ «Приключения обезьяны» (1945), до последней публикации появившийся в журнале «Мурзилка» и еще в трех книгах, а также, по предположению Зощенко, один из рассказов о Ленине («Ленин и часовой»), в котором невыгодно выписанной фигурой себя посчитал сам Сталин. Так, Л.К. Чуковская вспоминала: «Зощенко полагал, что Сталин в одном из персонажей одного из его рассказов заподозрил в качестве прототипа – себя»¹. Первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б) А.А. Жданов в своем докладе, последовавшем за постановлением, не стесняясь в бранных формулировках, назвал Зощенко «мещанином и пошляком», «подонком от литературы», который «избрал своей постоянной темой копание в самых низменных и мелочных сторонах быта», и говорил о «насквозь гнилой и растленной общественно-политической и литературной физиономии Зощенко», настаивая на том, что «Зощенко привык глумиться над советским бытом, советскими порядками, советскими людьми», а его произведения отравлены «ядом зоологической враждебности к советскому строю» и проч.².

Зощенко был сразу исключен из Союза писателей и вновь принят лишь после смерти Сталина, в июле 1953 года. Однако когда в 1954 году на встрече с английскими студентами Зощенко заявил, что не согласен с постановлением 1946 года, начался новый этап травли. Лишенный любимого дела, Зощенко ощущал себя отринутым от жизни. Его спасением стала переводческая работа. Писатель с блеском осуществил труд, благодаря которому на русском языке в 1946–1952 годах появились книги «За спичками» и «Воскресший из мертвых» финского писателя Майю Лассила, «От Карелии до Карпат» карельского писателя Антти Тимонена, «Повесть о колхозном плотнике Саго» осетинского писателя М. Цагарова.

События 1946–1954 годов окончательно подорвали душевное и физическое здоровье Зощенко. Но великий писатель-сатирик оставался страшен властям даже

¹ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахметовой: В 3 т. Т. 2. — М., 1997. — С. 17.

² Доклад А.А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». — М., 1946. — С. 5–8.

после своей смерти, и разрешения на захоронение в Ленинграде получено не было. Зощенко похоронен в Сестрорецке.

При жизни писателя было опубликовано около 160 его книг¹. И сам Зощенко, и современники – не только почитатели, но и наиболее умные и образованные из числа недоброжелателей, отмечали органическую приобщенность его творчества к сатирическим традициям русской литературы – переключку с Н.В. Гоголем, М.Е. Салтыковым-Щедриным, А.П. Чеховым. Подчас «подсветка» традициями сатирической прозы XIX века и интертекстуальные вливания обозначаются автором зримо и многопланово (гоголевские интонации в «Мадонне», чеховские – в «Горькой доле» и др.). Несомненной признана и известная стилевая близость произведений Зощенко сказкам Н.С. Лескова, способам построения «народной» речи В.Я. Шишкова, раннего Л.М. Леонова и др. Сатирические приемы утверждения «от противного» роднят писателя с М.А. Булгаковым и В.В. Маяковским. Произведения Зощенко высоко ценили А.М. Горький, В.В. Маяковский, А.М. Ремизов, С.А. Есенин, А.А. Ахматова и другие выдающиеся русские художники слова.

Творчество М.М. Зощенко – одна из замечательных страниц русской литературы XX века. Мещанин в его новом советском обличье стал главным врагом Зощенко. Писатель широко использовал средства сатирической систематизации и художественного гипертрофирования явлений. Виртуозное мастерство утверждения социального, исторического, нравственного и, в результате, эстетического идеала «от противного» позволяет о достойной преемственности произведений Зощенко и классиков мировой литературы.

Основные понятия

Сатира, комическое, трагикомическое, идейно-эмоциональная направленность (пафос), «маленький» человек, стилизация, пародирование, литературная стилистика.

Вопросы и задания

1. Осветите жизненный путь Зощенко.
2. Изучите первый период творчества писателя.
3. Какова проблематика книги «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова»?
4. Какие традиции изображения «маленького» человека были наиболее близки Зощенко?
5. В чем состоят особенности художественного конфликта в коротких рассказах Зощенко 1920-х годов? Каков характер собирательности в работе писателя над созданием образов современных ему мещан? В чем заключается комический эффект этих произведений?
6. Проанализируйте один из рассказов Зощенко 1920-х годов, указав особенности проблематики и поэтики произведения и определив тип героя, особенности расстановки персонажей, тип конфликта, идейно-эмоциональную направленность изображаемого и его стилистические особенности.

¹ См.: Томашевский Ю.В. [Вступительная статья] // Зощенко М.М. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – Л., 1986. – С. 11.

7. Какие новые творческие задачи были поставлены Зощенко в цикле «Сентиментальные повести»?
8. Охарактеризуйте особенности второго периода творчества Зощенко.
9. В чем состоит своеобразие книги «Возвращенная молодость»?
10. О каких знаковых явлениях в судьбах людей Зощенко писал в «Голубой книге»? Какова идейно-эмоциональная направленность это цикла?
11. Определите проблематику рассказов 1930-х годов и своеобразие художественной организации целого (на материале одного произведения по выбору студента).
12. На основании чего о повести «Талисман» можно судить как об особом творческой опыте писателя? В чем состоят трудности несатирической стилизации в литературе? Какие факторы и носители стиля прозы Пушкина воплотил Зощенко?
13. Над какими произведениям писатель работал во второй половине 1930-х годов? Обратитесь к последнему – третьему периоду творчества Зощенко.
14. Обозначьте проблемно-тематический круг произведений писателя и его жанровые интересы в годы Великой Отечественной войны и послевоенное десятилетие.
15. В чем состояли задачи писателя при создании им повести «Перед заходом солнца»?
16. В чем заключается особый драматизм жизненного и творческого пути писателя в этот период?
17. Прочтите книгу «Письма к писателю» и выделите ее более значимые, в вашем понимании, аспекты.
18. Охарактеризуйте место Зощенко в русской литературе.

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 5 т. – М., 1993–1994; Избранное. – М, 1998; Собр. соч.: В 2 т. – М., 1998.

Лит.: Воспоминания о Михаиле Зощенко. – СПб., 1995; Вспоминая Михаила Зощенко. – Л., 1990; Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л., 1928; Лицо и маска Михаила Зощенко. – М., 1994; *Молдавский Д.* Михаил Зощенко: Очерк творчества. – Л., 1977; *Рубен Б.С.* Зощенко. – М., 2006; *Старков А.* Михаил Зощенко: Судьба художника. – М., 1990; *Чудакова М.* Поэтика Михаила Зощенко. – М., 1979.

*Раздел «А.П. ПЛАТОНОВ (КЛИМЕНТОВ)», главы 5 (Драматургия 1920–1930-х годов. У истоков драматургии советского периода), 6 (Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода) см. на эл. носителе.

Глава 7

Русская литература 1920–1930-х годов за пределами России. Поэзия

Как известно, русская поэзия за рубежом имела несколько центров – Париж, Берлин, Прага, Харбин. Тон русской поэзии задавали поэты старшего поколения: З. Гиппиус, М. Цветаева, В. Ходасевич, И. Одоевцева, Г. Адамович, Г. Иванов. Пожалуй, именно в эмиграции поэтическое дарование Г. Иванова расцвело в полной мере, и он делил в эмиграции пальму первенства с М. Цветаевой и В. Ходасевичем, а уступавший ему в поэтическом таланте Г. Адамович стал в изгнании не только большим поэтом, но и выдающимся критиком.

Творчество З. Гиппиус в эмиграции. Февральскую революцию 1917 года Гиппиус восприняла как возможность для подлинного обновления России и всячески поддерживала деятельность А.Ф. Керенского, возлагая на него огромные надежды. Однако события разворачивались в направлении, которое представлялось ей опасным – Россия шла к революции социальной, а не религиозной. Когда произошли события октября 1917 года, Гиппиус восприняла их как переворот и пришествие «хама», о котором еще в 1905 году предупреждал Д. Мережковский в своей статье «Грядущий Хам».

Гиппиус пишет политические стихи, а также продолжает вести свои дневники. В Варшаве, куда она с мужем, Д. Философовым и В. Злобиным прибыла в начале 1920 года, под псевдонимом «Антон Кириша» был выпущен сборник ее стихов «**Походные песни**». Их стиль напоминает военные частушки или солдатские песни, которые в ту пору сочинял Демьян Бедный:

Врет, иль правду говорит?
Спорить неуместно.
Кто кого перехитрит,
Ой, неизвестно.

Потерпев неудачу в организации польской интервенции в Россию, Мережковские в ноябре 1920 г. поселились в Париже, где Гиппиус, как и Мережковский, начала свою деятельность с публицистики. В 1921 году в «Русской мысли», выходящей в Софии, она опубликовала части своих дневников «**Черная книжка**» и «**Серый блокнот**». Гневные и нелицеприятные оценки Гиппиус разделялись не всеми, особенно в ситуации потепления отношений между Советской Россией и Европой. Однако она до конца дней оставалась на непримиримых позициях по отношению к большевизму.

В Париже начался новый этап творчества писательницы. Хотя поэтическое творчество отходит на второй план, все же стихотворения З. Гиппиус, ее публицистические, критические статьи, ее мемуарная проза, ее организаторская деятельность в сближении литературных сил зарубежной России имеет непосредственное отношение к поэзии, интерес к которой не пропадал и не угасал.

В Париже были не только переизданы ее рассказы – «Небесные слова» (1921), но и вышла в свет книга стихов «Стихи: Дневник» (1911–1921), в которую были собраны философская лирика и политическая сатира, относящаяся к лучшим образцам русской политической поэзии. Однако со временем политическую тему вытеснила тема родины, России, осмысляемая как тема жизни человека, его любви и смерти. Как и в Петербурге, в Париже вокруг Гиппиус образовался центр русской пишущей молодежи в эмиграции. В их квартире по воскресеньям собирались знакомые еще по дореволюционным временам писатели, политики, поэты, приглашалась литературная молодежь. Из этих «воскресений» и выросло религиозно-философское общество «Зеленая лампа».

В 1925 году в Праге была опубликована мемуарная книга «Живые лица», сохранившая воспоминания об А. Блоке, В. Брюсове, В. Розанове, Ф. Сологубе, др. В этих воспоминаниях проявилась еще одна сторона дарования Гиппиус – талант литературного портретиста. Она тонко подмечала индивидуальные черты облика, особенности речи, передавала отрывки разговоров, но создавала, в сущности, художественный образ. Таким, например, она впервые увидела Блока: «Блок не кажется мне красивым. Над узким высоким лбом (все в лице и в нем самом – узкое и высокое, хотя он среднего роста) – густая шапка коричневых волос. Лицо прямое, неподвижное, такое спокойное, точно оно из дерева или из камня». Его голос тоже ей показался «узким»: «... но при этом низкий и такой глухой, как будто идет из глубокого-глубокого колодца». Свообразие внешности и манеры поведения Блока становится более выпуклым при сравнении его с Борисом Бугаевым (Андреем Белым): «Серьезный, особенно неподвижный Блок – и весь извивающийся, всегда танцующий Боря. Скупые, тяжелые, глухие слова Блока – и бесконечно льющиеся водопады речи Бори, с жестами, с лицом вечно меняющимся, – почти до гримас»¹.

К пониманию личности Брюсова, о котором Гиппиус писала как об умершем в связи с позицией, которую он занял после октября 1917 года, она также шла от внешнего – к внутреннему: «Скромный, приятный, вежливый юноша. Молодость его, впрочем, в глаза не бросалась у него и тогда уже была небольшая черная борода. <...> Поз он тогда никаких не принимал, ни наполеоновских, ни демонических. Да, сказать правду, он при нас и впоследствии их не принимал. Внешняя наполеоновская поза – высоко скрещенные руки – потом вошла у него в привычку». Так же, как Блока Гиппиус сравнивает с Б. Бугаевым, Брюсов сопоставлен с Игорем Северяниным: «Для Брюсова черт выдумал (а черт забавник тонкий!) очень интересную обезьяну. Брюсов – не Ставрогин, не Иван-царевич, и обезьяна его не Верховенский. Брюсовская обезьяна народила в виде Игоря Северянина»². Отношение автора воспоминаний к портретируемым выражено не только в интерпретации происходивших событий, но и в семантике заглавий: «Одержимый» (о Брюсове), «Мой лунный друг» (о Блоке), «Благоухание седин» (о писателях старшего поколения – Плещееве, Полонском, Суворине, Вейнберге, Григоровиче, Л. Толстом).

Портреты современников создаются Гиппиус на фоне литературной жизни той поры, нередко мемуарист делает меткие замечания о творчестве русских писателей, сообщает важные и интересные сведения об их жизни, их позиции в спорах тех лет. В очерках немало замечаний, характеризующих и собственную позицию Гиппиус как писателя и критика. Например, так она характеризует Чехова: «Всякая личность (в философском понятии) – ограниченность. Но у личности в движе-

¹ Гиппиус З.Н. Живые лица: В 2-х т. Т. 2. Воспоминания. — Тбилиси, 1990. — С. 9, 13.

² Там же. — С. 39, 53.

нии – границы волнующиеся, зыбкие, упругие и растяжимые. У Чехова они тверды, раз навсегда определены. Что внутри есть – то есть; чего нет – того нет и не будет. Ко всякому движению он относится как к чему-то внешнему и лишь как внешнее его понимает. Для иного понимания надо иметь движение внутри. Да и все внешнее надо уметь впускать в свой круг и связывать с внутренним в узлы. Чехов не знал узлов. И был такой, каким был, – сразу. Не возрастая – естественно был он чужд и «возрасту». Родился сорокалетним – и умер сорокалетним, как бы в собственном зените». Своеобразие Розанова как писателя она выводит из общих особенностей писательского труда, хорошо знакомых и ей самой: «Писанье у писателя – сложный процесс. Самое удачное писанье все-таки *приблизительно*. То есть между ощущением (или мыслью) самими по себе и потом этим же ощущением, переданным в слове. – всегда есть расстояние. У Розанова нет: хорошо, плохо – но то самое, оно, само движение души»¹.

Название книги воспоминаний – «Живые лица» – дает возможность судить и об общем замысле автора: написать о тех, с кем в ее жизни уже не может быть встреч вследствие смерти, а также, как в случае с Брюсовым, невозможности восстановить прежние отношения, однако в ее сознании они все еще живы: звучат их голоса, продолжаются споры, своего рода диалог автора с ними. Благодаря мастерству и удивительной интонации Гиппиус-мемуариста они вступают и в диалог с современным читателем, открывающим для себя ту эпоху, ощущающим атмосферу литературной жизни конца XIX – начала XX века.

Стихи Гиппиус последних лет были собраны в книгу «Сияния», изданную в Париже в 1938 году, которая свидетельствовала о мощи и неиссякаемости ее поэтического дарования. Лирический герой Гиппиус приобретал новые черты: он жил в ожидании воскрешения любимой им России. Вера в возможное освобождение родины выражалась как в утверждающей форме стихотворения «Знайте!» (1918) –

Она не погибнет, – знайте!
Она не погибнет, Россия.
Они всколосятся, – верьте!
Поля ее золотые.
И мы не погибнем, – верьте!
Но что нам наше спасенье:
Россия спасется, – знайте!
И близко ее воскресенье, –

так и в иронической формуле, обыгрывавшей пушкинское «Добро, строитель чюдотворный!.. Ужо тебе!» («Медный всадник»):

Ты, Строитель, сам пустоглазый,
Ну и добро! Когда б не истлел –
Выгнал бы девочку с лейкой сразу,
Кружева рыжего не стерпел.

(«Рыжее кружево», 1922)

Огромное значение как для характеристики писательницы, так и для истории русской литературы в целом имеет ее **дневниковая проза**. «Петербургские дневники» под названием «Синяя книга» были изданы в 1929 году в Белграде, а затем дважды переиздавались с предисловием Н. Берберовой в Нью-Йорке в 1982 и

¹ Там же. – С. 143, 88.

1990 годах. В 1922 г. в Мюнхене вышла в свет книга Д. Мережковского, Г. Filosofoва и В. Злобина «Царство Антихриста», в составе которой Гиппиус опубликовала две части «Петербургских дневников» («**Черная книжка**» и «**Серый блокнот**»), здесь же она поместила и вступительную статью «**История моего дневника**». Записи велись З. Гиппиус с начала Первой мировой войны до 24 декабря 1919 года, дня отъезда в эмиграцию. Однако дневниковая проза была одним из ее излюбленных жанров еще в России, где она вела «**Дневник любовных историй**» и «**О Бывшем**».

Дневники Гиппиус не предназначались для печати, потому в них она поначалу заносила самые личные, подчас интимные мысли и переживания. В дневник «О Бывшем» она записывала, как создавался их тройственный союз, а также свои размышления о новой церкви, о религиозно-философских собраниях и журнале «Новый Путь». Однако уже следующим в ее дневниковой прозе стал «**Литературный дневник**» (1908), который представляет собой, скорее, книгу очерков, чем дневник. В него включены очерки и статьи о литературе, искусстве, общественной жизни. Он имеет большое значение для понимания эстетических и литературно-критических позиций Гиппиус. В отличие от воспоминаний, писавшихся по памяти, вследствие чего те или иные события занимали в тексте разное место и на первый план выдвигалось наиболее важное для мемуариста из прошлого, прошедшего, уже обобщенного в памяти, в дневниках фиксировались современные события, по их следам записи делались регулярно и постоянно, что придавало их тексту особую злободневность и актуальность.

Наиболее известными из дневников писательницы являются именно «**Петербургские дневники**», в которых зафиксированы события мировой войны и первых лет большевистской власти. В них отразилась не только интуиция и политическое чутье Гиппиус: задолго до октября 1917 года она предсказывала возможное развитие событий. Писательница оказалась блестящим мастером дневниковой прозы, точно и тонко передававшим оттенки настроения, чувства и, вместе с тем, выразившим ее гражданскую позицию. Гиппиус метко характеризует деятелей революции, рассказывает о судьбах русской интеллигенции, крестьянства, военных, политиков; она первой зафиксировала факты массового насилия и расстрелов, смерти от голода и холода в российской столице. Наряду с фактами она записывает разговоры, слухи, собственные наблюдения, предельно обнажая подлинную суть происходящего.

В этом смысле наиболее впечатляющим оказался дневник 1917 года, в котором показана картина сползания страны к катастрофе, причем она создана из мельчайших деталей, событий, переданных подчас телеграфным стилем: «Пишу днем, т.е. серыми сумерками. Одна подушка навалилась на другую подушку: город в руках большевиков»; «Я выходила с Дмитрием. Шли в аспидных сумерках по Сергеевской. Мзглять, тишь, безмолвие, безлюдие, серая кислая подушка»; «Но надо все знать: женский батальон, израненный, затащили в Павловские казармы и там поголовно изнасиловали...»¹. Свидетель драматических событий в жизни своей страны, З. Гиппиус оказывается взыскательна не только к большевикам, о которых она пишет с отвращением, но и к единомышленникам, строго судит их ошибки, слабости, заблуждения, отдает себе отчет и в собственной ответственности за происходящее. Позиция автора становится выражением позиции думающей части русской общества, нередко осмысляемой через религиозные представления («царство дьявола»).

Смерть Д.С. Мережковского (в декабре 1941 г.) стала для Гиппиус тяжелым ударом. В последние годы жизни она работала над поэмой «**Последний круг**

¹ Зинаида Гиппиус. Дневники: В 2 т. Т. 1. — М., 1999. — С. 587, 593.

(И новый Дант в аду)», которая соотносится с «Божественной комедией» Данте и начала книгу «Дмитрий Мережковский», которая не была завершена и впервые издана посмертно в 1951 году в Париже. Она и по сей день остается важнейшим источником сведений о жизни и деятельности ее мужа, единомышленника и друга. И хотя она написана порой предвзято, содержит крайне субъективные, иногда пристрастные оценки людей и событий, З. Гиппиус удалось создать многогранный и объемный портрет Мережковского, а также того поколения, к которому он принадлежал. Начиная книгу как биографию писателя, автор постепенно уходит от биографической канвы, забегая вперед или отвлекаясь, следуя за своей памятью, однако, стараясь нигде не выдвигать себя на первый план.

Рассказ о долгой совместной жизни перемежается описаниями природы, городков и местечек, портретами современников, данными несколькими штрихами, но чаще всего – рассказом о рождении и жизни идей, о «супружеских сценах», которые, в отличие от обычных семей, они переживали из-за различного представления о чем-то важном в сфере интеллектуальной, а не бытовой, житейской.

Отвлекаясь, автор книги прерывает себя: «Я не могу, конечно, продолжать с теми же подробностями описывать всю нашу совместную жизнь. Это были бы мои собственные, многотомные мемуары, а не книга о *нем*», и снова отвлекается, вводя в текст размышления на темы, которые кажутся ей важными: «Кстати, об антисемитизме», «Кстати, на одном из следующих заседаний...», «Это было так давно, мне трудно быть точной, пишу лишь, что помнится», и т.д. Однако то, что «помнится», со всей очевидностью показывает важность для внутреннего мира Гиппиус того или иного события, человека, идеи: скажем, если под ее пером оживают страницы истории журнала «Северный вестник», «Мир искусства», «Новый путь», Религиозно-философских собраний, то занимают они в книге разное место. Собрания были настолько важны для нее и ее единомышленников, что говорит она об этом замысле, о трудностях в его реализации и самих заседаниях гораздо подробнее, чем о журналах, в которых сотрудничала.

В центре этой книги находился все же образ Д. Мережковского. Гиппиус очень бережно обходит подробности их отношений, однако подробно и развернуто говорит о его духовной жизни и эволюции, которую он переживал. Из книги читатель узнает о юности писателя, его привязанности к матери и сложных отношениях с отцом, о процессе его работы над произведениями, принесшими ему славу. Нередко Гиппиус ошибается в оценке тех или иных событий, например, говоря, что книга Мережковского «Вечные спутники» не обратила на себя никакого внимания, или что до появления Мережковского русская критика «стояла плохо». Однако эти неточности и суждения симптоматичны: они свидетельствуют не о реальном положении вещей, а о том, как Гиппиус их воспринимала.

Обращает на себя внимания одна особенность книги: в ней, собственно, нет портрета Мережковского как человека. В начале Гиппиус говорит о том, каким увидела его в Боржоми, где они познакомились: «... я увидела мою мать, и рядом с ней – худенького молодого человека, небольшого роста, с каштановой бородкой»¹. Но читатель больше нигде не встретится с описанием внешности писателя, не услышит его голоса, не увидит, как он двигается. Гиппиус иногда характеризует его привычки, манеру работать до завтрака и гулять днем, рассказывает о том, как он собирал материал для исследований или статей, но для нее гораздо важнее, что он «писатель религиозный», что в нем было «полное равнодушие к обрядности», что он

¹ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. – Париж, 1951. – С. 171.

был писателем, «мечтавшим о “*религиозной общественности*”» и пр. В книге нет не только рассказа о личных отношениях супругов, но и о его человеческих чувствах, переживаниях. Единственный фрагмент книги, где Гиппиус касается этой стороны жизни писателя, – это привязанность к матери и горе от ее потери: в остальном же Мережковский представлен в жизни идей, в интеллектуальных поисках.

Эта особенность книги «Дмитрий Мережковский» объясняется, видимо, не только особенностью характера Мережковского, но и близостью двух писателей, проживших вместе полвека, не расставаясь, работавших отдельно друг от друга, но находившихся в неразрывной духовной и интеллектуальной связи друг с другом. Поэтому в книге так часто встречается «мы», а не «он» или «я». Свидетельством этой близости были, в том числе, и случаи, когда произведение, написанное одним из супругов, публиковалось под фамилией другого (например, статья Гиппиус «Декадентство и общественность») или произведения писались совместно.

В эмиграции Гиппиус и Мережковский в соавторстве написали сценарий «Борис Годунов». Он был задуман еще в конце 1920-х годов, когда писатели жили в крайней нищете. Они испытывали огромные затруднения с публикацией своих произведений: их главная религиозная тема не казалась издателям актуальной, а непримиримые по отношению к большевистской России статьи выглядели неприемлемыми. Гиппиус была согласна на любую литературную работу ради заработка, и за сценарий взялась в качестве помощницы Мережковского, принявшего заказ от директора парижской киностудии И.Н. Ермолаева. С самого начала предполагалось, что источниками сценария станут пушкинская трагедия и трагедия А.К. Толстого. Но авторы опирались на свой огромный читательский опыт и использовали также текст трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», популярной в начале века драмы А.С. Суворина «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» (1904), романа А.К. Толстого «Князь Серебряный» (1862). Восемь сцен сценария публиковались в 1957 г. в парижском журнале «Возрождение» (№ 36–38) под редакцией В.А. Злобина.

Несмотря на то, что в сценарии использованы популярные литературные произведения, автор несколько иначе расставил акценты, что согласовалось с их историософской концепцией. На первый план выдвинут не Борис, а самозванец Лжедмитрий – Гришка Отрепьев, который из инока превращается в русского царя. Видимо, в связи с этим меняется и концепция образа Марины Мнишек. Гиппиус и Мережковский создают образ нежно любящей женщины, готовой в мужском платье тайно следовать за возлюбленным к месту боя, преследующей не государственные, а личные цели. Главными приемами сценаристов являются прямая цитация исходного текста, его монтаж, а также стилизация.

Среди направлений деятельности З. Гиппиус в эмиграции важное место занимало литературное и религиозно-философское общество «Зеленая лампа» (1927), выросшее из знаменитых «воскресений», которые посещали В.Н. Сперанский и Лев Шестов, С.К. Маковский и А.Ф. Керенский, писатели Г. Иванов, Тэффи, А. Ремизов, И. Бунин, Г. Адамович, Б. Зайцев, М. Алданов и И. Шмелев. З. Гиппиус приглашала и «молодых», тех, на кого она еще в 1910-х годах в России возлагала надежды на создание общественности. Среди посетителей общества были Ю. Терапиано, Н. Берберова, И. Одоевцева, Вл. Ходасевич, Ю. Фельзен, Д. Кнут, Г. Кузнецова, Л. Червинская и др. Отчеты о заседаниях общества печатались в «Новом Доме» и «Числах». Первое заседание «Зеленой лампы», состоявшееся 5 февраля 1927 года в здании Русского коммерческого и индустриального союза в Париже, открывалось докладом М.О. Цетлина «О литературной критике» и докладами Вл. Ходасевича и Д. Мережковского о задачах общества.

Вл. Ходасевич связывал деятельность парижского общества русских эмигрантов с деятельностью пушкинской «Зеленой лампы», в докладе воссоздавая историю «нашей давней соименницы». Описывая атмосферу пушкинского кружка и определяя его роль в умственной жизни России начала XIX в., он говорил: «Среди окружавшей тупости, умственной лени и душевного покоя – оно помогало беречь умы и оттачивать самое страшное, самое разительное оружие – мысль. Вот почему нам и не страшно и не кажется нескромным назвать Зеленой Лампой. Мы тоже не собираемся перевернуть мир, но мы хотели бы здесь о многом помыслить, главным образом, – не страшись выводов»¹.

Общество было важной частью жизни Гиппиус в эмиграции, она дорожила возможностью видеть единомышленников или оппонентов, нередко провоцировала горячие споры не столько о литературе, сколько о метафизике, любви, политике, о положении в эмиграции и пр. По характеру «Зеленая Лампа» была религиозно-философским обществом, потому Гиппиус возражала, чтобы заседания стали, например, вечерами поэзии. Состоялся лишь один такой вечер, причем Гиппиус отозвалась на него шуточным стихотворением «Стихотворный вечер в Зеленой Лампе», в котором высмеяла «перестарков» и «юнцов», стремившихся читать вслух свои стихи. О том, какие проблемы волновали Гиппиус в ту пору, могут свидетельствовать ее доклады «Русская литература в изгнании», «Арифметика любви». Если в первом она поднимала актуальные вопросы о духовном состоянии русской эмиграции, о ее способности творить, создавать «нашу музыку», говорить «свободное слово», то в «Арифметике любви» о проблемах метафизических: о личной любви, Эросе, об андрогизме, об «абсолютной единственности», т.е. о том, что волновало ее на протяжении всего творческого пути.

Наследие З. Гиппиус – яркая и оригинальная страница русской литературы. В посмертном очерке «Зинаида Гиппиус» Г. Адамович, оценивая ее творчество и ее самобытную личность, писал: «Стихи ее, при всем ее мастерстве, лишены очарования. “Электрические стихи”, – говорил Бунин, и, действительно, эти сухие, выжатые, выкрученные строчки как будто потрескивают и светятся синеватыми искрами. Однако душевная единственность автора обнаруживается в том, что стихотворение Гиппиус можно без подписи узнать среди тысячи других. Эти стихи трудно любить, – и она знала это, – но их трудно и забыть. В статьях – хотя бы в тех, которые подписаны псевдонимом Антон Крайний, – по общему мнению, сложившемуся еще задолго до революции, будто бы сказывается ее необыкновенный ум. И в самом деле, она была необыкновенно умна. Но гораздо умнее в разговоре, с глазу на глаз, когда она становилась такой, какой должна была быть в действительности, без раз навсегда принятой позы, без высокомерия и заносчивости, без стремления всех учить чему-то такому, что будто бы только ей и Мережковскому известно, – в разговоре с глазу на глаз, когда она становилась человеком ко всему открытым, ни в чем, в сущности, не уверенным и с какой-то неутолимой жадью, с непогрешимым слухом ко всему, что за неимением другого, более точного термина приходится назвать расплывчатым словом “музыка”»².

З. Гиппиус скончалась 9 сентября 1945 г. и была похоронена под одним надгробием с Мережковским на кладбище Сен-Женевьев де Буа в предместьях Парижа.

¹ «Зеленая Лампа»: Беседы I–III // Юрий Терапиано. Встречи: 1926–1971. М., 2002. Приложение II. С. 309.

² Адамович Г. Зинаида Гиппиус // Георгий Адамович. Сомнения и надежды. – М., 2002. – С. 61.

Основные понятия

Символизм, дневниковая проза, литературный портрет, образно-тематическая композиция, мотив, внутренний план, стилизация.

Вопросы и задания

1. Кратко охарактеризуйте дневниковую прозу писательницы.
2. Расскажите о творчестве и деятельности Гиппиус в эмиграции.
3. Какую позицию по отношению к большевизму занимала писательница? Как это отразилось в ее творчестве?
4. Значение Гиппиус в истории русской литературы.

Литература¹

Соч.: Стихотворения и поэмы: В 2 т. – Мюнхен, 1972; Пьесы. – Л., 1991; Живые лица. – Л., 1991; Петербургские дневники: 1914–1919. – М.; Нью-Йорк, 1991; Стихотворения. Живые лица. – М., 1991; Соч.: Стихотворения. Проза. – Л., 1991; Опыт свободы. – М., 1996; Тихое пламя. – М., 1996; Стихотворения. – СПб., 1999; Дневники: В 2 т. – М., 1999.

Лит.: Адамович Г.В. Зинаида Гиппиус // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – Нью-Йорк, 1955; М., 1996; Азадовский К.М., Лавров А.В. З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // З.Н. Гиппиус. Сочинения. Стихотворения. Проза. – Л., 1991; Безродный М. Театр Зинаиды Гиппиус. – Зинаида Гиппиус. Пьесы. – Л., 1990; Захаров А.Н. О поэтическом мире З. Гиппиус // Российский литературоведческий журнал, 1994, № 5/6; З.Н. Гиппиус (1869–1945): Библиографические материалы. – М., 1995; Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. – М., 2002; Злобин В.А. Тяжелая душа. – Вашингтон, 1970; Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000; Курганов Е.Я. «Декадентская мадонна» // Зинаида Гиппиус. Живые лица. Стихи. Дневники: В 2-х т. – Тбилиси, 1991; Николукин А.Н. Зинаида Гиппиус и ее дневники (в России и эмиграции) // Зинаида Гиппиус. Дневники: В 2-х т. Т. 1. – М., 1991; он же. Зинаида Гиппиус: поэт в эмиграции. – Русское литературное зарубежье. Вып. 1. – М., 1991; Пайман А. История русского символизма. – М., 1998; Пахмусс Т. З.Н. Гиппиус в эмиграции – по ее письмам // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. – Питтсбург, 1972; Савельев С.Н. Жанна д'Арк русской религиозной мысли: интеллектуальный профиль З. Гиппиус. – М., 1992; Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж; М., 1996; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1990; Barda A. Bibliographic des œuvres de Z.Hippius. – P., 1975; Pachmuss T.Z. Hippius: An intellectual profile. Carbondale, 1971; она же. Intellect and ideas in action: Selected correspondence of Z.Hippius. – München, 1972 (текст на англ., рус. и франц. яз.).

* Разделы «Г.В. Адамович», «Г.В. Иванов», «Арсений Несмелов», «Иван Савин (Саволайнен)», «Другие поэты «старшего» и «младшего» поколений русской эмиграции первой волны» см. на эл. носителе.

¹ Литературу, посвященную творчеству З.Н. Гиппиус, см. также в части I настоящего издания.

Глава 8

Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов

Довоенная проза русской литературы за рубежом (1920–1939) представлена как писателями, чей творческий путь уже определился в России, так и теми, кто успел сделать только первые шаги или чья литературная жизнь началась в эмиграции. Писатели старшего поколения совершенствуют мастерство, создают вершинные произведения своего наследия. Молодые авторы ищут новые пути в художественном повествовании, пытаются создать новую мифологию русского национального бытия. Для тех и других культурная память становится важнейшим порождающим фактором.

В 1920-е годы еще шел процесс выбора: А.Н. Толстой, успевший опубликовать свои новые произведения за пределами России, вернулся на родину, «сменили вехи» молодые – А. Дроздов, Г. Алексеев. В первые годы эмиграции писатели старшего поколения, как правило, переиздавали произведения, выходившие в России (сборники: «Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина, «Звезда Соломона» А.И. Куприна, «Небесные слова» З.Н. Гиппиус, «На заре» и «Мечта» А.В. Амфи-театрова и др.). Восприятие и оценка революции и Гражданской войны отражены в публицистике всех писателей. Вместе с тем началось и художественное воплощение событий, перевернувших всю прежнюю жизнь. Новые рассказы и повести, а также романы (по частям) издавали в периодической печати. В них выражен весь спектр эмоций от юмора и сатиры до глубоко трагических переживаний, вызванных катастрофой в России. Значительное место в наследии русского зарубежья занимают историческая беллетристика, автобиографические и мемуарные повествования, а также агиографические и биографические произведения, созданные писателями-эмигрантами и составившие библиотеку жизнеописаний выдающихся деятелей русской истории и культуры.

Большинство покинувших Россию в 1919–1922 годах надеялись на скорое возвращение, не мыслили вне России ни жизнь свою, ни творчество. А.М. Ремизов говорил, что «русскому писателю без русской стихии жить невозможно». Но проходили годы и уносили надежды увидеть родину. А творческий дар требовал реализации. И тот же Ремизов сразу начинает свое эмигрантское бытие новыми произведениями. Оказалось, что каждый унес в сердце свою Россию, и память помогала жить и работать. Ф.А. Степун, размышляя о памяти, питающей творчество русских писателей за рубежом, подчеркивал: «Память – величайшая духовная сила; в ней основа всякой традиции, всякой культуры, она же мерило человеческого благородства. <...> Сущность памяти – в спасении образов жизни от власти времени. Не сбереженное памятью прошлое проходит во времени, сбереженное обретает вечную жизнь»¹. Как Россия далеких времен, так и Россия конца XIX – начала XX века живет в сознании новых поколений благодаря образам, созданным в произведениях искусства, и роль писателей-эмигрантов «в спасении образов жизни» трудно переоценить. Не случайно автобиографическое начало стало

¹ Степун Ф.А. Встречи. – М., 1998. – С. 215.

доминирующим для большинства писателей старшего поколения. Образы России наполняют произведения и писателей младшего поколения.

Творчество писателей старшего поколения¹. Среди прозаиков старшего поколения в эмиграции оказались И.А. Бунин, А.И. Куприн, А.Н. Толстой, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А.М. Ремизов, Е.И. Замятин, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Алданов, М.А. Осоргин, А.В. Амфитеатров, Вас.И. Немирович-Данченко, Г.Д. Гребенщиков, Б.В. Савинков, И.Ф. Наживин, сатирики А.Т. Аверченко, Н.А. Тэффи.

И.А. Бунин в эмиграции. Одно из первых произведений Бунина, созданных в эмиграции, – рассказ 1921 года «Конец» (опубликован в 1923-м). В нем изображен трагический момент отрыва от Родины как погружение в бездну, в пространство, утратившее границы и твердую основу, наполненное нескончаемым оглушающим грохотом: с берега – орудийной палубы и разрывов снарядов, в море – громом и шумом бури. Изображение не только символично, но и психологически точно. Автор отмечает состояние оцепенения в сложившейся ситуации, когда в момент отчуждения можно «бодро» попрощаться с Россией. Но ужас случившегося постигается как-то внезапно: «Вдруг я совсем очнулся, вдруг меня озарило: да, так вот оно что – я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России – конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец ...».

Осмысление событий Октябрьской революции вело к историческим параллелям, в частности, к Великой французской революции, на материале которой еще в Одессе были написаны рассказы «Камилл Демулен» и «Андре Шенье», построен рассказ «Богиня разума» (1924). Бунин приходит к убеждению, что все революции одинаковы, все несут разрушение, посягают на святыни. Но наступает час расплаты за содеянное, даже если человек против своей воли совершал кощунства. В конце концов все проходит, меняется очень многое в исторической жизни, а Истина остается незыблемой: «Какой был тогда Париж? Бог его знает, какой. <...> Зато собор все тот же». Писатель обращается и к более далеким цивилизациям, пытаясь найти какие-то основания для внутреннего примирения созерцанием их гибели («Темир-Аксак-Хан», 1921, «Город Царя Царей», 1924).

В 1920–1930-е годы Бунин создал новые сборники прозы: «Роза Иерихона» (1924), «Солнечный удар» (1927), «Божье древо» (1931) и др. В первый из этих сборников вошли как новые, так и прежде написанные рассказы. Миниатюра, давшая название сборнику, – это один из шедевров писателя. В ней утверждается неистребимость творческой жизни художника «доколе жива» его Любовь и Память: «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак». В этом произведении отражена новая эстетическая установка Бунина – «ничего лишнего», – которая в полной мере реализуется в миниатюрах 1927–1930 годов («Слон», «Роман горбуна», «Свидание», «Муравский шлях» и др.).

¹ Творчество И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.Н. Толстого рассмотрено в I части издания и в этой главе лишь дополнено необходимыми сведениями; очерк о эмиграционном периоде деятельности З.Н. Гиппиус помещен в разделе об эмигрантской поэзии; сатира А.Т. Аверченко и Н.А. Тэффи рассмотрена в разделе о русской сатире в период эмиграции; творчеству Д.С. Мережковского, А.М. Ремизова, Е.И. Замятина, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, М.А. Алданова, В.В. Набокова (до 1940 – Владимир Сирин) посвящены специальные монографические разделы; сочинения М.А. Осоргина, А.В. Амфитеатрова, Вас.И. Немировича-Данченко, Г.Д. Гребенщикова, Б.В. Савинкова, И.Ф. Наживина изложены в обзорном порядке.

В 1925 году отдельным изданием вышла повесть «Митина любовь», вызвавшая много споров. Ф.Степун, внимательно следивший за творчеством Бунина, посвятил этому произведению статью, в которой, отметил, что, может быть, оно «менее совершенное», чем близкий ему рассказ «При дороге». Но «Митина любовь», «вне всяких сомнений, бесконечно более значительна». Значительность эта видится в том, что «проблема Митиного несчастья включена Буниным в трагическую проблематику всякой человеческой любви». Писатель обратился к сложной теме «безысходной муки безликого пола, тяготеющей над ликом человеческой любви».

В 1927–1933 годы Бунин, как уже известно, работал над своим самым крупным произведением – романом «Жизнь Арсеньева» (Париж, 1930; первое полное издание – Нью-Йорк, 1952). Критики сразу обратили внимание на специфику его жанра. В. Ходасевич назвал его «вымышленной автобиографией», Ф. Степун отметил, что это «нечто совершенно особое.<...> Отчасти философская поэма, а отчасти симфоническая картина». Определяя место этого произведения в творчестве Бунина, философ писал: «Сила и сущность “Арсеньева” в том, что в нем встретились и слились две темы: метафизически-психологическая тема высветления бунинских воспоминаний в вечную память и исторически-бытовая тема гибели царской России». В.В. Вейдле, называя это произведение «поющим и рыдающим славословием», уловил главную его особенность – лирическое начало.

За редчайшими исключениями, произведения Бунина эмигрантской поры построены на русском материале, окрашены в ностальгические тона.

В 1937 году вышла книга писателя «Освобождение Толстого», которая, как пишет О.Н. Михайлов, «одновременно и религиозно-моралистический трактат о Толстом, единственный в своем роде, и подведение итогов собственной жизни, и художественное произведение, своего рода реквием, с незаурядной силой подытоживающий судьбу великого художника-эмигранта»¹. В конце 1930-х годов Бунин создал рассказы, которые вошли в книгу «Темные аллеи», завершившую его творчество.

А.И. Куприн в эмиграции. Куприн Октябрьскую революцию оценил как начало гибели России. Вместе с тем он занял активную позицию, участвуя в различных просветительных, культурных мероприятиях. Осенью 1919 года Куприн стал редактором штабной газеты генерала Юденича, в которой выразил свое отрицательное отношение к новой власти. Вместе с армией Юденича ушел за пределы России, в июле 1920 года – он уже был в Париже. Писатель сотрудничал в разных газетах, писал статьи, фельетоны против большевиков, вместе с тем иронизировал и над планами новой интервенции в Россию.

Разлука с родиной отражена в автобиографической повести «Купол св. Исаакия Далматского» (1928), о которой П. Пильский писал: «Эта повесть – не только глубоко психологична, она еще и очень ценна, как важный и честный исторический документ»². Не случайно произведение это не печаталось в СССР по возвращении писателя на родину, не вошло в собрание его сочинений, где многие эмигрантские вещи Куприна были опубликованы. В повести показано, что в армию Юденича вливались крестьяне окрестностей Пскова, рыбаки и даже красноармейцы. О полке красноармейцев из Вятки он пишет: «Все они были как на подбор, такие же долговязые и плотные, такие же веселые и светло-рыжие и с белыми ресницами,

¹ Михайлов О.Н. Бунин // Литература русского зарубежья. 1920 – 1940. – М., 1993. – С. 120.

² Пильский П. Радости земли. О Куприне // Куприн А.И. Купол св. Исаакия Далматского. – Рига, 1928. – С. 12.

как Шалапин. Ладные, сытые молодцы. <...> Потом их куда-то везли. Но эти «вятские, ребята хватские» не пропали. Во второй половине октября они почти все вернулись в Гатчину в рядах Белой армии, в которую они перешли дружно, всем составом, где-то год Псковом. И дрались они лихо».

С 1927 по 1934 год в различных издательствах вышло несколько книг Куприна, составленных из произведений эмигрантского периода. В них тоска по ушедшей жизни соединяется с анализом причин ненормальности современной жизни в целом. Куприн обращается к героическим, ярким образам прошлого: «Однорукий комендант» (1923), «Пунцовая кровь» (1926), «Блондель» (1933) и др. Особый эффект создается контрастом былого на фоне тяжелого настоящего. Сборник «Новые повести и рассказы» (1927) свидетельствует о необычных для Куприна тяготениях к «слезам уединенной молитвы», «к тихому созерцанию» (особенно в рассказах «Золотой Петух», «Медвежья молитва», «Лесенка голубая»). В той же статье Пильского замечено: «Куприн проходит тонкую грань своего творчества, его прохладную северную широту. Отлетают иступленные опьянения миром, светлеют дали, прозрачней становится рисунок, сосредоточенней и мудрей глубина».

В рассказе «Извозчик Петр», близком к одному из эпизодов «Солнца мертвых» Шмелева, писатель сам определяет основной объект своего творчества и объясняет причину такого внимания к нему: «Старый, древний быт. Быт, проклятый критиками, создавшими презрительно-унизительное словечко для иных писателей – «бытовик». Но почему же в этом быте, в неизменной повторяемости событий, в повседневном обиходе, в однообразной привычности слов, движений, поговорок, песен, обрядов, – почему в них всегда жила и живет для меня неизъяснимая прелесть, утверждающая крепче всего мое бытие в общей жизни?»

В 1928 году Куприн создает «Рассказы в каплях», представляющие собой цикл лирических миниатюр в прозе.

В 1929 году в газете «Возрождение» публиковался роман «Колесо времени» (отд. изд. 1930), в котором автор показывает своих современников, анализирует причины несостоявшегося счастья Марии и Михаила. Писатель развивает одну из своих любимых тем, уже прозвучавших в значительных произведениях предшествующего периода творчества («Олеся», «Суламифь» и др.)¹.

Тенденции эмигрантского творчества Куприна в целом определены П. Пильским: «Да, Куприн тот же и не тот. <...> краски стали прозрачней, изысканней и строже. Все также пылают огни страстей <...> Но всюду проникла и все пронизала собой утишенная благостная мудрость».

А.Н. Толстой в эмиграции. А.Н. Толстой февральскую революцию приветствовал как «канун вселенского мира». Октябрьские события встретил в Москве и отнесся к ним враждебно. В июле 1918 года, когда в Москве начался голод, выехал с семьей в Одессу, а весной 1919-го – в Константинополь, в июле того года писатель с семьей поселился в Париже.

¹ О романе «Юнкера», продолжившем автобиографическое повествование «Кадеты», см. в монографической главе о творчестве А.И. Куприна. Здесь уместно заметить, что тоналность «Юнкеров» по сравнению с «Кадетами» изменилась: из эмигрантского далека юношеские годы видятся иначе, они очищены от негативных деталей, высветлены благодарной памятью. В эмиграции написан и роман «Жанета: Принцесса четырех улиц», опубликованный в «Современных записках» (1932–1933). Повествование в нем посвящено печальной участи профессора-эмигранта и пронизано размышлениями автора о вечных проблемах бытия.

Революционные события породили смуту во взглядах Толстого на судьбу России, ее будущее. В поисках ответа на возникавшие вопросы он обращался как к истории самой России, так и к опыту Французской революции. Проблема террора, неизбежности и бессмысленности кровопролития в ходе революции становятся важнейшими в пьесе «Смерть Дантона» (переработка трагедии Г. Бюхнера), написанной в 1918 году. В это же время в Одессе, а затем в Берлине Толстой создает произведения на темы русской истории: сборник рассказов «Наваждение», «День Петра», «Краткое жизнеописание блаженного Нифонта». Писатель пытается рассмотреть основы жизнестойкости русского народа, переживавшего тяжелейшие испытания в ходе своей истории. В Париже писатель начал работу на тему русской современности¹.

Д.С. Мережковский в эмиграции². В ноябре 1920 года Мережковский приехал в Париж, где уже 16 декабря в Зале научных обществ выступил с лекцией «Большевизм, Европа и Россия», текст которой лег в основу программной статьи писателя «Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия» (1921). Тема борьбы с большевизмом становится одной из ведущих в его эмигрантском творчестве: ей посвящены его интервью и публичные выступления, статьи и открытые письма, адресованные Г. Гауптману, Ф. Нансену, Г. Уэллсу и др. Мыслью о гибельности для России установившегося в ней режима проникнуты и многочисленные эссе Мережковского.

¹ О дальнейшей судьбе А.Н. Толстого и его произведениях (романе «Сестры» — первой части трилогии «Хождение по мукам», «Повести о многих превосходных вещах. Детство Никиты», опубликованной в 1920 г. в парижском журнале «Зеленая палочка», рассказах «Необыкновенные приключения Никиты Рощина», «Настроения Н.И. Бурова», воспоминаниях о Н. Гумилеве) см. в I части монографическую главу об А.Н. Толстом. По воспоминаниями автора, его произведения родились из сильной тоски «по России и русскому языку». Эмигрантская жизнь Толстого была недолгой, прижиться в чужой стране он не захотел. О его пребывании в Париже Тэффи вспоминала: «Ходил он по Парижу, словно Иванушка из сказки по царским палатам, с разинутым ртом, и ни Париж ему, ни он Парижу ни с какой стороны не подходили. Французскому языку до конца дней своих не выучился, разыскал с помощью художника Шухаева русскую баню и мятные пряники и так, целым, нетронутым монолитом, и отбыл на родину». В октябре 1921 г. Толстой уехал в Берлин. Он вошел в сменовеховскую группу «Накануне». В Берлине написал фантастический роман «Аэлита», в котором, по отзыву Карсавина, «Толстой впервые сумел уловить облик нынешнего русского человека, за нелепицами современного русского быта и русского коммунизма обнаружить столь знакомые всем нам и столь родные черты: и подлинный пафос, и идеализм, и “сумасшедшинку”». В Берлине написана также «Рукопись, найденная под кроватью» (1923), где жизнь эмиграции представлена с позиций обличительных. В качестве представителя газеты «Накануне» Толстой выехал в Москву, где и остался. Теперь эмиграция обличалась им с просоветских позиций.

² Д.С. Мережковский покинул Петербург в конце 1919 г. вместе со своей женой, З.Н. Гиппиус, их старым другом Д.В. Filosoфовым и поэтом В.А. Злобиным, позднее секретарем Мережковских. Хотя писателю было отказано в разрешении покинуть Россию, поводом для отъезда из Петербурга стало чтение лекций об истории Египта в красноармейских частях. Перейдя границу в районе Бобруйска, писатель добрался до Варшавы, где оставался до осени 1920 г. Время, проведенное в Польше, было посвящено организации сопротивления большевикам. Мережковский надеялся на иностранную интервенцию, однако усилия, потраченные им совместно с Б. Савинковым и Д. Filosoфовым на организацию газеты «Свобода», на формирование русских отрядов при польских войсках и переговоры с Пилсудским о вторжении в Россию, оказались напрасными: 12 октября 1920 г. между Польшей и Россией было подписано перемирие, и интервенция стала невозможной.

В личности писателя была особенность, отличающая его от многих деятелей Серебряного века. «Провинции никогда не было в Мережковском, – вспоминал Б. Зайцев, – доморощенности в нем никакой». Он был европейцем, конечно, не потому что постоянно бывал за границей, объездил множество стран, о которых писал, и в Париже у него была постоянная квартира. Мережковский был европейцем, потому что «воспитывался на Европе, в образе ее истинной культуры»¹. Писатель знал множество языков, почти все, что нужно было ему для работы, читал в подлинниках, был человеком энциклопедических знаний, широкого кругозора и блистательной эрудиции. В Европу он приехал хорошо известным писателем: на французский язык был переведен его роман «Леонардо да Винчи», на основные европейские языки переведились его беллетристика и литературная критика, в 1920-е годы за границей переизданы его произведения, популярные в России еще до революции: романы его трилогии «Христос и Антихрист» (Берлин, 1922), два романа из трилогии «Царство Зверя»: «Александр I» (Берлин, 1925) и «Четырнадцатое декабря» (Париж, 1921). В 1921 г. в Праге переиздана драма «Царевич Алексей», являющаяся авторской инсценировкой известного романа «Антихрист. Петр и Алексей»².

Всегда неутомимо работавший, Мережковский и в эмиграции не оставлял литературного труда. Совершившаяся в России катастрофа побуждала его, прежде всего, к публицистической активности. Он неутомимо давал интервью, писал статьи и открытые письма. Их основной особенностью является взгляд на политические и общественные события сквозь призму литературы и искусства. Не случайно его статьи названы «Л. Толстой и большевизм», «Федор Михайлович Достоевский. 1821–1921», «Угль пылающий (О Достоевском)», «Леонардо да Винчи и мы», «Гоголь и Россия», «Пушкин с нами», «Мудрость Пушкина», «Возвращение Куприна в СССР» и др. А если они названы по-другому, то к пониманию подлинного смысла совершающихся событий он шел все же от литературы, от судеб русских писателей. Так, статья «Тайна русской революции: опыт социальной демонологии» (1939, опубл. в 1998) включает в себя не только главки из его знаменитой

¹ Зайцев Б. Памяти Мережковского. 100 лет // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М., 1991. – С. 483.

² Премьера драмы состоялась еще в 1919 г. в Москве в театре Корша. Декорации к спектаклю подготовил А.Н. Бенуа, восхитивший зрителей проникновением в мир трагедии. В 1922 г. в Берлине А. Бенуа вновь оформлял постановку этой пьесы. Рецензенты отмечали, что художнику удалось оживить философскую «геометрию» Мережковского, сделать зримыми глобальные противоречия, выраженные в его трагедии, передать в цвете противоречие между Петром и Алексеем.

Популярность романа была такой, что в 1922 г. он стал основой фильма, снятого сценаристом, режиссером и оператором Желябужским (совместно с А. Левицким). Ни сценарий, ни сам фильм не сохранились, однако работа считается одной из лучших, выполненных киностудией «Русь» до создания «Аэлиты». Роль Петра исполнял Л. Леонидов, а декорации были изготовлены в стиле живописи Н.Ге и Е. Лансере. «Можно предположить, что фильм не был прямой экранизацией романа <...> От книги в картине остался интеллигентный царевич», а Петр «не выглядел безжалостным фанатиком». Копии фильма предназначались для внутреннего просмотра, но в 1920-х гг. попали в Германию и другие страны, где фильм имел крупный успех. «А конкуренты у него были сильные и многочисленные, исторические боевики Э. Любича, Д. Буховицкого, О. Рипперта, Р. Освальда» и др., «историзм которых часто сомнителен, но постановочный размах поражает и по сей день» (Соболев Р. Царевич Алексей // Родина, 1966, № 5/6. – С. 122).

статьи «Грядущий Хам» (1905), но и анализ романа Достоевского «Бесы», свободолубивую лирику Пушкина и Блока, Гиппиус и Некрасова, которые выводят Мережковского к сущности свершающихся событий, осознанных в контексте русской литературы. Такой взгляд дает возможность писателю сделать вывод о том, что весь художественный опыт прошлого был грозным предупреждением, так и не услышанным русским народом.

Как публицист и критик Мережковский успешно разрабатывал жанры письма («Страшное письмо», «Открытое письмо Уэллсу», «Открытое письмо Фритьофу Нансену», «Призыв к примирению. Письмо в редакцию», «Письмо Д.С. Мережковского») и литературного портрета («Иосиф Пилсудский», «Балахович», «Савинков», «Встреча с Муссолини. Из книги о Данте» и др.).

Наряду с живым откликом на современные события писатель испытывал потребность осмыслить случившееся в широкой исторической перспективе. Его роман «Рождение богов (Тутанкамон на Крите)», первая глава которого опубликована осенью 1924 года в газете «Дни», вышел в свет в Праге в 1925 году и сразу же был переведен на несколько европейских языков. Вместе со следующим романом, «Мессия» (1926), он составил «египетскую» дилогию, обращенную к событиям глубокой древности. В ней Мережковский как и прежде обращался к прошлому в поисках ответов на вопросы, которые ставила современность. Когда была завершена публикация «Мессии», Вл. Ходасевич откликнулся на книгу в рецензии «О Мережковском», в которой осмыслял прозаическое творчество писателя в целом. «В только что вышедшей 3-й книжке “Современных записок” закончен печатанием исторический роман Д.С. Мережковского “Мессия”. Если бы я всерьез начал свою статью такими словами – никому не пришлось бы в голову возразить: общеизвестно, что Мережковский пишет исторические романы. А возражать надо бы, потому что никаких исторических романов Мережковский, конечно, не пишет. Даже если он сам порою называет свои писания этим именем, то лишь по распространенной привычке, не вслушиваясь в значение слов»¹. Настаивая на том, что «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» и «Мессия» не являются историческими романами, Вл. Ходасевич предлагает развернутое рассуждение о сущности романной формы, в основе которой, по его мнению, «лежит психологическая или материальная заинтересованность действующих лиц, из которых каждое, движимое своим основным возбудителем, стремится так или иначе влиять на события, придавать этим событиям желаемый оборот. Столкновения и сцепления таких интересов, их прямые или косвенные воздействия друг на друга и на общий ход событий образуют тот сперва завязывающийся, а затем развязывающийся узел, который зовется фабулой. <...> Фабула романа есть уже его философия»².

Обращая внимание на то, что роман не может состояться, если в нем не поддержана психологическая правда, если философия писателя не соответствует ходу событий, а герои романа не обладают собственной волей, независимой от воли автора, Вл. Ходасевич писал: «Того, что зовется жизненностью, нет в романах Мережковского. Сказать точнее – становится все меньше и меньше. Что было еще в “Юлиане Отступнике” или в “Леонардо да Винчи” – ныне из “Тутанкамона на Крите” и “Мессии” отброшено. Живых людей, в том смысле, как могут быть названы живыми герои романа, у Мережковского нет. <...> В своих “романах” Мережковский занят одним: наблюдает, как тень Христа ложится на души христиан». Ре-

¹ Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. – М., 1991. – С. 536.

² Там же. – С. 536 – 537.

цензент обращает внимание на то, что все его герои как бы повторяют друг друга, оказываются в одних и тех же положениях в кризисные по своему характеру эпохи. Если обычно писателю нужно «различие эпох и явлений», автору «Мессии» – их «схожесть»: «...минут различия, для него несущественные, он обнаруживает прямые или обратные подобию, в которых у него заключен весь смысл исторических явлений»¹.

Современный исследователь «египетской» диалогии А.В. Лавров пишет: «Если определять внутри жанра исторического романа дополнительные разновидности (роман историко-психологический, историко-приключенческий и т.п.), то произведения Мережковского позволительно отнести к подвиду историко-“археологическому”», отмечая сходство между ними и романами о древнем Египте Георга Эберса. «Видный египтолог, Эберс стремился в своих беллетристических опытах к популяризации накопленных наукой знаний о древнейшей культуре, о быте, нравах, верованиях Египта; строя вымышленные сюжетные коллизии, он старался не отступать от строго научной основы»². Г. Адамович, откликнувшийся на выход в свет романа «Мессия», полагал, что писателем избраны для изображения такие эпохи и такие герои, которые способны во всей глубине выразить его историческую концепцию, общую для всех его произведений. Подтверждением этому является книга Мережковского «Тайна Трех. Египет и Вавилон» (Прага, 1925), своего рода философская параллель к «египетской» диалогии.

Для творчества писателя эта книга закономерна. Во-первых, потому что посвящена главной теме его жизни. Пережитое в России казалось ему исполнением самых мрачных библейских пророчеств о наступлении царства зла, царства Антихриста, и Мережковский ощущал потребность вернуться к тому моменту в истории человечества, где «мы так внезапно свернули в сторону». Во-вторых, потому что в «Тайне Трех» оставались прежними главные подходы Мережковского к работе с материалами. Гиппиус говорила, что «ко всякой работе он относился с серьезностью ученого. Он исследовал предмет, свою тему, со всей возможной широтой... Он стремился, кроме книжного собирания источников, еще непременно быть там, где происходило действие, видеть и ощущать тот воздух, ту природу. Не всегда это удавалось... Наша вечная бедность (да, бедность, это был русский – и, можно сказать, европейский писатель, проживший всю жизнь и ее кончивший – в крайней бедности) не позволили ему поехать в Египет, когда этого требовала работа, и на о. Крит, куда он особенно стремился»³. Невозможность путешествовать Мережковский компенсировал чтением. В Германии ему «из специальной библиотеки привозили на тачках громадные фолианты, в которых он нуждался». Делая выписки, он так располагал материал, что, кажется, все это когда-то специально писалось для его будущей книги. В-третьих, в этой книге сохраняется та исповедальная, доверительная интонация в разговоре с читателем, которой когда-то пленялись читатели его «Вечных спутников». Мережковский и здесь говорит о личном, о своем Египте, о своем Вавилоне через соответствие собственных ощущений чувствам и переживаниям тех, кто до него писал о таинственном Востоке. И особенно остро это ощущается именно в связи с тем «концом света», который Мережковский только что пережил в России.

¹ Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. — С. 538 — 539.

² Лавров А.В. История как мистерия. Египетская диалогия Д.С. Мережковского // Д.С. Мережковский. Мессия. — СПб., 2000. — С. 23 — 24.

³ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Живые лица: В 2-х т. Т. 2. — Тбилиси, 1991. — С. 196.

В одной из главок он признается, что просматривал рисунки, сделанные во время наполеоновского похода, в «нетопленных залах петербургской публичной библиотеки, где замерзали чернила в чернильницах»: «Я ничего не понял бы в них, если бы тут же, рядом со мной, не совершался “Апокалипсис наших дней”»¹.

Книга «Тайна Трех. Египет и Вавилон» написана в излюбленной Мережковским трехчастной форме: «Тайна Трех», «Египет – Озирис» и «Вавилон – Таммуз». Каждая из частей поделена на несколько глав. Каждая из глав состоит из серии отдельных, законченных по смыслу фрагментов. Эти фрагменты, внешне не связанные друг с другом, расположены так, что сформулированное в предыдущем получает развитие в последующем.

Первая часть книги, «Тайна Трех», открывается главкой «Небывалое», представляющей собой обращение к несуществующему читателю. Здесь возникает образ человека, пишущего последние предсмертные строки на тонущем корабле. Он с надеждой думает о тех, кто когда-нибудь найдет его послание. Этот образ возникает снова и в следующей его книге, «Тайна Запада. Атлантида – Европа», только теперь на тонущем корабле – все человечество. «В самом начале XX века океанский пароход, Титаник, на котором совершали увеселительную прогулку в Европу американские миллиардеры с семьями, столкнувшись ночью, в тумане с огромною плывучею льдиною, пошел ко дну так внезапно, что почти никто не спасся. Гибель Титаника – заглавная картинка к новой главе всемирной истории – первой великой войне, а может быть, и ко второй, последней; третьей не будет, или будет уже в истории не нашего человечества»². Причина гибели Титаника-человечества – «небывалый атеизм», нарушивший связь между свободными личностями, превративший их в серую массу товарищей, готовых сожрать друг друга за похлебку умеренной сытости, и между «культурными» странами, уничтожающими друг друга в мировой бойне за передел Европы. Это было похоже на исполнение пророчества Достоевского: уверенность, что Бога не существует, есть путь к тому, чтобы на место Божье был поставлен человек «без Бога», «вне Бога», пещерный Троглодит, вооруженный всеми возможными орудиями прогресса и цивилизации.

Мережковский ведет читателя от древних к новым представлениям о божественном. И если в «египетской» дилогии он воссоздает древний уклад жизни и древние верования как своего рода фон, на котором можно развернуть вечный, по его представлениям, конфликт между жестокостью древних верований и милосердием нарождающейся религии, то в книге «Тайна Трех» он обращается к новейшим открытиям египтологов, чтобы, опираясь на них, подтвердить древние пророчества о пришествии Христа. Это выдающиеся египтологи Ж.Ф. Шампольон, основатель науки о Египте, и его последователи К.Р. Лепсиус и Г. Бругш. Они открыли миру египетское письмо, дешифровали его, установили принципы скорописи, составили словарь древнего египетского языка, внесли свой вклад в создание музеев и дали толчок дальнейшему развитию египтологии. Однако знания об истории Египта ко времени создания книг Мережковского были весьма ограничены: главные археологические открытия сделаны лишь в начале 1920-х годов, и это отразилось в некоторых неточностях, в том числе, романов «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» и «Мессия».

По глубокому убеждению Мережковского, не только ученые, опирающиеся на факт, но и великие художники, руководствующиеся интуицией, предвещали новое

¹ Мережковский Д.С. Тайна Трех. Египет и Вавилон. — М., 2005. — С. 174.

² Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида — Европа. — М., 2007. — С. 21.

пришествие. Это «великие мистики» Гете, Шеллинг, Карлейль, Мицкевич, Гоголь, Ницше, Ибсен, Вл. Соловьев и Достоевский. С именем каждого из них в творчестве Мережковского связана целая линия. Соединяя эти, столь различные имена в один ряд, писатель опирается на мистический опыт своих предшественников, призывает их в свидетели, их словами подтверждает свои догадки. Это делает его путь не таким одиноким, ему представляется, что дорога уже однажды пройдена первооткрывателями загадочного Востока¹.

В начале пути Мережковский говорит о незамеченной современным человеком троичности, прослеживающейся в наивных верованиях древних. На о. Самофракия молились трем богам, – Большому, Среднему и Малому, на о. Крит поклонялись трем глиняным столбикам, «знаменующим сошествия Трех»; трем – Озирису, Изиде и Гору – поклонялись в Египте. Троичность – основа и ежедневного человеческого существования: прошлое, настоящее, будущее, «линия, плоскость, тело»; притягивание, отталкивание атомов и их соединение («материя»); соединение анода и катода в электрическом токе и т.д. Однако ни великие, ни малые не видят угаданного древними: «Сколько философских систем, – восклицает Мережковский, – и ни одной троичной!»

Вавилонская часть «Тайны Трех» в большей степени, чем египетская, написана в сопоставлении с Библией. Волхвы, пришедшие из Вавилона в Вифлеем к Младенцу, увидели на небе звезду, известную нам как Венера. В Вавилоне имя этой звезды – Иштар, ночное божество, на земле называющееся «мама», «Всематерь». Центральный образ вавилонской мифологии – мать с младенцем, которому поклоняются и в христианстве, а убийство бога, о котором говорится на одной шумерской дощечке, напоминает заклание Агнца. Но главное «совпадение» – это история о всемирном потопе, зафиксированная в библейских книгах и вавилонском эпосе Гильгамеша².

Сравнивая историю потопа в Бытии и вавилонском эпосе, Мережковский обращает внимание на красноречивую деталь. История Ноя завершается идиллией – воркованием голубя на руке старца, а вавилонский эпос – карканьем ворона. По словам писателя, Вавилон знал о конце послепотопного мира больше, чем Бытие,

¹ Замечено, что, раздумывая о событиях настоящего, Мережковский обращался к древнейшим периодам истории, в которых пытался найти истоки вечной духовной основы бытия. В 1924 г. и 1926 г. выходит его диалогия: «Рождение богов: Тутанкамон на Крите», где жрица Дио показана как предшественница христиан и где возникает прообраз Голгофы (гибель жреца), и «Мессия», где фараон Ахенатон показан не просто как правитель-реформатор, но как проповедник Богочеловека.

² Современные исследователи не раз предпринимали попытки подтвердить или опровергнуть библейскую версию всемирного потопа. Как известно, история о потопе существует у разных народов. Детали чудесного спасения с помощью ковчега повторяются у древних племен северной Америки, у индейцев племени Кри и Чироки, у жителей гавайских островов и др. В вавилонском эпосе Гильгамеша прообраз библейского Ноя, Утнапиштим, получает от богов описание корабля, который он должен построить для спасения от потопа. Утнапиштим «позаботился о веслах и сделал припасы». Когда все приготовления были закончены, начался дождь, продолжавшийся семь дней. Когда воды успокоились, оказалось, что «все люди обратились во прах». «Я наклонился, сел и зарыдал», – говорит Утнапиштим. Только на седьмой день, оказавшись на горе Низир, он выпустил из ковчега голубя, вскоре вернувшегося обратно. Вернулась в ковчег и ласточка. Только ворон, увидя, что вода убыла, полетал вокруг... и не вернулся больше». Утнапиштим был единственным из людей, кто пережил потоп, и бог войны Энлил сделал его равным богам.

и в древнем эпосе предсказано то же, что и в Евангелии от Матфея: «Как было во дни Ноя, так будет и в пришествии Сына Человеческого». Один из таинственных образов вавилонской мифологии – Таммуз, бог, соответствующий египетскому богу Осирису, проходящий все известные стадии умирания и воскрешения. Чтобы воскресить своего возлюбленного, в ад спускается Иштар. Так же, как в Египте Исида одновременно супруга и мать Осириса, так и в Вавилоне Иштар плачет над Таммузом: «О, супруг мой, дитя мое!» Таммуз так же, как и Осирис, воскрешен любовью, и это отразилось в религиозно-половой символике Вавилона. Египет и Вавилон в «Тайне Трех» символизируют собой две части одного целого. Египет – солнечную, Вавилон – ночную, Египет – мужскую, Вавилон – женскую душу мира. Наконец, Египет – совершенное, аполлоновское, а Вавилон – стихийное, дионисийское начала. Их соединение – рождение третьего, Израиля, предвосхищающего рождение Христа.

Книга «Тайна Трех. Египет и Вавилон» является первой частью религиозно-философской трилогии, две другие ее части – «Тайна Запада. Атлантида – Европа» и «Иисус Неизвестный». Мережковский всегда стремился собирать свои произведения в циклы. Его первые романы составили трилогию «Христос и Антихрист», в трилогию «Царство Зверя» были объединены драма «Павел I», романы «Александр I» и «14 декабря». Еще А. Белый обратил внимание на то, что первой трилогии писателя соответствуют его книги «Л. Толстой и Достоевский», «Гоголь и черт» и «Грядущий Хам». Второй трилогии, «Царство Зверя», также есть подобное критико-публицистическое соответствие: «В тихом омуте», «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» и «Большая Россия». Стремление к циклизации сохранилось в творчестве писателя до конца его дней, причем в цикл, как правило, входило три произведения или три книги.

Как и «Тайна Трех», книга об Атлантиде написана маленькими главками, в которых почти не слышно слова автора. Он цитирует небольшие фрагменты из текстов, лежавших в основе книги, и тут же комментирует их, нередко бросая эмоциональные оценки. Писатель как будто потерял уверенность в том, что будут услышаны его собственные слова и выдвигает на первый план Платона, Аристотеля, дает слово археологам, историкам религии и культуры, некоторым, особенно важным для него писателям, – Вл. Соловьеву, Вяч. Иванову, Гете и др., – чтобы согласиться с ними или поставить риторические вопросы, оставляя читателю возможность самому удостовериться в их правоте. И все же в том, как он интерпретирует сказанное предшественниками, проявляется своеобразное видение писателя, его напряженные эсхатологические переживания.

В эти годы для Мережковского намного более важным стал читатель. Потребность в нем, в его живом отклике сказалась прежде всего в необычных по интонации предисловиях. В «Тайне Трех» оно названо «Небывалое», а в «Тайне Запада» – «Бесполезное предисловие». Здесь уже в самом названии звучит уверенность писателя в том, что его никто не услышит. Эта книга написана не о политике, не о современном писателю противостоянии большевистской России цивилизованной Европе, не о приготовлениях к войне милитаристской Германии. Мережковский пишет ее о погибшей Атлантиде, по крохам собирая самые невинные, глухие упоминания, пытаясь отделить миф от истории и от мистерии. Даже поведение птиц, которые, повинаясь своему инстинкту, кружат над местом, где, по свидетельствам, могла быть Атлантида, кажется ему достоверным подтверждением ее существования. Современные приготовления к войне, неразумная европейская политика и

агрессивная большевистская напминают ему о том, как некогда подошла к своему концу атлантическая цивилизация, как милость богов сменилась на гнев, как была разрушена и ушла под воду великая цивилизация.

Этой темой Мережковский значительно отличался от всех, кто окружал его в эмиграции. Их мысли и чувства были обращены все же в недавнее прошлое, возвращались к годам, прожитым в России, и были пронизаны надеждой на возвращение домой. Не случайно так много значительных слов было сказано писателями-эмигрантами о русской литературе именно в те годы: их выступления, заметки, статьи были посвящены ее классическим произведениям, они осознавали себя наследниками и хранителями ее лучших традиций. Мережковский видел себя и свою роль иначе. Он теперь обращался не к вершинным произведениям литературы, а к вершинным точкам человеческой истории, стремился прочертить путь человечества от «первого Пришествия до Второго».

Третья книга трилогии, «Иисус Неизвестный» (1932–1934), стала центральным религиозно-философским трудом писателя¹. Сквозной мыслью книги, как и многих произведений Мережковского, была мысль о необходимости постижения скрытого от человечества смысла явления Христа. Писатель был убежден, что его слово не было понято правильно, что его истинный лик остался непостижимым, а века христианства наложили на него множество других смыслов, важных в социальном, политическом, но не мистическом отношении. Открывая Христа подлинного, «неизвестного», писатель создавал образ, в прочтение которого вкладывал глубоко личное понимание. Сложность его задачи заключалась в том, что у него было множество предшественников, каждый из которых задавался своей целью при изучении эпохи Христа, его личности и др., этот образ многократно воплощался в произведениях искусства, в литературе. Потому обращение к Иисусу в известном смысле было полемичным и, прежде всего, по отношению к книге Э. Ренана «Жизни Иисуса», а также к тысячелетней истории понимания Христа. Однако «наименее удачной книгой Мережковского явилась как раз та, которую он хотел написать наиболее подлинно – “Иисус Неизвестный”. В этой книге роковым образом интуиция изменяет Мережковскому в самые важные моменты, хотя основная мысль о непознанности Церковью и миром подлинного лика Иисуса Христа очень глубока»².

Несмотря на равнодушие широкого круга читателей к главной теме Мережковского, он был интересен молодому поколению русских писателей, оказавшихся в эмиграции. Когда в 1926 году Мережковские организовали литературное и религиозно-философское общество «Зеленая Лампа», название и дух которого имели много общего с пушкинским кружком, на его заседания охотно собиралась литературная молодежь³.

¹ Книга «Иисус Неизвестный» написана в жанре художественно-философской эссеистической прозы. Она завершила трилогию о путях спасения человечества. Б. Вышеславцев определил «Иисуса Неизвестного», переведенного на несколько языков, как «не литературу, не догматическое богословие, не религиозно-философское рассуждение, а интуитивное постижение скрытого смысла, разгадывание таинственного “символа” веры, чтение метафизического шифра, разгадывание евангельских притч». Рассматривая жанровые особенности другой части трилогии («Тайна Запада»), Б. Поплавский назвал ее опытом «непрерывного интеллектуального экстаза», «сплошным экстатическим монологом».

² *Терапиано Ю. Д. С. Мережковский // Терапиано Ю. Встречи. 1926–1971. – М., 2002. – С. 32.*

³ О «Зеленой Лампе» см.: разделы «З.Н. Гиппиус в эмиграции» и «Г.В. Адамович». Напомним, что первое заседание «Зеленой Лампы», состоявшееся 5 февраля 1927 г. в зда-

Творческий подъем Мережковского тех лет со всей очевидностью свидетельствовал, что писатель вступил в новый, зрелый период своего развития, когда из-под его пера вышли одна за другой романизированные биографии «Наполеон» (1929) и «Данте» (1939), трилогия «Лица святых от Иисуса к нам», в которую вошли книги «Павел – Августин» (1936), «Франциск Ассизский» (1938) и «Жанна д'Арк» (1938). В конце жизни писатель работал над двумя трилогиями. Первая из них, «Реформаторы. Лютер. Кальвин. Паскаль», публиковалась отдельными книгами во французском переводе сразу же после смерти писателя, в 1941–1942 годах. Вторая, «Испанские мистики» («Св. Тереза Иисуса», см.: Св. Тереза Авильская; «Св. Иоанн Креста») с примыкающей к ней книгой «Маленькая Тереза» (см.: Тереза Лизьеская) полностью была опубликована лишь в 1988 году.

Ю.Терапиано вспоминал, что в те годы «внимание и интерес публики относились к Мережковскому – знаменитому писателю, автору всем известных еще в России исторических романов и критических произведений, тогда как Мережковский ощущал себя вождем сторонников метафизического добра, ведущих активную борьбу с предельным метафизическим злом – большевизмом, и призывал к этому всех – и русских, и французов <...> Русские же слушатели, в большинстве, оставались к его проповеди равнодушными. Брели в Тургеневской библиотеке и перечитывали "Леонардо да Винчи" и другие его прежние книги, с удовольствием слушали его действительно блестящие выступления в "Зеленой Лампе", но к книгам, написанным в эмиграции, – к "Тайне Трех", к "Атлантиде", к "Иисусу неизвестному" и к "Лицам святых" относились даже с некоторой опаской – "Бог знает, что стал писать на старости лет, непонятно!"»¹.

Вклад Мережковского в литературу был высоко оценен на Первом зарубежном съезде русских писателей и журналистов в Белграде в 1928 г., когда писатель был награжден Орденом Св. Саввы I степени. Он был также номинантом на Нобелевскую премию по литературе. Ее присуждение И.А. Бунину он воспринял очень болезненно. Как писатель Мережковский был зачастую блистателен, как критик зачаровывал своими неожиданными прочтениями широко известных литературных произведений, создав, по существу, собственную историю литературы; те, кому приходилось его слышать, считали, что как оратор он превосходил все написанное им. Но о чем бы он ни писал, всегда говорил о Царстве Духа, в какую бы форму эта тема ни облекалась, – в стихи, в романы или литературно-критические исследования, – всегда настойчиво звучала в них мысль о конечности мира и наступлении Третьего Завета или Царства Духа.

Ею проникнута и романизированная биография Наполеона, написанная в конце 1920-х годов.² Великий полководец и завоеватель виделся Мережковскому человеком, вышедшим из Атлантиды и своим явлением предвещающим Апокалипсис.

В Русского коммерческого и индустриального союза в Париже, открывалось докладами Вл. Ходасевича и Д. Мережковского о задачах общества. С того дня до 1940 г. общество собиралось пятьдесят два раза, на его заседаниях обсуждались проблемы, которые всегда волновали Мережковских: русская интеллигенция и ее роль в судьбе России, сущность самодержавия и смысл революции, православие, еврейский вопрос, а также проблемы философии, религии, литературы и метафизики. Отчеты о заседаниях общества печатались в «Новом Доме» и «Числах».

¹ Терапиано Ю. Встречи. 1926 – 1971. – М., 2002. – С. 30, 32.

² «Наполеон» стал первой книгой в серии «Русская библиотека», выпускавшейся издательской комиссией Сербской академии наук. Философско-исторический смысл книги о Наполеоне, несомненно, соотносится с революционными событиями в России.

В нем писатель ощущал величие гения, способного изменить ход исторического развития, подчинить своей воле народы и племена и погибнуть под властью рока, неумолимо ведущего его к гибели. Мережковский как интерпретатор жизни Наполеона принадлежит к пушкинской традиции. Не случайно эпиграфом к первой части книги «Судьи Наполеона» он взял строку «Свершитель роковой безвестного веленья» из стихотворения Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824). Еще в книге «Л. Толстой и Достоевский» писатель выступал против концепции Л. Толстого, который, по мнению Мережковского, в «Войне и мире» унизил Наполеона и стремился развенчать его героический ореол. Несколько глав той книги Мережковского пронизаны стремлением не столько возвысить Наполеона, сколько представить его фигурой глубоко органичной для петербургского текста русской культуры, написанного, в том числе, Пушкиным и Достоевским.

Включая жизнь Наполеона в мировой контекст, Мережковский видит своим союзником Гете, который во время свидания с Наполеоном 1808 года в Эрфурте почувствовал в нем демоническое существо «в особенном, гетевском, древнем смысле, от *daimon* – бог», человека «в состоянии непрерывного просветления». Такой взгляд на личность Наполеона не только позволяет Мережковскому оправдать кровь, пролитую полководцем на полях сражений для решения военных или политических задач, но и создать образ пророка будущей религии Третьего Завета, который одержим идей всемирности и всечеловечности.

Таким же пророком, только в области эстетической, он видит Данте. Его двухтомная романизированная биография была написана большей частью во время пребывания писателя в Италии. Выехав туда впервые в конце 1934 года для заключения договора на второе издание книги «Иисус Неизвестный», Мережковский при посредничестве сына А.В. Амфитеатрова добился встречи с Муссолини. Ободренный оказанным ему приемом, писатель принялся за работу над книгой о Данте. Муссолини благосклонно воспринял это решение и выделил писателю правительственную субсидию, на которую Мережковские два года жили в Италии. В благодарность за покровительство писатель предпослал своей книге «Предисловие», в котором чрезвычайно высоко отозвался о Муссолини, приравняв деятельность диктатора к духовному подвигу Данте. Когда книга публиковалась по-русски в 1939 году в Брюсселе, посвящение и страницы предисловия с упоминанием Муссолини были изъяты.

Мережковский вступает в полемику со своими предшественниками – историками, биографами Данте, исследователями литературы, когда предлагает собственную концепцию его жизни и творчества. Он словно освобождает образ поэта от многовековых наслоений и интерпретаций, стремится открыть его подлинный облик, на самом деле, создавая еще одно произведение на свою главную тему. Его Данте – результат последовательной мифологизации, инструментом которой являются противопоставления (Данте и Лютер, Данте и Атлантида, Христос и Антихрист), свободные сближения сакральных текстов, имен, эпох, зачастую совпадающих случайно, отбор материала для цитирования и характер его использования (обрыв цитаты, соединение двух разорванных цитат, свободный пересказ, повтор одних и тех же цитат в разных контекстах и пр.). Элементами мифа Мережковского о Данте были облик поэта, его драматическая судьба изгнанника, а также его творчество, прежде всего, «Божественная комедия», осознаваемая как мистерия, в которой личность поэта и герой произведения неотделимы друг от друга. Однако, как и во всех книгах, этот сюжет мировой литературы, воссозданный захватывающе интересно и оригинально, был лишь отправной точкой для воплощения соб-

твенной религиозно-философской концепции писателя и говорит о ней гораздо больше, чем о Данте.

Еще в ранних произведениях Мережковского сложилась своеобразная, присущая лишь ему композиция: «жизнь», «творчество» (деятельность) и «религия». Если в статье «Пушкин» он еще не называл так ее части, то уже в книге «Л. Толстой и Достоевский» выкристаллизовалась именно такая трехчастная форма. Она использовалась писателем и позднее. В книге о Данте первая часть названа «Жизнь Данте», вторая – «Что сделал Данте», являющаяся, по существу, соединением прежних частей «творчество» и «религия»¹. Однако в книге о Наполеоне Мережковский переставляет местами привычные части, выдвигая на первый план «творчество» (деятельность) императора («Наполеон-человек»), а лишь затем обращается к его «жизни» («Жизнь Наполеона»). В этой части книги он рассматривает историю личности императора и совершенный им духовный подвиг. Причиной такой перестановки была внутренняя задача писателя – развенчать сложившиеся представления о Наполеоне и его месте в истории, а затем показать его подлинное значение в сакральном движении времени. Не случайно главы во второй части книги названы «Утренние сумерки», «Восходящее солнце», «Полдень», «Вечер», «Закат» и «Ночь».

Мережковские провели в Италии почти два года, в течение которых писатель стремился побывать в местах, связанных с именем Данте. Однако осложнившаяся общественно-политическая ситуация в Италии побудила его вновь вернуться во Францию. Здесь он приступил к работе над последними книгами своей жизни. Трилогия «Лица святых от Иисуса к нам» включала книги о любимых писателем «спутниках»: апостоле Павле, св. Августине, Франциске Ассизском и Жанне д'Арк. В книге «Реформаторы» этот ряд продолжают Лютер, Кальвин и Паскаль, а в «Испанских мистиках» – св. Тереза Авильская, св. Иоанна Креста и Тереза Лизьеская (Маленькая Тереза)². Таким образом, после книги «Иисус Неизвестный»

¹ В годы пребывания в Италии Мережковский написал сценарий «Данте», который предназначался для постановки фильма. Сценарий был переведен на итальянский, английский, немецкий и французский языки, постановка фильма по нему планировалась на американской киностудии Paramount и французской «Association des Auteurs de Films», но вследствие начавшейся войны не была реализована. В сценарии Мережковский воссоздает традицию средневековой религиозной драмы на темы из жизни святых, а в качестве нового героя новой религии, как и в книге о поэте, избирает Данте, пророка будущего «сверхисторического» христианства. Повествование, неторопливое и красочное, построено в виде сцен, сгруппированных в части, а голос автора как голос чтеца мистериального театра, скрепляет сцены между собой.

В наследии писателя периода эмиграции есть еще один сценарий, «Борис Годунов», созданный совместно с З. Гиппиус. См. о нем в разделе «З.Н. Гиппиус в эмиграции».

² На особенности историко-философского подхода писателя к историческим лицам указывал П. Бицилли: «Цель автора – указать место св. Франциска не в истории Европы, а в "вечной", "идеальной" истории». Тогда же в «Современных записках» К. Мочульский высказал сомнение в правомерности столь вольного обращения автора с фактами и в назывании историческому герою собственных идей: «Мережковский постоянно упрекает святого в том, что он не знает, куда идет, что он не понимает, что такое "Третье Царство Духа", что он ошибается, ограничивая свой духовный путь Евангелием "временным"». Более того: автору приходится признаться, что Франциск просто не понял бы учение о Царстве Духа и "испугался бы этого, как опаснейшей ереси". А если Святой "не знал", "не понимал", "не чувствовал", то как поверить Мережковскому, что он все-таки "жил" этой верой?» Критик делает резонный вывод: «Не естественнее ли заключить, что духовный опыт автора совершенно не совпадает с евангельской верой "маленького Франциска"?»

Мережковский испытывал потребность показать неизбежность наступления Царства Трех и религии Третьего Завета через деятельность предрекавших ее своих собственных «святых», шедших «от Иисуса к нам».

Для решения этой задачи писатель использовал, прежде всего, агиографические мотивы, присущие житийной литературе. Для жития его «святых» важными были мотивы, обычно составлявшие житийный канон: происхождение святого, его подвиги и чудеса, праведная кончина, включение его в сонм других святых. Немаловажную роль играли также мотивы отказа от детских забав, строительства прибежища, понимания языка животных и птиц, пустынножительства, испытания и пр. Мережковский активно использует в своих «житиях» мотивы-топосы: странствие, оставление родины, имущества, сокрытия святости от других людей. Ближе всего писатель подходит к воссозданию жанровых особенностей патерика, в котором обычно житийный материал дополнялся изречениями святых. Как известно, в житии изображался путь святого, которому следовало подражать, в патериках же нередко писалось о поведении, отличающемся от жизни подвижника, сообщалось о его странных, нередко греховных деяниях. В патериках говорилось об индивидуальном пути к просветлению, не всегда подходящем для подражания, а в житиях – о том, чему может следовать каждый христианин. На славянской почве агиография сразу же возникла как некое ответвление западной житийной традиции, когда святыми осознавались не монахи, а князья-государственники; в русской агиографии было ничтожно мало святых женщин. Мережковский следовал западной агиографической традиции, когда избирал собственных «святых» и повествовал об их жизни, полной, по его мнению, стремления к религии Третьего Завета. Среди его святых – не только канонизированные церковью св. Августин, св. Франциск Ассизский, св. Тереза Авильская, св. Иоанна Креста и др. Он вводит в сонм «святых» и Наполеона, и Данте, и Лютера, Кальвина и Паскаля. Совершая духовный подвиг, проходя через огромные испытания, они, по мнению писателя, пролагали путь к религии будущего.

Несмотря на то, что в этих книгах писатель погружается в области, далекие от современных ему событий, на их страницах постоянно звучит тревога за судьбу Европы, которой грозило, по его мнению, большевистское варварство. Защитой от него Мережковскому виделся европейский фашизм, к которому он присматривался в Италии. Надеждой на то, что эта сила остановит наступление большевизма на Европу, проникнута и последняя книга его жизни, «Маленькая Тереза». Незадолго перед оккупацией Парижа Мережковские переехали на юг Франции, в Биарриц, где надеялись пережить трудные времена. Летом 1941 года писатель выступил по Парижскому радио с приветствием вторжения фашистских войск на территорию Советского Союза. Как вспоминает Ю. Терапиано, Мережковского «увлекли на немецкое радио В. Злобин и одна их иностранная знакомая, думая, что подобное выступление может облегчить их тяжелое материальное положение, – причем без ведома З. Гиппиус, которая якобы чуть не умерла от возмущения и негодования»¹.

Поддержка деятелями литературы и искусства фашизма или сотрудничества с фашистскими администрациями в европейских странах не было чем-то исключительным. Как известно, один из выдающихся мыслителей XX в. Мартин Хайдеггер принимал участие в сожжении книг на улицах немецких городов, фашизм поддерживали писатель с мировым именем Готфрид Бенн и выдающийся норвежский

¹ Терапиано Ю. Конец Мережковских // Театральная жизнь. 1990. № 1. – С. 12.

драматург, лауреат Нобелевской премии Кнут Гамсун, сотрудничавший с оккупантами, живописец и график Эмиль Нольде. За поступком каждого из них стояли, разумеется, свои обстоятельства, идеологические, политические или психологические причины.

Причины поступка Мережковского пытались объяснить много раз. Среди возможных называли и его политическую близорукость, и желание как-то выделиться на общем фоне эмиграции, и интерес к диктаторам в целом, и житейские соображения. Однако вся его предшествующая деятельность противоречит этим объяснениям. Мережковский большую часть своей жизни посвятил борьбе с самодержавием, насилием над личностью, свободой творчества и предупреждал о гибельности мировой войны задолго до ее начала. Он был знаком едва ли не со всеми выдающимися людьми своего времени – Ф. Достоевским, Л. Толстым, Н. Михайловским, А. Чеховым, А. Блоком, Г. Успенским, М. Горьким, А. Белым, С. Надсоном, А. Сувориным, В. Розановым, А. Плещеевым и мн. др., высоко ценил гуманизм, религиозное содержание их творчества. 9 января 1905 г. в знак протеста против расстрела мирной демонстрации он сорвал спектакль в Александрийском театре, общался с Савинковым, Керенским, в эмиграции – с Пилсудским, с секретарем Сталина Бажановым, с Муссолини и как будто хорошо разбирался в политике. Кроме того, современники вспоминали, что к Гитлеру он относился с презрением, до последнего дня оставался его непримиримым врагом. Отвечая на вопрос, почему Мережковский выступил по радио, мы должны обратиться к тому времени, когда уже определилась его позиция относительно большевизма.

Еще в 1913 году он говорил об опасности деятельности Ленина для будущего России, считал развитие общественных процессов катастрофическим, но в отличие от многих деятелей русской культуры в 1917 г. не уехал в эмиграцию. Он оставался на родине, надеясь на быстрое изменение ситуации. Мережковский был одним из свидетелей первых шагов советской власти. То, что он видел, зафиксировано в его письмах и дневниках, которые стали известны только в последние годы. Разрушенные музеи и дворцы, библиотеки и архивы, которые оставались без отопления и электричества, смерть и аресты выдающихся деятелей литературы и искусства, разруха, голод и холод, повсеместное бессмысленное насилие, воинственный атеизм, – всего этого Мережковский простить новой власти не мог. Его выступления с лекциями, высказывания в письмах периода эмиграции свидетельствуют, что все следующие 20 лет жизни он не прекращал призывы покончить с большевизмом, с которыми обращался к политикам – от Пилсудского и Муссолини до европейской общественности и папы Римского. То, что он говорил в радиовыступлении, было логическим продолжением многолетней борьбы против большевизма.

Вместе с тем фигуры диктаторов – от Наполеона до Муссолини – и прежде привлекали внимание писателя, который полагал, что диктатор, наделенный мощной харизмой, волей, способен увлечь за собой народы, возродить нацию, творить историю по собственной воле. Важно, чтобы эта воля была направлена на утверждение высоких, главным образом, религиозных идеалов.

Его радиовыступление воплощало этот взгляд и представляло собой небольшой художественный текст, в котором многократно цитируются слова «Мы разрушим до основания, а затем», «Мы наш, мы новый мир построим», создается образ России, в которой больше нет христианского духа, а властвуют мелкие, плоские и пошлые души. В великой стране, говорил писатель, «большевикам удалось основать первое царство плоских. Захватив власть, они с самого начала стремились все разрыть и снести до основания <...> Разве они не пытались, где только было

возможно, разжечь гражданскую войну, чтобы добиться всеобщего рабства. Это испытала на себе Испания»¹. Множество фактов, приводимых Мережковским тогда, хорошо известны нам сегодня. В заключение Мережковский говорил: «Только теперь, отдавая себе отчет об угрожающей Европе опасности большевизма, которая, впрочем, грозит не одной Европе, мы можем оценить по достоинству величие героического подвига, взятого на себя Германией в святом крестовом походе против большевизма. К этому походу присоединились и другие народы Европы»². В выступлении «Большевизм и человечество» Мережковский оставался верным себе: мыслил об истории и современности как художник, как мыслитель одной темы, в свете которой и видел происходившие события. Но изменилось время, и его радиовыступление было воспринято как коллаборационистское, писатель оказался в изоляции.

Это было роковое затмение духа большого человека и большого писателя: гитлеризм противостоял не только большевизму, но и России, и всему человечеству, и это вызвало общее неприятие эмиграции и резко вознесло общественное мнение в пользу СССР и союзников.

Мережковский скончался 7 декабря 1941 года и похоронен близ Парижа на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

Современники по-разному относились к его творчеству³, но всегда высоко ценили его гуманистический характер. «Он создал для себя свой мир, там многого недоставало, но то, что ему было необходимо, там всегда было, — писала Н. Берберова. — Сколько раз, как когда-то Блоку, хотелось поцеловать руку Д. <митрия> С.<ергеевича>, когда я слушала его, говорящего с эстрады, собственно, на одну и ту же тему, и как-то особенно тревожно ищущего ответов, конечно никогда их не находя»⁴. Историк литературы русского зарубежья Г. Струве, оценивая вклад Мережковского в историю русской литературы, полагал, что «нельзя отрицать серьезности и значительности написанного им в последние годы жизни. Последнее слово о Мережковском еще не сказано»⁵. Критика на родине относилась к писателю резко отрицательно, характеризуя его как белоэмигранта и реакционера. Его творчество представлялось в искаженном виде, начало чему было положено статьей Л. Троцкого «Мережковский» (1923). Глубоко ошибочные и предвзятые оценки его произведений и деятельности на десятилетия закрепились в справочных и учебных изданиях.

¹ Мережковский Д.С. Большевизм и человечество // Независимая газета, 1993, 23 июня, № 115.

² Там же.

³ Например, Г. Адамович, пытаясь уяснить значение писателя для русской литературы, писал: «Влияние Мережковского, при всей его внешней значимости, осталось внутренне ограниченным. <...> Было признание, но не было порыва, влечения... Мережковский — писатель одинокий». Еще резче высказался о Мережковском И. Ильин: «он художник внешних декораций и нисколько не художник души. Душа героя есть для него мешок, в который он наваливает, насыпает все, что ему, Мережковскому, в данный момент нужно и удобно <...> не любя показывает нелюбимое и не вызывает к нелюбимому никакой любви». Вместе с тем, полагает современный исследователь, следует учитывать специфику творчества Мережковского, его «книжную» природу как существенную основу самосознания символистов, стремившихся к культурно-историческим обобщениям. Изучая культурное наследие человечества, писатель стремился увидеть в нем истоки современных проблем и катаклизмов, подвести итоги пути человечества и заглянуть в будущее.

⁴ Берберова Н. Курсив мой // Октябрь. 1988. № 11. — С. 186–187.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. — Париж; М., 1996. — С. 174–175.

Творчество Мережковского в эмиграции является яркой страницей истории русской литературы. Продолжая ее традиции, он обогатил их обращением к религиозно-философской тематике, оставаясь писателем одной темы. В центре его творческих исканий была мысль о возможности наступления Царства Трех, церкви Третьего Завета или Духа. Экуменическая по своему характеру, она давала возможность писателю говорить о единстве человечества, об общности ценностей мирового искусства и литературы. Существенным был его вклад в развитие романного и биографического жанров, эссе, критико-публицистических жанров портрета и письма.

70-летие Мережковского торжественно отмечалось 14 декабря 1935 года как событие общеэмигрантского масштаба. На банкете, посвященном этому событию, председательствовали И. Бунин и директор кабинета министра национального воспитания Франции Ж. Марс, приветственные речи произнесли М. Алданов, Дюмениль де Грамон, Мариус Мутэ, председатель французского союза писателей Гастон Раже, академик Анри Бордо и другие. Министр национального воспитания вошел в Министерство иностранных дел с представлением о награждении Мережковского орденом Почетного легиона¹.

¹ Чествование Д.С. Мережковского // Последние новости. 1935. 17 декабря. № 5381. — С. 2.

А.М. РЕМИЗОВ (1877–1957)

А.М. Ремизов, «Лесков XX века», «живая лаборатория русского языка» (М. Горький), занимает особое место в литературном процессе первой половины XX века. Реалистические тенденции сочетаются в его прозе с неомифологизмом, языковые эксперименты сближают его с «бюджетянами». Ремизов стоит у истоков русской «орнаментальной прозы». Для его произведений характерны сложный жанровый синтез, использование «свободных форм» построения текста, последовательное обращение к древнерусской литературе и фольклору.

А.М. Ремизов в России. А.М. Ремизов вступил в литературу в 1902 году. Его первое произведение – «Плач девушки перед замужеством» – создано на основе переложения фольклорных текстов. Началу литературной деятельности предшествовали занятия в Московском университете, участие в революционном движении и разочарование в нем, аресты, ссылка, изучение современной ему философской литературы, глубокий интерес, с одной стороны, к символизму, с другой, к народному творчеству. Позднее А.М. Ремизов вспоминал: «От сказок и Макарьевских Четий-Миней через любимых писателей Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, Печерского к Ницше и Метерлинку и опять к сказкам и житиям и опять к Достоевскому...»¹. Показательно, что среди любимых авторов Ремизова – Гоголь, Лесков, Мельников (Печерский), писатели, часто обращавшиеся к языковой игре, использовавшие различные стилистические пласты языка. Основной же темой раннего творчества Ремизова становится тема «маленького человека» на «дне жизни», сближающая его с Ф.М. Достоевским, при этом, как верно отмечает Н.В. Резникова, «дно жизни в произведениях Ремизова того периода не «дно» Горького и других писателей реалистической школы. Ремизов стремится дойти до метафизической глубины жизни и человеческой души»². Характерно, что ведущие мотивы ранних произведений писателя – «общая обреченность, сострадание и вина всех за всех»³.

В 1905 году в журнале «Вопросы жизни» была опубликована первая редакция романа Ремизова «Пруд», в работе над которым, по собственному признанию писателя, он, наконец, обрел свой стиль. В основе сюжета романа – история рода Огорельшевых и судьба проклятых с детства братьев Финогеновых (первоначально роман и назывался «Огорельшевское отродье»). Произведение во многом автобиографично: так, прототипом Вареньки Огорельшевой послужила мать писателя – М.А. Найденова–Ремизова, в главах, посвященных детству Николая Финогенова, отразились воспоминания Ремизова о годах, проведенных им в московском доме купцов Найденовых. Однако факты биографии писателя в романе эстетически преобразуются. Ремизов ставит в нем проблему столкновения человека со Злом, причем не только внешним, но и внутренним, проникшим в душу. Бытовые детали

¹ Ремизов А. Взвихренная Русь. – М., 1991. – С. 11

² Ремизов А.М. Неумный бубен. – Кишинев, 1988. – С. 587.

³ Ильин И. О тьме и просветлении. – М., 1991. – С. 99.

приобретают в романе, рисуящем уродливо-кошмарную жизнь, абстрактно-обобщенный характер. В позицию заглавия вынесен ключевой образ-символ «неподвижного», «невозмутимого», «густо заросшего» пруда, подчеркивающий замкнутость, статичность пространства, в котором «задыхаются» персонажи.

В мире, изображаемом в романе, жизнь «катится своим путем беспастушно и беззаконно»: «Заповеди топтались и средь бела дня и ночью, под призором стен и под открытым небом: насиловали, убивали, грабили, обманывали, клеветали... Всюду вонь, нечистота, помои, нагая гниль, гниль разукрашенная...»¹. Герои «Пруда» ощущают метафизический ужас перед жизнью, темные стороны которой Ремизов изображает посредством концентрации натуралистических деталей, образов, выражающих отрицательную оценку современного писателю мира. Неслучайно философ И. Ильин назвал этот роман «эпопеей зла», «черным произведением русской литературы, написанным из какого-то беспросветного мрака стилем отчаяния и ожесточения»².

Характеры главных героев «Пруда» остаются незавершенными, поступки их часто не мотивированы внешними обстоятельствами. Ремизов стремится изобразить скорее их внутреннюю жизнь, для которой характерен хаос злых страстей и сомнений, победить его персонажи «Пруда» оказываются не способны.

«Липкая, клейкая грязь «Пруда»... засасывает в себя, как тина, – писал о первом романе Ремизова Р.И. Иванов-Разумник, – на каждой странице кривляются и не потребуют перед нами обезьяны, тем более страшные, что невыдуманные, а иногда – и это еще тяжелее – сквозь звериную их гримасу светятся лучистые, как «потерянные», глаза, полные отчаяния и муки...»³. Сквозными образами романа являются образы смерти, бесовства, «камня горя», креста, см., например, сравнения и тропы, развивающие в тексте мотив гибели: *Сидел Петр, как смерть; Месяц, как голый череп; каменная лестница помертвела; И лежал мертвым лебедем белый пруд; Три трубы... торчали как три креста-виселицы*. «Явь» изображаемой в романе действительности сравнивается с «тюремной мертвецкой», а жизнь определяется как «полное терпение» или «мука крестная». Неслучайно на экземпляре, подаренном Ремизовым А. Блоку, писатель подчеркнул, что в романе говорится «о земле русской, в которой таится верность до смерти и подвиг крестный»⁴.

В романе «Пруд» определились черты будущей поэтики Ремизова, которые затем получают развитие в «орнаментальной» прозе: концентрация тропов на небольшом пространстве текста (ср., например: «Голос Арсения разбился на тысячу режущих звуков, рассек трепетавшее затишье и ожидание комнат белого дома»), обращение к образам-лейтмотивам, организующим текст (см., например, повторяющийся образ безобразной каменной лягушки), усиление роли повторов разных типов при ослаблении фабулы. В структуре повествования последовательно расширяется субъектно-речевой план героя: так, многие фрагменты текста романа строятся как внутренние монологи Николая Финогенова или его «сны».

В следующем романе Ремизова «Часы» (1908) тема протеста против «страшного мира» трансформируется в тему борьбы со временем, обрекающим персонажей на однообразное существование в замкнутом «тараканьем» мире: «Откалывали часы миг за мигом в пучину без возврата, повторяя одно и то же, все одно и то же,

¹ Ремизов А. Неумный бубен. Указ. изд. – С. 168.

² Ильин И. Указ. изд. – С. 98.

³ Иванов-Разумник Р.И. Творчество и критика. 1908-1922. – Пг., 1922. – С. 67.

⁴ Турков А. Александр Блок. – М., 1969. – С. 131.

как вчера, так и сегодня»¹. Герои романа стремятся или «мир перевернуть», или «уйти из этого мира». Пытаясь освободить землю «от железного ига часов», «убить проклятое время», останавливает Соборные часы, по которым жил город, Костя Клочков, но в результате сам уходит в «царство безумия»; признает себя «повинным смерти» и неспособным жить по законам любви Нелидов; как снятая «с креста», продолжает существовать, погружаясь «в черную тень», Христина (прозрачная внутренняя форма имени героини), оставаясь в мире, где властвуют «рожи с рыжими бородами» и бесенята, где продолжают отсчет времени часы. «Тараканьему» земному миру противопоставляется в романе «звездное небо». Однако в финале повествования подчеркивается отдаленность «синих звезд», которые «пели последние надземные песни и неземные земною тоской устилали холодное небо»².

В романе «Часы» усиливается роль символических образов и плотность тропов; синтаксис текста часто ориентируется на разговорную речь, а повествование приближается к сказу – любимой форме Ремизова в дальнейшем. Как и в «Пруде», важную роль в структуре текста играют внутренние монологи и сны персонажей. Сохраняется в этом романе и принцип лейтмотивной организации произведения. В художественном мире «Часов» размываются границы между реальным и иррациональным, изображение «яви» сочетается с «сонной реальностью», не менее значимой и для повествователя, и для персонажей.

Последовательно обращаясь к снам, А.М. Ремизов вводит в русскую литературу новый жанр. С 1908 года в периодических изданиях Москвы и Петербурга стали появляться прозаические миниатюры писателя, которым он сам дал авторское жанровое определение «сон». В отличие от снов литературных героев, это произведения, которые представляют собой художественно обработанную запись реальных сновидений писателя. «Подлинный сон, – писал А.М. Ремизов, – всегда ерунда, бессмыслица, бестолочь, перекувырк и безобразие»³. Обращение к снам, по мнению писателя, позволяет показать жизнь «другим лицом», пробудить и в авторе и в читателе «память на ночное», сделать предметом изображения подсознание, преодолеть жанровые каноны и создать художественный текст «свободной формы». Сон для Ремизова и способ самопознания, и прорыв в иную реальность, и средство коммуникации особого типа, обновляющее художественную речь.

Сны печатались Ремизовым как самостоятельные произведения или же, как уже отмечалось, включались в состав сказок, рассказов и романов писателя как их важный конструктивный элемент.

Другим источником литературного творчества для Ремизова в этот период служит фольклор. В 1907 году появляется книга его сказок «Посолонь», разделенная на четыре композиционные части («Весна», «Лето», «Осень», «Зима») – «посолонь ведет свою повесть рассказчик.., как солнце ходит: с весны на зиму»⁴. «Посолонь», по определению самого Ремизова, звучит «русским ладом». В этой книге писатель обратился к истокам русской речи, которые он видел в языке памятников допетровской Руси, в народных песнях, в точных записях народных сказок, причитаний. В текстах «Посолонь» и авторских примечаниях к ним реконструируется славянская мифология, дается объяснение народных игр и обрядов. За книгой «Посолонь» последовал цикл сказок «Морю-Океану». Интерес к языческому миру сближает

¹ Ремизов А. Неуемный бубен. Указ. изд. – С. 229.

² Там же. – С. 286.

³ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. – М., 2002. – С. 356.

⁴ Ремизов А. Неуемный бубен. Указ. изд. С. 423

Ремизова с другими деятелями русского искусства начала XX века (Н. Римским-Корсаковым, И. Стравинским, Н. Рерихом и др.). Неомифологизм в этот период – существенная особенность и живописи, и литературы, и музыки.

Показательно, что сказка Ремизова «Каменная баба», подаренная им Н. Рериху, послужила творческим импульсом для создания балета «Весна священная», другая же сказка писателя «Крес», переработанная им позднее и получившая название «Весна священная», представляет собой альтернативное либретто этого балета.

Сказки Ремизова – своеобразная энциклопедия, содержащая в образной форме информацию о языческих богах и разной «нечисти». Наряду с персонажами, созданными народной фантазией или связанными с древними верованиями, в сказках действуют и персонажи, образы которых созданы непосредственно Ремизовым. Писатель находит и русские эквиваленты для персонажей западноевропейского фольклора – таковы, например, образы оборотня Буробы и страшного лесного карлика Болибошки.

Отказавшись от стилизации, писатель находит новые художественные средства для воссоздания сказочных и мифологических образов (актуализирующий синтаксис, диалектизмы, преобразование устаревшей лексики и традиционных тропов, обратимость образных средств, см., например: «Выглянет месяц. Месяц на небе, – бледный на мертвом играет. Мертвый царевич живую ведет. Проехали гремуч вир проклятый. А ночь-то темная, лошадь черная... У семи коров на серебряном озере, где лежит серый волк, у семи коров как обернется царевич, зубы оскалил – мертвый – белый – бледный как месяц...» («Ночь темная»).

Глубокий интерес к фольклорным сюжетам характерен и для последующего творчества Ремизова. Из 83 вышедших при жизни писателя книг половина – сказки и преданья, которым присущ «лад древних напевов». Наряду с фольклорными текстами, Ремизов обращается к памятникам «отреченной литературы» – апокрифам, житиям святых, легендам, притчам (см. циклы «Подорожие», «Весеннее порошье», «Лимонарь», легенды о Николае Угоднике, «Притча Златоустого» и др.). В «докуке и балагурье», как «в сказках о русской женщине» и «сказках о русской вере», – писал Ремизов, – я слышал сокровеннейшие слова о судьбе и человеке, о любви и смерти, о грехе и каре, о вере и чуде и рядом с глубочайшей скорбью уж самой жизни на белом свете великую радость быть на земле и рядом с одичалым отчаянием доброту и необыкновенную желанность не только к людям, но и ко всякой твари земной и небесной – ко всему миру»¹. Древняя литература и фольклор, с точки зрения Ремизова, воплощают «русскую народную правду» и должны служить источником обновления не только эпоса, но и театра.

В 1910-е годы, в период резкого столкновения реализма с модернизмом в сфере театрального искусства и формирования «новой драмы», писатель обращается к драматургии. Стихия театра привлекала Ремизова и проникала не только в его произведения, но и в уклад его жизни, для которой характерно миротворчество².

Театр будущего, по мнению Ремизова, должен включать два театра: народный «театр простора» и психологический «театр стен». Созданные самим Ремизовым

¹ Ремизов А. Сторона небывалая. – М., 2004. – С. 9.

² В 1908 г., например, писатель создал игровое сообщество «Обезьянья Великая и Вольная палата» – «Обезвельволпал», просуществовавшее достаточно долго, имевшее специальные «обезьяньи» знаки и выпускавшее «декреты». Во главе этого общества стоял обезьяний царь Асыка, при палате которого Ремизов состоял «канцеляристом». Один из лозунгов Обезвельволпала – «Долой нормальное мышление».

драмы относились к первому театру – «театру площадей и дубрав» – и опирались на тексты древней литературы или народного творчества («Бесовское действо», 1907; «Трагедия о Иуде, принце Искаротском», 1908; «Действо о Георгии Храбром», 1910; «Царь Максимилиан», 1919). Ремизов считал, что «реализм – то новое, что дал театру Станиславский, провалился»¹ и предлагал свой путь обновления театра. В «Бесовском действе» он использует художественный опыт средневековой мистерии и вертепной сцены и насыщает драму фольклорными элементами; в «Трагедии об Иуде» обращается к апокрифам и мифам (в частности, к мифу об Эдипе), колядкам, народным песням и причитаниям, вводит в пьесу «ведущих», сближая трагедию с «народным зрелищем». В «Действе о Георгии Храбром», которое Ремизов мечтал поставить как литургическое действо в московском Новоспасском монастыре, писатель практически отказывается от авторских ремарок, считая главным «начало хоровое» (хор в драме представлен православным и языческим полухорами). «Главным предметом изображения стал не герой драмы, а народное национальное мирозерцание, его мифологическое сознание, художественно воссоздаваемое автором... архаизированные формы позволили Ремизову построить произведение на образах, отражавших языческо-христианские основы народной культуры»². Наконец, в «Царе Максимилиане» используются традиции народной драмы, русского «неправдошного», по определению Ремизова, театра с присущей ему условностью времени и места действия.

Драматические опыты писателя не встретили большого интереса у его современников, однако они отражают как общие тенденции развития русского театра начала XX века, так и стремление Ремизова к обновлению художественной речи путем обращения к «русскому природному ладу».

С точки зрения А.М. Ремизова, «стиль создают лады природной речи»³. Современная книжная речь представляется писателю «лепетом, перепевом, пустой бумагой, засиженной мухами». Ремизов считал, что XVIII век порвал связь с «исконным русским началом», что губительно отразилось на языке художественной литературы. Свою задачу писателя Ремизов видел в восстановлении «свободного – стихийного движения слова», отказе от языковых штампов, «бескровной» книжной речи. Отсюда – постоянное (начиная с 1910-х гг.) внимание писателя к памятникам древней словесности, ориентация на разговорный синтаксис, словотворчество.

Центральное произведение предреволюционного периода творчества Ремизова – повесть «Крестовые сестры» (1910). В 1923 году на одном из экземпляров ее переиздания Ремизов записал: «Должно быть, больше такого не напишу *по напряжению, по огорчению против мира*»⁴. В повести создан образ «страшного мира» (неслучайно это произведение привлекло особое внимание А. Блока), где «человек человеку бревно»⁵. Действие повести происходит в Петербурге, описания которого как враждебного человеку города, города-тюрьмы, включает многочисленные реминисценции, отсылающие к романам Ф.М. Достоевского, прежде всего к «Пре-

¹ Ремизов А. Театр – студия // Наша жизнь. 1905. № 278.

² Герасимов Ю.К. Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб., 1994. – С. 189.

³ Когрянская Н. Алексей Ремизов // А. Ремизов. Царевна Мымра. – Тула, 1992. – С. 397.

⁴ Когрянская Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959. – С. 168.

⁵ Ремизов А. Крестовые сестры // А. Ремизов. Царевна Мымра. – Тула, 1992. Все цитаты из этой повести приводятся по этому же изданию.

ступлению и наказанию». Повесть строится как «галерея портретов» униженных, оскорбленных и отверженных жителей Буркова дома, который, по определению рассказчика, и есть «весь Петербург». Единство повествования определяется доминирующей в тексте точкой зрения Петра Маракулина, который, оказавшись на «дне» жизни, почувствовал, что он «теперь все видеть как-то стал и все слышал. И еще он почувствовал, что и сердце его раскрывается и душа живет». Одним из лейтмотивов повести является характеризующая героя-наблюдателя триада «видеть, слышать и чувствовать». Для Маракулина это способ обрести себя: «Одному надо *предать*, чтобы через предательство свое душу свою раскрыть и уж быть на свете самим собою, другому надо убить, чтобы через убийство душу свою раскрыть и уж, по крайней мере, умереть самим собою, а ему, должно быть, надо было талон написать как-то, да не тому лицу, кому следовало, чтобы душу свою раскрыть и уж быть на свете не просто каким-нибудь Маракулиным, а *Маракулиным Петром Алексеевичем*¹: видеть, слышать и чувствовать!.. Так доказал он свое право на существование: только *видеть*, только *слышать*, только *чувствовать*!» Раскрыв свою душу, Маракулин остро воспринимает боль и стремление окружающих его людей, прежде всего женщин, принявших крест мук за себя и других (Веры Николаевны Кликачевой, Верочки Вехоревой, Анны Степановны, Акумовны и др.). «Крестовых сестер» объединяют в повести не только бесконечность их страданий, но и затерянность в «страшном мире», где душу человека «смазал кто-то», «ужас, стыд и мука самоосудившего сердца».

Важную роль в структуре текста играют онирические мотивы. Если реальная жизнь героинь хаотична и часто бессмысленна, то их сны, преодолевающие «муть» быта, расширяют время и пространство повести, раскрывают ее историко-философский подтекст. Сны Адонии Журавлевой обращены в прошлое России: «допетровская Русь в художественном сознании писателя – это рай до первородного греха, вернуться в который... невозможно»². В снах Акумовны, которая рисуется в повести как «божественная и юродивая», воспроизводятся уже ситуации библейской истории и «хождений на тот свет», при этом именно ей открывается в повести картина причащения обманутых дьяволом. «Страшный мир современной России рисуется в повести как царство Сатаны, обреченное на гибель. Современность в «Крестовых сестрах» предстает закатом истории человечества в преддверии надвигающегося Апокалипсиса»³. Показательно, что Маракулин, вырвавшись из Петербурга в родную для него Москву, попадает в кабинет Плотникова, разделенный на две половины: «с одной стороны копия с нестеровских картин, а с другой две клетки с обезьянами: «Между *Святой Русью* и обезьяной сидел Плотников...»

Гибель Святой Руси, память о которой сохраняется лишь в снах героинь, в долготерпении и самоотверженности «крестовых сестер», подчеркивается в повести символическими деталями: «На столе валялись порожние бутылки – и под Святой Русью бутылки, и около обезьян – бутылки... Раздался неистовый звериный вопль, истощнее всякого *помогите*, и все стены словно треснули, – заколебалась *Святая Русь*, шарахнулись обезьяны, и что-то ахнуло по углам и загудело по дому».

В рушащемся мире персонажи повести, в которой «обнажаются» текстуальные связи с произведениями Пушкина, Достоевского и Лескова, оказываются в ситуа-

¹ Здесь и далее выделено А.М. Ремизовым. — *Рег.*

² *Тырышкина Е.В.* Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А.М. Ремизова // Алексей Ремизов. — СПб., 1994. — С. 54.

³ Там же. — С. 56.

ции выбора между «все позволено», смирением и праведным терпением и вызовом миру («уже тебе»). Бурков дом, изображенный в повести на границе между Востоком и Западом, между белым и черным, между добром и злом, оказывается местом сражения между «дьявольским» и «божественным» как в душе отдельного человека, так и в России в целом. «Крестовые сестры», таким образом, не только описание «пассивных, страдательных состояний маленького человека» (К. Чуковский), но и произведение о судьбе России в период, когда «времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко...». Разные ипостаси образа России в ее прошлом и настоящем представляют в повести женские персонажи: Вера Николаевна («глаза, как потерянные – бродячей *Святой Руси* – все выносящей, покорной, терпеливой Руси, которая... умеет сложить костер и сжечь себя на костре»), Вера Ивановна, в которой уже не было «смирненной вольности, но зато была «крепость и особенная московская желанность», способность на «жуткий крик о каком-то праве своем», «кроткая», «божественная» Акумовна, повторяющая «и кару и награду людям: *обвинивать никого нельзя!*», «погибшая» Верушка, в которой чудом сохраняется «какой-то огонек».

В «Крестовых сестрах» нашли отражение основные принципы поэтики Ремизова второй половины 1910-х годов: «симфоническое», по словам писателя, построение произведения, использование «возвращающихся мотивов» и символических деталей, обладающих обобщающей силой, обращение к ритмизованным фрагментам текста, усиление ассоциативных связей его компонентов при ослаблении линейных связей. Эти же принципы характерны и для других художественных произведений писателя этого периода, при этом в них все чаще используются сказовые формы.

В прозе Ремизова 1910-х годов отражена особая модель национального сознания, для которого характерна противоречивость, напряженная борьба дьявольского и божеского начал, отсутствие цельности, «неустойчивость». Трагическая судьба России – одна из тем повести А. Ремизова «Пятая язва» (1912), в которой фабула, связанная с современной писателю действительностью, накладывается на архетипические ситуации. Герой повести, следовательно Бобров, отчаявшись восстановить власть закона, пишет «обвинительный акт... всему русскому народу», который выливается «в *плач* над разоренностью земли русской о гибели русского народа». В записях Боброва предстает страшная картина: «века строящаяся Россия разваливается, рассыпается... смерть не спит – растерянный, расшатанный, ослабленный, оплевываемый, спившийся русский народ – *бродник* народ! – без боя, нет, на разоренном поле своем, предавая брат брата, предается врагу»¹. Пророчества Боброва даны на фоне изображения «свинцовых мерзостей» провинциальной жизни, при этом повесть Ремизова перекликается с «окуровским циклом» М. Горького и «Уездным» Е. Замятина.

Бобров, верящий, что «законность, искони неведомая России, ... столп, которым укрепится земля», противопоставлен старцу Шапаеву, утверждающему, что русский народ спасет «вольное страдание»: «Между людьми и Богом ниточки есть»². В поединке с Шапаевым Бобров терпит поражение. Их противостояние обнажает внутреннюю расколотость национального сознания. В повести возникает обобщенный образ «нестойкого, друг с другом неладного, бредущего рознь, разбродного и смолчивого» русского народа. Этот образ развивает сквозные мотивы произведения – мотив грядущего «развала» России и мотив «беззакония».

¹ Ремизов А.М. Царевна Мымра. – Тула, 1992. – С. 152.

² Там же. – Тула, 1992. – С. 176.

Октябрьскую революцию Ремизов не принял. В газете «Воля народа» (29 октября 1917 г.) появилась первая редакция его «Слова о гибели русской земли», в той же газете затем (12 апреля 1918 г.) Ремизов печатает «Заповедное слово русскому народу». Оба «Слова» объединяют мотивы гибели России и ее возможного воскресения через покаяние: «Смирись и кайся... И покаявшись, раскаленная, станешь ты, Русь, новая, Русь, грядущая...» Одновременно Ремизов начинает работу над «временником» «Всеобщее восстание» – «летописной повестью» о происходящих событиях. Проблематика ее определена писателем следующим образом: «революция как пробуждение человека в жестоком дне жизни, революция как семенной весенний вихрь, революция, как суд человека над человеком, революция, как пожелание человека человеку».

А.М. Ремизов в эмиграции. В 1921 году Ремизов эмигрирует¹, с 1923 года он живет в Париже². Начинается новый, зарубежный, период его творчества, для которого характерны два основных направления: это, во-первых, «пересказы», переложения и обработки древних легенд, сказаний и апокрифов («Николины притчи», 1929–1930 и др.), во-вторых, создание произведений «свободной формы», преимущественно на автобиографической основе. «Мне гораздо ближе лирическая форма... или форма более свободная, вне рамок. Не роман, скорее повесть от своего лица или кого-нибудь другого... – говорит Ремизов. – Или форма эссе, или свободно написанных рассказов на нескольких планах»³.

В 1927 году было опубликовано «автобиографическое повествование» А.М. Ремизова «Взвихренная Русь» (отдельные главы его печатались раньше, «по горячим

¹ Летом 1921 г. Ремизов выехал из России для поправки здоровья, но вернуться на родину ему не пришлось. Впечатления пережитых в Петрограде революционных лет (1917–1921), кратковременного ареста в 1919 г. писатель передал в книге «Шумы города» (Ревель, 1921), затем были опубликованы «Ахру: Повесть петербургская» и «Кукха: Розановы письма» (Берлин, 1922). В 1922 г. в Берлине вышла повесть «В поле блакитном», рассказывающая о детстве Серафимы Павловны Довгелло-Ремизовой. С этого произведения начинается мифологизация образа жены писателя, продолженная в «Оле» (опубликована в 1928 г.) и завершенная после смерти Серафимы Павловны (1943 г.) в книге «В розовом блеске» (опубликована в 1952 г.). Художественное мышление Ремизова, как, наверное, никакого другого писателя, отличается мифологизированием, усилившимся в эмиграции, где он особенно крепко связывает свое творчество с русским народным поэтическим творчеством, с древнерусской литературной традицией.

² В 1923 г. Ремизов переехал из Берлина в Париж, где, постоянно нуждаясь в заработке, прожил до конца своих дней. За рубежом он работал много и плодотворно, отдельные рассказы публиковал в периодических изданиях, но издать задуманные книги в их целостности удавалось не всегда и далеко не сразу по их завершении. В какой-то мере это было связано и с тем, что писатель часто вносил изменения в уже, казалось бы, завершенное произведение, создавая новую его редакцию как самостоятельное произведение. Так было, например, с изданной в 1928 г. «Звездой надзвездной», представляющей собой третью редакцию книги «Лимонарь, сиречь: луг духовный», вышедшей еще в 1907 г. «Звезда надзвездная» отличается от прежних редакций и по составу (дан основной корпус апокрифов), и по стилю. Она становится «графически активной», активизируется «стиховый» ритм ремизовской прозы» (Ю.Б. Орлицкий). О степени значимости для писателя ритмической организации текстов свидетельствует и подготовленная в 1925 г. новая редакция романа «Пруд», в которой, как отмечено Орлицким, сняты все элементы стихового начала.

³ Резникова Н.В. Огненная память. — Berkely, 1980. — С. 51.

следам событий», а затем объединялись писателем в циклы)¹. Основная тема книги – судьба России в годы революционного «разлома». Время действия охватывает период с 1917 по 1921 год. Если в первых публикациях глав книги указывались точные даты и повествование приближалось к «временнику», то в окончательном варианте указания на год, месяц, число заменены отсылками или к различным историческим событиям, или к церковным праздникам, при этом ситуации книги соотносятся и с природным циклом, упорядочивающим внешне часто бессмысленное течение жизни (см., например, главу «Весна-красна»). Такая темпоральная организация текста позволяет соотнести «бытовое» время с вечностью, включить его во время циклическое, придать изображаемым событиям обобщающий смысл, преодолеть внешнюю фрагментарность повествования.

Для «Взвихренной Руси» характерна *монтажная композиция*²: в тексте свободно сочетаются объединенные нелинейными связями разновременные сцены, рассказы о реальных и вымышленных лицах, фрагменты газетных заметок, документы, воспоминания, размышления автора, зафиксированные им диалоги, см., например:

«Плакаты-надписи несли высоко над головами – всем видно:

- Вот, подлецы, Ленина им надо!
- Началось! Причем Милюков?
- А вы читали, что сказал Милюков?
- Что ж он сказал?
- Война без конца.
- Не без конца, а до победного конца.
- Я не русский, но мне вчуже стыдно за Россию: что у вас делается!
- Вон – вон из вагона!»

Человек изображен во «Взвихренной Руси», по определению самого писателя, «в вечном круге хорового мира»³. В центре внимания – «вечная борьба человека с мировым хором за *свой* голос и действие»⁴. Точка зрения рассказчика сопоставляется с множеством других точек зрения, его «голос» выделяется на фоне других голосов, то почти сливаясь с ними, то контрастируя, ср.:

«А Иванов-Разумник с пудовым портфелем, как бесноватый из Симонова монастыря.

– Это вихрь! на Руси крутит огненный вихрь. В вихре сор, в вихре пыль, в вихре смрад... Вихрь на Запад летит. Старый Запад закрутит, завьет наш скифский вихрь. Перевернется весь мир.

И у кого есть крылья –

– Уж народ-то больно дик, ничего не поделаешь! – говорит Шишков, простуженный...

“Да, как сохлые листья в помойку! – повторяю я, и обида душит меня, – погубили Россию! Последние головни горят. И осталось русское сердце – сапогом его! – и

¹ «Взвихренную Русь» Ремизов начал писать еще в революционном Петрограде. Частично она была опубликована в 1922 г. в Ревеле. В названии книги выражено стремление автора передать взбудораженность, смешение всего и всех в вихре исторической бури.

² Выделено автором главы. – *Рег.*

³ Ремизов А.М. Взвихренная Русь. – М., 1991. – С. 263. Все цитаты из этого произведения приводятся по данному изданию.

⁴ Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. 1921 – 1923. – Paris, 1983. – С. 182.

слово – да черта с этим словом, пиши и говори по-тарабарски! Кара? Нет, это суд Божий...”

И опять кричу:

– Не берите руками горящие предметы, горячо обожжетесь!

Но моего голоса не слышно: мое слово воры украли!»

Повествование во «Взволнованной Руси» полифонично. В своеобразный диалог вступают и главы книги. Так, характерное для творчества Ремизова противопоставление *Москва – Петербург* находит здесь отражение в расположении одноименных глав в структуре текста: их позиция симметрична по отношению к ключевой главе книги, ее композиционному центру, – «О судьбе огненной». Эта глава построена как монтаж высказываний Гераклита, в которых развиваются мотивы власти всемогущей судьбы, разрушения и созидания.

Война и революция для Ремизова, с одной стороны, «хаос, распадение, пыль», с другой, «последнее испытание через огонь», новый этап вечного становления, которое «разнообразие преобразует в гармонию». Русская революция рисуется писателем и как великая «ломка», и как гибельный и одновременно очистительный огонь. Неслучайно образы огня и вихря регулярно повторяются в повествовании и приобретают характер лейтмотивов текста. Амбивалентные характеристики получает в книге и Россия, ср.:

«О, родина моя обреченная: Богом покаранная – Богом посещенная!.. Я не оставлю тебя и в грехе твоём, и в беде твоей, вольную и полоненную, свободную и связанную, святую и грешную, светлую и темную».

Гибель Руси в революционном вихре оценивается писателем как «Божье посещение», как искупление грехов, свою же задачу автор видит в том, чтобы «в отдар – *прокукарекать петухом*». Сквозной образ петуха во «Взвихренной Руси» многозначен: петух служит знаком, с одной стороны, огня, с другой, вестником будущего света. Этот образ взаимодействует, как видим, с лейтмотивами, пронизывающими весь текст книги.

Для стиля «Взвихренной Руси» характерно взаимодействие элементов разных жанров (как художественных, так и первичных, нехудожественных): писем, газетных статей, сказок, апокрифов, плачей и др. Это взаимодействие определяет разнообразие представленных в тексте пластов лексики, сочетание разговорного синтаксиса с ритмизованными фрагментами, ориентирующимися на книжную речь или фольклорный текст. Взаимодействие жанров дополняется не менее сложным взаимодействием собственно авторской речи с речью многочисленных персонажей и с «чужим словом», которое привлекается из других текстов (фрагменты сочинений Гераклита, писем Петра I, точные и модифицированные цитаты из произведений Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока и др.).

Плотность цитат заметно возрастает в последней композиционной части произведения, героями которой становятся писатели, несущие «благословение любви, которой жив и крепок вечно раздорный человеческий грешный мир». В.В. Розанов, Н. Гумилев, А. Блок, Ф.М. Достоевский представляются автору «огоньками», сохраняющими веру в будущее России, именно их подвиг и «крестная мука», по мнению Ремизова, послужат искуплением грехов России: «И над просторной изжарившей Россией, над выжженной степью и грозящим лесом зажгутся ясные верные звезды». Мир великой русской литературы, сумевшей «содрогнуть человеческие души», противостоит в книге Ремизова хаосу, распаду, опустошению и жестокости. Свет «незакатных звезд» русских писателей служит залогом возрождения России и сохранения памяти об ее «Огненном сердце».

Другим залогом для повествователя выступают «неугасимые огни» (именно так называется последняя глава книги) русской святости. Финальная глава, завершающая повествование, строится как воспоминания о церковных праздниках в Москве. Встающие в памяти повествователя «сияющие» картины прошлого не локализованы во времени и в ряде случаев утрачивают соотнесенность с конкретным субъектом. Показательно, что в финале широко используются обобщенно-личные конструкции («И пойдешь под Ивановскую колокольню»; «И дождешься Успеньева дня»; «Так и стоишь в живой стене»). Реальные воспоминания сменяются видением рассказчика (И я увидел знакомые лики святителей, чтимых русской землей: в великой простоте шли они, один посох в руках. Венчанные шапки, золотые бармы великих государей царей и великих князей вся великия и малыя и белыя России самодержцев...»). «Плач о погибели земли русской», таким образом, сочетается во «Взвихренной Руси» с утверждением «неизбывной» памяти о Святой Руси. Не случайно последняя фраза, завершающая повествование, смещает изображаемое в план настоящего: Неугасимые огни горят над Россией!

«Взвихренная Русь» составляет часть мемуарного цикла Ремизова, в который входят «Подстриженными глазами», «Иверень», «Петербургский буерак», «Учитель музыки», «Сквозь огонь скорбей». Этот цикл, по словам самого писателя, отражает созданную им о себе «легенду», создает сложный образ «Я»¹. Как отмечал К. Мочульский, «“Я” Ремизова было самым удивительным и особенным из всего им созданного»: «чудак, выдумщик, начетчик, ... сновидец, сказочник, кротчайший духом, запуганный жизнью, загнанный в подполье, истерзанный жалостью и умиленный перед Богом»².

Автобиографические произведения Ремизова охватывают период от детских лет писателя до событий Второй мировой войны. Их отличает жанровый синтез и фрагментарность композиции.

«Сложная полифоническая структура, характерная для ранних произведений Ремизова, сменяется ... монологическим повествованием»³. В нем объединяются воспоминания, автобиография и дневник, элементы исторической эпопеи и сны, пересказ легенд и сказок, вставные новеллы и рассказы, критические эссе, письма и рисунки. Так создается своеобразное «автобиографическое пространство», куда входят не только тексты, привычно определяемые как «автобиографические», но также и те, в которых автор с помощью самых разнообразных форм и приемов стремится создать образ самого себя. Главное, что заботит писателя, – это проникновение в глубину человеческой души, в «поддонное» человека, раскрытие смысла человеческой жизни. Голос рассказчика сопровождает и объясняет происходящее, объединяя личные и общественные события, личное и

¹ В течение 1930-х гг. Ремизов писал книгу «Подстриженными глазами», завершил ее к середине 1940-х (опубликована в 1951-м). Но писатель продолжал работать над ней, даже отдав в печать. На вопрос Н. Кодрянской, почему «подстриженные» глаза, автор отвечал: «"Подстриженные глаза" еще означает мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четверем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни». Как и для большинства писателей-эмигрантов старшего поколения, для Ремизова тема памяти становится ведущей. В эти же годы он выпускает «По карнизам» (1929), пишет «Учителя музыки», которые, по замыслу автора, возникшему в 1940-е г., должны были войти в автобиографический цикл.

² Современные записки, 1932, кн. 48.

³ Антонелла д'Амелия. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. – М., 2002. – С. 451.

историческое время «Вся моя жизнь прошла с глазами на Россию. Что занимало русского человека?»¹

В автобиографических произведениях принцип монтажной композиции сочетается с принципом лейтмотивной организации текста. Для временной организации текстов характерны свободное перемещение повествователя по темпоральной оси, зыбкость и подвижность границ между прошлым и настоящим, между личным (бытовым) и историческим временем. Так, в «Подстриженных глазах» рассказчик то оказывается свидетелем поджога типографии Ивана Федорова, то переносится во времена Аввакума и отождествляет себя с ним, то повествует о своем московском детстве.

Автобиографические произведения Ремизова одновременно и повествование о русской литературе в интерпретации писателя. Они пронизаны цитатами, реминисценциями, в них предельно обнажены текстуальные связи. Например, в «Учителе музыки» размышления о человеческом страдании строятся как письмо к Ф.М. Достоевскому, персонажи романа обсуждают произведения И.С. Тургенева и Н.В. Гоголя, в главах «Басаврюк», «Ревизор», «Случай из “Вия”» содержатся многочисленные отсылки к творчеству Гоголя. К русской литературе Ремизов обращается и в одном из своих последних произведений «Огонь вещей. Сны и предсонье» (1954), которое строится как анализ «сновидческих композиций» в произведениях Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского. В «сновидческих драмах» русских писателей Ремизов открывает «пламень духа», проявляющийся и в их словесном искусстве. Как и автобиографические произведения, «Огонь вещей» отличает предельно «свободная форма», к которой Ремизов пришел в позднем творчестве.

Творческий путь писателя отражает движение русской литературы от реализма к модернизму. Ремизов выступил в ней как один из основоположников «орнаментальной прозы», его искания в сфере формы существенно обогатили художественную речь XX века.

¹ Там же.

Е.И. ЗАМЯТИН (1884–1937)

Евгений Иванович Замятин – писатель, драматург, критик, своим творчеством противостоявший явлениям дегуманизации в XX веке; создатель оригинальной концепции художественного «синтетизма», смелый экспериментатор в области жанра и стиля. Мировоззрению писателя было свойственно неприятие нивелирующей человека современной цивилизации, преданность идее космической бесконечной революции. Он является основоположником антиутопической традиции в русской и мировой литературе. Будучи руководителем литературной группы «Серапионовы братья», оказал значительное влияние на творчество таких писателей, как К.А. Федин, В.А. Каверин, М.М. Зощенко.

Начало пути. В феврале 1913 года почти никому не известный автор принес рукопись повести «Уездное» в редакцию журнала «Заветы». Успех «Уездного», увидевшего свет в майской книге журнала, превзошел все ожидания заветинцев: на него откликнулись ведущие столичные и провинциальные критики, а также писатели. Именно с этой повести преподаватель Политехнического института по курсу корабельной архитектуры Е.И. Замятин становится известен как яркий художник-бытописец русской провинции, хотя литературный дебют Замятина состоялся еще в 1908 году, когда в журнале «Образование» был опубликован его первый рассказ «Один». Уже ранние литературные опыты свидетельствуют о внимании писателя к психологическим, «пограничным» ситуациям, но не оригинальны мелодраматизмом, мотивами безысходности, характерными для литературы рубежа веков. Так, герой рассказа «Один», не выдержав психологического гнета одиночного заключения, груза личной драмы (любимая девушка стала невестой другого), бросается в пролет тюремной лестницы. Замятин был недоволен своим дебютом, и лишь повесть «Уездное», этапное произведение раннего периода, принесла ему удовлетворение.

В первых повестях («Уездное», «На куличках», «Алатырь») русский провинциальный быт увиден в символично-обобщенных масштабах. В авторском видении национальное бытие утратило органичность развития, духовно-созидательные начала. Например, повесть «Уездное» воспринимается как символическая картина человеческой греховности. В ней изображен повседневный «лад» Барыб и Чеботарих, «утробный» и «страшный». В повести «На куличках» – армейская, «загнанная на кулички» Русь. В «Алатыре» – «неплодная», «сновиденная» жизнь провинциального городка. Душа человека (с задатками добрыми и естественными, частично – стихийными) гибнет, задыхается в заполненном повседневной одурью или фантазмами быте. Внутренний мир человека, устремленного к полноте связей с миром, но потерявшего органичность диалога между духовным и природным, телесным началами личности, разрушается, жизнь распадается на отдельные атомы – «человечьи кусочки».

В произведениях Замятина раннего периода существенна опора на национальные средневековые культурные традиции. Так, в его творчестве 1910-х годов (как и в творчестве А.М. Ремизова и И.С. Шмелева) актуализируются жанры, имеющие религиозную функцию, и в первую очередь житие. Следование старинной жан-

ровой традиции придавало повествованию философско-нравственную обобщенность, общечеловеческое и общенациональное звучание. Но при этом Замятин синтезирует житие с другим национальным русским жанром – сатирической нравоописательной повестью. В результате возникает новаторская повесть-антижитие с чертами перевернутой притчи. Например, «Уездное» представляет собой историю жизни закоренелого грешника, а также перевернутую евангельскую притчу о блудном сыне, и характерная для жития картина мира наполняется антижитийным содержанием. В житиях родители святого иногда были людьми неблагочестивыми, но при этом подчеркивалось, что, несмотря на неблагоприятные условия воспитания, человек все же становится подвижником. В «Уездном» «плюсы» и «минусы» поменялись местами: нравственными достоинствами наделен отец Барыбы, сын же с юности не обнаруживает ни благочестия, ни способностей к учебе, ни готовности трудиться. Вот почему отец грозит сыну, что прогонит его, и тот, боясь отцовского гнева, покидает родной дом. В житийной литературе, как правило, показывается влияние исключительного человека на его окружение. Святой заражает тех, с кем общается, любовью к Богу, людям, ко всему сущему. Замятин в своей повести раскрывает иную грань проблемы: влияние косных, порочных начал на индивидуальность, предрасположенную к восприятию такого воздействия. Если в житиях по мере развития внутреннего действия возрастают благочестие и аскетизм святого, то в «Уездном» каждое следующее преступление Барыбы тяжелее предыдущего. Барыба все время движется вниз, в бездну антисвятости.

Уже в ранних замятинских произведениях отразились три значительные тенденции в поэтике русской прозы первой трети XX века – сказовость повествования, орнаментальность стиля и обогащение литературного языка диалектизмами и просторечиями, с одной стороны, и индивидуально-авторскими неологизмами, с другой. При сказовой манере повествования авторское слово не сливается со словом рассказчика, иронически или стилистически дистанцируется от него, избегая односторонних оценок. Цель сказа – познакомить читателя с экзотической для него социальной, бытовой или национальной средой и передать особенности ее «чужой» для читателя речи, как правило, устной. Свои стилистические принципы, важные для понимания его сказа, Замятин сформулировал в статьях «Современная русская литература» и «О языке». «Если вы пишете об уездной жизни – вы должны сами в этот момент жить уездной жизнью, среди уездных людей, мыслить по-уездному», – подчеркивал писатель. А чтобы добиться этого, «надо прислушиваться к народному говору: тут можно услышать такие неожиданные образы, <...> такие выразительные слова, каких городским людям, интеллигентным, воспитанным на газете и испортившим свой язык газетой, – никогда не придумать. Все эти жемчужины надо откапывать не в больших городах, а в коренной, кондовой Руси – в провинции». То есть Замятин призывает преодолеть стертость и нейтральность литературного языка и обогащать его за счет просторечия и говоров, что он и осуществляет в своих произведениях.

В 1910-е годы Замятин работает не только в жанре повести, но и входит в круг лучших мастеров малого эпического жанра. Все его рассказы, кроме первых («Один», «Девушка», «Апрель»), тесно связаны с повестями, созданными в тот период. В «Чреве», «Непутевом» (оба – 1913), «Старшине» (1914), «Кряжах» (1915), «Отце и благодетеле» (середина 1910-х годов), «Письменно», «Африке» (оба – 1916), «Правде истинной» (1917) показан человек «органического» склада, восходящий к «естественному» человеку Л.Н. Толстого и А.И. Куприна. Но если Толстой и Куприн видят в «естественных» людях, живущих на лоне природы, пре-

жде всего положительные черты – любовь ко всему живому, цельность, самобытность, свежесть и полноту чувств, трудолюбие, то Замятин раскрывает противоречивость данного типа. Для него «органичность» может быть и положительной, и отрицательной. Большинство его героев связаны с крестьянской почвой. Здесь и исполняющий «справно» волю начальства похожий на Барыбу «ядренный мужик», «ведмедь» старшина Иван Тюрин, в образе которого видна интеллектуальная и душевная недостаточность «органического человека («Старшина»)). Это живущие по неписаным законам естества и христианской морали люди из деревни и способная на жертвенную любовь крестьянка («Чрево», «Письменно»). Не менее значительны для замятинских рассказов поиски основ национальной самобытности России, обнаружившиеся и в раскрытии психологии крестьян, и в воссоздании их разговорной речи с помощью колоритного сказового повествования, и в обращении к стилю русского фольклора.

Доминирующим национальное начало становится в произведениях о Русском Севере, знакомство с которым состоялось после ссылки Замятина в Кемь за публикацию повести «На куличках»: она была воспринята цензурой как клевета на русскую армию. В «северную» трилогию вошли написанные в разное время рассказы «Африка» (1916), «Ела» (1928), повесть «Север» (1918–1922) – о сильных, цельных характерах, о романтиках, одержимых мечтой, страстями, даже если они губительны. У истоков трилогии о русских богатырях с детской душой и цельной страстью – рассказ 1916 года «Кряжи» (о Иване да Марье – природных натурах, чье бытие подчинено закону притяжения-отталкивания).

В рассказах Замятина 1910-х годов, как и в его повестях данного периода, отсутствуют занимательные события, сюжет аморфен. Автора прежде всего интересует описание нравов и воссоздание отношений героев со средой. Как и повесть, рассказ Замятина отличается жанровым синкретизмом: в «Чреве» есть черты детектива, в «Африке» – жанра путешествия, в «Кряжах» – богатырской сказки.

К концу первого периода творчества (1908–1916) у Замятина появляется недовольство сюжетом нравоописательного типа, преобладающим в его ранних повестях и рассказах, т.к. нравоописательный сюжет не мог адекватно отобразить катаклизмы истории XX века. Понимание этого заставило писателя обратиться к традициям фольклорной и литературной сказки, обладающей динамичным действием. В сказочном жанре наиболее полно можно воплотить и значительное философское содержание, к чему Замятин стремился на протяжении всего своего писательского пути. Как известно, в народной и литературной сказке хронотоп и образы героев отличаются большой обобщенностью, потому что в образах героев воплощены типические, общечеловеческие свойства. Кроме того, обращение к сказке, основанной, подобно рассказу и повести, на устном повествовании, может способствовать дальнейшим поискам в области обновления стиля и литературного языка. Возникает даже особая разновидность жанра сказки – сказы (например, сказы П. Бажова). На сказе основаны и сказки Замятина («Бог», «Дьячок», «Петька»). В этих тяготеющих к притче сказках писатель передает ощущение абсурдности бытия.

Творческая зрелость. 1917–1930-е годы¹ – период максимальной творческой активности Замятина, создавшего в эти годы наибольшее число высокохудожест-

¹ Надо сказать, что и Февральскую, и Октябрьскую революции Е.И. Замятин встретил с подъемом: «Веселая, жуткая зима 1917–1918-го года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность». В связи с этим особенно показательно, что уже через два года Замятин решил развернуть заложенные в настоящем «готовности» будущего.

венных произведений. Его по-прежнему интересуют проблемы религиозной веры, национального своеобразия России и путей ее развития. Но на первый план в это время выдвигается тема революции. С ней связаны размышления писателя о личности и среде, личности и истории. Усложняются запечатленные в его творчестве образ мира и концепция человека.

Именно в эти годы формируется неореалистическое идейно-стилевое течение. Его эстетической программой стали литературно-критические статьи В.Б. Шкловского, создателя теории «остранения» (художественный прием описания любого явления как впервые увиденного), и Замятина, отстаивавшего именно в 1920-е годы принципы неореализма, или синтетизма¹.

Мировоззрение Замятина в этот период основано на синтезе и своеобразном преломлении разных идей – естественнонаучных и философско-эстетических. Так, использование древних мифов и библейских мотивов органично соединяется у него с понятиями второго начала термодинамики (энергии и энтропии). Одним из составляющих неореализма как художественного метода, по Замятину, была фантастика. Поэтому он в своих статьях неизменно поддерживал авторов, пробовавших «пересечь в аэроплан фантастики». При этом фантастичность сочетается с описанием научных идей и гипотез, технических изобретений и историй их применения на практике. Соответственно и язык насыщается терминологической лексикой. Таким образом, сциентизм (наукоподобие) становится составной чертой замятинского стиля. Но увлечение научными концепциями не мешало показу негативных сторон технократизма, что проявилось уже в произведениях Замятина на английскую тему.

В 1916 году инженер Е.И. Замятин был командирован в Англию для наблюдения за строительством ледоколов по российскому заказу и провел там около двух лет. Он хорошо изучил английский язык и английскую культуру. Впечатления от жизни за границей отразились в повести «Островитяне» и рассказе «Ловец человек». Оба произведения пронизаны характерным колоритом западноевропейского Севера, выражающегося как в местных природных условиях, так и национальном характере англичан, их образе жизни. Англия, с ее устойчивым, эталонным для европейской цивилизации бытом, предстала Замятину «машинным раем». В нем регламент, механичность и однотипность жизни обывателя убивают все живое, стихийно-здоровое в личностном мире человека.

Русский писатель явно иронизирует над английской размеренностью жизни, оригинально употребляя множество математических терминов и понятий: «геометрическое небо», «геометрический город», «механические, заводные мальчишки», «автоматическое солнце», «проинтегрированный тротуар», «металлическая столовая».

Здесь, как и в так называемых «русских повестях», объектом изображения становится коллективная психология. В английском «уездном» Замятин увидел то же, что не устраивало его в русской провинции: власть традиций, лицемерие и ханжество, однообразие существования. Предметом его сатиры становится сте-

¹ Следует заметить, что не все исследователи согласны с тождественностью данных терминов. Например, Л.В. Полякова пишет: «Неореализм — это путь, один из возможных путей реализации синтезирующих потенций искусства литературы» (Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. — Тамбов, 2000. — С. 198). То есть последнее понятие — синтетизм, — по ее мнению, шире.

реотипность внешнего облика, поведения и образа жизни джентльменов города Джесмонда, где происходит действие «Островитян». Для заострения этой черты автор использует овеществляющие сравнения и метафоры, основанные на сопоставлении персонажей повести с одинаковыми фабричными изделиями: «Воскресные джентльмены, как известно, изготавливались на одной из джесмондских фабрик и в воскресенье утром появлялись на улицах в тысячах экземпляров – вместе с воскресным номером «Журнала Прихода Сент-Инох». Все с одинаковыми тростями и в одинаковых цилиндрах, воскресные джентльмены со вставными зубами почтенно гуляли по улицам и приветствовали двойников». Такое же единообразие отличает жилища «островитян»: «Во всех домах на левой стороне улицы видны были зеленые вазы, на правой – голубые». Метафора «человек-машина» постоянно используется для создания образов викария Дьюли и сэра Кембла. Так возникают отдельные черты обобщенного образа страшного мира, и одним из средств его создания становится гротеск, способный воплощать абстрактное понятие, делать зримым, наглядным суть явления.

Уже в «английских» произведениях зарождаются тенденции, которые затем отчетливо проявятся в романе «Мы»: прежде всего отношение к философской проблеме создания земного рая. Герой повести Дьюли, как бы претендующий на роль бога и приписывающий себе право спасать и наказывать своих ближних, создает книгу-манифест «Завет Принудительного Спасения». Уже в заглавии книги (в сочетании понятий «спасение» и принудительность») содержится намек на ее противоречивую сущность: утопическая идея создания рая на земле за счет свободы человеческой личности. Согласно «Завету...» Дьюли, вся человеческая жизнь строго регламентирована: указаны дни покаяния, часы приема пищи, пользования свежим воздухом. Эта регламентация отражает драматизм человеческого существования в технически-машинную эпоху, когда люди, лишённые индивидуальности, превращаются человекообразных роботов.

Как отмечают исследователи, рассматривая данную проблему, Замятин развивает идеи Достоевского, выраженные в «Записках из подполья» и «Братьях Карамазовых». Например, Т.Т. Давыдова пишет: «Намерение Дьюли лишить человечество права на свободный выбор между добром и злом, божественным и дьявольским напоминает позицию Великого Инквизитора и предвосхищает одну из сторон образа Благодетеля из романа «Мы». Не случайно в монологе Дьюли впервые в творчестве Замятина прозвучало грозное «мы», обозначающее коллективный могущественный субъект, враждебный человеческой индивидуальности»¹. Хотя претензии Дьюли на власть не столь масштабны, как устремления Благодетеля, уже в данной повести показано несоответствие между благородной целью и средствами ее достижения, так как герой, которого пытается «спасти» викарий, погибает.

Мистер Краггс из рассказа «Ловец человеков» тоже напоминает Дьюли своей претензией на власть Бога: он зарабатывает на жизнь путем выслеживания и шантажа любовников в общественных местах, получая при этом высокое моральное удовлетворение (ассоциация с библейским Богом Отцом, изгоняющим грешников из рая). Но Краггс лишен всеведения Бога и, борясь за нравственность окружающих, в конце концов оказывается рогоносцем.

С явной симпатией изображены герои, которым присуще наслаждение не тривиальными рассуждениями, пренебрежение общественными условностями и

¹ Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. – М., 2000. – С. 138.

моральными нормами, непредсказуемость поведения: циничный, умный скептик О'Келли, артистка Нанси, а также люди искусства.

С момента выхода в свет мастерски написанных «Островитян» и «Ловца человека» за Замятиным закрепилась репутация «англичанина», «европейца», не «русского» по своей манере писателя. В восприятии современников Замятин – инженер-писатель, расчетливо занимающийся сюжетостроением – так же, как строил ледоколы. К.Федин, например, так писал о нем: «...Замятина не хитро угадать по любой фразе. Он вытачивал вещи, как из кости, и, как в костяной фигурке, в его прозе наиболее важной основой была композиция. Тут проявлялась еще одна сторона его сущности – европеизм».

Многие исследователи до сих пор рассматривают его как писателя-западника, и причин для такого подхода достаточно. Замятин действительно был художником-интеллектуалом, рационально осмыслившим творческие цели современного искусства (но не отвергавшим и иррациональные основы творчества). Но в последнее время все больше внимания обращается на национальное своеобразие его прозы, делаются попытки развеять миф о его ориентированности на европейские модели общественного, политического, философского, литературного развития, выявляются генетические связи творчества писателя с традициями русской классической литературы. Как национально выраженный художник Замятин предстает уже в «Уездном». Литературовед Н.Н. Комлик считает, что образ русской провинции растворен во всем творчестве писателя. Складывается этот образ из множества граней народной культуры, корнями своими уходящей в язычество и мифологию. Русский дом, семья, любовь, природа, вера, мифы, история, предания, обычаи, обряды, суеверия, русский бытовой уклад – все это является составляющими чертами национального начала¹. При этом укорененность творчества Замятина в народной культуре сочеталась с ярким экспериментаторством во многих областях словесного искусства (выше уже было сказано о его исканиях в области жанра и стиля в ранний период).

Наряду с литературной деятельностью Замятин занимается газетной и журнальной публицистикой. Замятин, бывший большевик, критикует не оправдавшие его ожиданий методы новой власти. Он не принимает в новой власти все то, что подавляет личность, претендует быть последней инстанцией, истиной в идеологии, в истории. Замятин не отрицает необходимости коренных преобразований в обществе, но занимает «еретическую» позицию. Он уточняет ее в статье 1923 года «О литературе, революции и энтропии»: «Революция всюду, во всем, она бесконечна: последней революции нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больший – космический, универсальный закон...» Его отношение к революции противоречиво. С одной стороны, он видит в ней стихию свободы, проявление универсального закона энергии. Но осмысленная с высоты гуманистических ценностей, она ужасает его своей жестокостью. Эта противоречивость отразилась и в его произведениях, рисующих человеческие взаимоотношения в годы революции и гражданской войны – в рассказах «Дракон» (1918), «Мамай», «Пещера» (1920), образующих «петербургскую» трилогию о периоде военного коммунизма в стране.

Как известно, в русской литературе сложилась довольно мрачная традиция изображения северной столицы как города-призрака, города-фантазмагории, вы-

¹ См.: Комлик Н.Н. Творческое наследие Е.И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. – Елец, 2000.

росшего на костях миллионов людей, которые погибли в страшных болотных топях. Эта традиция идет еще от Пушкина с его «Медным всадником» и «Пиковой дамой», «Петербургских повестей» Гоголя, от Достоевского с его петербургскими каморками и углами, обитатели которых более похожи на призраков, чем на живых людей. Как пишет Н.Ю. Желтова, «...даже из краткого исследования «петербургской» традиции русской литературы становится понятным, что только в самом «бредовом», противоречивом, больном, «безумном», призрачно-фантазмагоричном городе России как Петербург могла осуществиться наяву самая утопичная национальная греза – русская революция»¹. В то же время эпоха невероятных и грандиозных потрясений открыла новое духовно-историческое пространство, потребовавшее новых художественных решений. В произведениях этого периода Замятин активно использует смешение и смещение временных и пространственных планов, благодаря чему весь художественный мир «петербургской» трилогии предстает в виде гигантской фантазмагии. Писатель воссоздает процесс озверения человека в возникающей бредовой реальности. Как и в ранних рассказах, он обращается к неоднозначному по своей сути «органическому» типу человека. Так, герой рассказа «Дракон» безжалостно убивает человека и после трогательно отогревает замерзшего воробья. Замятинский дракон страшен в своей ослепительной ненависти к ближнему, но вовсе не злобен по своей сути. Убивший жизнь дракон – и охраняющий ее. Емкий символический образ: с одной стороны, накопленная в национальной жизни, истории отрицательная энергия, взаимная ненависть и непонимание, с другой – закон самосохранения жизни, природное созидательное начало.

Парадоксальность натуры героя созвучна парадоксальности всей бредово-фантастической реальности послереволюционной России. У Замятина противоречия большого мира всегда сконцентрированы во внутреннем мире героя. Для автора нет различия между агрессией, насилием, совершаемым в социальном пространстве истории, и поступком на вид безобидного книголюба, убившего мышь за то, что она съела отложенные на страстно желаемую книгу деньги («Мамай»). Человек здесь рассмотрен с точки зрения «вечных» вопросов и проблем. Он не только жертва обстоятельств, он – причина всех следствий.

По мнению Замятина, универсальные законы мироздания проецируются на историю и жизнь человека. Отсюда пронизывающая его произведения мысль о бесконечности и повторяемости процессов во вселенной, о принципиальной незавершенности истории и отдельной человеческой судьбы, о неисчерпаемости многогранного мира личности, равного всему большому миру – социальному, культурно-историческому и природному. Одним из способов воплощения этой мысли в рассказах данного периода становится категория времени. Например, в «Мамае» революционная действительность ассоциируется с временами всемирного потопа: петербургские дома – каменные корабли, несущиеся по каменным волнам каменного океана улиц. Кроме того, идет сопоставление разных исторических эпох – периода нашествия на Россию хана Мамай и первых послереволюционных лет. Так передается циклическая концепция истории: всемирный потоп, нашествие Мамай, Октябрьская революция в равной мере уничтожают созданные человечеством в предшествующие эпохи материальные и культурные ценности.

¹ Желтова Н.Ю. Проза Е.И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. – Тамбов, 2003. – С. 76.

В «Пещере»¹ время тоже состоит из различных пластов. Оно соединяет в себе реалии эпохи мамонтов и холодной петроградской зимы 1919–1920 годов, в которую погибло немало людей. Соответственно и современники автора уподобляются животным и первобытным людям. В душах главных героев (Мартина Мартиныча и его жены) борются два начала – обусловленные христианской этикой любовь, милосердие и вставшее откуда-то со дна души, сохранившей память о предке в косматых шкурах, стремление выжить любой ценой. Особенно ярко раскрывается этот конфликт в тот момент, когда герой хочет украсть дрова у соседа, чтобы согреть умирающую жену в день ее именин: «...схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя – и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил – и Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова...полено, четвертое, пятое, под пальто, за пояс, в ведро – хлопнул дверью и вверх – огромными, звериными скачками». Но вскоре человеческое вновь одерживает верх, хотя поступок героя противоречив: из сострадания к жене он отдает ей яд, который хотел выпить сам.

Несколько иная трактовка революции дана в «Рассказе о самом главном» (1923). Своеобразие авторской позиции в этом произведении заключается в том, что, сочувствуя своим героям, уничтожаемым во время революционного взрыва, Замятин все же воспринимает революцию как неизбежность. Здесь, как и в «петербургской» трилогии, утверждается циклическая концепция бытия. Эта концепция проявилась в сближении двух восстаний из разных периодов истории России – древлян против князя Олега и келбуйских мужиков против советской власти, благодаря чему стирается грань между прошлым и настоящим, а хронотоп становится обобщенным, гротескно-фантастическим.

В этот период творчества у Замятина возникает пристрастие к жанрам с динамичным сюжетом. Это объясняется во многом самой послереволюционной действительностью с ее нестабильностью, множеством случайных встреч и расставаний. Кроме того, Замятин учился искусству сюжетосложения у английских и американских писателей, чьи произведения он редактировал в издательстве «Всемирная литература» и в журнале «Современный Запад». Во время работы в издательстве раскрывается и талант Замятина – литературного критика. Он пишет яркие и глубокие статьи о Г. Уэллсе, Д. Лондоне, О. Генри, «выросшие» из предисловий к изданиям их сочинений. Его привлекает родственный собственному психологическому складу тип бунтаря и «еретика», ломающего литературные каноны. Изучение их творческой манеры (особенностей сюжета, специфики фантастики и ее жанровых разновидностей) во многом повлияло и на его собственное творчество.

Роман «Мы». Творческие эксперименты в области формы приводят Замятина к созданию новаторского романа «Мы» (1920), положившего начало новой, анти-утопической традиции в русской литературе XX века². «Мы» является классичес-

¹ Рассказы «Мамай» и «Пещера» порой оценивались вместе: «"Мамай" и "Пещера" – Россия наших дней. Трагедия умирания и смерти. Но плоти, не духа!» Образ пещеры неоднократно встречается в творчестве писателя пореволюционных лет.

² При жизни писателя были опубликованы на языке оригинала лишь отрывки из произведения в пражском журнале «Воля России» (1927). За рубежом вышли переводы романа: на английском языке в Нью-Йорке в 1924 г., на чешском – в 1927 г., на французском – в 1929 г. В России с произведением знакомились по рукописи, кроме того, Замятин читал его на литературных вечерах в Москве и Ленинграде, что обусловило появление критичес-

ким образом литературной антиутопии, но его жанровое определение намного шире. Как известно, в конце 1910-х – начале 1920-х годов Замятин разрабатывает идею художественного синтеза в современном искусстве. Синтетизм должен был стать антитезой нарождающейся «монофонии» в советском искусстве. Концепция художественного синтеза и исконной «полифонии» бытия обусловила синкретизм жанровой формы романа «Мы». Полемичность по отношению к современной действительности, конечно же, определяет жанровую доминанту произведения, но авторский замысел не сводился к задаче отображения протекающих в родной стране процессов – Замятин прежде всего мыслил себя создателем романа неклассического типа, о чем и свидетельствуют статьи тех лет. Таким образом, «Мы» объединяет в себе особенности философского, социально-политического, любовно-психологического и фантастического авантюрного романа.

Вместо сказа, типичного для замятинской прозы этого периода, повествование в романе ведется от первого лица. Повествователь является одновременно и главным героем. Это один из граждан-«нумеров» – талантливый инженер Д-503, строитель космического корабля «Интеграл». Однако позиции автора и его героя-повествователя зачастую прямо противоположны. Свои записки Д-503 ведет для находящихся «быть может, еще в диком состоянии свободы» жителей других планет. Его сочинение доставит туда «Интеграл», чтобы подчинить инопланетян «благодетельному игу разума». Но объективно утопия, которую пишет Д-503, наполнена ироническим отношением к тому, что воспевается, т.е. приобретает антижанровое, антиутопическое содержание. Несовпадение точек зрения повествователя и автора является основой авторской иронии. Положение дел в Едином Государстве – пародия на утопические мечты о социалистическом будущем. Государство вторгается и в святая святых – личную жизнь. Контролируется все, даже деторождение. Жизнь в обществе будущего механизирована. Отношение Замятина, талантливого инженера-кораблестроителя, к развитию техники было неоднозначным. Неизменный атрибут Благодетеля в романе – его машина, орудие идеальной казни. Д-503

ких статей на неопубликованное произведение. Один из первых откликов – очерк А. Воронского «Литературные силуэты. Евг. Замятин» (1922) – посвящен в большей мере идейно-политическому смыслу романа. В статье Я. Брауна «Взыскующий человека. Творчество Евг. Замятина» (1923) рассмотрены идейно-философские основы художественного мира писателя. В статьях Ю. Тынянова («Литературное сегодня», 1924) и В. Шкловского («Потолок Евгения Замятина», 1927) внимание сосредоточено на формальном анализе романа. В русском зарубежье отзывы даны были Ю. Айхенвальдом (1927) и А. Даманской (1929), которая определила «Мы» как «повесть занятную, забавную».

Проблематика романа «Мы» не замыкается кругом злободневных вопросов 1920-х гг., она восходит к русской классической литературе и ориентирована на будущее. Свобода человека и счастье, власть и свобода, творчество и механизация – все эти проблемы составляют базу художественного мира произведения. Замятин неоднократно сам объяснял замысел романа: «Роман “Мы” – это протест против того тупика, в который упирается европейско-американская цивилизация, стирающая, механизующая, омашинающая человека» (1929). В 1932 г. в интервью французскому критику: «Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого».

О художественной стороне романа Ю. Тынянов писал: «сам стиль Замятина вел его к фантастике. И естественно, что фантастика Замятина ведет его к сатирической утопии <...> она убедительна до физиологического ощущения... “Мы” – это удача»).

сравнивает свой мозг с «хронометрически выверенным, сверкающим, без единой соринки механизм». Так трансформируется в романе характерный для писателя художественный прием – сравнение человека с предметом или с механизмом.

Формы борьбы человека с машиной различны. Во-первых, это схватка во время пробного полета на космическом корабле за главную машину в Едином Государстве – «Интеграл». Другая форма борьбы – вооруженное восстание против Государства. Стена, отделявшая высший, тоталитарный мир от низшего, свободного мира, взорвана повстанцами. «В городе раздастся птичий гомон, само восстание описывается с помощью метафор, основанных на явлениях природы (революционеры “глотают раскрытыми ртами бурю”). Это подтверждает мысль Замятина об органичности революции в мире «хрустального совершенства», – пишет Давыдова¹. Восстание все-таки подавлено, и Государство вновь отделено Стеной от мира природы и лесных людей. Наивысшим проявлением техницизма в «Мы» становится история Великой операции: во время восстания членов «Мефи» всем «нумерам» вырезают фантазию – так Единое Государство застраховывает себя от повторения революций и других проявлений свободной воли граждан.

Технократическому городу-государству, расчисленному и энтропийному, противостоит в «Мы» низший мир за Стеной – природный, хаотичный и дикий, населенный «естественными» людьми и являющийся носителем энергии. В романе нашла отражение мысль писателя о создании совершенного, абсолютно свободного, гармоничного человека, который может появиться при условии органичного синтеза эмоционально-иррационального, природного, и рационального, породившего машинную цивилизацию начала. Наиболее ярко эта мысль выражена в размышлениях Д-503 о «лесных» людях и «нумерах»: «Кто они? Половина, какую мы потеряли, H_2 и O – а чтобы получилось H_2O – ручьи, моря, водопады, волны, бури – нужно, чтобы половины соединились...». Таково одно из образных воплощений в романе центральной творческой идеи писателя – идеи синтеза.

Финал произведения трагичен, но не вызывает ощущения безнадежности: за Стеной продолжают жить свободные «лесные» люди, к ним удалось уйти некоторым взбунтовавшимся «нумерам». Там оказалась и «противозаконная мать» О-90. Ее ребенок от Д-503 родится в естественном мире и будет воспитан лучшими из находящихся там «нумеров». Может быть, в этом ребенке две распавшиеся половинки соединятся в гармоническое целое.

Сложному жанру «Мы» соответствует и новаторский стиль, соединяющий в себе сциентистскую (наукоподобную) и орнаментальную образность. Роман переполнен понятиями точных и естественных наук: кривая, прямая, катет, иррациональный корень, интеграл. Эти понятия раскрывают тип коллективного сознания, присущий большей части «нумеров». Причем научные термины становятся основой разветвленной системы тропов – метафор, сравнений, метонимий, что свидетельствует о стилевом «синтетизме» романа.

Таким образом, и по многообразию проблематики, и по сложности жанра, и по новаторству стиля «Мы» представляет собой высокохудожественное произведение, опровергающее утопические идеи о возможности счастья в обществе, руководствующемся принципом равенства для всех и не учитывающем запросов отдельных граждан.

С прозой Замятина 1920-х годов идейно-тематически и стилистически тесно связаны написанные им в этот период пьесы. Обращение к драматическому роду было не слу-

¹ Давыдова Т.Т. Указ. соч. – С. 228.

чайным: исследователи отмечают, что вся замятинская проза ярко театральна по своему характеру. Замятин – автор девяти пьес, пять из которых оригинальные. Это «Огни св. Доминика», «Атилла», «Африканский гость», неоконченная «Рождение Ивана», а также «Блоха». Последняя, задуманная как инсценировка известного лесковского «Левши (Сказа о Тульском Косом Левше и о Стальной Блохе)» (1881), стала самостоятельным, «синтетическим» в жанровом отношении произведением Замятина-драматурга. «Общество почетных звонарей» и «Пещера» – инсценировки повести «Островитяне» и рассказа «Пещера», «История одного города» создана по мотивам одноименного романа М.Е. Салтыкова-Щедрина. К этому же кругу произведений относится и «Сенсация» – переделка пьесы Б. Хекта и Ч. Макатура «Первая страница».

Темы его пьес взяты из истории и современности. Замятин-драматург пытается выявить общие закономерности исторического развития человечества, выявить соотношение культуры и цивилизации у разных народов. Кроме того, художественное исследование истории отвечало задаче просвещения широких народных масс, которую поставили перед собой М. Горький и писатели, являвшиеся в первые послереволюционные годы его единомышленниками. Обращение к истории также позволяло Замятину иносказательно говорить о проблемах современности.

В пьесах «Огни св. Доминика» (1920) и «Атилла» (1928), подобно роману «Мы», отразилось циклическое понимание истории, в которой периоды энергии, то есть революционного обновления общества и отрицания окостеневших идей сменяются этапами энтропии, то есть превращением продуктивных идей в догму. Так, христиане, которые на заре зарождения христианской религии многим жертвовали во имя своих убеждений, в период инквизиции стали мучителями.

Уникальным явлением в истории советской драматургии стала пьеса «Блоха» (сам автор называл ее «игрой»). В ней реализуется замятинская установка на создание гротескно-условных образов, далеких от эстетики реализма. Такой способ типизации близок художественным принципам режиссуры В.Э. Мейерхольда. «Блоха» представляет собой неореалистическую экспериментальную условную «игру», созданную с помощью синтеза разных традиций – русского балаганного театра и итальянской «комедии масок». Новаторство этого произведения и в том, что в нем совмещены элементы драмы и эпоса: Замятин находит драматургический аналог сказовой основе эпического повествования Лескова. Судьба Левши не представлена в словах и поступках действующих лиц, а разыграна тремя тульскими народными актерами – Халдеями, что необычно для драмы.

Больше всего во второй половине 1920-х годов писатель был увлечен работой над стихотворной трагедией «Атилла». В автобиографии 1930 года он пишет: «Эпоха, когда состарившаяся западная, римская цивилизация была смыта волною молодых народов, хлынувших с востока, с черноморских, волжских, каспийских степей, – показалась мне похожей на нашу необычайную эпоху; огромная фигура Атиллы, двинувшего против Рима все эти народы, увиделась мне совсем в ином, не традиционном освещении». В «Атилле» оригинально преломилась шпенглеровская идея неизбежного «заката» окостеневшей европейской цивилизации, а также противопоставление цивилизации и культуры. Замятин проводит параллель между крушением Древнего Рима и эпохой революций XX века. Продолжая развивать свою идею о революции-энергии, автор хочет показать Атиллу историческим деятелем наподобие Пугачева, Разина, носителем активного начала. Работая над пьесой, Замятин был вынужден сделать значительные уступки цензуре (в связи с изменениями в политике страны, перешедшей от нэпа к пятилетке и коллективизации деревни). Но пьесу все же запретили для постановки.

Осенью 1929 г. начинается официальная кампания против Замятина и Пильняка, поводом для которой явилась публикация их произведений за рубежом. Было приостановлено после четвертого тома издание собрания сочинений писателя. Замятин выходит из Всероссийского Союза писателей, а в июне 1931 года пишет письмо Сталину с просьбой о выезде за границу. Тон письма был решительным: «Я знаю, у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал – и продолжаю считать – что это одинаково унижает как писателя, так и революцию». Благодаря хлопотам Горького, в ноябре 1931 он покидает родину¹.

В 1931–1937 годах в творчестве Замятина продолжают развиваться тенденции, проявившиеся в 1920-е годы. Сюжет созданных в этот период новелл («Лев», «Часы», «Встреча», «Видение») основан на анекдотических, почти абсурдных ситуациях, традиционные сюжетные схемы разрушаются. Присутствуют мотивы призрачности, обманчивости жизни. Написаны эти новеллы орнаментальным стилем, но повествование уже не сказовое.

Наиболее значительное произведение этого периода – неоконченный роман «Бич Божий»², в котором автор вновь обращается к проблеме «заката Европы». Как и в пьесе «Атилла», представители римской цивилизации несут в себе начала старости, болезни, то есть энтропии, и противопоставлены юному варвару Атилле.

В 1933 году в поисках средств Замятин начинает работать над сценариями для фильмов, считая кинематограф перспективным искусством. Большинство его сценариев написано на исторические темы: «Стенька Разин», «Иван Грозный», «Царь в плену», «Чингис-хан», «Камо», а также по мотивам русской классики – «Мазепа», «Пиковая дама», «Тарас Бульба», «Вешние воды», «Война и мир», «На дне» (фильм Жана Ренуара по этому сценарию был признан лучшей лентой 1936 года), «Анна Каренина». Деятельность Замятина в этот период была разнообразной: он переводит свои произведения на иностранные языки, пишет литературно-критические и публицистические статьи, выступает в Чехословакии, Франции и других странах с лекциями на разные темы культуры. Благодаря этому последние годы жизни, проведенные за границей, при всем их драматизме принесли Замятину более широкую, чем в предыдущие десятилетия, аудиторию.

¹ За несколько лет до этих событий, 17 августа 1922 г., Замятин был арестован и более месяца находился в тюрьме ГПУ. После отъезда из страны с февраля 1932 г. он жил в Париже, где был связан с узким кругом друзей (А. Ремизов, Ю. Анненков, Б. Григорьев). В Париже Замятин не считал себя эмигрантом и жил с советским паспортом. Встречался с наезжавшими писателями: Б. Пастернаком, К. Фединым, И. Эренбургом, А. Толстым и др. Принимал участие в антифашистском конгрессе защиты культуры (1935) в составе советской делегации.

² Роман «Бич Божий» начат еще на родине. Он должен был стать частью большого замысла – исторического романа «Скифы», планы и наброски которого сохранились в парижском архиве. «Бич Божий» посвящен владыке Великой Скифии – Аттиле. Еще в 1927 г. трагедия «Атилла» была представлена Большому Драматическому театру в Ленинграде, доведена до премьеры и снята с постановки губреперткомом. Не случайно в отзыве на роман М. Осоргин отметил: «Фигуры романа несколько театральны – не потому ли, что роман вышел из пьесы? – но они тем самым жизненны в своеобразной замятинской повествовательной манере, дающей историческому романисту оставаться современным сатириком». Обращение к историческому роману Замятин объяснял тем, что «мы живем в век, близкий эпохе Атиллы. Как и тогда, наше время определяется большими войнами и социальными катастрофами».

И.С. ШМЕЛЕВ (1873–1950)

Иван Сергеевич Шмелев – выдающийся русский писатель Серебряного века, продолжатель традиций литературы критического реализма, прозаик, публицист, драматург. После революции жил и работал в эмиграции, где были созданы его главные произведения: «Солнце мертвых», «Лето Господне», «Няня из Москвы» и «Пути небесные».

«Как я стал писателем». В автобиографическом рассказе-очерке «Как я стал писателем» И.С. Шмелев вспоминал, как, будучи еще гимназистом, в марте 1894 года, повинувшись нахлынувшему вдохновению и литературным впечатлениям, он за один вечер «с маху» написал большой рассказ «У мельницы». Он живо увидел вдруг «омут, мельницу, разрытую плотину, глинистые обрывы, рябины, осыпанные кистями ягод, деда... *Живые*, – они пришли и *взяли*». В рассказе автор занял позицию свидетеля развязки «жуткой житейской драмы». Тогда же гимназист Шмелев отвез свой рассказ в редакцию едва ли не единственного знакомого ему издания «Русское обозрение». Через год молодой автор получил приглашение зайти в редакцию, где встретивший его редактор поздравил с удачным рассказом и отметил: «У вас довольно хороший диалог, живая русская речь Вы чувствуете русскую природу». В первых числах июля 1895 года рассказ вышел в «Русском обозрении». Этой публикацией Шмелев ознаменовал начало третьего, «печатного» (по его шутиливой классификации) периода своего писательства. Этому периоду предшествовали два других: «дописменный» (фантазии, рассказы, постоянная болтовня, за что в гимназии он был прозван «римским оратором») и «письменный», прошедший во многом под покровительством и при поощрении словесника Федора Владимировича Цветаева, дававшего свободу писать сочинения «как хочешь», и не на скучные, а «на поэтические темы». Среди воспоминаний Шмелева заметное место занимают рассказы о том, «Как мы открывали Пушкина», «Как я узнавал Толстого», «Как я встречался с Чеховым». Все эти события интеллектуальной и духовной жизни будущего писателя пришлось на ранний период его жизни. В «Автобиографии» это позволило писателю сделать закономерный вывод: «Короленко и Успенский закрепили то, что было затронуто во мне Пушкиным и Крыловым, что я видел из жизни на нашем дворе. Некоторые рассказы из «Записок охотника» соответствовали тому настроению, которое во мне крепло. Это настроение я назову – чувством народности, русскости, родного. Окончательно это чувство во мне закрепил Толстой. Его «Казачьи» и «Война и мир» меня закрутили и потрясли. И помню, закончив «Войну и мир», – это было в шестом классе, я впервые почувствовал величие, могущество и какое-то божественное, что заключено в творениях писателей. Писатель – это величайшее, что есть на земле и в людях. Перед словом писатель я благоговел. И тогда, не наваянное уроками русского языка, а добытое внутренним опытом, встали перед мной как две великие грани – Пушкин и Толстой».

Наследником лучших традиций русской классики, тонко чувствующим красоту и колорит родного языка, с «чувством народности» вступил И.С. Шмелев в литературу. К тому времени он уже был студентом юридического факультета Мос-

ковского университета и писательский путь его определился не сразу. Он хотел по-настоящему заявить о себе в литературе первой самостоятельной книгой – путевыми очерками «На скалах Валаама» (1897). Эта книга была написана под впечатлением поездки во время свадебного путешествия в Валаамский Спасо-Преображенский монастырь, отражала впечатления автора не только о путешествии, жизни монастырской братии, но и о своеобразной природе этого края. Цензурные требования исказили содержание книги, расходилась она плохо, не принесла автору ожидаемого успеха. Лишь в 1935 году, находясь в эмиграции, он вновь обратился памятью к далеким уже событиям и написал очерк «Старый Валаам», значительно переработанный по сравнению с давним сочинением, но подчеркивал, что и тогда и теперь главным осталось впечатление: «светлый Валаам». Неудача с изданием первой книги на несколько лет заставила Шмелева отойти от литературных занятий. Этому не способствовали также обстоятельства личной жизни и службы писателя в провинции, которые в то же время дали богатый материал наблюдений над жизнью глубинной России.

К 1905 году неудовлетворенность служебными обязанностями была осознана Шмелевым окончательно как тягостная и угнетающая, но в это же время нашелся «выход давящей тоске» в решении переменить свою жизнь, профессионально занявшись литературным трудом. Шмелев вернулся в литературу автором светлых детских рассказов («К солнцу», «Гассан и его Джеджи» и др.) и цикла произведений 1906–1910 годов, связанных с изображением современной жизни и ее социальных, прежде всего, проблем: «Иван Кузьмич», «По спешному делу», «Вахмистр», «Распад», «Гражданин Уклекин», «Поездка» и др.

Формирование и становление И.С. Шмелева как писателя совпало с кризисным временем в истории России. Повесть «Распад» (1907) – одно из характерных произведений этого периода, тематически перекликающихся не только с русской, но и мировой литературой. В центре повествования история упадка купеческой династии. Шмелеву, происходившему из патриархальной купеческой семьи, была особенно близка эта тема. Перед читателями одновременно предстают четыре поколения семьи «кирпичников» Хмуровых, людей «несуразных», «крутых» и «взбалмошных». Сварливая бабка Василиса, мать хозяина дома, сама до последних дней ухаживает за своими коровами, составляя «капитал» на ведении молочного хозяйства. Силач Захар Хмуров, рвущий подковы и объезжающий почти диких лошадей, ведет дело по-старому: властно, «вышибает копейку», не терпит никаких противоречий и противодействия своей воле. Противостоять его действиям не решается никто, кроме его сына Лени. Леня еще подростком неоднократно заступался за рабочих, настаивая на благоразумных решениях в их пользу. Вопреки желанию отца и проявив такую же, как у него, железную волю, Леня уезжает учиться в Петербург. Образование позволило ему самостоятельно построить печь на заводе отца. С тех пор Захар «заметно принизился», гордился сыном-инженером и надеялся на его скорое вхождение в семейное дело. На смену Хмурову шел «он второй, но не такой, как он, а шире, и лучше, и чище, и благороднее». Алексей Хмуров (Леня) однако не проявил интереса к семейным занятиям, лишь расквитавшись постройкой печи с отцом за его заботы и затраты. В Алексее было то новое, «что уже было брошено в жизнь, ползло и блуждало в ней, бродило и образовывалось». Он оказался связанным с революционно-террористическими кругами, погиб внезапно и трагически. После потери единственного сына и наследника дела сломленным оказывается Захар Хмуров, к которому постепенно и не без помощи ловких «помощников» подкрадывается разорение. Последней надеждой для Захара становится племянник

(именно от его лица ведется рассказ о событиях нескольких лет в жизни семьи), но и он идет «по другой дороге», учится и не желает принимать из рук дяди завод. В течение нескольких описанных в повести лет герой-рассказчик превращается из ребенка во взрослого человека, который не только наблюдает гибель старого уклада жизни, но и появление нового ее хозяина, «раба дохода», готового «заложить и продать себя, выдавить все соки земли».

В этой повести обнаружилась особая чуткость писателя к изменениям жизни, прекрасное владение языком и искусство построения диалогов. Произведение имеет подзаголовок («Из воспоминаний приятеля»), что обычно у Шмелева указывает на автобиографический характер повествования. Со временем в творчестве писателя автобиографизм будет занимать все более и более прочное и важное место.

Раннее творчество. Повесть «Гражданин Уклеикин» (1907) принадлежит к числу ранних произведений писателя, в которых отразились события начала XX века в России. Повесть была опубликована в журнале «Русская мысль» в 1908 году. Герой этой повести – простой сапожник, безуспешно пытающийся бороться с жизненными обстоятельствами. Писатель, на первый взгляд, продолжает традиционную для русской литературы тему «маленького человека», подавленного и поработанного жизнью. Но герой Шмелева живет уже в другую историческую эпоху, пытается найти выход из своего положения: он пьянствует, но одновременно обличает окружающую его несправедливость, стремясь найти правду. Под влиянием наборщика Синицы, участия в тайной сходке и чувства приближающихся перемен в жизни у героя постепенно зарождается чувство собственного достоинства, он даже называет себя «гражданином». Глубокое разочарование испытывает вскоре «гражданин» Уклеикин от участия в выборах депутатов в Государственную Думу. Наивная и восторженная вера героя в преобразования в изображении Шмелева контрастирует с несостоятельностью кандидатов в депутаты, с откровенным цинизмом земцев. Стремления гражданина Уклеикина в лучшем случае не оправдываются, разрушается и его личная жизнь. Судьба героя повести завершается трагически, как и подобает заканчиваться жизни «маленького человека»: жестоко избитый полицейскими за скандал и попытку рассуждать о политике, он умирает от белой горячки.

Во второй половине 1900-х годов Шмелев присоединяется к литературному кружку «Среда», который был организован в 1899 году молодыми литераторами в Замоскворечье. Место собраний кружка в ту пору определилось не случайно – его организаторами и членами были выходцы из купеческого сословия, но ко времени вступления Шмелева кружок уже посещали многие известные писатели и критики (А. Чехов, М. Горький, Л. Андреев, А. Куприн, В. Вересаев, С. Глаголь), а сам кружок стал называться «Молодая Среда». Произведения членов «Среды» составили первый выпуск «Сборника товарищества “Знание”», которые стали выходить с 1904 года по инициативе Горького. Шмелев этого периода проявляет себя как подлинный «знаниевец», уделяя, вопреки требованиям модернистов, большое внимание изображению повседневной жизни, быта, защите национальной тематики и традиций в литературе.

«Человек из ресторана». Среди произведений Шмелева дореволюционного периода самым значительным является «Человек из ресторана» (опубликован в 1911 году в сборнике «Знания»). Исследователи творчества писателя определяют это произведение и как социально-психологическую повесть (Е. Осьминина, А. Черников), и как роман (О. Сорокина). Формально «Человек из ресторана» может рассматриваться как повесть, продолжающая традиционную для русской литературы тему «маленького человека». Традиционной является не только тема, но

и глубина авторского проникновения в изображаемые события и внутренний мир героя, их осмысление, которое поистине углубляет и расширяет границы повести до уровня романа. Подобное преобразование жанра повести уже отмечалось в литературе, начиная с середины 1880-х годов.

Герой этой повести – Яков Софронович Скороходов – официант роскошного ресторана, он же и герой-рассказчик, от лица которого в форме сказа ведется повествование. Начиная с этой повести, сказовая форма становится яркой отличительной чертой многих произведений Шмелева. Речь героя вполне характеризует его занятия и образ жизни: в ней переплетаются просторечие, которому часто свойственно искажать слова («острый», «скрозь»), народная образность («захотел от собаки кулебяки», «и эта за ними свой грош врастяжку, чтобы хуже не быть»), профессионализмы, жаргонные слова («налимонился», «жигуляст»). Писатель очень много работал над языком своего произведения: повесть претерпела три промежуточных редакции.

Повествование от лица героя дает возможность увидеть события его глазами, глубже понять его взгляд на жизнь, его внутренний мир. Благодаря этому повествование приобретает исповедальный характер, возникает щемящая нота и эффект сопереживания и сочувствия герою, хотя рассказанная им история, на первый взгляд, весьма типична. На протяжении времени действия повести Яков Скороходов проживает мучительный отрезок своей жизни, одно за другим следуют несчастья дома и на службе: серьезные неприятности с полицией из-за квартирантов, потеря всех сбережений, на которые Скороходовы мечтали купить к старости собственный маленький домик. К тому же из училища за несколько месяцев до окончания за революционную деятельность исключают гордого и ранимого сына Скороходова Николая, чему немало способствует и то, что он всего лишь сын лакея. Сын полностью погружается в революционную деятельность, что заканчивается арестом, приговором к смертной казни, наконец, побегом за границу. Изломана и судьба дочери Наташи, которая, прельстившись «хорошей жизнью», становится любовницей старшего приказчика, обманувшего и бросившего ее с ребенком. Итогом всех этих несчастий становится смерть не выдержавшей испытаний жены и увольнение Скороходова со службы.

Эти страшные события не сломили героя, который являет собою совершенно новый в русской литературе тип «маленького человека». На службе Скороходов лишь «номер», который и существует-то будто бы только для услужения: «И вся-то жизнь моя как услужение на чужих пирах... И вся-то жизнь – как один ресторан. Словно пируют кругом изо дня в день, а ты мотаешься с блюдами и подносами и смотришь за поглощением напитков и еды. И всю-то жизнь в ушах польки и вальсы, и звон стекла и посуды, и стук ножичков. И пальцы, которыми подзывают...». Картины, которые приходится видеть на службе старому официанту, поражают своим неприкрытым цинизмом: это безудержное чревоугодие, мотовство, ложь и лицемерие, самый гнусный разврат, надругательство над человеческим достоинством: «Чего-чего только не повидал я за свою службу при ресторанах, даже нехорошо говорить! Но все это я ставлю не так ужасно, как насмешение над душой, которая есть зеркало существа». Все это Яков Софронович определяет как «Нравственные пятна!.. Пятна высшего значения!». «Высшее значение» приобретает прежде всего тот факт, что все виденное происходит не в каком-либо третьеразрядном заведении, а в столичном ресторане самого высшего разряда.

В повести явно просматривается отражение реальных исторических событий: судьба сына Николая, ставшего революционером, «банкетная кампания» в начале

русско-японской войны, когда либеральная интеллигенция на банкетах с энтузиазмом произносила пламенные речи «под шампанское»: «Вот как много оказалось людей за народ, и даже со средствами! Ах, как говорили! Обносишь их блюдами и слушаешь. А как к шампанскому дело, очень сердечно отзывались... Служишь, рыбку там подаешь, а сердце радуется, потому что как бы для всех старались».

Читатель на протяжении повести проникается не только глубоким сочувствием к герою, но и уважением к нему за то, что в этой обстановке он сохраняет высокие критерии нравственной оценки происходящего и чувство собственного достоинства, которое не позволяет ему оправдывать окружающую грязь, присваивать чужое, что позволяет ему с гордостью сказать: «У меня результат свой есть, внутри... Всею цену знаю».

Действие в произведении развивается очень динамично; повествование буквально захватывает читателя, разворачиваясь все время параллельно в двух планах: личная жизнь Скороходова с драматичными и трагическими домашними событиями и внешне праздничная, блестящая и роскошная обстановка службы.

В результате перенесенных испытаний у Якова Скороходова остается не «один только результат..., проникновение наскрозь», но и уверенность в том, что «добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!». Этот духовный стержень личности героя укрепляется под влиянием встречи с купцом-торговцем «теплым товаром», который помог спастись его сыну от жандармов. Духовно-нравственные итоги жизни Скороходова наметили новые тенденции в реализме Шмелева, недаром критика высоко оценила это произведение за тонкий психологический анализ, за «талант любви» и «душевную силу» автора (К. Чуковский), за «исповедь обнаженного и раненого сердца» (И. Ильин). Повесть продемонстрировала истинные возможности автора, она была переведена более чем на 10 иностранных языков и по достоинству выдвинула Шмелева в число ведущих прозаиков начала XX века.

После публикации повести «Человек из ресторана» за Шмелевым прочно закрепляется репутация писателя-реалиста, которая поддерживается его произведениями 1910-х годов. Основное внимание в это время писатель уделяет развитию малых жанров, находясь в центре идейно-эстетических исканий реалистической прозы, пробует себя в драматургии (пьеса «На паях» ставилась на сценах театров). В произведениях этого периода дана широкая картина жизни России, поднято много тем, показаны люди разных сословий. Во многих рассказах и повестях подняты острые социальные проблемы, связанные с изображением жизни народа («Патока», «Стена»). Волнует Шмелева гибель «дворянских гнезд», нравственное оскудение дворянства («Пугливая тишина», «Стена»). Не меньшее внимание и внутреннее беспокойство писателя вызывает растерянность перед реальной жизнью рефлектирующей интеллигенции («Волчий перекат»). Он отмечает одновременно устремленность многих своих героев к нравственным ценностям в отличие от революционных путей переустройства жизни, умение жить в состоянии внутренней гармонии и гармонии с миром («Лихорадка», «Поездка», «По приходу», «Росстани»).

«Росстани». Одно из лучших среди произведений этого периода – повесть «Росстани» (1913). Данила Степанович Лаврухин, вышедший из крестьян богатый владелец подрядного и банного дела, приезжает в родную деревню Ключевую доживать самый последний срок своей жизни. В родной деревне, которая, как зачарованная, покоится вдали от шумных дорог, перед Лаврухиным встают воспоминания молодости. Жизнь среди природы, в тишине, «когда слышно, как растет трава, как падает роса, как дышит земля», пробуждает в душе Данилы Степановича новые силы: он не оставляет своим вниманием и помощью ни многочисленную

родню, ни соседей, ни близлежащий монастырь. В эти последние отпущенные ему месяцы жизни Лаврухин достигает полного внутреннего покоя и гармонии с окружающим, всякое его дело доведено до конца, что дает герою чувство удовлетворения прожитой жизнью. Смерть настигает его сразу же вслед за кульминацией жизни в Ключевой – после празднования именин, а когда Лаврухина хоронили, то «было похоже..., что это не последние проводы, а праздничный гомон деревенского крестного хода». Описание похорон героя, как и все повествование, пронизано не грустью прощания, не тоской и унынием, а глубоким лиризмом.

В своем герое, почетном гражданине Даниле Степановиче Лаврухине, Шмелев выделяет его главную особенность – созидательную деятельность, направленную не только на личное благополучие, но и на окружающих его людей. В произведениях Шмелева это качество часто отличает «деловых людей», вышедших их народа и крепко связанных с ним своими корнями и основами миропонимания.

Для произведений этого периода характерны глубокий психологизм, лаконизм, точность деталей, яркость, выразительность и точность языка, мастерский пейзаж. В рассказах Шмелева – будто случайные наблюдения над потоком обыденной жизни, но в то же время усилено лирическое начало в повествовании, ослаблена сюжетность, часто создается впечатление мимолетности увиденного, что позволяет исследователям творчества писателя говорить об импрессионистичности его стиля этого периода.

Трагическим событиям Первой мировой войны посвящен сборник «Суровые дни» (вышел в 1916 г.), в который вошли произведения 1914–1916 годов.

Действие всех рассказов этого сборника, тяготеющих более к жанру очерка, происходит в деревне Большие Кресты. Шмелев, живший лето 1914 года на даче в Калужской губернии, именно там наблюдал и переживал эти события. Злободневность содержания сочетается в сборнике с высоким художественным мастерством писателя.

В «Суровых днях» война изображается как всенародное бедствие, прежде всего, сквозь призму восприятия деревенского населения, которое несет основные тяготы этой войны. В картинах вроде бы обыденной деревенской жизни военного времени виден подлинный масштаб совершающегося. Мобилизуют на военную службу жителей деревни, и для каждой семьи мобилизация даже на первом этапе оборачивается подлинной драмой («На пункте»). Забирают и крестьянских и помещичьих лошадей («Лошадиная сила»), ходят в народе невероятные слухи о чудесных событиях и предзнаменованиях («Знамения»), вскоре появляются первые известия об убитых, возвращаются калеки («На большой дороге»). Эти впечатления усугублялись для Шмелева тревогой за единственного сына Сергея, который из Московского университета был мобилизован в армию. Тревога за сына соединялась с горем от потери друга детства Евгения Пиуновского, памяти которого посвящен один из самых эмоционально глубоких рассказов «У плакучих берез».

Отзвуки войны доходят до глубин России. Рассказ о войне складывается у Шмелева из рассказов об отдельных судьбах («На большой дороге», «Мирон и Даша», «Ожидание»). Живет в людях в эти дни, кроме увеличившихся трудов, забот и горя глубокий патриотизм, чувство обиды на несправедливость совершающегося, непонимание общего смысла и направления событий, неумолимо приближающегося к близким уже революционным переменам, надежда на будущее («Правда дяди Семена»).

Реальность места действия и судеб, описанных Шмелевым в «Суровых днях», тонкий психологизм вносят в художественные произведения силу и убедительность документа.

К сборнику примыкает «Лик скрытый» (1916) – рассказ, по глубине содержания перерастающий в повесть. Это одно из самых сильных дореволюционных произведений писателя, в котором ставится глубокий философский вопрос о возмездии, ожидающем людей за все их дела, о «Мировой Правде» и «Законе Великих Весов».

В феврале 1917 года Шмелев с одобрением и надеждами принял революцию, а весной как корреспондент газеты «Русские ведомости» отправился в Сибирь для встречи освободившихся политкаторжан. Эта поездка постепенно изменила его отношение к революции, чему много способствовал характер выступлений и призывов большевиков во время митингов. Октябрь 1917 года Шмелев принять уже не мог.

В Первой мировой войне принял участие сын писателя Сергей, который в 1918 году вернулся с фронта, семья переехала на небольшую дачу в Алушту. Там Шмелевы прожили практически до отъезда в эмиграцию в ноябре 1922 года, пережив арест и расстрел большевиками единственного сына, голод, несколько перемен власти в Крыму. Это период, без преувеличения, был самым тяжелым в жизни писателя, впечатления этих лет и событий легли в основу многих его произведений. Вопреки обстоятельствам Шмелев продолжал работать и в этих условиях. В Крыму он пишет несколько символических сказок, выражающих его отношение к революционным переменам («Панкрат и Мутный», «Преображенец», «Всемога», «Сладкий мужик» и др.). В сказке «Степное чудо», напоминающей трагическое по своей сути сочинение древнего публициста Максима Грека «Слово, пространно излагающее с жалостью неурядицы и бесчиния царей и властей последнего времени», показаны изменения, которые произошли с разными людьми из народа (мужик, солдат, матрос, рабочий, воин) по отношению к «странной» женщине, олицетворяющей Россию. Страшным в своей сущности оказывается матрос Всемога из одноименной сказки, забросивший в море нательный крест и предавшийся разгулу.

В 1918 году в Алуште же написаны «Голуби», в которых воссоздается образ послереволюционной Москвы, которая «жила затаившись, не веря своим глазам», только голуби вели себя, как прежде, слетаясь к Василию Блаженному, где их всегда кормили москвичи. «Такие же были и при Грозном, и когда татары жгли Русь... и когда за этими стенами Кремля сидели поляки, и умирала Русь! Когда народ выдвинул Минина... Они видели русские рати, спасавшие родину, Москву! Они носились в пожаре Кремля, они слышали победный звон колоколов кремлевских!» По поводу стаи голубей и завязывается разговор между разными по характеру и происхождению москвичами. Авторское восклицание «Какими мы стали!» как бы подтверждается характеристикой, данной интеллигентным господином в крылатке: «Мы ожесточились... Мы уже не признаем ни родины, ни родной крови... Но мы еще не звери!» Позиции господина в крылатке и его единомышленников противостоят матрос и сидящая «беззаботно на мусорном ящике молодежь в красных кокардах», да солдаты, шурящиеся на солнце и поплевывающие шелуху, у которых нет «связи с национальным», «нет этого духа – родины! Своего родного не знают! Ни прошлого, ни будущего для них нет, только – сегодня!» Отход и отчужденность всех участвующих в революции от национального начала вызывает ощущение мертвенности, что подкрепляется вроде бы вскользь упомянутым Шмелевым фактом – появлением на Красной площади могильных холмиков и скорбящей матери. Ощущение характера времени усугубляется атмосферой произведения «Это было» (1919–1922), действие которого происходит в доме умалишенных, где нарушены и уродливо смещены человеческие отношения, чувства, мысли. Все разобщены и над всем доминирует запах крови, безумие и тоска.

В это же время И.С. Шмелев пишет вроде бы неожиданную в контексте происходящих событий повесть «Неупиваемая Чаша» (1918–1919), проникнутую тонким лиризмом и трагической глубиной. Действие ее разворачивается в дореформенной России, а тема и сюжет перекликаются с произведениями русской классики о судьбах загубленных крепостничеством подневольных художников, однако Шмелев нашел и выделил в этой теме свои нюансы. В центре повести молодой и щедро одаренный крепостной художник Илья Шаронов, прошедший профессиональную школу у русских иконописцев и в Европе. В повести проходит вся жизнь Ильи с детства, искалеченного неволей и прихотливыми капризами развращенного барина, вплоть до безвременной смерти художника. Своеобразным лейтмотивом произведения становятся светлое начало, духовная высота и нравственная красота, лучшие черты русского национального характера, заложенные в героя. Несмотря на возможность остаться на чужбине, где он мог бы быть свободным от крепости, Илья после учения возвращается в Ляпуновку, желая послужить своим талантом соотечественникам, прежде всего, вложить свою лепту в украшение святынь. В детстве иконописец Арефий указал Илье на внутреннюю красоту, смысл и значение иконописи, в которой внешняя условность и подчеркнутый аскетизм сочетаются с выражением «радости о Господе».

История жизни и страданий Ильи Шаронова, в которой исследователи творчества писателя справедливо усматривают влияние агиографической традиции, и есть путь духовного постижения секрета «радостного» творчества. Представшие Илье еще в отрочестве после молитвы как видение глаза такие, «каких ни у кого нет», ощущение покоя и неземной радости, вызванное этим видением, соединились впоследствии с мастерством, полученным в результате долгой и серьезной выучки, с пониманием «родного», чувством родины и долга перед ней. Эти чувства Ильи увенчались глубокой и чистой любовью к молодой барыне Анастасии, чей портрет он писал. Совокупность этого внутреннего духовного и эмоционального богатства открыла для художника возможность и способность создавать в живописи свое, неповторимое. Венцом его творчества стала исполненная для родного Высоко-Владычного монастыря икона «Неупиваемая Чаша».

Внешняя несочетаемость содержания повести, подлинной праведности ее героя со временем написания произведения, вероятно, имела для Шмелева особое значение как утверждение в страшных и разрушительных условиях жизни внутренней красоты человека, необходимости следования высоким духовным идеалам.

И.С. Шмелев в эмиграции. Оказавшись в эмиграции¹, И.С. Шмелев много и плодотворно работал. Весь его творческий путь распался на два основных периода: до и после революции. Усиленной и напряженной работе писателя способствовали различные обстоятельства: в эмиграции оказались многие блистательные русские писатели и поэты, русская литература в зарубежье переживала своего рода расцвет во второй половине 1920-х – 1930-е годы; постоянная литературная работа была практически единственным, но очень ненадежным и скудным источником существования писателя. Наконец, главным, как считал сам Шмелев, была потребность высказаться перед читателями, выразить в слове пережитое, чтобы не пропал накопленный опыт, выразить свое понимание современного мира и отношение к происходящим в нем процессам.

Именно в эмиграции писатель одно за другим (наряду с рассказами, очерками, публицистикой) создает свои основные произведения: «Солнце мертвых» (1923),

¹ И.С. Шмелев уехал из России, пережив голод в Крыму и утрату единственного горячо любимого сына в период «красного террора».

«История любовная» (1927), «Богомолье» (1931), «Лето Господне» (1933–1948), «Няня из Москвы» (1934) и итоговый, незавершенный роман «Пути небесные» (начат в 1935 г.).

Определение «эпопея» своей книге «Солнце мертвых» писатель дал сам. Один из современников Шмелева свидетельствовал, что «более страшной книги не написано на русском языке... Шмелев не пугает, а только рассказывает день за днем... – и страшно! За человека страшно» (А.В. Амфитеатров).

Жизнь, описанная Шмелевым, страшна, в первую очередь, своей будничной трагичностью¹: последовательно и внешне сдержанно разворачивает писатель панораму происходящего. Из одних только названий глав, составляющих произведение, вырисовывается апокалиптическая картина: «Что убивать ходят», «Игра со смертью», «Круг адский», «Земля стонет», «Хлеб с кровью» и другие. Действие книги, написанной Шмелевым, происходит в Крыму после ухода врангелевских войск и установления власти большевиков, когда там командуют Бела Кун и начальник крымского ЧК Михельсон. Жизнь в этот период как будто постепенно замирает и заканчивается. Приходит «конец концов». Рассказчик, в котором легко узнается сам Шмелев и который объединяет все очерки в единое целое, не описывает этих «концов», он просто сообщает об очередных смертях. Повсюду царят голод и ничем не ограниченный, не поддающийся разумному объяснению террор новой власти.

От страшного голода страдают задержавшиеся в Крыму дачники, местные жители, даже животные: лошади, оставшиеся от врангелевцев, голодная корова, заглядывающая через чужие заборы, птицы. Особенно страшны муки голода, переживаемые детьми, во многих случаях похожими на «смертенышей». Многие пытаются бороться с голодом любыми доступными средствами, помогая друг другу; кто-то, как мастеровой Кулеш или портной, превращается в бродяг и попрошаек.

Не менее страшен, чем голод, террор большевиков, неоправданная жестокость и завистливая злоба. Расстрелы, грабежи, бесчисленные и как будто будничные убийства совершаются людьми, которые считают себя строителями нового мира. По сравнению с общим для всех истощением и горем они поражают своим здоровьем, энергией, благополучием и сытостью, хмельной удалью и диким весельем, цепкостью и жадностью по отношению ко всему чужому.

Временами создается впечатление, что жизнь заканчивается, люди озверели и одичали. Над кладбищем «солнце смеется Мертвым», кажется, что победила «жизнь Мертвых», однако в людях осталось еще много настоящей жажды жизни, человечности, доброты и участия. В невероятных условиях продолжают работать ученые, видящие свой долг в продолжении своей деятельности. Иван Михайлович по-прежнему изучает творчество Ломоносова, не оставляет своих занятий доктор Игнатъев. Бьется за жизнь внуков их бабушка Марина Семеновна.

И.С. Шмелев не умолчал и о запоздавшем прозрении интеллигенции, ратовавшей за революцию, ожидавшей несбыточных преобразований от социального сдвига. И все же страшная по своей символической сущности картина освещенно-

¹ Осмысление крушения жизни прежней России и личная трагедия стали определяющими для трагического пафоса эпопеи «Солнце мертвых», которая была сразу переведена на европейские языки и вызвала отклики известных писателей. Мотивы богооставленности, отчаяния явственно звучат в произведении: «У меня нет теперь храма. Бога у меня нет: синее небо пусто», – и далее – «Лица Твоего не вижу, Господи! <...> Пустое небо прикрылось синью». В «Солнце мертвых» отражена и трагедия России в целом.

го смеющимся солнцем кладбища не оставляет ощущения полной безнадежности. «Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение – да будет», – восклицает автор. Проблески человеческой доброты, несмотря на катастрофичность происходящего, на общую и личную трагедии, позволили Шмелеву почувствовать, что «коснулся души Господь».

После публикации «Солнца мертвых» в парижском альманахе «Окно» в 1923 году произведение практически незамедлительно стали переводить на иностранные языки. С него не только начался эмигрантский период творчества Шмелева, но и мировая известность автора.

Произведения писателя имели большой успех у широкой публики, выдерживали много переводов на иностранные языки. Это касалось не только «Солнца мертвых», но и более ранней работы – повести «Человек из ресторана», написанной в 1927 году «Истории любовной», возвращающей читателя в дореволюционное Замоскворечье и повествующей о первом чувстве любви, об опыте распознавания добра и греха¹.

В эмиграции Шмелев печатается в газетах и журналах разных политических направлений, издает в 1927–1931 годах четыре сборника рассказов («Про одну старуху», «Степное чудо. Сказки», «Свет разума», «Въезд в Париж», «Родное»). В публицистических статьях размышляет не о возможностях, которые сулят скоропалительные социальные преобразования, а о религиозном обновлении жизни, о путях «живых», перекликаясь с мыслями своего друга, философа И.А. Ильина о религиозном кризисе, который переживает современный мир. Другом и советчиком Шмелева в период эмиграции стал также А.В. Карташев, профессор Духовной академии в Париже. Много внимания в публицистике писатель уделял размышлениям об историческом пути и современном состоянии России («Пути мертвые и живые», «Душа Родины» и многие другие).

В течение 1934–1935 годов в эмигрантском журнале «Современные записки» печатался частями новый роман И.С. Шмелева «Няня из Москвы» (1933). Можно понять нетерпение читателей, ожидавших появления очередной публикации, – роман, действительно, читается на одном дыхании. Он вызвал большой интерес не только у читателей, но и у критики. Секрет авторского успеха зависит от многих причин: динамичность сюжета, глубина осмысления описываемых событий, яркость языка, образ няни, от лица которой ведется повествование, но главное, свойственное самой жизни одновременное сочетание трагического и комического, повседневного и возвышенного. Исследователи (О. Сорокина) отмечают в сюжете произведения сходство с авантюрным романом, что, безусловно, присутствует, но не определяет в полной мере глубины и силы воздействия этого шедевра Шмелева. Успех романа и его место среди лучших произведений русской литературы этого

¹ Публикация романа «История любовная» началась в том же году в журнале «Современные записки». Сам автор писал о его содержании: «Вопросов не ставлю и не разрешаю. <...> А просто запускаю «монаха» и «змея». «Героев» не имеется, а жители». Но не все так просто: в этом произведении писатель придает особую значимость самым обыденным вещам и явлениям, язык символов становится важнейшим компонентом его художественного мира. Кроме названных произведений в 1930 г. в «Современных записках» печатались главы из романа «Солдаты». Тема эта была подготовлена статьями и воззваниями, рассказами об инвалидах войны, публиковавшимися в газете «Русский инвалид». Но сочинение романа по разным причинам было прервано в самом начале так же, как была прекращена и работа над романом «Иностранец», задуманным еще в 1925 г. и поглавно печатавшимся в 1938 г. в «Русских записках».

периода во многом определяется образом главной героини и искусством повествования, которое идет от лица старой няни, оказавшейся в эмиграции вместе со своей воспитанницей. Русская городская жизнь предреволюционного периода, а затем пребывание в Европе и Америке, переданы через восприятие и речь русской няни, что и создает неповторимый художественный эффект.

В центре повествования – старая няня Дарья Степановна Синицына, прожившая всю свою жизнь в одной семье и попавшая в результате революционных потрясений в эмиграцию вместе со своей воспитанницей Катей, ставшей известной киноактрисой. Этот образ был подсказан Шмелеву реальными событиями: наблюдением за старой няней, жившей в семье русских эмигрантов, у которых писатель одно время снимал квартиру. От лица своей героини, обладающей ярким образным языком, а главное, глубиной народно-нравственной оценки происходящего, искренней религиозностью и своего рода меткостью глаза (отсюда – часто используемый в романе прием остранения), автор и ведет повествование. Роман написан в форме сказа и воспроизводит всего два разговора (вернее монолога) няни со случайно встретившейся ей в Париже бывшей знакомой ее хозяев госпожой Медынкиной. Разговоры эти ведутся совсем по-русски, за чашкой чая, в благополучно обустроенном доме Медынкиных, но из этого рассказа складывается невероятная история, которую пришлось пережить героям романа. Шмелев признавался, что ему было трудно работать в рамках такой формы, так как себя как автора ему пришлось фактически вывести из повествования. Это было сложно для писателя, но использованный прием дал оправдавший себя и неожиданный эффект: читатель как будто остался с глазу на глаз с рассказчицей, сквозь призму ее восприятия увидел все события. Образ няни в романе Шмелева продолжил не просто литературную традицию создания образов простых людей и верных слуг. Он выявил внутренние корни русской культурной традиции: воспитание молодежи привилегированных сословий лучшими людьми из народа, что во многом способствовало формированию в воспитанниках нестигаемой духовно-нравственной основы.

В нянинном рассказе часто смешивается последовательность событий, но от этого он не становится менее живым и волнующим. В нем не утрачивается ни хронология исторических событий, ни перипетии любовного сюжета, в основе которого история взаимоотношений Кати Вышгородской и Василия Коврова, в прошлом единственного сына миллионера, полковника русской армии, участвовавшего в войне и Белом движении, а впоследствии эмигранта, претерпевшего все невзгоды жизни в изгнании.

Из бесхитростного рассказа няни вырисовывается картина предреволюционной жизни интеллигенции в России: отец Кати – известный в Москве «дамский» доктор, имеющий обширную практику в самых богатых домах города, большие гонорары (при полном нежелании и неумении правильно распорядиться средствами, проигрывающий большие деньги на ипподроме), помогающий революционерам и возлагающий большие ожидания на Февральскую революцию. Помощь революционерам оказывает и его жена, происходящая из графского рода, женщина утонченная, но вспыльчивая, впечатлительная и «астеричная». Няня, вспоминая жизнь хозяев перед войной и революцией, делает несколько метких замечаний, обнаруживающих чуткое понимание отсутствия духовно-нравственных основ в их жизни, размытости моральных устоев. Она отмечает, что «закону у них не было, строгости-соблюдения, и в церкву не ходили, о душе и не думалось», в доме не было даже икон: «А у них, чисто как у татаров, паутина одна в углах, боле ничего». Особенно огорчало няню увлечение Катички (так няня называла воспитанницу) и

ее родителей театром, которое пришлось на время войны, когда на фоне общего горя совершенно неуместно выглядели кошунственные по содержанию любительские постановки в доме Вышгородских. Подводя своеобразный итог предреволюционному периоду жизни, няня признается, что тогда «чисто все посбесились». «Уж это всегда перед бедой, чуметь начинают... – большевики вот и объявились. Да я понимаю, барыня... не с пляски они, большевики... а – к тому и шло, душа-то уж разболталась, ни туда ни сюда, а так, болть, как вот тухлые яйца». Расточительность и материальные затруднения, супружеские измены, бытовая неустойчивость создавали в доме нервную атмосферу, привели к разорению, тяжелым болезням и почти одновременной смерти обоих супругов на самом переломе истории, когда не оправдались их радужные надежды на революционные преобразования и пришло позднее раскаяние в своих заблуждениях. Позже няня отметит в разговоре подлинную причину этих социальных перемен: «Вот и переделали, мызгаемся... от гордости навертели». Однако и в этих условиях няня смогла утвердить в своей воспитаннице, несмотря на ее избалованность, своеволие и капризы, прочные нравственные устои, доброту и религиозность. Недаром Катя называет свою няню «иконкой», сравнивает ее и себя с верным серым волком и Иваном-царевичем из сказки.

Искренняя любовь и верность долгу не позволили Дарье Степановне бросить девушку одну, вместе они переживают несколько перемен власти в Крыму, вместе оказываются в эмиграции («...где меня только не носило, весь свет исколесила»). Именно здесь у многих открываются глаза не на парадную сторону, а на подлинную суть «заграничной» жизни («...тут жизнь другого покрою, беспардонная»). Рассказывая о том, как начались испытания в эмиграции, Дарья Степановна вспоминает, что бывшие союзники оставили беженцев в страшных условиях, практически без пищи, они были вынуждены выменивать свои вещи на продовольствие («В два дня весь наш корабль обчистили»). Положение эмигрантов ставило героев в тяжелые условия жизни, им пришлось многое претерпеть и много ездить: Константинополь, Париж, Индия, Америка. «Ну, чисто мы в жмурки играем по белу свету», – замечает няня.

Судьба Кати Вышгородской благодаря ее таланту и отчаянной решимости победить обстоятельства складывается удачно: она переезжает в Америку, где имеет огромный успех. Но именно Америка вызывает наибольшее неприятие у няни («...ну, непричальна я к тем порядкам, к американским ихним»). Ее остроумные замечания вскрывают самую суть американского образа жизни: «И всего там за деньги можно, а де-нег там... душу купят и продадут, и в карман покладут, вот как», «...золотом у всех там глаза завешаны, только его и видят, со всего свету туда сбиваются». Стойкое неприятие вызывают у няни и американские дельцы, которые отличаются какой-то особой хваткой и бесцеремонностью, недаром одного из них она именуется «истуканом», у которого «морда бурая, кирпичом», «а денег у него... ни в какие банки не укладешь, сам будто делает!»

Роман Шмелева имеет еще одну удивительную особенность: в нем, с одной стороны, рассказывается о правдивых и типичных обстоятельствах эмигрантской жизни, отдельных судьбах и общем несчастье оторванных от родины людей, переживших настоящую трагедию, передана неугасающая боль сердца старой няни. С другой стороны, персональная судьба и взаимоотношения Кати Вышгородской и ее жениха складываются на редкость удачно во многом благодаря стараниям няни, что придает этой «нетипичной» истории оттенок сказочности, недаром в романе неоднократно упоминается сказка об Иване-царевиче и сером волке, а заканчивается роман словами няни, вспоминающей детские обещания своей воспитанницы:

«Вот, няничка, погоди... выйду я замуж... я тебя успокою, не покину, в богадельню не отдам... сама глазки тебе закрою... похороню тебя честь-честью... как Иван Царевич... серого волка хоронил...»

Как человеку глубоко религиозному, связанному с традиционными народными верованиями и представлениями Дарье Степановне, помимо трезвости ума и непредвзятости суждений, мудрости, свойственны и некоторые мистические настроения. Это выражается в ее предчувствиях накануне трагических событий, а также в снах, о которых она подробно рассказывает своей собеседнице. В одном из таких снов она видит, как мужики строят мост. Этот сон вспоминается ей в связи с разговором о том, что ждет их в будущем, его содержание, образность выражают, прежде всего, авторские раздумья о будущем России: «Вы, может, не верите, барыня, а я верю: наместят, барыня... мужики дорожку». Вера в будущее воскресение России не оставляла Шмелева ни в каких драматических ситуациях и обстоятельствах.

«**Богомолье**»¹ и «**Лето Господне**»². В эмиграции Иван Сергеевич и Ольга Александровна Шмелевы уделяли много внимания и забот племяннику жены писателя Иву Жантийому. С рассказов маленькому Ивушке о жизни в дореволюционной России, о смысле православных праздников и обрядов берут начало два самых светлых произведения Шмелева: повесть «Богомолье» (1931) и роман «Лето Господне» (1933–1948). Сначала у писателя складывались на основе этих рассказов отдельные очерки, которые печатались по мере написания в газете «Возрождение» и находили самый горячий отклик у читателей. Основой этих произведений стали воспоминания писателя о детстве, о своей семье, о жизни в купеческом Замоск-

¹ «Богомолье» было написано в то время, когда работа над «Летом Господним» еще не завершилась, когда вышли только «Праздники». Новое произведение прочно связано не только с первой частью, но с «Летом...» в его целом. При всем том, что в обоих произведениях одни и те же герои, и в «Лете...» вспоминается прошлогоднее богомолье, автор не включает рассказ об этом событии в цикл «Лета...», видимо, потому, что создает произведение иного жанра. По мнению современного ученого, «в сложной пространственно-временной системе «Лета...» доминантной является категория времени: ритм ритуализованной жизни, соответствующий церковному календарю. В «Богомолье» все определяется сакральным пространством. Сакральное пространство стало объектом изображения и в «Старом Валааме» (1936), представляющем собой переработку юношеской повести «На скалах Валаама». Живописное мастерство автора ярко проявилось в описаниях трапезы, садов, кузницы знаменитой обители».

² «Лето Господне. Праздники» пользовалось, как и «Богомолье», особой любовью русского читателя. По словам современного исследователя, в нем и через его создание писатель обретает новый духовный опыт, почему, завершив, мог воскликнуть: «Ныне отпускаеши...». Этим произведением Шмелев прощается с Родиной в ее историческом дореволюционном бытии, но в то же время он обретает ее в ее вечной, духовной ипостаси, запечатлевая искусством своего слова ее единственный и неповторимый лик — лик России православной. На этом пути важнейшим корректирующим фактором создания художественного мира «Лета...» стала «преображающая сила тоскующей памяти». Писатель создает идеальный образ, как бы очищая лик от различных затемнений. Об этом он и сам говорит в письме И.А. Ильину: «Воспевал я мое родимое, очищая его посильно от плевков повсюду, давая дорогой сердцу моему Образ... напоминая о нетленном Лике, — о святой, страждущей, сильной сердцем, глубокой духом, высокой по культуре, богатой вещно, широко-щедрой Родимой... которую пытались исказить, изувечили, раздели, заморили, выдали за «кочевников», за «историческое недоразумение», за эспас географ (географическое пространство) — минутные победители. Я продолжал свое, как раньше, подбирая перышком осколки рассыпавшегося Лика».

воречье. Современники и критики отмечали, что эти автобиографические книги оказали огромное влияние на молодое поколение русской эмиграции, много способствовали сохранению памяти о потерянной России. К ним примыкают и другие автобиографические рассказы Шмелева 1930-х годов: «Небывалый обед», «Мартын и Кинга», «Лампадочка», «Страх».

Каждому произведению автор предпослал эпиграф. Для «Лета Господня» это строки Пушкина:

Два чувства дивно близки нам –
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

«Богомолье» открывают слова из Библии: «О, вы, напоминающие о Господе, – не умолкайте! (Исайи, гл. 62, ст. 6)». Соединение смысла, заключенного в строках эпиграфов, как нельзя более точно передает содержание и дух этих книг. Повесть «Богомолье» чаще всего сравнивают с древним русским жанром хождения, так как содержанием ее служит описание пешего путешествия из московского Замоскворечья на богомолье в Троице-Сергиеву лавру. Описание этого события и становится сюжетной основой повести. В этом хождении в лавру принимают участие маленький герой-рассказчик Ваня Шмелев и его попутчики, среди которых главную роль играет Михаил Панкратыч Горкин, живущий в доме Шмелевых на покое старый мастер-филенщик, которому доверяют не только самые ответственные поручения, общий надзор за домом, но и воспитание сына. Горкин воплощает в себе лучшие черты простого мастерового человека, вышедшего из деревни, носителя основ народной морали, поэтичного, тонко чувствующего природу, глубоко верующего, честного и доброжелательного. «Богомолье» и «Лето Господне» взаимосвязаны и тесно переплетены между собой не только шестилетним героем-рассказчиком, образом Горкина, несколько идеализированным образом отца Шмелева, другими реально существовавшими персонажами, но и содержанием. Богомолье – лишь отдельное событие той жизни, о которой повествует автор особенно подробно в романе. Жизнь эта не всегда являет свою праздничную, парадную сторону, иногда она довольно груба, но неповторимое содержание «Богомолья» – не рассказ о путешествии, а рассказ о том лучшем, что есть в человеческой душе. Эту особенность повести прекрасно уловил друг и один из лучших критиков писателя И. Ильин: «Русь именуется “Святою” и не потому, что в ней “нет” греха и порока; или что в ней “все” люди – святые... Нет.

Но потому, что в ней живет глубокая, никогда не истощающаяся, а, по греховности людской, и не утоляющаяся *жажда праведности*, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней*, стать хотя бы слабым отблеском ее... – и для этого оставить земное и обыденное царство заботы и мелочей, и уйти в богомолье.

И в этой жажде праведности человек прав и свят, при всей своей обыденной греховности».

Характеризуя «Лето Господне», исследователи и критики часто упоминают об эпическом характере повествования в этом произведении. В этом сравнении есть своя логика, так как «Лето Господне» передает не столько описание событий, сколько дает представление о стихии национальной жизни.

Когда-то художник Михаил Васильевич Нестеров заметил, что «Православие – поэзия народа». Его замечание полностью подтверждается романом Шмелёва. «Лето Господне» построено, действительно, не столько на основе описания событий, сколько на основе детского восприятия жизни в родном доме. О своей книге Шмелёв говорил, что в ней он показывает «лицо святой Руси, которую я ношу в своем сердце», «Россию, которая заглянула в мою детскую душу». Композиционно роман разделяется на три части: «Праздники», «Радости», «Скорби». «Скорби» не случайно завершают книгу – в них рассказ о болезни и смерти отца, с кончиной которого резко переменялась жизнь в доме, налаженная несколькими поколениями, начиная от прабабушки Устиньи. Первые же части вводят читателя в круг вечно повторяющихся праздников и давно установленных обрядов, воспринятых и описанных сквозь призму сиюминутного, свежего детского восприятия. Это совмещение столь разных временных пластов не случайно: повседневная жизнь семьи и обитателей дома и двора подчиняется единственно возможному для них временному отсчету: годовому кругу церковного календаря. Для маленького Вани каждый из дней в году приобретает свое неповторимое лицо, свое, свойственное только ему поэтическое очарование. Каждому празднику соответствует свой особенный обряд, запах, свои краски и свои предметы. Все это запечатлевается в памяти ребенка деталями (красные пасхальные лампадки и голубые рождественские), из которых по прошествии времени выстраивается образ дома и цельная картина ушедшей жизни.

Жизнь ребенка в детстве ограничивается сначала домом. Для героя Шмелёва это не только дом, но и сад, двор, где почти постоянно он сталкивается с большим количеством мастеровых, пришедших из разных губерний и работающих у его отца. Эти люди разнообразны по характеру, речи, привычкам, степени мастерства, но все же преобладающими их качествами являются доброта, отзывчивость на уважение и ласку, трудолюбие и честность.

Мир маленького героя постепенно расширяется: это родная улица, приход, затем Москва со своими церквями, Воробьевыми горами, Нескучным садом, Кремлем. Постепенно расширяется не только место действия, но и время действия романа. Постоянные напоминания Горкина о порядках, заведенных дедушкой и прабабушкой Устиньей, естественно рождают в Ване чувство сопричастности родной истории. Так у героя романа соединяется родовая память с исторической, ибо обычай останавливаться на мосту и любоваться Кремлем заведен прабабушкой, а старая лошадка прочно усвоила эту привычку. Поэтому, глядя во время поездок на Кремль, герой испытывает совершенно определенное чувство: «Это – мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и эта моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... – были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром, – я знаю. И щели в стенах – знаю. Я глядел из-за стен... когда?.. И дым пожаров, и крики, и набат... – все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... – все мнится былью, моей былью... – будто во сне забытом». Любовь «к отеческим гробам» и «к родному пепелищу» на всю жизнь соединяются в сознании героя и автора.

Жизнь и мир, изображенные в «Лете Господнем», далеко не идеальны, но все же овеяны поэзией православного восприятия жизни. По этому поводу часто можно встретить недостаточно обоснованное утверждение о том, что в романе Шмелёва показано бытовое православие, что автор и его герой воспринимают православие сквозь призму конкретных бытовых примет и деталей, которые будто бы и заменяют им существо веры. На самом деле Шмелёв показывает жизнь той части дорево-

люционной России, для которой православие было не отвлеченным религиозным учением, а духовным стержнем и содержанием каждого дня повседневной жизни, определяющим ее строй, единственным мерилом времени для жизни земной и вечной. Современные исследователи (Н. Пак) совершенно обоснованно видят в «Лете Господнем» традиции древнерусского «Домостроя», являющего образец и пример того же отношения к миру, государству, людям и повседневному быту. Указывают исследователи (О. Сорокина, например) и на якобы присущие «Лету Господню» признаки «бесфабульного жанра», однако при этом не принимается в должной мере во внимание то обстоятельство, что особое восприятие времени верующим человеком, следовательно, свойственные роману особенности художественного времени выступают не только как жанрообразующий, но и сюжетообразующий фактор.

Глубоко поэтическое отношение к миру и основы богословского знания, начала Священной истории и народные верования очень характерно проявляют себя в объяснениях, которые Горкин дает маленькому Ване по поводу религиозных праздников. «Троица-то? А, небось, учил в книжке, как Авраам Троицу в гости принимал... Как же ты так не знаешь? У Казанской икона вон... три лика, с посошками, под деревом, и яблочки на древе. А на столике хлебца стопочка и кувшинчик с питьем. А царь-Авраам приклонился, ручки сложил, и головку от страха отворотил. Страшно, потому. Ангели лики укрывают, а не то что... Пойдет завтра Господь, во Святой Троице, по земле. И к нам зайдет. Радость-то кака, а?.. У тебя наверху, в кивоте, тоже Троица.

Я знаю. Это самый веселый образ. Сидят три Святые с посошками под деревцом, а перед ними яблочки на столе. Когда я гляжу на образ, мне вспоминаются почему-то гости, именины.

– Верно. Завтра вся земля именинница. Потому – Господь ее посетит. У тебя Иван-Богослов ангел, а мой – Михаил-Архангел. У каждого свой. А земли-матушки сам Господь Бог, во Святой Троице... Троицын день. “Пойду, – скажет Господь, – погляжу во Святой Троице, навещу”. Адам согрешил. Господь-то чего сказал? “Через тебя вся земля безвинная прокляна, вот ты чего исделал!” И пойдет. Завтра на коленках молиться будем, в землю, о грехах. Земля Ему всякие цветочки взростила, березки, травки всякие... Вот и понесем Ему, как Авраам-царь».

В русской литературе значительное место занимают поэтические повести о детстве, материалом для которых послужили воспоминания их авторов. Среди них такие шедевры, как повести Аксакова, Гарина-Михайловского, Л. Толстого, П. Романова и других. Произведениям И.С. Шмелёва принадлежит особое место среди художественно-мемуарной литературы о детстве. Они выделяются не только изображением купеческого замоскворецкого мира. Главное, чем отличаются в этом ряду автобиографические произведения Шмелёва, заключается, конечно, в мастерской художественной передаче народного, даже патриархально-крестьянского мироощущения и православного мировоззрения, переданного через призму детского восприятия. В.П. Рябушинский, например, отмечал, что Шмелевым показана не просто типичная купеческая семья, помимо художественных достоинств, в произведениях есть материал для изучения русской культуры и истории русской экономики.

Подобно герою Лескова, «очарованному страннику» Ивану Флягину, только в татарском плену осознавшему себя как русский и православный человек, многие русские писатели, в том числе такие прозаики как Б.К. Зайцев и И.С. Шмелёв, именно в эмиграции почувствовали себя русскими и православными людьми и пи-

сателями. Поэтому неудивительным стал следующий творческий шаг И.С. Шмелева – работа над романом «Пути небесные». Появление этого романа стало закономерным продолжением творческого развития человека и писателя, стремившегося укрепиться на путях Православия.

Издатель газеты «Православная Русь» отец Серафим попросил Шмелёва в 1935 году написать ряд очерков, посвященных Оптиной пустыни, одному из монастырей дореволюционной России, сыгравшему огромную роль в духовной жизни русского общества. В ответ на эту просьбу писатель признался, что вместо очерков у него получается роман. Роман этот был задуман Шмелевым как трехтомный, однако завершил он лишь два из них: первый в 1936 году, второй писался в 1944–1947 годах. Осуществлению всего замысла помешала смерть писателя. По поводу этого романа А. Амфитеатров писал: «Написать большой психологический роман, да еще полуисторический, из уже давней эпохи, в наши зарубежные дни – подвиг. Написать его так, чтобы он современного читателя, избалованного беллетристикою детективною и утопическою, интересовал, увлекал, волновал, – два подвига. Написать его смелою проповедью, решительно идущею вразрез с господствующими материалистическими тенденциями века, – тройной подвиг. Шмелев эти три подвига совершил...

Бесстрашен писатель, выступающий в веке атеистического зубоскальства с громким исповеданием твердой веры...».

Не для красного словца критик применил к характеристике труда писателя слово «подвиг». Решиться на написание подобного романа, увлекательного и содержательного одновременно, действительно, было подвигом для автора в конкретных исторических и жизненных условиях. Как и в прежние периоды творчества, писатель остался верен стремлению продолжить лучшие традиции русской классической литературы. Главную героиню его романа критики часто сравнивали с Катериной из «Грозы», Лизой Калитиной из «Дворянского гнезда», даже с Алешей Карамазовым, некоторые сюжетные ситуации также дают право на сравнение с «Дворянским гнездом» и «Анной Карениной». Определяя жанр своего произведения, автор назвал его «опытом духовного романа», отметил, что в нем «земное сливается с небесным». В одном из писем 1948 года Шмелев писал: «Я хочу все цельное и здоровое, что было в нашем, показать! И многое – опрокинуть! Много лжи – невольной – дала и наша чудесная литература, отнюдь не воспитывала! – только порицала и лгала на русского человека. Надо воспитывать. На этом погиб Гоголь...».

Эти авторские замечания раскрываются сквозь призму размышлений писателя о романах Достоевского. В статье «О Достоевском» в романе «Идиот» он выделил главное: «Как бы человечество ни заблуждалось, как бы духовно ни иссякало, не может оно отказаться от себя, и потому никогда не откажется от попыток решить «главный вопрос»; *что оно, и для чего оно?* А при бессмертии этого вопроса всегда будет требовать разрешения «вопроса о Боге». Писатель считал, что этот вопрос является основой всех главных романов Достоевского. Выраженный словами генеральши Епанчиной в «Идиоте» взгляд писателя на современное ему состояние общества заключается в том, что «кризис, переживаемый человечеством, – религиозный кризис» («В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите»). Вместе с вынесенным в заглавие статьи романом «Идиот» писатель рассуждает и о романе «Братья Карамазовы», поэтому его вывод носит обобщающий характер: «Достоевский непроизвольно сделал попытку дать религиозный роман. Эта попытка повторится решительно в «Братьях Карамазовых», где будут поставлены вопросы не только

социальные, а высшего назначения... Этот роман мог явиться синтезом нравственно-социального и религиозного романа, новым направлением в искусстве... Религиозная сущность лишь намечается в «Идиоте», как и кредо Достоевского: «сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие атеизмы не подходит»... здесь Достоевский показывает себя глубочайшим и дерзновенным русским религиозным мыслителем, и можно сказать – всемирным».

Упоминая в статье образ старца Зосимы из «Братьев Карамазовых», Шмелёв обращает внимание читателей на один из истоков этого образа – впечатления Достоевского от посещения Оптиной пустыни, сыгравшей значительную роль в духовной жизни русского общества и многих деятелей культуры, начиная от Киреевских и Гоголя, Достоевского и Льва Толстого и кончая представителями творческой интеллигенции 1920-х годов. В основе сюжета романа Шмелёва также лежат подлинные события жизни людей, чьи судьбы были связаны с Оптиной пустынью. Все события жизни героев Виктора Алексеевича Вейденгаммера и Дарьи Ивановны Королевой (Дариньки) вошли в роман практически без изменений, тем более что люди эти были хорошо знакомы писателю, так как главный герой приходился близким родственником жене писателя.

Действие романа начинается в 1875 году. Увлеченный астрономией железнодорожный инженер Вейденгаммер, пережив сильное потрясение от созерцания ночного небосвода и «небесной механики», поняв, что невозможно постичь человеческим умом гармонию мира, выходит из дома и случайно знакомится с Даринькой, молодой девушкой-белошвейкой, бежавшей с места службы от преследований хозяина. Даринька становится послушницей Страстного монастыря, но оттуда ее увозит влюбившийся в нее и соблазнивший ее Вейденгаммер, чья семейная жизнь распалась из-за измены жены еще до встречи с героиней.

Так начинает развиваться основанный на фактическом документальном материале динамичный и неординарный сюжет, в котором есть все, что необходимо для захватывающего чтения: увлечение героя певичей, любовь Дариньки к блестящему гусару, аристократу Дмитрию Вагаеву, описание круговорота московской светской жизни и светских успехов Дариньки, напряженные и полные опасностей ситуации, из которых герои выходят буквально чудом, наконец, их переезд во Мценск, уют и гармония их, пусть и незаконной, но счастливой семейной жизни и... ненаписанное Шмелевым, но известное документально продолжение и окончание этих судеб: предсказанное Дариньке старцем Амвросием Оптинским искупительное смертное страдание (она и в планах романа и в действительности погибла под колесами поезда, успев публично покаяться в грехе незаконной связи с Вейденгаммером) и уход героя в 1900 году в Оптину, где он сначала был послушником, а последние годы жизни (до 1916) монахом, получившим в монастырской истории наименование монаха-архитектора, руководившего постройками, до сих пор сохраняющимися в Оптиной пустыни и ближайшем Шамординском монастыре. Это внешняя сторона содержания романа, раскрывающаяся через авторское повествование, прямую речь Вейденгаммера и воспроизведение записей и воспоминаний Дариньки.

Глубинное же содержание романа – духовная сторона жизни героев, которая тоже имеет свой «сюжет», о развитии которого чуткий читатель может судить не только по описанным событиям и состоянию внутреннего мира героев, но и по «вещим» снам Дариньки (особенно ее «тошном» сне), по мотивам метели и дьявольского наваждения, духовной и житейской неупорядоченности жизни, а также по названиям многих глав произведения: «Откровение», «Искушение», «Грехопа-

дение», «Очарование», «Соблазн», «Наваждение», «Прельщение», «Злое обстояние», «Обольщение», «Помрачение», «Знамение» и т.д.¹ Поняв внутреннюю сущность героев, можно оценить направление и содержание их духовного пути, на котором руководителем выступает Даринька, соединяющая в романе два основных пласта его содержания: «земное» и «небесное». Глубоко религиозная, нравственно чистая, трогательная в своей почти детской открытости Даринька не только проходит через серьезные духовные и житейские испытания, но постоянно страдает от греховности своего положения, тяжело переживая соблазны и искушения, встречающиеся на ее жизненном и духовном пути. Именно образ Дариньки более всего критики и исследователи сближают с традициями агиографической литературы, указывая на желание и попытку писателя дать несколько идеализированный образ главной героини романа. Писателя достаточно много критиковали за неудачный, с их точки зрения, второй том. В числе критиков был и друг писателя И.А. Ильин, считавший образ Дариньки в этом томе недостаточно убедительным и даже тенденциозным. Он возражал против авторского «умиления» «перед душевным обаянием главной героини», отмечал, что при этом автор не дает читателям «достаточных оснований для переживания такого же умиления и восторга». Г. Адамович также упрекал Шмелева за неправдоподобие сюжетных ситуаций, чудеса, случайности и надуманность характеров героев.

Главный же интерес представляет духовный путь В.А. Вейденгаммера, который родился в начале 1840-х годов и подвергся в детстве «систематическому воспитанию», на пороге юности прочел сочинения Вольтера и Руссо, Шеллинга, Гегеля и Канта. В результате этого смещения «образовался некий обвал душевный». Дальнейший путь реального лица, очень типичного для той исторической эпохи, и героя романа был путем поиска, ошибок и обретения веры. Началось увлечение «запретным» чтением, которое сформировало желание «все подвергнуть критическому анализу» и привело к образованию «обвала душевного». «Обвал душевный» завершился не просто желанием все отвергнуть, но и убеждением в том, что «вся вселенная – свободная игра материальных сил».

Шмелев особенно подчеркивает в своем герое свойственное интеллигенции сомнение и неверие. Сомнения в вере, размышления над смыслом существования зла в мире, весь комплекс глубочайших вопросов, встающих перед думающим человеком, отличали и самого Шмелева, волновали героев Достоевского и Льва Толстого, были отмечены как факты духовной биографии многих реальных исторических лиц, живших в ту эпоху. Направление исканий людей 1970-х годов проступает как некая повторяющаяся схема и в судьбах их молодых современников других поколений, в числе которых, кроме Шмелева, П. Флоренский, С. Булгаков, Б. Зайцев и другие. Постепенный, но решительный переход от убеждения в «свободной игре материальных сил» к признанию гармонии мира был достаточно типичным путем для того времени.

В беседе с владыкой Серафимом писатель говорил о желании «дать преображенного во Христе русского человека», говорил, «что и Достоевский не dokonчил

¹ Путь героев романа, как уже высказано в литературоведении, — это поиск верных ориентиров, помогающих человеку не сбиться в его земной жизни, согласовать пути земные с путями небесными. Писатель акцентирует внимание на идее всеединства мира как творения Божия, что обусловило особые пространственно-временные отношения в романе. Наиболее важным становится изображение взаимопроникновения мира дольного и горнего.

свой роман «Братья Карамазовы» и что он хотел в Алеше дать этого преображенного человека. При этом он отметил: «Я хочу дать это преображение Виктору Алексеевичу, когда он будет в Оптине. Для этого я направляю Виктора Алексеевича к Мценску ближе к монастырям, именно к Оптиной пустыне», но его преображение там начнется не скоро, а вначале задача иная – «показать борьбу русского интеллигентного неверья с верой».

Роман открывается эпизодом наблюдений Вейденгаммера за звездным небом, когда его поражает мысль о невозможности постичь умом гармонию мироздания. В конце второго тома в эпизоде новоселья с Уютове он, наблюдая, как и гости, с веранды дома за звездным ливнем, говорит о возможности познать гармонию мира только через веру, которая способна постигать Абсолютное. Откликаясь на его мысли и настроения, Даринька приносит Виктору Алексеевичу Евангелие, в котором «все». Для героя направление его мыслей – это путь духовного сближения с Даринькой, с ее наполненной и напряженной духовной жизнью, только после этого эпизода автор отмечает: «С того часу жизнь их получает путь. С того глухого часу ночи начинается «путь восхождения», в радостях и томленьях бытия земного».

В последние годы в литературоведении значительное место заняла проблема изучения соотношений литературы и ее, в широком смысле слова, христианских основ, в связи с чем обсуждается также проблема существования в русской литературе христианского (или, иначе, духовного) реализма. Роман И.С. Шмелева «Пути небесные» оказался непосредственно связанным с этой актуальной литературоведческой дискуссией, в которой сложилось как минимум два понимания христианских (православных) основ в русской литературе. Расширительное понимание опирается на отражение в произведениях всех проявлений жизни народа, чья культура основана на Православии. Более строгое понимание непосредственно опирается на догматические положения православной веры. Вслед за неоднозначным пониманием проблемы соотношения литературы и ее христианских основ определение романа Шмелева как духовного романа в современном литературоведении представляется также недостаточно четким. Более строгое представление о духовном реализме и жанре духовного романа как его частном проявлении опирается на такое понимание данного метода, которое выделяет и конкретизирует его мировоззренческие, аксиологические основы, предмет художественного освоения и эстетические средства, восходящие к догматическим основам православной веры. В таком случае духовный реализм выражает в искусстве христианскую Истину, осваивая реальность духовного уровня мира и человека, но не отвергает при этом никаких сторон реальной действительности, включая документальную основу описываемых в произведениях этого творческого метода событий.

Литературоведы, специально занимающиеся проблемами духовного реализма, жанром духовного романа мало внимания обращают на два особенно важных обстоятельства. Первое из них – недооценка изображения типического в духовном реализме. К сожалению, это особенно подчеркивается как противовес критическому реализму с его социальными проблемами (А. Любомудров, А. Сергеева), что создает ненужное противоречие с реальной исторической жизнью, отражаемой в художественной литературе. Духовный путь, при всей его индивидуальности для каждого человека, может быть вполне типичным как явление определенного исторического времени, ведь герои романов Достоевского, которые Шмелев считал религиозными романами, все же каждый раз – «нашего времени случай».

Мало внимания обращается на проблему выбора. Достоевский, например, считал свободу выбора, данную человеку христианством, одним из его самых больших

богатств и достижений. Дело здесь не просто в духовном борении, при котором всегда в конечном счете идет выбор между добром и злом. Особенно важной здесь представляется *сюжетная ситуация выбора*, который делает герой. Именно в этой ситуации в наибольшей степени проявляются все духовно-нравственные качества личности. В подобной ситуации выбор «должного» оказывается весьма труден для героя, но вполне возможен, как показывает опыт литературы, отражающей жизнь, как она есть, а не какой должна быть. Литературные примеры того и другого вариантов выбора на памяти у читателей: Катерина и Лиза Калитина, Татьяна Ларина и Анна Каренина. В этом ряду и Даринька, постоянно оказывающаяся в необходимости выбирать между долгом и соблазном. Кстати, во взаимоотношениях с Вагеевым Даринька осмысливает свою ситуацию сквозь призму чтения «Евгения Онегина» и поведение Татьяны. Эта сюжетная ситуация распространяется, главным образом, на первый том романа. Идиллия второго тома оказывается на этом фоне, безусловно, менее убедительной, несмотря на желание автора развивать образ героини в соответствии со святоотеческим учением и агиографической традицией. В письме И.С. Шмелеву от 15 марта 1946 года И.А. Ильин, характеризуя роман, особенно его второй том, писал: «Теперь по художественному существу. Роман производит очень большое впечатление. Это первый, так сказать, сознательно-православный роман в русской литературе. Бессознательно – было православно *все* лучшее, что создала русская литература. Эта «сознательность» в православности придает роману характер *учительный*. *Научение* и *изображение* состязаются все время в ткани романа. Учительное, кажется, подчас дороже автору, отсюда та пристальность рефлектора, с которою он светит читателю – и в заголовках, и в цитатах из «Записки к ближним», а также из воспоминаний героя, и в психологии других героев.

Это роман ищущий и находящий; в этом его духовная сила. Это роман миро- и Бого-созерцающего борения, и в этом его захват. В то же время это роман персонально-апологетический, почти агиографический; и в этом его трудность и «опасность»».

В конце жизни на долю Шмелева выпала последняя доля тяжелых испытаний: одиночество, клевета, тяжелая болезнь. Преодолев все это, писатель был готов приступить к работе над завершающим томом своего последнего романа, для чего приехал в тихий русский православный монастырь в Бюсси-ан-От. В день приезда, 24 июня 1950 года, он умер.

Как и для многих других писателей старшего поколения, для Шмелева период эмиграции стал весьма плодотворным, несмотря на все трудности жизни вне Родины. В нем горело святое пламенное стремление утвердиться на путях Православия, которое стало для писателя опорой и обусловило основные особенности художественного мира его произведений, написанных во Франции.

Пройдя большой, трудный, но глубоко осмысленный жизненный и творческий путь, Иван Сергеевич Шмелев остался в истории русской литературы XX века как великий прозаик, вставший в один ряд с писателями-классиками, как создатель неповторимого художественного мира, живого образного слова, свидетель прошлых трагических событий и писатель, искренне уверенный в будущем духовном возрождении России. Образ созданной им в своих произведениях России, Святой Руси, родной Москвы, как невидимый град Китеж, и скрыт, и жив.

*Раздел «Б.К. Зайцев» см. на эл. носителе.

М.А. АЛДАНОВ (1886–1957)

М.А. Алданов – создатель исторического романа особого типа, для которого характерно последовательное обращение к философским проблемам, точность изображения ситуаций прошлого и исторических реалий.

Марк Александрович Алданов (настоящая фамилия – Ландау) занимает особое место в литературе русского зарубежья. Химик и правовед по образованию, он сравнительно поздно – с 1920-х годов – обратился к литературному творчеству, поставив перед собой грандиозную цель – создать серию романов и повестей, охватывающих двести лет русской истории. Как заметил Г. Газданов, он стал «первым автором исторических романов европейского масштаба... То, что для простых смертных ... было перечнем имен и дат, он видел перед собой как современный ему мир – Тридцатилетняя война и смерть Валленштейна, Павел Первый и Александр, Робеспьер и Екатерина Вторая, Безбородко и Наполеон, об этих людях он знал все...»¹.

Исторические романы и повести Алданова посвящены ключевым событиям истории XVIII–XX веков. Приведем составленную Ч. Николасом Ли таблицу, в которой соотносятся время действия произведений и время их публикации²:

Заглавие	Годы, охваченные действием	Год отдельного издания
Пуншевая водка	1762	1940
Девятое термидора	1792–1794	1923
Чертов мост	1796–1799	1925
Заговор	1800–1801	1927
Десятая симфония	1815	1931
Святая Елена, маленький остров	1821	1923
Могила воина	1822–1824	1940
Повесть о смерти	1847–1850	1969
Истоки	1874–1881	1950
Самоубийство	1903–1924	1958
Ключ	1916–1917	1930
Бегство	1918	1932

¹ Газданов Г. Загадка Алданова. – Русская мысль, 15 апреля, 1967 г.

² Ли Николас Ч. Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции. – Питтсбург, 1972. – С. 98.

Окончание табл.

Заглавие	Годы, охваченные действием	Год отдельного издания
Пещера	1919–1920	1934–1936
Начало конца	1937	1938
Живи как хочешь	1947–1948	1952
Бред	1953	–

Своим учителем в литературе Алданов считал Л.Н. Толстого, влияние которого ощутимо в синтаксисе алдановской прозы, в последовательном внимании к внутренней речи персонажей, к типологическому анализу. Как вспоминал Г. Адамович, Алданов «произносил слова «Лев Николаевич» почти так же, как верующие говорят: «Господь Бог»¹. Л.Н. Толстому посвящено одно из первых произведений Алданова – критический этюд «Толстой и Роллан» (1915), в котором, восторженно оценивая мастерство Толстого, писатель, тем не менее, полемизирует с его философией истории и отмечает противоречия в его взглядах.

Отличительными чертами индивидуального стиля самого Алданова являются:

- логическая стройность композиции произведения (как отмечал Г. Адамович, «ни один из современных писателей не создал чего-либо, достойного сравнения с романами Алданова по сложной стройности частей, по законченности и четкости архитектоники»²);
- использование элементов философского диалога;
- наличие героя-протагониста, как правило, философа-созерцателя, высказывающего близкие автору мысли;
- «прием выделения и точного вырисовывания деталей, которому новейшее русское искусство придало исключительную важность»³;
- афористичность языка (см., например, «Самые совершенные формы рабства создаются революциями», «Революция против монархии не страшна, – страшна революция против носового платка»);
- предельная точность в передаче «духа» эпохи при отказе от языковой стилизации;
- тонкая авторская ирония. «Усмешка создателя, – заметил о прозе Алданова В. Набоков, – образует душу создания»⁴.

Алданов видел общность разных эпох, связанную с торжеством в них иронии истории над судьбами народов и отдельных личностей. Писатель отрицал теорию исторического детерминизма, согласно которой история развивается на основе строгих закономерностей в соответствии с определенными целями. Для Алданова движение истории, во-первых, не имеет имманентной цели, во-вторых, не содержит и определенного смысла, не ведет к прогрессу. Как иронически замечает один из героев Алданова, «история прогрессивно готовила штамп прогрессивной обезьяны».

Г. Газданов вспоминал: «Он [Алданов] не верил ни в какие положительные вещи – ни в прогресс, ни в возможность морального улучшения человека, ни в

¹ Адамович Г. Мои встречи с Алдановым // Дальние берега. – М., 1994. – С. 100.

² Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб., 2006. – С. 130.

³ Алданов М. Ульмская ночь. – М., 1991. – С. 514.

⁴ Цит. по изд.: Вестник Московского университета. Сер. 9. 2002., № 2. – С. 123.

демократию, ни в так называемый суд истории, ни в торжество добра... И он прожил в этом безотрадном мире без иллюзий... И вместе с тем не было человека, существование которого было бы более честным и мужественным выполнением долга порядочнейшего человека, которому нельзя поставить в вину ни одного отрицательного поступка»¹.

Исторические и философские взгляды Алданова сложились во многом под влиянием идей Р. Декарта и И. Канта – философов, труды которых он особенно высоко ценил. Одновременно на алдановскую концепцию истории оказали воздействие работы французского философа и математика А.О. Курно, в которых история рассматривалась как последовательность событий, часто лишенных взаимообусловленности. С точки зрения Курно, задача истории как науки – бесстрастное и объективное установление причинных связей между различными явлениями с учетом их самостоятельности, автономности и независимости друг от друга. Такой подход был, несомненно, близок склонному к историческому скепсису Алданову, который отказался от занимательности и «авантюристности» в своих романах и видел в них способ познания действительности.

Историческая концепция Алданова изложена в его программной книге «Ульмская ночь. Философия случая» (1953), которая строится как сборник философских диалогов. Она включает шесть диалогов: «Диалог об аксиомах», «Диалог о случае и теории вероятностей», «Диалог о случае в истории», «Диалог о «Красоте-Добре» и борьбе со случаем», «Диалог о русских идеях» и «Диалог о тресте мозгов». Заглавие этого историко-философского трактата связано с биографией любимого философа Алданова – Декарта: в 1619 году в Ульме Декарт увидел сон, в котором «постиг основы изумительной науки» – аксиоматики. Диалоги, входящие в книгу, по словам автора, призваны проверить, «существуют ли» аксиомы в разных областях, «как их теперь понимают», «что от них осталось»².

В диалоге участвуют два лица, условно обозначенные буквами А. и Л., т.е. первыми буквами псевдонима писателя и его настоящей фамилии (Ландау). Перед нами, таким образом, не спор философов, занимающих разные позиции, а скорее внутренний диалог, в котором развитие мысли автора поддерживается вопросами и отдельными контраргументами.

В «Ульмской ночи» Алданов приходит к горькому выводу, что в современном ему мире «картезианским состоянием ума ... и не пахнет»: в новейшей истории «все позволено». Развитие истории при этом подчиняется не разумным законам, а *власти случая* (роль случайностей Алданов прослеживает, анализируя события 1812 г., Великой французской революции, Октября 1917 г.). История рассматривается писателем как взаимодействие «счастливых» и «несчастливых» случаев, движение же ее определяется возможностью преодоления «несчастливых случаев»: «Жизнь становится осмысленной именно в виду *возможности* борьбы со случаем, с его несчастными формами»³. Эта борьба, с точки зрения Алданова, должна отвечать принципам Добра и Красоты: «Прогресс и заключается в борьбе с формами случая, им не отвечающим»⁴. Примеры действия принципов Добра и Красоты Алданов находит в науке и искусстве, прежде всего в русской литературе. Так, он детально анализирует повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» и одноименную

¹ Газданов Г. О М.А. Алданове // Возвращение Гайто Газданова. — М., 2000. — С. 279—280.

² Алданов М. Ульмская ночь. — М., 1996. — С. 147.

³ Там же. — С. 328.

⁴ Там же.

оперу П.И. Чайковского, где, по мнению Алданова, слились гений писателя и гений композитора: в этих произведениях «случай помогает торжеству добра или, по крайней мере, каре, которую несет его отрицание»¹.

В последнем диалоге Алданов обращается к политическим проблемам. Выход из тупика, в который попал современный мир, он видит в создании «треста мозгов», который бы объединил не политиков, а мыслящих людей с «картезианским состоянием ума», способных решать международные проблемы, уважая свободу слова и мысли. «Деятельность такого центра исходила бы из принципов «Красоты-Добра» и вела бы к установлению общих аксиом или к их ревалоризации², в целях борьбы с мрачными явлениями царства случая. Это соответствовало бы тому, что я называю духом Ульмской ночи»³.

Историко-философский трактат «Ульмская ночь» – итоговая книга писателя, однако высказанные в нем идеи отражаются в художественных произведениях Алданова, созданных значительно раньше. Так, уже в первой повести писателя, «Святая Елена, маленький остров», образ Наполеона, как отметил Ч. Николас Ли, «содержал ... фаталистическую философию случая»⁴, а к аксиоматике Декарта постоянно обращался герой романа «Ключ» Браун.

Тема иррациональности бытия и власти случая развивается в первой «исторической серии» Алданова – тетралогии «Мыслитель».

Тетралогия «Мыслитель» включает четыре произведения: романы «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор» и повесть «Святая Елена, маленький остров», которая завершает цикл хронологически, однако была написана и опубликована первой. Как заметил Алданов, «идея «Мыслителя» схвачена в изумительном дьяволе»⁵ – одной из химер в соборе Парижской Богоматери. Описание этой скульптуры, увиденной с разных точек зрения, неоднократно повторяется в текстах, объединенных в тетралогии; см., например, финал романа «Девятое термидора»: «В двух шагах от него на перилах сидело каменное чудовище. Опустив голову на худые руки, наклонив низкую шею, покрытую тенью крыльев, раздувая ноздри горбатого носа, высунув язык над прямой звериной губою, бездушными, глубоко засевшими глазами в пропасть, где копошились люди, темный, рогатый и страшный, смотрел *Мыслитель*»⁶.

Образ «Дьявола-Мыслителя» имеет символический смысл. Он воплощает горькую иронию над попытками «копошащихся» людей повлиять на ход истории, над их верой в возможность «облагодетельствовать человечество» путем революции, заговора и проч. «Политика – это шарлатанство, умеряемое пронизательностью», – говорит герой романа «Девятое термидора» Пьер Ламор. Этот герой-протагонист, появляющийся и в других произведениях тетралогии, видит в революции освобождение от «цепей культуры»: «Всякая революция по самой природе своей ужасна и другой быть не может. В душе человека дремлют тяжелые страсти: зависть, жестокость, тщеславие, жажда разрушения, да просто жажда зла во всех его формах... Потребность стать дикарем неискоренима в че-

¹ Там же. – С. 392.

² переоценке

³ Алданов М. Ульмская ночь. – С. 438.

⁴ Lee C. Nicholas. The novels of Marc Alexandrovic Aldanov. – Hague-Paris, 1969. – P. 34.

⁵ Алданов М. Девятое термидора. Чертов мост. – М., 1991. – С. 5.

⁶ Там же. – С. 267. Выделено Алдановым.

ловеке, и ей Господь Бог дает выход либо в форме войны, либо – гораздо реже – в форме революции»¹.

Сознательные действия участвующих в революции, как и в контрреволюции («Чертов мост»), оказываются бессмысленной дьявольской игрой, отдают души людей во власть «чудовищу». Показательно, что «чудовище» в романах одновременно является и химерой (Алданов обыгрывает в текстах разные значения этого слова).

Романы тетралогии связаны образом молодого дворянина Юрия Штааля, по определению повествователя, «неглупого, гордого и самолюбивого». Именно он оказывается свидетелем выдающихся исторических событий, именно его точка зрения используется в их описаниях. Штааль видит, как истребляют друг друга деятели французской революции, присутствует на заседаниях Конвента, пытается понять «глубокий и вечный смысл истории», затем участвует в итальянском походе Суворова и в заговоре, приведшем к убийству императора Павла. Алданов делает сквозным персонажем заурядного, часто суетного человека, проходящего школу жизни (в повести «Святая Елена, маленький остров» ставший полковником Штааль лишь упоминается). В повествовательной структуре учитывается его оптическая (реже оценочная) точка зрения, однако этот герой не способен обобщать увиденное и постигать сущность явлений. Алданову в данном случае важна фигура случайно оказавшегося «на дороге истории» человека, эмоционально реагирующего на происходящее, см., например, диалоги Штааля и Лемора. В то же время и Штааль, первоначально мечтающий об активной деятельности, постепенно приходит к осознанию случайности своей судьбы и «бессилия» перед ней; ср.: «Штааль бежал изо всей мочи, сам не зная куда. Им овладел припадок бурной энергии... Он жаждал деятельности, жаждал самоотверженных подвигов и был совершенно готов тотчас пожертвовать жизнью» («Заговор», XXXIII); «Так странно связала его судьба и с Баратаевым, и с Ламором, и с царем. Так все в ней было случайно, так легко все могло быть по-иному. Штааль чувствовал мучительное бессилие, безотчетный страх перед жизнью» («Заговор», XXXVII – финал романа).

«После французской революции... этакая расплылась на устах человечества скептическая улыбка»², – замечает Ламор. Эта «скептическая улыбка» объединяет разных персонажей тетралогии, для которой характерен мотив двойничества. Своеобразие этого мотива в прозе Алданова проявляется в том, что «двойниками» оказываются, как правило, исторические деятели, прежде всего политики, ср., например: «[Талейран] был скептик, и Фуше, вероятно, был скептик. Он был циник, и Фуше также был циник» («Заговор»). Сходство исторических деятелей, несмотря на различие позиций, подчеркивает призрачность их усилий и претензий на значительную роль в истории. Характерно, что тетралогия завершает именно повесть «Святая Елена, маленький остров», центральным событием которой является смерть Наполеона, желавшего «править миром». «Величайший человек в мире» уходит из жизни душевно опустошенным, а рассказ повара о его подвигах вызывает лишь усмешку старого малайца; см. финал повести: «...Про себя он усмехнулся невежеству повара, который явно что-то путал: ибо великий, грозный раджи Сири-Три-Бувана скончался очень давно, много лет тому назад, задолго до рождения отца Тоби и отца его отца...»³. В размышлениях умирающего Наполеона

¹ Там же. – С. 147.

² Алданов М. Заговор. – М., 1996. – С. 42.

³ Алданов М. Заговор. Святая Елена, маленький остров. – М., 1996. – С. 359.

появляется образ «его Величества Случая», определяющего величайшие в мире события, этот образ сочетается, с одной стороны, с повторяющимся в тексте повести лейтмотивом книги Экклезиаста «все – суета сует», с другой, с ключевым для тетралогии образом химеры-дьявола «с хилыми руками».

Проблема иррациональности истории поднимается и в трилогии Алданова, включающей романы «Ключ», «Бегство» и «Пещера» (1930–1936). Она посвящена предреволюционным годам, годам революции и Гражданской войны. Первый роман – «Ключ» – создавался во многом как полемика с А.Н. Толстым, закончившим в 1921 году роман «Сестры», открывший трилогию писателя «Хождение по мукам». Как отмечалось в одной из первых рецензий на роман Толстого, он представлял собой «обширное художественное произведение, осмелившееся в широкой картине отразить... современность, развал перед войной, разложение во время войны и приближающуюся революцию»¹. Алданов иначе увидел истоки трагедии.

Заглавие романа «Ключ» многозначно: это и обозначение реального предмета – ключа от квартиры Фишера, и название книги, над которой работает Браун, и «ключ» к событиям 1917 года, и ключ, позволяющий проникнуть в «скрытый мир». «Изображая в романе канун Февральской революции, писатель бросил современникам горький упрек: общее равнодушие к судьбам страны, слабость, бездействие стали, по его убеждению, одной из главных причин развала старой России»². Используя детективный сюжет, Алданов изображает представителей разных социальных групп и разных политических взглядов. Большинство из них не предвидит грядущих исторических катаклизмов, лишь немногим открывается, что Российская империя – «гибнущий мир, Помпея в ту минуту, когда... над краем кратера показалась первая струя лавы». Образ пожара в финале романа «Ключ» символизирует гибель России:

«“Да, здесь прошла наша жизнь... Может быть, и всему конец ... Ведь это Россия горит! – подумал Николай Петрович. Пламя метнулось в окно, изогнулось, лизнуло фреску над овалом, изображавшую какой-то профиль. – Пусть же хоть дети наши будут счастливее, чем мы были!...” Огонь вырвался наружу и охватил здание, стены, крышу, отсвечивая заревом в небе, освещая невеселый праздник на развалинах погибающего государства»³.

Характерно, что финальной сцене пожара предшествует сцена в трактире, включающая развернутый диалог молодых людей. В этом многоголосии развиваются банальнейшие темы бытовой коммуникации; ср.:

- Господа, несут шампанское!
- Несут, несут, несут!
- Вот так бокалы!
- Наливайте, Сергей Сергеевич, нечего...
- Шампанское с чаем и баранками!
- Я за чай.
- А я за шампанское.
- Кто как любит...
- Кто любит тыкву, а кто офицера...
- Господа, мне ужасно весело!⁴

¹ Толстая Е. Деготь или мед. – М., 2006. – С. 365.

² Чернышов А. Алданов в 30-е годы // М. Алданов. Начало конца. – М., 1995. – С. 6.

³ Алданов М. Ключ. – М., 1991. – С. 319.

⁴ Там же. – С. 302.

«Ведь Россия погибла оттого, что, по случайности, не нашлось пяти – шести решительных людей, готовых пожертвовать собой в атмосфере общего равнодушия, – размышляет уже в романе “Пещера” Браун, – людям “общественное сочувствие” нужно и для того, чтобы идти на смерть...»¹.

Незакрытое дело о предполагаемом убийстве Фишера соотносится с трагическим финалом романа и остается лишь «символической шарадой», разгадка которой – общая картина разложения общества накануне Февральской революции. Как замечает глава политической полиции Федосьев, «в ближайшее время в России хлынет настоящее море самых ужасных преступлений, из которых почти все останутся совершенно безнаказанными»².

В следующем романе трилогии «Бегство» показаны судьбы людей, столкнувшихся с этим «морем преступлений». Так, следователь Николай Яценко приговорен к казни комиссаром Загряцким – бывшим уголовником, умирает Наталия Михайловна Яценко, погибает князь Горенский, некогда вдохновенно призывавший «бурю» и славивший «царство свободы», бежит на юг семья либерального адвоката Кременецкого, поборника социальных свобод.

Роман «Бегство», как и роман «Ключ», имеет символический финал: он завершается сценой затопления баржи с «контрреволюционерами», при этом новые «люди судьбы» не могут разглядеть в тумане берега, найти обратный путь; ср.:

«– Где Россия? – рассеянно спросил новый разведчик.

– Вон там, – показал старший. Но там ничего не было видно: стоял туман. Небо меняло цвет... Начинался пасмурный день»³.

Образ России в огне сменяется образом России, пропадающей в тумане.

Образ густого тумана соотносится с мотивом постепенного наступления «тьмы», о которой говорит в романе Браун:

«– На землю надвигается тьма, ...густая тьма, мрак, подобного которому история никогда не знала. Мрак не реакционный, а передовой и прогрессивный в точном смысле слова... История прогрессивно готовила штамп прогрессивной обезьяны, и мы стали свидетелями великого опыта полной обезьянизации мира»⁴.

Тема «обезьянизации» развивается прежде всего в массовых сценах романа; ср., например: «Какой-то оратор, взобравшись на скамейку, кричал, размахивая куском синей материи с вышитыми белыми и красными крестами. Толпа, не слушая, радостно-тревожно гоготала»⁵. Не случайно в романе «Бегство» особенно много «обезличивающих» родовых номинаций («люди в черных куртках», «желтолицые косоглазые люди», «разведчики» и др.). В то же время «обезьянизация» затрагивает и конкретных персонажей. Так, пронизан авторской иронией образ Ксении Карловны, живущей во власти штампов и стереотипов партийной идеологии. Даже ее размышления о себе «облекаются в форму партийного некролога»: «В уме Ксении Карловны замелькали обрывки фраз, доставлявшие ей и моральное, и психологическое, и в особенности эстетическое удовлетворение: “...Но под этой суровой личиной скрывалось нежное любящее сердце...”, “В этом хрупком теле жил мощный дух борца за лучшее будущее...”»⁶.

¹ Алданов М. Пещера. – М., 1991 – С. 394.

² Алданов М. Ключ. – С. 282.

³ Алданов М. Бегство. – М., 1991. – С. 351.

⁴ Там же. – С. 320.

⁵ Там же. – С. 274.

⁶ Там же. – С. 286.

Заглавие романа «Бегство», таким образом, оказывается многозначным: это не только бегство из охваченной Гражданской войной России, но и бегство от хаоса «обезьянизации», пошлости – и одновременно бегство от совести, от разума, «бегство от себя».

Мотив «обезьянизации» взаимодействует в тексте с мотивом лицедейства, порождаемого приспособленчеством отдельных персонажей. Например, Березин, добиваясь благосклонности новых властей, произносит пылкие речи о новаторстве революционного искусства, чувствуя их фальшь; ср.:

«– ... Будем строить новую жизнь, Ксения Карловна, будем создавать новое искусство, и в чайные его воскликнем: “Ей, гряди скоро!” – с чувством говорил самым глубоким своим голосом Сергей Сергеевич Березин».¹

Нещеретов, оказавшись в Киеве, превращается в украинского патриота и «самостийника», изыскавшись на «мове», при этом в его тоне появляются «новые, генеральские интонации».

В романе «Бегство» развивается сквозная для творчества Алданова тема – тема иронии истории и – шире – иронии судьбы. Так, сервиз Талызина, одного из убийц Павла I (и персонажа романа «Заговор»), попадает в общежитие для приезжающих большевиков, Семен Исидорович Кременецкий, мечтающий стать вице-председателем украинского Сената и берущий уроки «мowy», становится свидетелем разгона Рады немецкими солдатами, князя Горенского арестовывают именно в том момент, когда к нему приходит любовь и его охватывают честолюбивые мечты о политической карьере, в финале романа спасаются непосредственно участвующие в заговоре Браун и Федосьев, но гибнет далекий от борьбы Яценко. Иронической экспрессией пронизано описание революционного Петрограда – около Юсуповского дворца, на месте, где «добили Распутина», размахивая лопатой, весело горланит немец:

... Das edle Graf von Luxemburg
Hat all sein Geld verjuckt - juckt - juckt²...

Роман «Бегство», занимая центральное положение в трилогии, содержит многочисленные отсылки и к предшествующим произведениям Алданова, и к следующему за ним роману «Пещера». Так, в тексте неоднократно возникают сюжетные и образные параллели с тетралогией «Мыслитель»: упоминаются ее персонажи (Талызин, Иванчук), ситуации, в репликах Брауна используются образы дьявола, искусившего человечество, и мелкого бесенка; ср.: «Не дьявол, а мелкий бес, бесенок-шулер, царит над их (большевиков) историческим делом»³. Одновременно в романе появляется и образ пещеры, символизирующий способ борьбы с хаосом, убежище от наступающего мрака, «островки свободы»; ср.:

«В истории началась великая борьба, настоящая борьба на истощение, – что кому опротивеет раньше: культурному миру его фасадный порядок или миру большевистскому его хаос в хамстве?... Быть может, за тем фасадом пустыня с разбросанными по ней балаганами. Но в ней есть хоть *пещеры*, последние пещеры, куда могут укрыться от обезьяны последние свободные люди»⁴.

¹ Алданов М. Бегство. – С. 172.

² Благородный граф Люксембург

Промотал все деньги, ля – ля – ля...

³ Алданов М. Бегство. – М., 1991. – С. 198.

⁴ Там же. – С. 321.

Образ пещеры становится сквозным в одноименном романе, завершающем трилогию. Заглавие его вновь многозначно: пещера символизирует, с одной стороны, погружение в мир «дикости», с другой, сохраняющиеся в нем «островки свободы», убежище, в котором можно укрыться от наступления мрака, насилия, пошлости, власти «новой породы людей». Такой пещерой для Федосьева становится монастырь, для Брауна – наука и творчество.

Роман «Пещера» строится как «текст в тексте»: в основное повествование включена вставная новелла «Деверу», фрагмент книги Брауна. Повествование, таким образом, нелинейно: главы, изображающие Европу 1820-х годов, чередуются с главами, посвященными магдебургской резне, убийству Валленштейна, судьбе Деверу, беседе Ионгмана с Декартом. Во вставном тексте поднимаются проблемы, общие для трилогии и творчества Алданова в целом: проблема добра и зла, проблема случайности и исторической закономерности, проблема роли личности в истории. Как иронически замечает писатель, «магдебургская кошка, которая ..., гоняясь в подземелье за крысами, с разбега наскочила на шнур и порвала его, оставила больший след в мировых судьбах, чем сам Тилли, и Валленштейн, и Ришелье, и император»¹. Убийца Валленштейна Деверу служит символом «черной природы» человека: как отмечает Декарт, «и во мне, и в вас сидит Деверу». «Улучшение черной природы» требует медленной «вековой работы», а не «переделки мира наскоро». В книге Брауна в монологе Декарта для отдельной личности предлагается возможный выход – «ключ». «Кто может, должен спастись бегством на высоты, подальше от Деверу...»².

Европа рисуется в романе погруженной в кризис, который, по мнению Брауна, будет углубляться: «Все умственные и моральные ценности будут распродаваться с молотка, за гроши, – и то покупателей не будет... Недолгое царство свободы кончилось...»³. Трагичен и одновременно ироничен финал романа: Браун выбирает уход из мира, бойкой и пошлой газетной статьёй на французском языке, сообщающей о его самоубийстве, завершается произведение.

К истокам кризиса, поразившего современный мир, Алданов обращается в романе, действие которого происходит во второй половине XIX столетия.

Роман М. Алданова «Истоки» (1948 – издание на английском языке, 1950 – русское издание) посвящен 1870-м годам. Этот период писатель рассматривает как во многом переломный в русской и мировой истории. Как замечает Павел Васильевич Муратов, «герой-резонер», традиционный для поэтики романов Алданова, «перед [Россией], по-видимому, последняя возможность мирного, более или менее безболезненного развития, и оно *может* (выд. Алдановым) оказаться сказочным благодаря ее размерам, мощи, богатству, в особенности же благодаря одаренности русского народа. Россия сейчас на волосок от того, чтобы в политическом отношении превратиться во вторую Англию, – в Англию с населением втрое большим и с территорией большей раз в семьдесят. Точно такие же «волоски» были в британской истории. Там они не оборвались, а у нас, по-видимому, оборвутся... Волею судеб это даже не русская трагедия, а мировая... И, быть может, недалек тот день, когда возникнет опасность превращения мира в зверинец, – чистенький, благоустроенный, сытый, – но зверинец...»⁴.

¹ Алданов М. Пещера. – М., 1991. – С. 344.

² Там же. – С. 439.

³ Там же. – С. 401.

⁴ Алданов М. Истоки. Т.1. – М., 1991. – С. 490.

Алданов дает широкую картину 1870-х годов. Действие романа охватывает временной отрезок с 1874 по 1881 год и разворачивается в Петербурге, Москве, Лондоне, Париже, Берлине и др. Наряду с вымышленными персонажами изображены реальные исторические лица и деятели культуры: Александр II, Бисмарк, М. Бакунин, К. Маркс, народovolьцы, Р. Вагнер, Ф.М. Достоевский и др.

Кульминационное событие романа – убийство народovolьцами императора Александра II. Сцена эта носит символический характер и включает ряд значимых перспективных (предвидящих будущее) деталей: случайно погибший во время покушения мальчик – прообраз будущих жертв насилия, доминирующий в описаниях образ крови также предвещает грядущие исторические потрясения; ср.: «Люди засучили рукава, с них кровь струилась, как с мясников»¹. В описаниях развивается мотив массового безумия: «За обезумевшими лошадьми гнались безумные люди. Все орали, хватались за голову, бежали кто вперед, кто назад. По приказу обезумевшего взводного обезумевшие солдаты зачем-то ломали решетку сада»². Перспективную направленность имеют и следующие сцены романа: Бисмарк размышляет о возможной в будущем русско-германской войне, описание тихого «уютного» Симбирска и вечера в доме Ульяновых около огромного самовара завершается символическим описанием бури: «Буря стала страшной. Снег не падал, а вздымался с улицы и больно залеплял глаза ... Было совершенно темно»³.

Конфликт романа, связанный с его кульминационным событием, носит трагический характер. Показательно мнение главного героя романа Мамонтова:

– Думаю, что редко в истории столько героизма и самоотвержения было потрачено на столь вредное дело (цареубийство), – сказал Мамонтов с вызовом в голосе. – Трагедия именно в том, что обе стороны выдвинули самых лучших своих людей, а это бывает не часто. Александр II был лучшим из всех русских царей, Лорис-Меликов лучшим из всех русских министров, а Желябов, Перовская, Кибальчич лучшими из русских революционеров⁴.

Несмотря на трагический характер конфликта, в романе ярко проявляется и авторская ирония. Ее объектом служат и консерваторы, и либералы, спорящие о будущем России, и революционеры, убежденные в возможности повлиять на исторический процесс. Традиционная для прозы Алданова образная параллель «история – театр» дополняется в этом романе параллелями «история – спорт» и «история – цирк». «На символическом уровне сближены в произведении террористы-народники и акробат цирка Карло, мечтавший во что бы то ни стало сделать фантастическое сальто-мортале, смертельный риск которого пропорционально растет с количеством оборотов...»⁵. В тексте романа неоднократно повторяется номинация «человек сальто-мортале», обозначающая определенный тип людей, к которым относятся и выдающиеся политики, и артисты цирка, и революционеры, презирающие смерть и стремящиеся к «взрыву»; ср.: «У человечества, собственно, два несчастья: то, что люди тройного сальто-мортале существуют, и то, что они талантливее других людей. Таким господам, как Бисмарк, нечего делать на мирной, тихой земле. Все, что они делают, это тот же цирк, та же “Блокада Ахти”»,

¹ Алданов М. Истоки. Т. 2. – С. 144.

² Там же. – С. 144.

³ Там же. – С. 164.

⁴ Там же. – С. 170.

⁵ Орлова Т.Я. Марк Алданов об истоках русской революции // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 5. – С. 42.

только с окровавленными людьми вместо окровавленных чучел... О 14-летнем Антонове, которого разорвала бомба Рысакова, Желябов и Перовская не думали, или это для них препятствием не было: “Лес рубят – щепки летят...”¹.

Деятельности людей «сальто-мортале» противопоставляется в романе «тихое» и «простое» частное существование, далекое от политических игр и суеты (к такому итогу приходит в финале главный герой произведения Мамонтов, который «примыкал к живописи, к журналистике, к революции», а затем «отставал» от них), и гуманистические ценности культуры. Только они, по мнению, героя-протагониста, позволяют найти «асимптоту счастья», т.е. не счастье, а приближение к нему, то, что в математике называется асимптотой: линия, никогда не совпадающая с кривой, но тесно приближающаяся к ней².

Изображаемая действительность преломляется в романе сквозь призму разных точек зрения (так, например, ужин в доме Карла Маркса дан в восприятии Л.Гартмана, английского писателя, Энгельса и самого Маркса) и одновременно проецируется на ситуации, представленные в произведениях русской классической литературы. Этот прием проекции, с одной стороны, усиливает историческую достоверность изображаемого, с другой, создает особое интертекстуальное пространство русской литературы, обнаруживающее в произведении устойчивость и прототипичность. Персонажи Алданова живут в мире русской культуры XIX века, их поведение во многом определяется образами и ситуациями литературных произведений; см., например: «На водах мирные штатские люди жили немного под Лермонтова. Черняков с утра погружался в *холодный кипяток Нарзана*³. Встреченный знакомый присяжный поверенный... в Черкесске ездил верхом на *кабардинце*». Особенно значимы для романа переключки с произведениями Л.Н. Толстого. Так, встреча Софьи Дюммлер и Мамонтова на вокзале соотносится со встречей Анны Карениной и Вронского, болезнь и смерть Дюммлера отсылает к повести «Смерть Ивана Ильича». Произведения Л.Н. Толстого служат источником многих сравнений и параллелей в речи героев; см., например: «Вы читали “Войну и мир” графа Л.Н. Толстого?.. У него там офицер Ростов влюбляется в Александра I. Так и я влюблена в Александра II»⁴.

Персонажи романа полемизируют с произведениями русской литературы и находят в них подтверждение своих идей; ср., например, полярные оценки Гоголя в размышлениях Мамонтова, отражающих его искания: «Злополучным волшебством искусства этот хвастливый вздор («Тарас Бульба») заморозил русскую молодежь...»⁵; «Попались “Старосветские помещики”». Он [Мамонтов] прочел их с восторгом. “Какой позор то, что я думал о нем! ...Мы ничего не знаем, ничего не понимаем, не знаем, как надо жить, и лишь немногим лучше знаем, как не надо. А если так, то, право, уж лучше жить просто, никому не делая зла, как жили Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, чем живут всевозможные люди сальто-мортале...”⁶.

В романе утверждается непреходящая ценность литературы и – шире – культуры. Как заметил первый рецензент романа М.М. Карпович, «человеческая культу-

¹ Алданов М. Истоки. Т. 2. – С. 199.

² Там же. – С. 197.

³ Здесь и далее выделено Алдановым.

⁴ Алданов М. Истоки. Т. 1. – С. 30.

⁵ Алданов М. Истоки. Т. 2. – С. 174.

⁶ Там же. – С. 178.

ра и есть то, что он [Алданов] по-настоящему ценит и любит, – ценит и любит тем больше, чем яснее представляется ему ее хрупкость»¹.

Для творчества Алданова характерна устойчивость мотивов, которые развиваются в его произведениях. Мотивы несвободы личности и ее освобождения, истинного творчества и псевдотворчества, прогресса и регресса, исторической случайности, поисков пути к счастью представлены и в поздних романах писателя. Так, в романе «Живи как хочешь» (1952), который создавался одновременно с историко-философским трактатом «Ульмская ночь», встречаются персонажи предшествующих произведений Алданова: Виктор Яценко и Дон Педро из трилогии «Ключ», «Бегство», «Пещера», Надежда Ивановна из романа «Начало конца», Николай Дюммлер – из романа «Истоки», Макс Норфольк – из рассказов писателя.

Роман «Живи как хочешь» занимает особое место в творчестве Алданова. Во-первых, он посвящен современности, а не истории. Во-вторых, стремясь заинтересовать читателя, Алданов использует в нем детективную интригу и элементы мелодрамы. Сюжет основан «на двух криминальных историях, одной с наркотиками и кражей бриллиантов, другой политической, с международным шпионажем, среди действующих лиц закоренелый злодей и его страдающая жертва, бескорыстный благородный шантажист»². Перед нами попытка использовать в интеллектуальной прозе элементы массовой литературы. В то же время в романе вновь ставятся нравственные и философские проблемы, прежде всего проблема свободы и ответственности, а также проблема счастья. Показательно заглавие произведения: Алданов, первоначально намеревавшийся назвать роман «Освобождение», остановился затем на названии, которое восходит к высказыванию Эпиктета – «Свобода не что иное, как право жить как хочешь». Одновременно этот вариант заглавия соотносится с репликой одного из героев романа «Начало конца» – командарма Тамарина: «Не добивай, не грабь, не воруй и тогда живи, как хочешь».

Текст романа «Живи как хочешь» имеет сложную структуру: в него включены две пьесы («Рыцари Свободы» и «Детектор лжи») и вставной текст-рассказ о суде над прапрабабкой Тони в 1926 г., приговоренной к сожжению на костре. Такая композиция позволяет актуализировать параллели между прошлым и настоящим, создать систему «двойников» основных персонажей. Одновременно в тексте сохраняется основной композиционный принцип Алданова – использование философского диалога (см., например, споры Дюммлера и Яценко).

Поставленные в романе проблемы свободы и поисков пути к счастью обсуждаются персонажами произведения, предлагающими их решение; ср., например, речь Дюммлера о счастье и освобождении: «Каждый человек сам находит свой путь к счастью, свой путь к освобождению. Я свой путь нашел в древнегреческом учении, о Kaloskagatos, в котором греки объединили понятия добра и красоты... Лучший вид освобождения и для человечества, и для отдельного человека заключается в духовных ценностях»³.

Роман «Живи как хочешь» стал своеобразным завещанием писателя, созданным в эпоху, когда, по словам одного его героев, «началась новая философия, новая история», когда произошло «падение мира старой веры».

¹ Новый журнал, 1950. № 24. – С. 287.

² Чернышов А. Алдановские «Десять лет спустя» // М. Алданов. Живи как хочешь. – М., 1994. – С. 6.

³ Алданов М. Живи как хочешь. – М., 1994. – С. 308.

Основным жанром в творчестве Алданова был роман, наряду с ним, писатель обращался к жанру рассказа, исторического очерка и портрета, сделал попытку развить во многом новый для русской литературы жанр философской сказки. «Сказками» Алданов назвал такие свои произведения, как «Могила воина» и «Пуншевая водка». Признаками «сказки» он считал «отрывочность, сухость психологического рисунка и подчинение всего основной идее»¹. Перед нами, таким образом, произведение малой эпической формы, характеризующееся философской проблематикой, фрагментарностью композиции и последовательным выражением авторской идеи при составлении разных оценочных позиций. Например, в «сказке» «Пуншевая водка» сталкиваются различные концепции счастья, а само это ключевое слово служит и опорным словом текста, и важной «смысловой вехой» для читателя, и обозначением концепта, значимого для идейно-эстетического содержания произведения. Счастье в «сказке» Алданова получает разные трактовки (Ломоносова, Миниха, Штелина и других персонажей) и наделяется такими признаками, как разнообразие проявлений, непродолжительность, субъективность восприятия и оценки, относительность. «Сказка» в результате приближается к притче о смысле жизни и пути к счастью. Исторические же события в ней изображаются как фоновые – сквозь призму восприятия персонажей, при этом в тексте вновь развивается характерная для творчества писателя образная параллель «история – театр».

Для исторических очерков Алданова характерна опора на документальный материал, стройность композиции, проецирование ситуаций прошлого на современные события (так, ситуации Великой Французской революции последовательно сопоставляются с российскими в 1920–1930-е гг.), внимание к «моральной геометрии» (жанр исторического очерка или портрета позволяет Алданову исследовать природу предательства, борьбу добра и зла в душе человека, см., например, исторический портрет «Азеф»), выделение крупным планом ключевой детали (ср., например, очерк «Ванна Марата»), точность информации, иронический комментарий распространенных в публицистике и популярной научной литературе суждений и оценок. Исторические очерки тесно связаны с художественными произведениями Алданова и поднимают те же историко-философские проблемы.

* Разделы «Михаил Андреевич Осоргин», «Александр Валентинович Амфиотров», «Василий Иванович Немирович-Данченко», «Георгий Дмитриевич Гребенщиков», «Борис Викторович Савинков», «Иван Федорович Наживин», «Нина Николаевна Берберова», «Ирина Владимировна Одоевцева», «Василий Георгиевич Федоров», «Леонид Федорович Зуров», «Иван Созонтович Лукаш», «Василий Семенович Яновский» см. на эл. носителе.

¹ Алданов М. Собр. соч. В 6 т. – М., 1991. – Т. 2. – С. 542.

В.В. НАБОКОВ (1899–1977)

«История моей жизни более напоминает библиографию, нежели биографию, 10 романов на русском между 25 и 40-м годом и 8 английских романов – с 40-го по сей день», – говорил В. Набоков в одном из телевизионных интервью в Париже в 1975 году.

Наследие Владимира Набокова также включает в себя несколько пьес, рассказы, лирические стихотворения, лекции по русской и зарубежной литературе, статьи, выступления, интервью.

Одинаково совершенное владение двумя языками позволило В.Набокову занять достойное место как в русской, так и в американской литературе.

Из многочисленных воспоминаний современников перед нами предстает человек очень сдержанный с аристократическими манерами, спортивного сложения, красивый, производящий на окружающих впечатление замкнутости и холодности.

Тем не менее можно предположить, что в Набокове воплотился русский человек в его идеальном виде: талантливый и умный, целеустремленный и проницательный, всецело погруженный в свой духовный мир и хорошо ориентирующийся в повседневной жизни. Его фанатическая преданность своему делу свидетельствует о необычайном упорстве и подчинении всей жизни одной единственной цели – завоеванию места на Олимпе мировой литературы.

Владимир Владимирович Набоков принадлежал к одной из самых богатых и знатных семей России конца XIX века. Но более всего он гордился тем, что по отцовской линии семья состояла «в разнообразном родстве... с Аксаковыми, Шишковыми, Пушиными, Данзасами», т.е. с теми, кто так или иначе был связан с историей русской литературы.

В Петербурге у Набоковых был трехэтажный особняк из розового гранита с цветистой полоской мозаики над верхними окнами. В этом доме на улице Морской, № 47, в последней комнате на втором этаже 23 апреля 1899 года и родился будущий писатель.

Впоследствии, когда Набоков жил в других странах, он вспоминал этот дом, оставшийся для него навсегда единственным родным домом.

Проезжий, праздный, в городе чужом
Я невзначай перед каким-то домом,
Бессмысленно, пронзительно знакомым,
Все мелочи мгновенно узнаю.
В сплошном окне косую кисею,
Столбы крыльца, да двор ступенью.
Я чувствую тень шага моего...

Это была дружная, счастливая и многочисленная семья, но самую большую привязанность Владимир испытывал к отцу, «...бездной зияла моя нежная любовь

к отцу, – вспоминал писатель, – гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер и тот повседневный обмен скрытыми от других семейными шутками, которые составляют тайный шифр счастливых семей». К сыну перешло страстное увлечение отца – охота на бабочек для создания научных коллекций. Всю дальнейшую жизнь, где бы он ни жил, Владимир Набоков наряду с литературой занимался энтомологией, ему принадлежит открытие одного из редких видов бабочек.

Счастливейшее детство и юность оказали влияние на всю дальнейшую судьбу писателя. Они дали ему обретение высшей гармонии жизни: веру в возможность безмятежного счастья, соединенного с ощущением целесообразности и красоты мира. Навсегда он полюбил русскую природу, путешествия, охоту на бабочек, шахматы и, наконец, главное – русскую поэзию, которая стала для него уже в отрочестве «алтарем, жизнью и безумием».

Самая счастливая пора жизни закончилась в революционном 1917-м, когда Россию потрясли «невиданные перемены, неслыханные мятежи».

В начале апреля 1918 года в возрасте девятнадцати лет Владимир Набоков вместе с многочисленной семьей на небольшом греческом судне «Надежда», вышедшем из Севастополя, навсегда покинул Россию.

С этого момента и до конца своей жизни писатель будет нести печать одиночества и изгнанничества. В мечтах он всегда будет возвращаться к дому в Петербурге и к русской усадьбе Рождествено под Петербургом, где прошли его детские и юношеские годы. Как и для многих эмигрантов, тоска по родине станет *его* постоянным спутником. Воспоминания о Гражданской войне, отголоски кровавой русской трагедии будут звучать во многих произведениях писателя. И русские люди будут действовать даже в его английских романах.

В октябре 1918 года Владимир Набоков приступил к занятиям в Кембриджском университете. Он выбрал факультет европейской и славянской литературы. Но тихий и уютный Кембридж, где так мечтал учиться писатель, не принес ему полного удовлетворения. «Настоящая история моего пребывания в английском университете, – напишет впоследствии Набоков в “Других берегах”, – есть история моих потуг удержать Россию. У меня было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности, – не имеют сами по себе никакого значения, а существуют только для того, чтобы обрамлять и подпирать мою невыносимую ностальгию». Любимой настольной книгой стал в английском университете Толковый словарь Даля.

Одиночество и независимость – две черты, которые уже в юности определили характер будущего писателя. Годы, проведенные в Кембридже, хоть и окрашенные «невыносимой ностальгией», были последними безмятежными годами в жизни Набокова. В 1922 году в берлинском лекционном зале на митинге русской партии кадетов его отец при попытке заслонить собою лидера партии Петра Миллюкова был смертельно ранен выстрелом в спину. Смерть отца явилась большим ударом для 23-х летнего Набокова и стала непоправимым несчастьем для всей семьи.

С 1922 по 1939 год Набоков живет в Берлине, где публикует в русских газетах и журналах стихотворения и рассказы, принимает активное участие в литературных вечерах. Материального дохода литературная деятельность не приносила, но молодой писатель не отчаивался. Он зарабатывал на жизнь уроками тенниса, английского и французского языков, составлял шахматные задачи, кроссворды и подрабатывал статистом на киносъёмках. «...Когда я размышляю о годах изгнания, то вижу себя и тысячи других белоэмигрантов ведущими несколько странное, но не

лишенное приятности существование в вещественной нищете и интеллектуальной неге, среди более или менее иллюзорных немецких либо французских туземцев, с коими большая часть моих соотечественников не входила ни в малейшие сношения», – писал впоследствии в «Других берегах» Набоков.

В Берлине были созданы главные произведения Набокова на русском языке: романы «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Соглядатай», «Дар», «Отчаяние» и «Приглашение на казнь».

Первый роман, написанный в Берлине в 1926 году, Набоков впоследствии называл «пробой пера» и перевел на английский язык – последним.

«**Машенька**» – роман об тоскующих эмигрантах, насильственно лишенных родины. В нем раскрывается трагедия русской интеллигенции, потерявшей опору на чужой почве. Роман начинается эпиграфом из «Евгения Онегина»: «Вспомня прежних лет романы, вспомня прежнюю любовь...». Вспоминает свою прежнюю, первую любовь, оставшуюся в России, и главный герой – Лев Глебович Ганин.

Роман «Машенька» как будто продолжает русский классический роман XIX века. Это роман «усадбный», «тургеневский». Любовь Ганина к Машеньке, сожаление по поводу неудач этой любви и ненужных расставаний ассоциируется с сожалением русских эмигрантов по поводу расставания с Россией. Осталась трогательная нежность и грусть из-за невозвратности того места, где только и можно жить. Слова Ганина о том, что он не разлюбит никогда Машеньку, читаются по-другому: что он не разлюбит никогда Россию.

«Без нашей эмигрантской любви России – крышка», – замечает старый поэт Подтягин. Там, в России, была подлинная жизнь, здесь – неестественно-ложная. В берлинском дешевом отеле живут люди без будущего. Они мечтают о России. Но для них это теперь во многом уже неизвестная, страшная Россия. «Страшно, – ох, страшно, – что когда нам снится Россия, мы видим не ее прелесть, которую помним наяву, а что-то чудовищное. Такие, знаете, сны, когда небо валится и пахнет концом мира», – говорит Подтягин Ганину.

Воспоминание же о Машеньке возвращает Ганину прежнюю Россию. «Нет, – сказал Ганин, – мне снится только прелесть. Тот же лес, та же усадьба. Только иногда бывает как-то пусто, незнакомые просеки. Но это ничего».

Главная сюжетная коллизия – противоборство двух персонажей: Ганина и Алферова. Оно основано и на разности их характеров, и на разности отношений к миру, а главное, на разности отношения к их общей родине, к России. Противник Ганина испытывает нелюбовь и презрение к России. И оттого, что пошлый Алферов говорит вроде бы общеизвестные и очевидные истины, с которыми нужно согласиться, они вдруг начинают казаться неверными и неприемлемыми. Вначале Ганину просто «не любо» слушать все, что говорит Алферов, а затем все его сентенции, такие, как: «России больше нет» начинают вызывать активное неприятие. Хотя России «больше нет» и для самого Ганина, и для автора, и для многих эмигрантов, но когда об этом говорит Алферов, это рождает протест, кажется неверным, неубедительным. Значит ли это, что Россия не исчезла? Она осталась? Но где, в памяти героев? Слова «проклятая Россия» звучат как вызов для того, чтобы ярче оттенить всю ее невозвратимую прелесть для Ганина. Внимательный читатель должен понять сам, что Россия, оставленная «там», принадлежит Ганину. Так же, как Машенька, несмотря на то, что теперь она – жена Алферова.

В этом романе впервые намечается то, что станет центральной темой творчества Набокова. Эта тема сформулирована в мыслях Ганина: «...он был богом, воссоздающим погибший мир». Для героев Набокова этот «погибший» мир – про-

шлая, исчезнувшая Россия. Но вместе с мотивом утраты в «Машеньке» появляется мотив надежды на вторичное обретение, на возможное возвращение потерянного счастья. Машенька жива, присылает телеграммы, существует не только в воображении. Она должна появиться из небытия. На протяжении романа автор постоянно поддерживает веру читателя в то, что новое соединение Ганина с Машенькой вполне осуществимо. С каждой главой эта надежда возрастает, доходит до кульминационного пика. И в тот момент, когда мечта должна воплотиться в реальность, вдруг оказывается, что счастье невозможно, что прошлое не вернуть – и герой отказывается от своей мечты. Прошлую Россию, как и прежнюю Машеньку, вернуть нельзя. «Сложный пасьянс» жизни, о котором задумывается Ганин, может выйти второй раз только в воображении.

Можно говорить о первом романе Набокова как о произведении подлинно романтическом, где основным сюжетным мотивом является мотив ухода от действительности в мир потусторонней, застывшей и не могущей осуществиться мечты. «И куда все это делось, – где теперь это счастье и солнце...», – эти слова Ганина звучат как эпиграф ко всему роману.

Композиционно роман строится с помощью разворачивания двух параллельных повествований, иногда пересекающихся между собой: о прошлом и о настоящем. Эти две линии повествования прямо противопоставлены друг другу. В первой – сероватый дым, волны тумана, дымный закат, «желтый поток вечерней зари» – почти блоковские романтические образы. Во второй – прозаические, раздражающие мелочи быта: грязноватый пансион, неопрятные жилыцы, тягостные отношения Ганина с Людмилой. В настоящем все грустно, неуютно, тревожно. Настоящее неприятно Ганину, вызывает у него недоумение и краску стыда. Все, что связано с прошлым, связано с Россией, любовью, Машенькой. Жизнь в прошлом становится для Ганина «бессмертной действительностью». Повествование о ней – повествование романтическое, окрашенное необычайным лиризмом. Повествование же о сегодняшнем существовании Ганина – реалистически точное изображение неприглядной действительности, где действуют тени «его изгнаннического сна» и с едким сарказмом подмечается всякая неестественная подробность: от громадной ложки «в увядшей руке Лидии Николаевны, которая грустно разливает суп», до резких духов Людмилы. Воспоминания о прошлом выше, чище окружающей героя действительности.

Автор оценивает прошлую жизнь вместе с Ганиным как «совершенную», вернее, она доведена до совершенства в его мечтах. Параллель между мечтой и реальностью превращается в параллель между прошлой Россией, такой поэтичной, теплой, возвышенной, как юность и Машенька, – и Россией нынешней, униженной, разместившейся в убогих берлинских отелях.

Можно ли жить мечтой о прошлом, существует ли подмена настоящего? В дальнейшем, в других романах писателя опора на прошлое станет основным стимулом существования героев и важным приемом сюжетного разворачивания повествования: «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин», «Лолита», «Ада».

На страницах романа постоянно упоминается поезд как символ неостанавливающейся жизни. Изображения «черных поездов» насыщены особой метафоричностью, использованием возвышенной лексики, способствующей романтическому восприятию происходящего.

Символ поезда становится понятен лишь в конце романа. Это символ жизни, которую нельзя обратить в прошлое, прожить заново в прошлом. «...Кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может», – понял Ганин, постепенно начи-

нающий освобождаться от грез. Уже у постели умирающего Подтяги́на он понимает, что жизнь прекрасна сама по себе и требует от человека не только мечтаний. «Жизнь на мгновение представилась ему во всей волнующей красе ее отчаяния и счастья...».

В финале после безнадежных грез о прошлом, которые только и казались главной жизнью, – жизнеутверждающий разрыв с ним. Тени прошлого уходят вместе с ночной улицей, которая теряет «свое страшное теневое очарование». Финал романа своим мажорным неожиданным звучанием внушает уверенность в будущем. Ганин чувствует себя «здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу». Отказавшись от встречи с Машенькой, он уезжает с другого вокзала, на другом поезде. Ганин как будто понимает, что маршрут этого поезда им уже пройден. И устремляется навстречу неизведанному. Его жизнь продолжается, и он счастлив.

Для двадцатисемилетнего писателя-эмигранта это был смелый финал, почти вызов. Он свидетельствовал о вере в будущее, о возможности начать новую жизнь в трудных условиях эмиграции.

Можно сказать, что в «Машеньке» наметился пафос многих будущих романов писателя – пафос выстраданного оптимизма. Романы «Подвиг», «Дар» явятся развитием «Машеньки». И там, и здесь герои, продолжая путь героев многих русских романов, бесстрашно выйдут навстречу неизвестному будущему.

Второй роман Набокова **«Король, дама, валет»**, как и последующий **«Камера обску́ра»** были названы в критике «немецкими». Первый роман увидел свет в 1928 году. В нем наметились новые тенденции в прозе Набокова: интерес к теме преступления и характеру преступника. И этот, и многие другие романы Набокова могли быть названы «Преступление и наказание». Почти целиком роман посвящен изображению созревающего преступления. Но не романтические герои с могучими страстями задумывают совершить преступление, а люди недалекие из-за мелких целей и циничных желаний. Писатель выдвигал свою, в противоположность, возможно, Достоевскому, точку зрения на суть преступного сознания.

Вполне ощутимый сатирический пафос Набокова направлен на мещанскую, пошлую сторону жизни буржуазного общества. Неимоверная важность, придаваемая внешним атрибутам жизни, свойственна мелким, бездуховным людям, таким, как Марта и Франц. Вышедшие из бедности, они особенно ценят бытовые следствия богатства. Им нужно удержаться в «достойных» бытовых условиях, так как их жизненная опора только во внешнем благополучии. И это совсем не свойственно Драйеру, мужу Марты, человеку широкому, деятельному фантазеру и насмешнику.

Марта в эгоистическом стремлении к счастью обосновывает свое право на преступление привязанностью к миру материальной свободы и комфорта. Одержимость героев (Марты и Франца) навязчивой идеей убийства – вот содержание романа, главная его тема.

Событий в романе почти нет. Его сюжет – это подготовка к убийству, обсуждение его способов, начало осуществления задуманного плана – и вдруг, в финальной сцене – непредвиденная развязка. Убийства не происходит, и все разрешается неожиданно, совсем не так, как предполагал читатель. Писателя в этом романе занимают те остроумные, неожиданные сюжетные решения, которые может выдвинуть сама жизнь, каждый раз подтверждая свою таинственную и неуловимую суть.

Марта олицетворяет, пожалуй, все самое ненавистное для писателя. Не только трезвость, расчет, сухую прямолинейность, неприемлемый для Набокова «здравый смысл», но и отсутствие фантазии. Внутренний мир преступников, Марты и Франца, раскрыт предельно подробно, мир же души Драйера, будущей жертвы, в

начале романа остается для читателя тайной. Драйер – один из первых персонажей в ряду творческих личностей, которые затем будут присутствовать почти в каждом романе Набокова. Несмотря на род своих занятий – он не занимается никаким видом искусства, – Драйер – человек с воображением, с фантазией. Образованный, активный, предприимчивый, он в состоянии воплотить мечту в жизнь. Всякий раз, когда речь заходит о нем, появляются такие слова, как «воображение, художественно, художник, фантазия» и т.д. С помощью Драйера, раздумывающего в криминальном музее об убийцах и не ведающего о том, что замышляется за его спиной, дается любопытная характеристика преступников: «Он думал о том, каким нужно быть нудным, бездарным человеком, тупым однодумом или дураком-истериком, чтобы попасть в эту коллекцию». По мнению Драйера, преступник – человек ни на что не годный и ни к чему не способный, который не может сам счастливо и интересно устроить свою жизнь, но лишь с помощью талантов другого. И действительно, Марта не может уйти от Драйера, не захватив его богатства, добытого им с помощью веселой предприимчивости. «Сколько эти глупцы пропускают!.. И обыкновенно все кончается судом, каторгой, казнью», – думает Драйер.

В этом романе писатель находится в состоянии поиска своего особого стиля, который лишь в романе «Защита Лужина» оформляется окончательно. Желание определить происхождение такой необычной прозы испытывали многие современные Набокову критики. Юлий Айхенвальд, так охарактеризовал повествовательную манеру Сирина в этом романе: «... победоносная смелость роскошно празднует свое торжество в самых приемах изложения, в общей манере рассказа. Он какой-то сквозистый, совсем не тяжелый, скользящий, но в то же время забирающий глубину; и сказанное перемежается здесь прекрасной недосказанностью».

Мистификациями, «фокусами» наполнен роман. Набоков стремится отбросить привычные условные романские мотивировки, как будто не утруждая себя находить для сюжета реальную почву. В отдельных описаниях он даже пытается «затемнить» объяснение происходящего. Это те самые индивидуальные приемы Набокова, которые он начинает вырабатывать именно здесь и впоследствии будет «широко эксплуатировать» в других романах.

Набоковский герб изображал собой нечто вроде шашечницы с двумя медведями, держащими ее с боков. Как замечал писатель, герб напоминал «приглашение на шахматную партию, у камина». Шахматы с детства занимали в жизни писателя особое место.

Сам Набоков вспоминал: «Я был довольно сильным шахматистом. Не “гроссмейстером”, как говорят немцы, но неплохим игроком на, скажем, клубном уровне, способным порой заманить в западню зазевавшегося чемпиона». В Берлине Набоков часто играл в шахматы – по вечерам дома, квартирах у друзей, а иногда даже в турнирах. Однажды он участвовал в сеансе одновременной игры, которую проводил знаменитый гроссмейстер Нимцович. И хотя Набоков в конце концов потерпел поражение, он проиграл в числе последних. «Более всего в шахматах меня притягивали именно ходы-ловушки, скрытые комбинации, вот почему я отказался от состязательной борьбы на шахматной доске и весь отдался сочинению шахматных задач. Я не сомневаюсь в существовании незримых связей между некоторыми миражами моей прозы и одновременно блестящей и матовой тканью шахматных задач, сказочных загадок, каждая из которых – плод тысячи и одной бессонной ночи».

Выход в свет в 1930 году романа «Защита Лужина» многие критики считают началом зрелости писателя. Впервые роман был опубликован в парижском журнале «Современные записки». Кроме первой части «Защиты Лужина» в 40 номе-

ре были напечатаны «Жизнь Арсеньева» Бунина, «Третий Рим» Георгия Иванова, «Ключ» Марка Алданова, «Державин» Ходасевича, стихи Адамовича и Поплавского. Вскоре «Защита Лужина» была издана отдельной книгой. Среди русских эмигрантов роман пользовался необычайной популярностью. Впоследствии Владислав Ходасевич отметил, что «Защита Лужина» – первая вещь, в которой Сирий стал уже во весь рост своего дарования. В лице Лужина был показан весь ужас творческой страсти».

В романе «Защита Лужина» Набоков начинает разрабатывать свою индивидуальную тему, которая будет интересовать его до конца жизни – это изображение душевного мира творца и его взаимоотношений с другими людьми. В этом романе впервые развивается исследование той пропасти, которая существует между людьми обычными, с их обычной жизнью, и людьми, наделенными неким «даром». Лужин – человек, в котором воплощен «чистый гений», без обыкновенных человеческих примесей.

Особенность Лужина определяется тем, что у него нет в романе никаких отражений, повторений, двойников, как это бывает с героями других романов Набокова. Он изображается через восприятие самых близких ему людей: сначала матери и отца, а затем любящей женщины. Любовь их всех самозабвенна и осторожна. Каждый чувствует странность этого человека, сначала замкнутого мальчика, затем – непохожего на других бледного пухлого мужчины, но в тайники его необычного сознания не дано проникнуть никому. Сам Лужин сначала слепо обнаруживает свою страсть к шахматам, а затем также обреченно и слепо покоряется ей.

Лужин – толстый, угрюмый, говорит незаконченными предложениями, чрезвычайно рассеян. Но читатель понимает, что все это поверхностные, несущественные детали, которые не важны на фоне его гениальности. Это «... человек другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и ни с чем». «Из всех моих русских книг “Защита Лужина” содержит и излучает наибольшую “теплоту”, – писал Набоков. – ...Лужина полюбили даже те, кто совсем не разбирается в шахматах... он неуклюж, неряшлив, некрасив – но, как очень скоро замечает моя нежная барышня, в нем есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его темного гения».

Возлюбленная Лужина, некто «она», у которой еще нет имени даже в тот момент, когда Лужин уже сделал предложение, несмотря на необычность избранника, бросается навстречу судьбе, сулящей ей большие несчастья. «Замысловатейший человек, человек, занимавшийся призрачным искусством», вызывает в ней тревогу, но душа уже обречена. «В его гениальность она верила безусловно, а кроме того, была убеждена, что эта гениальность не может исчерпываться только шахматной игрой, как бы чудесна она ни была, и что, когда пройдет турнирная горячка и Лужин успокоится, отдохнет, в нем заиграют какие-то еще неведомые силы, он расцветет, проснется, проявит свой дар и в других областях жизни».

Невеста Лужина отдает весь запас своих жизненных сил, всю себя на «спасение» Лужина, на изменение его личности. Но в огромный мир запредельных квадратов, проясняющих истинную суть жизни избранника, ей войти нельзя. Порыв великодушия, жалость, желание защитить обиженного – из этих чувств вырастает любовь героини: «... таинственная способность души... постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно...». Происхождение образа столь очевидно, что читатель безошибочно догадывается, какого рода героиню он видит перед собой. Та же жалость и забота о неприспособленном благородном чуде, то же стремление «осчастливить»,

приблизить его к людям, какое было у Ольги Ильинской из романа И.А. Гончарова «Обломов».

В «Защите Лужина» только с появлением «невесты» читатели начинают видеть подлинного Лужина. До этого все без исключения точки зрения на героя были неточными, неверными, не дотягивающими до его подлинной сути. Для спасения Лужина от безумия она привлекает знаменитого врача-гипнотизера, внушающего Лужину страх перед шахматной игрой. Но Набоков как будто горько подсмеивается над их стараниями: не учтено одно – таинственная природа гения. «Все мысли его последнее время были шахматного порядка, но он еще держался – о прерванной партии с Туратти запрещал себе думать, заветных номеров газет не раскрывал, – и все-таки мог мыслить только шахматными образами, а мысли его работали так, словно он сидит за доской». Его «умная, большая голова» разработала защиту – надо выпасть из игры, чтобы спастись.

Параллель Лужин-сын и Лужин-отец очень важна в романе. «Дар» как рок, как смертельная ноша, как болезнь, которой подчиняется вся жизнь – у сына, и «дар» как легкое прикосновение таланта, как приятные способности, не делающие человека непохожим на других людей, а доставляющие ему удовольствие творческого волнения – у отца. В романе разворачивается и параллель между воображаемым шахматным миром и миром реальным. Насколько интересен, полон обольстительных комбинаций и сложных тайн шахматный мир, проходящий в сознании Лужина, настолько упрощен мир реальный. Когда в результате нервной болезни Лужину приходится отказаться от «своего» мира, перед его доверчивыми глазами предстает новый мир. Это мир комфорта, интересных путешествий, новых костюмов и пальто, а также обоев, булавок, мебели – мир во всем его внешнем многообразии. Сможет ли этот мир, такой наполненный и многоликий для обычного человека, заменить мир одинокого воображения для странного гения? С помощью различных сюжетных намеков автор дает нам понять, что течение «нормальной» жизни Лужина недолговечно. Лужин не может быть таким, как все. Поэтому в кинематографе из всего фильма он замечает только тот эпизод, где актеры играли в шахматы: «А играют они плохо», – констатирует он. Со второй половины романа повествование стремительно движется к катастрофической кульминации.

Главная метафора, которая развивается на протяжении всего романа, – сравнение шахматной игры с жизнью и ее законами. Это заметил и критик Георгий Адамович: «...у Сирина есть дар обобщения. Шахматы у него вырастают в нечто большее, более широкое, и лишь самого немного, какого-то последнего штриха недостает, чтобы показалось, что он говорит о жизни». Абстрактная борьба в шахматной игре параллельно раскрывает борьбу за первенство в жизни: напряжение ума, ловкость, предусмотрительность, выдержка, дальновидный расчет. Оказывается, законы шахматной игры могут заключать в себе секреты выживания в жизни, когда какой-нибудь «тихий ход», неожиданный для противника, запланированный заранее, способен привести к победе. Не заключается ли в шахматной игре с ее успехами и поражениями главная формула жизни, как будто спрашивает Набоков. Сам страстный шахматист, он как будто намекает, что эта игра связана с какими-то таинственными основами жизни, не видимыми для «простого глаза».

Вся композиция романа строится отчасти по методу шахматной игры и может показаться, что Лужин – король, окруженный разными фигурами. Он сам, постепенно утрачивая реальное представление о жизни, начинает действовать по правилам шахмат. Последний его поступок – акт судорожного спасения – перед смертью он видит из окна, что вся бездна распадается «на бледные и темные квадраты».

От отдельных сравнений, метафор, связанных с шахматным миром, повествование почти полностью переходит к сопоставлению жизни отдельного человека с шахматной задачей. Сама душа Лужина, его сознание становится шахматным полем, где действуют две противоборствующие силы: сила внешняя, втягивающая героя в страшную неизвестность, и сила внутренняя, стремящаяся его защитить. Изю дня в день Лужин начинает жить, как бы играя сам с собой шахматную партию. Его подлинная суть, несмотря на запреты врача, не может не проявляться. Начиная прозревать, что втянут в опасную игру, он негодует на себя, что «позволил комбинации развиваться». «Но с этого дня покоя для него не было – нужно было придумать, пожалуй, защиту против этой коварной комбинации, освободиться от нее, а для этого следовало предугадать ее конечную цель, роковое ее направление...».

В самом сочетании слов, шахматном термине, ставшим названием романа, кроется важный смысл. Лужин подсознательно придумывает «защиту» от жизни, от любящих людей, не понимающих его и посягающих на его индивидуальность. Удобная, внешне красивая жизнь, где Лужин исполняет роль хорошо причесанной куклы, не имеет ничего общего с его прошлой подлинной жизнью, где неопрятный, нищий Лужин жил напряженно и осмысленно. «Но в неизбежные минуты жениховского одиночества, поздним вечером, ранним утром бывало ощущение странной пустоты, как будто в красочной складной картине, составленной на ска-терти, оказались незаполненные, вычурного очертания пробелы».

Отстаивая свое право на особую жизнь, Лужин «защищается»: прячет шахматы, делает вид, что не интересуется шахматным разделом в газете, а интересуется политикой. И, наконец, придумывает «разумную защиту», над решением которой он постоянно размышлял. Впервые в последнем предложении романа звучит имя Лужина. Оно звучит тогда, когда самого Лужина больше нет в живых. «Александр Иванович, Александр Иванович!» – заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было». Почти явно писатель пробует перенести в роман некий шахматный композиционный принцип.

Последняя фраза как некий музыкальный аккорд заставляет читателя ощутить нечто мистическое, какую-то печальную пустоту, прощание с необыкновенным явлением в жизни. Чудо звучания последней фразы более всего заставляет понять трагедию ушедшей неразгаданной жизни. Это выход или избавление от непосильного жизненного бремени, от «дара», жить с которым нельзя, но и жить вне которого тоже нельзя. И поэтому другого выхода для героя нет.

В этом романе Набоков продемонстрировал развитие глубокого психологизма, доведение до филигранной тонкости изображение душевных движений, начатое русскими классиками XIX века. В основе повествования Набокова обстоятельность, бесстрастность, внешняя безоценочность, внимательность к отдельным мелочам быта, отказ от какой бы то ни было эмоциональности в изображении. Эта бесстрастность, доведенная до совершенства холодная внимательность, вызывала обвинения Набокова в том, что он не любит людей, не любит своих героев. Набоков начинает разрабатывать свою, сугубо индивидуальную область в литературе. Его начинают интересовать не «все», а лишь «странные некоторые», или даже «непохожий ни на кого, один из всех». А «все» уже только по отношению к этому избранному «одному»¹.

¹ Эта же тема затрагивается в рассказе «Бахман», но в нем героиня, в отличие от невесты Лужина, жертвует всем ради роковой любви к гению – положением в обществе, благополучием, душевным покоем. Она переходит в другой мир, странный и беспокойный,

Роман «Подвиг» вызвал большие споры и неоднозначные трактовки среди критиков. Все русское творчество Набокова так или иначе было связано с одной темой – темой «больной родины». В 1971 году в «Предисловии к английскому переводу романа» Набоков писал о романе: «... он взмывает к вершинам чистоты и печали, которых мне удалось достичь только в гораздо более поздней “Аде”».

Многих современников смущала в романе незавершенность сюжета. Для того чтобы понять идею романа, необходимо было ответить только на один, главный вопрос: почему герой-эмигрант решает в финале романа вернуться в Россию? Книга появилась в печати в 1932 году. Начиная с 1917 года всей русской интеллигенцией осмысливалось, осознавалось страшное потрясение, пережитое Россией в 1917 году. И выяснялись причины того рокового перелома, после которого ничего уже нельзя было спасти. Немногие спасшиеся, волею судьбы оказавшиеся за границей, видели свое предназначение только в этом осмыслении. «Мы должны заставить себя понять, где мы и как и почему попали в эту бездну, – писал С. Франк в статье “De profundis” в 1918 году – А если даже нам действительно суждено погибнуть, то и тогда дух жизни влечет нас погибнуть не в сонном замирании мысли и воли, а с ясным сознанием, передав векам и народам внятнейший предостерегающий голос погибающего и чистое, глубоко осознанное покаяние». Русская интеллигенция в эмиграции спорила о том, почему «это» произошло и как «это» произошло, и за кем нужно было идти – за Достоевским, Соловьевым и Чаадаевым или за Бакунным, Чернышевским и Михайловским. А Набоков предложил в своем романе как будто единственно возможный путь – назад в Россию.

Мартын, главный герой «Подвига», выбравший в Кембридже совсем бесполезный для практической жизни курс русской словесности, как бы на практике пытается осуществить борьбу за старую Россию. Хотя нигде на протяжении романа Мартын не предстает борцом. Более того, подчеркивается отсутствие всякого героизма у «маменькиного сынка».

Сам поступок Мартына – переход русской границы, уход в неизвестность и не в порыве минутного геройства, а долго и тщательно планируемый, – представляет абсолютную загадку. Потому что «все» любыми средствами стремились вырваться «оттуда», а Мартын Эдельвейс шел «туда». В 1924 году в эмигрантском журнале «Воля России» близкий Н.Гумилеву современник вспоминал об их совместных планах: «Мы обдумывали план бегства из советского рая, <....> Я хотел уходить через Финляндию, он через Латвию. Мы помирились на эстонской границе. Наш маршрут был на Гдов, Чудское озеро. В прибрежных селах он знал рыбаков, которые за переброс нас на ту сторону взяли бы недорого».

Набоков посылает своего героя из мира живого в страну погибшую, так как в мире живых он находится не имеет права. Мартын переходит границу через несколько лет после окончания Гражданской войны. Никакой конкретной цели нет у героя, кроме единственной: как, преодолев ужас, перейти к погибающим. За его поступком начинают просматриваться Некрасовские строки: «Уведи меня в стан погибающих за великое дело любви...». Если рассматривать в этом свете «Под-

находясь рядом с человеком, способным подняться к таинственным высотам искусства, дающим «неизъяснимы наслаждения», и опуститься на самое дно жизни. Бахман – жрец искусства, лишь сосуд, наполненный божественным искусством. В иные минуты он «меж людей ничтожных мира» самый ничтожный. Никакой благодарности за свое стоическое поведение героиня не получает. Награда для нее – лишь пребывание подде гения. В результате она погибает.

виг», то главная идея романа оказывается очень традиционной, идущей из русской литературы XIX века – это мучительный поиск героем нравственных истин и своего места в жизни. Мартын окружен русскими интеллигентами, для многих из которых место найдено, деятельность определена. Это Зиланов, Иголевиц, Грузинов.

Тема России отчетливо звучит в романе и при изображении английского окружения Мартына. Для профессора русской литературы Арчибальда Муна, наставника Мартына в Кембридже, Россия, которую он «бесконечно любит» и «о которой знает все», завершила круг своего исторического развития, умерла, ее прошлой культурой можно любоваться, ее можно поставить на почетное место на книжной полке. С именем «Россия» для профессора Кембриджского университета связано только наслаждение – ее литературой, искусством, историей. И никакой боли или тревоги за ее народ, за ее настоящее он не испытывает. Такая позиция не вызывает сочувствия у Набокова. Он недоброжелателен к утонченному эстету, не разделяет его паразитирования на чужой трагедии.

Представления о России в среде эмигрантов, окружающих Мартына, во многом соответствовали действительности. Иголевиц говорил «о казнях, о голоде, о петербургской пустыне, о людской злобе, о скудоумии и пошлости». Ни разу ни с кем Мартын не произносит ни одного высокопарного слова о спасении родины, об искуплении вины. Автор лишь с помощью сложных ассоциаций передает состояние души своего героя и созревающее в нем решение. Воспоминания о России преследуют героя и подготавливают его, казалось бы, неожиданный шаг. Первоначальное название романа: «Романтическое возвращение». Что порождает, а затем формирует это безумное желание героя вернуться на родину? Мечь? Но это чувство так не свойственно Мартыну. Желание разобратсья в собственной судьбе и в судьбе своего народа? Осуществить возможность быть там, где «все», там, где «родина», а не «прозябать» в Германии, Швейцарии. Франции? Утолить «животную тоску по еще свежей России»? Или это путь к самоутверждению, путь к завоеванию отвергнувшей его возлюбленной? «Тут есть что-то странное. Спокойно сидел в Кембридже, пока была у них гражданская война, а теперь хочет получить пулю в лоб за шпионаж», – недоумевает его друг Дарвин.

Мартын чувствует необходимость быть там, где погибли его сверстники, разделить судьбу поколения. В стихотворении Набокова 1927 года этот романтический порыв формулируется очень точно в нескольких строчках:

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
Ведут к оврагу убивать.

Проснусь, и в темноте со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат.
...благополучного изгнания
я снова чувствую покров.
Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
И весь в черемухах овраг.

Постепенно начинает звучать в романе тема особой судьбы, особого предназначения. Мартын лишается возможности выбора, путь его неотвратим. И путь этот гибельный. Тема осознанной гибели, невозможности существовать вне России предстает в романе почти в обнаженном виде. Лермонтовское «но я люблю, за что, не знаю сам...» – звучит потаенным подтекстом в романе. «Дрожащие огни печальных деревень» как будто мучают душу автора и его героя.

Роман наполнен «знаками» судьбы, которые заранее предвещают именно то, что произойдет в дальнейшем. Многие из этих знаков перенесены в роман из жизни самого писателя. Огни, которые видит Мартын, один из мальчиков поколения Набокова (См. «Другие берега», гл. 2-я), сначала в деревне, а затем непосредственно перед исполнением его решения – это знак судьбы. Чтобы подтвердить свое предназначение, 20-летний Мартын сходит с поезда на французском полустанке и направляется в деревушку, огни которой манили его много лет назад. Огни, ставшие зовом судьбы, подтвердили догадку: он вновь поедет в Россию.

Такие «знаки», выстраиваясь в продуманную композицию, объединяются по мере продвижения к финалу и проясняют авторскую идею. «Зов родины» начинает звучать все сильнее. Сначала – это «запах Крыма», неожиданно возникший в Кембридже. Затем «русский лес» в Швейцарии, наконец сложный пасьянс Софьи Дмитриевны, который «вышел последний раз в России» и т.д. Огни и лесная тропинка, мелькающая на протяжении всего романа – символические детали многочисленных вариаций, изящно переплетенные между собой, и в конце концов становящиеся «ключом» к идее романа.

Сюжетно-тематическая канва разворачивается в прямых традициях русской литературы. Героем в жертву приносится благополучие, счастье, жизнь. Ради чего? Ради воплощения воспоминаний детства: запаха травы, возможности пройти по тропинке в счастливое младенческое прошлое? Нет, главная цель – другая. Жертва нужна Мартыну Эдельвейсу для исполнения своего долга. Слово «долг» – одно из ключевых в романе, хотя упоминания о долге не часты. Персонажи говорят о нем как бы вскользь. Впервые Соня говорит Мартыну о том, что «... самое главное в жизни – это исполнить свой долг и ни о чем прочем не думать». Она повторяет слова сестры Нелли, муж которой, офицер армии Юденича, погибает в России. И долг – это, по словам Сони, не просто дело, не работа или там служба, а такое, ну, такое, – внутреннее». Это «внутреннее» для Мартына – возвращение в Россию. У Сони «ничего такого нет». И она, отказывая женихам, подсознательно ждет указания, в чем же ее долг, и первая понимает смысл поступка Мартына.

Мартын как подлинный герой русской литературы мужественно идет навстречу своей судьбе, исполняя долг. «Только обыватели, сидя в полумраке своего жилища, – писал Набоков впоследствии в лекции “Пушкин, или правда и правдоподобие”, – любят думать, что путешествия уже не раскрывают никаких тайн; на самом деле горный ветер также будоражит кровь, как и прежде, и *погибнуть, идя на благородный риск, всегда было законом человеческой чести*».

Вместе с темой непреодолимой судьбы в романе звучит мотив смерти.. Тема смерти, гибели связана с подвигом. «Как же я буду умирать?» – задает себе вопрос герой и перебирает все возможные виды смерти. И не случайно самой первой становится возможность погибнуть от пули, смерть «у стенки». Он как бы прозревает свою будущую гибель. Завершает воображаемые «виды» смерти «темный лес и погоня». Навязчивая картина преследует Мартына, сумевшего избежать уготованной ему общей судьбы его поколения.

В романе нигде не говорится о том, что Мартын идет в Россию бороться с режимом, совершать теракты, как это делает Грузинов. Своим переходом он просто отказывается от спасения, от обмана, от шанса, который предоставила ему судьба. «Исполнить свой долг и ни о чем прочем не думать», – вот самое главное в жизни. Здесь проявляется традиционная идея русского романа XIX века – идея аскетизма, отречения, страдания за других. Воспитанные русской литературой, русской историей, они – Соня, Мартын, Нелли, муж Нелли – искали «чего-то такого», жаждали подвига. Исполнить свой долг – главная задача жизни. Его исполнили муж Нелли, погибнув в Крыму, сама Нелли, отпустив его в Россию, отец Сони, Грузинов, Иоганнович. И, наконец, его должен был исполнить Мартын. Исполняет свой долг и мать Мартына – она ждет навсегда потерянного сына.

Мартын уходит в Россию, которую не поставишь на полку в виде томика умершей культуры. Для него связаны между собой и эта экспедиция, и его любовь, и «унылая пора, очей очарованье». Любовь к Соне, воздух России и Пушкин связаны воедино. Вот почему непреодолимый зов смертельной судьбы нельзя отклонить. Удивительно, что почти все прижизненные критики Набокова, сами в большинстве своем пережившие судьбу Мартына, не поняли его поступок. Так называемый «подвиг» вызывал недоумение.

Судьба героя – это судьба нации. Исторический водоворот тянет к себе магической силой. И слова Мартына: «Ведь я же вернусь, я же непременно вернусь через месяц», – лишь трагическое прощание с жизнью. Он не вернется, но не идти нельзя. Владислав Ходасевич, видевший последним Николая Гумилева в ночь накануне ареста, вспоминал: «Потом Гумилев стал меня уверять, что ему суждено прожить очень долго – “по крайней мере до девяноста лет”». Он все повторял: – Непременно до девяноста лет, уж никак не меньше». В статье «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков вспоминал о казненном поэте. Именно финал жизни Гумилева противостоит ненавистному для Набокова «здравому смыслу». «Одной из главных причин, по которой лет тридцать назад ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы: в тусклом кабинете следователя, в застенке, в плутающих коридорах по дороге к грузовику, в грузовике, который привез его к месту казни, и в самом этом месте, где слышно было лишь шарканье неловкого и угрюмого расстрельного взвода, – поэт продолжал улыбаться». Улыбку Гумилева писатель воображал как некое отмщение, как единственное, что мог противопоставить поэт-рыцарь бессмысленной жестокости.

Композиционно картина над детской кроватью Мартына, на которой изображены «густой лес и уходящая вглубь витая тропинка», и картина природы, запечатленная в последнем предложении романа: «...темная тропа вилась между стволов живописно и таинственно», – образуют некое музыкально-тематическое обрамление. Непредсказуемая, темная тропа жизни оказывается предрешенной, роковой, единственной, с которой не свернуть. Тебя могут увести от революции и Гражданской войны, разместить среди чужой прекрасной жизни и чужих сверстников, но непобедимый зов настигает, и ты оказываешься вновь среди холодного, сырого русского леса, идущим навстречу смертельной судьбе.

Можно утверждать, что приобщение к судьбе поколения, к судьбе народа является ведущей темой романа. Что же, если не восстановление справедливости, не бескорыстное служение высокому долгу, движет Мартыном, когда он принимает трагическое решение? «Тридцатые годы были временем без надежды, – говорил Набоков своему биографу Э. Филду, – я думаю, что к середине десятилетия мы в

эмиграции отказались от мечты о возвращении; но это было не так уж страшно, поскольку Россия оставалась с нами. Мы сами были Россией. Мы представляли собой Россию».

Вторым «немецким» романом после «Короля, дамы, валета» называли роман **«Камера обскура»**. «Это мой худший роман...Персонажи безнадежные клише», – говорил сам писатель в одном из интервью. Несомненно, тема «Анны Карениной» присутствует в романе, но не только на уровне сюжетной схемы, как это было в романе «Король, дама, валет», а уже на более глубоком идейно-философском уровне. Ее можно усматривать в первую очередь в исследовании любовной страсти как руководящей силы, влияющей на поступки и поведение человека. Но любовная страсть у Набокова лишается того ореола возвышенности, жертвенности и благородства, какими она овевана у Толстого.

В «Камере обскура» в центре изображения характер слабый, жалкий, зависимый от внешней среды. Это человек, поглощенный удовлетворением почти патологического чувственного влечения и решившийся ради этого изменить и погубить свою жизнь. Благородный Кречмар, тонкий ценитель искусства и красоты, всецело отдается физической страсти и результатом его выбора становится гибель.

Не отрицая власти страстей над людьми, полностью признавая их беспощадную, всепоглощающую силу, писатель не считает их действие благотворным. Страсть по Набокову не облагораживает, не дает прозрения, а ведет человека в пропасть. Неумение и невозможность управлять своими влечениями не вызывает в писателе никакого сочувствия и сострадания, а лишь презрительную жалость. Впоследствии в своей лекции о Толстом Набоков попытался дать свою интерпретацию любимого романа «Анна Каренина». «Одна из величайших книг о любви в мировой литературе, “Анна Каренина” – не только роман-интрига. Толстого глубоко волновали вопросы нравственности как самые важные, вечные и общечеловеческие. И вот какая нравственная идея заложена в “Анне Карениной” <...> его настоящий нравственный вывод: любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистичная любовь не созидает, а разрушает. Значит, она греховна».

С помощью фамилии Каренина, которую присваивает автор одной из героинь романа, Дориане, автор намекает на диалог с Толстым. Ироничная характеристика Дорианы Карениной будто «списана» у Толстого: «Дориана, впрочем, была прекрасна, она славилась своими плечами, джиокондовой улыбкой и хриплым голосом».

Весь роман – это сатирическое изображение пошлой стороны буржуазного образа жизни, насмешка над идеалами среднего класса. Но более всего насмешка над кругом мира искусств. Этот мир, несмотря на свою внешнюю приверженность красоте, предстает как циничный, хищный и бесплодный. Мир, ничего общего не имеющий с истинным искусством, но однако же очень прочно устроивший себе комфортную респектабельную жизнь. Одна из главных идей романа, идея об обесцениваемости искусства, его тиражированности в условиях современных запросов XX века. Об этом заявлено в самом начале в связи с историей Чиппи и поведением Дорианы Карениной. Успех, слава в искусстве прямо пропорциональны материальному вознаграждению – и только. В таких условиях ловкий, не лишенный таланта карикатурист может чувствовать себя по праву известным художником. Горн, Дориана Каренина, Зегелькранц, кинопродюсеры, режиссеры, критики, искусствоведы точно знают цену всем жизненным благам, без которых не могут обойтись. Они не имеют права ошибаться, позволить себе какой-нибудь поступок, идущий вразрез с законами «здравого смысла». Вот почему, боясь привязаться к Магде, Горн в первый

раз спешно покидает ее. А Кречмар, позволивший себе искреннее чувство, сразу же становится чрезвычайно уязвимым. Это второй роман Набокова, где объектом скрытого осмеяния становится западная «деловитость», отношение к жизни как к «делу», где нельзя прогореть. И по сравнению с романом «Король, дама, валет», где все-таки областью делового предпринимательства являются повседневные товары, в «Камере обскура» деловые отношения касаются сферы духовных ценностей, что выглядит особенно пошло и неестественно. Стремительно беднеющий, Горн подает иск на фирму, использующую его Чиппи в целях рекламы Дорианы Карениной. Это вполне устраивает Каренину, нуждающуюся в атмосфере скандала, и самого Горна, чтобы продлить угасающий интерес к Чиппи. Продажность, кассовость – вот, что определяет успех и ценность созданного.

Рано или поздно по логике сюжетного развития Кречмар должен придти к трагическому финалу. Наивная доверчивость, соединенная с жадой наслаждений, Кречмара и яростная погоня за жизненными успехами Магды в конечном итоге окончились бы взрывом.

Таким образом «Камера обскура» демонстрирует первые попытки писателя заявить свою позицию по отношению к главным проблемам, исследуемым в русской романистике: проблемам нравственным, моральным, семейно-бытовым. И несмотря на то, что этот роман Набоков считал самым слабым из своих романов, нужно отметить, что в нем демонстрировалось как сюжетно-повествовательное, так и изобразительное мастерство сложившегося и нашедшего свою особую дорогу автора.

В романе «Отчаяние» голос писателя, отстаивающего свою особую художественную позицию, становится все более определенным. Именно с «Отчаяния» начинаются поиски критиками-современниками места Набокова в ряду истории русской литературы. Почти снимаются обвинения в «нерусскости», в подражании западным образцам, несмотря на то, что новый роман можно было назвать третьим «немецким» романом писателя. Время действия романа – 1930 год, место действия – Германия. Сам роман вышел в 1934 году в журнале «Современные записки».

Главный герой коммерсант Герман Карлович совершает убийство своего случайно встреченного «двойника», бродяги Феликса с целью получить крупную сумму денег по страховке. В успехе своего тщательно планируемого замысла Герман Карлович не сомневается, однако одна непредусмотренная улика выдает его. Роман написан в форме исповеди главного героя уже после совершения преступления.

В 1930-е годы разгорается бурное обсуждение романа. Вл. Ходасевич называет «Отчаяние» «одним из лучших романов Сирина». Он видит в сюжете романа иносказание. Герой не убийца, а творец своего произведения, «подлинный художник».

Можно сказать, что в Германе мы видим перевернутый, сниженный образ умного преступника, пытающегося логически оправдать свое преступление несовершенным устройством бытия, философскими доказательствами о справедливости выживания в этом мире более достойных. Но вся эта философия «больших идей», оправдывающая преступление, может быть представлена по Набокову лишь в пародийном виде. А еще точнее – разоблачена. Так же, как и в «Камере обскура», Набоков «преуменьшает» серьезность страданий людей, стремящихся перейти за грань допустимой морали. Их души мелче, подлее, не стоят возвышенного изображения. Руководить преступником и его преступными замыслами у Набокова может только низменная выгода. В рассуждениях Германа Карловича о праве на преступление заметен пародийный отклик на философские построения Раскольникова о праве избранной личности на убийство себе подобных. Набоков стремит-

ся преодолеть, разоблачить художественную концепцию Достоевского и доказать, что никакой преступник не может быть благородным в основе своей, кто бы он ни был. Пошлый, циничный, вульгарный, его Герман не способен раскаяться в содеянном.

Герман сразу же, с первых строк вызывает в читателе неприязнь и антипатию. Его жертва – Феликс – оказывается мелким шантажистом, алчным, корыстным, готовым на любое преступление, таким же аморальным, как его убийца Герман. Поэтому гуманистическая «любовь к людям», с точки зрения Набокова, не может быть основой искусства. Литература, выражает свою позицию писатель, не может демонстрировать сострадание к заблудшим и падшим и уж тем более ко всем людям. Ее назначение, скорее, может быть в том, чтобы выразить и обосновать презрение к таким людям – мелким, хищным, душевно бедным.

Таких убийц, как Раскольников, всячески пытается внушить читателю свою мысль Набоков, быть не может, – в убийство нельзя вкладывать столько ума и философских обоснований. Писатель пытается повторить, пародийно их снизив, даже мельчайшие психологические мотивировки поведения героя романа Достоевского перед совершением преступления и в момент его исполнения. Все, что испытывает Герман, вновь возвращает нас к Раскольникову, к его сомнениям и борениям с собственным преступным желанием. Предсказания, похожие на предсказания в романах Достоевского, таинственные намеки, создающие напряжение читательского ожидания, постоянно вплетаются в сюжетную канву «Отчаяния». Появляется и первое упоминание о жанре, в котором разворачивается повествование, – криминальный жанр. А затем наконец звучит долго ожидаемое имя писателя, с которым ведется спор, – говорится о «застеночных беседах в бутафорских кабаках имени Достоевского».

Жажда обогащения у Германа Карловича прикрывается убийством существа, не стоящего сожаления. Феликс – никчемный бродяга, еще более убогий, чем старуха-процентщица. Эта параллель почти никак не завуалирована в романе.

Преступник, по мнению Набокова, не может не оставить какой-либо след совершенного преступления. Посвятивший обдумыванию будущего преступления много месяцев и, как ему казалось, уничтоживший все улики, Герман Карлович все-таки оставил предмет, который его в конце концов выдал. Это палка с инициалами Феликса.

Таким образом, это первый роман, в котором Набоков почти открыто пытается разоблачить идейно-философскую и эстетически-художественную платформу Достоевского. Ни сочувствовать преступнику, ни любить его нельзя, каким бы он ни был. В этом смысле надо понимать выпад против декларации: «литература – это любовь к людям». У Достоевского получалось, что любить и сострадать можно, пока хоть что-то осталось в человеке человеческого. Вся концепция романа, сюжетное его построение, многие рассуждения главного героя, даже вводимые эпизодические лица – все в той или иной степени связано с художественным миром Достоевского, причем Достоевский-пророк занимает в построениях Набокова, пожалуй, большее место, чем Достоевский-художник. В этой попытке поколебать грандиозную фигуру великого художника и доказать несостоятельность его образных построений проявлялась все утверждающаяся и возрастающая писательская мощь Набокова.

Сразу же после выхода в 1935 году романа «Приглашение на казнь» Владислав Ходасевич заявил, что этот роман Набокова «не имеет исчерпывающего решения».

У многих исследователей может возникнуть искушение рассматривать роман, как прямой, хотя и заключенный в изысканную форму, отклик на политические события века, как произведение, разоблачающее прежде всего тоталитарное и деспотическое государство. Сам Набоков предостерегал от слишком прямого соотнесения романа с Советской Россией. В «Предисловии к английскому переводу» он писал: «Русский подлинник романа был написан ровно четверть века назад в Берлине, через пятнадцать с лишним лет после того, как я ускользнул от большевиков и как раз накануне полного торжества и всеобщего признания нацизма. Сказалось ли на моей книге, что все это для меня – один и тот же унылый и безобразный фарс – настоящего читателя этот вопрос должен занимать не более, чем меня самого».

Почти во всех разнообразных интерпретациях романа отмечалась прямая его связь с русским классическим романом. Реминисценции, аллюзии, сюжетные переклички, просто имена героев, ритм и мелодика их речи и речи автора – все можно было соотнести с русским романом XIX века. Набоков пользовался чужими образами на всех стилистических уровнях откровенно и при этом ни на кого не был похож, сохранял свою абсолютно оригинальную манеру повествования.

В романе развивается тема необычного сознания человека, не похожего на других людей. Необычность, особенность, избранность облекается у Набокова в личность благородную, безбидную, не противопоставляющую себя другим, а до поры до времени скрывающую свою непохожесть и затем почти безропотно принимающую свое изгнание из общего человеческого «муравейника». Цинциннат – главный герой романа – не может уподобиться толпе. Его особенность в том, что он «не прозрачен» в обществе, где все прозрачны. И вынужден скрывать это. Идеальная концепция Набокова заключается в том, что «особенный», необычный почти всегда терпит поражение и должен принять свой проигрыш, свою «казнь» как естественный и заслуженный конец. Так и ведет себя Цинциннат. Цинциннат не держит зла на своих мучителей, прощает и любит свою неверную жену Марфиньку и хочет продлить свою мучительную жизнь хотя бы на день. Невозможность Цинцинната приспособиться к уродливому миру не исключает человеческого желания несмотря ни на что, любыми средствами «остаться» в этом мире и жить в нем. Приятие жизни, несмотря на ее абсурд – вот главный философский вывод Набокова.

На протяжении всего повествования Цинциннат сидит в одиночной камере и готовится к казни. Его «непрозрачность» обнаружена, и он знает, что должен умереть. Каждый час он ждет, придут ли его наряжать для казни сегодня или у него есть еще несколько дней в запасе. Человеческая жизнь – это книга о приближающейся смерти, как будто говорит Набоков.

Цинциннат находится в камере, где на стенах оставлены надписи бывшими узниками, такими же, как и он. Сообщение о символических надписях, которые пытается разгадать Цинциннат, переходит в рассказ о его работе на фабрике, где он делал игрушечных писателей XIX века для школьников. Странные надписи, по всей видимости, принадлежат тем, кто был казнен до Цинцинната. Одиночество любого творца, заключенного в камеру своего избранничества и долга, – главный лейтмотив романа. Каждый, кто сидел до Цинцинната, был один на один со своей судьбой и боролся со смертью и забвением вечности. Недаром, когда Цинциннат все же добирается до самого верха своей камеры, он читает последнюю надпись: «Ничего не видать, я пробовал тоже». То есть, никому не дано разгадать тайну своего избранничества и своего предначертания. Эту надпись можно расшифровать и по-другому: тайна смерти еще загадочней тайны жизни. И ни один самый глубокий ум не в силах сообщить тебе разгадку.

В «Приглашении на казнь» писатель нарочито представляет все романские атрибуты, необходимые для любого романа, как условные. Могут быть условными персонажи – они взаимозаменяемы. Тюремщик Родион Иванович и директор тюрьмы Родриг Иванович время от времени соединяются и превращаются в одно и то же лицо. Родион снимает рыжий парик и становится Родригом. Родриг Иванович одевает фартук и становится Родионом. Прием «двойничества», неоднократно используемый Набоковым в других произведениях, здесь доведен до своего логического завершения. Условен сюжет – действие разворачивается в условных декорациях: в камере нарисованной тюрьмы, где условный герой (он иногда может разрушаться – отвинчивать себе голову, летать в воздухе и т.д.) с экзотическим именем Цинциннат Ц. ждет своей условной казни.

В романе в пародийно-гротесковом виде представлены многие ценности жизни: любовь, дружба, отцовство, жизнь и смерть. Герой оказывается перед открытием, что из жизни выброшено все ценное, достойное любви и памяти. Все подвергается абсурдистскому преломлению и издевательскому осмеянию, все превращается в болезненный фарс. И освобождения ждать бесполезно.

В развертывании сюжета писатель доходит до острой эксцентрики: палач «спасает» свою жертву, гуляет с ним по крыше тюрьмы и по пустынным улицам, дает ему насладиться воспоминаниями прошлого, ужинает с ним в присутствии отцов города и публики, демонстрируя установившиеся «братские» отношения. Реалистические подробности органично сочетаются с изображением ирреальности происходящего. В «Приглашении на казнь», так же, как и в «Отчаянии», «Короле, даме, вальсе», Набоков, разрабатывая классические сюжетные приемы, доводит их до эксцентрической пародии.

Тема смерти, по-разному затрагиваемая во всех произведениях Набокова, здесь, в этом романе, становится центральной. Можно сказать, что эта книга о поисках выхода, поисках средств перебороть смерть. Ликующая молодость и здоровье «клокочет», и поэтому так ужасен страх конца и так непонятно отношение к тебе мира, который остается после тебя. Образ нежного, беззащитного, страдающего Цинцинната можно рассматривать и как образ совершенного человека, ищущего и не находящего опоры перед неминуемым исчезновением. И здесь строки Федора Ивановича Тютчева, упоминаемые в романе, поднимаются до большого философского обобщения: «О, как на склоне наших дней нежней мы любим и суеверней». Литература XIX века, пронизанная любовью к человеку, – это единственное реальное богатство, единственная духовная опора, на которую еще можно рассчитывать приговоренному к смерти.

Суть явления Цинцинната в мир, разгадка его образа – творчество. Цинциннат видит сны, в которых жизнь представлена ярче и выразительнее, чем в действительности. Он встречает в своем мире снов таких же чудачков, как он сам. Истина жизни – в отображении, в отражении, в искусстве. Воображение Цинцинната становится тем зеркалом, в котором отражается бессмысленная окружающая жизнь. Оно придает «смысл бессмысленному и жизнь неживому». Главное для Цинцинната – иметь хотя бы «теоретического читателя». «Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу, – но: сохраните эти листы, – уверяю вас, что есть такой закон, что это по закону, справьтесь, увидите! – пускай полежат, – что вам от этого сделается? – а я так, так прошу, – последнее желание, – нельзя не исполнить. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать. Вот это нужно было высказать. Теперь пора собирать-

ся», – пишет он в последние минуты перед ожидаемой казнью. И последнее его желание – «кое-что дописать».

Весь роман можно было бы охарактеризовать как развернутый художественно-философский образ, выражающий творческое и жизненное кредо писателя, его представление о смысле жизни, жизнь, смерть, творчество. Ужас предстоящей казни усиливается с помощью «веселого палача», манера поведения которого была заимствована писателем у первого главы Советского государства. Об этом он писал американскому критику Э. Уилсону: «Эта напускная доброта, это закатывание глаз “с прищуриной”, этот мальчишеский смех и т.д. представляют собой что-то особенно отвратительное для меня. Именно эту атмосферу “веселости”, этот кувшин молока человеческой доброты с дохлой крысой на дне я использовал в своем “Приглашении на казнь”. “Приглашение” делается так добро, все будет так прекрасно и приятно, если Вы только не будете СУЕТИТЬСЯ (говорит палач своему пациенту)».

Вся композиция романа построена на сочетании гротескного изображения абсурдной действительности с пронзительными лирическими монологами. Эти лирические монологи кажутся тем необычнее, чем страшнее картины циничного и безнравственного мира.

Набоков пытается низвести эти жуткие картины абсурдного, воинственно-бесчеловечного мира до мира ненастоящего, картонного. Он постоянно подчеркивает бутафорию происходящего. В финале романа паук, живший так долго в тюремной камере с Цинциннатом, сообщник его мучителей, оказывается плюшевой игрушкой на резинке. Тюремная камера разрушается, стул трещит – читатель должен все время ощущать, что перед ним только придуманная пьеса с хрупкими декорациями.

Знаменательно, что во всей этой страшной придуманной жизни с придуманными декорациями, игрушечными исполнителями жестокого фарса «настоящим» все же оказывается один Цинциннат. Он ни разу не становится смешным и кукольным, даже тогда, когда рассыпается на части. Мучения его кажутся подлинными и вызывают у читателя глубокое сострадание. Весь мир вокруг Цинцинната – это «ложная логика вещей», и только он один – подлинный. Тем не менее, хотя автор всячески дает понять читателю, что все происходящее лишь сон, игра воображения его героя, окружающий мир не становится менее ужасным. Леденяще подлинный и страх смерти у Цинцинната. В конце романа писатель еще раз напоминает, что весь сюжет, поражающий своей жестокостью, – это только условность, что страдания, казнь, смерть в литературе – это театральные декорации, иногда плохо выполненные, как задние ряды публики, «дурно намалеванные на заднем фоне площади».

Переход Цинцинната после казни к таким же существам, как он, означает, по видимому, обретение героем счастья и подлинного смысла жизни.

«Из десятка романов, которые я написал (под псевдонимом Сирин) в последние пятнадцать лет, лучшие – это «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» и состоящий из 120 тысяч слов «Дар», – писал Набоков в январе 1941 года.

В «Даре» постоянные темы писателя представлены почти полностью: природа творчества и творческой личности, историческая судьба России, тема утраченной навсегда родины, тема счастливого, но оборвавшегося детства, тема любви и сопровождающих ее страданий, осмысление русской литературы XIX века и многие другие. Сам писатель в «Предисловии к английскому переводу» романа заметил, что героиня его романа не Зина, а – «русская литература».

«Дар» представляет собой в определенном смысле новую поэтическую форму, основывающуюся на освоении всего предшествующего стилистического опыта

русской литературы XIX века. Писатель превращает «цитатность» в прием и пользуется «чужой речью» открыто, как равный. И это использование открытий литературы XIX века можно считать одним из главных достоинств романа.

Сами русские писатели становятся в романе «Дар» сюжетными персонажами. Не только Чернышевский, которому отведена такая огромная роль в идейно-художественной структуре «Дара», но и все русские писатели XIX века выступают как «живые» представители древнего, разветвленного рода, связанные сложными и тесными узами. Автор свободно и заинтересованно входит в эту семью, как в родную, унаследованную, свою. И начинает обсуждать достоинства и недостатки своих «родственников», многих из которых он явно недолюбливает, а к другим испытывает почтительное благоговение. «Набеги на прошлое русской мысли» развивают в авторе «желание в чем-то признаться России и в чем-то ее убедить». По существу, весь роман и его идейный центр – глава о Чернышевском – это признание в любви России и русской литературе.

Главный герой романа Федор Константинович Годунов-Чердынцев – писатель. Его судьба, а вместе с ним и судьба всей русской эмиграции и еще значительнее – судьба русского народа связана с главным исследованием, которое он предпринимает, исследованием жизни и творчества Николая Гавриловича Чернышевского. В этой главе проступает скрываемая за холодной иронией страсть самого автора к русской истории, к уяснению причин, вызвавших духовное искажение нации. «Русь слиняла в два дня. Самое большее в три», – писал В.Розанов в 1917 году в «Апокалипсисе нашего времени». Понять, разгадать, откуда пришла гибель, хочет сам Набоков в главе о Н.Г. Чернышевском. В три ли дня? Не с великого ли революционера, который многих «перепыхал» своим примером, началась гибель? И если нет, то когда же? Когда Набоков приступает к рассказу о потере Некрасовым рукописи романа «Что делать?», он сокрушенно замечает, что вот был же знак, была еще возможность не иметь его в русской литературе. Но нет! По-другому распорядилась судьба. На первый взгляд, появление этой главы у тонкого, камерного писателя, наблюдательного и ироничного психолога довольно загадочно. Более того, Набокову изменяет здесь его бесстрастная объективность, спокойная холодность – он слишком неравнодушен к объекту исследования. Рука его дрожит от волнения убедить читателя – и страха, что убеждение не окажется действенным, а доводы будут опровергнуты. Ибо нет сомнения, что мысли Федора Константиновича – это мысли самого Набокова.

Впервые в своем романе Набоков поставил себе целью поколебать сложившееся устойчивое представление о роли революционеров-демократов в истории России.

Главная цель при изображении Чернышевского – уничтожение. Властитель дум уничтожается последовательно со всех сторон: как молодой человек в период становления (нравственного, умственного, физического), и в период брачный – его выбор, его поведение перед женитьбой вызывают лишь брезгливое сострадание. Уничтожается как «создатель умственного направления шестидесятых» и как философ¹.

От Гегеля, Фейербаха, Маркса автор переходит к главному персонажу для сравнения с Чернышевским – Ленину. Писателю особенно важно обнаружить сходные

¹ До 1952 года роман был известен в публикации 1937 года, то есть без 4-й главы. Без этой главы не только рассыпалось стройное композиционное построение, но разрушалась вся идейно-смысловая структура романа.

черты двух деятелей. Вот почему разоблачить Чернышевского – значило разоблачить современную Советскую Россию. Необходимо было показать, откуда и куда тянутся нити «заговора» революционеров 1860-х.

Глава о Чернышевском пронизана почти непрерывным страданием автора за судьбу России. За внешним ироническим бесстрашием виден жгучий интерес к каждой мелочи, каждому факту, повлиявшему на линию жизни героя, а следовательно отразившемуся и на судьбе страны. Особую роль в биографии Чернышевского отводит автор взаимоотношениям его с русскими писателями. Отделяя его от Тургенева, Григоровича, Толстого, Боткина, Дружинина, даже Салтыкова-Щедрина, Набоков старается отделить русскую литературу от освободительного движения в его крайнем выражении. И тем самым пытается снять с нее вину в подготовке «большевистского» переворота. Желая справиться с шестидесятиниками (Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым), Набоков в первую очередь выставляет в самом неприглядном виде их интимную и семейную жизнь и уже попутно разоблачает их «тупую и тяжеловесную критику». Личность и творчество Чернышевского писатель настолько соединяет, что не может допустить, что жалкий, нелепый, неприятный во многих отношениях человек способен был создать что-либо значительное, заслуживающее поклонения. Но как только история жизни Чернышевского начинает принимать трагический оборот, эмоциональное отношение автора к своему герою становится двойственным; к презрительной иронии примешивается жалость и даже уважение. Особенно, когда речь заходит о Чернышевском-революционере, конспираторе, организаторе тайных политических связей. Плохой писатель, беспомощный мыслитель, неграмотный философ, непривлекательный человек оборачивается совсем другой стороной для читателя. А именно – гениальным заговорщиком, талантливым политиком, ярким публицистом, владеющим приемами скрытой агитации. Создается впечатление, что как писатель Набоков по достоинству оценивает приемы, выработанные Чернышевским в журнальных статьях, даже учится у него. «... он делал вид, что несет что попало ради одной пустой и темной болтовни, но в полосах и пятнах слов, в словесном камуфляже вдруг проскакивала нужная мысль», – замечает автор.

Еще большее сочувствие у автора вызывает героическое презрение к опасности его героя, его мужественное «движение» навстречу судьбе. Разоблачив и подвергнув осмеянию все стороны личности своего героя, автор в почтительном удивлении останавливается перед тем, что разоблачению не поддается – перед несокрушимой волей и стойкостью. И «нехитрая диссертация» кустаря-философа, и несимпатичная нечистоплотность прыщавого семинариста, и твердолобость последовательного революционера искупаются мужественным поведением Чернышевского-человека.

Вот, что писал впоследствии Набоков в своих лекциях о русской литературе: «Левого критика занимало исключительно благосостояние народа, а все остальное: литературу, науку, философию – он рассматривал лишь как средство для улучшения социального и экономического положения обездоленных и изменения политического устройства страны. Неподкупный герой, безразличный к тяготам ссылки, но в равной степени и ко всему утонченному в искусстве, – таков был этот тип людей. Неистовый Белинский в 40-гг., *несгибаемые* Чернышевский и Добролюбов в 50-е и 60-е, добропорядочный зануда Михайловский и *десятки других честных и упрямых людей...*»¹.

¹ Курсив мой. – А.Ц.

В момент ареста Чернышевского имя его, дотоле противопоставляемое имени Пушкина, объединяется с ним общей судьбой преследуемых правительством русских писателей. Объединяет их «неприятный, с волчьим углом рта полковник Ракеев», увозивший гроб с телом Пушкина и арестовавший Чернышевского. Знак судьбы – чрезвычайно знаменательный для Набокова. Как русский писатель Набоков не мог, как бы он ни относился к Чернышевскому лично, не принять сторону преследуемого и страдающего. С искренним восторгом перед бескорыстным служением идее изображает Набоков гражданскую казнь Чернышевского, объединяющую его с русским читателем и с той «чистой публикой», которая пришла в тот осенний день на площадь. «Вдруг из толпы чистой публики полетели букеты!» – обреченно отмечает писатель, понимая, что не изменить этой прекрасной картины, как и не изменить последующего кривого исторического пути России. Сцена гражданской казни Чернышевского изображена как ностальгическое воспоминание о героических предках. «Горькой насмешки обманутого сына» нет в ней.

Знаменательно, что у автора, так хорошо знающего русскую литературу и так глубоко чувствующего художественную беспомощность романа «Что делать?», уже не находится слов для *его* разгрома. Принадлежа к семье русских писателей и к семье русского народа, он соглашается со «всеобщим благочестивым поклонением», которым сразу же была окружена эта книга. «Его читали, как читают богослужебные книги, замечает автор, – и ни одна вещь Тургенева или Толстого не произвела такого могучего впечатления. Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист».

«Главными чертами русской интеллигенции, – писал впоследствии Набоков американскому критику Э.Уилсону, – были: дух самопожертвования, активное участие в политических движениях или политической мысли, горячая симпатия к гонимым любой национальности, фанатическая цельность, трагическая неспособность сползать к компромиссам, истинный дух интернациональной ответственности».

Композиционно роман делится на пять глав. Главы 2-я и 4-я идейно прямо противоположны друг другу и взаимно отражаются друг через друга. Константин Годунов-Чердынцев, отец Федора, и Н.Г. Чернышевский – находятся по отношению друг к другу в идейной оппозиции. Прием явного и тайного сравнения присутствует в основе построения всего романа: Чернышевский – Константин Годунов-Чердынцев, Пушкин – Константин Годунов-Чердынцев, Чернышевский – Пушкин. Сложная система противопоставлений, сочетаний и сопоставлений делает композицию романастройной и завершенной, похожей, по замечанию Набокова, на хитро составленную шахматную задачу с обманными и ложными нитями, «уготованными для читателя».

Набоков часто делает прием двойничества основным приемом сюжетосложения, определяющим всю композиционную конструкцию. В таких романах, как «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин», «Ада», «Бледный огонь», «Соглядатай» встречаются персонажи-двойники.

В «Даре» таких похожих персонажей даже три: Яша Чернышевский, Кончеев и сам Федор Константинович. Все они – поэты, самозабвенно любящие русскую литературу и потерявшие реальную связь с Россией.

Одна из излюбленных сюжетных конструкций писателя объединяет не двух, а трех персонажей. Ее можно было бы назвать сюжетным треугольником. Причем, это может быть и треугольник любовный, и идейный, и ситуационный. Так же как и в романах «Король, дама, валет» и «Камера obscura», в «Даре» один из

трех членов любовного треугольника – жертва. Яша Чернышевский – незащищенный, живущий в выдуманной реальности идеалист. И так же бессмысленно его самоубийство. Настойчивая графическая повторяемость трагических треугольников, взаимные отражения двойников, чьи контуры почти совпадают, превращают «Дар» в стройную композиционную фигуру. Впоследствии студенты американских университетов вспоминали, что каждое литературное произведение преподаватель Набоков считал возможным представить в виде графических схем и вычерчивал графики сюжетов шедевров мировой классики.

Призраки прошлого, потерянного навсегда, тревожат героев «Дара», и писатель предпринимает аналитическое исследование состояния души человека в период острого переживания им потери самого дорогого. «Тройная формула человеческого бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность» хорошо знакома героям романа, как была она знакома самому Набокову. Боль утраты вызывают не только навсегда ушедшие дорогие люди: Яша для Чернышевских, отец – для Годуновых-Чердынцевых, – но и аллеи парка, «необыкновенно выразительный дом», оставшиеся в России, любимые книги на полке – все, что напоминает счастливое, невозвратимое время. Воспоминания, «быстрые и безумные», находят на героев «как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу»... и переносят в «оранжерейный рай прошлого». Есть только один способ преодолеть утрату – воссоздать в воображении прошлую, счастливую реальность.

В снах, как и в фантазиях искусства человек может быть ближе к истине и счастью, раскрываясь во всей многогранности своих чувств. Встреча Федора Константиновича во сне с отцом в финале романа – это встреча со счастливым прошлым: с детством, с родиной, с любимым Пушкиным.

В «эпilogе» романа идет обсуждение, каким способом будет написан уже новый роман. И этот роман вновь будет в русских традициях и только для России. «Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе, – когда слишком поздно спохватиться...», – говорит Зина Годунову-Чердынцеву. Сам Федор Константинович уверен, что «будет жить там в своих книгах». В последних строках романа над героями нависает «груз и угроза счастья».

«Дар» может считаться вехой не только в творческой биографии Набокова, но и в истории русской литературы XX века. Несмотря на новизну формального решения, перед читателем предстал все тот же русский социально-психологический роман, ведущий свое начало от прозы Лермонтова и Пушкина. В то же время, подобно романам Тургенева, Достоевского, Толстого, он продолжил линию политического и идеологического романа.

Сам Набоков считал «Дар» «лучшим и самым ностальгическим» из его русских романов, в то время, как автор первой биографии о Набокове Э. Филд назвал «Дар» в 1967-м «величайшим романом, созданным пока русской литературой в этом столетии».

В мае 1940 года Набоков приехал в Америку. К тому времени как писатель он был известен узкому кругу русских эмигрантов. Здесь, в Америке Набоков начал писать **Лекции о русской литературе**, а затем и **Лекции о зарубежной литературе**. Писатель читал их потом на протяжении 18 лет в разных университетах Америки. Лекции – это прежде всего серия портретов, напоминающих блистательные эссе, пропущенные через призму своеобразного видения выдающегося писателя и талантливого читателя-энциклопедиста.

Главная мысль Набокова о литературе – мысль о ее иррациональности, несвязанности с жизнью, самодостаточности и служении красоте. Он настаивает на том, что именно в минуты иррационального прозрения писателю открывается тайный

смысл творчества. Такую иррациональность писатель отмечает и у «уравновешенного» Пушкина, и у «земного» Толстого, и у «сдержанного» Чехова. У Гоголя же «такие сдвиги» стали «самой основой его искусства».

Роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» был начат в 1938 году, а закончен в 1939-м. Это был первый роман Набокова на английском языке.

По сути, «Лолита» – это книга, неистово отстаивающая нравственные законы. Многие критики называли книгу мастерской сатирой на американское общество. На это Набоков отвечал: «...по устремлениям и по складу характера я не обличитель нравов и не социальный сатирик». Хотя социальное звучание в романе, несомненно, есть.

Автор прикасается к аномалиям XX века и постоянно напоминает читателю, что если бы не Гумберт, то непременно в судьбе Лолиты был бы кто-то другой. Место Гумберта мог занять Куильти, но гораздо раньше. Двенадцатилетняя девочка нигде не встречает опеки, заботы и подлинной защиты: ни в школе, ни в лагере, ни в семье со стороны собственной матери. Как это ни парадоксально, Гумберт окажется единственным, не считая глухого мужа, кто отнесется к Лолите в конечном итоге по-человечески. Но гораздо важнее нравственно-полемический аспект романа.

В повествовании постоянно ощущается диалог, искусно скрытый от глаз читателя, который сначала еле заметно, а потом все более явственно развивается в душе главного героя. Это диалог между осознающим нравственный закон человеком и человеком, обуреваемым непреодолимыми запретными желаниями. Раздираемый противоречиями Гумберт находит для себя выход только в одном – слепо отдаться своим влечениям и ревностно следить за тем, чтобы свобода их осуществления нигде не нарушалась. Гумберт осознает в своих действиях преступное покушение на жизнь ребенка, которого он лишил детства, подчинив своему насилию. Но отказаться от Лолиты он не в силах. Только потеря Лолиты приводит его к «выздоровлению». Порочное влечение к нимфеткам изжито. Взамен ему приходит нежность, трогательное отношение к беззащитному существу. Раскаianie Гумберта перерастает в любовь. «Лолита» – роман о любви, хотя сама эта любовь запретна. Роман начинается как молитва и как мольба: «Лолита, свет моей жизни...»

Писателю пришлось отказаться от «ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного <...> русского слога ради второсортного сорта английского языка». Переход на английский язык мог стать трагедией для писателя, но это испытание он выдержал. После этого романа были созданы еще семь романов на английском языке: «Под знаком незаконнорожденных» или «Bend sinister», «Лолита», «Пнин», «Бледный огонь», «Ада, или эротиада. Семейная хроника», «Просвечивающие предметы», «Смотри на арлекинов!», книга-исследование «Николай Гоголь» и автобиография «Память, говори!».

В одном из интервью на вопрос, какая из ваших книг была самой трудной, Набоков ответил: «О, «Лолита», конечно. Мне не доставало необходимых сведений – это была главная трудность. Я не знал американских двенадцатилетних девочек, и я не знал Америки: я должен был изобрести Америку и Лолиту. Мне понадобилось около сорока лет, чтобы изобрести Россию и Западную Европу, и теперь передо мной стояла схожая задача, но в моем распоряжении было гораздо меньше времени».

Летом 1955 года Набоков писал первому издателю своего самого известного романа: «... «Лолита» – серьезная книга с серьезным замыслом.... Меня огорчил бы «успех скандала». Но именно «успех скандала» сопровождал впоследствии книгу повсюду. Буря обвинений в безнравственности обрушивалась на писателя.

И «структура его сложного и необычного произведения», по его собственным словам, не была понята критиками.

Характер Гумберта, главного героя романа, в какой-то степени открытие Набокова. Это сплав утонченно-изысканных чувств, богатого внутреннего мира, благородных побуждений, ума и порочных влечений, неестественность которых понимает он сам. Беспощадный самоанализ приводит Гумберта к раскаянию и преодолению своих преступных желаний.

С помощью необычной ситуации, изображенной в романе, писатель пытается проникнуть в тайну любви. И эта тайна в том, что существо, вызывающее любовь – плод прихотливого воображения героя. Воображение может нарядить мечту любви в двенадцатилетнюю школьницу: «... то существо... было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой – быть может, более действительной, чем настоящая; ...», – анализирует свои чувства Гумберт.

«... я содрогаюсь теперь при воспоминании, что были моменты в 1950-м, потом в 1951 году, когда я чуть не сжег черный дневничок Гумберта Гумберта, – писал Набоков. – Нет, я никогда не пожалею о “Лолите”. Это напоминало составление прекрасной головоломки – составление и в то же время ее разгадывание, поскольку одно есть зеркальное отражение другого, в зависимости от того, откуда смотришь. Конечно, она совершенно затмила другие мои произведения, во всяком случае, те, которые я написал по-английски: ...но я не могу осуждать ее за это. В этой мифической нимфетке есть странное нежное обаяние».

Образ Лолиты – оригинальное открытие Набокова – строится очень сложно: вначале через призму видения и восприятия Гумберта. И лишь постепенно проявляется образ талантливой,мышленной и доброжелательной девочки с незаурядным обаянием. Девочки, в основе своей очень благородной. Состарившись в свои восемнадцать лет и оставив позади целую жизнь, она никого не обвиняет. Но главное – Лолита не поддается растлению. Она по-прежнему остается мечтательной, наивной и трогательно-чистой. Угрюмость, цинизм, неверие в будущее, которые ее иногда посещают, – следствие ее «катастрофы», ее роковой встречи с Гумбертом.

«Лолита – совсем не «порочная девчонка», – отвечал на вопрос французского телевидения о своей героине автор, – она – несчастное дитя, бедная девочка, которую развращают, но чьи чувства так и не пробуждаются от ласк гнусного Гумберта... В действительности же Лолита, повторяю, двенадцатилетняя девочка, тогда как Гумберт – мужчина средних лет. И пропасть между его и ее возрастом создает ощущение пустоты, головокружительного соблазна и влечения к гибельной бездне. ...только воображение угрюмого сатира превращает в колдовское существо американскую школьницу-малолетку, столь же банальную и нормальную в своем роде, как неудавшийся поэт Гумберт в своем. За пределами маниакальных фантазий г-на Гумберта никакой нимфетки нет. Нимфетка Лолита существует лишь в неотвязных мыслях г-на Гумберта, которые в конце концов его и приканчивают. Вот где одна из особенностей этой необычной книги, чей общий смысл так причудливо искажала ее искусственная популярность».

Последняя встреча Лолиты и Гумберта свидетельствует о высокой моральности Лолиты, несмотря ни на что. В сущности, развязка, финал отношений героев – это победа человеческого, гуманного над порочными страстями, над ложью и эгоизмом. Гумберт превращается в нового Онегина, когда, обращаясь к Лолите, говорит ей: «Я сотворю совершенно нового бога и стану благодарить его с пронзительными криками...». Бездна финала «Лолиты» повторяет (пародийно ли?) без-

надежность финала романа Пушкина. «Никогда княгиня N. не уедет с Онегиным за границу», – обреченно замечает Гумберт.

В финале романа герои обретают способность любить, прощать (Лолита прощает Гумберту свою искалеченную жизнь, а Куильти свое разбитое сердце и обманутые надежды), жертвовать собой. От безудержного эгоизма, подчиняющего все удовлетворению своих желаний, Гумберт приходит к способности самопожертвования. Стреляя в Куильти, он мстит за Лолиту и в то же время наказывает себя самого. Возмездие должно быть совершено. Идея раскаяния и перехода Гумберта в другую веру воплощена в главе 31-й второй части, где говорится, что жизнь без нравственных законов – пошлый фарс. И нарушение нравственности невозможно даже во имя ценнейшего для художника – во имя «чувства красоты». Та же мысль повторена в одном из интервью: «Не считаю “Лолиту” религиозной книгой, но думаю, что это нравственное произведение. Я считаю также, что под конец жизни Гумберт Гумберт становится нравственной личностью, ибо осознает, что любит Лолиту, как любят женщину вообще. Но слишком поздно, ее детство поругано им. Такого рода мораль в книге, безусловно, есть». По другим поводам Набоков отзывался о «Лолите» как о «самой чистой, самой абстрактной и наиболее тщательно продуманной» из своих книг; как «самой трудной для него книге»: в основе ее лежит тема «столь чуждая, далекая от моей собственной эмоциональной жизни, что мне доставило особенное удовольствие использовать весь свой комбинаторный талант, чтобы сделать ее реальной».

«Есть один закон – закон нравственный», – записывает Достоевский в черновиках к «Преступлению и наказанию». В двух стихотворных строчках из романа «Лолита» Набоков как будто присоединяется к мысли Достоевского:

Так пошлюною нравственности ты
обложено в нас, чувство красоты!

Эти строки говорят о важной направленности всего творчества Набокова. В сущности, роман «Лолита» – это борьба за человека и за человечество. Чем более изуродованным представляется Гумберту детский мир Лолиты, тем страшнее и тяжелее кажется его собственное преступление. Любовь с ее жертвенностью, альтруизмом, заботой и нежностью одерживает победу над всепоглощающим стремлением к наслаждению. Недаром, пережив потрясение от последней встречи с Долли и осознав глубину происшедшего с ним переворота, Гумберт вспоминает имя Тургенева, герои которого любили той жертвенной, идеальной любовью, присутствие которой обнаруживает в себе перерожденный Гумберт. «Войти ли в свой бывший дом? как в тургеневской повести, поток итальянской музыки лился из растворенного окна – окна гостиной. Какая романтическая душа играла на рояле там...?»

В «Лолите» писатель сделал огромный шаг навстречу несовершенному и страдающему человеку.

Написав уже более десяти романов, достигнув мировой славы и материального благополучия, Набоков, живя в Америке, вдруг обратился к своему русскому прошлому. Назвав свою книгу сначала «Память, говори» (английский вариант) а затем «Другие берега» (русский вариант), писатель представил воспоминания, охватывающие «период почти в сорок лет – с первых годов века по май 1940 года, когда автор переселился из Европы в Соединенные Штаты». Известный американский писатель Джон Апдайк с удивлением писал: «Набоков творит из своего прошлого

великолепную икону, оправленную в драгоценные камни, лишенную перспективы, недостижимую».

В 14 главах реконструированы были лучшие, безмятежные и самые счастливые годы его жизни, годы, проведенные в России. Лишь последние две главы рассказывали об эмигрантской жизни в Европе. В «Других берегах» писатель заметил, что все его герои-изгнанники мучительно жаждали посмотреть «через обыкновенное стекло на родные картины». Эту же мучительную жажду испытывал и сам писатель на протяжении жизни. Многочисленные детали из его прошлого живут в его рассказах и романах, так как единственный способ преодолеть утраченное – оставить все в вечности, помочь прошлому «произрасти по-новому» («Дар»), «впрок сопрягая звуковые узоры со зрительными» («Другие берега»).

В «Других берегах» писатель попробовал овладеть «божественным пространством» и утраченным временем. Набоков предпринял невозможную попытку вернуть «утраченное время» и развернуть его не только в статике каждой прожитой минуты, но и показать сам процесс переживания минуты за минутой во всем объеме многообразия человеческих чувств. На страницах автобиографического романа возникают образы дорогих писателю людей – отца, матери, дяди, а за ними тянутся нити к тем, кого он никогда не видел, но кто связан с ним кровными узами – Набоковы и Рукавишниковы, многие из которых сыграли важную роль в истории России.

Весь образ жизни русской аристократической семьи с ее высокой культурой, ответственностью перед историей и страной, демократизмом, любовью к русской литературе и русской природе, предстает перед читателем. В этой книге Набоков не только вспоминал, как он проводил время в усадьбе Рождественно, как выглядел дом бабушки в Выре, как звали его гувернеров и гувернанток, какие имена были у каждой таксы, обитавшей в доме, какие книги и почему были любимыми, как вошла в его жизнь первая любовь – в этой книге Набоков наконец возвращался на родину.

Всю жизнь он испытывал непереносимую боль от разлуки с Россией, и эту боль отдавал своим героям. В «Других берегах» осталась лишь бесконечная нежность и верность тому единственному уголку земли: «... тоска по родине. Она впилась, эта тоска, в один небольшой уголок земли, и оторвать ее можно только с жизнью».

Его несбыточная мечта воплотилась. Как осторожный призрак «беззвучными шагами блудного сына, изнемогающего от волнения», вернулся он на родину в своих книгах и создал своим читателям праздник «вечного возвращения», «...когда-нибудь появится такой исследователь, – заявлял писатель, – который перечеркнет все дотоле обо мне сказанное и объявит во всеуслышание, что я был на самом деле жестким моралистом, преследовавшим порок¹, не поощрявшим глупость, потешавшимся над вульгарностью и жестокостью, а превыше всего ставившим талант, самоуважение, честолюбие и вместе с тем – добросердечие».

* Разделы «Гайто Газданов», «“Кокаиновый” шедевр М. Агеева» см. на эл. носителе.

¹ Курсив мой. – Л.Ц.

Основные понятия¹

Абсурд, авантюрный роман, автобиографизм, автобиографический цикл, автобиографическое повествование, «автобиографическое пространство», автор, авторская позиция, агиографическая традиция, агиография, агиографические мотивы, аллюзия, антиутопия, апокриф, биографический роман, бессюжетное повествование, бессюжетный рассказ, версейный тип организации текста, вокативность, время художественное, «всемство», герой-рассказчик, деталь художественная, детерминизм исторический и его отрицание, диалог, документализм, драматургия, духовный (религиозный) роман, духовный (христианский) реализм, жанр, жанровые разновидности и модификации, жанры малые, идеализация, идейно-эстетические искания, импрессионизм, импрессионистичность, интериоризация, интертекстуальность, ирония, исповедально-биографический роман, исповедальность, исторический очерк, исторический портрет, исторический роман, карикатура, комический эффект, комическое, композиция, культурная память, лаконизм, лейтмотив, лиризм, лиризм повествования, лирическая миниатюра в прозе, лирическая проза, литературный кружок, мемуары, метатекст, метафизически-психологическая тема, мифологема, мифологизация, мифопоэтическое мышление, модернист, монолог, моралистическая утопия, неомифологизм, неореализм, новая проза, нюанс, образ «страшного мира», образ художественный, орнаментальная проза, сказ, орнаментальность, очерк, пейзаж, переложение легенд и сказок, персонаж, персонафикация, повествование, повествователь, повествовательное пространство, повесть, политический памфлет, проблематика художественного произведения, пространственно-временные отношения, психологизм, психологический анализ, публицист, рассказ, реализм, реквием, религиозно-моралистический трактат, реминисценция, речь автора, речь героя, ритмизованная проза, роман, роман-информация, романизированная биография, сакральное пространство, сакральный текст, сарказм, сатирическая утопия, семантическое поле, символ, символизм, символическое, синтетизм, сказ, сказовая форма, сказовость, словотворчество, случайность в истории, стиль, субстанциальный конфликт, субъектная организация, суггестивный образ, сциентизм, сюжет, – типическое, тональность повествования, топос, трагическое, традиции литературные, фабула, философский диалог, формальный анализ, фразеологическая точка зрения, хождение (хождение), художественное пространство, художественно-мемуарная литература, художественно-философская эссеистика, художественный канон, художественный мир, цикл, экзистенциализм, эпизод, эпопея, этнокультурное отчуждение, язык символов, языковой эксперимент.

¹ Указатель «Основные понятия» в данном случае относится ко всей главе 8 («Проза русской эмиграции 1920 – 1930-х гг.»).

Вопросы и задания

1. Факторы развития творчества писателей в эмиграции.
2. Центры развития русской литературы за пределами Западной Европы.
3. Основные темы и проблемы первых двух десятилетий эмигрантской литературы. Место мемуаристики в русской зарубежной литературе.
4. Работа писателей над созданием библиотеки о деятелях русской истории и культуры.
5. Роль духовно-религиозных и национальных начал в творчестве писателей как старшего, так и молодого поколения.
6. Зависимость писателей (особенно молодых) от европейского читателя и необходимость соответствующих творческих поисков.
7. Жанровое многообразие произведений с исторической тематикой в литературе эмиграции.
8. Каковы, по Вашему мнению, причины, побудившие писателя покинуть Россию?
9. В чем Вы видите своеобразие публицистики Мережковского 1920–1930-х гг.?
10. Как проявилось в эмигрантском творчестве писателя стремление к циклизации?
11. Охарактеризуйте проблематику египетской дилогии Мережковского. Почему книга «Тайна Трех. Египет и Вавилон» может считаться философской параллелью к ней?
12. В чем состоит жанровая специфика романизированных биографий Наполеона и Данте? Какие изменения традиционной для книг Мережковского композиции можно обнаружить в «Наполеоне»?
13. С какой целью писатель использует житийную субформу и присущие ей агиографические мотивы?
14. Чем было вызвано радиовыступление Мережковского «Большевизм и человечество»?
15. Определите ведущие мотивы ранней прозы А.М. Ремизова.
16. Почему философ И. Ильин назвал первый роман Ремизова «Пруд» «эпопеей зла»?
17. Чем объясняется интерес Ремизова к снам? Какую роль сны играют в творчестве писателя?
18. В чем проявились неомифологизм Ремизова и его интерес к фольклору?
19. Определите принципы «новой драмы» Ремизова.
20. Проблематика и поэтика повести «Крестовые сестры».
21. Охарактеризуйте особенности композиции и проблематики произведения Ремизова «Взвихренная Русь». Какой образ революции создает в нем писатель?
22. Сопоставьте «Взвихренную Русь» А.М. Ремизова и «Окаянные дни» И.А. Бунина. В чем сходство и различие этих произведений?
23. Укажите основные направления творчества А.М. Ремизова в 1930–1950-е гг. Проанализируйте одно из автобиографических произведений писателя. Выявите особенности сказово-орнаментального стиля Замyatина (на примере одного или нескольких произведений).
24. В чем своеобразие замятинской трактовки революции (на примере «петербургской» трилогии или «Рассказа о самом главном»)?
25. Приведите примеры проявления жанрового синкретизма в произведениях писателя.
26. Как сказовая манера повествования трансформируется в пьесах Замyatина?

27. В чем состоит концепция свободного человека в творчестве Замятина? Как отражается в ней идея «синтетизма»?
28. Как писатель переосмысливает идеи Ф.М. Достоевского?
29. Охарактеризуйте особенности сциентистского мировоззрения Замятина и их проявление в его творчестве.
30. Проследите за постепенно увеличивающейся ролью автобиографического начала в произведениях И.С. Шмелева. Чем можно объяснить эту особенность творчества писателя?
31. Проанализируйте содержание повести «Человек из ресторана» и образ главного героя. Как можно объяснить смысл названия этого произведения? Сделайте наблюдения над особенностями речи героя. Каковы особенности сказа в повести Шмелева?
32. На основе сборника «Суровые дни» сделайте наблюдения над жанровой природой составляющих его произведений. Что может свидетельствовать о документальной основе содержания, о близости к жанру очерка?
33. По произведениям, тематически связанным с событиями революции и Гражданской войны, проследите за формированием отношения писателя к революционным изменениям в России.
34. Проанализируйте «Солнце мертвых». Какие образы, эпизоды позволяют говорить об апокалипсической картине мира в произведении?
35. Проанализируйте мотив сказки об Иване-царевиче и сером волке в романе «Няня из Москвы». Каково значение этого мотива для понимания романа и образа главной героини?
36. Место произведений Шмелева среди мемуарно-автобиографических повестей о детстве в русской литературе. Проанализируйте особенности произведений писателя, его неповторимый вклад в эту тему.
37. Какие черты содержания и поэтики романа «Пути небесные» позволяют исследователям определять его жанр как жанр духовного романа?
38. Определите роль свето-цветовых образов в рассказе «Миф». Укажите и объясните интертекстуальные связи повести «Голубая звезда». Найдите примеры различных форм стихового начала в рассказах «В дороге», «Тихие зори», «Белый день», «Душа», «Разговор с Зинаидой», «Река времен», определите их значимость в тексте. Определите жанрово-стилевое своеобразие повести «Аграфена». Объясните особенности художественного мира повести «Заря» тетралогии в ее сопоставлении с одноименным рассказом 1910 г. Определите и объясните интертекстуальные связи рассказа «Река времен».
39. Охарактеризуйте взгляды Алданова на развитие истории.
40. Каково отношение писателя к теории исторического детерминизма?
41. Определите основные принципы построения исторического романа М. Алданова на материале романа «Пещера».
42. Какую роль в тексте этого произведения играет вставная новелла «Деверу»? Как она соотносится с основным текстом романа? Как решается в ней проблема исторической случайности и закономерности?
43. В чем смысл заглавия романа «Пещера»? В каких значениях выступает это слово в романе?
44. Познакомьтесь с одним из исторических портретов Алданова (по выбору). Какие признаки характерны для этого жанра?
45. Прочитайте сказку М. Алданова «Пуншевая водка». Что понимал писатель под жанром «сказки»? Проанализируйте композицию этого произведения. Как ставится и решается в этой «сказке» проблема счастья? Как изображаются в ней исторические события?
46. Кратко охарактеризуйте творческий путь В.В. Набокова.

47. Проблематика и поэтика романов «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина».
48. Героев каких романов Набокова можно назвать автобиографическими? Почему? Аргументируйте свой ответ примерами из текста.
49. Почему первый роман Набокова «Машенька» критики назвали «усадебным романом»?
50. Как вы понимаете смысл названия романа «Защита Лужина»?
51. В каких романах Набоков разрабатывает тему «двойничества»? Перечислите двойников в выбранном вами романе и объясните их идейную и сюжетную функцию.
52. Философско-экзистенциальная проблематика романов «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Дар».
53. Почему в романе «Дар» главной героиней критики называют «не Зину, а русскую литературу»?
54. Роман «Лолита» и нравственная позиция писателя.
55. Тема России и эмиграции в творчестве В. Набокова.
56. Проблема творческого дара и процесса творчества в прозе В. Набокова.
57. Назовите критиков русского зарубежья 1930-х годов, которые писали о творчестве Набокова.
58. Английские романы В.Набокова (в оригинале или в переводе на русский язык).
59. В.Набоков-новеллист.
60. Чем поразила современников необычная проза Набокова?
61. С какими традициями русской литературы можно установить связь в романах Набокова?
62. В.Набоков – историк русской литературы; его лекции и филологические штудии (например, комментарий к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина).
63. «История одного путешествия» Газданова и «Путешествие на край ночи» Селина.
64. «Счастливым случай» в мире русского экзистенциализма (роман Газданова «Полет»).
65. Итоговый роман Газданова «Эвелина и ее друзья».
66. Новеллистическое творчество Газданова.
67. Газданов и морально-политическая утопия (незаконченный роман «Переворот»).
68. Почему «Роман с кокаином» М. Агеева критики сравнивали с прозой Достоевского?
69. Кому приписывали «Роман с кокаином» и почему Г. Струве предположил, что этот роман написан Набоковым?
70. Как вы думаете, что объединяет роман Агеева с романами Набокова?

Литература

Соч.: М. Агеев. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ. – М., 1990; М. Алданов. Соч.: В 4 т. – Париж, 1937; Собр. соч.: В 6 т. – М., 1991–1993; А. Амфитеатров. Соч.: Альбом стихотворений. – Тифлис, 1890; Красивые сказки. – СПб., 1908; Против течения. – СПб., 1908; Пять пьес. – СПб., 1908; Современники. – М., 1908; Сумерки божков. Ч. 1–2. – СПб., 1909–1910; Антики: Статьи. – СПб., 1909; Собр. соч. Т. 1–30, 33–35, 37. – СПб., Пг., 1911–1916 (не закончено); Разбитая армия. – М., 1913; Одержимая Русь: Демонические повести XVII в. – Берлин, 1929; Господа Обмановы: Русский фельетон. – М., 1938; Закат старого века: Романы, фельетоны, литературные заметки // Красовский В.Е. Александр Амфитеатров – жур-

налист и писатель. – Кишинев, 1989; Мертвые боги: Рассказы, роман. – М., 1991; Жар-цвет. – М., 1993; *Н. Берберова*. Стихи, 1921–1983. – Нью-Йорк, 1984; Маленькая девочка: Пьеса. – Современная драматургия, 1991, № 2; [Стихотворения] «Мы жили тогда на планете другой»: Антологии поэзии русского зарубежья. 1920–1990 (1 я и 2-я волна): В 4 т. Т. 2. – М., 1994; Чайковский, Железная женщина. – М., 1997; Избранное: Чертова кукла; Роман. Повести и рассказы. – М., 1997; Биянкурские праздники: Рассказы в изгнании. – М., 1997; Люди и логи. Русские масоны XX столетия. – Харьков, М., 1997; Неизвестная Берберова. Роман. Стихи. Статьи. – СПб., 1998; *Г. Газданов*. Призрак Александра Вольфа: Роман. – М., 1990; Вечер у Клэр: Роман и рассказы. – М., 1990; Собр. соч.: В 3 т. – М., 1996–1999; Литературно-критические статьи. – Вопросы литературы. 1993. Вып. 3; Миф о Розанове, Заметки об Эжгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. 1994. № 9–10; Литературные признания и др. // Литературная учеба. 1996. Кн. 5–6; Из «Дневника писателя». Три передачи на радио «Свобода» // Дружба народов. 1996. № 10; *Г. Гребенщиков*. В некотором царстве. – Париж, 1921; Путь человеческий: Рассказы о конце войны. – Берлин, 1922; Былина о Микеле Буяновиче в трех сказаниях. – Париж; Нью-Йорк, 1924; Алтай, жемчужина Сибири. – Чураевка, 1927; Гонец: Письма с Помпея. Первая помощь человеку. – Чураевка, 1928; Радонега. – [Чураевка], 1938; Златоглаз: Эпическая сказка XX в. – Чураевка, 1939; *Siberia: The Country of Great Future*. – Los Angeles, 1943; Егоркина жизнь: Автобиографическая повесть. – Чураевка, 1966; Чураевы. – Иркутск, 1982; *Б. Зайцев*. Улица Св. Николая. – М., 1989; Земная печаль: Из шести книг. – М., 1990; Осенний свет. – М., 1990; Соч.: В 3 т. – М., 1993; Собр. соч.: в 5 т. Т. 6 (доп.). – М., 1999; *Е. Замятин*. Избранное. – М., 1989; Собр. соч.: В 4 т. – Мюнхен, 1970–1988; Избр. произв. – М., 1988; Избр. произв. – М., 1989; Избранное. – М., 1989; Мы: Роман. Рассказы. – М., 1997; *Л. Зуров*. Даниловы. Белое дело (Берлин), 1927. № 2; Астория: Русский сборник. – Париж, 1946, № 1; Как они умирали: О Д. Мережковском и З. Гшшиус. – Орион, [Париж], 1947; Воспоминания // Новый журнал [Нью-Йорк], 1962, № 69; Дон Аминадо. – Новый журнал. 1968. № 90; *И. Лукаш*. Портреты // Человек. (М.), 1992, Вып. 2; Князь Пожарский: Этюд // Волга. 1993. № 7; Москва, страна отцов // Москва. 1994. № 4; Дворцовые Гренадеры // Бежин луг. 1994. № 4; Соч.: В 2 кн. – М., 2000; *Д. Мережковский*. Соч.: В 4 т. – М., 1990; Наполеон. – М., 1993; Л. Толстой и Достоевский... – М., 1995; Собр. соч.: Иисус Неизвестный. – М., 1996. [Т. 1]; Лица святых от Иисуса к нам. – М., 1997. [Т. 2]; Тайна трех. – М., 1999. [Т. 3]; Избранное. – СПб., 1997; Испанские мистики. Святая Тереза Авильская, Святой Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза. – Томск, 1998; Тайна русской революции: Опыт социальной демонологии. – М., 1998; Мысль и слово: [Сб. ст.]. – М., 1999; Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. – СПб., 2001; *В. Набоков*. Собр. соч. русского периода: В 5 т. – СПб., 2000; Собр. соч. американского периода: В 5 т. – СПб., 1999; Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. – М., 1996; Лекции по зарубежной литературе (Дж. Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон). – М., 1998; Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб., 1999; Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. – М., 2002; «Хороший писатель – это в первую очередь волшебник...» Из переписки Владимира Набокова и Эдмунда Уилсона // Иностранная литература. 2010. № 1; Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990; доп. Т. 5. – М., 1992; Стихотворения и поэмы. – М., 1991; Собр. соч.: В 5 т. – СПб., 1997; Дар: [Романы]. – М., 1999; *The Nabokov – Wilson letters. 1940–1971*. – N.Y., 1979; *Lectures on literature*. – N.Y., 1980; *Lectures on Russian literature*. – N.Y.; L., 1980 (рус. пер.: М., 1996); *Lectures on Don Quijote*. – N.Y.; L., 1983; *Selected letters 1940–1977*. – L., 1990; *Bend sinister*: Романы. – СПб., 1993; *И. Наживин*. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1995; Глаголот стяги...: Ист. роман. Автобиография. Распутин: В 2 кн. – М., 1995; Казаки. – М., 1997; *И. Одоевцева*. Оставь надежду навсегда. – Нью-Йорк, 1934; На

берегах Невы. – М., 1988; На берегах Сены. – М., 1989; *М. Осоргин*. Очерки современной Италии. – М., 1913; Призраки. – М., 1917; Скалки и несказки. – М., 1918; Из маленького домика. – Рига, 1921; Сивцев Вражек. – Париж, 1928; Там, где был счастлив. – Париж, 1928; Вещи человека. – Париж, 1929; Повесть о сестре. – Париж, 1931; Чудо на озере. – Париж, 1931; Свидетель истории. – Париж, 1932; Книга о концах. – Берлин, 1935; Вольный каменщик. – Париж, 1937; Повесть о некоей девице. – Таллин, 1938; Происшествия Зеленого мира. – София, 1938; В тихом местечке Франции: (июнь–декабрь 1940). Воспоминания. – Париж, 1946; По поводу белой коробочки. – Париж, 1947; Письма о незначительном. – Нью-Йорк, 1952; Времена: Воспоминания. – Париж, 1955; *А. Ремизов*. Подорожие. – СПб., 1913; Весеннее порошье. – Пг., 1915; Укрепа. – Пг., 1916; Среди мурья. – М., 1917; Страница. – Пг., 1918; Заветные сказы. – Пг., 1920; Сказки обезьяньего царя Асыки. – Берлин, 1922; Ахру. – Берлин, 1922; Бесноватые. – Париж, 1951; В розовом блеске. – Нью-Йорк, 1952; Мелюзина. Брунцвик–Париж, 1952; Мышкина дудочка. – Париж, 1953; Стефанит и Ихниллат. – Париж, 1954; Тристан и Исоolda. – Париж, 1957; Петербургский буерак. – Париж, 1981; Учитель музыки. Каторжная идиллия. – Париж, [1983]; Неизданный Мерлог // Минувшее. [Ист. альм.] Вып. 3. – М., 1991; Павлиным пером. – СПб., 1994; Дневник 1917–1921 // Минувшее. Вып. 6. – М; СПб., 1994; *Б. Савинков*. Рассказы. – М., 1924; Избранное. – Л., 1990; Воспоминания террориста // *Горбунов М., Колосов Е.* Савинков как террорист. – Л., 1990; Амфитеатров и Савинков: Переписка 1923–1924. – Минувшее: [Ист. альм.]. Вып. 13. – М.; СПб., 1993; «Душевно Ваш Ропшин...»: Переписка Бориса Савинкова с М. Волошиным // *Волошин М.* Избранное. – Минск, 1993; Неизвестная рукопись Б.В. Савинкова // *Знамя*. 1994. № 5; Из действующей армии: Лето 1917 // Молодая гвардия. 1994. № 5, 6; Религиозное сознание и революция: Мережковские и Савинков в 1911 году // Вопросы философии. 1994. № 10; Письмо Б.В. Савинкова В.Н. Фигнер // Минувшее; [Ист. альм.]. Вып. 18. – М.; СПб., 1995; Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты // Звезда. 1996. № 2; *В. Федоров*. Канареечное счастье. – М., 1990; *И. Шмелев*. Лето Господне. Богомолье. Ст. о Москве // *Б.Н. Любимов*. Душа родины. – М., 1990; Пути небесные: Избр. произв. – М. Смирнова. Пути земные. – М., 1991; Лампадочка. Страх. Весенний плеск. Встреча // Русская речь. 1991. № 4; Няня из Москвы: Роман // Москва. 1993. № 8–10; Милость преподобного Серафима. – Север. 1993. № 11; История любовная: Роман // Москва. 1994. № 7–9; Светлая страница. – Калуга. 1995; Свет разума. – М., 1996; *В. Яновский*. Заложник // Новый журнал. 1960. № 60–62; 1961, № 63, 64; Американский опыт. – Нью-Йорк, 1982; Поля Елисейские: Книга памяти. – СПб., 1993.

Лит.: А.К. Философия случая // Грани. 1954. № 22; *Аверин Б.В.* Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова. Мотив памяти в прозе Набокова // Звезда. 1999, № 4; *Агеносов В.В.* Новое О Д.С. Мережковском // Общественные науки в СССР. Серия 7: Литературоведение. – М., 1990, № 5; *Адамович Г.* Алданов // Г. Адамович. Одиночество и свобода. – СПб., 2006; 1993; М., 1996; *он же*. Зайцев. – Там же; *он же*. Мережковский. – Там же; *он же*. Мои встречи с Алдановым // Новый журнал. 1960. Кн. 60; *он же*. Памяти Газданова // Новое русское слово. 1971. 11 декабря; *он же*. Поле. [Рец.]. – Последние новости. 1938. 24 марта; *он же*. Мих. Осоргин: Там, где был счастлив: Рассказ // Современные записки, 1929, № 38; *он же*. Мих. Осоргин: Свидетель истории // Современные записки. 1932. № 50; *Марк Алданов*: Библиография. – [Париж], 1976; *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. – СПб., 1999; *Алешковский П.* Трагический и кощунственный балаган // Юность. 1989. № 3; *Анастасьев Н.* Феномен Набокова. – М., 1992; *Андреев Н.* Литература в изгнании // Грани. 1957. № 33; *он же*. О некоторых факторах развития Зарубежной ветви русской литературы с 20-го по 40-й год // Одна или две русских литературы: Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского уни-

верситета. 1981; он же. «Отчина» и ее автор // Новый журнал. 1971. № 105; Андреева В. Летописец «необыкновенного десятилетия» // Русская мысль. 1984. 7 июня; Андрущенко Е. Одиноким странник: Трилогия Дмитрия Мережковского // Мережковский Д. Иисус Неизвестный. – М., 2007; Анненков Ю. Е.И. Замятин // Анненков Ю. Дневник моих встреч; Цикл трагедии. – М., 1991; Апокалипсис Савинкова: Полемиические заметки на полях повести «Конь вороной» // Литературная Россия. 1989. 3 ноября; Аринина Л.М. Роман Б.К. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Вып. 2. – Калуга, 2000; она же. Роман Б.К. Зайцева «Дальний край» и его место в творческой биографии писателя // Н. Андреев и Б.К. Зайцев. Юбилейная конференция, посвященная 70-летию Орловского гос. ун-та. – Орел, 2001; она же. Роман Б. Зайцева «Дом в Пасси» и его место в творческом наследии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. – Калуга, 2001; Арьев А. «Все впечатленья бытия»: Мемуарная проза Ирины Одоевцевой // Звезда. 1988. № 2; Балакишин П. Шаман в лаковых ботинках: Г.Д. Гребенщиков // Современник. – Торонто, 1976, № 30–31; Баранов А. ...И Борис Викторович // Родина. 1998. № 7; Баркер М. От публикатора: [О стихах Н. Берберовой] // Встречи. Альманах-Ежегодник, 1996, Вып. 20; Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М., 1996; она же. Набоков и его «Лолита» // Новый журнал. 1959. № 57; Бицилли П.М. Древний путь: [Рец.] // Современные записки. 1934. № 54; Боброва Э.И. Ирина Одоевцева: Поэт, прозаик, мемуарист. – М., 1995; Боженко К. Г. Гребенщиков // Журнал для всех. 1918. № 1; Бойд Б. Владимир Набоков Русские годы. Биография. – М.–СПб., 2001; БуслакOVA Т.П. Литература русского зарубежья. Курс лекций. – М., 2005; «Был такой писатель Агеев...» // Минувшее. Вып. 16. – М.; СПб., 1994; Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. № 61; он же. Поле. [Рец.] // Современные записки. 1938. № 66; <Ватман-Орлова> Е. Г.Д. Гребенщиков // Сибирские вопросы, 1912, № 26; Ваховская А.М. Исторический роман Д. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6; Вейдле В. Традиционное и новое в русской литературе двадцатого века // Русская литература в эмиграции; Сб. ст. – Питтсбург, 1972; он же. «Новая Проза» Газданова // Новое русское слово, 1977, 30 января; Вильданова Р.И., Кудрявцев В.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Краткий биографический словарь русского зарубежья. – Париж; М., 1996; Витковский В.Е. Почерк Петрарки // Берберова Н. Курсив мой. – М., 1996; он же. Стифы века-2. – Антология мировой поэзии в русских переводах XX в. – М., 1998; Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. – М., 2000; Волчек Д. Загадочный господин Агеев // Родник (Рига). 1989. № 11; Воропаева Е. Жизнь и творчество Бориса Зайцева // Соч.: В 3 т. Т. 1. – М., 1993; Гаврилов Б. На всех путях хранимый волей звезд // Кодры. Кишинев. 1990. № 7; Газданов Г. <О М.А. Алданове> // Возвращение Гайто Газданова. – М., 2000; Газданов и мировая литература. Сб. ст. – Калининград, 2000; Г. Газданов – человек, писатель, критик // Литературное обозрение. 1994. № 9–10; Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12; Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. – Париж, 1951; Тбилиси, 1991; М., 1991; Горюнова Л.М. Жанровая специфика эпопеи И.С. Шмелева «Солнце мертвых» // Филологические науки. 1991. № 4; Грачева А.М. Древнерусские повести в пересказах А.М. Ремизова // Русская литература. 1988. № 3; она же. Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // Лица: Биографический альманах. – [М.; СПб.], 1993, № 3; Г.Д. Гребенщиков. – Очерки русской литературы Сибири. Т. 1. – Новосибирск, 1982; Гречишкин С.С. Архив А.М. Ремизова // Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1975 год. – Л., 1977; Григорков Ю. «Во мгле грядущего». [Рец.] // Новая русская жизнь. 1921. 10 ноября; Давыдов Ю. Борис Савинков, он же В. Ропшин и другие // Огонек. 1959. № 30; Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в

контексте русской литературы первой трети XX века. – М., 2000; *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. – Владикавказ, 1995; *Дмитриенко О.* Восхождение к Набокову: Книга для учителя. – СПб., 1998; *Довлатов С.* Против течения Леты // Звезда. 1991. № 9; *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. – СПб., 2004; *Дунаев М.* Творчество И.С. Шмелева периода первой русской революции // Русская литература. 1976. № 1; *он же.* Достоевский и Шмелев // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 3. – Л., 1978; *Евсеев В.Н.* Проза Е.И. Замятина (веки творчества, поэтика, опыт анализа рассказа «Пещера»). – Ишим, 2000; *Есаулов И.* Праздники. Радости. Скорби: литература русского зарубежья как завершение традиции // Новый мир. 1992. № 10; *Желтова Н.Ю.* Творчество Е.И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. – Тамбов, 2003; *Жернакова-Николаева А.* Баян Сибири // Возрождение. 1956. № 52; *Жуков Д.А.* Б. Савинков и В. Ропшин: Террорист и писатель // Наш современник. 1990. № 8–10; *Захарова В.Т.* Черты импрессионизма в дооктябрьской прозе И. Шмелева // *Захарова В.Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе XX века. – М., 1993; *она же.* Идея созерцания в русской философии и творчестве Б. Зайцева (к постановке проблемы) // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. – Калуга, 2003; *она же.* Лейтмотив в художественном сознании Б. Зайцев-романиста // Проблемы изучения... – Калуга, 2001; *Зайцев Б. Мих.* Осоргин. «Сивцев Вражек». [Рец.] // Современные записки. 1928. № 36; *Злобин В. Д.С.* Мережковский и его борьба с большевизмом // Возрождение. 1956. № 53; *Злочевская А.В.* Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. – М., 2000; *И.В. [Василевский И.]*. «Среди потухших маяков». [Рец.] // Накануне. 1922. 4 августа; *Иванов Г.* «Истоки» Алданова // Возрождение. 1930. Тетр. 10. Июль–август; *Иваск Ю.* Две книги о Газданове. – Русская мысль. 1983. 28 апреля; *Иезуитова Л.А.* Легенда «Богатырь Христофор» и ее новая жизнь в «Голубой звезде» и «Странном путешествии» // Проблемы изучения... – Калуга, 2001; *она же.* О «натуралистическом» романе и русской литературе конца XIX – начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984; *Измайлов А.* Бегом через жизнь: Александр Амфитеатров // *Измайлов А.* Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. – М., 1913; *Изотов А. Г.Д.* Гребенщиков // Простор. 1966. № 10; *Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев // *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1 – М., 1996; *он же.* Мережковский-художник // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. – Питтсбург, 1972; *он же.* Творчество Мережковского // *Ильин И.А.* Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. – М., 1993; *Кабалоти С.* Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. – СПб., 1998; *Калениченко О.Н.* Жанр новеллы в творчестве Б. Зайцева // Проблемы изучения... – Калуга, 2001; *Каменецкий Б.* [Айхенвальд Ю.]. «Бел-Цвет». [Рец.] // Сегодня. 1924. 26 января; *Каргашин И.А.* О «Родовом статусе» лирической прозы Б. Зайцева // Проблемы изучения... – Калуга, 2001; *он же.* Стиховое начало в прозе Бориса Зайцева // Проблемы изучения... – Калуга, 1998; *он же.* Борис Зайцев: у истоков «новой прозы» // Проблемы изучения... – Калуга, 2000; *Карпович М.М.* Алданов. «Самоубийство»; [Рец.] // Новый журнал. 1954. Кн. 56; *Каспэ И.* Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. – М., 2005; *Келдыш В.А.* И.С. Шмелев. – Русская литература конца XIX – начала XX века. 1908–1917. – М., 1972; *Келер Л. И.С.* Шмелев о себе и о других. – Русская литература в эмиграции. – Питтсбург, 1972; *Кибальник С.А.* Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3; *он же.* Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе Русского Зарубежья // Русская литература. 2003. № 4; *он же.* Газданов и Шестов // Русская литература. 2006. № 2; *Кнут Д.* [Рец.]: «Без заката» // Русские записки. 1938. № 10; *Ковалевский П.Е.* Зарубежная Россия. История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека: 1920–1970. – Париж, 1970; *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. – Париж, 1959; *она*

же. Ремизов в своих письмах. – Париж, 1977; *Козыро Л.А.* Интертекстуальные связи в рассказе Б.К. Зайцева «Река времен» // Творчество Б.К. Зайцева в контексте... – Калуга, 2003; *она же.* Концепция человека и поэта в беллетризованной биографии Б.К. Зайцева «Жуковский» // Проблемы изучения... – Калуга, 1998; *Комлик Н.Н.* Творческое наследие Е.И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. – Елец, 2000; *Кормилов С.И.* «Самая страшная книга» (Соотношение изобразительного и выразительного в «эпопее» Ивана Шмелева «Солнце мертвых») // Русская словесность. 1995. № 1; *Коростелев О.А.* «Россия без свободы для меня невозможна...» (Статьи Мережковского эмигрантского периода) // Д.С. Мережковский. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. – СПб., 2001; *Костин Н.* Супертеррорист Савинков // Герои и антигерои отечества. – М., 1992; *Костырко С.* Выжить, чтобы жить // Новый мир. 1991. № 9; *Красавченко Т.Н.* Экзистенциальный и утопический векторы художественного сознания Г. Газданова // Vestnik IC II. Раздел 1. Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры (Международная конференция, г. Владикавказ, 8 декабря 1998 г.). – www. inci. ru; *Красавченко Т.* Гайто Газданов; Философия жизни // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2; *Крылов Г.* Загадка поэта-террориста // Поэзия. – М., 1990, № 55; *Куденис В.* Иван Наживин в Бельгии // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4; *Кутырина Ю.А.* Иван Сергеевич Шмелев. – Париж, 1960; *она же.* Трагедия Шмелева // Слово. 1991. № 2; *Лавров А.В.* История как мистерия. Египетская диалогия Д.С. Мережковского. // Д.С. Мережковский. Мессия. – СПб., 2000; *он же.* «Кончается мой сон гуманный...». – Подъем, 1988, № 1; *Ланин Б.А.* Роман Е. Замятина «Мы». – М., 1992; *Ласунский О.Г.* Моя Осоргина. – Библиография. 1997. № 4; *Ли Николас Ч.* Марк Александрович Алданов // Русская литература в эмиграции. – Питтсбург, 1972; *Линник Ю.* Философские искания в прозе В. Яновского // Новый журнал. 1994. № 194; Литература Русского Зарубежья: 1920–1940. – М., 1993; Литературное наследство. Т. 95. – М., 1988; Литературное наследство, 1973. Т. 84. Кн. 2; *Логинов В., Седельников В.* Литературный архив Бориса Савинкова // Наше наследие. 1990. № 6; *[Лукаш Т. Л.]*. И.С. Лукаш: [Биография Лукаша, написанная его женой] // Возрождение. 1957. № 70; *Львов-Рогачевский В.* Писатель без выдумки // Львов-Рогачевский В. Снова накануне: Сб. критич. статей и заметок. – М., 1913; *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе Русского Зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. – СПб., 2003; *он же.* Православное монашество в творчестве и судьбе И.С. Шмелева. // Христианство и русская литература: Сб. ст. – СПб., 1994; *Маевский В. Г.Д.* Гребенщиков: К 50-летию литературной деятельности // Возрождение. 1956. № 58; *Мальмстад Дж., Флейшман Л.* Из биографии Замятина: По новым материалам // Stanford Slavic Studies, 1987, V. 1; *Мандельштам Ю.В.* Поле. [Рец.] // Круг. 1938. № 3; *Мартинов А.В.* Русское зарубежье в контексте западноевропейской культуры (Творчество Гайто Газданова). Автореф. дисс. – М., 2001; *он же.* Проблема мира и человека в творчестве Гайто Газданова и Габриэля Марселя // Точки. 2001. № 1–2; *Марченко Т.В.* Традиции Гоголя в творчестве И.С. Шмелева // Культурное наследие русской эмиграции. 1917–1940. Кн. 2. – М., 1994; *Медведев Ф.* Кристалльным пером о «Железной женщине» // Берберова Н. Железная женщина. – М., 1991; *Мейлах М.* Нина Берберова в России // Русская мысль. 1989. 20 октября; *Мережковский Д.С.* Pro et contra. Антология. – СПб., 2001; *Мзоков А.* Гайто Газданов в России: 1988–1994 // Библиография. 1995. № 3; *Мирский Б.* «Записки о революции». [Рец.] // Голос России. 1921. 9 октября; *Михайлов О.Н.* Гроссмейстер литературы // Замятин Е.И. Избранное. – М., 1989; *он же.* Иван Шмелев // Шмелев И.С. Избранное. – М., 1989; *он же.* Литература русского зарубежья. – М., 1995; *Мочульский К.В.* Б.К. Зайцев // Звено. 1926. № 202; *он же.* «Дьявол». [Рец.] // Звено. 1923. 26 февраля; *он же.* Мих. Осоргин. Чудо на озере // Современные записки. 1931. № 46; *Мулярчик А.С.* Русская проза Владимира Набокова. – М., 1997; *В.В. Набоков:* pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских

и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. – СПб., 1997; Набоковский вестник. Вып. 1; Петербургские чтения. – СПб., 1998; Набоковский вестник. Вып. 4. Петербургские чтения. – СПб., 1999; Набоковский вестник. Вып. 5. (1899–1999). – СПб., 2000; *Никитин В.П.* «Кукушкина»: Памяти А.М. Ремизова // Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1990 год. – СПб., 1993; *Николаевский Б.* История одного предателя. – Нью-Йорк, 1980; *Носик Б.* Мир и дар Набокова. – М., 1993; М., 1995; *Орлова Т.Я.* Некоторые аспекты проблематики трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002, № 2; *Орлова О.* Газданов. – М., 2003; *Осминина Е.А.* «Солнце мертвых» И. Шмелева: реальность, миф, символ // Культурное наследие русской эмиграции. – 1917–1940, Кн. 2. – М., 1994; *она же.* Осминина Е.А. Иван Шмелев – известный и скрытый. – Москва. 1991. № 4; *Пак Н.Ю.* Древнерусская культура в художественном мире Б.К. Зайцева. – М.; Калуга, 2003; Памяти Ивана Сергеевича Шмелева: Сб. статей и воспоминаний. – Мюнхен, 1956; *Первушин Н.В.* Немного об Иване Лукаше. // Новый журнал. 1988. № 172–173; Переписка Л.И. Шестова с А.М. Ремизовым // Русская литература. 1992. № 2–4; *Полякова Л.В.* Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. – Тамбов, 2000; *Померанцев К.* Сквозь смерть: Ирина Одоевцева // Русская мысль. 1991. 11 января; *Пономарев Е.* Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1; *Попова И.М.* «Чужое слово» в творчестве Евгения Замятина (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский). – Тамбов, 1997; *Прокопов Т.Ф.* Память всеотзывного сердца: Мемуарная проза Бориса Зайцева // *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 6 (доп.). – М., 1999; *Проффер К.* Ключи к «Лолите». – СПб., 2000; А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов международной конференции. 15–18 апреля 1999 г. – СПб., 1999; *Равдин Б.* Об авторе «Романа с кокаином» // Даугава. 1992. № 2; Русская мысль. 1985. 15 ноября; 13 декабря; *Радашкевич А.* Умерла Ирина Одоевцева // Литературное обозрение. 1990. № 11; *Резникова Н.В.* Огненная память. – Berkely, 1980; *Ржевский Л.* Памяти Г.И. Газданова // Новый журнал. 1972. № 106; Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб., 1994; *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова // Одесса, 1913; С. Ст. И. [Иванович С.]. «Записки о революции». [Рец.] // Современные записки, 1921, № 7; *Сапронова Н.Вас. И.* Немирович-Данченко. Годы эмиграции // Вопросы истории славян. Вып. 11. – Воронеж, 1996; *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. – М., 2001; *Скороспелова Е.Б.* Замятин и его роман «Мы». – М., 1999; *Слизкой А.* «Живи как хочешь»; [Рец.] // Возрождение. 1953. Тетр. 26. Март–апрель; *Слобин Н.Г.* Проза Ремизова 1900–1921. – СПб., 1997; *Слоним М.* Гайто Газданов // Новое русское слово. 1971. 19 декабря; *он же.* Родник в пустыне // Воля России. 1923. № 3; *Сорокина Ольга.* Москвитина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М., 1994; М., 2000; *Спиридонова (Евстигнеева) Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX в. – М., 1977; Споры вокруг Набокова и «Романа с кокаином» // Вестник РХД. 1986. № 146; *Степун Ф.А.* Зайцев // *Степун Ф.А.* Встречи. – Мюнхен, 1962; *он же.* Бывшее и несбывшееся. – М.; СПб., 1995; *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. – Париж, 1984; М., 1996; *он же.* Новые варианты шигалевщины: О романах Замятина, Хаксли и Орвела // Новый журнал. 1952. № 30; *он же.* Владимир Набоков // Новый журнал. 1992., № 186; *Струве Н.* К разгадке одной литературной тайны: «Роман с кокаином» М. Агеева // Вестник РХД, 1985, № 144; Суд над Савинковым. – Л., 1942; *Сумеркин А.* Нине Николаевне Берберовой: К 90-летию // Русская мысль. 1991. 9 августа; *Татаринов В.* «Черт на гауптвахте». [Рец.] // Руль. 1923. 11 марта; *Терапиано Ю.* Встречи. 1926–1971. – М., 2002; *он же.* «Воскресенья» у Мережковских и Зеленая Лампа // Там же; *Толстой И.Н.* Тропой тропа, или почему не Набоков был автором «Романа с кокаином» // Звезда. 1995. № 3; *Топоров В.Н.* О «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова: поэзия и правда // Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 822, 1988; *Трубников П.*

[Пильский П.]. «Прорва». [Рец.] // Сегодня. 1928. 21 июля; *Туниманов В.А.* Замытин // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. – М., 1992; *Тынянов Ю.* Литературные сегодня // Русский современник, 1924, №1; *Унковский В.Н.* Марьянка. [Рец.] // Возрождение. 1958. № 84; *Федякин С.* Неразгаданный Газданов // Независимая газета. 1998. № 47; *Ходасевич В.* «Вьюга». [Рец.] // Возрождение. 1936. 18 июня; *Хрисанфов В.И.* Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус. Из жизни в эмиграции. – СПб., 2005; *Цетлин М.* «Начало конца»: [Рец.] // Современные записки. 1939. Т. 69; он же. «Пожар Москвы». [Рец.] // Современные записки. 1931. № 45; он же. *Цетлин М.* Мих. Осоргин: Книга о концах // Современные записки. 1935. № 58; *Цховребов Н.Д.* Гайто Газданов. Очерк жизни и творчества. – Владикавказ, 1998. Интернет-сайт Общества друзей Гайто Газданова. – <http://www.hrono.ru/proekty/gazdanov/index.html>; *Черников А.П.* Проза И.С. Шмелева: Концепция мира и человека. – Калуга, 1995; *Чернышов А.* Гуманист, не веривший в прогресс // *М. Алданов.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. – М., 1991–1993; Соч.: В 4 т. – Париж, 1937; *Чигин Л.* Курсив времени. – Литературная газета. 1989. 19 апреля; *Чуковский К. Б.* Зайцев // *Чуковский К.* Лица и маски. – СПб., 1914; *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. – М., 1989; *Шайкин А.А.* Сергей Радонежский и его жизнеописатели Епифаний премудрый и Б. Зайцев // В поисках гармонии (о творчестве Б.К. Зайцева). – Орел, 1998; *Шайтанов И.О.* Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12; *Шаховская З.* В поисках Набокова. – Париж, 1979; *Шенталинский В.* Свой среди своих (Савинков на Лубянке) // Новый мир. 1996. № 7, 8; *Шкловский В.* Пять человек знакомых. – Тифлис, 1927; Иван Сергеевич Шмелев: Библиография. – Париж, 1980; *Щедрина Н.М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья: М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын. – Уфа, 1993; *Яновский Н.* Георгий Гребенщиков в Сибири // *Яновский Н.* На переломе. – Барнаул, 1978.

Bedford C.H. The Seeker: D.S. Merezhkovsky. – Lawrence (Kansas), 1975; *Dienes L.* Russian literature in exile: The life and work of Gajto Gazdanov. – München, 1982; *Dienes L.* Bibliographie des oeuvres de Gaito Gazdanov. – Paris, 1982; *Ivan Schmeljow.* Leben und Schaffen des russischen Schriftstellers von Micaei Aschenbrenner. – Königsberg; Berlin, 1937; *Wolfgang S.* Ivan Smelev. Die religiöse Weltansicht und ihre dichterische Umsetzung. München, 1987; *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature: 1881–1925. – London, 1926; *Pachmuss T.* D.S. Merezhkovsky in exile; The master of the genre of biographic-romancer. – N.Y., 1990; *Richards D.* Zamyatin: A Soviet Heretic. – N. Y., 1962; *Shane A.M.* The Life and Works of Evgenij Zamyatin. – Berkeley, 1968; *Struve G.* Russian Literature Under Lenin and Stalin: 1917–1953. – Oklahoma. 1971; *Broun E.* Brave New World, 1984 and We // Ann Arbor, 1976; *Scheffler L.* Evgenij Zamyatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik. – Köln; Wien, 1984; *Grayson J.* Nabokov translated: A comparison of Nabokov's Russian and English prose. – Oxford, 1977; The achievements of Vladimir Nabokov: Essays, studies, reminiscences and stories. – Ithaca. N.Y., 1984; *Rydel Ch.* A Nabokov's Who's Who. – L., 1986; *Boyd B.* Vladimir Nabokov; The Russian years. – L., 1990; *Boyd B.* Vladimir Nabokov; The American years. – L., 1992; *Juliar M.* Vladimir Nabokov: A bibliographic. – N. Y., 1996; Les œuvres d'Ivane Nagivine et la critique. [S. I.], 1928; Bibliographie des œuvres de Michel Ossorguine. – Paris, 1973; *Aleksej Remizov.* Approaches to a Protean Writer. – Columbus, 1987, Slavic Studies. Vol.16; *Christensen P.G.* Camus and Savinkov. Examining the problems of terrorist. – Havenica Skottish Slavonic. Review. Univ. Of Glasgo. 1993. №21; *Spense R.* Boris Savinkov: Renegade on the left. Boulder, 1991.

* Главы 9 (Сатирики и юмористы русской эмиграции. Сатира и юмор в газетах и журналах русской эмиграции (1920–1940). Третий (Парижский) «Сатирикон»), 10 (Русская литература 1940–1950-х гг. в советской России (проза, поэзия, драматургия), раздел «К.М. Симонов» см. на эл. носителе.

А.Т. ТВАРДОВСКИЙ (1910–1971)

Александр Трифонович Твардовский – великий русский поэт и общественный деятель. В его творчестве нашла продолжение эпическая линия русской поэзии, соединенная с народно-поэтической традицией.

Лирический герой поэта – современник, участник и свидетель крупнейших событий XX века в СССР и на земном шаре – коллективизации, Великой Отечественной войны, послевоенного переустройства мира, кризиса социалистической системы, научных открытий мирового значения и позорных актов, не раз ставивших народы на грань новой катастрофы. Верность правде, внимание к ведущим социальным проблемам времени, выявление глубинных связей человека и эпохи определяют главные творческие принципы Твардовского.

Основной жанр творчества А. Твардовского – поэма. Стиль А.Твардовского отличается простота и ясность, сочетание лирики, публицистики, философского раздумья, юмор, творческое использование наследия фольклора.

В течение 16 лет (1950–1954 и 1958–1970) А.Твардовский был главным редактором журнала «Новый мир», объединив лучшие литературные силы своего времени. Его деятельность на посту руководителя журнала заслуживает высокого слова «подвиг».

Поэзия 30-х годов. Становление лирического героя. Осмысливая в зрелые годы свой творческий путь, А.Твардовский так определит его основную линию: «Самая личная и нелегкая тема – тема моего поколения, вопрос совести и смысла жизни».

Творчество А. Твардовского уходит своими корнями в народную культуру. Будущий поэт родился и вырос на Смоленщине, на небольшом хуторе недалеко от деревни Загорье. В своей автобиографии поэт будет вспоминать, что земля эта (десять с небольшим десятин, купленные отцом в рассрочку, вся в мелких болотцах и кустарнике) «была дорога до святости». Отец, единственный сын безземельного крестьянина, многолетним тяжким трудом кузнеца заработавший деньги на первый взнос за землю в банк, внушал детям «любовь и уважение к этой кислой, подзолистой, скупой и недоброй, но *нашей* земле». Родная земля, отцовская кузница – своеобразный сельский клуб и «академия наук»; большая семья, родной дом, книги и песни, которые любил отец; заботливая труженица-мать; крестьянский мир, где радости, заботы, работа – все общее, – таковы истоки поэтического творчества Твардовского.

«Малая родина» становится импульсом и центральной темой произведений поэта. «Сельская хроника» (1939) – так называется цикл ранних стихотворений Твардовского. Здесь, как и подобает хронике, запечатлены конкретные приметы жизни деревни конца 1920–1930-х годов. Название «хроника» означает, что поэт обращается к реальным проблемам и конфликтам, рассказывает в первую очередь о знакомых людях, передает общие с ними мысли, впечатления и душевные привязанности.

Мир, открывшийся молодому поэту, был полон потрясений, борьбы, перемен, происходивших в деревне в период сплошной коллективизации. На противопоставлении картин жизни прежней и нынешней, колхозной, построены многие стихотворения Твардовского 1930-х годов (к примеру, «Смоленщина», «Он до света вставал...» и др.). В этих стихах центральный образ – хозяин-труженик. В них (как, к примеру, в стихотворении «Гость»), звучит пафос тяжелой, но радостной *совместной* работы. Немало горьких размышлений о нелегкой женской доле («Счастливая, одна из всех сестер...», «С одной красой пришла ты в мужнин дом...») встретится в стихах этого цикла. Запечатлеет поэт и доселе небывалое награждение простой колхозницы высшим орденом (стихотворение «Встреча»).

В те же тридцатые годы А. Твардовский, почти подростком уехав сначала в Смоленск, а затем в Москву, открывал новый для себя большой мир. Так же, как и многие его сверстники, он пел (и в искренности поэта не стоит сомневаться, о своей «**большой родине**», той, «что от края и до края, Во все концы. Во все края...» В стихах появляются новые герои: шоферы, летчики, военные, лирический герой – известный советский поэт («Полет», «Строитель», «Невесте», «Дети» и др.). Сын Смоленщины, Твардовский вступил в «мир большой и трудный», но не забыл родные края:

И шумы лесные,
И говоры птичьи,
И бедной природы
Простое обличье;

И стежки, где в поле
Босой я ходил
С пастушеским ветром
Один на один;

И песни, и сказки,
Что слышал от деда,
И все, что я видел,
Что рано изведаль, –

Я в памяти все
Берегу, не теряя,
За тысячу верст
От родимого края.

Свойственное молодости стремление поскорее выпорхнуть из родного гнезда; гордость родителей за успехи детей («он летит за доброй славой», «дело, что полегче, не ему под стать»); грусть расставания – эти мотивы лягут в основу целого ряда стихотворений Твардовского тридцатых годов («Мать и сын», «Прощание», «Сын»). Насколько точно поэт подметил начало сложного и противоречивого процесса ухода молодых из деревни, подтвердит проза шестидесятых-восьмидесятых годов XX века (В. Шукшин, В. Белов, В. Распутин и др.), которая вновь и вновь будет возвращаться к истокам и последствиям этого явления. Пока же у Твардовского проблема обозначена, но конфликты не обострены, они обращены скорее в сферу нравственную. «Высоко, высоко ты поднялся, <...> только знай, что отец-то один»,

сказано в стихотворении «Прощание». Это напоминание в контексте тридцатых годов имело особый смысл: все славили «отца народов», да и сам поэт не избежал этих общих настроений, но нравственное чувство не дало ему забыть об отце родном, матери, брате. В те годы прямое упоминание о трагедии семьи, которая была раскулачена и выслана (поэт в это время жил в Смоленске), лишь изредка прорывалось в поэзии Твардовского, например, в стихотворении «Братья» (1933):

Лет семнадцать тому назад
Мы друг друга любили и знали.
Что ж ты, брат?
Как ты, брат?
Где ж ты, брат?
На каком Беломорском канале?..

Эти мотивы с трагической силой зазвучат гораздо позже, в конце шестидесятых, когда Твардовский будет работать над циклом стихов «Памяти матери», поэмой «По праву памяти», стремясь «немую боль в слова облечь». В тридцатых же годах Твардовский не выражает сомнений в важности и значимости «новых дорог» открываемых страной, людьми его поколения. Он верит, что дорога, начавшаяся с родного крыльца, «так и будет одною из самых На земле величайших дорог. Все, что мы возведем, что построим, – Все столетиям славу несет». Но важно, что и в ту не очень склонную к рефлексиям эпоху лирический герой Твардовского постоянно держит мысленный отчет за все, что сделано, перед дедом, отцом, матерью, земляками, родной землей.

Не надо, однако, забывать и том, что не только желание выпорхнуть из родного гнезда, не только жажда повидать свет и попытать судьбу на широких просторах страны владели умом и чувствами молодого крестьянского парня, но и пробудившееся в нем раннее призвание поэта, которое невольно влекло его навстречу своему, пусть еще не до конца осознанному предназначению. Властный зов музыки был столь же силен, сколь и драматическое намерение оторваться от родного, но узкого семейного очага, так или иначе сковывавшего его духовное развитие и тормозящего его поэтический рост. С тех пор, как поддержанный М. Исаковским, Твардовский нашел свое призвание, его творчество отмечено удивительно быстрым ростом его поэтического мастерства. Большинство стихотворений этого периода несет в себе повествовательность и сюжетность. Обращаясь к темам и образам родного дома, дороги, переправы, ранний Твардовский постоянно внимателен к коллизии жизни и смерти, к кругу вечного возвращения явлений природы, причем взгляд поэта останавливается на переходном их состоянии в тот или иной невосвратимо уносящийся миг (стихотворения «Ночной сторож», «Девочка с вишнями» (оба – 1927), «Перевозчик», «В пути», «Уборщица» (все – 1928), «Каникулы», «Новоселье», «Яблоки», «Друг мой вовремя уехал...» (все – 1929).

В дальнейшем вехи истории страны, биографии народа становятся этапами личной творческой судьбы Твардовского. Тридцатые годы, коллективизация. «Новые связи иными краями», открывшиеся с отъездом в Москву. Участие в войнах: походе советских войск в Западную Белоруссию (1939), финской кампании, Великой Отечественной войне. Послевоенное знакомство с грандиозными стройками Сибири, Дальнего Востока и «трудная с прошлым разлука», мучительное переосмысление истории, собственных идеалов, своей жизни. В период оттепели – смелая, нередко отчаянная борьба на посту главного редактора журнала «Новый мир»

за право говорить правду о жизни, за настоящую литературу. Масштаб личности Твардовского, человека яркого гражданского темперамента, был таков, что он и просто впитывал и отражал общую биографию страны и народа, но и сам вписал в нее немало значительных страниц. Развивая традиции предшественников, в первую очередь Н.А. Некрасова, Твардовский сформировался как **поэт эпический**.

Поэма «Страна Муравия» (1934–1936). Первое крупное произведение, которое принесло Твардовскому успех, **поэма «Страна Муравия»**. Именно с нее поэт вел отсчет своей писательской биографии.

Нарисованные в поэме картины весеннего бурного половодья символизируют перемены, происходившие в стране в период коллективизации. Они же привносят в произведение мотив тревоги, опасности, которую несет разбушевавшаяся стихия («Паром идет, как карусель, Кружась от быстрины»), придавая повествованию внутренний драматизм.

В основу произведения положен сюжет, берущий начало в народных сказках, переосмысленный Н.А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо», путешествие в поисках счастья. Как и его предшественник, А.Твардовский использует условный сказочный сюжет для раскрытия острейших социальных психологических конфликтов своего времени, периода «великого перелома» в жизни крестьянства и страны в целом.

Начало произведения выдержано в подчеркнуто обобщенном, величавом стиле.

И деревням и верстам счет
Оставил человек,
И конь покорно воду пьет
Из неизвестных рек.
Дорога тянется вдаль
И грусть теснит в груди:
Как много неба и земли
Осталось позади.
И весь в пыли, как хлеб в земле,
Никита Моргунок;
На всей планете, на земле
Один такой ездок.

Намеченному обобщению способствует использование существительных во множественно числе (деревни, версты, реки). Всему повествованию задан не только российский, но и вселенский масштаб: в центре земли – человек и его конь (они образуют одно целое, как это свойственно мифологии, крестьянскому сознанию). **Образ дороги, дали, пути, распутья**, издавна созвучный в русской литературе теме поисков смысла жизни размышлениям о судьбе человека, народа, России в целом, в этом своем обобщающем значении использован и Твардовским. Отныне он станет сквозным образом творчества поэта.

Зачем же покинул дом и отправился в путь герой поэмы Никита Моргунок? Подобно некрасовским крестьянам, искавшим когда-то «избытка села», Никита ищет страну крестьянского счастья, Муравию¹. «Слово «Муравия», вообще гово-

¹ О непосредственном поводе возникновения замысла поэмы Твардовский писал в заметке «О «Стране Муравии»» (1953–1959): «Началом своей работы над «Муравией», первым приступом к ней я считаю 1 октября 1934 года, когда я занес в свой дневник сле-

ря, не выдуманно, – писал Твардовский. – Оно взято из крестьянской мифологии и означает, скорее всего, некую конкретизацию вековой мужицкой мечты <...> легендарных слухов о «вольных землях», о благодатных и далеких краях, где текут молочные реки в кисельных берегах...»

Никита Моргунок, при всей обобщенности этого образа, несет в себе реальные черты человека тридцатых годов. Никита – крестьянин-единоличник, он мечтает вырваться из вечной нищеты и унижений, но при этом его одолевают сомнения в необходимости колхозов. Муравия представляется герою землей, которая даст независимость, самостоятельность, достаток. Заветная мечта выражена повторяющимся рефреном: «Земля в длину и в ширину – кругом своя. Посеешь бубочку одну, И та – твоя».

Автор стремится передать драматизм судьбы героя, сложность его исканий. Сомнения одолевали в те годы не только Никиту, о чем прямо сказано в поэме: «Нет, никогда, как в этот год, В тревоге и борьбе, Не ждал, не думал так народ О жизни, о себе».

Коллективный образ народа воссоздан в серии встреч, где предстала целая галерея персонажей эпохи – от бывших хозяев жизни до новых ее героев, которым отданы симпатии автора. А. Твардовский последовательно воплощает в поэме идеал крестьянина-труженика, мечтавшего о счастливой и достойной жизни. Однако большинство крестьян не связывало свою судьбу с колхозами и совхозами. Стало быть, автору, который, возможно, и искренно верил в успех коллективизации, пришлось все-таки противоречить общему крестьянскому мнению. Финал поэмы вовсе не торжествен и не радостен. Во-первых, Моргунок узнал, что страны Муравии «нету таковой». Во-вторых, он оказался на распутье между двух дорог, одна из которых вела на каторгу, о чем Твардовский знал, но сказать не мог, а другая – в колхоз. По совету деда-богомла, чтобы не пропасть совсем, он вынужденно идет в колхоз. По этому случаю он даже «повеселел», потому что нашел хоть какое-то пристанище. Однако веселье его смешано с грустной думой и одолевающими сомнениями:

И долго, долго смотрит вслед
Никита Моргунок.

Нельзя не видеть (и это позднее признал сам Твардовский), что нарисованные в поэме картины не раскрывают всей глубины противоречий, связанных с коллективизацией. Только в черновиках поэт смог рассказать о трагедии раскулачивания:

Дома гниют, дворы гниют,
По трубам галки гнезда вьют,
Зарос хозяйский след.
Тот сам сбежал,
Того свезли,
Как говорят, на край земли,
Где и земли-то нет.

дующую выписку из появившейся в печати речи Фадеева...». Отрывок из речи А. Фадеева, дважды повторенный (на пленуме Оргкомитета советских писателей и на I съезде советских писателей), содержал рассказ о герое романа Ф. Панферова «Бруски» «Никите Гурьянове, середняке, который, когда организовали колхоз, не согласился идти в колхоз, запряг клячонку и поехал на телеге по всей стране искать, где нет индустриализации и коллективизации».

Условный сказочный сюжет, избранный поэтом, по законам жанра вел к благополучной развязке. Сюжет поэмы построен таким образом, чтобы убедить Никиту, оказавшегося на распутье, в торжестве новой жизни. Идеал совместного труда раскрыт в картине коллективного сева, но еще в гораздо большей степени здесь слышится утверждение мечты о гармонии человека и окружающего его мира:

Молитву, речь ли говорят
У поднятой земли,
И вот, откинувшись назад,
Пошли, пошли, пошли...

Земля!
Все краше и видней
Она вокруг лежит,
И лучше счастья нет, – на ней
До самой смерти жить.

А. Твардовский мастерски рисует поэтические картины родной земли («лиственной и яблоками сад запахнет на заре»). Он умеет слышать и передавать народный говор («не весь в окошке белый свет», «угостить – так дым трубой») и на основе традиции устного народного творчества создает свой неповторимый стиль.

Стоят столы кленовые.
Хозяйка, нагружай!
Поспела свадьба новая
Под новый урожай.
Поспела свадьба новая
Под пироги подовые
Под свежую баранину,
Под пиво на меду,
Под золотую, раннюю
Антоновку в саду.

Неповторимость поэме придает речевая полифония, многообразие ритмов, использование фольклорных жанров – сказки, песни, частушки, притчи, мягкий юмор.

Эпос Великой Отечественной войны. Поэма «Василий Теркин». С поэмы «Страна Муравия» начиналась всесоюзная известность Твардовской. Но славу подлинно народного поэта принесло ему другое произведение – поэма «Василий Теркин», ставшая эпосом Великой Отечественной войны.

Твардовский знал, что такое война. Он был фронтовым корреспондентом во время войны с Финляндией, вспоминая о которой в 1943 году, в трудный период Великой Отечественной, напишет пронзительное стихотворение «Две строчки»:

По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал...

«На той войне незначимой» были получены первые впечатления: сюжеты, образы, приобретен духовный опыт, который позволит создать великое (не побоимся этого определения) произведение отечественной литературы – поэму «Василий Теркин».

Предыстория главного героя тоже относится к финской кампании¹. Веселые фельетоны об удачливом бойце Васе Теркине появились на страницах газет Карельского фронта. Но в поэме по сравнению с теми фельетонами произошли существенные изменения в характере героя и способах его обрисовки. Лишь фамилия осталась прежняя, подчеркивающая качества солдата бывалого, «тертого». Василий Теркин из «Книги про бойца» – это не условный лубочный персонаж, **герой эпический**, воплотивший в себе истинно народные черты русского труженика-солдата.

Грянул год, пришел черед,
Нынче мы в ответе
За Россию, за народ
И за все на свете.
От Ивана до Фомы,
Мертвые ль, живые,
Все мы вместе – это мы,
Тот народ, Россия.

Не раз автор подчеркнет в образе Теркина его обобщенность, собирательность («Парень в этом роде В каждой роте есть всегда Да и в каждом взводе»). Герой поэ-

¹ В литературной группе редакции газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины», куда был прикомандирован Твардовский (там же были Н. Тихонов, В. Саянов, Н. Щербаков, С. Ващенко, Ц. Солодарь и др.), возник замысел создать серию занимательных рисунков о подвигах веселого солдата-богатыря – так появился Василий Теркин. Стихотворные пояснения к этим рисункам были коллективными. В Великую Отечественную войну, став «личным» героем Твардовского, Теркин освобождается от фельетонных черт, обретает свою всенародно-эпическую всеобщность, вызывает массу подражаний (по словам автора, «Откуда пришел – туда и уходит»). Твардовский был убежден, что работа над «Книгой про бойца» дала ему «ощущение законности места художника в великой борьбе народа..., чувство полной свободы обращения со стихом и словом». Рождение такой поэмы в годы войны говорит о великом душевном здоровье нашего народа, который не терял бодрости и оптимизма даже в самые отчаянные моменты истории. Он жил и боролся за жизнь, он видел «за далью даль», он оставался человечным. Имея прямое предназначение – помогать солдатам бить врага, переносить тяготы войны, учить молодых бойцов выполнению своего долга, поэма Твардовского в то же время является одной из самых глубоких психологических поэм. Давая образ примерного бывалого воина (каждому молодому бойцу хочется «не последним самым хлопцем показать себя при нем»), поэма тут же раскрывает его во многих измерениях, в том числе и таких, при которых он оказывается отнюдь не в «примерных» положениях. Он – и «шутник великий», и «чудо-человек», даже «богатырь», хотя и «не тот, что в сказке», но он и «в бою не чужд опаски», и мучительно переживает свою незадачливость, и вообще, кем бы ни был герой поэмы, в любых положениях он прежде всего человек. Русский человек.

мы – обыкновенный солдат и в то же время «парень хоть куда»: всегда оказывается там, где надо, готов прийти на выручку товарищу, смекалист, наделен врожденным чувством юмора («Может, сало надо жарить? Так и здесь могу помочь»), весельчак и гармонист. Литературовед А. Турков точно подметил, что в этом на диво притягательном герое, сконцентрировавшем лучшие черты множества «наших стриженных ребят», есть нечто пророческое, словно предсказавшее будущую обаятельную улыбку Гагарина и его по-теркински удалое «Поехали!»

Приступая к созданию поэмы, Твардовский определит принцип, который будет положен в основу изображения:

Правды, прямо в сердце бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

Правдой о буднях войны, о тяжком повседневном труде солдат («война – работа»), о потерях, силе духа и стойкости незаметных героев войны обыкновенных русских ребят поразит современников поэма А. Твардовского. Это впечатление будет усилено живостью и образностью языка произведения, о котором можно сказать словами автора: «Вот стихи, а все понятно, все на русском языке». «Книга про бойца» – так определит Твардовский особенности своего произведения. И разъяснит:

Без начала, без конца,
Без особого сюжета.
Почему же без сюжета?
На войне сюжета нет.
Почему же без конца? –
Просто жалко молодца.

Условия, в которых создавалась поэма, задачи, поставленные автором перед собой, определили особенности композиции произведения. Твардовский назовет свою поэму «книгой», потому что в ней нет единого сквозного сюжета ни с точки зрения развития событий, ни с точки зрения истории жизни героя. Последовательность событий определяется не волей автора, а ходом войны. Характер же героя не формируется, а раскрывается в наиболее ярких и одновременно общих своих проявлениях, позволяющих увидеть в Василии Теркине черты русского человека, воина, труженика. Книга состоит из завершенных глав, каждая из которых имеет свой самостоятельный сюжет. Возьмем, к примеру, главу «Переправа», построенную по принципу кольцевого обрамления, несущего философский рефрен произведения («смертный бой не ради славы, ради жизни на земле»). А в центре этой главы – лишь один обычный и трагический в обыденности потерь боевой эпизод – переправа. В главе «Смерть и воин» использован сюжет народной сказки, позволяющий раскрыть философскую тему противостояния жизни и смерти. Такие краткие, законченные главы публиковались во фронтовой печати, их ждали, читали и перечитывали солдаты.

Что же объединяет главы, связывает их в единое произведение? Прежде всего – образ Василия Теркина. Но есть здесь еще один герой, роль которого в книге особенно важна, – это герой-повествователь. Его образ имеет автобиографическую основу, он близок автору по своей биографии, характеру, взглядам на жизнь, войну, творчество (главы «От автора», «О себе»). Присутствие героя-повествователя

придает книге цельность и определяет тональность произведения, в котором идет разговор по душам о самом главном. Это заставляет признать, что определение «эпическая поэма» не покрывает жанрового своеобразия «Василия Теркина», поскольку мы имеем дело не с чисто эпическим, объективным изложением событий, а с их истолкованием, эмоциональной оценкой со стороны героя, других персонажей и прежде всего автора, который не остается не только эпически бесстрастным, но и эпически спокойным в своем изображении происходящего. Иначе говоря, в поэме чрезвычайно мощно звучит субъективное начало, принадлежащее разным лицам и всему народу в целом. Лирическое начало отражает не столько индивидуальный, сколько народный взгляд на войну и на каждый эпизод в отдельности. Хотя та или иная оценка принадлежит, конечно, определенному лицу, в ней заключено общее мнение, а не сугубо частное и особенное. Стало быть, эпическое начало освещается лирически, но не лирикой утонченно индивидуальной, а общенародной, проникнутой общими чувствами, как это свойственно поэзии фольклора. Тем самым поэт как бы уравнивает эпическое и лирическое начала, придавая эпосу лирический тон, а в лирике выделяя общее, свойственное народу чувство¹.

А. Твардовский позже писал, что работа над этой книгой была для него истинным счастьем: «Теркин» 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». Полная свобода в обращении со стихом и словом, непринужденность повествования, ориентация на живую разговорную речь, наличие многочисленных обращений к читателю («и скажу тебе, не скрою»), использование прямой речи рассказчика («дед кипит: «Позволь, товарищ, что ты валенки мне хвалишь?»), «не надо ордена, я согласен на медаль»), обилие пословиц, поговорок («города сдают солдаты, генералы их берут»), кратких и точных выражений, ставших афоризмами («я солдат еще живой», «дай-ка ту, которую», «в поле выюга-завируха») – таковы особенности стиля поэмы А. Твар-

¹ Здесь уместно заметить, что и в портрете Теркина и во всем, что с ним связано, автор сознательно избегает детальной индивидуализации, выделяющихся характеристических черт, того, чем обычно наделен почти каждый образ в обычном реалистическом произведении. Теркину не нужнее ни цвет волос, у него нет особых, личных отношений и со своими товарищами. Принцип «всеобщности» действительно главенствует здесь надо всем. И читатели восприняли его настолько живым, настолько подлинным, что его имя стало не только нарицательным, — люди уверяли самого автора, что знали Теркина, писали о нем, о его разных, якобы «пропущенных» автором приключениях. Для многих людей Теркин остался не только живым, но и как бы историческим лицом. Разъяснения самого Твардовского относительно того, что его герой вымышлен, вряд ли кого из читателей убедили.

Сходное объяснение надо дать и многим другим авторским характеристикам, в частности характеристике самой «книги про бойца без начала, без конца». Движение Теркина, его путь «без начала» имеет не обычный, не узко сюжетный, а формально-жанровый и концептуальный характер. В этом смысле он бессмертен, потому что олицетворяет народ, представляет за него. Но это бессмертие мотивируется шутливо — не бессмертием народа, а волей писателя («Просто жалко молодца»). Поэт любит своего героя, с теплотой, сочувствием рассказывает о нем, а через любовь к герою проявляется его любовь к народу. Эту любовь разделили с ним миллионы читателей, для которых Теркин стал другом, верным спутником в суровых буднях войны. Василий Теркин по праву стал всенародным героем, воплотившим лучшие качества русского человека, а «книга про бойца» остается среди вершинных произведений нашей литературы о Великой Отечественной войне.

довского. «Какая свобода! – восторженно отзовется о поэме “Василий Теркин” чрезвычайно взыскательный читатель – И.А. Бунин. – Редкая книга».

Наряду с главами «Василия Теркина» Твардовский создает ряд стихотворений очерковой и балладной направленности: «Рассказ танкиста» (1941), «Баллада о товарище» (1941–1942), «Армейский сапожник», «Баллада об отречении» (оба – 1942), «Большое лето» (1943), «Возмездие» (1944).

Вехой в эволюции Твардовского-лирика стал 1943 год. С этого времени все сильнее звучат в его поэзии ноты трагизма. В этом году было написано стихотворение «Две строчки» (о мальчике-солдате, погибшем на «незнаменитой» финской войне), пронзительная печаль которого будет отзываться в поэтических шедеврах первых послевоенных лет: «Перед войной, как будто в знак беды...» (1945), «Я убит подо Ржевом» (1945–1946), «В тот день, когда окончилась война» (1948), «Жестокая память», «В те дни за границей», «За озером» (все – 1951).

Для Твардовского человек на войне – тема, заставляющая поэта еще пристальнее всмотреться в душу народа, овладеть цельностью его взгляда на жизнь («В пути», «У Днепра», «Две строчки», «За Вязьмой»), а на новом этапе войны, в 1943 году и далее, «поднять» точку зрения, перенести ее в завтра и оттуда взглянуть на сегодня («Здесь немцы были», «Об этих днях»). Включить в свою художественную мысль будущее, его оценку настоящего означало для поэта изменение подхода к человеку, появление новых структурных элементов в композиции. На смену описанию приходит обобщение, из «случая» вырастает картина войны в целом, появляются образы, способные донести широко, исторически трактуемую тему («Большое лето», «Огонь», «Граница», «Возмездие»).

Военная тема в послевоенном творчестве А. Твардовского. Вершинным в послевоенном творчестве произведением Твардовского стала поэма «Дом у дороги» (1942–1946). Подзаголовок «Лирическая хроника» как бы раскрывает ее симфоническую основу. Начатая в период создания «Василия Теркина», эта поэма отразила горечь отступления наших войск летом 1941 года, ужасы фашистского нашествия, судьбы миллионов советских людей, оказавшихся в немецких концлагерях. Трагизм «Дома у дороги» многократно усилен возвращением отца, мужа, хозяина, солдата-победителя к пепелищу родного дома, спаленного войной. Вместо радости победы – неизбывное сиротство. Для поэмы А. Твардовского «Дом у дороги» (1946), так же, как и для поэмы «Василий Теркин», характерно изображение войны через судьбу простого человека. Но акцент в этом произведении будет сделан на другом. «Василий Теркин» – поэма эпическая, здесь показан человек сражающийся, человек на фронте. В «Доме у дороги» эпическое по характеру своему событие раскрыто приемами лирическими, причем лирика выступила не только в общенародном содержании, но и в подчеркнуто индивидуальном, с привлечением личных мотивов. Дом и дорога, семья и война, человек и история – на пересечении этих мотивов построено произведение А. Твардовского¹. В ней прозвучала та же горькая, трагическая мелодия, что и в стихотворении старшего земляка поэта Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату». Время, когда были созданы эти произведения, оказалось совсем не благоприятным для размышлений о цене нашей победы, о горе солдат-освободителей, вернувшихся домой и нашедших лишь «травой заросший бугорок». Шла вторая половина сороковых годов, период партийных постановлений о журналах «Звезда» «Ленинград», время очередного

¹ Принцип изображения истории через частную судьбу человека ввел в русскую литературу А.С. Пушкин в поэме «Медный всадник», повести «Капитанская дочка».

«закручивания» идеологических «гаек», ужесточения цензуры. Как и стихотворение Исаковского, поэма Твардовского «Дом у дороги», затем и его записки «Родина и чужбина» вызвали критику в печати за пессимизм, «упаднические настроения», которые, по мнению официальной пропаганды, не должны были быть свойственны победителям¹.

В поэме «Дом у дороги», действительно, нет героического пафоса, если понимать под таковым плакатность или романтически возвышенную тональность изображения войны. Но здесь есть героизм истинный, негромкий. Героизм крестьян, вынужденно прервавших свой мирный труд и так же естественно, как пахали и косили всем миром, всем миром ушедших воевать с врагом (начальные сцен поэмы). Героизм женщин, оставшихся в тылу со стариками и детьми и не прервавших своей трудовой вахты. Героизм тех, кого долгие годы считали предателями, кто был угнан фашистами в неволю, но не сдался, не пал духом, как смогла выстоять Анна Сивцова. Героизм солдата Андрея Сивцова, вернувшегося с войны победителем и нашедшего в себе силы начать жизнь заново.

И отвести старались взгляд
Соседи в разговоре,
Чтоб не видать, как он, солдат,
Давясь, глотает горе.
Не мог он душу освежить
Тем трудным, скрытым плачем...
Все так.
А надо было жить.
И жить хозяин начал.

Андрей Сивцов начал жизнь так, как ее всегда начинал русский человек, – с постройки дома, сожженного войной... Настоящая правда заключена и в открытом финале произведения, которое автор не завершил счастливой развязкой. Здесь звучит лишь мелодия надежды, как и в строчке, ставшей лейтмотивом поэмы: «Коси, коса, пока роса»... Ребенок, рожденный женщиной, и дом, который строит мужчина, – это есть олицетворение надежды на продолжение жизни, трагически изуродованной, но не уничтоженной войной.

Война – жесточе нету слова.
Война – печальней нету слова.
Война – святее нету слова

¹ Конец 1940-х гг. отмечен выходом прозы Твардовского «Родина и чужбина» (1947). Серия очерков дневникового характера: о войне, о человеке, участвующем в ней, о народном характере, не разрушенном военными испытаниями. Критика предъявила автору обвинение в политической отсталости, в «ущербном, ограниченном представлении о сущности советского патриотизма» и т.п. На фоне недавнего «Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946) эти обвинения прозвучали весьма зловеще. Однако вскоре эти нападки на Твардовского прекратились. В 1950 г. он был назначен главным редактором журнала «Новый мир». Выход каждого очередного номера журнала вызывал большой общественный резонанс. Журнал «Новый мир» становился своего рода альтернативным идеологическим лидером. Это не могло не встревожить тогдашних партийных руководителей. В конце концов, в 1954 г. Твардовский был снят с должности главного редактора «Нового мира».

В тоске и славе этих лет.
И на устах у нас иного
Еще не может быть и нет.

Эти строки написаны А. Твардовским в 1944 году, когда в огне боев было еще «не время вспоминать». Но «в тот день, когда окончилась война», когда уходил вдаль «заполненный товарищами берег», наступило время памяти, подведения итогов, размышления о павших и живых. В поэзии А.Твардовского зазвучали интонации реквиема. Отныне тема войны, соединившись с чувством вины и нравственного долга перед погибшими («Я ваш, друзья, – и я у вас в долгу»), стала «жестоким воспоминанием».

Одно из первых стихотворений, открывающих эту тему в творчестве А. Твардовского и в послевоенной литературе в целом, написано от лица павшего воина:

Я убит подо Ржевом,
В безымянном болоте,
В пятой роте, на левом,
При жестоком налете.

Отрывистые, почти протокольные строки, открывающие стихотворение подчеркивают безысходность смерти:

И во всем этом мире,
До конца его дней,
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей.

От плана частного, конкретного к обобщенно-философскому движется мысль автора. Солдат намеренно не назван, он безымянен, он один из миллионов, что легли в землю без могил, стали ее частью, перешли в жизнь тех, кто выжил, кто родился потом («Я где корни слепые»), «Я – где крик петушиный», «Я – где ваши машины»). Это стихотворение – обращение к «товарищам верным», «братьям» с единственными завещанием – жить достойно.

Мотив единства живых и мертвых, «связи обоюдной», родства, ответственности «за все на свете» станет лейтмотивом послевоенного творчества А.Твардовского.

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они – кто старше, кто моложе –
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сблечь, –
Речь не о том, но все же, все же, все же...
(1966)

Лирический эпос 1950–1960 годов. Поэма «За далью – даль». Мотив «жестоким воспоминанием» получит распространение не только в произведениях А.Твардовского о войне. Пронзительно, на пределе искренности он зазвучит размышлениях поэта о своем поколении, о стране, о своей собственной судьбе.

Я жил, я был – за все на свете
Я отвечаю головой.

Эти слова А. Твардовского определили пафос его послевоенного творчества, стали не только символом неразрывной связи человека с судьбой страны, веком, но и выразили, пользуясь словами Пушкина, его самосознание – «самостоянье человека – залог величия его». Настоящий расцвет личности, ее внутренней свободы, достоинства, ответственности, характерный для периода «оттепели», обусловил особенности поэмы А. Твардовского «За далью – даль» (1950–1960). Исследователь творчества поэта А. Македонов понял произведение А. Твардовского как поэму смены эпох, поиска истины. Здесь автор стремился найти истину и сказать всю правду «о времени и о себе», не перекладывая трудных решений на чьи-либо другие плечи. По сравнению предшествующими произведениями, в поэме «За далью – даль» еще более усиливается лирическое начало, которое становится определяющим, структурообразующим. Все изображенное в произведении показано глазами лирического героя, дано сквозь призму его восприятия, его переживания, осмыслено им. Так эпическая по своей сути поэзия Твардовского, обращенная к переломным историческим периодам в судьбе народа, обогащается открыто выраженным лирическим пафосом и глубиной философского размышления о больных проблемах века, о своем жизненном пути.

Твардовскому «есть, что видеть, есть, что петь». И верно, он «поет» об обновленной стране, о стойкости, созидательной активности, «молодеческом резоне» народа-труженика. В главах «Семь тысяч рек», «Огни Сибири» активно используется лексика и эпитеты высокого стиля («древо», «державный», «краса» метафоры («семь тысяч рек», «единая семья», «кузница державы», «огни Сибири»), фольклорные образы («матушка Волга», «батюшка Урал»). В главе «На Ангаре» описание перекрытия реки разворачивается в картину праздника труда, победы человека в борьбе со стихией и переходит в открытое авторское размышление о самом дорогом:

Ты здесь – венец красоты земной,
Моя опора и защита
И песнь моя –
Народ родной!

В этих главах, выражающих искренние чувства поэта, его благодарность родине за счастье быть с ней в ее трудном пути, автор порой бывает многословным, велеречивым (думается, Твардовский с его удивительным чувством правды, неприятием всякого рода украшательства сознавал это и сам, когда просил сотрудников редакции посмотреть завершенные главы еще и еще раз: «По-моему, я в них воспарил»). С другой стороны, этот утверждающий пафос связан, думается, со стремлением поэта не дать усомниться в том действительно ценном, что было создано трудом народа за годы советской власти.

Наибольшей художественной силой обладают главы произведения, в которых автор не «поет», а размышляет, где преобладает аналитический пафос и самоанализ... Такой настрой задает избранный писателем жанр книги. Первые публикации отрывков из нее шли с подзаголовком «Из путевого дневника». Здесь точно определены особенности произведения, связь его повествовательного сюжета (путешествие в пространстве – через всю страну и во времени – из настоящего в про-

шлое и будущее) и сюжета лирико-психологического. В дневник заносится то, что человеку особенно дорого, что важно лично для него, и это придает произведению исповедальный характер, усиливает эффект подлинности, достоверности всего, о чем идет речь в поэме. Дневник необходим и для того, чтобы понять самого себя, вызвать себя на беспощадный суд совести, «немую боль в слова облечь». Особую роль в этом «путешествии за правдой» (вспомни традиционный фольклорный сюжет) играют главы «С самим собой», «Друг детства», «Так это было».

Нет, жизнь меня не обделила,
Добром своим не обошла.
Всего с лихвой дано мне было
В дорогу – света и тепла...

Чтоб жил и был всегда с народом,
Чтоб ведал все, что станет с ним,
Не обошла тридцатым годом.
И сорок первым. И иным.

Твардовский мыслит себя частью народа, он не представляет свою жизнь вне судьбы общей, и это придает характеру лирического героя черты эпические. Вот почему «я» в поэме Твардовского постоянно сочетается с «мы». Но это не лишает автора возможности и необходимости быть «за все в ответе – до конца».

Просто, искренне и мужественно, стремясь понять, а не осудить, приступает Твардовский к самому важному и трудному – размышлению о пути, пройденному страной после революции, о своем понимании сталинской эпохи.

Так это было: четверть века
Призывом к бою и труду
Звучало имя человека
Со словом Родина в ряду...

Мы звали – станем ли лукавить? –
Его отцом в стране-семье.
Тут ни убавить,
Ни прибавить, –
Так это было на земле.

Два лица выделены в этой главе из коллективного портрета современников, две судьбы, отзывающиеся мучительной болью в душе лирического героя. Один «друг пастушеского детства и трудных юношеских дней», перед которым лирический герой чувствует свою неизбывную вину (подробнее об этом поэт расскажет в главе «Друг детства»). С ним входит в главу образ «зрелой памяти», от сурового суда которой никуда не деться, «да нам с тобой и не пристало». Второй герой, точнее, героиня – тетка Дарья из родной смоленской деревни,

С ее терпеньем безнадежным,
С ее избою без сеней,
И трудоднем пустопорожним,
И трудночью – не полней...

Со всей бедой – войной вчерашней
И тяжелой нынешней бедой...

Тетка Дарья – олицетворение совести народной, мнения народного, которое поэт ценит превыше всего и которое не позволит покривить душой, отступить от правды.

Глава «Так это было» имела для А. Твардовского принципиальное значение. Вот слова поэта в передаче В. Лакшина: «Мне важно было написать это... Я должен бы освободиться от того времени, когда сам исповедовал натуральный культ». О драме прозрения Твардовского размышлял и Ф. Абрамов: «Интеллигент, крестьянин, да тому же еще пострадавший от коллективизации, правоверный коммунист, который все искренно оправдывал во имя революции... И силы ему давала вера, которая сильнее была в нем, чем в других. Но так было, пока не пошатнулась вера в Сталина, пока не грянул XX съезд... Вся послевоенная история – это раскрепощение».

«За далью – даль» – эта поэтическая формула вобрала в себя не только простор родной страны, дали истории, века, памяти, судьбы, но и дали творчества, мысли. В произведении звучит призыв к другу-читателю «обретать и ведать» все новые дали вместе с автором.

Вместе с тем последние поэмы Твардовского («За далью – даль», «Теркин на том свете», «По праву памяти») наполнены пафосом трудного, порой мучительного для самого поэта переосмысления прожитого времени и преодоление прежних воззрений. Эти раздумья, связанные с переоценкой убеждений стали главной темой этих произведений. Но, все глубже проникая в исторический смысл событий и все более решительно осуждая сталинский злодейский режим, Твардовский понимал необходимость демократических преобразований и не хотел терять веру в их необратимость. Эти мысли и чувства окрасили суровым драматизмом последние годы его человеческой и творческой судьбы.

По характеристике В. Зайцева, «лирико-философская эпопея» о современной эпохе «За далью – даль» (1950–1960), сатирическая поэма-сказка «Теркин на том свете» (1954–1963) и лирико-трагедийная поэма-цикл «По праву памяти» (1966–1969) составляют своеобразную поэтическую трилогию и с разных сторон раскрывают исторические судьбы страны и мира, лирический образ человека середины столетия <...>¹.

Пожалуй, это сказано не совсем точно: эти поэмы можно и нужно рассматривать как вехи идейной и творческой эволюции Твардовского как человека и поэта, как этапы его духовного роста. Перед нами в этих поэмах предстает один человек, размышляющий преимущественно об одних и тех же событиях, но этот человек меняется и с каждой поэмой глубже понимает историю и происходящее.

Можно спорить (и этот спор начался сразу после появления отрывков из поэмы «За далью – даль», продолжился в шестидесятые-семидесятые годы и не перестает волновать читателей исследователей и по сию пору) о глубине прозрения Твардовского, сопоставляя написанные им строки с «Реквиемом» А. Ахматовой, книгами глубоко уважаемого Твардовским А. Платонова или открытого им же А. Солженицына.

Есть основания прямо утверждать, что в поэме «За далью – даль» поэт не преодолел представления о ВСЕОБЩЕЙ вере и всеобщей слепоте в годы культа. В по-

¹ См.: Зайцев В. Русская поэзия XX века: 1940 – 1990-е гг. – М., 2001. – С. 96.

эме «За далью – даль» «смелость» автора была половинчатой, идея ее – неполной и, главное, до конца непродуманной и не проясненной. Здесь критика Сталина была робкой и с постоянной оглядкой: с одной стороны, мол, огромные материальные и военные достижения, а с другой, – нравственные преступления. И материальные успехи едва ли не перекрывают издержки так называемого «культа личности», выступающего всего лишь досадным искажением большевистских идей, в принципе нигде не осуждаемых. Правда партии остается незыблемой в своей непогрешимости. А как же мудрая и непогрешимая партия допустила неслыханные преступления? Твардовский на это никак не отвечает и вообще отказывается говорить о виновности кого бы то ни было, принимая ответственность на себя. Это, конечно, очень благородно, но для уразумения истории явно недостаточно. «Но кто из нас годится в судьи – Решать, кто прав, кто виноват?» – предостерегал, имея в виду поспешные выводы и суждения о сложнейших проблемах, А.Твардовский. Но значило ли это, что решать не надо, что надо оставить все, как есть? Тут поэт допустил явный промах мысли.

Показателен в этом отношении разговор между А.А. Ахматовой и Л.К. Чуковской как раз о поэме «За далью – даль» и их восприятие тех кусков поэмы, где говорится о Сталине и репрессированном друге поэта. Нечего и говорить, что обе читательницы – люди, в литературе искушенные и от Сталина крепко пострадавшие. И обе они отнеслись к этим частям поэмы отрицательно. Не потому, что поэма плоха (в ней много трогающих за душу мест), а потому что острая проблема не продумана и ответить на заданные себе же вопросы Твардовский в то время не мог, ибо не был готов ни мировоззренчески, ни нравственно, ни художественно.

«О главе Твардовского из поэмы», записала Чуковская, А.Ахматова отозвалась «очень сурово»: «Новая ложь. Большой гнусности я в жизни не читала» – это повторила Анна Андреевна несколько раз, сердясь, что я молчу – а я просто еще не успела прочесть. И потом Твардовский... Так ли это? Я его люблю. И все вокруг находят эту главу очень смелой»¹.

Ахматова несколько раз напоминала: «Вы прочли, наконец?» И вот впечатление Чуковской: «Я прочла. Читать мне было тяжело. Я вообще люблю Твардовского. И в теперешней неприятно-сенсационной главе встречаются строки, берущие за душу:

Уже его мы оба ждали,
Когда донесся этот звук.
Нам разрешали наши дали
Друг друга выпустить из рук.

Тем ужаснее, что у Твардовского не хватило мужества мысли, да и самого простого мужества написать правду»². И дальше: «Альманах лежал на столе. Я открыла главу о друге. Почему “Одной судьбы *особой* повесть, / Что сердцу стала на пути”? Чем же это такая *особая* судьба? – судьба миллионов! И что это за вопросы без ответа? “Кто виноват?” – спрашивает автор и отвечает вопросом на вопрос: «Страна? При чем же тут страна? / Народ? При чем же тут народ?»

¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952 – 1962. Т. 2. – М., 2007. – С. 198.

² Там же. – С. 201 – 202.

А кто же при чем? Сами арестованные, что ли, себя за решетку загоняли? Вот и ищи – кто? это и есть твоя работа писательская – понимать... И каким все это произнесено мягким, задушевым, элегически-скорбным голосом, непристойно – в этом случае – безгневным: речь-то ведь идет о массовых убийствах, не о разлуке с возлюбленной... И какой убогий, лживый, рабий конец: совесть проснулась с превеликим опозданием, да и то не сама, оказывается, а по команде¹. И что это за вознесение ужасной реальности в какую-то надмирную сферу: мы, дескать, в высшем смысле всегда были с ним, с заключенным; он, в высшем смысле, с нами; мы с ним вместе томились в лагере, он с нами вместе поднимался по лестнице в Кремль – что за кошунственный вздор! И сколько комплиментов вынужден наворотить автор необъятной братской могиле, именуемой “Сибирь”, чтобы иметь право выговорить наконец свою четверть-правдочку!»

Ахматова с таким анализом согласилась, но ее аргумент против главы оказался посильнее: «– Все так, – медленно сказала Анна Андреевна, выслушав меня. – Но самой главной мерзости вы не заметили. Там возвращающийся из заключения лучший друг не может ответить на вопрос: жива ли его мать? Это естественно: он провел 17 лет в заключении, без писем. Но друг-то этого лучшего друга, сам автор, тот, кто говорит о себе “я” – он-то почему не знает, жива ли старуха? Он-то существовал на свободе...

Анна Андреевна сняла со лба полотенце и спустила ноги на пол. Тяжело поднялась.

– Мы знали, живы ли матери и дети наших погибших друзей. Не правда ли, Лидия Корнеевна?»²

Вот, оказывается, в чем дело: Твардовский невольно выказал в поэме равнодушие не только к своему пострадавшему другу, но и к тем миллионам, которые безвинно гибли и корчились в каторжных норах сталинских лагерей. А это равнодушие проявилось в том, что он на весах официальной истории соизмерял несопоставимые ценности – материальные и нравственные, как будто материальные достижения и даже военные победы могут искупить и оправдать свирепые злодеяния.

Поэтому вопрос о том, кто виноват, перед Ахматовой не стоял – она знала ответ. «Анна Андреевна, – воспроизводила разговор с поэтом Л.К. Чуковская, – стояла, слегка опираясь рукой о стол. Она говорила тихим голосом, но как будто не для меня одной, а с трибуны.

Мы стояли друг против друга – в маленькой комнате, в ясном свете окна, между столом и тахтой.

– Сталин, – говорила Анна Андреевна, – самый великий палач, какого знала история. Чингиз-хан, Гитлер – мальчишки перед ним. Мы и раньше насчет него не имели иллюзий, не правда ли? а теперь получили документальное подтверждение наших догадок. В печати часто встречалось выражение: “лично товарищ Сталин”. Теперь выяснилось, что лично товарищ Сталин указывал, кого бить и как бить. На профессора Виноградова лично товарищ Сталин распорядился надеть кандалы. Оглашены распоряжения товарища Сталина – эти резолюции обер-палача на воплях, на столах из пыточных камер. О врачах он сказал министру: “если вы не добьетесь, чтобы они признались, полетит ваша голова”. Прекрасно звучит в этом

¹ Имеются в виду строки: «Мне правда партии велела» и т.д.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. – М., 2007. – С. 202–204.

контексте выражение “не добьетесь”. Я надеюсь, эти слова будут запечатлены в учебниках и школьники будут их учить наизусть»¹.

Затем разговор коснулся степени осведомленности в злодеяниях: «– Того, что пережили мы, – говорила с подушки Анна Андреевна, – да, да, мы все, потому что застенки грозил каждому! – не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы – все эти эффектные злодеяния, страсти, дуэли – мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казенные или лагерники, я говорить не смею. Это не называется словом. Но и каждая наша благополучная жизнь – шекспировская драма в тысячекратном размере. Немые разлуки, немые черные кровавые вести в каждой семье. Невидимый траур на матерях и женах. Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили. Началась новая эпоха. Мы с вами до нее дожили.

Я сказала, что многие, в особенности из молодых, смущены и ушиблены разоблачением Сталина: как же так? гений, корифей наук, а оказался заплочных дел мастером.

– Пустяки это, – спокойно ответила Анна Андреевна. – «Наркоз отходит», как говорят врачи. Да и не верю я, что кто-нибудь чего-нибудь не понимал раньше. Кроме грудных младенцев.

Я с ней не согласилась. На своем пути мне довелось встречать людей чистых, искренних, бескорыстных, которые и мысли не допускали, что их обманывают.

– Неправда! – закричала Анна Андреевна с такой энергией гнева, что я испугалась за ее сердце. Она приподнялась на локте. – Камни вопиют, тростник обретаёт речь, а человек, по-вашему, не видит и не слышит?! Ложь. Они притворялись. Им выгодно было притворяться перед другими и самими собой. Вы еще тогда понимали все до конца – не давайте же обманывать себя теперь. Ну, конечно, они, как и мы с вами, не имели возможности выучить наизусть бессмертные распоряжения в оригинале, но что насчет “врагов народа” все ложь, клевета, кровавый смрад – это понимали все. *Не хотели понимать* – дело другое. Такие и теперь водятся. Вот, например, Твардовский...»²

Итак, всем грозил застенки и все были виноваты (конечно, в разной мере), потому что в каждом сидел «раб», и все без исключения допустили коммунистическую тиранию. Одни одобряли, как Кочетов, и оправдывали режим, другие не давали себе возможности задуматься, третьи уповали на свое бессилие, четвертые «не хотели понимать». И тут – Ахматова ошиблась: Твардовский к ним не принадлежал. Он как раз жаждал понять и хотел понимать, но время понимать к нему еще не пришло. Он относился к тем, кто не был готов понять. Причин тому много: весь прежний жизненный и творческий путь, убежденность в правоте партии, в социализме, младенческая вера в то, что и народ мечтает о коммунизме, окружение и пр. Поэтому лагерная тема давалась А. Твардовскому в работе над поэмой «За далью – даль» с большим трудом, о чем сохранились его записи в дневнике: «Но я сейчас не вижу, как это сделать, чтоб не было в конце концов итога: вот и хорошо, ты сидел, я молчал, а теперь ты на воле, мы еще не стары, будем жить, работать. Словом, я не в силах вытянуть это дело сейчас. И, может быть, с другого конца нужно зайти. Тема страшная, взявшись, бросить нельзя – все равно что жить в комнате, где под полом труп члена семьи

¹ Там же. – С. 200 – 201.

² Там же.

зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи»¹.

А. Твардовский хотел понять. В глубине души для него вскоре стало ясно, что социализм – обман, но он гнал от себя эти мысли, потому не мог допустить, что весь народ и он, поэт, в том числе полвека жили в атмосфере лжи, питались ею и плодили ее. Он, как и многие в то время, потрясенные разоблачениями, хватался за соломинку. Едва ли не он первый в поэме «За далью – даль» противопоставил Сталину Ленина в качестве образца социалистического вождя. Вслед за ним большинство людей в годы «оттепели» обращались в своих размышлениях к личности Ленина, стремясь «свой ясный разум видеть в нем», умалчивая при этом о многих событиях, пережитых народом и самим автором. Апелляция к Ленину давала возможность не упоминать о драматических годах коллективизации (к их переосмыслению Твардовский придет в поэме «По праву памяти») и многом другом. Противопоставление Ленина Сталину явно намекало на то, что есть социализм истинный и есть социализм искаженный. В числе друзей и советников Твардовского был известный утонченный марксист М.А. Лифшиц, оппозиционно настроенный к официальному сталинскому изводу марксизма и выступавшему за ленинское понимание учения Маркса². Возможно, именно он оказал влияние на Твардовского,

¹ См. *Твардовский А.* Из рабочих тетрадей // Знамя. 1989. № 7. – С. 175.

² По воспоминаниям В.Кардина «А дела идут своим Чередом...», «Лифшиц явно сблизился с Твардовским и напечатал в журнале блестящую сатирическую статью о дневнике Мариэтты Шагинян» еще во время первого пришествия Твардовского на пост главного редактора «Нового мира». Вскоре Твардовский был снят со своей должности после постановления ЦК КПСС. «Среди идейных оплошностей редакции числилась и статья М. Лифшица, выходившая, как видно, за границы дозволенного для осмеяния («сатира в рамках»)» (см.: *Каргин В.* «А дела идет своим Чередом...». – <http://www.lechaim.ru/ARHIV/142/kardin.htm>. «Когда, – продолжал В. Кардин, отчетливо видевший сильные и слабые стороны философско-эстетической позиции М.А. Лифшица, – Когда А. Твардовский вернулся в кабинет главного редактора "Нового мира", М. Лифшиц стал одним из его надежных соратников. По крайней мере, на первых порах. Я наблюдал это с определенной дистанции, радуясь содружеству, но не до конца уверенный в его прочности. Две донельзя определенные незаурядные личности расходились, мне представлялось, в своем восприятии сущего. Михаил Александрович оставался неколебимым приверженцем марксизма, уверенным в плодотворности, более того – в необходимости этого учения для трактовки искусства. Для самого искусства. О том его книги, статьи, лекции, преисполненные отвращения к невежеству, пустозвонству, конъюнктурщине... Но так же и к малейшему отходу от истин, провозглашенных Марксом и Лениным. Священные имена словно бы парализуют авторский рассудок, лишая свободы, явленной абзацем, страницей выше, где их отсутствие не сковывает мысль, пытаясь привязать ее к газетным откровениям и девизам» (там же). Призванный к участию в деятельности «Нового мира», но не получив никаких официальных должностей и не входя в состав редколлегии, М.А. Лифшиц, тем не менее, получил возможность в известной мере определять эстетико-художественную позицию журнала, и А.Т. Твардовский ему безусловно доверял. На чем сошлись два столь разных человека? М.А. Лифшиц сам рассказал о разговоре с Твардовским, в котором были оговорены условия сотрудничества, и назвал предмет согласия – реализм и его принципы, отстаивание не только правды жизни, но и правды ее изображения. Иначе говоря, форма искусства не должна быть разрушена в духе модернистской эстетики. Всякие теоретические попытки обосновать деструкцию, расширить представление о реализме по сравнению с пониманием этого метода Марксом должны были неуклонно пресекаться.

обратив внимание на различие между Лениным и Сталиным, между социализмом Ленина и социализмом Сталина.

Так или иначе, но Твардовский ухватился за эту мысль. «Шестидесятники» стали убеждать, что Ленин – это хорошо, а Сталин – это плохо. Появилась масса произведений о Ленине, о маленькой железной двери Ленина, о местах пребывания Ленина и пр. Но все было напрасно. Финт с Лениным не прошел и пройти не мог. Акция была заранее обречена на провал, потому что разоблачение Сталина была не разоблачением частного человека, а разоблачением всей системы, основателем которой был Ленин, а его преемником – Сталин. Вполне вероятно, что Твардовский это понял, потому что в дальнейшем имя Ленина исчезает из его произведений.

В следующей поэме-сказке «Теркин на том свете» за шуткой скрыта серьезная и новая для Твардовского мысль: он пишет о **мертвой системе**, которая годится для мертвых людей. Как только Теркин обнаруживает признаки жизни, система выбрасывает его. Поэму приняли за обличение советского бюрократизма, то есть частного недостатка, с которым партия «борется» и который она будто бы способна победить. Тем самым смысл поэмы сознательно сузили и только потому разрешили напечатать. Однако Твардовский в последней редакции 1963 года в отличие от первой редакции 1954 года, где уже имелась язвительная критика отдельных сторон «системы», метил в социалистическую систему вообще, и это вскоре стало понятно всем.

Не утихающая совесть большого человека и большого художника не давала Твардовскому покоя: он, вопреки словам Ахматовой, упорно и настойчиво искал истину. От него ждали и даже требовали иного: забыть или, по крайней мере, не упоминать о сталинизме и его преступлениях. А у Твардовского на первый план в его размышлениях выходит память о сталинском прошлом.

Тема памяти все чаще выносятся А. Твардовским в заглавие произведений, написанных в шестидесятые годы. Так назван цикл стихов «**Памяти матери**». Так названа последняя поэма, увидевшая свет лишь в конце восьмидесятых годов, – «**По праву памяти**». Не дающая покоя «живая боль», чувство вины сыновнего неоплаченного долга перед родителями, размышления о жизни и смерти, непрекращающийся спор с собой – эти мотивы определяют драматическую напряженность и исповедальность произведений Твардовского. Стихи, посвященные матери, скорбны и лиричны, это плач по той, чья судьба сложилась так трудно, той, которая дала жизнь, по той единственной, которую «до самой последней разлуки» можно называть мамой. Пафос поэмы «По праву памяти» определила борьба с грозной опасностью исторического забвения:

Забывать, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую боль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль – забыть!
Забывать родных и близких лица...

В центре поэмы – образ отца, человека-труженика, объявленного врагом народа («Подлинно – кулак», – с горькой иронией скажет автор, рисуя мозолистые руки отца). Итогом горячего, взволнованного монолога поэта, его раздумий о пережитом станет справедливый, хотя и горький вывод:

<...> за всеобщего отца
Мы оказались все в ответе,
И длится суд десятилетий,
И не видать еще конца.

Разрешение на публикацию поэмы «По праву памяти» официальные власти уже не могли дать: поэма, опубликованная только в 1987 году, отрицала какое-либо достоинство социализма, построенного с начала октябрьского переворота, ибо нравственные преступления власти не имели оправданий. Для такого вывода нужно было мужество. И Твардовский нашел его в себе: не отрекаясь от пройденного пути, он сумел осознать и сказать прямо и открыто, что он разделяет позор властей и ответственность за гибель безвинных миллионов. Он не прибегнул к жалким оправданиям, к ссылкам на обстоятельства и прочим утешительным мотивам. Он преодолел себя. В этом вновь проявилось величие его могучей натуры. Поэма «По праву памяти» выразила гражданскую позицию Твардовского предельно остро и обнаженно. Поэтическое предостережение от беспамятства объединило последнюю поэму Твардовского и лирику поэта последних лет в особую целостность.

Нелегкими, порой горькими раздумьями о современности и творчестве наполнены сборники стихов «Из лирики этих лет. 1959–1967» и цикл «Из новых стихотворений», которые стали одной из вершин русской поэзии XX века. Ярко выраженные классические традиции книги «Из лирики этих лет» сближают лирику Твардовского не только с поздними стихотворениями таких поэтов, как Пастернак и Ахматова, но и с традициями Пушкина, Баратынского, Тютчева.

Александр Твардовский шестидесятых годов – не только признанный поэт, не только руководитель лучшего журнала периода оттепели, но и человек, нравственный авторитет которого в литературе был признан всеми.

История «Нового мира», возглавляемого Твардовским, – это история общественного подъема, надежд, вызванных XX съездом, и их постепенного угасания. Главный редактор с его единомышленники вели ежедневную изматывающую борьбу за литературу подлинно талантливую, внутренне свободную. Отстаивать приходилось каждое произведение, каждую строчку, нередко вынужденно идя на компромиссы, чтоб сохранить журнал, дать возможность свободному слову дойти до читателя. «Если мы не скажем, то никто не скажет», – считали «новомирцы». Был и предел уступок: «пока не стыдно».

В период своего второго руководства журналом «Новый мир» (1958–1970) Твардовский собирает вокруг журнала лучшие литературные силы. Основное внимание было уделено прозе. Страницы «Нового мира» были отданы произведениям таких писателей, как Г. Бакланов, В. Некрасов, Ч. Айтматов, В. Астафьев, В. Белов, Ф. Абрамов, В. Шукшин, В. Войнович, В. Тендряков, Ю. Бондарев, А. Солженицын и другим талантливым авторам.

Необходимость постоянного балансирования на грани дозволенного в печатных выступлениях вносила немалые ограничения в свободное развитие литературы. Сотрудники «Нового мира» и его главный редактор действовали в строгих рамках существовавших законов, использовали приемы легального отстаивания своей позиции (открытые обсуждения, письма, хождение по инстанциям, обращения в «верха»). Это дало повод сначала А. Солженицыну (в книге «Бодался теленок с дубом»), а затем и ряду современных критиков упрекнуть «Новый мир» Твардовского в том, что он вел борьбу, «стоя на коленях», что это была даже не борьба вовсе, а «копошение малых сил», пытавшихся реформировать систему вместо того, чтобы

сокрушить ее основы. А. Битов, например, характеризует литературную ситуацию оттепели как парадоксальное противостояние-ЕДИНСТВО, при котором враждующие журналы становились «необходимы друг другу» и, по сути, играли общую роль «спасителей порядка». Точка зрения слишком «фрейдистская» и слишком «тонкая», не учитывающая грубую психологию властей. Зачем, спрашивается, держать два журнала, один из которых явно оппозиционен? Вполне достаточно иметь один, который власть поддерживает. Можно вспомнить, что власть не церемонилась с журналами «Звезда» и «Ленинград», которые, хотя и не спорили друг с другом, но позволяли себе микроскопические «отступления от линии партии». Трудно представить себе, что власть нарочно содержала два спорящих журнала и думала при этом, что тем самым она поддерживает свой престиж и спасает социалистический порядок. Люди, находившиеся у власти, смотрели иначе: «Новый мир» подрывает порядок, а не укрепляет его. И когда терпение у власти лопнуло, она не посчиталась с одним из «спасителей» и отправила его в отставку.

С середины 1960-х годов недовольство со стороны высших партийных чиновников тенденциями, проводимыми «Новым миром», усиливалось. Постоянное вмешательство в работу редколлегии, цензурные придирки, кадровый разгром редколлегии сделали невозможной работу в журнале, и в 1970 году Твардовский уходит с поста главного редактора.

Позицию «Нового мира» убедительно представляют сами его сотрудники и их единомышленники. Опубликованные рабочие тетради А. Твардовского, дневники заместителя главного редактора А. Кондратовича, члена редколлегии журнала В. Лакшина, записные книжки Ф. Абрамова восстанавливают в мельчайших подробностях исторический контекст «оттепели» в свете все более явственно наступающих «заморожков». Они помогают взглянуть на ситуацию изнутри, увидеть, как журнал Твардовского вел изнурительное единоборство с мощной государственной машиной за настоящую литературу, достойную своих великих предшественников и своего народа. Это было, по характеристике И. Дедкова, духовное и нравственное сопротивление, непрерывная работа по освобождению сознания от власти сковывающих их свободное развитие догм. Даже лучшие работы писателей и особенно критиков несли на себе приметы переходного времени. Смелые, новаторские идеи соседствовали с обязательными ссылками на классиков марксизма и руководящие документы, с размышлениями о долге писателя-помощника партии, с уклончивостью и недосказанностью мысли. «По капле выдавливал из себя раба» и А. Твардовский. Важнейший аргумент дискуссии о вкладе «Нового мира» в историю литературной и общественной мысли – произведения, опубликованные на страницах журнала, авторы, которым он открыл дорогу в искусство.

Литературное наследие Твардовского (стихи, поэмы, письма, «Рабочие тетради», «Статьи и заметки о литературе») было и остается одной из лучших школ писательского мастерства, образцом гражданственности и подлинного демократизма.

Принципы собственного литературного творчества А. Твардовский определил в стихотворениях «Вся суть в одном единственном завете», «Жить бы мне век соловьем-одиночкой», «Моим критикам». Жизнь, где все едино – борьба, тревоги; боль, «память нежная ребяческих лет», где поэту дорого «все, что и людям», где он хочет сказать о том, что знает «лучше всех на свете», и сказать так, как может лишь он, – таков идеал «беспокойного счастья» поэта Александра Твардовского.

Основные понятия

Поэма эпическая, поэма лирическая, поэма-сказка, лирика, редактор, гражданственность, поэтическое мастерство, каламбур, афоризм, пословицы, поговорки, фольклор, народно-поэтические мотивы, народность.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизненном и творческом пути А. Твардовского.
2. Сюжет и композиция поэмы «Страна Муравия».
3. Поиски крестьянского счастья. Образ дороги. Традиции Некрасова.
4. Структура «книги про бойца» – поэмы «Василий Теркин». Образ Теркина.
5. Соотношение эпоса и лирики в поэме «Василий Теркин».
6. Поэма «За далью – даль» как первый приступ к переосмыслению прожитого.
7. Поэма-сказка «Теркин на том свете». Герой и «система». Живое и мертвое в поэме.
8. Поэма «По праву памяти» и ее значение в творческом пути Твардовского.
9. Твардовский – главный редактор «Нового мира» и общественный деятель. Основные творческие установки журнала.
10. Лирика последних лет и ее отличия от предшествующих лирических произведений.

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 6 т. – М., 1976–1983; Василий Теркин. – М., 1976; Василий Теркин: Письма читателей «Василия Теркина». Как был написан «Василий Теркин»: Ответ читателям. – М., 1976; Стихотворения и поэмы. – Л., 1986; Стихотворения. – М., 1989; По праву памяти. – М., 1989; Избр. произв.: В 3 т. – М., 1990.

Лит.: Акаткин В. Александр Твардовский: Стих и проза. – Воронеж, 1977; Александров В. Три поэмы Твардовского // Александров В. Люди и книги. – М., 1956; Воспоминания об А.Твардовском: Сб. – М., 1978; Гришунин А. «Василий Теркин» А.Твардовского. – М., 1987; он же. Творчество Твардовского. – М., 1999; Зайцев В. Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы. – М., 2001; Кондратович А. Александр Твардовский: Поэзия и личность. – М., 1978; М., 1985; М., 1987; он же. Новомирский дневник (1967–1970). – М., 1991; Лакишин В. «Новый мир» во времена Хрущева: Дневник и попутное (1953–1964). – М., 1991; Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. – М., 1981; Маршак С. Ради жизни на Земле. – М., 1961; Турков А. Александр Твардовский. – М., 1970; он же. «Я прошел такую даль...»: Перечитывая Александра Твардовского // Свободная мысль. 1996. № 5.

Разделы «Проза периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет», «Русская литература 1950-х годов. Поэты военных лет после войны. Русская поэзия на рубеже 1940–1950-х годов, между прошлым и будущим (1945–1955), или искусство сопротивления. «Какого цвета Ранняя весна? Ее ответа Путаность ясна: Возьми и внутрь деревьев посмотри...» (Л. Мартынов)», «Литературно-общественное движение 1950-х годов. «Передо мною середина века...» (Вл. Луговской). «Двадцатый век на переломе!» (Л. Мартынов). Человек во времени. Миф или реальность? Вечность и злободневность. Классика и современность. Социалистический реализм и литературное развитие», Главы 11 (Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции) и 12 («Русская литература 1960–1970-х годов в советской России») см. на эл. носителе.

А.И. СОЛЖЕНИЦЫН (1918–2008)

Александр Исаевич Солженицын в оценке современников является не только классиком литературы, творцом всемирно известных произведений, но и человеком, оказавшим колоссальное воздействие на многие сферы общественной жизни и даже на сам ход отечественной (а следовательно, и мировой) истории. Это, пожалуй, единственный из современных русских писателей, кто воспринимался и поныне воспринимается не только как грандиозный художник слова, но и как моральный авторитет, властитель дум, пророк. Он никогда не подчинял свое творчество требованиям литературной моды, издательской или политической конъюнктуры. Все его заботы и мысли, все его высказывания и поступки, все его художественные замыслы и публицистические выступления связаны с исторической судьбой России, с судьбой многострадального русского народа. Ключевые его идеи («обустройство России», «сбережение народа», «раскаianie и самоограничение») находят все больше сторонников.

Солженицын-художник – явление уникальное, но вместе с тем глубоко укорененное в национальной традиции. Своим творчеством он соединяет разорванные связи между прошлым и настоящим, между великой русской классикой и современным искусством, он восстанавливает в правах традиции тысячелетней христианской культуры, вечные этические и эстетические ценности, впопыхах или за ненадобностью отброшенные современным человечеством. Для характеристики самого Солженицына вполне подходят слова, сказанные им о Шмелеве: «Тон – для русской литературы XX века уникальный: он соединяет опустошенную русскую душу этого века – с нашим тысячелетним духовным устоянием». Художник такого масштаба и темперамента мог родиться только в эпоху грандиозных социальных и духовно-нравственных катастроф, в эпоху мощных тектонических разломов и глобальных катаклизмов. Век тотального духовно-нравственного релятивизма и торжествующего социального зла нуждался в художнике, который своей жизнью и своим творчеством мог бы утвердить в правах эстетическую систему, позволяющую не только правдиво и максимально полно отображать многомерную, значительно усложнившуюся действительность, но и бороться с царящим в мире злом. Солженицын уже в самом начале своего творческого пути вступает в жесточайшую схватку с теми силами, которые отринули духовные ценности, заменив их голой идеологией или лозунгами материального потребления. Эту «космическую» по своей значимости битву писатель вел на страницах всех своих книг – и художественных, и публицистических. Он бесстрашно обращается к самым острым проблемам современности, к запретным темам: воссоздает историю чудовищных преступлений тоталитарного режима против собственного народа, рассказывает о деградации колхозной деревни, о развращающем воздействии атеизма на духовное здоровье нации, о последствиях разрушительных реформ 1990-х годов, о непростой совместной судьбе русских и евреев.

А. Солженицын являет собой тип художника, в творчестве которого органически соединяются острая социальная и национальная проблематика и универсализм. Главная желанная цель писателя – преодоление разрывающего мир релятивистского ценностного хаоса, восстановление гармонии человека с мирозданием, возвращение человека и человечества к Богу. По Солженицыну, жизненная цель человека состоит, наряду с духовным самосовершенствованием, в активной деятельности по «обустройству» дома, страны, всего мира, то есть в осуществлении миссии по «космическому» упорядочению бытия. Метод писателя направлен на максимально достоверное отображение действительности, на ее аналитическое исследование и оценку. Созданный им художественный образ мира является наглядным воплощением авторского знания о реальной действительности и этико-эстетического суда над нею. Его произведения несут на себе следы влияния не только средневекового христианского искусства и русской классики XIX века, но и писателей XX столетия – как реалистов, так и тех, чье творчество относят к модернистской традиции. Солженицын смело выходит из рамок традиционных жанровых и повествовательных форм, отказывается от сюжета в его классическом виде, «ломает» композицию, использует приемы, пришедшие в литературу из кино. Его произведения трудно отнести к какому бы то ни было известному стилевому течению, поставить в какой-либо типологический ряд, втиснуть в рамки стандартных схем. Воплощенная в творчестве этого автора система поэтических средств и эстетических принципов настолько сложна и многообразна, что противится любому однозначному определению.

Биография. Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года в Кисловодске. Его отец, Исаакий Семенович – выходец из крестьянской семьи, студент-филолог Московского университета, в 1914-м добровольцем ушедший на войну. Он выведен в эпосе «Красное Колесо» под именем Сани Лаженицына. 15 июня 1918 г., за полгода до рождения сына, Исаакий Солженицын погиб в результате несчастного случая на охоте. Мать писателя, Таисия Захаровна Щербак (в эпосе – Ксенья Томчак), была дочерью зажиточного кубанского землевладельца. Она получила прекрасное образование: хорошо знала английский и французский языки, а также стенографию и машинопись. В 1924 году из-за преследований в связи с социальным происхождением Таисия Захаровна вместе с сыном вынуждена была переехать в Ростов-на-Дону, там прошли школьные и студенческие годы будущего писателя. Солженицыны жили в «перекошенной щелястой хибарке в 9 квадратных метров», испытывали нужду. Мать, посвятившая свою жизнь сыну, делала все, чтобы он получил хорошее образование, воспитывала его в православной вере. Однако примерно с 15 лет под влиянием советской пропаганды, а также под воздействием философских трудов, которые входили в школьную и вузовскую программы, Александр охладел к церкви и превратился в марксиста.

В 1936 года. Солженицын поступил на физико-математический факультет Ростовского университета. В автобиографии он так объясняет свой выбор: «Я намеревался получить литературное образование, но в Ростове не было такого, как я хотел, а уехать в Москву не позволяло одиночество и болезнь моей матери, да и наши скромные средства. Поэтому я поступил на математическое отделение Ростовского университета: к математике у меня были значительные способности, она мне легко давалась, но жизненного призвания в ней не было». В том же 1936 году у Солженицына, с детских лет видевшего свое призвание в литературном творчес-

тве, возник замысел романа об одном из самых драматических событий Первой мировой войны – катастрофическом поражении 2-й русской армии в Восточной Пруссии. «Август Четырнадцатого» должен был стать прологом к многотомному повествованию о революционных событиях 1917 года. Уже тогда юным автором были собраны все доступные исторические материалы и написано несколько глав. В 1939-м, параллельно с учебой в Ростовском университете, Солженицын поступил на заочное отделение Московского института истории, философии, литературы (МИФЛИ), который ему не суждено было закончить из-за начавшейся войны.

18 октября 1941 года он был мобилизован. Фронтовая биография писателя начинается с осени 1942 года, когда он, окончив сокращенный курс артиллерийского училища, был назначен командиром батареи звуковой разведки. В этой должности Солженицын прошел боевой путь от Орла до Восточной Пруссии, дослужился до звания капитана, был награжден орденами Отечественной войны и Красной Звезды. Фронтовой период нашел отражение в поэме «Прусские ночи», пьесе «Пир победителей», рассказе «Желябугские выселки» и повести «Адлиг Швенкиттен».

9 февраля 1945 года Солженицын был арестован. Поводом послужила переписка с Николаем Виткевичем. В отслеженных военной контрразведкой письмах бывших школьно-студенческих товарищей содержались критические высказывания о Сталине. Этого оказалось достаточно для обвинения по воспетой в «Архипелаге ГУЛАГ» 58-й статье УК («пропаганда или агитация, содержащие призывы к свержению, подрыву или ослаблению советской власти»). В июле решением Особого Совещания НКВД Солженицын был приговорен к 8 годам исправительно-трудовых лагерей с последующей бессрочной ссылкой. Резкий слом в судьбе обусловил смену мировоззрения: как вспоминал потом писатель, в тюрьме некоторое время он был агностиком, а к концу лагерного срока «возвратился к прежней вере». Первый его лагерь – Новый Иерусалим – находился под Москвой, второй в самой столице – стройка у Калужской заставы (этот период жизни представляет пьеса «Республика труда»). В июне 1947 г. Солженицына переводят в Марфинскую «шарашку» – тюремный НИИ в северном пригороде Москвы. Впечатления от пребывания в Марфино отразились в романе «В круге первом». В мае 1950 года писателя этапировуют в Экибастузский особый лагерь (северный Казахстан). Опыт, обретенный на общих работах в Экибастузе, был использован при создании рассказа «Один день Ивана Денисовича».

В марте 1953 года, по истечении срока заключения, Солженицына освобождают из лагеря и навечно ссылают в отдаленный казахский райцентр Кок-Терек Джамбульской области. Там он преподает математику и физику в школе и тайком занимается литературным творчеством. Однако его поджидает еще одно испытание – раковая опухоль. Позднее писатель вспоминал: «Это был страшный момент моей жизни: смерть на пороге освобождения и гибель всего написанного, всего смысла пережитого до тех пор». В 1954-м, когда, по оценкам врачей, жить ему оставалось не более трех недель, «вечному ссыльнопоселенцу» разрешают выехать на лечение в Ташкентскую онкологическую клинику. В автобиографической книге «Бодался теленок с дубом» Александр Исаевич напишет: «Однако я не умер (при моей безнадежно запущенной остро-злокачественной опухоли это было Божье чудо, я никак иначе не понимал. Вся возвращенная мне жизнь с тех пор – не моя в полном смысле, она имеет вложенную цель)». Свое чудесное исцеление писатель расценил как проявление Божьего Промысла, как отсрочку, предоставленную ему для того, чтобы он рассказал миру о чудовищных преступлениях коммунистического режима, о страданиях миллионов людей – тех, кто «не доцарапал, не дошеп-

тал, не дохрипел своей тюремной судьбы» («Нобелевская лекция»). Ташкентские впечатления отразились в рассказе «Правая кисть» и повести «Раковый корпус».

В июне 1956 г. Александр Исаевич получает разрешение покинуть Кок-Терек и устраивается учителем математики в Мезиновскую среднюю школу Владимирской области, живет в соседнем селе Мильцево. Этот период его биографии описан в рассказе «Матренин двор». 6 февраля 1957 г. решением Военной Коллегии Верховного Суда СССР Солженицын был реабилитирован. После этого он, работая школьным учителем в Рязани, потаенно пишет начатый в ссылке роман «В круге первом», вынашивает замысел книги «Архипелаг ГУЛАГ».

Вслед за публикацией в ноябрьском номере «Нового мира» за 1962 год «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына принимают в Союз писателей. В 1960-е годы в открытой печати ему удалось опубликовать лишь несколько рассказов: «Случай на станции Кочетовка», «Матренин двор», «Захар-Калита», «Для пользы дела». Запрещенные на родине, за границей выходят «Раковый корпус», «В круге первом», «Крохотки». В СССР эти произведения тайно расходятся в сотнях, тысячах машинописных экземпляров, передаются из рук в руки. В ноябре 1969 года Солженицына исключают из Союза писателей за оппозиционную по характеру общественную и литературную (в том числе публицистическую) деятельность.

В октябре 1970 года писатель удостоен Нобелевской премии: *«За нравственную силу, с которой он продолжил извечную традицию русской литературы»*, а в феврале 1974-го, в связи с выходом на Западе первого тома «Архипелага ГУЛАГ», его лишили советского гражданства и насильственно выслали из страны. До 1976 г. он жил в Цюрихе (Швейцария), а затем с семьей переехал в небольшой американский город Кавендиш (штат Вермонт), где продолжил начатую еще в Советском Союзе работу над многоотомной исторической эпопеей «Красное Колесо». В первых своих выступлениях на Западе писатель восхвалял западную демократию, называл США «самой великодушной и щедрой страной в мире», «страной будущего», «мировыми руководителями», восхищался «простором души» западного человека, но уже в Гарвардской речи (8 июня 1978 г.) вынес беспощадный приговор западной цивилизации. Солженицын подверг резкой критике господствующее на Западе безрелигиозное гуманистическое сознание, которое «не признало за человеком иных задач выше земного счастья». Этим и другими подобными выступлениями Солженицын спровоцировал ожесточенные нападки со стороны либеральных западных кругов и большей части «третьей» эмиграции. В ряде интервью, удивляя западных корреспондентов, он высказал твердую уверенность, что в СССР еще при его жизни произойдут кардинальные перемены, и он вернется на родину. Так все и случилось.

На рубеже 1980–1990-х к российскому читателю стали возвращаться книги Солженицына. Сам писатель, проехав всю Россию, вернулся на родину летом 1994-го – спустя 20 лет после изгнания. После возвращения он занял активную и честную общественную позицию, стал выступать в печати и на телевидении с программой спасения («обустройства») России (через полгода по распоряжению властей телевизионные беседы Солженицына были сняты с эфира), затем продолжил интенсивный творческий труд.

В 1997 году была учреждена Литературная премия Александра Солженицына, ставшая одной из самых престижных российских литературных наград. Среди ее лауреатов – литературоведы В. Топоров и С. Бочаров, лингвист А. Зализняк, критик И. Золотусский, прозаики В. Распутин, К. Воробьев, Е. Носов, Л. Бородин, А. Варламов и Б. Екимов, поэты И. Лиснянская, О. Седакова и Ю. Кублановский.

Уникальный жизненный и духовный опыт писателя, испытавшего на своем веку все – величайшие творческие взлеты, мировое признание, славу литературного классика и пророка, преследования, многолетнюю травлю, клевету, давление цензуры, исключение из Союза писателей и изгнание из родной страны, войну, ад сталинских тюрем и лагерей, «вечную» ссылку, смертельный недуг и многое другое, нашел воплощение в его творчестве.

Масштаб, проблемно-тематическое, жанрово-видовое и стилевое многообразие созданного А. Солженицыным не может не поражать воображение. Его перу принадлежат драматические произведения: «Пир победителей» (1951), «Пленники» (1952–1953), «Республика труда» (1954) и «Свет, который в тебе» (1960), кино-сценарии «Знают истину танки!» (1959) и «Тунеядец» (1968), стихи, поэма «Дороженька» (1948–1953)¹. Совершенно уникальное явление – автобиографические книги, составившие своеобразную трилогию: «Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни» (1967, 1971, 1973, 1974–1975), «Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания» (1978, 1982, 1987, 1994), «Иное время – иное бремя: Очерки возвратных лет» (последняя книга пока не опубликована).

Важное место в творчестве Солженицына занимает публицистика, в которой он поднимает животрепещущие проблемы современной России – национально-государственные, социально-экономические, духовно-нравственные.

Публицистические работы писателя вызвали огромный общественный резонанс: «Нобелевская лекция» (1972), «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни» (1973), «Письмо вождям Советского Союза» (1973), «Жить не по лжи!» (1974), «Образованщина» (1974), «Речь в Гарварде» (1978), «Наши плюралисты» (1982), «Размышления над Февральской революцией» (1980–1983), «Как нам обустроить Россию?» (1990), «“Русский вопрос” к концу XX века» (1994), «Россия в обвале» (1998) и др. Шквал откликов вызвала публикация в 2001–2002 годах двухтомного исторического исследования «Двести лет вместе» (1990–1993), посвященного истории русско-еврейских взаимоотношений. Чаще и последовательней, чем любой другой писатель, Солженицын высказывается по проблемам грамматики, активно выступает в защиту живого русского слова: «Не обычай дегтем щи белить, на то сметана» (1965), «Некоторые грамматические соображения» (1977–1982). Стремление «восполнить иссушительное обеднение» лексического состава современного языка подвигло его на составление «Русского словаря языкового расширения» (1947–1988).

С 1997 года в «Новом мире» публикуется цикл эссе «Литературная коллекция» – заметки Солженицына-читателя о писателях, преимущественно XX столетия: А. Белом, И. Бродском, Г. Владимове, В. Гроссмани, Е. Замятине, А. Малышине, Е. Носове, Б. Пильняке, А. Чехове, И. Шмелеве и многих других. В 2006 году издательство «Время» начало выпускать Собрание сочинений Солженицына в 30 томах. Впервые в этом уникальном издании будет напечатан «Дневник Р-17» (1965–1990) – дневниковые записи писателя, сопровождавшие его работу над эпопеей «Красное Колесо». Но самое значительное и почетное место в творческом наследии А. Солженицына, конечно же, занимает художественная проза.

«Малая проза» 1950–1960-х и 1990-х годов. «Один день Ивана Денисовича» (1959) – первое произведение А. Солженицына, увидевшее свет. Именно этот рассказ, опубликованный в ноябрьском номере «Нового мира» за 1962 год, принес

¹ Стихи, поэма «Дороженька» и другие произведения тюремно-лагерно-ссылных лет опубликованы в кн.: *Солженицын А.И. Протеревши глаза.* – М., 1999.

автору известность¹. Произведение было задумано в Экибастузском особом лагере в начале 1950-х годов, а написано в Рязани, в 1959-м. В «Новом мире», куда в конце 1961 года была передана рукопись, автору предложили заменить первоначальное название «Щ-854 (Один день одного ээка)» на другое – «Один день Ивана Денисовича». Это была вынужденная мера, с помощью которой журнал пытался обойти бдительную цензуру. Однако даже в смягченной журнальной версии рассказ имел настолько острое содержание, что разрешение на его публикацию главному редактору «Нового мира» Твардовскому пришлось добиваться у Хрущева – тогдашнего главы партии и государства. В то же время некоторые читатели, подогретые слухами о грядущей сенсационной публикации, были несколько разочарованы, не найдя в произведении прямых разоблачений Сталина и руководителей НКВД, леденящих кровь историй об издевательствах над заключенными. В. Шаламов посчитал, что Солженицын изобразил «лагерь “легкий”, не совсем настоящий». Думается, автор «Одного дня...» отказался от концентрированного показа «ужасов» не по цензурным или тем более конъюнктурным причинам, а основываясь на принципе, который на свой лагерный лад формулирует первый бригадир Шухова Кузemin: «Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут». Что касается «вождя народов», то даже упоминание о нем («Пожале-ет вас батька усатый! Он брату родному не поверит, не то что вам, лопухам!») автор ввел лишь по просьбе редколлегии «Нового мира», желавшей угодить главному разоблачителю «культ личности». В книге «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицын скажет, что Сталин не был причиной террора, он – лишь «закономерное явление на том пути, который был предопределен революцией и ее идеологией». Нежелание автора «Одного дня...» заострять внимание на фигуре Сталина – своеобразная форма полемики с теми, кто все ужасы тоталитаризма объяснял демонической ролью вождя, кто трактовал советскую историю в духе идей XX съезда партии, разоблачившего «культ личности». Позже в статье «Наши плюралисты» Солженицын напишет: «В моем “Иване Денисовиче” XX съезд и не ночевал, повесть досягала не “нарушений советской законности”, а самого коммунистического режима».

Сюжетная основа произведения проста – автор воссоздает в подробностях обычный день заключенного. День этот и неповторимо своеобразен, так как это не условный, не «сборный» день, а вполне определенный, имеющий точные временные координаты, наполненный неординарными событиями, и, во-вторых, в высшей степени типичен, ибо соткан из множества эпизодов, деталей, которые характерны для любого из дней лагерного срока Шухова: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три». Замысел Солженицына состоял в том, чтобы представить один день заключенного квинтэссенцией всего его лагерного опыта, моделью лагерного быта и бытия в целом, средоточием всей эпохи ГУЛАГа.

Особое значение в этом случае приобретал выбор главного героя. Солженицын и здесь не совпал с начавшей складываться в эпоху *оттепели* традицией: он повествует не о сталинских наркомках и крупных военачальниках, в революцию и Гражданскую войну утопивших Россию в крови, участвовавших в создании

¹ В журнальной версии «Один день...» имел жанровое обозначение «повесть». В книге «Бодался теленок с дубом» Солженицын поведал, что назвать произведение повестью («для весу») ему предложили в редакции «Нового мира». Позже он сожалел, что поддался давлению: «Зря я уступил. У нас смыкаются границы между жанрами и происходит обесценение форм. “Иван Денисович” — конечно, рассказ, хотя и большой, нагруженный».

ГУЛАГа, в коллективизации, в других преступлениях против народа, а в конце 1930-х ставших жертвами ими же возвращенного тирана. Свой выбор он остановил и не на партийно-хозяйственной номенклатуре вкупе с преуспевающими интеллигентами, которые верой и правдой служили диктаторскому режиму, но в какой-то момент оказались неугодными. Солженицын пошел другим путем: он взялся рассказать о судьбе одного из тех миллионов обычных русских людей, которые ни жалоб, ни мемуаров не пишут, о народе бессловесном и бесписьменном, о тех, кто больше всего и пострадал, причем безвинно, от чудовищного государственного произвола и насилия.

В центре произведения – образ простого русского человека, сумевшего выжить и нравственно выстоять в жесточайших условиях лагерной неволи. По словам автора, Иван Денисович – образ собирательный. Одним из его прототипов был солдат Шухов, воевавший в батарее капитана Солженицына, но никогда не сидевший в тюрьмах и лагерях. Кроме того, писатель опирался на общий опыт заключенных ГУЛАГа и на собственные лагерные впечатления. Авторское стремление к синтезу жизненного опыта разных прототипов, к совмещению нескольких точек зрения обусловило выбор типа повествования. В «Одном дне...» Солженицын применяет сложную повествовательную технику, основанную на попеременном слиянии, частичном совмещении, взаимодополнении, а иногда и расхождении точек зрения героя и близкого ему по мироощущению автора-повествователя, а также некоего обобщенного взгляда, выражающего настроения 104-й бригады, колонны или в целом эзков-работяг как единого сообщества. Лагерный мир показан преимущественно через восприятие Шухова, но точка зрения персонажа дополняется более объемным авторским видением и точкой зрения, отражающей коллективную психологию эзков. К прямой речи или внутреннему монологу персонажа подключаются авторские размышления и интонации. Доминирующее в рассказе «объективное» повествование от третьего лица включает в себя несобственно-прямую речь, передающую точку зрения главного героя, сохраняющую особенности его мышления и языка, и несобственно-авторскую речь. Помимо этого встречаются вкрапления в форме повествования от первого лица множественного числа типа: «А миг – наш!», «Тут-то мы их и обжать должны!» и т.п.

О долагерном прошлом сорокалетнего Шухова сообщается немного: до войны жил в деревушке Темгенево, имел семью – жену и двух дочерей, работал в колхозе. Собственно крестьянского, правда, в нем не так уж и много, колхозный и лагерный опыт заслонил, вытеснил некоторые «классические», известные по произведениям русской литературы крестьянские качества. Так, у Ивана Денисовича почти не проявляется тяга к матушке-землице, нет воспоминаний о корове-кормилице. Для сравнения можно вспомнить, какую значительную роль в судьбах героев деревенской прозы играют коровы: Звездоня в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры», Рогуля в повести В. Белова «Привычное дело»... Лошади в воспоминаниях Щ-854 тоже не занимают какого-либо заметного места и упоминаются лишь в связке с темой преступной коллективизации: «В одну кучу скинули <ботинки>, весной уж твои не будут. Точно, как лошадей в колхоз сгоняли»; «Такой мерин и у Шухова был, до колхоза. Шухов-то его приберегал, а в чужих руках подрезался он живо. И шкуру с его сняли». Характерно, что в воспоминаниях Ивана Денисовича не перенесший колхозной жизни мерин предстает безымянным. В произведениях же деревенской прозы, рассказывающих о крестьянах советской эпохи, кони, лошади, как правило, индивидуализированы: Пармен в «Привычном деле», Игренька в «Последнем сроке» В. Распутина, Веселка в «Мужиках и бабах» Б. Можая и др.

У героя Солженицына нет сладостных воспоминаний о святом крестьянском труде – сенокосе, уборке урожая, зато «в лагерях Шухов не раз вспоминал, как в деревне раньше ели: картошку – целыми сковородами, кашу – чугунками, а еще раньше, по-без-колхозов, мясо – ломтями здоровыми. Да молоко дули – пусть брюхо лопнет». То есть деревенское прошлое воспринимается скорее памятью изголодавшегося желудка, а не памятью истосковавшихся по земле, по крестьянскому труду рук и души. В отличие от многих героев русской литературы, не прошедших школы коллективизации и ГУЛАГа, Шухов не воспринимает отчий дом, родную землю как «утраченный рай», как некое идиллическое место, к которому устремлена его душа. Возможно, это объясняется тем, что автор хотел показать катастрофические последствия социальных и духовно-нравственных катаклизмов, потрясших в XX столетии Россию и существенно деформировавших структуру личности, внутренний мир, саму природу русского человека.

«Из дому Шухов ушел двадцать третьего июня сорок первого года», воевал, был ранен, отказался от медсанбата и добровольно вернулся в строй, о чем в лагере не раз сожалел. В феврале 1942-го на Северо-Западном фронте армию, в которой он воевал, окружили, многие попали в плен. Иван Денисович, пробыв в фашистском плену всего два дня, бежал, вернулся к своим. Развязка этой истории содержит скрытую полемику с рассказом М. Шолохова «Судьба человека» (1956), центральный персонаж которого, бежав из плена, был принят своими как герой. Шухова же, в отличие от Андрея Соколова, обвинили в измене: будто он выполнял задание немецкой разведки: «Какое ж задание – ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто – задание». Эта подробность ярко характеризует сталинскую систему правосудия, при которой обвиняемый сам должен доказывать собственную вину, предварительно придумав ее. Во-вторых, случай этот, касающийся как будто только главного героя, дает основания предположить, что Иванов Денисовичей проходило через руки следователей так много, что те были не в состоянии каждому, кто побывал в плену, придумать конкретную вину. То есть на уровне подтекста речь здесь идет о масштабах репрессий. Кроме того, эпизод помогает глубже понять героя, смирившегося с чудовищными по несправедливости обвинениями и приговором, не ставшего протестовать и бунтовать, добиваясь «правды».

В 1960-е годы некоторые критики упрекали Ивана Денисовича в том, что он не сопротивляется обстоятельствам, смирился с положением бесправного эка: не перечит конвою и лагерному начальству, лишний раз не «высовывается». Уже в 1990-е высказывалось мнение, что писатель, создав образ Шухова, выполнил «социальный заказ» советской идеологии 1960-х годов. Идеологии, которая якобы была заинтересована в переориентации общественного сознания с революционно-оптимизма на пассивную созерцательность и потому нуждалась в литературном эталоне ограниченного, духовно сонного человека, не способного на открытый протест или даже на выражение недовольства. Русский мужик в сочинении Александра Исаевича «выглядит трусливым и глупым до невозможности, – пишет один из авторов журнала “Молодая гвардия”. – Вся философия жизни Шухова сводится к одному – к выживанию, несмотря ни на что, любой ценой... Его стихия – подать, поднести что-нибудь, пробежать до общего подъема по каптеркам, где кому надо услужить и т.п. Так и бегаёт он, как пес, по лагерю... Его холуйская натура двойственна: к высокому начальству Шухов полон подобострастия и затаенного восхищения, а к низшим чинам питает презрение... Истинное удовольствие Иван Денисович получает от пресмыкательства перед обеспеченными заключенными, особенно если они нерусского происхождения... Но это же явная солженицынская

н е п р а в д а, даже какой-то у м ы с л: принизить русского человека, лишний раз подчеркнуть его якобы рабскую сущность»¹. В отличие от Н. Федя, крайне тенденциозно оценивающего Шухова, В. Шаламов, за плечами которого было 18 лет лагерей, писал о том, что присущие Ивану Денисовичу «умное покорство судьбе и умение приспособиться к обстоятельствам, и недоверие – все это черты народа».

Драматический жизненный опыт Щ-854, образ которого воплощает типические свойства национального характера, позволил герою вывести формулу выживания человека из народа в стране ГУЛАГа: «Это верно, кряхти да гнись. А упрешься – переломишься». Это, однако, не означает, что Шухов, Тюрин, Сенька Клевшин и другие близкие им по духу русские люди покорны во всем. В тех случаях, когда сопротивление может принести успех, они отстаивают свои права. Так, упрямым молчаливым сопротивлением они свели на нет приказ начальника передвигаться по лагерю только бригадами или группами. Такое же упорное сопротивление колонна эков оказывает начкару, долгое время продержавшему их на морозе: «Не хотел по-человечески с нами – хоть разорвись теперь от крику». Если Шухов и «гнется», то только внешне. В нравственном же отношении он оказывает системе, основанной на насилии и духовном растлении, сопротивление. В самых драматических обстоятельствах герой остается человеком с душой и сердцем и верит, что справедливость восторжествует: «Сейчас ни на что Шухов не в обиде <...>. Сейчас он думает: переживем! Переживем все, даст Бог – кончится!»

Шухов наедине с самим собой, как отдельная личность отличается от Шухова в бригаде и тем более – в колонне эков. Колонна поглощает заключенных, превращает их в однородную массу. В этой массе Иван Денисович незаметно для самого себя меняется, усваивает настроение и психологию толпы. Забыв о том, что сам он только что работал «звонка не замечая», Шухов вместе с другими эками озлобленно кричит на молдаванина, опоздавшего на вахту: «А толпу всю и Шухова зло берет. <...> Что, не наработался, падло? Казенного дня мало, одиннадцать часов, от света до света? <...> – У-у-у! – люлюкает толпа от ворот. <...> Чу-ма-а! Шко-одник! Шушера! <...> И Шухов тоже кричит: – Чу-ма!» Другое дело – Шухов в своей бригаде. С одной стороны, бригада в лагере – одна из форм порабощения: «такое устройство, чтоб не начальство эков понукало, а эки друг друга». С другой, бригада становится для заключенного чем-то вроде дома, семьи, именно здесь он спасается от лагерного нивелирования, именно здесь несколько отступают волчьи законы тюремного мира. Именно здесь эк имеет возможность ощутить себя человеком.

Одна из кульминационных сцен рассказа – развернутое описание работы 104-й бригады на строительстве лагерной ТЭЦ. Эта сцена дает возможность глубже постичь характер главного героя. Иван Денисович, вопреки усилиям лагерной системы превратить его в раба, который трудится ради «пайки» и из страха наказания, сумел остаться свободным человеком. Он старается не только для того, чтобы бригаде не урезали и без того скудный паек. Шухов ощущает настоящее вдохновение, пробуждающее в нем человеческую гордость. Иван Денисович забывает о том, что он заключенный и ощущает себя мастером, хорошо сделавшим дело. Даже безнадежно опаздывая на вахту, рискуя попасть за это в карцер, герой останавливается и еще раз с гордостью осматривает сделанную им работу: «Эх, глаз – ватерпас! Ровно!»

В вопросе о лагерном труде с автором «Одного дня...» принципиально расходился другой известный летописец ГУЛАГа – В. Шаламов, который в рассказе

¹ Федь Н. Страшные судьбы человеческие // Молодая гвардия. 1993. № 5/6. – С. 216 – 217.

«Любовь капитана Толли» утверждал: «В лагере убивает работа – поэтому всякий, кто хвалит лагерный труд, – подлец или дурак». В одном из писем к Солженицыну Шаламов высказал эту мысль и от своего имени: «Можно ли говорить о прелестях принудительного труда? И не есть ли восхваление такого труда худшее унижение человека, худший вид духовного растрепывания? <...> В лагерях нет ничего хуже, оскорбительнее смертельно-тяжелой физической подневольной работы. <...> Я тоже “тянул, пока мог”, но я ненавидел этот труд всеми порами тела, всеми фибрами души, каждую минуту». Не желая соглашаться с подобными суждениями, Солженицын в написанной позже книге «Архипелаг ГУЛАГ» вновь скажет о радости созидательного труда даже в условиях неволи: «Ни на что тебе не нужна эта стена и не веришь ты, что она приблизит счастливое будущее народа, но, жалкий, оборванный раб, у этого творения своих рук ты сам себе улыбнешься».

Некоторые литературоведы акцентируют внимание на типичности образа Шухова, ставя под сомнение его индивидуальные качества. Французский исследователь Ж. Нива не увидел в образе Щ-854 принципиальных отличий даже от дворника Спиридона Егорова – персонажа романа «В круге первом». По его словам, «Один день...» – «это “отросток” от большой книги (Шухов повторяет Спиридона) или, скорее, сжатый сгущенный, популярный вариант эковской эпопеи», «“выжимка” из жизни эка»¹. В интервью, посвященном 20-летию выхода рассказа, Солженицын высказался как будто в пользу того, что его персонаж – фигура преимущественно типическая, по крайней мере, таким он задумывался: «Ивана Денисовича я с самого начала так понимал, что <...> это должен быть самый рядовой лагерник <...> самый средний солдат этого ГУЛАГа». Но буквально в следующей фразе автор признался, что «иногда собирательный образ выходит даже ярче, чем индивидуальный, вот странно, так получилось с Иваном Денисовичем». Понять, почему по воле автора герой сумел и в лагере сохранить свою индивидуальность, помогают высказывания Солженицына о «Колымских рассказах». По его оценке, там действуют «не конкретные особенные люди, а почти одни фамилии, иногда повторяясь из рассказа в рассказ, но без накопления индивидуальных черт. Предположить, что в этом и был замысел Шаламова: жесточайшие лагерные будни истирают и раздавливают людей, люди перестают быть индивидуальностями <...>. Не согласен я, что настолько и до конца уничтожаются все черты личности и прошлой жизни: так не бывает, и что-то личное должно быть показано в каждом»².

В портрете главного героя «Одного дня...» есть типические детали, делающие Шухова почти неразличимым, когда он находится в массе эков, в колонне: двухнедельная щетина, «бритая» голова, «зубов нет половины», «ястребиные глаза лагерника», «пальцы закаленные». Однако в облике, поведении героя есть и индивидуальное – то, что отличает его от других. Даже лагерную баланду Щ-854 ест не как все: «В любой рыбе ел он все, хоть жабры, хоть хвост, и глаза ел, когда они на месте попадались, а когда вываливались и плавали в миске отдельно – большие рыбы глаза – не ел. Над ним за то смеялись». Шаламов, считавший, что лагерь нивелирует узников ГУЛАГа, писал автору рассказа: «В каторжном лагере, где сидит Шухов, у него есть ложка, ложка для настоящего лагеря – лишний инструмент». Солженицын же, для которого особо значимы детали, свидетельствующие о сохранении человеческой индивидуальности, не только наделяет Шухова ложкой, но и неоднократно делает акцент на ее уникальности: «он сам отливал ее в песке

¹ Нива Ж. Солженицын. – М., 1992. – С. 64–65.

² Солженицын А.И. С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4. – С. 164.

из алюминиевого провода, на ней и наковка стояла: “Усть-Ижма, 1944”»; «из-под валеного голенища вытянул ложку “Усть-Ижма, 1944”». Наковка «Усть-Ижма, 1944» – не просто метка, страхующая от возможного воровства самодельного столового прибора, но и памятный знак, особого рода паспортные данные. Объектом гордости для своего обладателя ложка становится потому, что разделила его судьбу, находилась вместе с ним в нелегких жизненных испытаниях, породнилась с ним, стала частью его биографии: «Ложка та была ему дорога, прошла с ним весь север». Сходным образом относится к вещам бывший лагерник Игнатич из рассказа «Матренин двор»: «Телогрейка эта была мне память, она грела меня в тяжелые годы». Ценность вещи для этих персонажей состоит не только в практической полезности («грела меня»), но и в свойствах нематериальных («была мне память», «прошла с ним весь север»).

Солженицын – мастер выразительной детали. В его произведениях художественные детали несут настолько значимую идейно-эстетическую нагрузку, что без их учета понять авторский замысел в полном объеме практически невозможно. В первую очередь, это относится к раннему, подцензурному творчеству, когда писателю приходилось прятать, уводить в подтекст самое сокровенное из того, что он хотел донести до приученных к эзоповому языку читателей 1960-х годов. Только следует отметить, что автор «Ивана Денисовича» не разделяет точку зрения своего персонажа Цезаря, который считает, что «искусство – это не *что*, а *как*». По Солженицыну, точность отдельных деталей мало что значит, если при этом нарушена историческая правда, искажена общая картина, сам дух эпохи. По этой причине он скорее на стороне Буйновского, который в ответ на восхищение Цезаря выразительностью деталей в фильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», парирует: «Да... Но морская жизнь там кукольная». Обостренное внимание автора рассказа к бытовым деталям оправдано тем, что они характеризуют не только уклад лагерной жизни, но и – косвенным образом – внутренний мир эзков. Вот одна из таких деталей: в лагерной столовой заключенные выплевывают на стол попадающие в баланде рыбные косточки, и только когда их скапливается много, кто-нибудь смахивает косточки со стола на пол, и там они «дохрястывают»: «А прямо на пол кости плевать – считается вроде бы неаккуратно». Эта, казалось бы, сугубо бытовая подробность свидетельствует, что у бесправных лагерников сохранилась потребность в соблюдении норм поведения, своеобразных правил этикета. Эзки, которых пытаются превратить в рабочую скотину, в рабов, остались людьми, хотят быть людьми, и об этом автор говорит в том числе опосредованно – через описание подробностей лагерного быта.

Предметы, которые изготавливает или которыми владеет узник ГУЛАГа, являются формой его самовыражения и самоутверждения, дают возможность бесправному существу отстаивать свою индивидуальность в унифицированном лагерном сообществе. Подавляя это естественное человеческое желание, лагерное начальство вынуждает эзков сдавать их немногочисленные вещи в «каптерку личных вещей». Отсутствие у заключенного вещей – знак подавленности личности, свидетельство утраты воли к жизни. Нет никаких вещей у нравственно сломленного Фетюкова.

Предметы могут быть метонимическим воплощением свойств персонажей. В этой связи следует обратить внимание на то, что личные вещи главного героя (в котором некоторые критики видели преобладание *каратоевского* начала) имеют режущий или колющий характер: иголка, обломок ножовки, складной ножичек. Иголка Шухова, в каком-то смысле может быть даже приравнена к миниатюрному оружию, которым наносится хотя бы слабый (и в замаскированной форме) укол

врагу – в данном случае охраннику: «<...> одна надзиратель об иголку накололся, так чуть Шухову голову со злости не разбил». Описывая самодельный ножик Шухова, автор обращает внимание на его размер и на то, какой он острый: «Если вот палец в средней косточке согнуть, так меньше того ножичек складной, а режет, мерзавец, сало в пять пальцев толщиной». Казалось бы, этот крошечный предмет не представляет реальной угрозы для охранников, но за его хранение полагается карцер – наказание непомерно тяжкое. Такая же кара – за попытку пронести в лагерь обломок ножовки, из которого Шухов собирается выточить опять же ножичек, на этот раз сапожный, «с кривеньким острым лезом». Острые ножички Ивана Денисовича – уменьшенная копия тех длинных ножей, которые были скрытно принесены в лагерь мехзаводцами. Незримое присутствие тех ножей ощущают все лагерники, о них постоянно думает и Шухов, воспринимающий длинные ножи как знак благоприятных перемен: «Троих зарезали, а лагеря не узнать».

Характерные черты своих обладателей концентрируют в себе вещи и других персонажей. Так, единственной личной вещью баптиста Алеши, его «визитной карточкой» является рукописное Евангелие. У бывшего режиссера Цезаря Марковича личные вещи носят «аристократический» характер, подчеркивают кастовую принадлежность персонажа: янтарный мундштук, трубка и особенно новая меховая шапка: «Тоже вот шапка. Кому-то Цезарь подмазал, и разрешили ему носить чистую новую городскую шапку. А у других даже обтрепанные фронтовые посдирали и дали лагерные, свинячьего меха». Головные уборы в лагере являются символами социального ранга или принадлежности к определенной группе; шапка Цезаря сигнализирует о принадлежности к привилегированной касте лагерных *придурков*. Кроме него, подобный знак избранничества еще у двух персонажей – безусловно отрицательных: «Завстоловой – откормленный гад <...>. Носит шапку белого пуха без номера, ни у кого из вольных такой шапки нет»; «Шапка отличная, кожаная» у десятника Дэра, запугивающего бригадира Тюрина третьим сроком. Подобные принципы метонимического «замещения» действуют и применительно к охранникам. Так, эмблематическим воплощением Волкового становится плетень. В восприятии Ивана Денисовича, плетка, которую носит начальник режима, срастается с ним, превращается в его руку: «плетку таскал, как рука до локтя». Ничто другое так исчерпывающе не выражает сущностные свойства персонажа, как эта «кожаная, крученая» плетка, ибо именно она дает Волковому возможность реализовать заложенные в нем комплексы – желание господствовать и безжалостно карать: «В БУРе ею сек, говорят. Или на проверке вечерней столпятся эски у барака, а он подкрадется сзади да хлест плетью по щеке: “Почему в строй не стал, падло?”»

Значение рассказа «Один день Ивана Денисовича» для литературы 1960-х годов состояло не только в том, что он открыл прежде запретную тему репрессий, задал новый уровень правды, но и в том, что в художественном отношении (с точки зрения жанрового своеобразия, повествовательной и пространственно-временной организации, лексики, поэтического синтаксиса, ритмики, насыщенности текста символикой и т.д.) был глубоко новаторским.

В рассказах «Матренин двор» (1959), «Правая кисть» (1960), «Случай на станции Кочетовка» (1962), «Для пользы дела» (1963), «Захар-Калита» (1965), «Как жаль» (1965), «Пасхальный крестный ход» (1966) Солженицын обращается к острейшим социальным и нравственным проблемам, создает галерею ярких и разнообразных национальных характеров, исследует различные модели поведения человека, вовлеченного в драматические события русской истории XX века. Самое значительное произведение этого ряда – «Матренин двор».

Рассказ по праву занял почетное место в золотом фонде национальной и мировой классики. Его называют «подлинно гениальным» (В. Максимов), «вершиной русской новеллистики» (В. Астафьев), за ним закрепилось мнение, как об одном из самых совершенных художественных творений Солженицына¹.

«Матренин двор» является ярким свидетельством того, что русская литература осуществляла свою одухотворяющую миссию даже в эпоху глобального замутнения национального духа. Заслуга писателя в том, что он сумел вызволить из забвения и восстановить в правах идеал *праведной* жизни, то есть жизни по Божьему закону. «Матренин двор» сыграл важную роль в становлении деревенской прозы, в придании ей христианской смысловой направленности.

«Крохотки» (1958–1960, 1996–1999) представляют собой цикл прозаических миниатюр, написанных от первого лица и проникнутых лирическим началом. Автор опирается на традиционную для русской литературы жанровую модель стихотворений в прозе, созданную И. Тургеневым и получившую развитие в творчестве писателей XX века (И. Бунин, А. Ремизов, позднее – В. Солоухин, Ю. Бондарев, В. Астафьев), однако лиризм у него сочетается с уплотненно-афористичным эпическим повествованием. Сопоставление миниатюр, созданных автором в разное время, дает возможность лучше понять общую направленность его творческой эволюции: так, если в «крохотках» рубежа 50–60-х годов на первый план часто выходят социальные проблемы, зло тоже имеет ярко выраженный социальный характер («Озеро Сегден», «Прах поэта», «Город на Неве», «Путешествуя вдоль Оки»), то в поздних, написанных уже после возвращения писателя на родину, доминирующее положение занимают проблемы «вечные»: добро и зло в их общечеловеческом, общезначимом смысле, жизнь и смерть, временное и вечное («Лиственница», «Молния», «Старение», «Лихое зелье», «Утро», «Завеса», «Петушье пенье», «Власть над собой», «Поминовение усопших», «Молитва о России»). Историческая и бытовая конкретика органично сплавляется с архетипическими образами, с онтологической символикой, неповторимые мгновения жизни укрупняются и соотносятся с вечностью, события далекого прошлого – с современностью. В «Крохотках» большое внимание уделяется ритмике, музыкальному строю речи, интонации, звучанию слова. Передавая в 1996 году крохотки в «Новый мир», автор написал в сопроводительном письме: «Только вернувшись в Россию, я оказался способен снова их писать, *там* – не мог...»

Особое место в позднем творчестве Солженицына занимают «Двучастные рассказы» (1993–1998). Авторское жанровое обозначение они получили потому, что в их основе лежит соответствующий композиционный принцип. Двучастное построение произведений – давняя задумка писателя, однако к ее реализации он приступил лишь по окончании работы над «Красным Колесом». В качестве сюжетной основы некоторых рассказов автор использует материал, собиравшийся для исторической эпопеи, но не вошедший в нее (таков, например, рассказ «Эго», посвященный Тамбовскому восстанию). Кроме того, он опирается на воспоминания своей ростовской юности («Настенька»), на воспоминания военных лет («Желябугские выселки»), на впечатления от поездок по стране уже после возвращения в Россию («Все равно»). Принцип двучастности в рассказах реализуется по-разному: в одних автор изображает одного и того же героя в разных точках его жизни («Эго», «На краях», «Молодняк», «Желябугские выселки»), в других разрабатывает

¹ Развернутый анализ рассказа «Матренин двор» см. в книге: Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2003. – С. 56 – 146.

единую тему на материале разных человеческих судеб и характеров («Настенька», «Все равно», «На изломах»). Рассказ «Абрикосовое варенье» представляет собой сочетание разнородных частей, связанных лишь общим звеном.

Небольшая, «односуточная», повесть «Адлиг Швенкиттен» (1998), в которой 24 главки – по числу часов в сутках, имеет автобиографический характер и посвящена событиям Великой Отечественной войны – боевым действиям в ночь на 27 января 1945 года около городка Либштадт в Восточной Пруссии, когда капитан Солженицын вывел из окружения свою батарею звуковой разведки.

Роман «В круге первом» и повесть «Раковый корпус». Над романом «В круге первом» писатель трудился 13 лет – с 1955 по 1968. В предисловии к итоговому варианту Солженицын выделяет три основных этапа работы над романом (*написан – искажен – восстановлен*), поэтому, видимо, следует говорить и о трех редакциях произведения. Первая была закончена в 1958-м, а в 1964-м, надеясь опубликовать роман в «Новом мире», автор существенно переработал его, в том числе исключив некоторые наиболее острые главы и эпизоды.

Сюжет, основанный на реальных фактах и рассказывавший о попытке одного из героев романа предупредить американцев о готовящемся похищении у них атомных секретов, по цензурным причинам был заменен другим, заимствованным из отечественного фильма конца 1940-х годов – о советском враче, который собирался передать французам рецепт лекарства от рака. В «облегченной» 87-главе редакции Иннокентий Володин звонил не в посольство США, а собирающемуся в командировку в Париж доктору Доброумову, пытаясь предупредить его о готовящейся провокации МГБ.

В журнале А. Твардовского публикация так и не состоялась, однако *искаженный* ради нее роман получил широкое распространение в самиздате и был опубликован на Западе. В 1968 году, восстановив прежний сюжет, Солженицын еще раз отредактировал («усовершил») произведение, и оно обрело свой окончательный вид (96 глав).

В произведении несколько сюжетных линий. Герой одной из них – дипломат Володин, узнав о том, что в Нью-Йорке должна произойти передача советскому агенту технологических секретов производства атомной бомбы, и не желая допустить, чтобы в руках у мечтающего о мировом господстве Сталина оказалось столь разрушительное оружие, пытается предупредить американцев и с этой целью звонит в их посольство. О том, что во время работы над романом автор разделял позицию персонажа, свидетельствует датированное 1994 годом примечание Солженицына к книге «Угодило зернышко промеж двух жерновов»: «С какой тревогой об американской судьбе я когда-то писал “Круг” <...>. Столько лет я был уверен в правильности: пусть атомная бомба остается у них, только б не у коммунистов. Но постепенно дошел: не к добру она у них, как и преступно ж воспользовались в Японии». Сочувствие к человеку, совершившему предательство, и тревога за американцев, которых лишили монополии на обладание ядерным оружием, появились у автора не сразу.

В автобиографической книге «Утоли моя печали» товарищ Солженицына по Марфинской спецгруппе Л. Копелев (прототип Льва Рубина) утверждает: «Солженицын разделял мое отвращение к собеседнику американцев. Между собой мы называли его “сука”, “гад” <...> и т.п.». Вообще же, по словам Копелева, прототип Володина дипломат Иванов многими чертами отличался от своего романного воплощения. Так, в отличие от Иннокентия, звонил он не один раз, а несколько: у него было три долгих разговора с посольством США и один – с посольством Канады.

В романе А. Солженицына сотрудники МГБ, занимающиеся прослушиванием телефонов, записывают звонок Володина на магнитофонную ленту, и эта запись передается в Марфино – чтобы в акустической лаборатории тюремного НИИ по голосу определили звонившего. Наиболее важная сюжетная линия романа разворачивается в шарашке, представляющей, по замыслу автора, «первый круг» гулаговского ада. Ключевыми персонажами этой весьма разветвленной линии являются трое заключенных: Глеб Нержин, Лев Рубин и Дмитрий Сологдин. Именно в многочисленных спорах с участием этих героев проявляют себя важнейшие идеологические конфликты эпохи, даются острые оценки современной действительности, ищутся ответы на вечные вопросы бытия.

Действие романа происходит с 24 по 27 декабря 1949 года. Основные события разворачиваются в Марфинской шарашке, но часто выходят за ее пределы, перемещаясь на кунцевскую дачу Сталина, в кабинет министра МГБ Абакумова, в квартиру столичного прокурора Макарыгина, в аспирантское общежитие МГУ, в комнату свиданий Лефортовской тюрьмы, в домик «тверского дядюшки», в подмосковную деревню Рождество и т.д. Автор стремится объять, затронуть максимально возможное число актуальных социальных проблем, высказаться по всем значимым вопросам: политики – внутренней и международной, религии, философии, этики, истории, литературы – русской и мировой, журналистики, живописи, музыки, науки, образования; максимально полно рассказать о шарашке, захватив в свою орбиту и узников, и тюремщиков, и «вольняшек»; изобразить все советское общество в целом, показать представителей всех его основных слоев – от «Императора Земли» Сталина до безымянной старухи с мертвым цыпленком из вымирающей деревни Рождество. Автору оказались тесны рамки сюжета, и потому он включил в роман главу «Улыбка Будды» – новеллу о вымышленном посещении Бутырской тюрьмы вдовой американского президента Рузвельта, якобы сочиненную двумя персонажами романа – Нержиным и Потаповым. Писатель явно претендовал стать автором литературной «энциклопедии русской жизни», столь высоко ценимой в отечественной критике.

Как и любой другой писатель, Солженицын тяготел к выбору и изображению определенных характеров, что предопределялось мировоззрением автора, его жизненным опытом, идеологическими взглядами и эстетическими принципами, а также конкретными содержательными и жанровыми задачами. Так, писателя часто привлекали герои, которые находились в эпицентре масштабных исторических событий, участвовали в выборе путей общественного развития, размышляли о сущности исторического процесса, о его движущих силах, о природе и сути власти, об исторических путях России.

В романе «В круге первом» данный тип героев представлен образом Сталина (гл. 19–23). Этого исторического деятеля автор объясняет преимущественно рационально, стремясь представить его внутренний мир в виде логически стройной системы взглядов и жизненных принципов, находящих адекватное поведенческое и мыслительно-речевое выражение. Там, где порой была бы более уместна некоторая недоговоренность, автор стремился к полному исчерпанию и объяснению. Позиция автора-повествователя по отношению к Сталину и другим выведенным в романе историческим лицам – Абакумову, Рюмину, Поскребышеву – в значительной степени «прокурорская»: он ищет лишь отягчающие обстоятельства, представляя этих персонажей с самой невыгодной для них точки зрения, выявляя у них только порочные и преступные наклонности. Он реконструирует внутренний мир этих героев, направление мыслей и логику их действий, но реконструирует имен-

но с *прокурорской* позиции – воссоздает внутренний мир преступников, злодеев, моральных уродов, интеллектуальных ничтожеств. Видимо, потому и вышли эти характеры односложными. Ю.М. Лотман как-то заметил, что герои Достоевского часто совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие немотивированный вид. Реальные исторические персонажи, выведенные в романе Солженицына, напротив, практически никогда не совершают ничего странного, нелогичного, выходящего за рамки строго заданных автором идеологических и психологических параметров. Эти герои тождественны, идентичны сами себе и предстают нерасчлененно цельными субъектами сознания.

Важное место в творчестве Солженицына занимают герои, которые олицетворяют, персонифицируют народный взгляд. В романе «В круге первом» выразителем народной точки зрения становится дворник Спиридон. По воле автора, явно стремившегося к созданию типического народного характера, судьба ровесника века Спиридона Егорова концентрированно вбирает в себя судьбу целого поколения. Принцип предельного уплотнения – желание в рамках одной человеческой судьбы вместить то, что испытали, пережили в первой половине XX века миллионы русских людей, весь народ в целом – обусловил слишком плотную «привязку» героя к знакомым событиям эпохи, чрезмерную насыщенность его биографии резкими поворотами, а, кроме того, некоторую выстроенность, искусственность этого образа.

В четырнадцать лет, после того как ушел на Первую мировую войну отец, Спиридон остался за хозяина, в шестнадцать стал работать на стекольном заводе, в восемнадцать ему пришлось пойти воевать – вначале на стороне *зеленых*, потом *белых*, а затем и *красных*, участвовать в Польском походе, штурмовать мятежный Кронштадт, оказаться бойцом трудармии. После Гражданской Спиридон трудился на земле, выбился в «интенсивники», по чистой случайности (накануне сгорел его добротный кирпичный дом) избежал участи раскулаченных. Вместо этого сам был назначен «комиссаром по коллективизации», раскулачивал других, но от созерцания несправедливостей стал пить, не доглядел, что крестьяне режут скот. За «экономическую контрреволюцию» получил 10 лет, строил Беломорканал и канал Москва – Волга, после пересуда из категории «социально-чуждых» был переведен в категорию «социально-близких» и назначен конвоиром. После освобождения не захотел возвращаться в «колхозный рай», пошел работать на завод стеклодувом, за ударный труд попал на доску почета. В годы войны поначалу отступал от немцев вместе с другими беженцами, но затем, боясь, что его мобилизуют в армию и не желая расставаться с семьей, вернулся на оккупированную фашистами землю, в родную деревню, стал крестьянствовать, однако вскоре по принуждению сбрасываемых на парашютах «московских инструкторов» пошел в партизаны. Позже, узнав, что его семью угоняют в Германию, самовольно бросил оружие и отправился вслед за женой и тремя детьми, работал на заводе под Майнцем. После победы, поддавшись на уговоры детей, вернулся на родину, вместе с ними был арестован и вновь на 10 лет угодил в лагеря. Но «какие бы водопады ни низвергались через него! какие валы ни обтачивали рыжий окатыш головы Спиридона», везде он оставался самим собой, никогда ничего не принимал на веру, руководствовался только здравым смыслом и интересами своей семьи. В отличие от интеллигента Нержина, которому присущи рефлексия и скептицизм, Спиридон является характером цельным. Он всегда уверен в собственной правоте, твердо знает, где добро и где зло, кто прав и кто виноват. В нем нет и тени христианского всепрощения. У него свой суровый счет к поработителям народа: «Если бы мне, Глеба, сказали сейчас: вот летит такой самолет, на ем бомба атомная. Хочешь, тебя тут как собаку похоронит

под лестницей, и семью твою перекроет, и еще миллион людей, но с вами – Отца Усатого и все заведение их с корнем, чтоб не было больше, чтоб не страдал народ по лагерях, по колхозах, по лесхозах? <...> Я, Глеба, поверишь? нет больше терпелу! терпелу – не осталось! я бы сказал <...> – А ну! ну! кидай! рушь!!»

Предлагаемый Спиридоном рецепт уничтожения царящего в советской стране зла слишком прост, чтобы быть правильным. Герой Солженицына исходит из того, что все зло сконцентрировано в *батьке усатом* и его преступном режиме. Следуя логике рыжего дворника, достаточно выжечь атомным оружием персонифицированное воплощение зла, и все чудесным образом переменится к лучшему. Конечно, никто не может запретить Спиридону пожертвовать собой ради спасения России от Сталина и всего его «заведения» (только вот где и когда он предпринимал хоть малейшее движение к этому?), но кто дал ему право приносить в жертву других людей, тем более миллион? Согласятся ли они сгореть в атомном пламени вместе с Отцом Усатым или все же предпочтут следовать выстраданной философии эзика Шухова: «Переживем все, даст Бог – кончится!»?

Вне зависимости от того, какую цель ставил автор, создавая образ дворника Егорова, признавать «критерий Спиридона», как это делают многие критики, универсальным, воплощающим некий обобщенный народный взгляд, нельзя. Характерно, что добивающийся от Спиридона ответа на вопросы: *кто прав? кто виноват?* Глеб Нержин находит принципиально иной путь борьбы со злом – правдивое слово. В разговоре с автором идеи заговора «техно-элиты» Герасимовичем он отвергает путь революционного, «хирургического» изменения существующего строя и высказывается за воздействие на человеческие души: «<...> может быть, в новый век откроется такой способ: *слово разрушит бетон?* <...> Ведь помните: в Начале было Слово. Значит, Слово – исконней бетона? Значит, Слово – не пустяк? А военный переворот... невозможно...» Нержин готовит себя к высокой миссии: к тому, чтобы донести до будущих читателей слово правды и тем самым разрушить мир, основанный на лжи и насилии.

Глеб относится к числу героев, в той или иной степени являющихся «рупорами» авторского голоса, объективирующих жизненный и духовный опыт писателя. Нержина можно отнести еще к одной разновидности героев – к «идеологам», в число которых также входят Рубин, Сологдин, Герасимович и некоторые другие. Каждый из них является носителем и пропагандистом определенного мировоззрения, каждый реализует, утверждает себя прежде всего через выражение идеологических позиций. В главах с участием этих героев на первый план могут выходить не собственно человеческие характеры, не индивидуальная психология, а определенные идеи, мировоззренческие позиции. Так, в главах, посвященных спорам Нержина, Рубина и Сологдина, сталкиваются, испытываются на прочность не только характеры, но и идеи, системы взглядов, носителями которых являются эти персонажи. В спорах с Нержиным и Сологдиным терпит поражение не только Рубин как личность, но и представляемая им коммунистическая идеология. Но не выдерживает испытания и Дмитрий Сологдин, точнее, его взгляды на православие и русский народ.

Все три центральных героя-идеолога марфинской сюжетной линии проходят через искушения. У каждого появляется возможность выбора: либо отдать силы, ум, талант, время на укрепление существующей власти и тем самым сохранить место в шарашке, а в будущем, возможно, получить досрочное освобождение, либо, отказавшись от сотрудничества с тираническим режимом, сохранив внутреннюю свободу и незапятнанную совесть, быть изгнанным в более страшные кру-

ги ГУЛАГовского ада. Нержин получает несколько предложений, приняв которые он мог бы остаться в шарашке, однако каждый раз решительно отказывается. Отвергая заманчивое предложение профессора Веренева, который приглашает его на работу в отдел криптографии и обещает в случае успешного выполнения задания МГБ досрочное освобождение, снятие судимости, квартиру в Москве, Глеб осознает, что тем самым обрекает себя на общие лагеря, а возможно и на смерть, но не поддается дьявольскому искушению: «Все доводы разума – да, я согласен, гражданин начальник! Все доводы сердца – отойди от меня, сатана!» Мировоззренчески значительно более гибкий в сравнении со своими ортодоксальными товарищами, Нержин, тем не менее, твердо отвергает любую форму сотрудничества или компромисса с палачами, без раздумий отказывается быть в одной команде с «ловцами чело­веков» – даже ради столь желанного досрочного освобождения. В финале романа, преодолев все искушения, он покидает привилегированный «первый круг» лагерного ада. Нержин считает, что только пройдя через лишения и страдания, через которые проходят миллионы других русских людей, он сможет стать внутренне свободным человеком, отграничить свою душу, выковать свой характер: «И через то – <стать> крупницей своего народа». Свой долг и свое призвание он видит в том, чтобы в полной мере испытать все, что выпало на долю народа, вобрать в себя трагический опыт эпохи, сохранить память о преступлениях тоталитарного режима, с тем чтобы, когда придет пора, поведать миру о совершенных злодеяниях, о палачах и их жертвах. Столь же мужественный выбор делают и некоторые другие узники Марфино: Бобынин, Хоробров, Герасимович. Последний, несмотря на мольбу несчастной жены: «Ну, изобрази им что-нибудь, чтоб они отвязались! <...> Спа-си ме-ня!!», – отказывается работать над особыми фотоаппаратами, которые будут использоваться сотрудниками МГБ для слежки: «Нет! <...> Сажать людей в тюрьму – не по моей специальности!»

И, напротив, из «идейных» соображений соглашается сотрудничать с теми, кто создал и укрепляет ГУЛАГ, кто посадил его и других невинных людей за колючую проволоку, Лев Рубин. Оказавшись в тюремной неволе, он по-прежнему остается верным сторонником марксистских идей, оправдывает все, что делается во имя социализма и считает Сталина великим государственным деятелем. Герой не без азарта берется «вычислить» дипломата-изменника. Рубин считает, что атомная бомба нужна Сталину, так как с ее помощью тот укрепит позиции советского государства и позиции «самого передового учения». Солженицын показывает, как идеологический догматизм лишает порядочного человека способности видеть мир таким, каков он есть на самом деле. У Рубина чудовищная аберрация зрения, и ее главная причина – фанатическая вера героя в коммунистические догмы.

Его постоянный оппонент Сологдин, напротив, является непримиримым противником советской власти и большевиков. Талантливый инженер, он не стал рабом бесчеловечной системы, сохранил веру, личное достоинство и силу духа. Не случайно автор неоднократно обращает внимание на его «иконный лик», на внешнее сходство с Александром Невским. Однако и этот герой, подобно Рубину, после колебаний все же решается отдать в руки палачей свое изобретение – «шифратор». Он делает это ради досрочного освобождения, так как не видит – ради кого ему жертвовать собой, ради кого гнить остатки лет в тюрьме. Для народа? Но народ для него – «общее обозначение совокупности серых, грубых существ, беспросветно тянущих упряжку, в которую они впряжены рождением и из которой их освобождает только смерть». В споре с Рубиным Дмитрий называет Россию «косопузой страной», «страной рабов». Такое отношение к стране, к народу, видимо, и приводит Сологдина к решению сотрудничать с ненавистной ему властью. Размышляя о том, стоит ли участвовать

в создании «шифратора», необходимого Сталину и его кровавым подручным, или же отказаться и на долгие годы остаться в лагере, Сологдин приходит к выводу, что ради «такого» народа вряд ли стоит жертвовать собой: «Этот обезбоженный народ <...> этот народ рабов достоин ли жертв <...>? Еще сто и еще двести лет этот народ будет доволен своим корытом – для кого же жертвовать факелом мысли?» Похожий на «древнерусского витязя» герой-идеолог претендует и на то, чтобы оказаться в числе персонажей Солженицына, которых принято называть «рыцарями» (правда в данном случае речь должна идти о рыцаре, который идет на своих врагов, как он сам утверждает, «под закрытым забралом», а если быть более точным – о рыцаре несостоявшемся). Жизненный путь героев-рыцарей представляет собой движение к высокому идеалу, осуществляющееся в форме преодоления разного рода искушений, а также в форме испытаний и «рыцарских поединков». Это движение имеет не только пространственный вектор, но и внутренний, духовный.

По замыслу автора, еще одним героем-рыцарем в его романе должен был стать дипломат Володин, вступающий в поединок с империей ГУЛАГа, символом которой в глазах персонажа является здание Министерства госбезопасности: «Новый смысл представился ему в новом здании Большой Лубянки, выходящем на Фуркасовский. Эта серо-черная девятиэтажная туша была линкор, и восемнадцать пилоэстров как восемнадцать орудийных башен высились по правому его борту. И одинокий утлый челночек Иннокентия так и тянуло туда, под нос тяжелого быстрого корабля. Нет, не тянуло челноком – это он сам шел на линкор – торпедой!» Сама мотивация внутренних перемен, мотивация превращения пресыщенного и преуспевающего советского дипломата во «внутреннего диссидента» и смертельного врага сталинского режима носит по преимуществу рационалистический характер. Знакомство с архивом умершей матери, поездки в деревню Рождество и к тверскому дядюшке Авениру – вот основные вехи прозрения героя. Узнав от дядюшки о том, о чем он раньше не подозревал – о подлинной истории большевистского переворота, увидев то, чего не замечал прежде – разоренную за годы коммунистического правления деревенскую Русь, благополучный государственный чиновник Володин из «эпикурейца» превращается в тираноборца. Решив расстроить планы мечтающего об атомной бомбе кремлевского Усача, прозревший герой звонит в американское посольство. Натужная авторская «героизация» Володиной вступает в противоречие с историческими фактами: как известно, первое испытание атомной бомбы Советский Союз провел за четыре месяца до звонка Иннокентия – 29 августа 1949 года.

Кроме того, позитивная значимость этого шага существенно умалчается, если не перекрывается вовсе, его явной несовместимостью с основополагающей нормой морали. Признать, вслед за автором романа, поступок Иннокентия (критики сразу же обратили внимание на значение этого имени – *невинный*) «рыцарским» и «жертвенным» весьма затруднительно, так как в его основе – предательство. И речь здесь не только о предательстве по отношению к политическому строю – то есть об измене обветшавшим догмам, но и о поступке, жертвами которого могут стать вполне реальные люди – те, кто в силу своих политических убеждений или моральных принципов пытаются лишить США монополии на обладание атомной бомбой. Десятки тысяч жителей Хиросимы и Нагасаки (за четыре года до описываемых в романе событий), хотя США и находились в состоянии войны с Японией, не советский диктатор Сталин обратил в пепел, а демократическая Америка¹, о во-

¹ Нисколько не оправдывая, а даже осуждая атомную бомбардировку японских городов, бесполезную с военной точки зрения, нужно все-таки иметь в виду два обстоятельс-

енно-стратегическом доминировании которой так печется Володин. Да к тому же «невинный» Иннокентий и не собирался жертвовать собой: его расчет строился на том, что звонок в посольство останется тайным, не раскрытым, и, следовательно, безнаказанным. Может ли в принципе существовать подвиг, в основании которого предательство? Где та грань, которая отделяет одно от другого? Если оставить в стороне политическую составляющую поступка Володина, то он совершает не подвиг, а именно предательство, причем скрытное, тайное. Он не думает о тех, кто из-за его звонка может лишиться свободы или даже самой жизни. Он не вступает, как полагалось бы подлинному «рыцарю», в битву с открытым забралом, он не бросает открытого вызова системе, в недрах которой сформировался и долгие годы благополучно существовал¹. Т.А. Лопухина-Родзянко относит Иннокентия к числу «праведников» и ставит его в один ряд с героиней рассказа «Матренин двор»², но она ведет речь о герое *облегченной* редакции. Поступок Володина во второй редакции «Круга первого» действительно был основан не на предательстве, а на сострадании, на желании помочь другому человеку, который, в свою очередь, из гуманных соображений пытался спасти больных³.

В самом, пожалуй, традиционном произведении А. Солженицына – повести «**Раковый корпус**» (1963–1967) явственно ощутимо влияние классического реализма, прежде всего Л. Толстого. Страшная болезнь сводит в одной больничной палате людей, имеющих разный жизненный опыт, разное социальное положение и разные взгляды. Перед лицом возможной смерти одни из них задумываются о том, как они прожили жизнь, пытаются посмотреть на свои поступки сквозь призму морально-религиозных вопросов Толстого: «Чем жив человек?», «Для чего живет человек?» Другие даже на узкой грани между жизнью и смертью пытаются уйти от нравственного суда над собой, отвергают раскаяние как единственно возможный путь спасения собственной души.

Опыт художественного исследования «Архипелаг ГУЛАГ». Трехтомный «Архипелаг ГУЛАГ» (1958–1968, 1979), имеющий подзаголовок «Опыт художес-

тва: во-первых, Вторая мировая война еще продолжалась, и Япония оказывала сопротивление союзникам, а во-вторых, американцы жаждали отомстить за коварное нападение на Пирл-Харбор. При этом они несомненно превысили все пределы отрицания. — *Peg*.

¹ **От редакции.** Эти рассуждения автора редакция оставляет в тексте статьи, поскольку изъятие их или исправление нарушило бы логику изложения, но считает необходимым заявить, что они не кажутся ей убедительными: если герой надеялся на неуязвимость, то, следовательно, таковыми, полагал он, останутся и его конфиденцы, которых он и не думал предавать; вопрос состоит в том, что для него значимее — родина или советское государство с его диктаторским строем; сложность выбора в том и заключается, что в исторически данный момент на родине господствует коммунистический режим, и эти нетождественные понятия как бы слились. Но даже в этом трагическом исторически настоящем человек должен поставить родину выше режима, как это сделали многие в Великую Отечественную войну, в том числе и русские эмигранты (Бунин и др.), ненавидевшие коммунистический строй, но желавшие победы родной им стране. Виновость героя в том и состоит, что он предает секрет не только ненавистного ему режима, но и своей родины, а понятие родина по своей нравственной ценности превосходит понятие государственного строя, ибо родина вечна, тогда как государственный строй преходящ.

² Лопухина-Родзянко Т.А. Духовные основы творчества Солженицына. — Frankfurt am Main, 1974. С. 25.

³ Интересное сопоставление разных редакций романа содержится в статье А. Латыниной «Истинное происшествие» и «расхожий советский сюжет». Два варианта «Круга»: взгляд из сегодня (Новый мир. 2006. № 6. С. 168 — 176).

твенного исследования» – обобщающее произведение Солженицына о лагерном мире, вобравшее в себя как личный опыт автора, так и опыт 227 других свидетелей величайшей народной трагедии. Эта уникальная в жанровом отношении книга, основанная на синтезе художественного и документально-публицистического начал, стала наиболее полной «энциклопедией» лагерного мира, воссоздающей его историю с 1918 по 1956. Помимо хроникального, в основу композиции положен принцип последовательного описания «хождения по мукам» тех, кого тоталитарный режим пропустил сквозь «зловонные трубы тюремной канализации», кто на себе испытал ужасы сталинской тюремно-лагерной системы. Части (всего их семь) и главы (шестьдесят четыре) имеют строго обусловленный порядок, воссоздающий основные ступени движения заключенных по кругам тюремно-лагерного ада: арест, следствие, суд, этап, исправительно-трудовой лагерь, каторга, ссылка.

В книге, которую автор считает, наряду с эпопеей «Красное Колесо», своим главным произведением, воссоздается история перемалывания в жерновах ГУЛАГа сословий, политических партий, целых народов, миллионов людей. Заглавие произведения – «Архипелаг ГУЛАГ» – стало трагическим знаком эпохи, самым емким символом беспрецедентно масштабных репрессий коммунистического режима против народа. Словом «архипелаг» принято называть группу морских островов, расположенных рядом и рассматриваемых как единое целое. Писатель так объяснил использование географического понятия в названии книги: «Лагерь рассыпаны по всему Советскому Союзу маленькими островками и побольше. Все это вместе нельзя представить себе иначе, сравнить с чем-то другим, как с архипелагом. Они разорваны друг от друга как бы другой средой – волей, то есть не лагерным миром. И вместе с тем эти островки во множестве составляют как бы архипелаг». Второе слово заглавия в произведении имеет двойное написание: ГУЛaг – аббревиатура, сокращенное именование Главного Управления Лагерей МГБ, и ГУЛАГ – слово, применяемое автором для обобщенного обозначения лагерной страны, лагерного мира. В предисловии к книге автор пишет о ГУЛАГе именно как о стране, «географией разодранной в архипелаг, но психологией скованной в континент, – почти невидимой, почти неосязаемой стране, которую и населял народ эзков».

«Архипелаг ГУЛАГ» – произведение многоплановое, включающее в свою структуру повествование от лица автора-повествователя и автора как автобиографического персонажа, от лица собирательного персонажа *Фан Фаныча* – «автора» пародийного этнографического очерка «Эки как нация» (ч. 3, гл. 19), а также рассказы реальных узников лагерей, поведавших автору книги историю своего пребывания на «архипелаге» (например, гл. 7 пятой части – «Белый котенок»), построенная как рассказ от первого лица заключенного Георгия Тэнно).

Солженицын использует и возможности несобственно-прямой речи, вкрапляя в авторское повествование *чужое* слово – голоса заключенных, товарищей автобиографического героя по лагерной судьбе, голоса верных слуг и сторонников лагерного режима, и это позволяет представить в книге широкий спектр мнений, создает эффект многоголосия. То есть писатель применяет наиболее адекватные материалу и идейно-художественным задачам повествовательные формы, позволяющие всесторонне осветить историю ГУЛАГа, подробно описать устройство и законы лагерного мира, быт заключенных, их психологию и мораль, а также максимально полно выразить авторскую позицию. Система взглядов автора, проявляющая себя как в открытой публицистической форме, так и в художественной, обеспечивает единство и взаимосвязь используемых в произведении поэтических средств, повествовательных, жанровых и композиционных форм, обеспечивает целостность

воссоздаваемой картины мира. Авторская позиция проявляет себя повсеместно, находя воплощение в иронии и юморе, в разветвленной системе символично-метафорических образов (метафорами, например, являются названия многих глав: «История нашей канализации», «Архипелаг дает метастазы», «Восхождение», «Мужичья чума»), в прямых оценках палачей и мучеников ГУЛАГа, в яркой эмоциональной окрашенности речи, в различных формах авторской диалогической активности. В книге немало прямых обращений автора к своему читателю («Закройте глаза, читатель. Вы слышите грохот колес»; «Вообразите себя в этом положении»), писатель часто обращается и к персонажам («Ау, полковник Ключкин! Где ты выстроил себе пенсионный особняк?»). Автор выступает в роли хроникера, комментатора, публициста, моралиста; он страстно обличает, негодует, судит, иронизирует, проповедует, сострадает, исповедуется. Он предстает в книге не только как историк, писатель, летописец, но и как реальное лицо, персонаж, разделивший судьбу миллионов узников ГУЛАГа. Одна из сквозных сюжетных линий произведения посвящена судьбе самого Солженицына – бывшего офицера-артиллериста, арестанта, лагерника, ссыльнопоселенца.

Книга – не просто мозаика документальных свидетельств. Опираясь на документальные источники, на свидетельства очевидцев, стремясь к максимальной точности в использовании исторических фактов, дат, статистических данных, автор создал не научный труд, не документально-публицистический очерк, не историческую хронику, а уникальное художественно-документальное произведение. «Опыт художественного исследования» как образец литературного жанра не имеет аналогов, однако отдельными чертами книга Солженицына перекликается с такими произведениями русской литературы, как «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Былое и думы» Герцена, «Остров Сахалин» Чехова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского¹.

В жанрово-стилевом отношении «Архипелаг ГУЛАГ» представляет собой сложную синтетическую форму, в структурных элементах которой проступают черты исторической хроники и автобиографического повествования, лирической исповеди и этнографического описания, публицистического монолога и стихотворения в прозе, бытовой зарисовки и жития, судебного репортажа и свидетельского показания. В текст книги автор ввел письма, фрагменты книг, брошюр, стенограмм политических процессов, газетные материалы, даже фотографии. В 1966 году Шаламов писал Солженицыну: «Читателю, пережившему Хиросиму, газовые камеры Освенцима и концлагеря, видевшему войну, кажутся оскорбительными выдуманные сюжеты. В сегодняшней прозе и в прозе ближайшего будущего важен выход за пределы и формы литературы. <...> Проза, где нет описаний, нет характеров, нет портретов, нет развития характеров, – возможна. <...> Все это должно быть не литературой, а читаться неотрывно. Не документ, а проза, пережитая, как документ». «Архипелаг ГУЛАГ» и стал одним из самых значительных в русской литературе XX века образцов «невдуманной прозы».

Многие читатели и критики увидели в книге Солженицына преимущественно политический *памфлет*, обвинительный *приговор*, *разоблачение*, *суд* над коммунистической идеологией и ее сторонниками, русский *Нюрнбергский процесс*, *летопись кровавых злодеяний* преступного сталинского режима и т.п. Все это в произведении есть, однако кульминационной, наиболее важной по значимости

¹ См. об этом: Ранчин А.М. «Архипелаг ГУЛАг» как художественный текст // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 5 – 6. С. 26 – 33.

является четвертая часть («Душа и колючая проволока»), в которой автор показывает борьбу добра и зла в человеческом сердце, размышляет о том, что помогает человеку устоять в неравном поединке с государством-Драконом. Именно в этой части, суммирующей то, о чем речь идет и в других частях, автор приходит к итоговому выводу, что ответственность за ГУЛАГ, за царящее в мире зло в той или иной степени несут все. Общество, основанное на высоких духовно-нравственных началах, невозможно создать, не пройдя через раскаяние и внутреннее очищение – такова ключевая этическая идея Солженицына, совпадающая с евангельским призывом к покаянию. Автор «Архипелага» имеет моральное право на жесткие оценки других хотя бы потому, что еще более строг он по отношению к самому себе. В книге не раз звучат авторские покаянные исповеди, которые не могут не потрясти читателя: «В упоении молодыми успехами я ощущал себя непогрешимым и оттого был жесток. В переизбытке власти я был убийца и насильник» (ч. 4, гл. 1); «Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность. А между тем был – вполне подготовленный палач. И попади я в училище НКВД при Ежове – может быть, у Берии я вырос бы как раз на месте?.. Пусть захлопнет здесь книгу тот читатель, кто ждет, что она будет политическим обличением. <...> Завещал нам Сократ: познай самого себя! И перед ямой, в которую мы уже собрались толкать наших обидчиков, мы останавливаемся, оторопев: да ведь это только сложилось так, что палачами были не мы, а они. А кликнул бы Малюта Скуратов н а с – пожалуй, и мы б не оплошали!..» (ч. 1, гл. 4). Многие критики отмечали, что подобного бесстрашного самобичевания в русской литературе еще не было. Однако дело здесь не в самобичевании как таковом: по Солженицыну, покаяние – необходимая ступень, без которой невозможно духовное развитие человека. В автобиографическом произведении «Угодило зернышко промеж двух жерновов» писатель сформулировал эту мысль еще более определенно: «Я цель имел во всей книге, во всех моих книгах сказать: что можно из человека сделать. <...> В свисте и вое перед высылкой, 2 февраля 1974, я и сказал об этом публично: “У ЦК, КГБ и у наших газетных издательств... нет уровня понять, что я о себе самом рассказал в этой книге сокровенное, много худшее, чем все плохое, что могут сочинить их угодники. В этом – и книга моя: не памфлет, но зов к раскаянию”».

К раскаянию, но не к всепрощению. Автор «Архипелага» непримирим к организаторам и вдохновителям государственного террора, к тем, кто возглавлял советское государство во времена ГУЛАГа. Для него они – не выдающиеся политики, а преступники, заслуживающие самой страшной казни. Рассказав в гл. 11 первой части историю шестерых крестьян, расстрелянных за то, что «после колхозного (их же руками!) покоса они прошли и сделали по кочкам подкос для своих коров», автор книги разражается гневной тирадой по адресу главных виновников геноцида: «Если бы Сталин никогда и никого больше не убил, – то только за этих шестерых царскосельских мужиков, я бы считал его достойным четвертования! И еще смеют нам визжать: “как вы смели его разоблачать?”, “тревожить великую тень?”, “Сталин принадлежит мировому коммунистическому движению!” – Да. И – уголовному кодексу. Впрочем, Ленин с Троцким – чем же лучше? Начинали – они».

Некоторые исследователи творчества Солженицына говорят о серьезном противоречии во взглядах писателя, то заявляющего о неприятии революций, то воспевающего восстание заключенных. Да, действительно, автор книги, высказываясь против всяких революций, в то же время воспекает Кенгирское восстание, однако подобное совмещение, казалось бы, противоположных тезисов не является доказательством противоречивости его взглядов. Для писателя и его героев такое

совмещение вполне органично. Об этом, в частности, свидетельствует монолог инженера Ободовского в 23-й главе романа «Октябрь Шестнадцатого», монолог, в котором естественно совмещается протест против насилия и признание права на силовое противодействие агрессивному злу: «Я – против насилия, да! Против всякого насилия, но *первичного*! Не непротивленец – а *против*! А когда насилие произошло – чем же ответить, если не силой? Не обороняться – это уже просто слюнтяйство!»

В отличие от автора «Колымских рассказов» В.Шаламова, считавшего лагерь «отрицательной школой», А. Солженицын концентрирует внимание не только на негативном опыте, который приобретают заключенные, но и на проблеме сопротивления и устояния – физического и духовно-нравственного. Писатель одинаково подробно рассказывает и о том, как лагерь растлевал человеческие души, и о том, как люди находили в себе силы выстоять в неравном поединке с государством. Во многих главах автор пишет о покорности и трусости жертв репрессий, он именует их (и самого себя) «кроликами», «ягнятами», «жалкими рабами» и делает вывод, что своей привычкой к покорности русские люди «заслужили все дальнейшее». Однако гораздо чаще в книге встречаются примеры мужественного поведения, автор приводит множество случаев единичного и массового сопротивления тираническому режиму. Подобные эпизоды и сцены обычно сопровождаются комментарием, в котором автор высказывает сожаление, что мужество было присуще не всем: «Пожалуй, развалили бы Архипелаг, если бы все фронтовики так себя вели»; «Ах, весь наш народ был бы такой! – ни черта б его не сажали!»; «Если бы все мы были так горды и тверды – какой бы тиран удержался?»

Чем объясняются различия в поведении жертв ГУЛАГа? Автор не дает однозначного ответа на этот вопрос, но все же главная причина, по его мнению, кроется не во внешних обстоятельствах, а в самом человеке. В главе «Восхождение» четвертой части писатель формулирует одну из ключевых идей книги: «Постепенно открылось мне, что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, не между партиями, – она проходит через каждое человеческое сердце <...>. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, обьятом злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце – неискорененный уголок зла. С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить».

Автора интересует не только душа отдельного человека, но и духовный опыт нации в целом. Для него лагерь – это не только место, где истязают и истребляют людей, но и наиболее действенный способ массового духовного растрепания – и жертв, и палачей, это разрушение в течение веков складывавшихся основополагающих свойств национального характера, это последовательно и целеустремленно проводимое коммунистическим государством культивирование в русском народе таких качеств, как подозрительность, недоверчивость, лживость, склонность к доносительству, жестокость, рабская психология и т.п. (см. ч. 4, гл. 3).

Лагерь растлевает прежде всего и преимущественно тех, кто слаб духом, кто не имеет твердого нравственного стержня. Принципиальная позиция писателя состоит в том, что «никакой лагерь не может растлить тех, у кого есть устоявшееся ядро». По его мнению, такого ядра не оказалось у большевистских вождей, ставших жертвами репрессий 1930-х годов и на этом основании в эпоху оттепели объявленных «мучениками». Автор же «Архипелага» убежден, что марксистское мировоззрение прикрывало нравственную несостоятельность этих людей, до собственного ареста

действовавших в одной команде с кровавым диктатором. «Может быть, 37-й год и нужен был для того, чтобы показать, как малого стоит все их *мировоззрение*, которым они так бодро хорохорились, разворачивая Россию, громя ее твердыни, топчая ее святыни, – пишет Солженицын в главе «Следствие». – Жертвы большевиков с 1918 по 1936 никогда не вели себя так ничтожно, как ведущие большевики, когда пришла гроза на них». Автор признается, что, исследуя историю политических процессов конца 1930-х годов, он испытывал отвращение не только к Сталину и его приспешникам, но и «к униительно-гадким подсудимым, омерзение к душевной низости их после прежней гордости и непримиримости». Писатель отказывался видеть в них силу, противостоящую кровавому режиму, так как в нравственном плане «ведущие большевики» ничем не отличались от уничтожившего их Сталина.

И, напротив, автор воспевал подвиг заключенных, духовно выстоявших в схватке с бесчеловечной системой благодаря христианской вере, благодаря твердости нравственных принципов. В отличие от правозащитных коммунистов и обычных советских граждан, которые зачастую попадали в жернова ГУЛАГа без каких бы то ни было серьезных оснований, заключенные-христиане хорошо знали, за что сидят, и были непоколебимы в своих убеждениях. Они, по словам писателя, единственные, может быть, к кому совсем не пристала лагерная философия и даже язык. По мысли Солженицына, пережитый народом трагический опыт ГУЛАГа помог осознать, что основой души русского человека и нравственным основанием российского общества в целом должна быть христианская этика, а не марксистско-ленинское мировоззрение, не та или иная общественно-политическая доктрина.

Работая над книгой о лагерной стране, автор не только создает летопись ГУЛАГа, но и стремится ответить на вопросы о глубинных исторических причинах его появления. Кто и во имя чего создал чудовищную карательную систему, истребившую миллионы людей, уничтожившую интеллектуальный цвет нации, приведшую страну к самой страшной за всю ее историю катастрофе – демографической, социально-экономической, духовно-нравственной? Откуда взялись сотни тысяч верных слуг кровавого режима: изверги-следователи, злобные конвоиры, жестокие тюремщики, не знающие жалости палачи, добровольные стукачи? По мнению писателя, созданный кровавым большевистским режимом ГУЛАГ обнажил и проявил все основные болезни общества. Эпоха сталинских репрессий не столько породила, сколько обострила, довела до предела жестокосердие, равнодушие к чужим страданиям, душевную черствость, безверие, отсутствие твердого духовно-нравственного фундамента, безликий коллективизм – все то, что накапливалось в русском обществе в течение долгого времени. ГУЛАГ – закономерный итог развития цивилизации, отказавшейся от веры, во главу угла поставившей социально-политические химеры и идеологический радикализм, отвергшей идеалы духовности во имя безоглядного социального прогресса.

Историческая эпопея «Красное Колесо» (1937, 1969–1990) – явление для русской литературы XX века во многих отношениях уникальное. К этому произведению, как ни к какому другому, подходит определение *самое*: самое объемное, самое впечатляющее по продолжительности творческой истории (свыше полувека), самое масштабное по охвату жизненной реальности, по числу персонажей (в том числе исторических), самое подробное и документально точное в плане воссоздания важнейшего события русской истории, самое уникальное в жанровом, композиционном, повествовательном, стилевом и многих других отношениях, самое непрочитанное, непонятое...

Эпопея, имеющая подзаголовок «Повествование в отмеренных сроках», включает в свой состав два *Действия*. В первое («Революция») входят три *Узла* (романа): двухтомные «Август Четырнадцатого» и «Октябрь Шестнадцатого» и четырехтомный «Март Семнадцатого». Действие второе («Народоправство») представлено одним Узлом – двухтомным «Апрелем Семнадцатого». Задуманная еще в ноябре 1936 года, эпопея по первоначальному плану должна была состоять из 20 Узлов (каждый по тому) и охватывать события русской истории, начиная с августовской катастрофы 1914 года 2-й Русской армии под командованием генерала Самсонова и заканчивая 1922 годом, когда, по словам автора, «все последствия революции уже закованы в железные колен». Помимо названных двух Действий, в книгу должны были войти еще три – «Переворот» (октябрь 1917 – сентябрь 1918), «Наши против наших» (ноябрь 1918 – январь 1920) и «Заковка путей» (октябрь 1920 – весна 1922). Оборвав в 1990 году работу над эпопеей, автор включил в последний том «Красного Колеса» 135-страничный конспект главных событий – «На обрыве повествования» (Узлы V–XX) – по сути развернутый план первоначально задуманной им 20-томной книги.

В процессе многолетней работы замысел корректировался, и постепенно центр тяжести с Октября 1917 года (до изображения которого дело так и не дошло) сместился на Февраль, в том числе на исследование его предпосылок. Солженицын пришел к выводу, что главным событием русской истории XX столетия является не большевистский переворот, как он считал раньше, а Февральская революция. По его словам, она «привела к тому, что Россия лежала распластанная, для любого желающего: бери, если хочешь. И вот тогда стал неизбежен октябрьский переворот». Писатель не раз высказывался в том смысле, что 1917 год был стремительным, сжатым очерком всей мировой истории XX века, что восемь месяцев, которые прошли в России от Февраля до Октября, для остального мира растянулись на целое столетие. В работе «Размышления над Февральской революцией» он сказал, что описываемые в эпопее события имели «всепланетный смысл, если не космический».

Революционная эпоха, представленная в динамике – главный сюжетно-композиционный и идейный нерв произведения, тот стержень, вокруг которого выстраиваются все художественные структуры «Красного Колеса». Опираясь на собранный им огромный фактический материал, автор создал грандиозное художественно-документальное полотно – десять томов общим объемом свыше шести тысяч страниц. Каждый из четырех Узлов охватывает сравнительно небольшой отрезок времени – от 12 до 24 дней, что позволяет автору максимально подробно реконструировать *узловые* события русской революции. Принцип Узлов, то есть «сплошного густого изложения событий в сжатые отрезки времени» определился в 1967 году. Однако заявленное «узловое» строение выдерживается не всегда. В некоторых случаях автор обращается к событиям, выходящим за пределы обозначенных хронологических рамок. Важнейшее и самое объемное событие второго тома «Августа Четырнадцатого» – убийство Столыпина, которое произошло в 1911 году – то есть за пределами очерченных автором временных рамок первого Узла (10–21 августа 1914 г. ст. ст.). Эта драматическая история понадобилась автору для выявления важных закономерностей исторического движения России, а потому он счел целесообразным вклинить громадную по объему сплотку глав о прошлом (о героях, большинство из которых не участвуют в событиях 1914–1917 гг.) в «Август Четырнадцатого». По такой же причине в первый Узел включена глава 60 – о женщинах-террористках, во второй – обзорная глава 7 (Кадетские истоки) и т.д. То есть, решая концептуальные задачи, писатель в случае необходимости

отступает от избранного основополагающего композиционного («узлового») принципа и от заявленной жанровой модели («повествование в отмеренных сроках»).

По определению Солженицына, «Красное Колесо» – историческая эпопея, «следующая по крупности за романом прозаическая форма: где единичные судьбы персонажей уже не столь центральны, не столь даже и важны, не ими замыкается обзор, но поднимается выше – к событиям эпохи, целой страны, к лицам уже не сочиненным, а историческим, и к действиям их в реальных событиях». В произведении Солженицына найдено наиболее законченное воплощение характерная для всего его творчества тенденция к синкретизму: к переплетению различных жанровых и повествовательных форм; к изображению как вымышленных персонажей, так и реальных лиц; к описанию исторического процесса «в огромных движениях и в каждой мелочи»; к соединению беллетристики с неотрефлексированным материалом – документами, исторической хроникой, газетными сообщениями. «Красное Колесо» – попытка преодоления художественной условности, свойственной беллетристике, попытка прорыва к объективной реальности. На первый план в эпопее выходит сама история, ее закономерности и ее логика; действующие же лица, вовлеченные в исторический процесс, интересны писателю прежде всего как участники этого процесса. Большинство персонажей, через восприятие которых показывается революционная эпоха, являются реальными лицами, оказавшими влияние на ход исторического процесса. Вымышленных героев в произведении значительно меньше, к тому же от тома к тому их удельный вес неуклонно уменьшается.

В ряде публицистических работ Солженицын высказывал мнение, что катастрофа 1917 года «произошла в духе раньше, чем в реальности», что Февральская революция имела столетнюю подготовку в философии и публицистике и проявилась прежде всего как революция идеологическая. В своей эпопее он представляет на суд читателей те идеологические системы, которые подготовили крушение самодержавной России. Чтобы решить эту задачу, писатель создал уникальную структуру повествования, которая позволила ему представить все основные системы взглядов, нашедших отражение в общественной жизни России конца XIX – начала XX столетий.

Самую многочисленную разновидность художественных глав эпопеи принято называть *моногеройными* – потому, что ведущую роль в них играет один из героев. О подобной разновидности глав автор «Красного Колеса» говорил: «<...> для меня главный герой тот, кому посвящена данная глава, и я должен строить всю главу полностью в его психологии, и стараясь передать его правоту». По классификации известного австрийского литературоведа Ф.Штанцеля, подобная нарративная форма называется *персональной* или *персонажной*. В романе с *персональным* (французские нарратологи называют его *акториальным*) типом повествования, хотя рассказ и не ведется от имени персонажа и выдерживается форма изложения от третьего лица, изображаемая действительность пропущена через сознание персонажа. Как и в классических случаях применения *акториального* повествования, изображаемая в моногеройных главах действительность пропущена через субъективное восприятие огромного множества реальных исторических (Николай II, Родзянко, Миллюков, Гучков, Гиммер, Нахамкис, Керенский, Ленин, Шляпников, Колчак, Алексеев, Корнилов и др.) и вымышленных (Саня Лаженицын, Ксения и Ирина Томчак, Георгий, Алина и Вера Воротынцевы, Ольга Андозерская, Саша Ленартович, Арсений, Катена и Елисей Благодаревы и т.д.) персонажей. В них воспроизводится то, что чувствуют, думают, видят и слышат эти герои. Внутренний голос героя в этих главах поглощает речевой план в целом нейтрального повес-

твователя. Вместе с тем, все озвучиваемые персонажами точки зрения на самом высшем идейно-концептуальном уровне произведения включены во всеобъемлющее «завершающее» сознание автора как творца художественного мира. Автор не только «предоставляет слово» многочисленным персонажам эпопеи, но и ведет напряженный диалог со сложившимися в общественном сознании Нового времени философскими, политическими, экономическими, историософскими, этическими и другими системами взглядов.

В «Красном Колесе» есть и главы, в которых точка зрения автора-повествователя занимает господствующую позицию. Это прежде всего так называемые «обзорные» главы (их номера снабжены штрихом). В число обзорных входят такие важные в концептуальном отношении главы, как 65 (Петр Аркадьевич Столыпин) «Августа Четырнадцатого»; 41 (Александр Гучков), 65 (Государственная Дума, 1 ноября) «Октября Шестнадцатого»; 26 (Дума кончается) «Марта Семнадцатого»; 116 (заседание Четырех Дум) «Апреля Семнадцатого» и др. В нарратологии подобную повествовательную форму принято называть «аукториальной»¹. Подобная разновидность нарративной организации предполагает такое положение повествователя, которое позволяет ему оценивать героев произведения и комментировать изображаемые в нем события, иными словами, быть центром ориентации для читателей.

Особую роль в повествовательной структуре «Красного Колеса» играют пословицы, которыми завершаются некоторые главы. Они вынесены в отдельную строку, снизу и сверху обрамлены значительными просветами и специальными графическими знаками, а, кроме того, набраны прописными буквами и более крупным шрифтом: БЫЛ РОГ, ДА СБИЛ БОГ; ТЫ ВАШЕ'Ц, Я ВАШЕ'Ц – А КТО Ж ХЛЕБОПАШЕЦ?; БОРОДА МИНИНА, А СОВЕСТЬ ГЛИНЯНА и т.д. Эти пословицы играют важную оценочно-завершающую роль. Так, главу, в которой лидер октябристов Гучков излагает идею спасения России с помощью дворцового переворота, завершает резюмирующая пословица ЭХ, И ЧЕРТ ТЕБЯ ПОНЕС, НЕ ПОДМАЗАВШИ КОЛЕС! Главу, в которой речь идет о том, как в дни февральской смуты Государственная Дума предоставила помещения и все необходимое для работы поначалу как будто бы ни на что не претендующему, полушутовскому Совету, замыкает пословица ТЫ МНЕ ДАЙ ТОЛЬКО НА ВОЗ ЛАПКУ ПОЛОЖИТЬ, А ВСЯ-ТО Я И САМА ВСКОЧУ. Однако писатель выражал свое несогласие с теми критиками, которые доказывали, что эти особым образом выделенные пословицы содержат некий моральный вывод автора, его резюме. «Этими пословицами выражается как бы голос народа, – утверждал он. – Я мысленно представляю среди своих читателей какого-то, может быть даже неграмотного, мужика, который слушал, слушал, слушал вот то, что было в повествовании, и потом – раз, вклеил свою пословицу, врезал ее».

Автор применяет и такую редкую повествовательную форму как «экран». «Экраны» представляют собой цепочку развернутых сцен, данных преимущественно в их зрительном выражении: пожирание огнем ветряной мельницы в Уздау, панический ночной откат 6-го корпуса, разгром гостиницы «Астория», уничтожение уличной толпой государственных гербов, убийство адмирала Непенина, вращение красного креста и др. Устранив себя (а заодно и персонажей, через восприятие которых изображается действительность) как посредника между читателем и воссоздаваемыми событиями, автор-повествователь тем самым как бы предлагает читателю на время превратиться в «зрителя». Солженицын не раз утверждал, что

¹ От лат. auctor – создатель, творец, писатель.

экраны – это «киносценарий». Да, отчасти это «киносценарий», но – беспрецедентный, не имеющий аналогов: предельно ритмизованный, эмоционально экспрессивный, с инверсированным, эллиптическим синтаксисом, необычной лексикой, с бесконечными каскадами словесных и звуковых повторов, восклицаний и т.д. Ж. Нива утверждал, что эпопея А. Солженицына не имеет «стержневого тезиса». Это не так – стержневой тезис заложен уже в заглавии, смысл которого расшифровал в одном из интервью сам автор: «Я нашел, что это наиболее точно выражает закон всех революций. <...> Когда раскручивается грандиозное, почти космическое колесо, оно захватывает в себя целый народ, и целые народы, и своих инициаторов захватывает, как ничтожные песчинки, так что те, кто начинали революцию, потом крутятся в этом вихре беспомощными и чаще всего погибают». Стержневой тезис эпопеи получает развитие в экранах, прежде всего в тех пяти эпизодах, в которых фигурирует образ красного колеса. Эти фрагменты берут на себя функцию не только сюжетообразующих, но и концептуальных символических лейтмотивов, выражающих важнейшие историософские представления автора. В главе 30 первого Узла писатель *реализует* метафору постепенно раскручивающегося Колеса истории:

«И лазаретная линейка – во весь дух!
и вдруг – колесо от нее отскочило! <...>
и само! обгоняя! покатило вперед!
колесо!! все больше почему-то делается,
Оно все больше!!
Оно во весь экран!!!
КОЛЕСО! – катится, озаренное пожаром!
самостийное!
неудержимое! все давящее! <...>
= И – лица маленьких испуганных людей: почему оно катится само? почему такое большое?»

Если экраны, производящие в отдельных случаях ощущение некоторой избыточности, и имеют художественное оправдание, то, прежде всего, благодаря этим кульминационным точкам воплощения авторской концепции, которые одновременно являются основным ритмико-интонационным камертоном всего повествования и наиболее выразительными случаями выхода на поверхность сквозной ассоциативно-образной траектории главного символического лейтмотива – Красного Колеса.

Говоря об историософской концепции эпопеи, нельзя упускать из виду динамику авторских взглядов. Применительно к некоторым ключевым героям «Красного Колеса», чьи взгляды на протяжении десятилетнего повествования корректируются, следует говорить не только о логике развития их характеров и не только о переменах в их мировоззрении, но и об эволюции авторского отношения к событиям русской истории. В таком ключе необходимо рассматривать две важнейшие сцены, обрамляющие эпопею – диалог философа Варсонофьева с Саней Лаженицыным и его другом Котей в первом томе и беседу «звездочета» с тем же Саней и его невестой Ксеньей в десятом томе – на последних страницах эпопеи. Когда молодой человек напоминает Павлу Ивановичу важнейшее, на его взгляд, высказывание собеседника, прозвучавшее во время первой встречи: «А вы прошлый раз нам сказали, что строй отдельной человеческой души важнее государственного строя.

Так если так – тогда что бы нам революция? Переживем. Лишь бы самим не одичать», – тот отвечает: «Сказал так? Это – неосторожно. В мирные эпохи – пожалуй что так. Но когда государство разваливается – нет, нет, надо его спасать». Эта корректировка – не только поправка задним числом точки зрения Варсонофьева образца августа четырнадцатого, но и наглядное свидетельство развития мировоззренческих представлений самого автора. Не очень уверенно высказанное Саней жизненное кредо: «Простой человек ничего не может большего, чем... выполнять свой долг. На своем месте», по-видимому удовлетворившее бы автора первого Узла эпопеи, создателя «Апреля Семнадцатого», проделавшего вместе со своими героями долгий и тернистый путь, уже не может устроить в полной мере. Вместе с Саней освобождаясь от иллюзий «толстовства», «на обрыве повествования» автор вполне готов разделить выстраданные убеждения мудреца Варсонофьева: «Когда государство разваливается – надо его спасать»; «Только на этом телесном уровне дано нам выстаивать наши битвы».

В «Красном Колесе» не только воссоздано во всем своем подлинном грандиозном масштабе, динамической объемности и мельчайших значимых подробностях самое значительное по последствиям событие русской истории XX века – Февральская революция, а также предворяющие ее и сопутствующие ей факторы, но и, что не менее важно, заключено целостное авторское представление об устройстве мироздания, о природе человека, о смысле человеческой жизни, о глобальных закономерностях исторического процесса. Солженицын в течение нескольких десятилетий кропотливо, эпизод за эпизодом восстанавливал и художественно воссоздавал исторические факты и подлинные события не только ради них самих, но еще и для того, чтобы через них выявить, понять как лежащие на поверхности, так и скрытые движущие силы и закономерности, управляющие мировой историей. В отличие, например, от автора романа «Доктор Живаго», который глазами своего главного героя в революции видел некую данность, не подлежащую обсуждению («От события такой огромности не требуется драматической доказательности. <...> Мелко копать в причинах циклопических событий. Они их не имеют»), создатель «Красного Колеса», напротив, все свои творческие усилия направляет на то, чтобы разобраться в причинах происходивших в России в начале XX века «циклопических событий».

Во время мартовских событий 1917 года обладающему обостренной интуицией Варсонофьеву снится вещий сон – будто ему приносят телеграмму, но не простую, а *астральную*. В ней заключен важный смысл, который должен помочь понять то, что происходит с Россией. Но текст телеграммы герой разобрать не может, тот оказывается слишком мелким и размытым, расплывается прямо на глазах. Мистический знак остается не понятым: «Что-то в этом было истое: какой-то посланный нам, но не доходящий до нас смысл. <...> Какие-то знаки посылались, но – не разгадаемые». Павел Иванович надеется, что смысл этих небесных знамений все же откроется, что посылаемое человечеству откровение будет понято. Автор «Красного Колеса» и поставил целью прикоснуться к самым сокровенным, мистериальным тайнам бытия, понять Божий замысел о мире и о России, высший смысл и подлинное значение того урока, который вытекает из революционной катастрофы. Именно этим обстоятельством можно объяснить то трепетное чувство, с которым автор приступал к работе над эпопеей. В июне 1965 года он записал в «Дневнике Р-17»: «Я понимаю, во что я вступаю, – в Храм». И далее автор делает важное признание, которое заставляет скорректировать весьма распространенное представление о произведении исключительно как о документально точной и под-

робной хронике революционных событий: «Этот Роман, еще ненаписанный, всегда был величайшей любовью моей жизни. Ничего на свете я не любил до такого обмирания сердца». Писатель говорит о чувствах, которые, зная его крайне негативное отношение и к революции в целом, и к ее главным действующим лицам, могут показаться не вполне адекватными, не соответствующими видимым целям и задачам произведения, в котором воссоздается величайшая русская катастрофа. Значит, за книгу о революции он взялся «совсем с другими чувствами», чем это иногда принято считать, не так, как если бы речь шла всего лишь о произведении, посвященном предтечам, идеологам, организаторам и исполнителям чудовищного социального катаклизма. Замысел художника изначально был более объемлен, чем это иногда представляется. Писатель уже на ранней стадии осуществления творческого замысла осознавал, что его задача заключается не в создании очередной авторской версии революционных событий, а в художественно-документальной реконструкции подлинной истории, реконструкции, которая должна выявить во всем подлинном объеме механику действия глобальных исторических и метаисторических законов, объективных факторов и таинственных мистических сил. Причем, «механика» эта постигается через показ всех ключевых участников масштабных предреволюционных и революционных событий.

Большинство персонажей ранней прозы Солженицына можно отнести к категории героев, занимающих в пространстве (сознательно или вынужденно) преимущественно статичное положение: Шухов, Матрена, Захар-Калита, Василий Зотов из «Случая на станции Кочетовка», повествователь «Правой кисти», Нержин и его товарищи по шарашке, Сталин, заживо замуровавший себя в даче-склепе, отгородившийся от советской реальности «тверской дядюшка» Авенир из романа «В круге первом», Олег Костоглотов и другие персонажи «Ракового корпуса». Иная ситуация складывается в эпопее, где художественные задачи и воссоздаваемый событийный материал продиктовали автору выбор и принципиально иных ключевых персонажей – подлинно *действующих*, подвижных, находящихся в постоянном движении.

Важнейшим героем, воплощающим идею *пути* как движения к высокой общественной цели, является Воротынцев. Это один из самых динамичных персонажей. Георгию кажется, что все самое важное, определяющее исход войны и судьбу страны, находится где-то в другом месте – в действующей ли армии (август 1914), рядом с вынашивающим идею дворцового переворота октябристом Гучковым либо в среде либеральных столичных политиков (октябрь 1916), рядом с ищущим опору императором (март 1917), в Ставке действующей армии (апрель 1917). Повинуясь внутреннему побуждению, он устремляется в эпицентр событий, однако почти каждый раз сбивается с курса. Так происходит и в мартовские дни, когда он оказывается не в охваченном бунтом Петрограде, а в относительно спокойной Москве: «Всю жизнь мечтал оказаться на самом опасном нужном месте, на своем Аркольском мосту, – и вот может быть посылается ему где-то действие несравненное – а он проволочился тряпкой, пораженный внутренним недугом, – все пропустил». И дело здесь не только в том, что автор, верный своему художественному кредо – следованию исторической правде, не стал приписывать вымышленному *персонажу-рыцарю* того, чего в реальности не было – целенаправленной, организованной и решительной борьбы за спасение монархии и государства. Через судьбу, переживания и метания вымышленного персонажа он показал то, что было свойственно реальным историческим лицам, то, что помешало им противостоять разрушению государства – «внутренний недуг», иначе говоря, идейная, мировоззренческая де-

ориентация и внутренняя слабость, отсутствие четких нравственных ориентиров, твердой духовной опоры внутри себя и, как следствие, утрата идеала жертвенного служения Родине.

Динамичный – еще не значит положительный. Для автора важнее не сам по себе факт подвижности или статичности персонажа, а то, на что они, в конечном счете, направлены и к какому результату приводят. Чрезвычайно подвижен в эпопее Керенский, совершающий головокружительные перемещения в пространстве. По мнению самого героя, он «создан был к движению, к ракетному движению – лететь, прочерчивая русское небо, появляться, быть показанным, произносить вдохновляющие речи, решительно все ломать и переделывать». Вся неумная энергия этого политика направляется на разрушение России. За редким исключением (Крымов, Кутепов), в эпопее весьма пассивны и малоподвижны сторонники монархии (сам самодержец Николай II, его свита, великие князья, посланный императором на подавление бунта генерал Иванов, министры царского правительства, думские политики-монархисты, командующие фронтами и военными округами, армейские офицеры, полиция и охранка, чиновные люди всех рангов, дворянство, духовенство и т.д.) и, наоборот, чрезвычайно активны всякого рода либералы и радикалы. Подвижны и невероятно энергичны главные ненавистники самодержавной России Парвус, Ленин и Троцкий. Последний хотя и появляется в самом финале «Красного Колеса», однако, даже еще не успев начать действовать, демонстрирует поистине дьявольскую энергию и активность. В 176-й главе «Апреля Семнадцатого» он показан глазами возвращающегося на родину из плена доктора Федонина, оказавшегося в одном вагоне с Троцким: «Федонин всматривался – он никогда таких не встречал. И сколько в нем жизненной энергии. <...> Этого человека стеснял вагон. Он – рвался, опережал ход поезда. В крайней напряженности, как бы перед скачком. О-о, он еще наделает дел!» Подвижны сочувствующие и сознательно или неосознанно подыгрывающие большевистским радикалам представители Исполнительного Комитета Совета (Нахамкис, Гиммер, Скобелев и др.), но их подвижность, как и в случае с Керенским, носит узконаправленный характер и тоже нацелена на сокрушение устоявшихся форм национального бытия.

Активен на фазе дискредитации и низвержения монархии и (это он, правда, поймет слишком поздно) самой российской государственности Александр Гучков. Однако, оказавшись на давно желанном (ради осуществления грандиозных реформистских планов) посту военного и морского министра Временного правительства, он сразу же теряет силы, волю, уверенность, энергию. С удивлением для самого себя Гучков обнаруживает, что не в состоянии противостоять не только хаосу в стране, но и анархии во вверенной ему армии. Более того, когда-то бесстрашный, нестигаемый борец с Троном оказывается униженно беспомощным перед «головкой» Совета – кучкой никому в России не известных и никем не избранных ничтожных политических авантюристов. Гучков не решается хотя бы даже морально поддержать решительно настроенных генералов (Крымова, Корнилова), предлагавших «расчистить» Петроград от революционной заразы. Александр Иванович списывает свою слабость и вялость на пошатнувшееся здоровье, но дело, видимо, не только в этом. В похожем положении оказывается не испытывающий проблем со здоровьем Павел Николаевич Милуков и другие лидеры кадетской партии – самой авторитетной и влиятельной общественной силы предреволюционного времени. Именно они с высокой думской трибуны и газетных полос долгое время (даже в дни войны!) энергично и целенаправленно занимались дискредитацией Николая II и императрицы, обвиняли во всех смертных грехах правительство,

настраивали общественное мнение против всего, что исходило от власти. И вдруг почти в одночасье (даже войдя в состав Временного правительства) лишились и авторитета, и силы, и уверенности, и твердой устремленности в будущее. Точно в таком же положении оказывается и Государственная Дума. Этот под давлением «прогрессивной общественности» вырванный у царя институт власти сыграл еще более разрушительную роль, чем большевистская партия, которая, по сути, лишь воспользовалась плодами деструктивной деятельности других общественных сил и государственных институтов. После отречения императора и Государственная Дума «сдувается», теряет всю свою силу и вскоре, как и кадетская партия, отбрасывается на историческую обочину.

По мере чтения эпопеи складывается ощущение, что всем этим людям, партиям, институтам власти кто-то невидимый придает сил, энергии, активности, а когда они исполняют отведенную им разрушительную роль, лишает энергетической подпитки – чтобы сделать ставку на очередных, еще более радикальных разрушителей. О том, что этот космический по масштабам процесс разрушения России имеет тайную мистическую подоплеку, в «Октябре Шестнадцатого» полковнику Воротынцеву говорит генерал Нечволодов: «Как будто в какой-то бездне кто-то взвился <...> и закрутился, и спешит столкнуть Россию в пропасть. Появилась кучка пляшущих рожистых бесов – и взбаламутила всю Россию. Тут есть какой-то мировой процесс. Это – не просто политический поворот, это – космическое завихрение. Эта нечисть, может быть, только начинает с России, а наслана – на весь мир? <...> И у самых надежных защитников падает сердце, падают руки».

И действительно, у тех, кто не принимает революционных перемен, кто остро ощущает несправедливость и катастрофичность происходящего, словно парализована воля и утрачена способность сопротивляться. В 589-й главе «Марта Семнадцатого» возвращающийся на фронт Ярослав Харитонов в вагоне слышит гнусные измышления об императорской семье, но не решается вмешаться: «Нет, сломилось, повернулось что-то выше – и ничего не мог сделать поручик Харитонов, а только внутренне возражать». Отважный офицер, верный, как ему казалось, кодексу чести, не в состоянии не только пресечь разнузданное публичное поношение бывшей императрицы, но даже объяснить причину собственной слабости: «Это было бессилие, какое может опеленать во сне, когда хочешь защититься, ударить – и не можешь». Не находя простого ответа на вопрос о внезапно поразившей порядочных людей слабости, Ярослав объясняет происходящее воздействием каких-то могущественных колдовских чар: «Над их вагоном, над их поездом, надо всеми железными дорогами, надо всей Россией была как будто кем-то прочтена разрешительная противомолитва – не от грехов, но ко грехам, отпущенье делать худое и запрет защищаться».

Один из главных вопросов, на который ищет ответ автор эпопеи, – откуда взялись на Руси многочисленные «бесы», разрывающие на куски государство? По мнению писателя, они явились из темных бездн человеческих душ – душ, пораженных тяжким недугом. Взгляды Солженицына в этой плоскости перекликаются с оценками Н. Бердяева, высказанными в статье «Духи русской революции» (1918). Философ считал, что революция проявила болезни, накапливавшиеся в течение длительного времени, таившиеся внутри народного организма: «Революция <...> проявила лишь то, что таилось в глубине России. Формы старого строя сдерживали проявления многих русских свойств, вводили их в принудительные границы. Падение этих обветшалых форм привело к тому, что русский человек окончательно разнуздан и появился нагишом». В последних двух Узлах содержится мно-

жество свидетельств того, как «разнуздались» в дни революции русские люди – подростки, студенты, городские обыватели, творческая интеллигенция, крестьяне и рабочие, солдаты и матросы, офицеры и генералы, чиновники и политики. Об ужасающей разнузданности русского человека революционной эпохи повествуют как чисто художественные, так и документальные главы – прежде всего «Фрагменты народоправства».

Что же противостоит в эпопее хаосу чудовищного социального катаклизма, порожденному им тотальному разрушению и деградации огромной страны? Точно так же, как главная причина катастрофы находилась в самих людях, в поразившем их духовном недуге, надежда на спасение России, по мнению автора, тоже заключена в человеческих душах. Носителями этой надежды становятся чистые, светлые, живые души – Саня Лаженицын, Ксения Томчак, Георгий Воротынцев, Ярослав и Юрик Харитоновы, множество других русских людей, не впусивших сразу революционного безумия в свои души. В одной из последних глав «Апреля Семнадцатого» автор рисует важную сцену – диалог двух подростков, двух чистых русских мальчиков – Юрика Харитонova и Виталия Кочармина. Догадываясь, что неотклонимо надвигаются грозные времена, что совсем скоро у них могут отнять все – возможность учиться, участвовать в обустройстве России, право на человеческое счастье и, возможно, даже саму жизнь, Юрик в высоком душевном порыве предлагает своему другу: «А давай поклянемся друг другу, что вот мы – будем против всякой мерзости биться! / И Виталий тоже встал, безо всякой усмешки. И они соединили руки, неловко сцепясь: правую с правой, левую с левой, крест-накрест». Эта клятва, осененная крестом соединенных рук, дает представление о том, как, с точки зрения автора эпопеи, должен поступать человек, казалось бы, бессильный остановить вращение *Красного Колеса* – невзирая ни на что биться «против всякой мерзости». К такому же решению на последней странице эпопеи автор приводит и полковника Воротынцева: «Сколь бы мало нас ни сплотилось, – ни это правительство, ни Совет – не отнимут у нас последнего права: еще раз побиться. <...> Кажется: все – хуже некуда? В яр, в глину, и все жертвы напрасны? и не знаешь, где быть, где стать? / А плечи – опять распрямились. Нет, впереди – что-то светит. Еще не все мы просадили».

Революционный хаос 1917 года – страшное, катастрофическое, но все же временное, преходящее явление. С точки зрения автора, самое важное – понять подлинный, высший смысл этого события и извлечь из этого понимания урок. Собственно, ради того, чтобы помочь России вывести из постигшего ее трагического поражения суровый урок, писатель и работал несколько десятилетий над своей эпопеей. Им двигала надежда, что русские люди, ужаснувшись сотворенному ими хаосу, заплатив за свою трагическую ошибку страшную цену, смогут найти силы для духовного выздоровления, и, как результат – для возрождения своей страны. Такой смысл отчетливо проступает в 641-й главе третьего Узла, в которой Варсонофьеву снится очередной вещий сон: на этот раз о мальчике «с дивно светящимся лицом», который несет перед собой какой-то сверкающий предмет. Варсонофьев вдруг понимает, что «этот мальчик – Христос, а в руках у него бомба! – ужасного взрыва для целого мира – и сейчас, через секунду, она взорвется!» Несмотря на то, что и наяву Павла Ивановича еще долго не отпускает «ужас этого космического подошедшего взрыва», все же герой, пытающийся постичь смысл пророческого знака, приходит к мысли, что мистически открытая ему космическая катастрофа не есть еще конец истории: «И хотя нестерпимо было пережить этот взрыв – но он был не просто уничтожение, он был и Свет, слишком светилось лицо мальчика».

Суть трагического парадокса, открывшегося герою, заключается в том, что путь России к *свету*, увы, лежит через *тьму*, через порожденную самими людьми разрушительную катастрофу.

Автор «Красного Колеса» не только воссоздает картины дьявольского мрака, опустившегося на Россию в 1917 года, но и обозначает путь исцеления и спасения. Преодоление хаоса и мрака возможно, если человеческие души сохраняют потребность в свете и гармонии, если не утратят чувства ностальгии по сотворенному Господом природному совершенству, по непреходящим ценностям. Потребностью и способностью живой души тянуться к свету автор наделяет многих своих героев – как вымышленных, так и реальных. Таким чувством обладает Николай II, после вырванного у него отречения не впавший в отчаянье, а сохранивший внутреннюю устойчивость – прежде всего потому, что сумел подняться над личными обидами и сиюминутными страстями. В одной из финальных глав «Апреля Семнадцатого» свергнутый император, лишенный не только власти, но даже свободы передвижения, занимается физическим трудом на земле и читает историю Византийской империи. Это чтение помогает ему утвердиться в мысли, что творимые людьми исторические катаклизмы приходят и уходят: «Какие фигуры, какие масштабы событий! И все это уже прешло с лика Земли, и забылось, как забудутся и наши события, и в будущие века только редкие любители будут прочитывать подробности, что же и как произошло в России в марте 1917». Бывшему императору открывается простая истина, что человеческое счастье состоит в самом обычном повседневном существовании, в семейной жизни, в трудах, которые служат украшению земли: «Какая это благородная, возвышающая и вразумляющая работа – копка земли под посадку, под посев. С большим вниманием к этой разрыхленной рассыпчатости, имеющей такую дивную силу давать жизнь растениям. Со вниманием освобождать плодородие ото всего, что выросло бы сорняками и заглушило бы доброе дело. <...> Древнее занятие! Еще когда не было ни Византии, ни Греции, ни Вавилона – а уже так копали».

К таким же простым вещам в марте 1917-го тянется и душа Сани Лаженицына – самого близкого автору в мировоззренческом плане героя. Его тоже захватывает ностальгия по естественной мирной жизни: «Он хотел вернуться в ту жизнь, какую знал раньше <...>. / Хотелось – этого мира! Размышлений. Уединения. / Чуть-чуть, вот, отъединись, – и греет солнышко, попискивают клесты, и с дыхательным шорохом оседает отяжелевший снег. / Ясная тишина – и царствует над ней тайна Божья. / И хочется подняться к ней и влиться в нее как в самое свое родное». Такие вот мысленные «выходы» близких автору героев из социально-исторического контекста в сферу вечных ценностей, в область непреходящих начал бытия становятся важнейшим средством раскрытия историософских позиций создателя «Красного Колеса».

Основные понятия

Автор-повествователь, автор биографический, акториальный и аукториальный типы повествования, версия и редакция произведения, жанровые формы, историческая эпопея, лейтмотив, несобственно-прямая речь, прототип, собирательный герой, стихотворение в прозе, структура и формы повествования, типология героев, художествен-

ная деталь, художественно-документальные жанры, художественный мир, чужое слово.

Вопросы и задания

1. Какое жанровое определение «Одного дня Ивана Денисовича» – рассказ или повесть – представляется вам более точным? Обоснуйте свою позицию.
2. Почему автор «Одного дня...» отказался снять слова бригадира Тюриня: «Перекрестился я и говорю: "Все ж Ты есть, Создатель, на небе. Долго терпишь, да больно бьешь"»?
3. Какая проблема затрагивается в этом высказывании? Разделяет ли автор отношение Шухова к лагерным «придуркам»? Относит ли он к этой категории Цезаря?
4. Почему автор выбрал из восьмилетнего лагерного срока Шухова день «почти счастливый»?
5. Какое воздействие на литературный процесс 1960-х годов оказал рассказ «Один день Ивана Денисовича»?
6. Почему редакцию «Нового мира» не устроило авторское заглавие рассказа «Матренин двор» – «Не стоит село без праведника»? С кем из героинь русской литературы можно сравнить Матрену? Почему автор называет свою героиню «праведницей»? Как вы понимаете это слово? Сопоставьте его толкования в словарях современного русского языка и в словаре Даля. Согласны ли вы с мнением Р. Темпеста о «закрытости», «герметичности» создаваемого Солженицыным художественного пространства?
7. В чем сходство рассказа «Матренин двор» с произведениями *житийного* жанра? Выделите основные сюжетные линии романа «В круге первом». Что их связывает в единое целое? Какую роль в формировании взглядов Нержина играют его «хождения в народ»? Какую функцию в романе «В круге первом» играют символические образы (*круг, простор, торпеда, свет и тьма, ковчег* и т.д.)? Какую роль в художественной картине мира «Круга первого» играет глава «Замок святого Грааля»?
8. Почему Шаламов отказался от предложения Солженицына писать «Архипелаг ГУЛАГ» вместе? В чем их взгляды на лагерь расходились? Перечислите основные потоки заключенных, которые «перекачивались» по «тюрьмо-лагерной канализации» в ГУЛАГ. Воссоздайте историю пребывания автобиографического героя в лагерной стране. Какую роль играет эта фабульная линия? С кем из отечественных классиков и почему ведет полемику автор книги «Архипелаг ГУЛАГ»? Что дает обращение автора «Красного Колеса» к принципу Узлов? Какие временные отрезки выбирает для своего повествования автор и почему? Почему автор изображает и реальных исторических лиц, и вымышленных персонажей? Кого из исторических деятелей и почему он делает ключевыми фигурами своих Узлов? У кого из писателей Солженицын заимствовал идею «экранов»? Ограничился ли он механическим копированием этого приема? Почему образ топора вынесен в эпиграфы ко всем пяти Действиям эпопеи?

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 20 т. – Вермонт; Париж, 1978–1991; Собр. соч.: В 8 т. – М., 1990; Ленин в Цюрихе: Главы. – Paris, 1975; Пьесы и киносценарии. – Paris, 1981;

Русский словарь языкового расширения. – М., 1990; Красное Колесо: Повествование и отмеренных сроках: В 10 т. – М., 1993–1997; По минуте в день. – М., 1995; Публицистика: В 3 т. – Ярославль, 1995–1997; Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. – М., 1996; Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 1, 4, 7, 10; 1998. № 1, 4, 7, 10; 1999, № 1; На изломах: Малая проза. – Ярославль, 1998; Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания // Новый мир. 1998. № 9, 11; 1999, № 2; Желябугские высылки: Двучастный рассказ; Адлиг Швенкиттен: Односуточная повесть. – Там же, № 3; Протеревши глаза. – М., 1999; С Варламом Шалимовым // Новый мир. 1999. № 4.

Лит.: Август Четырнадцатого читают на родине: Сб. ст. и отзывов. – Париж, 1973; Бёль Г. Четыре статьи о Солженицыне // Дружба народов. 1989. № 8; Винокур Т. С Новым годом, шестьдесят вторым... // Вопросы литературы. 1991. № 11/12; Голубков М.М. Александр Солженицын: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М., 1999; Колобаева Л. «Крохотки» // Литературное обозрение. 1999. № 1; «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сб. научных трудов. – Благовещенск, 2005; Лакшин В.Я. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. № 1; Левитская Н.Г. Александр Солженицын: Библиографический указатель: Август, 1988–1990. – М., 1991; Лейдерман Н.Л. По принципу антисхемы: О романе А. Солженицына «В круге первом» // Звезда. 2001. № 8; Немзер А.С. Прозревая Россию: Заметки о «Марте Семнадцатого» // Литературное обозрение. 1990, № 12; Нива Ж. Солженицын. – М., 1992; [Номер посвящен Солженицыну] // Звезда. 1994. № 6; Петрова М.Г. Александр Исаевич Солженицын: К 80-летию со дня рождения // Известия АН. Сер. литературы и языка. 1998. Т. 57, № 6; Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: Альманах. – М., 2005; Потапов В. Звезда, река, загадка...: Заметки об «Августе Четырнадцатого» // Литературное обозрение. 1990. № 11; Ранчин А.М. Летопись Александра Солженицына // Стрелец. 1995. № 1; Решетовская Н.А. Александр Солженицын и читающая Россия. – М., 1990; Слово пробивает себе дорогу: Сб. ст. и документов об А.И. Солженицыне: 1962–1974. – М., 1998; Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд: (К 80-летию со дня рождения). – М., 1998; Сухих И. Сказание о тритоне: (1958–1968. «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына) // Звезда. 2001. № 12; Темпест Р. Геометрия ада: Поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12; Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2003; Феномен Солженицына: [подборка материалов] // Литературное обозрение. 1999. № 1; Фридлиндер Г.М. О Солженицыне и его эстетике // Русская литература. 1993. № 1; Чалмаев В.А. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. М., 1994; Шешунова С.В. Национальный образ мира в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо». – Дубна, 2005; Штурман Д.М. Городу и миру: О публицистике Александра Солженицына. Париж; Нью-Йорк, 1988; Шурман Г. Новые рассказы Александра Солженицына // Грани. 1996. № 182.

* Разделы: В.Т. Шаламов, Ю.В. Трифонов, В.М. Шукшин см. в эл. носителе.

В.П. АСТАФЬЕВ (1924–2001)

«Ад, – я жил в нем, я бедствовал в нем...» Эта строка из стихотворения Александра Кушнера справедливо может стать камертоном разговора об одном из самых значительных писателей второй половины XX века Викторе Петровиче Астафьеве, ибо, как отмечает современный исследователь, его судьба «впитала в себя трагедии, драмы и фарсы и этой эпохи, и русского трагического XX века в целом»¹. И помогало ему жить в «гибельном, смертоносном» времени, но главное – сохранить себя как личность в «массовидном» столетии, несомненно, творчество, в котором Астафьев обрел смысл собственного пребывания на земле, выразившийся в стремлении облечь в слова и образы свою неутихающую память о пережитой страшной войне и послевоенном лихолетье, а также неизбежную горечь и боль за не менее драматичную, чем война, повседневную дисгармонию окружающего мира.

Астафьев пришел к своему главному жизненному занятию, когда в очередное ночное дежурство на колбасном заводе в уральском городе Чусовой (другой работой ему трудно было заниматься по причине, говоря словами самого писателя, «оставленного на войне здоровьишка»²) принялся за рассказ о фронтовом товарище Моте Савинцеве – «Гражданский человек», «ибо только так, очень гражданским, очень мирным человеком, представлял себе Мотю»³. Рассказ в тридцать страниц, записанный в оказавшемся под рукой журнале дежурств, родился в нем от негодования по поводу услышанного на занятии литературного кружка при местной газете, куда Астафьев забрел случайно. Его, бывшего солдата, «взбесила» та война и те герои, о которых повествовал собравшимся сотрудник местной газеты, тоже в прошлом фронтовик. И позже, слыша нечто подобное, Астафьев всегда прямо заявлял, что он был «на другой войне» и рядом с ним находились другие люди, «не похожие на тех, которые всех бьют, в плен берут, а сами, как Иван-царевич, остаются красивыми и невредимыми». И умирали они не как в том, чужом, рассказе: «долго, красиво, со множеством слов, иногда и песен», но подобно Моте – «достойно, с уродненным спокойствием крестьянина, умеющего негромко жить и без истерик отойти в мир иной»⁴.

Рассказ «Гражданский человек» понравился. Вскоре Астафьева пригласили в качестве сотрудника в газету «Чусовской рабочий». В эти же годы он начинает печататься в пермских газетах «Звезда» и «Молодая гвардия». В 1953 году в Перми вышла его первая книга – сборник рассказов «До будущей весны». Впереди у Астафьева была литературная жизнь длиною почти в пятьдесят лет. И хотя в одну из последних встреч с читателями он отозвался о своем вхождении в нее довольно

¹ Гончаров П.А. О периодизации творчества В. Астафьева // Филологические науки. 2003. № 6. – С. 23.

² Астафьев В. Посох памяти. – М., 1980. – С. 27.

³ Там же. – С. 29.

⁴ Астафьев В. Посох памяти. – С. 29.

скептически («Я начинал мой путь в литературе очень примитивно, как областной писатель...»¹), художественный мир, который мы называем «астафьевским», с его ценностными ориентирами, тематическими лейтмотивами, повествовательной координатой, своеобразной образностью и пр., сформировался именно в «областной» период, о чем свидетельствует запечатлевший этот «мир» с предельной полнотой и выразительностью рассказ «Ясным ли днем» (1966–1967).

«...Я зарастаю памятью...» (Д. Самойлов). Внешне рассказ незатейлив: автор повествует об одном послевоенном дне жизни героя, фронтовика-инвалида Сергея Митрофановича, в котором для него все привычно и буднично, даже то, что он находится вне дома, и тем более в больнице... «С сорок четвертого года» «каждую осень его вызывали из лесного поселка в город, на врачебную комиссию». Но одновременно в самом воздухе рассказа присутствует какая-то пронзительная печаль, сообщающая тону повествования высокую щемящую ноту, отчего невольно сжимается сердце у каждого, кто читает или слушает этот рассказ Астафьева. Эмоциональное напряжение, столь характерное в целом для прозы писателя, здесь в первую очередь сопрягается с образом *осенней листвы* («падал лист», «лист разметало», «кружило и кружило легкий желтый лист») – метафорой проходящего времени, утекающих лет, невольно обращающих человека к воспоминаниям о пережитом. В этой связи в высшей степени замечательна упомянутая в рассказе ватага ребятишек, что «шли с сумками из школы, распиная листья и гомоня», т.е. в отличие от автора и героя рассказа не обремененных рефлексией «оппадающих» *листьев / лет*, наоборот, не задумываясь, – как это возможно только в детстве, – «расправляющихся» со временем – «распинающих» наметенную кучу лет! А вот Сергею Митрофановичу никуда от них не деться. И не только потому, что с возрастом у человека острее осознание уходящего времени. Но и память, выстилающая его душу, как осенняя листва землю, непрестанно возвращает к тому, что прошло.

Вообще категории «время» и «память», являющиеся нравственно-эстетическими константами в астафьевском художественном мире, приобретают в данном рассказе первостепенное значение, обусловленное поставленной в нем важнейшей для писателя темой войны; правда, здесь – война отгремевшая, оставшаяся за переломом лет, однако не отпускающая от себя душу героя. Но как показывает все написанное до рассказа «Ясным ли днем» и после него, Астафьева, несмотря на принадлежность к «богоборческой эпохе», также не покидало желание говорить и размышлять о душе. Наверно, это и имел в виду критик А.Н. Макаров, отнесший его «к тому роду художников, которые пишут о душе»², тем самым недвусмысленно подчеркнув смелость и оригинальность Астафьева как залог вступления писателя в большую литературу.

Будучи смысловыми координатами рассказа, *душа / память / война* предельно актуализировали в нем все три временные проекции: прошлое – настоящее – будущее, – корреспондирующие непосредственно с личностным миром и опытом автора, что, в свою очередь, усиливает в рассказе исповедальное начало, являющееся, как покажет развитие прозы Астафьева, одной из ее «родовых» черт.

В тот ясный осенний день, когда Сергей Митрофанович приехал в город на ежегодную медицинскую комиссию, память навалилась на него с особой силой. Причиной этому послужила встреча старого фронтовика на вокзале с новобранцами и последующий разговор с ними в вагоне поезда, уносящего стриженных парней в

¹ Культура. 2004. 13 – 19 мая.

² Макаров А.Н. Идущим вослед. – М., 1969. – С. 706 – 707.

неведомое будущее и возвращающего Сергея Митрофановича туда, где жив был его расчет, и он сам – «молодой, бравый командир орудия», а не нынешний инвалид «с залысинами, седыми висками, морщинами», «с осиновой деревяшкой» вместо ноги. Потому герой смотрел, кажется, на своих собеседников, но «глаза его были где-то далеко-далеко» – на давно отгремевшей войне. Но отгремела ли она для Сергея Митрофановича, а для самого автора, в «Проклятых и убитых» стольких героев-солдат не вернувшего в мирную жизнь, – вот в чем вопрос? Может, потому и не вернул, чтобы не бродила их память, как у одноногого солдата из рассказа, по окопам запаханным, хлебом заросшим, не плакала безутешно, как плачет над ним, что «так, видно, и не избыть» ему «войну до гробовой доски». И действительно, годы идут, а Сергей Митрофанович, как говорит Паня о муже, «все тама, все тама!»

Не чувствительно, а необычайно трезво, жестко и горько пишет Астафьев о мысленном возвращении героя в прошлое. Даже поезд, в котором едет он с новобранцами, подстать ему: «постукивали колеса, и все припадал вагон на одну ногу», – как будто был таким же увечным старым солдатом. И в этом отношении позиция автора рассказа необычно близка авторской позиции в позднем астафьевском романе «Прокляты и убиты»: в обоих произведениях память о прошедшей войне сопрягалась с драматическими раздумьями о неизбежности войны в человеческом мире.

Встреча с мальчишками-новобранцами разбередила в душе Сергея Митрофановича незаживающую рану. На фронте «он верил, и вера эта прибавляла ему и всем окопникам сил», «будто война эта последняя и его увечья и муки тоже последние. Не может быть, думалось ему, чтобы после такого побоища и самоистребления люди не поумнели». Однако стриженные головы его собеседников заставляли героя, а с ним и автора, признать от лица фронтового поколения: они «не смогли сделать, как мечталось... Война таится как жар в загнете, и землю то в одном, то в другом месте огнем прошибает». А потому и сегодня, и завтра, и послезавтра будут ложиться в нее солдаты, бременя своими телами и застрявшими в них пулями и осколками и без того «отяжеленное металлом и кровью многих войн» «нутро земли». Но если рассказ «Ясным ли днем» Астафьев завершил поминанием спящего «вечным сном» орудийного расчета, то по прошествии полувека в «Проклятых и убитых» звучит его взыскующий голос, обращенный к земле и к небу – за бесчисленные загубленные солдатские жизни. И как не отпускала душу Сергея Митрофановича «вина перед ребятами», оставшимися незащищенными от неизбежной угрозы смертоносной войны, так и душа писателя в его последнем романе винулась в том же только перед погибшими молодыми солдатами – в память о них. Однако Сергей Митрофанович осознавал и другое: помимо войны окружающий мир чреват злобой, ненавистью, своим непосильным грузом навалившихся на взрослеющих детей, угрожающих их «чистому, незахвачанному миру».

Не в этом ли, по мысли героя, заключался источник «очень уж древней печали», «просачивающейся» сквозь дивное пение мальчика, услышанное им по поселковому радио, – точно нес на своих хрупких плечах маленький певец все тяготы «грузной» взрослой жизни?! А потому, – беззвучно зывал Сергей Митрофанович, – все дети на землю нуждаются во вседневной помощи и защите. И как пронзительно на этом фоне прозвучит (буквально через несколько лет, в «Оде русскому огороду») мольба писателя, обращенная к собственной памяти: «...Воскреси, – слышишь? – воскреси во мне мальчика...» – с тем, чтобы «успокоиться и очиститься возле него». Так, измученный тяжестью прошлых и настоящих лет, он звал себе на помощь свое навсегда ушедшее детство, а с ним того единственного, кто благода-

ря незамутненному детскому взору мог помочь ему окончательно не заплутать в «тьме военной памяти» (В. Курбатов), научить видеть вокруг не одно зло.

Родом из детства. «Перевал» (1958–1959). Но прежде мотива «детской души – хранильницы» в астафьевском творчестве появляется непосредственно тема детства как таковая – в повести «Перевал», посвященной памяти матери писателя, утонувшей в Енисее, когда ему было семь лет. И, пожалуй, это единственное произведение, в котором он рассказал о своей маме, о ее смерти и о собственном (хотя в повести главный герой – мальчик Илька) переживании непомерной для ребенка утраты, что закономерно обусловило автобиографический и исповедальный характер повествования в «Перевале», отражающего складывающиеся устойчивые тенденции прозы Астафьева, наряду со свойственной писателю «ретроспективность, воспоминательностью его взгляда на мир» (В. Чалмаев). И как результат, именно эти особенности первого крупного произведения Астафьева придали истории маленького героя необычайную горечь. Не последнюю роль здесь сыграло и откровенно недетское Илькино всезнание жизни («Мир несправедлив к детям, особенно к сиротам. Это Ильке стало давно ясным и понятным»), несомненно, переданное ему автором. Отсюда уже в «Перевале» всесторонне проявляется то, что впоследствии исследователями будет определено как «повышенная роль автора», которой единодушно отводится ведущее место в повествовательной и стилиевой манере Астафьева¹. Хотя, что касается «Перевала», то в нем, безусловно, приоритетной является сфера сознания героя-ребенка, прежде всего полноправно заявившая о себе в упорном Илькином непризнании смерти матери. Подобно толстовскому Николеньке Иртеньеву, отказывающемуся соотнести ее лицо с «бледно-желтоватым прозрачным предметом», который он видит на том месте, где оно находилось («я не мог верить, чтобы это было ее лицо»), маленькому герою Астафьева дела не было «до того темного, вздутого», что лежало под навесом. «Нет, это все не то. Мать не могла быть страшной», – убежден Илька. И в этом он опять похож на Николеньку, который, стоя у гроба, воображает мать «живою, веселою, улыбающеюся», ибо в детском мире не существует безвозвратного ухода. Там люди бессмертны и всегда вместе. А потому Илька продолжал ждать мать, укрепляясь в своем ожидании не покидающим его запахом земляники, оставленным ею. Равно как в яростном противостоянии безжалостному взрослому миру он, сирота, будет укреплять себя другой, но также по-детски простодушной, сказочной верой в то, что где-то «далеко отсюда, за горами, за лесами», «есть люди, которые могут жить» с ним «в ладу и как равные с равным», куда Илька и отправляется на плоту сплавщиков по Маре-реке через Ознобихинский перевал. Однако для мальчика «за горами, за лесами» – не есть нечто неведомое, и тамошние добрые, радушные люди – не совсем незнакомцы. Место это – «родная деревня» и живут в ней «дедушка и бабушка». Доберись он к ним, и одним «сиротой-горюном» на земле станет меньше. Но поскольку мечта Ильки продолжает оставаться мечтой, – в финале повести герой все еще не достиг обещанного края, – то и мотив сиротства не утрачивает своего звучания, не уходит из «Перевала». Вместе с тем в «поле» авторского сознания, сродственного с сознанием героя переживанием утраты родной души, состоянием одиночества, оставленности в мире, прорастает и набирает художественную силу в процессе развертывания повествования мысль писателя о благодатной и врачующей силе жизни. И здесь принципиально значимой становится сцена, в которой бесприютного Ильку со всех сторон обступает весна, –

¹ Гончаров П.А. О периодизации творчества В. Астафьева. – С. 24.

согревающая мальчика лучами восходящего солнца, завораживающая его зрение яркими отблесками утренних красок, убаюкивающая – после бессонной ночи в шалаше – созерцанием беспрестанно копошащегося, снующего, перелетающего с места на место природного царства, пробудившегося от зимнего сна, и как бы говорящая маленькому беглецу, что несмотря на постигшие его несправедливости и невзгоды, надо жить. И словно в подтверждение этому призыву сначала перед Илькой предстанут те первые хорошие люди, с кем отправится он за своей далекой мечтой – в деревню к бабушке и дедушке. А после, уже плывущему на плоту, ему откроется раскинувшаяся по обе стороны реки красота жизни, из которой вместе с исстрадавшейся не по годам Илькиной душой черпает для себя живительную силу не менее измученная душа автора.

О животворной основе окружающего мира свидетельствует свойственная Астафьеву насыщенность земного пространства всевозможным цветом, и прежде всего это кружащиеся от ветра тучи ярких лепестков ежистого шиповника, а дальше – иван-чай, багульник, черемушник, малинник... Но главное в «Перевале» – это река, символизирующая вкупе с другими – в будущих произведениях – астафьевскими реками движение – спасительное, исцеляющее, а здесь еще выводящая мальчика из сиротства. Действительно, именно на реке, преодолевая наравне и вместе со взрослыми Ознобихинский перевал, Илька получает, быть может, самый главный для себя урок: «если в жизни будет когда-нибудь трудно, если случится беда, надо бежать не от людей, а к людям». Хотя сироте-горюну, равно как и читателям, ведомо и другое знание, – народное, вековечное, бабушкино, – обращенное к безутешно плачущему мальчику на могиле матери, наконец осознавшему ее смерть: «Твои слезы еще впереди». Так что же ждет героя Астафьева, «перевалившего» из сиротского детства в новый незнакомый мир, в котором у Ильки кроме случайных добрых попутчиков, неясной мечты о родном доме за «горами, за лесами» да памяти о земляничном материнском запахе больше ничего-то и нет? Возможно, впереди не такая уж и заманчивая и радостная даль, какой представляется она Ильке? Однако в «Перевале» писатель не останавливается на подобных вопросах, полагая, – в связи с судьбой героя-сироты, – жизненно важным разговор о другом: о том, что в беде человеку всегда нужно идти к людям. Впрочем, спустя год от этой астафьевской убежденности (в финальной строке «Перевала» – «бежать к людям») не останется и следа, подтверждением чему является история Култыша.

Рассказывая о мальчонке, занесенном шалой водой горной реки Оньи в скрытое от глаз старообрядческое село Вырубы, Астафьев заставляет вспомнить топографию мечты Ильки Верстакова, поскольку мыс, куда прибило бревно с «малым парнишкой», единственно уцелевшим с «изорванного» «в ключья» речными камнями плота, – «был накрепко отгорожен от мира горными хребтами и урманом – тайгой», то есть лежал «за горами, за лесами». Но сделан этот «топографический повтор» вполне сознательно. Писатель тем самым как бы предлагает вниманию читателей возможный вариант развития событий для героя, сошедшего с плота на желанный берег и ожидающего встречу с «бабушкой и дедушкой». Что если она обернется чем-то похожим на столкновение Култыша с суровым «миром», который постановил от греха и дурного глаза сколотить плот, и пусть река несет пришлого, приبلудного ребенка дальше?! Что если родные люди окажутся врагами?! Нет, писатель не абсолютизирует историю Култыша, не лишает себя и своих героев надежды на необходимые человеку и особенно ребенку понимание и помощь. И, возможно, эта надежда на обретение людского участия была в числе тех причин, по которым «при всех изданиях, где “Перевал” и “Стародуб” окажутся соседями, Ас-

тафьев будет ставить “Стародуб” первым»¹, настаивая, возможно, таким образом на собственной вере – в дорогу, ведущую к людям, и в самих людей, – звучащей в финале «Перевала».

«Древностью веющее...» «Стародуб» (1960). Между тем даже в переработанном варианте «Стародуба» (1973) драматическая тональность истории чужого человека в земле старообрядцев Култыша не только не ослабла, наоборот, окончательное нивелирование современного плана в новой редакции повести еще более замкнуло на себе и без того закрытое для всего окружающего пространство Вырубов, раз и навсегда безжалостно выдавившее из себя безвестного мальчика. И если бы не Фаефан, защитивший от бывших своих односельчан, пригrevший у себя в тайге Култыша, на этот раз не избежать ему, чудом спасшемуся с разбитого плота, неминуемой смерти. Ведь не вымолил же у вырубчан в голодный год хлеба для умирающего внучонка старый киргиз!

Жестокосердный мир Вырубов, однако, – это лишь один, хотя и значительный, из аспектов проблематики и планов изображения в «Стародубе». Рассказ о старообрядцах, когда-то давно пришедших в Сибирь из земли стародуба, под пером писателя разрастается в притчевое повествование об истинной вере, корнями уходящей в глубину веков, обращающей человека к его высокому – праведническому – предназначению, и главное, наставляющей на восприятие единосущности всего окружающего мира. Нынешние же вырубовские «божьи люди» веру предков давно забыли, выхолостив ее в непререкаемый обряд, на деле прикрывающий, как стало очевидным в ситуации с Култышем, их злобу, корысть и лицемерие. Единственный, кто сберег в душе отеческую веру, – Фаефан. Он и передаст ее вместе с преданием о цветке стародубе малому еще приемышу, но, как оказалось, в отличие от родного сына Амоски, «характера раздумчивого, не по возрасту углубленного». Именно приблудившемуся чужаку Култышу суждено сохранить, пронести через всю жизнь веру предков, делающей людей людьми. Отсюда в повести выплывают и всемерно развивается ее сквозной конфликт: *Мир Вырубов / Земля Стародуба*, – свидетельствующий, – по Астафьеву, – что доброе, прекрасное, протянувшееся из прошлого, столкнулось с жестоким, ужасающим настоящим. Однако у писателя есть стойкая надежда на выход-прорыв из бесчеловечного «вырубовского кольца», и заключается она в идее братания и с людьми, и с природой через великую любовь ко всему живому, с годами приобретшей характер нравственного идеала и нравственного императива Астафьева одновременно. Исходя из вышесказанного, справедливо заметить, что в «Стародубе» сошлись и, возможно, впервые дали о себе знать, с одной стороны, приобщение писателя к христианскому восприятию мира² и прежде всего к идее праведничества, восходящей к евангельской беззаботливости о себе, с другой – астафьевский пантеизм, заключающийся в трепетном отношении к природе, доходящем до ее обожествления³. И все это вобрали в себя Фаефан и особенно Култыш. Открытые чужой боли, чужой беде, чужому страданию, иными словами, основывающие собственную жизнь на бескорыстном и самоотверженном служении людям, они, безусловно, из того числа лесковских «евангельских людей», без которых «несть граду стояния». И какой авторской горечью пропитано описание сиротства Фаефана и Култыша среди людей! Фаефан

¹ Курбатов В. Миг и вечность. – Красноярск, 1983. – С. 92–93.

² Гончаров П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века: Дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. – Тамбов, 2004. – С. 55.

³ Там же. – С. 54.

даже быть похороненным «не пожелал» на кержацком кладбище. Он и мертвый в родной тайге остался. А Култыша сам вырубовский «мир» не захотел положить рядом со своими.

Что же обрекает лесных отшельников на непреходящее одиночество? То, что они причастны к природной жизни, исповедуют «таежный закон», в отличие от жителей села Вырубы, – тоже, казалось бы, растворившегося в тайге, отчего и сделалось оно невидимым чужому глазу, – абсолютно равнодушных к ней. Для вырубчан Фаефан и Култыш – лешаки, нечистые и только. Но тогда что можно сказать об Амосе, бездумно загубившем соболешку, и осиротившем, обрекшим на мор ее детенышей?! И как «дико» «закричала на весь лес» мать убитого им мараленка, что он даже перекрестился!

От Амоса в тайге, как от вырубчан в «миру», веет смертью. И заметим, как и его односельчане, он обрекает на гибель детенышей. Вот кто поистине нечистый в лесу! Поэтому и кричит Фаефан сыну: «Ух-ходи!.. Ты враг природе!..» – на что сын бросает ему в ответ: «А ты друг, да?.. Тайга, значит, только для тебя с Культей сотворена?» И тут Амос совершенно прав, с одной существенной поправкой: тайга, природа – это место всех живущих на земле, включая его самого, ибо, как говорит Култыш, обращаясь к вырубчанам: «З-Земля! А вы откуда взялись? Из земли! А тайга откуда взялась? Из з-земли!..» – подчеркивая таким образом единородство человека с природой. Но для Култыша и Фаефана тайга – еще и бог, святыня, а потому таежный закон для них превыше всего. Однако, в понимании героев, им не только определяется поведение охотника в тайге или – шире – место человека в природной жизни, суть его взаимоотношений с Матерью-Природой. (Хотя, как показывают события в повести, это тоже немаловажно.) Таежный закон, подобно цветку-стародубу, таит в себе, говоря астафьевскими словами (из «Посоха памяти»), «какую-то пещерную мрачность», некое «древностью веющее» знание, помогающее человеку оставаться человеком. Ведь Амос, пожирающий недоваренное мясо мараленка, равно как и айтматовский старик Момун («Белый пароход»), снимавший поварешкой пену с варившегося в казане мяса Рогатой матери-оленихи, – уже не из рода людей. И видя перед собой «нелюдей», Култыш и мальчик – каждый по-своему – уходят от них. Мальчик, превратившись в рыбу, поплывет к белому пароходу, Култыш навсегда скроется в тайге, где растет очень похожий на него цветок-стародуб. Однако их объединяет не только свойственное обоим «застенчивое цветение». Главное родство заключается в приятии Култышем древнего знания о непреходящем цветении – *Жизни* – земли, озаменованном зажигающимися «каждую весну ясным огнем» головками цветка-стародуба. Потому и воспротивился он людям, попирающим дарованное им знание, а с ним и высокое предназначение человека – быть охранителем земного цвета.

О соседстве человека и природы Астафьев заговорит во весь голос в «Царь-рыбе». Но когда Култыш обвиняет вырубчан в том, что они «татами» живут на земле, когда идет по следу уже погибшего Амоса, горько приговаривая: «Эх, люди! Где вы только выросли?!» – читателю, знакомому с последующим творческим опытом писателя, вполне очевидно, что именно в «Стародубе» сеется семя грядущей «Царь-рыбы»¹.

«Мой далекий отсвет! Мой двойник!» (А. Межиров). В шестидесятые же годы, вскоре после «Стародуба», Астафьев выпустил в свет повести «Звездопад» (1960), «Кража» (1966), «Где-то гремит война» (1967), в основу которых, как и в

¹ Курбатов В. Миг и вечность. – С. 96.

«Перевале», был положен его собственный жизненный опыт: за спиной автора стояла память о сиротском доме в Игарке, о недолгой учебе в железнодорожной школе ФЗО в Красноярске, о пропавших запахи бинтов госпиталях военных лет. Однако важно заметить, личный элемент используется писателем не по прямому назначению. Астафьев «переплавляет» автобиографию в рассказ о человеке своего поколения. На это обстоятельство первым обратил внимание критик А.Н. Макаров, назвавший вкуче ранние астафьевские произведения (исключая «Стародуба» и присовокупив к ним рассказы «Страницы детства», представлявшие начальные главы «Последнего поклона») «Историей моего современника»¹. Справедливость данной позиции получила подтверждение и развитие в последующих исследованиях об Астафьеве и прозе 1960-х годов².

Прежде всего (если отвлечься от времени создания повестей и сосредоточиться, по мысли А.Н. Макарова³, на факторе, внутренне объединяющем их в «систему» с неким единым центром – *один характер, одна судьба*) вполне очевидным является то, что «Перевал», «Кража», «Звездопад», «Где-то гремит война» «образуют звенья истории героя, носящего разные имена, но человека одной и той же биографии»⁴, с ясно лежащим на ней отблеском судьбы самого автора. Именно сходство линий жизни писателя и его героя позволяет заключить, что их жизни вырвались за пределы единичной биографии. Но главное, через призму этой общей жизненной судьбы просматриваются узловые (и болевые) точки народной истории и все те испытания, связанные с ними, которые переживали сотни тысяч советских людей.

Как покажет время, в эпицентре прозы Астафьева находится, однако, не столько осмысление эпох, лет великих общественных переломов («перемолов» – по-астафьевски), сколько размышление о человеке: «Мне хочется писать о человеке в разных его проявлениях – и в минуты слабости, и в минуты духовной стойкости и силы», – читаем в «Посохе памяти». И что особенно важно, проза Астафьева – «это всегда размышление <...> о способности натур живых и деятельных прорасти через обстоятельства, как бы ни были они тягостны, и выходить из испытаний, обогащаясь нравственно и сохраняя <...> душу живу»⁵.

Непосредственным подтверждением этой гуманистической точки зрения писателя, – его светлого взгляда на человека, неопоримой веры в него, – выступающей скрепляющим основанием астафьевского творчества в целом, является протягивающаяся через ранние повести Астафьева «история современника», точнее даже «история души», ибо в них рассказывалось прежде всего о трудных процессах мужания, непростых приобретениях и горьких потерях юного сердца. И глядя из настоящих лет на свой «далекый отсвет», – «двойника» по судьбе, – молодого человека 30-х годов, писатель показывает, «как суровые годы и личные семейные трудности, горе выковывают человеческий характер, формируют нравственные взгляды человека, учат мудрости»⁶.

¹ Макаров А. Виктор Астафьев // Макаров А. Человеку о человеке. Избр. статьи. – М., 1971. – С. 461.

² Вахитова Т.М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». – М., 1988. – С. 13; Белая Г. Художественный мир современной прозы.. – М., 1983. – С. 37.

³ Макаров А. Виктор Астафьев. – С. 457.

⁴ Там же. – С. 443.

⁵ Макаров А. Виктор Астафьев. – С. 431.

⁶ Вахитова Т.М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». – С. 13.

«Кража» – «самое крупное мое произведение из раннего периода работы. Писалась она долго и мучительно. Еще более долго и мучительно проходила в печать», – отмечал Астафьев в комментариях к повести. «Именно после “Кражи”, в которой жестко и прямо рассказывалось об обездоленных советской властью детях, о погубленных и замученных в тяжких ссылках их родителей», он «попал под подозрение в соответствующих инстанциях как «очернитель» жизни, не видящий ничего светлого в нашей созидательной, полной энтузиазма действительности». Однако сам писатель не стремился к ее изобличению (это приписали ему литературные начальники). И главным образом потому, что после «Педагогической поэмы» А.С. Макаренко и кинофильма «Путевка в жизнь» не было до Астафьева выговорено «такой суровой правды об очередном искаленном крутыми поворотами истории поколении детей-сирот» (В. Чалмаев), потерявших родителей в годы многотысячного переселения сибиряков на Крайний Север. Отсюда название повести «наивно относить к истории украденных детдомовцами денег». По мысли А.Н. Макарова, «оно шире, в повести идет речь о ребятах с обокраденным детством»¹. И хотя Астафьев справедливо отмечает, что детство «имеет прекрасное свойство не воспринимать «всерьез» окружающую действительность», тем не менее именно она обуглила души обитателей детдома в «Краже», заставив их пережить «когда-то страшное потрясение», сделавшее детей сиротами. О том, что оно «не умерло и никогда не умрет», а только «осело в глубину», говорит лицо Малышка («На его глазах отец зарубил мать»), искривленное припадочной судорогой и навеки застывшей на нем улыбкой, об этом свидетельствуют и бездействующие левые рука и нога Паралитика, «человека без имени и фамилии», изувеченного лютыми побоями за украденную краюшку хлеба. Отяжелена «вечной ношей» надругательства над собой девочка-подросток Зина Кондакова, дочь артельной стряпухи, которую после смерти матери отец и сын Мартемьяновы «приспособили <...> вместо жены»... И несть числа детям-жертвам взрослого мира. Конечно, они не помнят каждую минуту своих прямых и косвенных, как у Толи Мазова (сына репрессированного подкулачника, правнука переселенца старика Якова, скончавшегося в Краесветске и тем обречшего последнего мальчика из их рода на детдом), «палачей». Но «только тронь! Только ковырни!..» их душу! В одном Паралитике «злости на пятерых»... Потому и видит перед собой заведующий детдомом Репнин (когда сообщает воспитанникам о необходимости отвезти в морг Гошку Воробьева) не «Сашек, Борек, Мишек...» но «осатанелое лицо маленького человека» с мертвотой запекшейся в душе болью.

«Кража» – несомненно, самая суровая страница жизни юного героя-современника Астафьева. Если в «Перевале» Ильку Верстакова согревает мысль о далеких, однако живущих на одной с ним земле бабушке и дедушке, то занесенным на край света личной бедой и ветром исторических «переломов» круглым сиротам не оставлено никаких надежд на перемену в судьбе. В этом отношении глубоко символичен город Краесветск, сопряженный с «концом» и «холодом», – воплощение небытия.

Тем не менее, как бы наперекор всему и даже себе, изображающему в «Краже» вопиющее зло жизни – уничтоженное детство крутым поворотом тяжелого колеса истории, Астафьев верил в то, что «русские люди, если не мешать, и прежде всего дети, способны растопить собой, своей жизнью и вечную мерзлоту, льды, украсить и огласить радостью вечные снега и пустыни». Отсюда «Кража», – справедливо

¹ Макаров А. Виктор Астафьев. – С. 478.

считает В. Курбатов, – «книга <...> поворачивающая к надежде» – «провидение конечной победы разумного начала»¹. И залогом этой надежды являются мальчики, подобные Толе Мазову, с прорастающей в нем болью за другого человека, что для автора является главной мерой, какою он мерит людей (А.Н. Макаров), с пробудившимися в нем совестью и чувством личной ответственности, знаменующими у Астафьева момент зарождения в человеке человека. И неважно, что в Толе Мазове «человек родился», казалось бы, в совсем неподходящей для такой высокой минуты ситуации: в драке не на жизнь, а на смерть с Деменковым и Паралитиком. Ведь он вступил в этот «смертный бой», потому что у детей кассирши из бани (у которой детдомовцы, и в их числе Толя, украли «на пропой» деньги) вот-вот будут отнято их детство! «А ребятишки? Чтоб как мы?» И уже нет перед друзьями Только Мазова, «вчера еще дурившего и игравшего с ними», сегодня он тот, «кто готов ответить за других, и он подает свой голос»: «Мы должны добыть деньги, чтобы у Аркашки с Наташкой мать была». А потом эта лютая драка, после которой начала понемногу отступать остуда детских сердец. И главное, в самом тоне повествования происходит заметный сдвиг в сторону «потепления», особенно в описании жизни города. Он словно очнулся от векового ледяного сна, загорелся огнями домов и улиц, порта, нефтебазы, темное небо над ним разорвали «угольки-самолетики». И край света заметно отступил, потому что подошло время первого парохода, а стало быть, весна не за горами. И оказывается, дети-сироты любили свой город!

Несомненно, нивелировка «города-небытия» самым непосредственным образом связана с «перевалом» в сознании Толи Мазова, разорвавшего круг сиротского одиночества, вышедшего, подобно Ильке Верстакову, к людям, шагнувшего вместе с товарищами в большой мир, который им еще «предстояло открыть». «А открывши – жить в нем». Такой оптимистической фразой Астафьев завершает «Кражу», проникнутый, как и его герой-современник, верой в милосердие будущей жизни. Однако в финале повести присутствует тревожный образ «строя стальных штыков» – «лучей» северного сияния, способного обернуться «грозным солдатским строем». И память шагающему в нем бойцу поможет увидеть «себя малого, голоухого», заморожено следящего за небом, что в настоящую минуту «безудержно щедро, ярко и волшеббно», но одновременно «дышит холодным пламенем», которое, равно как и «штыки-лучи», предвещает новый перелом в судьбе человека астафьевского поколения и его страны, каким стала война. Далекая от родины писателя, она и сибирскую землю сделала «забедованной». И с ее не менее беспощадным, чем сама война, эхом, дотянувшимся сюда, сталкивается герой повести «Где-то гремит война». Но это уже не Толя Мазов, а парнишка семнадцати лет из рассказов о детстве (начальных глав «Последнего поклона»), вернувшийся в родные места из северного порта Игарки и в первую же военную зиму поступивший в железнодорожную школу ФЗО на станции Енисей.

«Где-то гремит война». Написанная вслед за «Кражей», повесть по сравнению с ней содержала в себе более рельефно выраженный личный элемент, несомненно, обусловленный авторским выбором героя. Именно за ним потянулась вереница далекой и близкой потылицынской родни, составившей «население» автобиографической книги «Последний поклон»: тетка Августа, ее крестник Кеша, Зыряновы, дядя Кольча-младший, соседи дядя Левонтий, его сын Санька, злой гений детских лет героя повести, и Фекла Юшкова... И конечно же главенствующий биографи-

¹ Курбатов В. Миг и вечность. – С. 39.

ческий персонаж в «Где-то гремит война» – это бабушка Катерина Петровна, с которой, помимо сквозной содержательной линии, связана лирическая проникновенность повествования. Не мог не обмолвиться Астафьев и об утонувшей матери, ибо бесконечно велика была эта утрата. «Ее мне не хватало всю жизнь...» – признавался он в «Посохе памяти». Предельно биографична и дорога героя в родное село по зову тетки Августы: кругом все знакомое, свое, оно-то и дало ему, замерзающему на реке, возможность выжить, выйти к спасительному жилью.

Вместе с тем, на первый взгляд может показаться, что основу повести составляет довольно частная история, не дотягивающая до «истории современника». Как аргумент – цепь незамысловатых мыслей паренька по пути к тетке: о ее глухонемом сыне Алешке, о «самоходах», их дивных песнях и сказочно ранних урожаях на огородах, о том, как был украден фэззошниками бак с галушками из железнодорожного буфета, о девочке-кондукторше с косами, у которой он постеснялся спросить имя...

В раздумьях героя есть, однако, очевидный перелом, выводящий к восприятию его именно как человека астафьевского поколения. Происходит это, когда вконец измученный «повальным ветром» и «огромными, кучами вздыбленными торосами», юноша, привалившись, – чтобы передохнуть, – к ледяному камню, увидел «под ним в онемелой глубине», что река жила, и представил стоящих «за камнем, в водяном заветрии» тайменей, ждущих весны и тепла. Вот тогда ему и подумалось: «Был бы я рыбой, про войну ничего бы не знал. Стоял бы сейчас в сонной глубине, а по весне рванул бы в верха – икру метать!» Все то, что воспоследовало за этим мысленно прозвучавшим желанием покоя, исключенности из жизни, воспринимается как наступивший для героя момент истины. Прежде всего он сознает, что не должен стать «рыбой», то есть позволить себе бездействовать, оказавшись ночью без дороги на зимней реке. Иначе – неминуемая смерть. И он «все же пересилил себя, все же заставил подняться», пошел, «спотыкаясь о тороса», падая, но продолжая идти. Наверно, сейчас в нем отчаянно боролся за жизнь не фэззошник Потылицын, а «фэззошник-уркаган», умеющий выживать в любых обстоятельствах. Однако было тут и нечто другое.

Герой Астафьева убежден, что ему ни в коем случае «нельзя... умирать. Нельзя. Рано». Ведь он «еще никакой пользы людям не сделал» – «той пользы, ради которой родила меня мать и растили меня, сироту, люди, отрывали от себя последний кусок хлеба». Но самое главное, что делает его «непобедимым» (так однажды он подписался под своими «стишками» в стенной газете желдоршколы) в схватке с лютой ночью на Енисее, – это вынесенное из горнила прожитых лет знание сотен, тысяч подобных ему молодых людей, что жизни, пахнувшей розами, не бывает. «”Это было давно и неправда!” – так сказали бы фэззошники-уркаганы. Такая жизнь не для нас. Если и была она, так мы в нее не верим». Да и как могли иначе думать те, кто зачастую не знал дома, помирал с голоду, спал, где придется, видел, как «бьют на базаре карманников сапогами», отбивая им внутренности, превращая в калек, подобно Гошке Воробьеву и Паралитику... Но подобное знание не вызывает у астафьевского поколения чувства безнадежности. Напротив, судя по словам героя, оно принимает его спокойно и взвешенно: «Мы живем в тяжелое время, на трудной земле. Наша жизнь вся пропахла железом и хлебом, тяжким, трудовым хлебом, который надо добывать с боя...» Поэтому и кричит герой, напрягаясь из последних сил, морозному безмолвию: «Врешь, не возьмешь!» <...> «Буду жить! Буду!»

Сопровождая каждый шаг паренька затрагивающими различные струны души размышлениями, Астафьев не только психологизировал поведение героя (А.Н. Ма-

каров). Именно в них как раз и отливался собирательный образ поколения писателя, во многом обездоленного неблагоприятными жизненными обстоятельствами, однако наделенного духовной стойкостью. Да, современникам Астафьева не выпала жизнь в розах. «Мы и не знаем, где и как они растут, розы-то. Мы видели их только в кино и на открытках. Пусть они там и растут...» Что же до астафьевского поколения, то ему «дороже всего на свете хлеб», ибо «тот, у кого нет хлеба, <...> не может работать и бороться. Он погибает. Он уходит в землю и превращается в червяка», скармливаемого рыбам. Ни червяком, ни тем более рыбой, безмятежно ждущей благоприятную весну, для того, чтобы ожить, герой становиться не желает. Он говорит, что должен пересилить приключившуюся с ним беду еще и потому, что вокруг немалого большая беда – война. «Погибать взялся. Да если уж погибать, так <...> ладом погибать. На войне, в бою, с народом вместе. Чтоб врагам жутко было».

Тема войны в повести предстает разнопланово: это и обезмужиченные деревни, и судьба русских женщин в военные годы, и тревожная жизнь тыла... Но Астафьев в прошедшей войне, и главное, в своем фронтовом былом всегда будет выделять те коллизии, которые позволяют раскрыть военную судьбу его современника, встретившего войну, как говорит о себе его герой, «фэззошником-недомерком». Однако это не помешает ему пересилить ее и победить. Парнишка же из «Где-то гремит война», действительно, совсем юн. Под стать возрасту героя и его военные мечты, привидевшиеся ему, замерзающему: «И я увидел себя на коне, с саблей в одной руке, со знаменем в другой. Впереди народишко какой-то мельтешит, а я рублю, а я крошу врагов в капусту!» Впрочем, «фэззошнику-недомерку» Астафьева, равно как и Толе Мазову и всему его поколению, пришедшему на войну восемнадцати-девятнадцати лет, помимо молодости присуще еще одно качество. Его очень точно охарактеризовал в разговоре с героем сродный брат последнего – Кеша: «Всегда ты за всех мучаешься. Оттого жить тебе тяжелее». Именно неравнодушные к беде, боли, горю человека сделало астафьевское поколение верными сынами родины, мужественными ее защитниками. Среди них ясно видит себя и герой повести. Нет, он не из числа «рыб», ничего не знающих про войну. Сейчас ему только нужно найти дорогу, выбраться на берег, а потом – дай срок – встать в солдатский строй.

«Звездопад» – по времени создания и появлению в печати (1960) предшествовал повести «Где-то гремит война» (1967), однако по содержанию и по общей сути он завершал историю современника Астафьева. Здесь герой уже был на войне, о чем так мечталось парнишке-фэззошнику, правда, в данный момент находился на излечении в госпитале. Но в сущности «Звездопад» – это история любви, оканчивающаяся согревающим душу светлым воспоминанием, связанным с тем, что случилось в жизни девятнадцатилетнего Миши Ерофеева в далеком от Красноярска Краснодаре. Случилось же то, что «в хаосе жизни возник спасительный свет, которому уже не суждено померкнуть в человеческой душе, какие бы испытания ни готовила этому человеку жизнь» (А.Н. Макаров). Вообще мотив света становится сквозным в повествовании. Толчок его развитию дает «какой-то свет», озаривший героя Лиду, впервые им увиденную. Затем возникает свет Лидиных глаз, в которые заглянул герой («И я поглядел. Навстречу мне плеснулось столько яркого света, что я зажмурился и сказал едва слышно: “Лида!”»). «Как свет» он воспринимает их отношения. И наконец, это льющийся с небес свет звездопада. Возможно, оттого, что для героев, несмотря на войну, все утопало в свете и всюду виделся свет, Лиду и испугали Мишины глаза: «У тебя в глазах что-то». «Что-то» – это отсутствие в них света.

Именно оппозиция «свет / не-свет (мрак, тьма, темнота)» составляет основание коллизии повести, в которой рассказывается о любви и войне. И когда героям с сокрушающей их силой открывается «несогласимость войны и любви» (В.Курбатов), то они просто умирают от горя разлуки. Это потом, спустя много лет, Мишка поймет, что никакая война не может исключить на земле любовь, равно как и ночная тьма – пресечь светлого ливня звездопада, но *там* и *тогда* мрак, – Лида видела, – застил Мишины глаза, а Миша, глядя вслед уходящей Лиде, похоронил их обоих навсегда. Потому и ответил спросившему его солдату: «Убили кого-нибудь?» – «Убили...» Однако теперь уже умудренный жизнью герой знает, что подобно свету давно погасших звезд, который «все еще идет» к людям, «все еще сияет» им, свет в юности вспыхнувшей любви протягивается в нашу жизнь оттуда, издалека, и никогда не сможет угаснуть.

В «Звездопаде» герой-современник Астафьева окончательно становится взрослым. Писателя интересовало нравственное повзросление молодого человека в горниле войны, калечившей не только человеческие тела, но и души. И в этом заключалась суровая правда о войне, к ней стремился Астафьев всю свою долгую жизнь. «Я думаю, что общество, которое столько пролило крови, столько страдало, достойно уважения правдой, оно должно жить ощущением правды, порядочности, честности», – настаивал писатель. Правда о войне, – по мысли автора «Звездопада», – заключалась и в том, что, несмотря на ее разрушительную природу, в человеке на войне неистребимой оставалась любовь к жизни. Именно несокрушимая вера в чудо ее всепобеждающей силы оборонила от ледяной смерти парнишку-фэззошника. И действительно, он защищался от нее, согревая себя живущей в нем памятью о «пуховом платке матери на больных ногах», о «руках бабушки, ее ворчаньи и шумной ругани», о тепле печки, о сказках из детства под вой в трубе... а еще – о «взгляде одной девочки, с которой учился в третьем классе и о которой никогда никому не сказал». И не этот ли взгляд вдруг пролился тем самым спасительным светом на Мишку Ерофеева, что помог ему сохранить душу на войне чистой и благородной?! Как бы то ни было, несомненно то, что писатель искал и находил внутреннюю опору для себя и человека своего поколения в вынесенном из течения лет свято уверованном им чуде, каковым является *жизнь*.

«**На собственную жизнь смотрю...**» (А. Межиров). «**Последний поклон**». Открытию и познанию чуда жизни посвящена эта книга, которая писалась в течение долгих двадцати лет (1958–1978), лишь постепенно вырастая в то произведение, что называется «Последним поклоном». И печаталось оно отдельными главами своими и частями в разных газетах и журналах, в том числе и детских, в разных изданиях страны, начиная с 1960 года, последнее же прижизненное издание вышло в 1989 году¹.

Впервые опубликованный, «Последний поклон» (1968) имел эпиграф, связанный с детством. Но затем автор его снял, объясняя тем, что «книга переросла воспоминания детства». Между тем «главный субъект речи и сознания» в ней – «ребенок, Витка Потылицын» (Н. Лейдерман). Именно он постигает жизнь, многочисленные же дядьки-тетки с их потомством, семьи соседей и другие люди в этом немало ему помогают. Вместе с тем повествование в «Последнем поклоне» приобретает поистине эпические границы. С одной стороны, создавая глубоко автобиографическое произведение, Астафьев – с присущей ему характерностью – «превращал исповедальное слово <...> в сильное средство воскрешения ушедших

¹ В 1992 г. в журнале «Новый мир» Астафьев опубликовал финальные главы произведения – «Забубенная головушка» и «Вечерние раздумья».

времен, людей» (В. Чалмаев), вследствие чего на страницах книги возникал образ потылицынского рода и его история с осмыслением ее как частицы истории народной жизни; с другой – будучи предельно сфокусированным на рассказе о трудном и богатом впечатлениями детстве, писатель последовательно сопрягал его с широкими выходами в свободные раздумья о своей родине – Сибири. Известно, что замысел «Последнего поклона» сложился у него как реакция на поток публикаций, раструбивших о сибирских новостройках 1950–1960-х годов. «Все, как сговорились, писали и говорили о Сибири так, будто до них тут никого не было, никто не жил. А если жил, то никакого внимания не заслуживал, – делился писатель своими впечатлениями о происходящем. – И у меня возникло не просто чувство протеста, у меня возникло желание рассказать о “моей” Сибири, первоначально продиктованное одним лишь стремлением доказать, что и я, и мои земляки отнюдь не Иваны, не помнящие родства, более того, мы тут родством-то связаны, может, покрепче, чем где-либо»¹.

Обратившись к «биографии» родного края, Астафьев хотел показать, «какой народ жил тогда в глубине сибирских просторов» (А.Н. Макаров), но жил не сам по себе, отгородившись от мира, а, напротив, общей судьбой со своей страной, оказавшись таким образом в кардинальных исторических «переломах». Отсюда игарские главы «Последнего поклона» получились необычайно жесткими, нескрываясь беспощадными, но не в отношении народа, а тех, кто гнал и презирал свой народ, – официальных властей, опустивших его на дно жизни, каким предстает в произведении город переселенцев – Игарка. Поэтому, думается, основанием изображения мучительных (с точки зрения их восприятия) игарских картин выступал не столько горький астафьевский жизненный опыт, сиротская судьба писателя, сколько его боль за человека, самими страшными обстоятельствами существования разрушающего в себе все человеческое. Единственному, чему не находит Астафьев оправдания, это ситуации, воспроизведенной им в главе «Без приюта», охарактеризованной критикой, как «в этическом смысле неверной». Однако свой беспрецедентный суд герой творит не над глухой душой учительницей, он «полосовал не Ронжу, нет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете» и с ним весь мир, обрекающий ни в чем неповинных детей на нестерпимые мытарства. Но это мир, а есть еще Род, благодаря которому человек не бывает одиноким. И, возможно, все было бы иначе в жизни Витьки Потылицына, если бы не оторвал отец, гуляка и пьяница, его от «родовых» по бабушке Катерине и дедушке Илье?!

Именно жизнь среди родичей делает окружающий мальчика мир добрым и радостным. И прежде всего это мир родины: «зимы и осени Сибири, ее лета и весны, рассветы и полночи, ее травы и деревья, небеса и воды» (В. Курбатов), а также мир детства с его проказами, играми, рыбалками... И ось этого мира – бабушка, «Генерал!», с ее пылкостью, решительностью поступков, выносливостью и одновременно – мягкостью, добросердечием, участливостью к чужой беде, сознанием ответственности за все, что происходит вокруг, самостоятельностью суждений. Было бы просто удивительно, если бы под крылом такой женщины не зародился характер, черты которого отпечатались и в Ильке Верстакове, и в Толе Мазове, и в парнишке-фэзэошнике из «Где-то гремит война», и в Мишке Ерофееве. Причем, по мере того, как герой Астафьева взрослеет, «бабушкино» из него не только не уходит, но еще более крепнет. Бабушкой держится и родовина Потылицыных. Зри-

¹ Астафьев В.П. Как начиналась книга // Астафьев В.П. Всему свой час. – М., 1986. – С. 117.

мо это проявляется на «бабушкином празднике», во все остальное, непраздничное время – подспудно в человеческих отношениях, скрепляемых авторитетом бабушки среди родных.

Потылицынский род предстает в «Последнем поклоне» расплескавшимся «морем» характеров и голосов. Что касается «моря голосов», то оно выступило основанием выработанного Астафьевым в данной книге особой формы сказа, – составившего характерную особенность индивидуального стиля писателя, – «полифонического по своему составу, образуемого сплетением разных голосов (Витьки – маленького, умудренного жизнью автора-повествователя, отдельных героев-рассказчиков, коллективной деревенской молвы)» (Н. Лейдерман). Многоголосному плетению под стать kaleidoscope характеров родителей, которые, пожалуй, сполна представлены в «Бабушкином празднике» (многие из них уже «знакомцы» по «Где-то гремит война»): колоритная тетка Авдотья, ее муж – «вечный скиталец» дядя Терентий, дядя Левонтий «со своей вечной улыбкой от уха до уха» и философскими вопросами: «Что такое жисть?», «аккуратные, добрые» дядя Вася с тетей Любой из Базаихи, городские Кольча-старший с женой Натальей... Все такие разные, но гордящиеся общими потылицынскими носами, «зацепившись за которые и большой ветер остановится». Большая семья еще собрана воедино, еще безбрежно веселье. Однако, как не без горечи замечает повествователь, – «праздник этот во всеобщем сборе был последний». Множатся могилки над Фокинской речкой, недвусмысленно знаменующие «трагическое предчувствие обвала, ухода целой эпохи» (В. Чалмаев), которую так любил Астафьев, связывая все лучшее в собственной жизни и в жизни нации с нею. Именно эта эпоха, утверждающая главенство Рода в жизни людей, их единение, кровную связь, не выветриваемую, несмотря на беспощадность исторического времени, из человеческой души, чувство сбережения семьи, детей, родного гнезда, явилась залогом победы русского народа в войне с фашизмом, участником которой был писатель.

«Он дотла растрачен в бою...» (А. Межиров). «Пастух и пастушка» (1967–1989). Осенью 1942 года Астафьев ушел на фронт добровольцем, по его словам, «воевал солдатом». И как солдат войны, писатель Астафьев воспротивится той «лакировочной литературе», которая изображала войну только в героических и романтических красках, в то время как его в освещении военной темы прежде всего интересовал критерий правды, сопряженный с присущей писателю «высшей, предельной идеей о войне как варварстве, уравнивающим нации в диком самоистреблении»¹. Отсюда, – замечает С.Ф. Дмитренко, – «как не рискованно это прозвучит, – не Великая Отечественная война для Астафьева важна, а война как таковая, война как инструмент смерти, война как *сестра печали*, если вспомнить заглавие пронзительной повести Вадима Шефнера. Другими словами, для него «важно показать свое неприятие *любой войны*»², что, собственно, писатель и сделал в «Пастухе и пастушке».

Как известно, Астафьев писал о войне и до этой повести – в «Где-то гремит война», «Звездопаде», в рассказах (позже включенных им в «Затеси») «Солдат и мать», «Старая лошадь». Но так, как он пишет о войне в «Пастухе и пастушке», он не писал никогда. Дело в том, что здесь Астафьев впервые выразил свою стойкую

¹ Вахитова Т.М. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты» // Русская литература, 1995, № 3. – С. 122.

² Дмитренко С.Ф. Материалы к уроку. «Пастух и пастушка» // С.Ф. Дмитренко. Книга для ученика и учителя // В. Астафьев. Избранное. – М., 2004. – С. 355, 356.

жизненную и творческую позицию относительно «правды о войне», – войне в ее жестоком течении¹, – обусловившую оригинальную художественную концепцию войны в его творчестве.

Как справедливо писала Т.М. Вахитова, «прежний опыт В. Астафьева едва ли обещал «Пастуха и пастушку». Однако уже трудно было не заметить тягу писателя к обобщенному восприятию мира, к символическим образам, проявившуюся наиболее отчетливо в «Стародубе»². О том, что он уходил от конкретики к общему, говорил и сам Астафьев: «...проходят годы, и возникает внутренняя потребность не просто рассказать о виденном и пережитом, но и осмыслить его. Осмыслить глубоко, масштабно, не с узкой собственной точки, а с общечеловеческих позиций...»³

Внедренный в повесть «Пастух и пастушка» (а через нее в современную прозу о войне) «общечеловеческий аспект» позволил Астафьеву придать своим размышлениям о войне оттенок всеобщности, философичности, заговорить о войне с толстовских позиций как о явлении противоестественном в человеческом мире, враждебном всему живому и разумному. Отсюда война в повести (глава «Бой») предстает в виде невероятной фантазмагии, гиперболической картины вселенского разрушения («черная злоба, черная ненависть задушили, залили все вокруг: ночь, снег, землю, время и пространство») и всемирной бойни, не щадящей ни своих, ни чужеземных солдат («Сыпались люди с разваленными черепами...»). В сущности в описании конкретного сражения «местного значения» воплотилась астафьевская «философия войны», вобравшая в себя также мысль о том, что «вся война состоит из непостижимо тяжелой работы, порой непосильной, такой непосильной, что в другое время и не одолел бы» (впрочем, Астафьев – не без горькой иронии – тут же замечает: «под выстрелами <...> и разрывами поднимешь и непосильный груз»⁴). Но как невероятно сложно привыкнуть человеческой душе к «проклятой работе войны»!.. Подтверждением этому и является страшный ночной бой взвода Бориса Костяева.

Над «Пастухом и пастушкой» (1971) Астафьев работал около четырех лет. В 1974 году он еще раз отредактировал повесть. На 1989 год приходится ее пятая редакция. Вообще Астафьеву было свойственно возвращаться к своим произведениям: он вторгался в композиционные решения, правил финал в «Стародубе». Однако случай с «Пастухом и пастушкой» исключительный: повесть имела тринадцать перепечаток, пока она дошла до устраивающего писателя варианта. Позже Астафьев объяснял эту чрезмерность личной редакции следующим образом: «Дополняя, переписывая повесть, я всякий раз удалял бытовую упрощенность, от индивидуально-явных судеб и мыслей уходил все далее и далее к общечеловеческим». Но «общечеловеческие мысли» в «Пастушке и пастушке» сопрягались не только с проблемой «правды о войне». Помимо того, что это была антивоенная повесть, в ней рассказывалась история любви двух молодых людей, встретившихся, в отличие от Мишки Ерофеева и Лиды, в самом пекле войны, а потому уже за время (вечер – ночь – утро) своей единственной встречи сполна переживших боль и тоску по несвершению вспыхнувшего между ними чувства. Отсюда в повести

¹ Вахитова Т.М. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». – С. 117.

² Вахитова Т.М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». – С. 14.

³ Астафьев В. Посох памяти – С. 44.

⁴ Там же. – С. 41.

Астафьева с не меньшей силой, чем тема «войны и мира», звучала тема «войны и любви», «любви и смерти», укрупняющая и еще более углубляющая раздумья писателя о судьбах грядущих поколений в драматичнейшем XX веке, столь кризисном в представлениях о добре и зле, о пределах человеческого в человеке, как ни одна другая эпоха.

Мысль о приоритете общечеловеческих ценностей, таких как *любовь и жизнь*, доминирует в «Пастухе и пастушке». Ее утверждению способствуют разнообразные не характерные и не типичные для сложившегося на тот период времени творческого почерка писателя художественные решения, на которые сразу обратила внимание критика, раздражаясь и со многим в повести не соглашаясь, считая его излишним рационалистичным (например, кольцевую композицию) или, наоборот, выдуманым. Таковым критикам показался образ Бориса Костяева, романтического невоенного героя, умирающего от любви. Ругали писателя и за «бытовизм» (нарочито-заземленные автором зарисовки солдатского быта), и за условность (плотный символический ряд, выводящий на некий отлет от реальности), способствующую рельефности общечеловеческого начала в повести.

Между тем Астафьев считал «Пастуха и пастушку» вещью «неожиданной» для себя – с точки зрения формальной и содержательной. Здесь, по его собственному признанию, он «преодолел сам себя, традицию, самим себе созданную» («При нынешнем уровне культуры и образования... не так уж трудно изобразить в повествовании деревню, бабушку, как в “Последнем поклоне”, что сейчас охотно и в большом количестве делается»¹), для чего Астафьеву пришлось «одолевать <...> свое непокорное перо», т.е. учиться писать не как прежде («По настоящему мучаясь, работаю над первой серьезной <...> повестью о войне...»), и одновременно «отстаивать» присущую ему «непокорность»², только теперь уже продиктованную стремлением писателя говорить *свое, так* не звучавшее еще слово на одну из вечных тем литературы – тему любви.

На замысел «Пастуха и пастушки» Астафьева навела случайно им прочтенная «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1734) аббата Прево. «“Манон Леско” что-то во мне опрокинула...» И как бы вторя писателю, В. Курбатов заметит: «Манон Леско запала в память своим ошеломляющим печальным любовным светом...»³, который впоследствии прольется на историю двух влюбленных в «Пастухе и пастушке».

Чтобы явственнее подчеркнуть в повести идею несовместимости понятий «любовь» и «смерть», «любовь» и «война», Астафьев дал ей жанровый подзаголовок «Современная пастораль», эхом отозвавшийся в названии произведения. Пасторальную историю в «Пастухе и пастушке» прогнозирует и эпиграф из Т. Готье. Однако он также напоминает, что любовная идиллия (как основной вид пасторали) пребывает в «мире давнем», где среди живительных «бездн» и «кущ», под небом, осененным «куполами», счастливы в своей непреходящей обратимости и нераздельности он и она («Я птицей был, цветком и камнем, И перлом – всем, чем ты была!»), запечатленные навечно в человеческой памяти в образах пастушки и пастуха. Но все это – *там и тогда*, а *здесь и сейчас* – «рев, стрельба, матюки, крик раненых, дрожь земли <...> кучи людей, закрученных водоворотом боя». И как ост-

¹ Астафьев В. Посох памяти. – С. 21.

² Астафьев В. Комментарии к «Пастуху и пастушке». Книга для ученика и учителя // Астафьев В. Избранное. – М., 2004. – С. 340.

³ Курбатов В. Миг и вечность. – С. 70–71.

рый пик переродившегося «давнего мира» в нечто безумное, хаотическое – убитые старики, пастух и пастушка, «обнявшиеся преданно в смертный час».

Именно эта картина – не разнявшие по смерти рук пастух и пастушка – выступает в повести символом глубокой противоестественности войны и в какой-то мере приобретает характер апокалиптической картины: мертвая любовь посреди торжествующей войны, – порождающей чувство безысходности, которое не снимается даже мыслью о том, что и смерть не может разлучить астафьевских пастуха и пастушку. Отсюда свойственная пасторали гармония войной неминуемо оказывается взорванной, и, соответственно, сама пастораль предстает обезображенной, а потому у «современной пасторали» трагическое «лицо». Не случайно, лежавшие у картофельной ямы пастух и пастушка Борису показались такими не похожими на тех, которых он видел в московском театре и которые танцевали среди белых овец и не боялись за свою любовь. Тем не менее идея преданности возлюбленных друг другу необычайно созвучна тому романтическому настроению, что живет в душе молоденького лейтенанта и несомненно близко самому автору¹. Основанием же духовного родства Астафьева и его героя, Бориса Костяева, выступает объединяющая их чувствительность. О «некоем налете сентиментальности», «просочившимся в его характер и оказавшимся непобедимым», Астафьев напишет в «Посохе памяти» и заметит, что чувствительным недугом он целиком обязан жителям Овсянки². И любимый герой писателя, соответственно, человек непременно нежной и сострадательной души, отзывчивого и ранимого сердца. В этом отношении взводный Костяев – астафьевский любимый герой в превосходной степени. Но как быть с такой душой и таким сердцем на войне?! Можно, подобно королю Лиру, шептать им: «Тише, тише...» Но Костяев молод, горяч, к тому же он – командир, у которого, правда, за плечами лишь начало боевого пути, отсюда и его неуждимость. И если бы не сдерживающая рука старшины Мохнакова, навряд ли остался бы взводный живым в страшном ночном бою. Но даже когда он получит осколочное ранение в плечо, то в санитарном поезде умрет не от него, а от никому не видимой зияющей раны в сердце, – образовавшейся из-за потери любимой им и полюбившей его женщины, которой обернулась для него война. Как справедливо отмечает Г. Белая, «цельная личность, он не может примириться с разрывом и раздробленностью чувств, которые порождает война, она отвечает на эту разрушительную работу войны потрясением, а нередко и гибелью», что, собственно, и случилось с Борисом после его разлуки с Люсей.

Астафьев понимал: чтобы донести мысль о равносильности смерти произошедшего расставания героев, недостаточно одной взаимности их чувства. Здесь было важно подчеркнуть осознание ими единственности своей любви, что он и делает средствами художественной выразительности. Так, в дом, оставшийся без Бориса, возвращается женщина, у которой мертвые глаза. И если в «Звездопаде» не объясняется, что испугало Лиду в глазах Миши Ерофеева, то в Люсиных глазах, – пишет автор, – «изморозь искрила по сухим зрачкам». Как видим, пустыню ее высохших глаз (кто знает, из-за выплаканных или, наоборот, невыплаканных слез, но в повести жизнь Люси предстает явно искалеченной войной) покрывает еще и убивающий все живое холод, что делает их недоступными для возвращения к жизни. И так ли уж была жива сама Люся, долгие годы искавшая Бориса?! Да и она ли стоит у могильного холмика? Возможно, это совсем другая женщина, одна из многих, ищущая могилу пропавшего на войне любимого.

¹ Белая Г. Художественный мир современной прозы. – С. 40.

² Астафьев В. Посох памяти. – С. 17 – 18.

Пастушка без пастуха – ситуация, вытекающая из «современной пасторали», связанной со смертью, с разрушенной гармонией. Предчувствием горькой вдовьей судьбы «сегодняшних» пастушек у Астафьева является все та же (что и в «Где-то гремит война») картина обезмужиченных деревень («Скот выгнали на пастбища <...> И не было возле скотины пастухов, а все пастушки школьного и престарелого возраста»), логическим ее завершением стала седая женщина у затерянной в степи могилы.

Неизбывная горечь обрыва любви войной с особой силой пронизывает воображаемую сцену свидания влюбленных после разлуки. Реальная единственно в сознании героя, она представляет его не смиряющимся с авторским знанием того, что в мире, «живущем» войной, пастухов и пастушек возможно разлучить навеки, что война убивает любовь. И кажется, что молодой лейтенант победил пессимизм старого солдата. Ведь вот скамейка и тополя, возле которых он «видел Люсю в последний раз», и она сама – «диво дивное в том же платьишке желтеньком, в тех же туфлях...» – «сползла к ногам лейтенанта, <...> испуленно целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги...» Однако солдат в Астафьеве не позволил чувствительному герою победить себя, заставить отказаться от «правды о войне». (Иначе как бы он, встретившись с Мотей Савинцевым, посмотрел ему в глаза?!). Горькой, но справедливой фразой заключил писатель мысленное возвращение Бориса Костяева к любимой: «Но ничего этого не было и быть не могло». И таким образом расставил все знаки над «и», в соответствии с трагической неумолимостью «современной» пасторали обрекать возлюбленных на вечную земную разлуку. Но главное, Астафьев, следуя незыблемому для него критерию «правды о войне», показывает, что делает она с человеческими душами.

Одни на ней покрываются коростой жестокости, под которой, сами того не замечая, незаметно истлевают, другие, отмеченные смертельной усталостью, опустошенные происходящим вокруг них, освобождаются от моральных запретов, доходят до цинизма. Такая душа Мохнакова, выжженная войной. И когда он с гранатами бросается под танк, это у старшины скорее похоже на самоубийство – понимал, что без души даже победителем в родной дом нельзя возвращаться. Но есть души, равнодушно вззирающие на беды и горе войны, и вбирая их в себя, они отяжеляются ими так, что наступает момент, когда человеку нести собственную душу делается все труднее и труднее. Такая душа у главного героя повести, надорвавшегося от обрушившегося на него нравственного груза войны. После встречи с Люсей, когда в нем неожиданно зазвучала «сиреневая» музыка детства (под которую танцевали поразившие воображение мальчика пастух и пастушка), душа Бориса Костяева распрямляется, очищаясь от калечащего ее военного бремени любовью. Тем невыносимее пережить ему разлуку с возлюбленной, изводящую лейтенанта тоской, усугубленной гибелью боевых товарищей. А от этой переполнявшей его тоски «нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее». Тоске не было конца, сил с нею жить тоже не было, потому внутри у него, «дотла растратченного» на войне, «выболело», – как сказал герой сердобольной санитарке Арине, показав на грудь. И тогда молодой лейтенант решил не жить.

Герой Астафьева умирал в пути, в поезде, отгородившись от мира и людей, посреди весны, обещающей новую жизнь. Но совсем не случайно глава, рассказывающая о его смерти, называется «Успение» (означающее у церкви вознесение Богородицы на небо). В свете блаженного Успения смерть героя справедливо воспринять как дарованный отдых за страдания, как отрадное завершение пути под покровом Богородицы (на пороге небытия в сознании Бориса всплывает образ женщины со

скорбными, богородицыными глазами), упокоивающей болящий дух, измученный войной.

Скорбная женщина стоит и возле могилы с пирамидой (этой сценой начинается и заканчивается астафьевская повесть). Кто она? Люся? Но автор говорит о героине безымянно: «И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему...». «И потому, – по мысли Г.Белой, – слово «Она» вырастает в символ вечно тоскующей, неутоленной любви»¹.

«Она» воспринимается и как персонифицированный образ памяти, стоящей у изголовья спящих вечным сном погибших на войне солдат. Венчающая же «Пастуха и пастушку» фраза «Остался один – посреди России», – которой Астафьев укрупняет частную судьбу Бориса Костяева, представляя ее как общую солдатскую судьбу, – актуализирует тему Родины, помнящей каждого из своих сыновей, скорбно склонившей голову над их могилами и перед их великим подвигом. Кто бы «Она» ни была, но старая женщина у могилы, затерянной в пустынной степи – это еще и наша скорбная печаль о невосполнимости военных утрат, о которых никогда не забывал сам Астафьев. Не случайно после «Пастуха и пастушки» он напишет «Оду русскому огороду», где будет звать мальчика помочь ему «очиститься» от разрушительной тьмы военной памяти. А в сознании писателя уже зрел итоговый роман о войне. Но прежде Астафьев напишет две «мирные» книги – «Царь-рыбу» и «Печальный детектив» – о современной действительности, в которых покажет не менее, чем война, угрожающие жизни силы, и первая из них – это грубое насилие над природой, или, говоря словами автора «Царь-рыбы», «немилосердное избие-ние природы».

«Время рвать и время шивать». «Царь-рыба» (1976). Основу важнейшего для Астафьева произведения, включающего рассказы разных лет, ставшие его главами, с характерным синтезом лирического, эпического и публицистического начал, во многом определяющим специфику жанра «Царь-рыбы»², составляют «два могучих человеческих чувства <...> – любовь и боль»³. Мудрую и гордую любовь писателя к родной земле и ее людям и одновременно тревогу за судьбу «строгой, прекрасной сибирской природы» и душевное здоровье его современников.

Сделав центральной в «Царь-рыбе» проблему «человек и природа», Астафьев, безусловно, беспокойно и остро размышлял о разрушениях, которые человек вольно или невольно производит в природе. Тем не менее взгляд художника простирался значительно дальше злободневных экологических вопросов, связанных с существованием природы в условиях цивилизации. В своей сути содержание «Царь-рыбы» сопрягается с натурфилософскими идеями современной писателю прозы (С. Залыгин, В. Распутин, Г. Тропопольский, В. Белов, Е. Носов, Ч. Айтматов). В то же время оно явственно отражает движение астафьевской мысли в собственном направлении, получившей большой резонанс в общественных и литературных кругах.

Так, в «Царь-рыбе» – в русле натурфилософской прозы 1970–1980-х годов – Астафьев актуализирует идею нераздельного единства человека и природы, «чувство предельной слитности общей судьбы». (К тому же писатель, – как отмечает Г. Белая, – сам ощущал «глубокую сращенность его с проникшей его душу природой»). И здесь же он «отбивает» эти два мира, настаивая на том, что сегодня

¹ Белая Г. Художественный мир современной прозы. – С. 39.

² Гончаров П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века. – С. 185.

³ Кузнецов Ф. Жизнь находит уста // Литературная Россия. 1976. 27 августа.

человек и природа живут *розной жизнью*, и в этом взгляде писателя отражается драматизм нашего времени¹. Однако Астафьева тревожит не та межа, что провели между ними история, технический прогресс, цивилизация... С грустью окинув с самолета прощальным взглядом свою родную Сибирь, где «все переменялось», «послушный общему закону», он признает непреложность перемен: «Все течет, все изменяется <...> Так было. Так есть. Так будет. Всему свой час и время всякому делу под небесами...» Хотя когда наступило «время рвать», образовавшийся между человеком и природой ров прошел через сердце писателя, став одним из импульсов к созданию «Царь-рыбы».

И все же гораздо пристальнее и дольше Астафьев вглядывался не во внешние причины разрыва человека и природы, которые по большей мере усматривали в достижениях человеческого разума. Он стремился осмыслить то, что «сосуществует» рядом с этим новым – «розным» – состоянием, «не во вне, а внутри человека», казалось, высвободившегося из «тисков» извечного порядка жизни, а в действительности «не поднявшегося разумом и нравственностью над естественной средой обитания, не выделившегося из природы ничем иным, кроме опасного умения уничтожать вокруг себя все, пригодное к «употреблению»², а главное, утратившего то, что помогает ему оставаться человеком: повседневный труд и заботу о самых коренных вопросах земного бытия. Астафьева упрекали в сгущении красок, и это понятно. В «Царь-рыбе» предстала поистине страшная картина народной жизни: где были оплеваны святыни, утрачены этические нормы, где царило пьянство, разоры, воровство, браконьерство, – рождающая впечатление какого-то неуклонного падения в какую-то бесконечную пропасть³. И главной фигурой в такой жизни, – по Астафьеву, – является браконьер.

С одной стороны, енисейские браконьеры в первой части «Царь-рыбы» – вполне реальная «публика», не только не стесняющаяся самого этого слова, но даже, напротив, величающая им себя, будто вольную профессию определяет, причем не без некоторого хвастовства, с другой – слово «браконьер» вырастает у Астафьева до масштабов символического понятия, сопряженного с тем, что *враждебно* или противоестественно жизни, иначе, что отрицает жизнь. В этом отношении симптоматична реплика Командора в разговоре с повествователем о том, что понудило рыбака «в тихую летнюю пору», когда та же уточнка «на яйца <...> садится», иметь при себе ружье, да еще со свинцовой пулей: «Эта у вас там она садится, а мы ей тут садиться не даем». Фраза героя целиком построена на противопоставлении: «вы – мы», «там – тут», «там садится – тут садиться не даем», – за которым усматривается «философия» браконьера, сводящаяся к праву узурпирования «своей» территории (мы, тут) и утверждения в ее пределах законов силы и устрашения (не даем), всецело направленных на уничтожение жизни, поскольку для уточнки, готовящейся к появлению потомства, уже заготовлена пуля. Однако Командор, по сути философ «смерти», оказывается заложником своей же философии. Подобно уточнке ему не суждено взлелеять собственное потомство (кроме любимой Тайки для него других детей в доме попросту не существует), ибо другой – сухопутный – «браконьер» на «своей» территории, также узаконивший собственную норму поведения («пропойный забулдыга» шофер), сшиб любимую дочь Командора.

¹ Белая Г. Художественный мир современной прозы. — С. 126.

² Ковский В.Е. Литературный процесс 60-70-х годов. Динамика развития и проблемы изучения современной советской литературы. — М., 1983. — С. 184.

³ Вахитова Т.М. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». — С. 120

У браконьеров – носителей смерти отсутствует то, что присуще всякому живому человеку, например, лицо. А у Грохотало его как раз нет («все предметы на нем смазаны: ни носа, ни глаз, ни бровей»). Астафьев не случайно начинает знакомство с героем с данного обстоятельства, тем самым сразу выведя его за пределы человеческой сферы. Об утрате браконьером статуса человека может свидетельствовать его собачья кличка вместо имени и забытая биография – все, как у Дамки, воплощающего в соответствии с отведенной ему ролью в мире браконьеров тип браконьерского прихвостня. Так постепенно, по мере развертывания повествования, в первой части «Царь-рыбы» складывался образ чуждой человеческому сообществу устрашающей «особи» – без лица, без имени, без рода и племени, а главное, грозящей гибелью всему живому. Ее смертоносное свойство сполна обнаруживает страстное, горькое, исполненное интимно-гражданского пафоса авторское отступление о том, «умеет ли рыба плакать?» «Если б умела, весь Енисей, да что там Енисей, все реки и моря ревмя ревели б...» – эта, по сути, кульминационная фраза звучит как вселенский плач по оскорбленной, изуродованной Природе-матери и одновременно как напоминание о неминуемом возмездии тому, кто оторвался от материнского лона, кто не только «на родной реке», на родной земле «татем живет». И, судя по астафьевскому заключению о плаче «всех рек и морей», имя им – легион. Жертвами их ненасытности стали даже лебеди из зоопарка! Отсюда, если им не противостоять, – пишет Астафьев, – от «таких деятелей детям голая земля останется». Но что сильнее всего тревожит писателя в браконьерах, – это их надругательство над собственной и чужой душой, еще более углубляющее символически браконьерства у Астафьева, а именно – браконьеры в «Царь-рыбе» предстают палачами душ.

Именно под гнетом совершаемых героем по отношению ко всему живому миру грехов, «обвисла» душа Командора и так за собой «пригнетала к земле», что «непомерно тяжело ему стало носить свою душу». Просматривающаяся здесь переключка с отяжеленной военной бедой душой взводного из «Пастуха и пастушки» («нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее») призвана подчеркнуть обусловленный личной преступной виной душевный груз Командора. А потому его погибающая («вся обугленная») душа хотела бы совершить, – если бы только подобное было возможно, – нравственный суд над своим палачом: провалившись под собственной тяжестью в могилу Тайки, увлечь и его за собой, дабы отец мог еще раз увидеть свою «кровинку», погубленную таким же, как он.

Близок без души живущим Командору и «пропойному забулдыге» шоферу Зиновий Игнатьевич Утробин. Правда, с душой он расстался намного раньше – когда еще будучи молодым парнем Зинкой, надругавшись над местной девочкой, не без любопытства понаблюдал, как она стояла в воде, «завывая от холода, выкашливая из себя не воду, а душу», и затем «трусовато посеменил домой». Впоследствии о душе герой ни разу не вспомнил за ненадобностью в «темном» промысловом деле, а вот утробу отменную взлелеял. Всегда алчущая поживы, она-то и сделала из него удачливого браконьера Игнатьича, почитавшего себя «всей природы царем». Но природа, как известно, только до срока терпит произвол самозваного царя, а потом заставляет держать ответ за содеянное.

Не наказанием, однако, оборачивается встреча с ней для Игнатьича, как раз наоборот, – благодеянием. И в этом заключается принципиальная позиция Астафьева, видевшего, по крайней мере, в сибирской природе опору человеку в его жизни. «Она, – по словам писателя, – сама по себе борющийся организм, существующий непросто», и потому способна воспринять, как видно из главы «Царь-рыба», даже

тяжкие грехи человека, с тем, чтобы, нет, не отпустить, а помочь ему в них раскаяться. В этом, собственно, и состоит ответ на вопрос, который задает себе Игнатич, связанный одной гибельной цепью с царь-рыбой, воплощением могучей, непокоренной природы: «Так зачем же, зачем перекрестились их пути?»

Герою Астафьева предстоит пройти через муку очищения. Но что способно помочь ему осуществить это? Утроба? Ей сейчас ни до чего другого, кроме того, что «в осетре икры ведра два, если не больше» будет, дела нет. Вот тогда и происходит обращение героя к давно заброшенной душе. Именно она проведет Игнатича по очистительному пути от браконьерской скверны: от его удара обухом топора в лоб царь-рыбы через признание недостижимой силы и высоты Природы, а также вины и покаяния перед Женщиной к осознанию «освобождения» собственной души от утробной коросты, – знаменующего начало преодоления розной жизни человека и природы, иначе, наступление «времени сшивать».

Вместе с тем авторский взгляд в «Царь-рыбе» не настолько оптимистичен, как может показаться. Гигантский осетр необыкновенной красоты и мощи уходит в речную глубину тяжело раненным, унося в своем теле, изорванном в клочья в результате борьбы с браконьерским самоловом, десятки смертельных уд, отчего дни его жизни, возможно, сочтены. Это понимает и Игнатич, на прощание говорящий рыбе: «Поживи сколько можешь!..» Так же не вполне ясна дальнейшая судьба самого Игнатича: это зависит от того, насколько основательна произошедшая в нем внутренняя перемена. Однако Астафьеву страстно хотелось увидеть человека достойным своего высокого имени, не царя природы, но личность, признающую порядок природы как незыблемую реальность. Герой, воплощающий этот идеал писателя, в книге уже имеется, он неоднократно появлялся в ее первой части, но только во второй, в «Ухе на Боганиде», начинает отсчет его история, раскрываются истоки присущего ему состояния нравственного самоуправления¹, которые определило и сформировало в нем его детство, точнее, место детства Акима.

Самая характерная и выразительная деталь в описании Боганиды, рыбацкого поселка, колыбели, вскормившей астафьевского героя, – крыши кособоких избышек, «затянутые толем, хлопающим на ветру». Такая будничная и бытовая, в первую очередь заставляющая задуматься о бедной и неустроенной жизни в поселке, она в то же самое время провоцировала сознание к воображаемой феерической картине, на которой не было крыш с хлопающим толем, лишь крыши-крылья, крыши-паруса, которые, – только подует ветер, – рванутся в небо, унося с земли и дома и людей... Но что примечательно, эта представляемая феерия в рассказе о Боганиде обернется былью!

Стоило подуть «ветру» общественных перемен («Стройку дороги <...> через все Заполярье <...> остановили», а с нею отпала нужда в рыбе, кормившей строителей, и следовательно, в Боганиде), и как будто унеслись с земли кособокие избышки, а за ними вслед и тесовый сарай с надписью «Рыб. пр. пункт», и лодки, болтающиеся возле берега на якорях... Ничего не осталось от боганидинского мира, словно и не было его никогда. И вновь напрашивается невольная, но такая уместная ассоциация: «Боганида» (название поселка – от речки, впадающей в Енисей) – *Атлантида*, с одной существенной оговоркой – такие, как Боганида и множество подобных ей, исчезали с лица земли по воле властей. Вот почему в «Ухе на Боганиде» Астафьев актуализирует проблему власти и человека, показывая (как он

¹ Беляя Г. Вечное и преходящее: Человек и природа в интерпретации современной прозы // Литературное обозрение. 1979. № 2. – С. 15.

делал это в «Краже» и «Последнем поклоне») разрушительное воздействие первой на судьбу второго: «Все кончилось однажды и разом. Стройку <...> остановили. И опустела Боганида». Рассеялись ее жители. Но главное, распалась большая боганидинская семья, жившая повседневными трудовыми заботами, усаживавшаяся за общим столом, за которым все равны, но вначале детям зачерпывали из котла и только затем уже взрослым: парням, старикам, бабам – так постановил бригадир артельщиков, больше напоминающий отца семейства, чем представителя власти («Бригадир и за кружку брался последним – сидел он у торца стола хозяином-отцом, его заботы сперва о семье, потом о себе»). Вообще при всех многотрудностях артельной жизни, в ней было много светлого и доброго. И связано это в первую очередь с отношением в Боганиде к детям, окруженным, подобно птенцам, заботливым теплом. И они отвечали людям артели тем же. Одна Касьянка чего только стоит! «Затем в Боганиде и есть Касьянка, чтоб всем вовремя пригодиться и помочь». Под стать сестренке и Аким, опора многочисленной семьи, подмога матери.

«Акимкина мать» – особая тема в «Ухе на Боганиде», очень личная, по понятным причинам, для автора. С обывательской точки зрения непутевая, каждый год рожавшая ребятишек от неведомых мужиков, она, по мысли Астафьева, из тех, к кому никакая грязь не пристаёт, потому что лучилась любовью к «табунку» своих детей и ко «всем живым людям».

Неизменная «девочка-подросток по уму и сердцу», так и не научившаяся бороться с нуждой, мать тем не менее была и оставалась оберегом для рода «касяшек». В этом отношении симптоматичны ее жесты: то она «ощупывает ребятишек», то «ей хочется дотянуться до гладких, прохладных щек» детей, – точно ей недостаточно видеть, что с ними все в порядке, но хочется это постоянно и непосредственно ощущать. И что особенно важно, сама того не ведая, мать Акима личным примером научила сына всеотзывчивому и бескорыстному отношению к жизни и человеку, явившемуся залогом его нравственного здоровья в мире, утратившем вековые законы и ценности бытия.

Оказавшись «двойным» сиротой, без матери и Боганиды, Аким сумел не потерять себя в «чужой» действительности благодаря тому, что живет и действует в соответствии с усвоенными в детстве уроками, главный из которых: «хлеб надо отрабатывать хребтом». И хотя он «летун», и «бродяга», и запивуха, но трудиться умеет, все время занят каким-то делом, и главное, «ко всему <...> приспособлен».

При видимой естественности поведения героя, Аким – необычайно проникновенный и тонкий человек, что еще больше увеличивает счастье переживания встречи повествователя с сибирской природой, ведь рядом находится именно тот, с кем можно без утайки поделиться ощущениями прекрасного. Так и случилось: родственная Акимова душа созвучно откликнулась на природное диво – туруханскую лилию.

Аким дорог повествователю и тем, что, воспитанный в атмосфере артельной доброты и маминого бескорыстия, он руководствуется в собственных поступках чувством, сердцем и душевной щедростью. Сполна это в нем проявляется, когда он выхаживает найденную в тайге больную девушку. И что примечательно, «городская», интеллектуальная Эля значительно проигрывает «лесному-тундряному» Акиму в человеческом отношении. Однако Астафьев и здесь причину «внутреннего проигрыша» героини склонен усматривать не в розной жизни цивилизации и природы, а в самой Эле, отстранившейся по разным причинам: за ненадобностью, в силу суетности личного существования, эгоизма, нечужкости... – от естественно-го хода жизни, ее здравого смысла, ее высшего порядка. Все это обнаруживается

в сцене, когда она «вышибла из руки Акима кружку» с целебной травой-седмичником (всегда «экономно» им завариваемой из-за скудости запасов), побрезговав принять ее из рук охотника «в сукровице». (А ведь девушка, попросив подать ей кружку с водой, видела, что он занимался шкурками белок.)

Не Эля, однако, выступила главным противником «живущего с миром в одно сердце» Акима. Ее-то как раз он всячески пытается оправдать («человек нездоровый <...> стало быть, не в себе человек, из города, из Москвы самой»). Резкое неприятие у него вызывает тот, кто из медали «За отвагу» способен сделать блесну на тайменя, кто «плюет» на старух, а изувеченного на войне солдата называет «калекой грязным», кто считает любого другого, кроме себя, «вонючкой»... Встреча Акима с Гогой Герцевым, «крепким, расчетливо-талантливым, интеллектуально-самонадеянным»¹, ищущим единственно признаваемых им в жизни – независимости и свободы, – это встреча человека духа и оракула бездуховности, человека, сознающего себя частицей огромной вселенской жизни, и «самого себе бога», пирающего извечные законы миропорядка.

Нетрудно понять, что позиция Акима в противостоянии Гоге отражает позицию самого Астафьева, убежденного, что такие, как Гога, являются порождением «времени разрыва» естественного хода жизни. Отсюда конфликт Акима и Гоги является сквозным в повествовании «Царь-рыбы» и в разных своих аспектах и слагаемых звеньях проявляется во всех главах книги. Но при этом писатель не видит путей его разрешения – восстановления разорванных связей человека и природы. Хотя, может быть, он вообще не представлял себе это возможным? Ведь автор «Царь-рыбы» преодоление «розной» жизни, драматической по своей сути, сопрягал единственно с упорчением и продолжением человеческого в человеке. Однако современный мир не оставлял для этого никаких надежд. Подтверждением астафьевского пессимизма стал «Печальный детектив».

«Испорченная русская жизнь». «Печальный детектив» (1985). Как справедливо заметил И. Золотусский, это «роман о нарушенной целостности», точнее, о жизни, разорвавшейся на куски, на части, подобно льду на весенней реке. Причем на эту мысль наводит не только исполненный символической образности сон главного героя в финале романа, но и сменившие сон размышления Сошнина о порвавшейся связи времен («Порвалась она, воистину порвалась...»), испокон веков укреплявшей корни живущих и, соответственно, делавшей прочнее, устойчивее их земное существование. Именно такой: оторванной от «берега», от нравственных твердынь – семьи, долга, совести, беспамятной, торопливой, суетной, – жизнь предстала перед героем и читателями, являясь воплощением хаоса и, кажется, безудержного зла.

Но это еще и роман о борьбе со злом. Упорной, каждодневной, ибо герой Леонид Сошнин – милиционер, оперативник, бесконечно преданный выбранной профессии. Даже когда у него не оказывается в руках пистолета, он не уклоняется от столкновения с насилием. Подобно ламанчскому идальго, – а он, как покажут события в романе, самый что ни на есть «Дон Кихот из Вейска» (И. Золотусский), – идет на стену зла лишь во всеоружии своего сердца. Отсюда Астафьев авторской волей начал повествование не с картин зла, несмотря на их главенствующее положение в «Печальном детективе», но с рассказа о тех людях, кто невольно, лишь добротой и участием помог герою вырасти человеком с донкихотским сердцем и также бессознательно охранял и укреплял Сошнина в его негибавшем противостоянии злу

¹ Курбатов В. Миг и вечность. – С. 120.

жизни. Среди них первые – тетя Лина и тетя Граня. Именно Лина, старшая сестра матери Леонида, после ее смерти бескорыстно отдавшая себя мальчику («Тетка замуж не выходила и не пробовала выходить, повторяя: “У меня Леня”»), «чистая, бедная женщина», нечаянно оступившаяся и оказавшаяся в исправительно-трудовой колонии, явилась причиной мысленно произнесенной им клятвы «беспощадно бороться с преступностью, особо с теми, кто совращает, сбивает с пути невинных людей, калечит им судьбы и души».

Вместе с тетей Линой уроки добродетели преподает Сошнину и чужая женщина – тетя Граня, считавшаяся в железнодорожном поселке «родней всех угнетенных и осиротевших». Впрочем, в закутке со стрелочной будкой места хватало и небездомным детям поселка. «Здесь царил дух трудолюбия и братства», который не выветривался из тети Граниных питомцев, какими бы начальниками (как Володя) они не становились в последующей жизни. Здесь позволялось пить малиновый чай прямо из горлышко медного чайника. Здесь ели самую вкусную на свете печеную картошку и мало кому ведомые по названию «горькие яблоки» (то есть лук с солью). И любили, самозабвенно любили свою тетю Граню.

Рядом с героем по жизни идут простосердечные Лавря-казак, бывший фронтовик, кавалер трех орденов, а ныне коновозчик, и дядя Паша – милицейский дворник, от которых исходит заряд кипучего жизнелюбия, незамысловатой, но такой необходимой Сошнину житейской мудрости. Щедрым подарком судьбы стал для него и тесть – Маркел Тихонович Чашин, истосковавшийся по родственной душе и потому «обрушивший» на зятя свои никем не востребованные любовь и тепло сердца. Все они – тетя Лина и тетя Граня, Лавря, дядя Паша, Маркел Тихонович – надежный оберег для чувствительной, ранимой души астафьевского донкихота. «От этих людей идет к нему свет, а с другой стороны подступает тьма – убийцы, бандиты, подонки <...> нелюди в образе человеческом, потому что нельзя признать за людей тех, кто льет кровь человеческую как воду» (И. Золотусский).

Астафьев представляет картины, с которыми трудно согласиться сознанию, настолько они потрясают своим изуверством. Так, один «добрый молодец, <...> откушав в молодежном кафе горячительного, пошел гулять по улице и заколол мимходом трех человек». А когда его спросили в отделении милиции, за что были убиты эти люди, он «беспечно улыбнулся» и произнес в ответ: «А хари не понравились!» Или другое не менее ужасное происшествие. Выставленный с позором из женского общежития, молодой парень в отместку решил убить первого попавшегося на его пути. Первой попала «молодая женщина-красавица, на шестом месяце беременности, с успехом заканчивающая университет в Москве и на каникулы приехавшая в Вейск, к мужу». Он бросил ее под насыпь железной дороги и «долго, упорно разбивал ей голову камнем».

А как относиться к тем «интеллектуалам», любителям чтения, что заперли своего ребенка в пустой квартире и отправились на много дней в библиотеку читать книги, в то время как их дитя, оставшееся без присмотра и пищи, сгнило – его съели черви?! Другой же младенец оказался запертым матерью в автоматической камере хранения на вокзале, дабы можно было избавиться от него поскорее и навсегда. Как назвать такую мать?!

Астафьев убежден, что любой садист, насильник, бандит «где-то вблизи», среди живущих. Подобно многим, он ходит в детский сад, учится в университете, становится инженером, рабочим. «Но все это в нем <...> не главное, поверху все». Гораздо важнее другое: внутри него «ждало и готовилось к действию зло». И когда наступал час, появлялся тот, кто, придет время, заступит дорогу поднимающемуся

по лестнице домой Сошнину, и еще тот, у кого «в предчувствии крови» улыбка на лице... Появлялся Вениамин Фомин, терроризирующий обезмужившие деревни: однажды запер баб в телятнике и грозился сжечь его, если они ему денег не дадут на опохмел. Воцарялось на улицах города то, что когда-то являлось женщиной, а теперь – вечно пьяное существо по прозванию Урна – «за беззубый, черный и грязный рот», «с полубезумной тягой <...> к безобразиям».

Причину появления «зверя в человеческом облике» на просторах русской жизни писатель знает – «это *мы сами!* И рождается он чаще всего покорностью нашей, безответственностью, безалаберностью...»

В «Печальном детективе» автор поведал фантазмагорическую историю о том, как пьяные провожающие в последний путь усопшего забыли положить в могилу гроб с покойником. И только по истечении какого-то времени «кладбищенский сторож опытным нюхом и слухом уловил неладное». При этом писатель категорически не согласен усматривать в подобного рода ситуациях «все тот же, в умиление всех ввергающий <...> русский характер». А когда с катящейся по маневровой горке платформы вылетела «плохо закрепленная горбылина и ударила тетю Граню по голове» – это тоже тайна русской души?! «Слышал бы тот разгильдяй и пьяница, что неряшливо закрутил проволоку, крепя пиломатериал на платформе, детский крик в закоулке станции Вейск, видел бы он, как артелька малышей детсадовского возраста пыталась стащить с рельсов окровавленную женщину, – с яростью и болью обращается ко всем своим потенциальным оппонентам Астафьев, – он бы всю жизнь замаливал грехи, сам справлял бы дело как следует и другим наказал бы работать ладом»¹.

Несомненно, подобного рода гневные обращения и воззвания, обуславливающие ярко выраженное публицистическое начало в романном повествовании, непосредственно связаны с позицией автора, столь открыто обнаруживающей себя в «Печальном детективе». Вместе с тем воспроизводимые многочисленные картины общественного зла, равно как и прямые его оценки, – все это и сфера сознания героя, Леонида Сошнина, предстающего, таким образом, не только действующим, но и рефлексирующим персонажем. Отсюда можно говорить о предельной внутренней сближенности героя и автора, обусловленной характерным для них общим переживанием «испорченной русской жизни», отразившей, как видно из содержания романа, падение нравственного уровня народа. В результате, муки Сошнина – не местного, «вейского» масштаба, это касается всех нас. Большой душевной ценой дались Астафьеву такие признания. (И мало кто набрался мужества разделить его боль за великую нацию.) Потому и детектив получился «печальным». И герой Астафьева – великий печальник, проникающий в общероссийскими тяготами, подобно Дон Кихоту, принявшему на себя страдания мира.

Безрадостные «мысли Сошнина под стать погоде» – тоскливой, скорбной в романе, по большей мере осенней, с ее нескончаемо плачущей моросью, сиротливой оголенностью деревьев и полей, тревожно нависшей вороньей сеткой, тянущей небо к земле.

Угнетенное состояние героя не в последнюю очередь продиктовано сменой его жизненного статуса – ухода со службы по инвалидности. Однако гнетущая его тревога, связанная с тем, «как дальше жить?», отражает не заботу о хлебе насущном, но о новых отношениях с миром, в котором для него больше не существует

¹ В унисон этим мыслям Астафьева прозвучал фильм «Остановился поезд» В. Абдрашитова и А. Миндэдзе.

разделения на миры преступный и не преступный, и людей больше нет хороших и нехороших, чистых и нечистых. А есть Анна Тарыничева, молящая о защите от насильника и пьяницы Веньки Фомина и обливающаяся горячими слезами по нему же, осужденному на новый тюремный срок. Есть тетя Граня, изнасилованная четырьмя пьяными молодчиками, как оказалось, даже не помнящими о случившемся. Она же корит себя и Сошнина за понесенное «сластолюбниками» наказание: «Четыре молодые жизни погубили <...> А у их, у двоих-то, у Генки и у Васьки, – дети...» И еще есть те, из толпы, кто бросается на защиту «бедного мальчика», того самого, убившего «мимоходом» троих случайных людей, и осуждает жесткие действия милиции при задержании убийцы: «И это середь бела дня, середь народа! А попади к им туда-а...»

Леониду Сошнину многое предстоит понять в жизни, в близких и дальних ему людях. Однако сколько бы он не размышлял относительно трудных и «непостижимых вещей и явлений», герой Астафьева никогда не сможет согласиться с мыслью о том, что можно «просто жить», «без затей, надломов». Хотя именно за эту неиспользуемую Сошным возможность не перестает укорять его жена Лерка. К тому же наглядные примеры спокойной милицмейской жизни имеются: Федя Лебеда, Антон Пестерев. Эти на Венькины вилы ни за что бы не пошли, изыскивали лазейку уклониться. Однако не таков астафьевский донкихот, живущий все время «какой-то напряженной жизнью». Да иначе и быть не могло с человеком, страдающим совестью, с неизбежно пульсирующей в его сознании фразой из прочитанной книги: «Но как можете вы быть счастливы, если у вас благородное сердце?»

Сошнин, действительно, не может быть счастлив, когда со всех сторон обступила и смотрит на него сиротливыми глазами измученных холодом и недомоганием телят жизнь, истерзанная предчувствием – подобным вороньему ожиданию падали – грядущей гибели. Картины, сопровождающие проход героя к тугожилинскому телятнику, где находятся запертые Венькой женщины, многоговорящие, исполненные глубоких смыслов. В них выходят наружу страдания души не только Сошнина, но и Астафьева, рассуждающего в романе о присущем русскому народу «давнем согласии на страдания», о «покорности нашей», и воплотившего свои драматические мысли в обобщающий их художественный образ «кустов мокрого вереса на взгорках, напоминающих потерявших чего-то и уже уставших от поиска согбенных людей», – образ, символизирующий непреходящую печаль, потерянность, безнадежность русской жизни. Может, потому и пошел безоружный Сошнин на вооруженного вилами Веньку Фомина, что хотел защитить тугожилинских женщин («большой частью старух») от этой самой жизни.

Каждодневно сталкиваясь с ее жестокостью, беспощадностью, несправедливостью, астафьевский герой тем не менее сознает, что жизнь не «однобока», в ней, как философски заключал дядя Паша, «завсегда так: то клюет, то не клюет...» И, стало быть, – укрепляет себя Сошнин среди собственных и людских невзгод, – «жизнь, она все-таки в общем-то ничего...» Ведь в ней есть не только следователь Антон Пестерев, на словах борец за нравственность, а на деле глубоко не порядочный человек даже по отношению к собственной матери, но и начальник Хайловского РОВД Алексей Демидович Ахлюстин, «добрейшая душа» которого была известна всякому и не понаслышке. Горько видеть за институтской кафедрой филологии мадам Пестереву, приспособившую Пашу Силакову в личную шутиху и домработницу. Однако остается надежда на торжество справедливости, ибо ученой даме существует противовес в лице ректора Николая Михайловича Хохлакова, к тому же настоящего знатока и ценителя литературы. И тем более спокойно на

душе становится, когда рядом с горлопанкой, бессмертной активисткой Евстолией Чачиной, тещей Сошнина, оказывается Маркел Тихонович, ее муж; руками таких, как он, возможно, русская деревня и выживает, из последних сил держится.

Вместе с тем у автора и его героя по-прежнему много претензий к окружающей жизни, много злой иронии и обличительных слов в адрес «интеллектуалов», заседающих в издательствах, обсуждающих проблемы воспитания в «нравоучительной современной печати». Достаётся сполна и массовой культуре, и «ревизирующим» начальникам из столицы, получающим в качестве «местных даров» не только банки с маринованными белыми грибами и липовые игрушечные лапти, но и «старинную, в свое время недогубленную деревянную иконку». Язвительно изображает Астафьев и проводы – в гоголевском контексте – столичного «сиятельства», наблюдаемые Сошным. Но другого и быть не могло для того, кто считает «правду – самым естественным состоянием человека».

О «правде жизни» рассуждает и Сошнин. Но его мысли – это, конечно, выстраданное Астафьевым. Вообще, в «Печальном детективе» много из того, естественно пока еще в свернутом состоянии, что развернется, преумножится, содержательно и эмоционально, в его позднем творчестве и будет связано со всегдашним стремлением писателя «подниматься до понимания правды жизни». Таковым в своем внутреннем желании выступает перед читателями и герой романа.

О Леониде Сошнине можно сказать, что он принадлежит к разряду «любимого героя» Астафьева, и прежде всего потому, что он глубоко чувствительный человек. Помимо этого он много и напряженно размышляет о вечном – о зле, смерти, любви, семье, земле, душе... Ибо в расколовшейся на тысячи осколков жизни ему нужны какие-то константы, прочные ориентиры, незыблемые точки опоры. Равно как и Астафьеву. Они нужны им еще и для того, чтобы с их помощью, по ним, как по лучу света человеческого разума, помочь людям выйти из тьмы жизни. А это уже прямое дело писателя, его слова, «всепокоряющей воле» которого «сдается» астафьевский герой. Верит в силу слова и сам автор.

Создавая в «Печальном детективе» картину «испорченной» русской жизни, он не преминул обратиться к характеризующему ее именно как «испорченную» несвободному, перегруженному официозными газетными клише и штампами языковому сознанию. Вследствие этого Сошнин и его жена, гуляющие по местному базару, предстают как «счастливые советские люди», которые «в воскресный день наслаждаются заслуженным отдыхом». А еще «у нас везде есть место подвигу!» – так, смеясь сквозь слезы, говорит Лерка Сошнину, чудом оставшемуся в живых после схватки с Венькой Фоминым в тугожилинском телятнике. Но в подобной иронии языка, при всей нескрываемой авторской желчи, несомненно присутствует много светлого лукавства и смеха. А значит есть в силе, его породившей, жизнь, и значит сама жизнь не истощена.

Мыслью о неиссякаемой жизни заканчивался и «Печальный детектив». Ее неслала в себе картина тихо спящей семьи в квартире номер четыре на втором этаже старого деревянного дома, вселяющая веру в соединение разорвавшихся жизненных нитей. И такой покой исходил от разметавшихся во сне дочери и жены, таким теплом веяло от топящейся печки, что если Сошнин и ощущает в себе печаль, то она уже иная, не тоскливая и безнадежная, но «воскрешающая, животворящая печаль». По-пушкински «светлая печаль», помогающая герою встретить рассвет нового дня «с чувством давно ему неведомой уверенности в своих возможностях и силах...» Впрочем, как долго будет жить в Сошнине эта уверенность, – автору было неведомо. Но как можно понять из дальнейшего творчества Астафьева, об-

ретенная вейским донкихотом хрупкая душевная гармония разобьется вдребезги о самоубийство героини повести «Людочка», изнасилованной Стрекачем, местным лидером городской шайки, и не вынесшей душевных мук.

«И с Родиной иной расчет...» (Д. Самойлов). **Поздний период творчества писателя.** В «Людочке» (1987) вновь встает проблема «испорченной» русской жизни, в которой царит насилие над личностью. И самоубийство девушки, в сущности, является авторским приговором этой жизни, поправшей нравственные устои и тем самым обрекшей и без того незащищенную человеческую душу на надругательство и одиночество в беде. Никто не пришел на помощь Людочке, никто не поддержал. И перед смертью, обращаясь к Богу (хотя она и не знает, не верит, есть ли Он, но кроме Него у нее нет никого, с кем бы можно было перед уходом поговорить), героиня обмолвится: «...Никто ни про что не спрашивал – никому до меня дела нет...» Нет в ее городке и такого рыцаря оперуполномоченного, как Сошнин. Однако автор не считает возможным оставить сотворенное с Людочкой зло безнаказанным. И то, что в повести появляется герой-мститель из «нечистых» (судя по «мотивам» татуировки на его теле), свидетельствует о положении дел в обществе. До какого предела (а точнее, беспредела) оно должно было дойти, если даже бывшему уголовнику стало жить невыносимо без того, чтобы не прочертить границу между преступным, грязным миром и миром нормальных людей, в который он только что вернулся, осев на земле?!

Способ мести отчима Людочки бандиту Стрекачу страшен. Герой бросил его в канаву со смолой, свершив акт возмездия. Между тем Астафьев далек от проповеди самосудов. И в этом отношении, как считает В.А. Чалмаев, исполнен глубокого смысла облик отчима, который на миг предстал тоже (как и «нелюдь» Стрекач, насилующий Людочку) озверевшим, расчеловеченным, предстал «как беспощадным временем сотворенное двуногое существо с вываренными до белизны глазами». Но, думается, здесь под «беспощадным временем» понимается не только война, лишаящая человека человеческого. На подобное варварство способна и жизнь, если ею утрачены нравственные основы и ориентиры. Стало быть, проступивший в отчине-мстителе «двуногий зверь» – это, как ни страшно сознавать, характерность жизни, пренебрегшей своим извечным «порядком» – упрощением человеческого в человеке.

О деформации русской жизни в повести говорит и знакомое по «Печальному детективу» «заштампованное» языковое сознание. Но в «Людочке» его функция простирается значительно дальше «иронии языка», преимущественно способствуя обнаружению последствий разрушения векового «порядка» жизни, когда реакцией городских властей на происшествие с Людочкой явилось усиление работы «по оздоровлению общества посредством спортивной деятельности, в частности, открытия бассейна на базе локомотивного депо». Этим отлившимся в штамп жанром «рапорта» бюрократической советской власти на местах о проделанной работе Астафьев лишил читателя всякой надежды на сочувствие к человеку со стороны русской действительности, что свидетельствовало об усилении пессимизма писателя.

Начало «перестроечных» лет в стране, а затем разрушения Советского Союза, Астафьев – Герой Социалистического Труда (1986), лауреат четырех Государственных премий СССР – встретил «с печальным ощущением всеобщего распада, частото бессилия благородных людей в борьбе со злом» (В. Чалмаев).

Продолжая придерживаться традиционалистских, консервативных взглядов в социально-политической сфере, он, тем не менее, как всякий цивилизованный человек, не мог не приветствовать утверждение либеральных принципов в обществе

и государственной жизни. Однако писатель оставляет за собой право на беспристрастный анализ новых, в том числе уродливых, жизненных явлений. И что более всего тревожит его в глубоких раздумьях о свершающейся на глазах русской жизни (нашедших выразительнейшее отражение в переписке Астафьева с критиком В.Курбатовым, составившей впоследствии книгу «Крест бесконечный»), – это народ, его жизнечувствование, а главное, его нравственный облик. Убежденный в том, что «общество, которое столько пролило крови, столько страдало, достойно уважения правдой, <...> должно жить ощущением правды...», к тому же, – как отмечает Л. Аннинский¹, всегда «дерущийся в открытую», хотя и не без присущей ему «крайности в оценках», но одновременно «каменя от боли», Астафьев «врезал» свою правду-матку о народе: «Совсем народишко наш шпаной и оглозем становится...» «Ах, до чего же еще дитя незрелое в массе своей наш народ! Хоть плачь, хоть руками разводи». «Народа уже нет...»

Вместе с тем справедливо будет сказать, что в оценках подобного рода, нередких порывах «крушить все без разбора» (Л. Аннинский) («за топор бы схватился, рубить бы начал направо и налево»), запечатлелась душевная усталость писателя, утрата им путеводных огней в хаосе современного бытия. Здесь же имел место обостренный болью за порушенную жизнь, за потерявшего себя и равнодушного к общественному возрождению человека жесткий максимализм, с позиций которого Астафьев рассматривает события современности и исторического прошлого². Таковой предстает авторская позиция в повести «**О хитроумном идальго**»³ (1989), прошедшей незамеченной критикой и позже не отрефлексированной литературоведением.

«**Мир ловил меня, но не поймал**» (Г. Сковорода). Героиня повести в день рождения и накануне трагедии (ночью будут арестованы ее родители как «враги народа») получит от них в подарок книгу – роман Сервантеса «Дон Кихот» с надписью «Дорогой Леночке, доброй девочке в день ангела книгу о самом добром человеке!» Родителей уведут навсегда, девочку выставят этой же ночью за дверь новые хозяева квартиры «Нюсечка» и «Васечка», «милостливо» разрешив («Мы тоже добрые! Бери!» – скажет Нюсечка) забрать с собой родительский подарок. С этой страшной ночи девочка и книга станут неразлучны. Вместе с «Дон Кихотом» она, дочь врагов народа, пройдет через все круги сталинского ада: «детоприемник», «специально-исправительно-трудовую колонию для подростков» и «специально-воспитательно-трудовую колонию для женщин».

Как видим, Астафьев изображает довольно необычную конфликтную ситуацию: человека с книгой против тоталитарного режима. Но почему писатель остановил свой выбор на книге о Дон Кихоте? Ответ на вопрос содержится в надписи, сделанной родителями девочки на подарок: «Дорогой Леночке... книгу о самом добром человеке!» Именно «добрый человек» из Ламанчи помогает Елене Денисовне противостоять миру зла, не дать ему сломить себя, не говоря уже о том, что без этой книги она просто не выжила бы в сталинском «аду». «Там, где люди, особенно изнахраченные, растерзанные дети, дохли от произвола, гнили от недоеданий, морозов, вшей и всякой разной человеческой мерзости и проказы, мне помогал мой “Хитроумный идальго Дон Кихот”». Он дорог ей прежде всего неприятием

¹ Аннинский Л. На краю отечества // Родина. 2003. № 3. – С. 11, 12, 14.

² Вахитова Т.М. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». – С. 120.

³ Москва. 1989. № 8.

существующего порядка вещей и непреходящей надеждой на возвращение «золотого века», исполненного света. Но Елена Денисовна не настолько, как Дон Кихот, простодушна и наивна, чтобы вступать в борьбу с «веком-волкодавом», в клетке которого ей суждено оказаться. Героиня выбирает иную форму противостояния «веку» – «хитроумие».

Вместе с тем, осмысливая цель «хитроумия» Елены Денисовны и Дон Кихота, можно заметить, что она у них общая: не дать материальной жизни победить жизнь духа.

Будучи реальной узницей сталинской «клетки», Елена Денисовна обречена на прямой запрет духовной жизни и более того – быть самой собой. Тогда и рождается ее «хитроумный» план: так изловчиться, чтобы не быть навечно пойманной враждебным миром. В этот момент она очень похожа на «хитроумного» идадьго, который живет *в мире, но не с миром*. Однако, то, что Елена Денисовна трезво осознает свое положение в нем, придает ее борьбе поистине трагический характер. Хотя нельзя сбрасывать со счетов то обстоятельство, что не мир смеется над ней, а она над ним, пусть даже и тайно. Внешне принимая условия мира и всячески демонстрируя свою общественную лояльность (например, еще недавно политзаключенная, Елена Денисовна показывает себя человеком, живущим успехами страны: ударным трудом стахановцев, героическими делами лесорубов, строителей-железнодорожников...), она, тем не менее, не подчиняется ему внутренне. В этом, собственно, и заключается ее «хитроумие».

Подобно Дон Кихоту, героиня Астафьева обнаруживает способность творить собственную судьбу и тем самым утверждает решающую роль сознания при определяющей роли жизненных обстоятельств. И в этой ситуации можно только изумиться таящимся в человеческой природе силам, склонить голову перед духовной высотой человека. Но этому Елену Денисовну научил «старый-старый дяденька – “Дон Кихот Ламанчский”», о котором она прочла в книге, завещанной ей родителями.

Как и Дон Кихот, героиня понимает, что в «реальности» нет ни добра, ни справедливости, ни правды, и приводит прямые свидетельства сталинской «чумы», поглотившей страну, напоминающие сцены из «театра абсурда», способные вызвать у читателей противоречивые чувства и даже открытое несогласие, особенно в отношении саркастической оценки Елены Денисовны поведения людей в годы сталинских репрессий, за которой, безусловно, стоит сам автор.

Этический максимализм Астафьева, продиктованный желанием писателя разбудить современника и общество, способствовать их духовному отрезвлению, обусловил, однако, и «крайнее», какое-то болезненное неприятие того, что его взрастило и вознесло (В. Чалмаев). К тому, что можно определить строкой поэта – «с Родиной иной расчет», Астафьева подтолкнули с особой силой давшие о себе знать «иные раны», душевные, долгие годы надсадно болевшие у старого солдата, а теперь вскрывшиеся – вследствие непростительного беспамятства общества, людей прежде всего по отношению к пережитой народом Великой Отечественной войне и к самому народу, победившему в этой войне и обреченному на драматическую судьбу в послевоенное время.

«Не в силах разорвать с войной» (А. Межиров). Роман **«Прокляты и убиты»** (1992–1994). В одну из последних встреч с читателями Астафьев говорил: «Меня потрясает благодушие, бестревожность, какая-то способность забываться. Мне кажется, что у нас уже целое поколение, если не два, воспринимают наши рассказы о войне как какую-то сказку про Иванушку-дурачка. Быть может, мы не-

достаточно талантливы, быть может, недостаточно хорошо об этом пишем, может, есть силы, сдерживающие нас, чтобы мы не до конца вскрывали весь ужас войны той... Мы как-то забыли, что победу мы добыли огромнейшим потоком крови, страшной травмой нашей русской нации...»¹ Самого Астафьева военная тема после «Пастуха и пастушки» уже не отпускала, просвечивая в главах «Последнего поклона», «Царь-рыбы», «Затесей». А еще писатель готовился к новому роману о войне, о котором он стал упоминать в интервью с конца 1970-х годов и в котором, опираясь на свой горький и кровавый опыт, намеревался продолжить поиск истины о военном времени.

Роман «Прокляты и убиты» (первая книга «Чертова яма» была опубликована в «Новом мире» в 1992 году, вторая – «Плацдарм» – там же, в 1994 году) получился не просто тяжелый и страшный. Его, – это единодушно отмечалось всеми, кто писал о романе, – «отличает удивительная даже для Астафьева резкость, страстность, категоричность авторской интонации»². Похоже, как и первый рассказ о войне, писатель создавал его «во зле», в яростной оппозиции отечественной академической науке о войне, фронтовикам, писателям, авторам военной прозы. Он словно вернулся на войну, к тем «молодым парням, которых сам закапывал на обочинах военных дорог»³. И сделано это было с единственной целью: попытаться поведать «всю правду» всем живущим о том жутком времени.

Первая книга открывалась описанием прибытия в 21-й запасный пехотный полк (номер и дислокация части – неподалеку от Новосибирска – подлинные) очередного пополнения, и оно же в конце книги убывает в сторону фронта. Отсюда понятно, что единственное место действия – учебный полк – и является той самой «Чертовой ямой» – адом, преисподней, а отнюдь не ожидаемым солдатским ковчегом. Более того, образ «ямы» у Астафьева стал разрастаться, чтобы вместить в себя чуть ли не все послереволюционные злключения народа и страны. Все, что в ней творится, предстает как порождение гнусного антинародного строя, зловонное узилище мучеников советского режима⁴. Отсюда в «Чертовой яме» вполне закономерно превалируют авторские чувства с их безудержным напором и преобладающим взыскивающим и казнящим пафосом. Но иного и быть не могло, поскольку быт в учебном полку напоминает быт тюремный. При этом, как показывает Астафьев, солдатские мучения вызваны не столько военным положением, сколько бесхозяйственностью и воровством тылового обеспечения. Наряду с физическим истощением происходит истощение психическое, моральное: солдат изводят тяжкие предчувствия, страхи, тоска. Отсюда их постоянная озлобленность и как следствие матерщина, «пособник, спутник и провокатор жестокости и хамства»⁵.

Казалось бы, состояние героев достигает самой последней и крайней точки. Однако автор идет дальше: он представляет их жертвами палачей. Таковыми являются братья Снегиревы, сбежавшие в самоволку к «мамке», обернувшуюся для них дезертирством, за что парнишки и были расстреляны перед строем полка. А они притащили из дома калачей и кричали «по-детски радостно, беспечно: «Ешьте,

¹ Культура. 2004. 13 – 19 мая. – С. 5.

² Вахитова Т.М. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». – С. 122.

³ Астафьев В. Посох памяти. – С. 16 – 17.

⁴ Дедков И. Объявление вины и назначение казни // Дружба народов. 1993. № 10. – С. 197.

⁵ Там же. – С. 190.

ешьте!» «Где вы пропадали?» – спрашивали их. «А дома!» – «ликующими голосами» сообщили братья. И еще им думалось, что они из одного родного – «мамкиного» – дома в другой, не менее родной, полковой дом вернулись, иначе зачем бы они с собою хлеб принесли... Но «Яма» в отличие от «Дома» не ведаёт о любви к «мамке», о доброте, искренности поступков человека, более того, она его за это убивает. И Астафьеву, как видно, не важно, почему такое оказалось возможным: по чьей-то трусости, служебному испуганному усердию, или равнодушию, слабости. Чтобы задуматься о причинах случившегося, нужно заведомо допустить присутствие в «чертовой яме» духа, открытого милосердия. Но разве такое может быть в преисподней?

Несомненно, позиция писателя «страдала» своей изначальной заданностью – противостоянием всему «советскому». Как позже писал Л. Аннинский, у Астафьева социальные ориентиры зла неизменны. Кто губит Россию? «Власти». Коммунисты. Большевики, которых он считает «главными преступниками всечеловеческой, а не только нашей истории». Во фронтовом варианте мишенью оказывается «военная и комиссарская камарилья»¹. Вот почему, по мысли И. Дедкова, часть персонажей «Чертовой ямы» была заведомо обречена: они не проходят в приличные люди по причине своей «советскости»². И отсюда тот же Зеленцов оказывается в «униженных и оскорбленных». А ведь он – вор и подлец, шарящий по ночам в вещевых мешках солдат, отправляющихся утром на фронт. Рядом с ним Булдаков, Мусиков – все «свои», а мать одного из новобранцев – «железная большевичка» – «чужая». Вместе с тем, то, что питало пафос «Чертовой ямы», составляло сердцевину авторской позиции в книге, а именно мысль о противоестественности, бесчеловечности явления «бурсы» в условиях войны, – это невозможно было оспорить, перечеркнуть, отодвинуть. Потому высказанная старым солдатом жестокая правда полвека спустя потрясала, представляла войну еще большим морозом, чем она таковой являлась, ибо на ней свои совершали преступления против своих же.

Тем не менее в «преисподней», как ни парадоксально, торжествовал дух, который воплощал в себе богатырь-старообрядец Коля Рындин, подобно взводному Борису Костяеву хранитель нравственного закона на войне, тот самый герой, что, по сути дела, за автора излагает заповедь раскольничьей секты «окольников», чрезвычайно важную для позднего Астафьева, – о проклятых и убитых. Это бабушка Секлетины учила Колю: «все, кто сеет на земле смуту, войны и братоубийства, будут Богом прокляты и убиты».

Протянувшиеся из «Стародуба», эти слова в «Проклятых и убитых» резюмировали астафьевскую мысль о войне как о вселенской бедствии, как о преступлении против рода человеческого. И совсем не случайно слова о возмездии сеющим войну произносит у Астафьева «природный человек» Коля Рындин, вместе с Кулышом и Акимом – плоть от плоти жизнетворящей земли, миротворной природы, основание цельности жизни, прочности коренных основ бытия, жидущихся на любви ко всему человеческому.

То, однако, что предстало в «Плацдарме», категорически противостояло и бытию, и его воплощению – человеку. Во второй части романа, посвященной самому страшному эпизоду из фронтовой жизни Астафьева – переправе через Днепр и обороне Великокриницкого плацдарма, «глазам открылась огромная мертвецкая, какой стали река и ее берега». «Черные трупные мухи», качающиеся «синевато-чер-

¹ Аннинский Л. На краю отечества. – С. 12.

² Дедков И. Объявление вины и назначение казни. – С. 196.

ной сажей» на воде, «непроницаемое, опьяненное от сытости, еле ползущее облако вшей», покрывшее людей, «заливчики, излучины, заваленные черными раздутыми трупами»... – зримо проступающая сквозь эти натуралистические картины реальность войны вместе с тем казалась чем-то запредельным, какой-то чудовищной фантазмагорией. Но одновременно это предельно осязаемый ад на земле, который проходят люди по чужой воле. Тем самым Астафьев вполне сознательно «создает максимально телесный мир войны» – чтобы показать «мир страдающего, гибнущего, изувеченного народного тела»¹ и отсюда со всей откровенностью и резкостью подчеркнуть мысль о том, что народ смертен и уничтожим. «Мы завалили немца не бомбами, кровью своей утопили, – говорил писатель. – И победили, слава Богу. Но не дай Бог, чтоб еще одна такая победа к нам пришла. Тогда нас просто не станет»². Поэтому он не любил разговоры о победной войне, о солдатах-героях. И такая позиция Астафьева «не является данью времени, она выстрадана всей его человеческой и писательской судьбой, болью за тот народ, частицей которого он всегда себя ощущал»³. Так, изображение обороны «гиблого Великокриничского плацдарма» завершала сцена прорыва полка Бескапустина к своим. Приказ был «умереть в бою, но не доходить по оврагам, в грязных окопах, отдавшись на истребление фашистам». И «все-все, кто мог двигаться, пошли в бой». Верный «другой» войне, Астафьев отринул в описании боя всякую «киношную» парадность и бравурность. Поэтому здесь нет никаких «патриотических криков, никакого «ура», только хрип, только кашель, только вскрики тех, кого находила пуля или осколок». Нет и атаки «дружным, киношным строем», потому что некому было атаковать: «вдоль берега еле двигались недобитые, недоуморенные, вшами не доеденные бойцы, все еще пытающиеся исполнить свой неоплатный долг». Как до этого, – «брошенные в реку, под огонь, в смерч, в дым, в смрад, в гибельное безумие, по сравнению с которым библейская геенна выглядит детской сказкой со сказочной жутью...», – также исполняли его.

Астафьевская война – солдатская. Но автор не обошел стороной и офицеров, среди них в «Проклятых и убитых» были достойные: и ротный Оськин, дважды раненый, «чудом переплывший реку на плотике» и «в бессознании» продолжавший руководить переправой своих бойцов, которых ласково называл «кореликами», и командир батальона Щусь, шедший в последнем бою на плацдарме «впереди своего полковника, как бы заслоняя его собою, загнанно хрипя от пыли и простуды, <...> с обнаженным пистолетом», и майор Зарубин, с осколочной раной продолжавший оставаться на плацдарме, и полковник Бескапустин Авдей Кондратьевич, «цельный земным умом» командир полка, солдаты которого называют себя бескапустинцами... Но главное в романе – солдаты. Тот, кто никак не может отпустить в ночную темень одного на плоту раненого командира: «Я здесь! Я помогу, тащ командир! Я помогу!» И Лешка Шестаков, доставивший с плацдарма в медсанбат раненого Колю Рындина. «Просил давнего товарища потерпеть, не умирать», выл от усталости, плакал, но дотащил его от берега реки до санитарной машины. А сам Коля Рындин! Однажды на посту, застигнутый немцами врасплох, он не сразу понял, что его берут в плен. А когда понял, то «он их поднял и понес

¹ Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950 – 1990 годы: В 2 т. Т. 2. 1968 – 1990. – М., 2003. – С. 128, 129.

² Культура. 2004. 13 – 19 мая.

³ Вахитова Т.С. Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». – С. 129.

на себе, что медведь ношу на горбе», к «ровику боевого охранения», и, сам того не ведая, вместе с собой спас товарищей...

Роман Астафьева – это не только поминовение погибших, но и суд над теми, кто сорил солдатской жизнью, губил без совести и счета русского мужика на войне, заставлял прятаться в крысиных норах от огня противника, умирать от запущенных ран и вшей... В то время как все пространство за ними, которое называется Великокриницким плацдармом, – «отвлекающее», плацдарм не находится на направлении главного удара. Поэтому и взывает Астафьев к Богу, моля его о защите солдат войны: «Боженька, милый <...> Зачем ты отворотил от них лик свой и оставил сатане на растерзание? Неужели вина всего человечества пала на головы этих несчастных, чужой волей гонимых на гибель?»

Подобных, по выражению В.А. Чалмаева, «импульсивных заявлений «от автора» в романе десятки, что является продолжением линии напора авторских чувств, знакомого из «Чертовой ямы». Безусловно, авторские «вставные сентенции» делают стиль и архитектуру «Плацдарма» несколько рыхлыми. Однако доминанта автора в «Проклятых и убитых» – это в целом характерная черта романа, в котором, как и в «Пастухе и пастушке», воплощается астафьевская концепция войны как варварства, уравнивающей нации в диком самоистреблении. Отсюда и проклятье Астафьева тем, кто бросил подобных ему на гибель, без которой могла бы обойтись Россия, если бы, по Астафьеву, «не воевали бездарно». В противном случае больше всего достается солдату на войне, и получается, – тоже проклятому... и убитому. Так название романа поворачивалось своей другой, трагедийной смысловой стороной, и в ее проекции автор представлял «охватывающим жалостью и состраданием и отдельного человека, и целое воинство, и весь народ, и всю землю»¹ в пламени войны.

«...По родной стране пройду стороной...» (В. Маяковский). В процессе обдумывания романа о войне Астафьев неотступно размышлял о послевоенной судьбе фронтовиков, как если бы его герои-солдаты из «Проклятых и убитых» вернулись к мирной жизни, что бы с ними стало? «И раздумья эти были полны горечи, недоумения, разочарования и обиды»². Сказывался и собственный непростой опыт послевоенного существования. Ведь героическое прошлое мало чем могло помочь и помогало «победителям». Ушедшие беззубыми юнцами на защиту Родины, объединенные на войне общими боевыми делами, совершенными перед общей угрозой и в общем строю, теперь каждый в одиночку протапывал собственную дорожку. К тому же, – считает писатель, – Родина не особенно нуждалась в своих победивших сыновьях. Именно эта мысль, чрезвычайно эмоционально заостренная, как уже свойственно позднему Астафьеву, становится сквозной и центральной в повести «Пролетный гусь» (2001). За нее писателю была присуждена (посмертно) Государственная премия РФ. Ее название Астафьев вынес и на обложку своей последней прижизненной книги³. «Он успел ее увидеть и прижать к груди...»⁴

В драматической тональности и особенно в начальной сцене «Пролетного гуся» словно эхом отдавался эпиграф из Н.В. Гоголя («Боже! Пусто и страшно ста-

¹ *ейджерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950 – 1990 годы. Т. 2. – С. 133.

² *ахитова Т.М.* Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты». – С. 120.

³ *ыпущена в издательстве Г.К. Сапронова.*

⁴ *езависимая газета. – EXLIBRIS. 2006. 27 апреля.*

новится в твоём мире») к повести «Веселый солдат» (1998): «Все живое умело попряталось, куда могло, и сидело в теплых лесных крепях под сухими пихтами да елями, под скирдами, в норах, в гнездах, и один, казалось, Данила, один только он, бродил по этому с места сдвинувшемуся, погруженному в морок, в мокреть и тучи миру». Такой же одинокой, никому не нужной в обступившем со всех сторон мире-«морoke» ощутит себя и Марина, оставшаяся без мужа и сынишки, а потому заторопится к ним, умершим: «Я к вам, я к вам. Что же я здесь одна и одна? Я к вам, я к вам».

Сквозь историю героев Астафьева просвечивала судьба людей, вернувшихся с фронта и оказавшихся в пасынках у родной страны, будучи обреченными на бытовую неустроенность, голод, собственные болезни и болезни детей. Ведь и охотиться на пролетного гуся Данила отправляется единственно затем, чтобы можно было досыта накормить больного рахитом сынишку, у которого «напересчет выступали по бокам ребрышки», выглядевшего «года на два с половиной», в то время как «ему шел четвертый год».

Между тем именно образ пролетного гуся способствовал тому, чтобы авторская рефлексия судьбы Марины и Данилы Солодовниковых, сопряженной с судьбами подобных им фронтовиков, «маленьких», незаметных людей, немилосердно выброшенных на обочину жизни, приобрела глубокую метафорическую, вырастающую до символического уровня, наполненность. Как когда-то чужая воля бросила целое поколение людей в крошечный ад, так и теперь ею же определена им «пролетная» жизнь на родной земле: промелькнуть, подобно «косому дождю», «пройти стороной» и кануть – никем не замеченными – в небытие. Да они уже тогда были «пролетными» для страны, когда в Москву эшелон, – где были Марина и Данила, – «не пустили» («Загнали куда-то на обводную станцию... Здесь уже куковало много эшелонов с демобилизованными победителями. Никому и нигде они не были нужны, везде были лишней докукой»), когда им хамили «сытенькие, холеные дамочки» в учреждениях, убежденные, что их «работа куда важнее», чем «у таких вот (как Данила. – Л.К.) вьюнош, дурную голову под пули подставлявших». «Пролетными» они были и для того, кто «в политотделе, за много верст от фронта мешками кровь проливал». А раз так, то, как у любимого Астафьевым Гоголя: «...взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» – на котором только место и есть, что «румяным, пригожим» Мукомоловым. Потому и принимает героиня решение освободиться от мира-морoka: «И ладно, и добро. Вместе дружно и не тесно может, и теплее будет на другом свете, приветливее, чем на этом, давно проклятом и всеми ветрами продутым».

Между тем Астафьев, имея за плечами долгую и многотрудную жизнь, дотрунувшись до многих ее болевых точек, ясно сознавал, что жизнь прожить всегда трудно. Это знают и его герои, столько пережившие и сохранившие себя, оставшиеся верными своим ценностям. Так что «биографии» у многих из них, подобно Ивану Тихоновичу из рассказа «Жизнь прожить...», «в полном порядке <...> есть что вспомнить, есть о чем попеть и поплакать...» То же самое мог сказать о себе и Астафьев, несмотря на его нередкие состояния душевной смуты, свойственное последнему десятилетию жизни апокалиптическое мышлечувствование, связанные с острым переживанием всего совершающегося в стране и в мире, а также общую жизненную усталость, ибо «с возрастом жить труднее, думать тяжелее...» – говорил он. Тем не менее писатель «привык смотреть вперед». И всегда пытался, по словам Л. Аннинского, «найти что-то прочное, твердое, надежное в хлябющем пространстве», усматривая его прежде всего в возвращении «нашего человека к

своему привычному облику, к тому, каким Бог задумал русского: добродушным, трудолюбивым, терпимым». Вместе с тем русский писатель Астафьев унес с собой и тяжелые раны в сердце, нанесенные ему драматическим XX веком.

Основные понятия

Исповедальный характер повествования, категория памяти, категория времени, ретроспективное повествование, «повышенная роль автора», астафьевский пантеизм, астафьевское апокалиптическое мироучествование.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные слагаемые астафьевского художественного мира.
2. Обоснуйте значение и место «Стародуба» в творчестве В.П. Астафьева.
3. Покажите своеобразие художественной концепции войны в «Пастухе и пастушке».
4. Почему, на ваш взгляд, В.П. Астафьев написал «Печальный детектив»?
5. Что отличает позднее творчество В.П. Астафьева?
6. Определите проблематику повести «Пролетный гусь». Что связывает это произведение с романом «Прокляты и убиты»?

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 6 тт. – М., 1991–1994; Собр. соч.: В 15 т. – Красноярск, 1997–1998.

Лит.: *Белая Г.* Художественный мир современной прозы. – М., 1983; *Большакова А.* Увидеть лицо человеческое: Нал страницами произведений В. Астафьева // Литература в школе. 1984. № 2; *Вахитова Т.М.* Повествование в рассказах В.Астафьева «Царь-рыба». – М., 1988; *она же.* Народ на войне: Взгляд Виктора Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты» // Русская литература. 1995. № 3; *Герасименко А.П.* Виктор Петрович Астафьев // Очерки истории русской литературы XX в. – М., 1995. Вып. 1; *Гончаров П.А.* О периодизации творчества В. Астафьева // Филологические науки. 2003. № 6; *он же.* Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века: Дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. – Тамбов, 2004; *Дедков И.* Объявление вины и назначение казни // Дружба народов. 1993. № 10; *Кузнецов Ф.* Истинная земля Виктора Астафьева: Переключки эпох. – М., 1980; *Курбатов В.* Миг и вечность. Размышления о творчестве В.Астафьева. – Красноярск, 1983; *Лавлинский Л.* Сильнее смерти // Литературное обозрение. 1986. № 1; *Ланщиков А.* Виктор Астафьев. Право на искренность. – М., 1975; *Лобанов М.* Размышления о литературе и жизни. – М., 1982; *Макаров А.* Человеку о человеке. Избранные статьи. – М., 1971; *Чекунова Т.* Нравственный мир героев Астафьева. – М., 1983; *Яновский Н.* Виктор Астафьев. Очерк творчества. – М., 1982; *Niva G.* Vers in fin du myth russe. – Lousanne, 1982; *Shneidman N.* Soviet Literature in the 1980: Decade of Transition. – Toronto; [Buffalo; L.], 1989.

В.Г. РАСПУТИН (р. 1937 г.)

На метафизической глубине – в этом определении существа мировидения и в целом творчества Валентина Григорьевича Распутина сведены воедино две точки зрения¹, – заметно выделяющиеся из множества других, – на своеобразного и значительного писателя второй половины XX века, традиционно именуемого критиками и литературоведами «деревенщиком», и более того, признанным лидером «деревенской школы» писателей. Но, как отмечал П. Басинский², то, что Распутина воспринимают в контексте одной только «деревенской» литературы, вполне логично и объяснимо: «мироздание» распутинской прозы «вращается вокруг одной планеты. Это патриархальная русская деревня, ее быт, нравственный уклад, духовные ценности, разрушаемые под напором бездумного индустриального движения». Одновременно Распутин, выросший в Сибири, твердо стоял на защите природы, отсюда с его прозой также связывали острые экологические проблемы. Однако все это, так сказать, видимое, лежащее на поверхности. На самом же деле, при том, что он наделен несомненным даром бытописателя и публициста, по природе своего таланта, по его устремленности, Распутину свойственно воспринимать и осмысливать окружающий мир преимущественно «на глубине» (Г. Белая), то есть, проникая в глубинные основы человеческого бытия, пытаться понять и высветить их, вследствие чего обнажить кровное писателю и его героям «метафизическое беспокойство» (С. Семенова), подталкивающее заглянуть за грани будничного, земного, прикоснуться к тайне жизни и смерти, важным «вечным» вопросам смысла жизни. Путеводной же нитью в постижении «универсальных истин» становится в произведениях Распутина опора на толщу народного нравственного опыта, делающего значимыми для писателя такие человеческие состояния, как *жить на своей земле, сознавать себя хранителем ее*, а также *ее сыном, ощущать близость к деяниям и судьбам предков, чувствовать силу связи с Родом, Домом, Семейей...* Отсюда в прозе Распутина представляли сквозными тема Памяти, Родины, Народа, с которыми неразрывно связаны их духовные проводники – распутинские старухи и старики, сберегающие и передающие «идею жизни» (П. Басинский) дню сегодняшнему, крепко спаянную с осознанием ответственности всех живущих – на родной земле, со своим народом – за дарованное им место в общем родовом ряду – живому воплощению Памяти, препятствующей разрыву прошлого и настоящего. Раздумья писателя над всем вышесказанным позволили уже молодого Распутина воспринять как «одного из самых серьезных представителей «серьезной» прозы»³ (складывающейся

¹ Белая Г. На глубине. Размышляя над прозой В. Распутина // Литературное обозрение. 1982. № 1. – С. 11–15; Семенова С. Талант нравственного учительства: В мире проблем и образов Валентина Распутина // Знамя. 1987. Кн. 2. – С. 211–222.

² Вопросы литературы. 1988. № 5. – С. 260 (рецензия на книгу о Распутине С. Семеновой).

³ Чудакова М. Заметки о языке современной прозы // Новый мир. 1972. № 1. – С. 233.

в 1960-е годы). И сыграла в этом главенствующую роль заданная художником самому себе глубина восприятия мира.

Начало. Распутин – коренной сибиряк: родился в рабочем поселке Усть-Уде, расположенном на полпути между Иркутском и Братском, а в пятидесяти километрах от него в небольшой таежной деревеньке Аталанке (что также на Ангаре) прошло детство писателя, ее он и считает своей родиной, питавшей и его душу, и его творчество. По признанию Распутина, «все отсюда – и Маня, и старуха Анна, и Настена»¹. И даже Аталанку он выведет под именем Атамановки в «Живи и помни». И Ангара станет одним из главных распутинских природных персонажей.

О своем приходе в литературу Распутин говорил как о «чистой случайности»²: в годы учебы на филологическом факультете Иркутского университета ему случилось остаться без стипендии. В непростой для юноши жизненной ситуации, – ибо «помощи было ждать неоткуда», – выручили друзья, поспособствовавшие его устройству на внештатную работу в местную молодежную газету. Через несколько месяцев студента Распутина зачислили в штат «Молодежки», и таким образом его литературная судьба определилась еще до окончания университета. К тому же в редакции газеты работала целая группа одаренных молодых писателей, заражавших всякого рядом с ними находящегося духом творческих свершений.

Первая проба пера у Распутина – это заметки, репортажи, журналистские отклики на большие и малые события в Иркутской области. Но уже в 1961 году в альманахе «Ангара» он опубликовал рассказ («Я забыл спросить у Алешки...») – первый в череде последующих рассказов и очерков, печатающихся здесь же и в газете «Советская молодежь», впоследствии вошедших в книгу «Край возле самого неба» (Иркутск, 1966). Фактически одновременно с нею вышла другая книга очерков Распутина – «Костровые новых городов», написанная в годы его работы в Красноярске специальным корреспондентом молодежной газеты («Красноярский комсомолец») на крупнейших стройках начала 1960-х годов.

Слова «таежная романтика» не сходили тогда с газетных страниц, и Распутин тоже отдал дань этому увлечению, повествуя в своих репортажах о трудовом энтузиазме строителей трассы Абакан – Тайшет («А потом пойдет поезд», «Золотые костры романтики»), о мировом рекордсмене по укладке бетона Юрии Лангаде, крановщике Братской и Красноярской ГЭС («Подари себе город на память»), о подвижничестве поколения детей, заступивших на рабочую вахту отцов. Так, в очерке «Преодоление Саянской легенды» он рассказал о сыне К. Стофано (первоизыскателя будущей железной дороги Абакан – Тайшет, погибшего в Саянах в 1942 году при исполнении служебных обязанностей), который приехал в Сибирь строить разъезд имени отца.

Безусловно, «таежные истории» спецкора Распутина были исполнены патетики и воодушевления, что, – главное, – объяснялось не только принятым в периодике тех лет оптимистическим пафосом, но также личным неподдельным «опьянением» молодого журналиста «ветром перемен». Сейчас он еще ни на секунду не задумывается о драматической оборотной стороне решительного наступления человека на сибирскую природу. Напротив, его сердце ликует, глаз радуется при виде выбитых на груди мыса Пурсея призывных слов «Мы покорим тебя, Ангара!» Однако интерес к «великому» «передовому фронту» недолго владел Распутиным.

¹ Цит. по изд.: Семенова С. Валентин Распутин. – М., 1987. – С. 7.

² Распутин В. Быть самим собой // Вопросы литературы. 1976. № 9. – С. 143.

Стройки и ГЭСы как-то сами собой отошли в сторону, едва он открыл для себя Саян-Тофаларию. И хотя, по справедливому замечанию В. Турбина¹, «имя этого края звучит для нас, как звучат названия городов и стран Александра Грина, но Тофалария не выдумка», а реальное место в Саянах, и населяют его тофалары, охотники и оленеводы, «простые, доверчивые, добрые». Так пишет о них Распутин в очерке «Край возле самого неба», давшем название книге, в которой рассказывается история маленького и гордого таежного народа, веками скрывавшегося от внешнего мира в горах, пока революция не заставила их спуститься к людям. Правда, сердце свое тофалары навсегда оставили там, да еще годы прожитой жизни, «как старые знакомые тропы», «уводили» их назад, в родной поднебесный край.

Через некоторое время Распутин критически оценит собственное «начало». Однако не стоит забывать, что это мнение автора «Последнего срока», «Живи и помни»... На самом же деле в его первых небольших книжках уже присутствует художник-творец, непосредственно создающий собственный мир, и что особенно важно, определяющий основные ценностные конструкции этого мира. Первейшая из них – сибирская природа, то, без чего Распутину жить не дано. Ни ему самому как художнику, ни его героям. Потому, всякий раз, – стоит подуть ветрам с дальних гор, несущим с собой неумолчный зов оставленной вдалеке родины, – старая тофаларка («Человек с этого света») уходит из своего нового, цивилизованного, жилища в юрту, «поставленную рядом с домом», «разжигает там костер и часами молча сидит перед ним», переживая встающие перед ее глазами картины прежней жизни. И пусть в «Костровых новых городах» торжествует привычная для «таежных» рассказов тех лет мысль о покорении, казалось бы, неприступной природы... В «Крае возле самого неба» для нее просто не остается места. Здесь автор, с одной стороны, изумлен, восхищен, упоен открывшимся перед ним миром, с другой – смотрит на него чутким и мудрым оком тофалара-охотника, для которого природа, хотя и обыденна, повседневна, но при этом являет собой нечто первозданное, самодостаточное, а стало быть, исполнена неподдельных мощи, величия и достоинства. Именно такой она предстает в рассказе «Продается медвежья шкура!» – о том, как вознамерился медведь отомстить человеку, охотнику, но не человеку вообще, не вообще охотнику, а именно одному охотнику – Василию, за то, что убил его медведицу.

В этом отношении месть медведя сродни мести матери-маралихи за убитого Амосом детеныша (В. Астафьев. «Стародуб»). Однако Астафьев с присущим ему нравственным максимализмом категорично разрешает противостояние человека и зверя – смертью Амоса, несмотря на его зывания к небесам о прощении и помощи. Распутин же разворачивает аналогичный конфликт не в плоскости наказания, возмездия человеку за содеянное зло, но – пробуждения его души, возможного, как оказалось, благодаря зверю! Отсюда уже сама по себе исключительная ситуация охоты медведя на Василия выливается у писателя в нечто экстраординарное, а именно в «спровоцированное» зверем испытание человека человечностью.

Между тем, думается, автор не считает внутреннее «перерождение» Василия вполне состоявшимся. В противном случае шкура убитого им медведя-мстителя не превратилась бы в очередной охотничий трофей, идущий на продажу туристам из города, и сам факт продажи шкуры не был бы вынесен не только в начало, но и в название рассказа. Скорее всего Распутин делает это с той целью, чтобы подчеркнуть, насколько непросто человеку осознать жизнь и себя в ней по-ново-

¹ Турбин В. Путешествие в Тофаларию // Дружба народов. 1967. № 12. – С. 274.

му, а главное, иметь волю жить сообразно своему обновленному миропониманию. Последнего как раз и не достаёт Василию, отчего шкура медведя, заставившего «победителя»-охотника впервые почувствовать себя «убийцей», по обыкновению выставлена на продажу. В то же самое время «ритуальное» поведение героя как нельзя лучше оттеняет кардинальный сдвиг в его сознании – вполне очевидную склонность к анализу собственных поступков и переживаний, свидетельствующую о своеобразном прорыве из, казалось бы, единственно доступной Василию материальной сферы существования в духовную. В рассказе он озаглавлен кризисным для героя моментом, когда привычное занятие охотой начинает восприниматься им не более, чем убийством. Эта внутренняя метаморфоза и поставила точку в противостоянии героя и зверя, обернувшимся для Василия пробуждением собственной души, спасением в себе человека. Но, как свидетельствует начало рассказа, прогнозируемое финалом возрождение героя так и не состоялось. Впрочем, автор предвещал подобный итог, неоднократно показывая Василия в пограничных ситуациях выбора между «материей» и «духом», – всякий раз проявляющих необоримую власть над охотником «материи». «Дух» же доминирует исключительно в сфере авторского сознания, подтверждением чему становится уже первое знакомство с охотником. В рассказе оно облечено в соответствующую форму – автор описывает поведение Василия при встрече со зверем, свидетельствующее о том, что он – «хороший медвежатник», способный в «десятые доли секунды» одолеть своего противника. Перед читателем, как в замедленной съемке, движется, сменяя действие за действием, нацеленный на будущую жертву охотник: «нажать на спуск», «медленно, снова держа палец на спуске, идти...» Все очень зримо и осязаемо, вплоть до удара прикладом в плечо. А еще чрезмерно овеществлено, даже физиологично. Ведь, как отмечено в тексте, Василий «идет», «медленно» и осторожно («держит палец на спуске»), не к застреленному им зверю, но к «туше» (соответственно, «освежеванному и выпотрошенному телу убитого животного»). Однако употребление именно этого слова в данном случае вполне оправдано, ибо логично сопрягается с осознанием охотником своего занятия преимущественно как добычи мяса. И в то же время соседствующее с «тушей» определение «вздрагивающая, словно рыдающая» в контексте охотничьего мировоззрения воспринимается явно неуместным, более того – чужеродным, поскольку связано с чувством сострадания, не имеющего никакого отношения к охотнику, безучастному к судьбе зверя. Стало быть, не глаза Василия видят «тушу» «вздрагивающей, словно рыдающей», а автора. И понятно, что такими глазами, как у Василия, – не заметившими в плаче угасающей жизни зверя, но узревшими то, что будет после нее – медвежьей тушью, – нельзя разглядеть заключенное в пространстве зимнего леса спокойное счастливое состояние мира, символически запечатленное в окутанных «белой тишиной» «хлебосольных» деревьях, уместивших на своих ветках, протянутых ко всякому сюда входящему, щедрые снежные караваны. Отсюда лес становится еще более чужим Василию, прочно сросшемся со злом и разрушением. Ему, как и Амосу из астафьевского «Стародуба», неведом таежный закон, согласно которому человек един, единокровен с природным миром. Хотя, кажется, для Василия, стоящего у убитой им медведицы, должен был наступить «момент истины». Или это сходство лежащего на снегу зверя со спящим человеком увидено только автором, в то время как в душе охотника, придавленной заскорузлой «материей», ничего не дрогнуло?! Не отозвался в ней и оглушительный рев медведя, не смутилась она и его странным поведением при виде мертвой подруги («он вдруг прыгнул в сторону и, круша хрупкий зимний кустарник, распахивая белой грудью снег, бросил

ся бежать»). А ведь уже тогда можно было заподозрить зверя в возможной мести охотнику. Однако неподвижная душа не позволила Василию этого сделать, разве что «качнулась» слегка в сторону незнакомого ему чувства растерянности и испуга. Впрочем, ко времени его возвращения на зимовье она вернулась в привычное равновесие, по обыкновению сделавшись невидимой под толщью спокойной, размеренной материальной повседневности.

Но, пожалуй, наиболее катастрофическое действие «материи» на героя обнаруживает захлестнувшее Василия отчаяние, связанное не столько со страхом перед преследующим его медведем, сколько с необходимостью оставить лес и свое занятие, иначе говоря, перестать нести смерть. Этот чудовищный по своей сути парадокс усугубляет злая ирония судьбы Василия – охотника, обложенного зверем. Вместе с тем именно месь зверя является катализатором сложных внутренних процессов в герое Распутина, возможно, не вполне осознаваемых самим героем и скорее актуализируемых автором. Прежде всего это сопряжено с пробуждением в Василии души, заставляющей охотника умалиться при созерцании «медвежьего достоинства», а также силы и гордости зверя, не покинувших его даже мертвого. Но что особенно примечательно, мертвый зверь склоняет героя к ранее неведомому, а главное, недостижимому вследствие неподвижности души, состоянию – рефлексии, когда он в результате всего произошедшего сознает себя не «победителем», а «убийцей». Однако, как оказалось на поверку, внутренняя жизнь Василия исчерпала себя в миге: душа лишь качнулась, чтобы после навсегда замереть под тяжестью «материальной» жизни героя, в которой по-прежнему добываются и продаются медвежьи шкуры. И хотя конфликт рассказа в принципе можно считать разрешившимся, тем не менее, он совершенно закономерно выходит на новый виток, становясь по сути метафизическим, обращенным к непреходящим вопросам, которые ставит писатель перед читателями. И первый из них: способен ли человек предъявить к собственному проживанию на земле что-то очень важное, позволяющее ему осознать свое предназначение в жизни? Для автора рассказа «Продается медвежья шкура!» таковым является человеческое существование в родстве с природой, подобно жизни старой тофаларки, прожитой в согласии и единении с тайгой. Тем самым Распутин подводил к мысли об ответственности человека перед природой, которая, в свою очередь, способна животворить, а стало быть, охранять его душу, не дать ему умалить ее в глазах зверя.

Сопряженная с проблемой «человек и природа», проблема человеческой души выступает в раннем творчестве Распутина и в качестве самостоятельной и самодостаточной, например, в красноярском сборнике «Человек с этого света» (1967). Но особенно с нею связаны произведения другого сборника – «Деньги для Марии» (1968), первого у сибирского писателя в центральном издательстве.

Одиночество души. Прежде рассказа «Продается медвежья шкура!» (1966) разговор о душе, – ставший ключевым в распутинской прозе и, соответственно, обративший ее к осмыслению общечеловеческих вопросов, – возник на страницах рассказа «Человек с этого света» (1964) в связи с раздумьями охотницы-тофаларки, одной из первых распутинских старух, о времени жизни природы и человека, текущему по «замкнутому кругу», «в котором левая нижняя часть занята зимой, а левая верхняя – весной. Дальше, как и следует по порядку, идут лето и осень». Мысленно она представляет кружение лет над человеком, накладывающих на него, «как на дерево, с каждым кругом свое кольцо». Но так же отчетливо, как видится эта картина, ею сознается, что «у человека эти кольца не расширяются, а сужаются». Более того, «они становятся все меньше и меньше, пока не кончается нить, и тогда,

как затянутая петля, остается только точка». Однако в мыслях героини Распутина нет сетований на конечность жизни. Она понимает, что «уже отдышала своими ветрами, отходила по ним, и то, что им суждено было с ней сделать, они сделали добросовестно». Эти слова звучат в рассказе дважды: в начале и в конце. Тем самым автор подчеркивает не только неоспоримость для его героини истины: жизнь прожита, – но и приятие ею этой истины. И здесь звучит не столько голос рассудка, сколько голос, говоря словами Л.Н. Толстого, «увеличенной своей жизнью души». Именно ей, возросшей с течением лет, умудренной ими, ведомо, что «теперь другие люди разжигают в тайге костры и прокладывают тропы по снегу и камням». Но старая тофаларка благословляет приход «других» еще и потому, чтобы не оказалась бесследной ее жизнь, не забылись ее тропы. Годы спустя о «других» поведет разговор с собственной душой и старуха Дарья из «Прощания с Матерой», также отдышавшая своими ветрами, но ее разговор получится необычайно драматичным. Хотя, думается, и в душе старой тофаларки затаилось не меньше печали. Иначе зачем в дни, когда особенно сильно дуют теперь уже «не ее ветры», она уходит из непривычного дома в старую юрту, разжигает там костер и «часами молча сидит перед ним», вспоминая о невозвратной жизни, оставленной далеко в горах, в тайге? И кажется, что на свете нет более драматического положения, чем это.

Между тем, спустя два года, Распутин опубликовал рассказ «Мама куда-то ушла» (1966), в котором изобразил душевное состояние ребенка – одного в доме, не уступающее ни на йоту по силе внутреннего напряжения старческому переживанию протекших лет и сопряженному с ним чувству одиночества, вследствие чего становилась понятной авторская убежденность в том, что одиночество не является возрастной «привилегией», ибо им не обнесен даже тот, кто только начинает жить. А разорвать его круг можно простым человеческим участием, что, собственно, и сделала учительница, героиня автобиографического рассказа Распутина «**Уроки французского**», написанного им в зрелые годы (1973). С точки зрения официальной педагогической этики она, играя с учеником на деньги, совершила непростительный, даже дикий поступок. Но для нее это был единственный способ помочь полуголодному деревенскому пареньку, тоскующему по оставленному дому и матери и изо всех сил старающемуся ничем не обнаружить ни собственного голода, ни одиночества в ватаге ровесников. И в этой ситуации проступок учительницы обернулся для детской души спасительным теплом. Вместе с тем, задолго до «Уроков французского», писатель показал в рассказе «Рудольфио» (1966) прямо противоположное поведение взрослого человека – разрушительное по своей сути, а потому калечащее душу, еще только входящую в мир. Конечно, Рудольф не мерзавец, напротив, он глубоко порядочен, с чувством ответственности перед матерью Ио, беспокоящейся за дочь-фантазерку, и перед самой девочкой, поэтому и повел себя подобающим образом, когда Ио во время прогулки у реки попросила поцеловать ее в губы. Но тогда почему герой Распутина становится «разрушителем»?

Оказавшись в жизненном пространстве Ио, наполненном мечтой и сказкой, и отчасти пленяясь им, он, тем не менее, не сознает, что является «посвященным» и что теперь он не Рудольф, а «Рудольфио» – означающее на языке воображения нерасторжимость, одну душу на двоих. Поэтому герой не в состоянии представить, какой бедой для жительницы мира прекрасной сказки обернется его, казалось бы, вполне приемлемое в обыкновенной жизни объяснение отказа от поцелуя: «В губы целуют только самых близких людей». Однако «сказочнице» Ио в прозвучавших словах открывается сокрушающее, губящее ее душу знание: она и он – не одно целое, как ей мечталось («Ты Рудольфио, и я Рудольфио»), она приняла случайного,

чужого человека за единокровного. И, главное, герой не только не разуверил ее в произошедшей подмене, но, увлекшись «сказкой», попытался скрыть, что вообще-то он здесь лицо постороннее. Вот за этот обман и не сможет простить Рудольфа девочка, но более всего себя саму – за то, что не разглядела в нем чужого, потому и выберет себе жестокое наказание. Правда, читатели не узнают, что случилось с Ио прошедшей ночью. Хотя ее навязчивое, жуткое раскачивание на кровати и сосредоточенный на одной точке опустошенный взгляд недвусмысленно говорили о том, что героиня позволила жесткой реальности жизни завершить начатое Рудольфом – окончательно разрушить хрупкий, по-детски доверчивый мир Ио и вместе с ним ее хрупкую доверчивую душу. На этой высокой трагической ноте Распутин завершил «Рудольфио».

Поступь души. «Василий и Василиса». Как показывает творчество писателя, его всегда привлекали критические моменты душевного разлома. Однако в не меньшей степени Распутина интересует движение человеческой души, или, иначе сказать, ее поступь, шаги, вкупе отражающие то, что составляет жизнь души. Именно об этом – лучший ранний распутинский рассказ «Василий и Василиса» (1967), напечатанный в «Литературной России» и почти сразу заставивший говорить о его авторе как о незаурядном писателе. И действительно, это был удивительный по своей камерности и одновременно необыкновенному смысловому объему рассказ.

Содержание «Василия и Василисы» составляет с виду бесхитростная история семейного разлада, хотя и с редкостным его решением – крутая нравом Василиса выгнала мужа из избы в амбар, где он прожил больше тридцати лет. Но, как говорится, чего в семье не бывает. Вместе с тем под пером Распутина история Вологжиных набирает очевидную эпическую высоту, сплавляясь воедино с историей страны, с судьбой народа, зримо отражая ее драматические перемены и вехи. Подобный «сплав», – когда жизнь героев оказывается каплей в «реке» народной жизни, – в «Василии и Василисе» предстал, пожалуй, впервые. И с тех пор у Распутина так будет всегда, включая последнюю повесть «Дочь Ивана, мать Ивана»: частная судьба накрепко переплетена с народной судьбой.

В «Василии и Василисе» это принципиальное для распутинской прозы обстоятельство, обуславливающее эпический характер повествования, воплощается посредством небольших эпизодов (начало войны, проводы мужиков на фронт, прощание с Василием и его возвращение с фронта) и даже отдельных фраз. Так, дважды произнесенное Василисой «Сашку убили» отражает горе всех матерей, потерявших своих детей на войне. И как будто эхом откликнулась на Василисины слова судьба пришедшей Александры, тоже оставшейся без сына, ребенком бесследно сгинувшим в военном хаосе.

Живя с Василием в амбаре, она тенью скользит по двору, осторожно и боязливо обходит Василису. Однако робость у Александры не только от одного страха перед Василисой, хозяйкой и законной женой. Это оглядка странницы, знакомой с превратностями дороги и холодом чужих углов: не каждый встретит приветливо, а тем более приютит. Тем не менее Александра упорно идет послевоенными дорогами от одного населенного пункта к другому, ищет своего мальчика, который стал «совсем взрослым» за это время в ее снах и уже сам просит, чтобы она нашла его и дала родительское благословение на женитьбу. Потому и потянулась Василиса к Александре, забыв тайное женское свое недовольство, провожает соперницу как сестру. А они действительно сестры, но по иному родственному счету – счету войны и общей беды/потери. Ведь, кажется, прислушайся – годы спустя – к мате-

ринскому сердцу Василисы и вновь услышишь в нем скорбно звучащее «Сашку убили»...

Вместе с тем широта эпического дыхания приходит в рассказ Распутина не только тогда, когда герои участвуют в событиях исторических, проживают историческую судьбу. В «Василии и Василисе» эпична непосредственная история героев, вбирающая в себя – ни больше ни меньше – целую человеческую жизнь: молодость, любовь, труды, рождение детей, заблуждения, зрелость, старость, смерть, словом, все – от раннего утра до позднего вечера бытия. И одновременно по этим расставленным на жизненном пути Василия и Василисы «вешкам» проступает история человеческой души в призме художественного осмысления ситуации *разлома души* – одной из центральных в распутинской прозе.

Изначально душу героини подтачивает тяжкая оскорбленность глумлением над нею пьяного мужа. «Разламывается» же она окончательно у Василисы в тот момент, когда умирает ее неродившийся ребенок. И уже не избыть Василию перед женой своего греха: не просто пил – жизнь убил, как и Василисе – вот уже тридцать лет не переступить через затопившую ее изнутри до краев горькую обиду на мужа. При этом их жизнь порознь: он – в амбаре, она – в избе – остается наглухо закрытой для жителей деревни. Быть может, потому Василиса редко покидает двор, что старается обойти кривотолки и околзаборное длинноязычие вокруг ее странного «вдовства». Единственная, кого подпускает к себе героиня, – семидесятилетняя бабка Авдотья, да и той заказано заводить с Василисой разговор о Василии. Непримирила Василиса и к своим повзрослевшим детям, особенно когда они пытаются оправдать новую женитьбу отца и заступиться за Александру.

Впрочем, несомненная прямота характера героини вовсе не означает его односторонности. Напротив, он объемлен, в его просторы входит многое. Там есть не только жаркая восприимчивость чужого горя, но даже жалость к мужу и виноватость перед ним, заслужившим, в конце концов, на фронте не такую встречу в родном доме... Поэтому, хотя в ту ночь, после возвращения Василия, «ее сон был спокойным», однако увиденный ею утром на улице «густой непроглядный туман» выступает в рассказе символическим отражением состояния заплутавшей в противоречиях собственных чувств Василисиной души. Поэтому, несмотря на очевидную ее омертвелость, в душе героини проступает явное животворное начало, немаловажным подтверждением чему является и разговор с Александрой, и ее проводы, а главное, прощание с Василием.

Момент, когда Василиса спустя тридцать лет переступила порог амбара, сигнализирует включение в рассказе Распутина темы Прощенного воскресенья, в свете которой даже не столько нивелируется «прямота» характера героини, сколько обозначается преодоление разлома и, соответственно, возрождение ее души (ибо не простишь – не воскреснешь, не прорвешься вверх, в горнюю высь, из глухого материального бытия).

Стоя подле умирающего Василия и оплакивая его, Василиса, конечно, одновременно оплакивает и их общую несуразную жизнь и свое с этого часа настоящее полное вдовство. Но главное, в этот час она, переступившая свою обиду на Василия, дала ему почувствовать себя несказанно счастливым. Ведь известно, что непрощенный человек – это глубоко несчастный человек. А Василий, глядя на уходящую Василису, улыбается. И когда она уже «идет по двору», тоже «улыбается, лежит и улыбается», потому что теперь навсегда прощен ею. И кажется, насколько логичнее выглядел бы подобный финал рассказа, заключаемый мыслью о Васильевом покаянии и Василисином прощении, чем ее (или автора?) раздумья о «тихом,

словно перед дождем, дне», в который «хорошо пить простоквашу <...> и смотреть в окно, что происходит на улице». Однако именно такой финал, органичный отраженной в произведениях писателя метафизической глубине, является истинно распутинским. За финальными, – только на первый взгляд такими простыми, бытовиченными, – словами стоит свойственное умудренной старости знание непреходящего течения жизни. Это знает старая тофаларка, это будет знать старуха Дарья. И это известно Василисе, – что несмотря на предстоящий положенный уход человека, жизнь продолжается. А потому, сознавая приближение урочного часа, он должен проживать каждый отпущенный день в его мирном созерцании, светло и успокоено, вот как сейчас: «пить простоквашу – не очень холодную и не очень теплую – и смотреть в окно, что происходит на улице».

Испытание совести. «Деньги для Марии». Спустя полгода после «Василия и Василисы» в альманахе «Ангара» (июль–август 1967 г.) была опубликована повесть «Деньги для Марии», с которой сам Распутин связывал начало своей по-настоящему самостоятельной творческой работы. Не случайно ее название стояло на обложке первой «московской» книги писателя и она же открывала эту книгу. Однако «Деньги для Марии» не просто первое опубликованное в центральном издательстве произведение Распутина. С этой повестью к нему пришло признание, всесоюзная известность. Он буквально ворвался в избранный круг большой литературы, был зачислен в ряд представителей «новой волны» деревенской прозы. Хотя даже не это главное, но запечатленный в «Деньгах для Марии» *особый взгляд писателя на мир*, сообразно которому у Распутина «отныне и всегда через быт будет просвечивать бытийность, «последние», «вечные», «проклятые» вопросы»¹. Именно с их решением, по мнению П. Басинского, связана «эта загадочная и далеко не всеми принятая «мучительность» прозы Распутина»², по сей день писателем не утраченная.

Одновременно, – что также уже проявилось в «Деньгах для Марии», – одной из главных, быть может, особенностей его мышления, восприятия мира стало «совершенно реальное переживание вещей, которые для большинства людей являются абстракциями, например, совесть»³. Герои Распутина реально, материально мучаются совестью. Впрочем, это не только один из главных уроков его прозы. Испытание совести – важнейший моральный постулат самого писателя, пронесенный через все творчество, прожитую долгую жизнь. И об этом его «Деньги для Марии».

Безусловно, в повести не деньги для Марии – первостепенное. Однако ворвавшееся в семью Кузьмы событие как своеобразный нравственный рентген заставляет обнажиться все сокровенные уголки человеческих характеров, что в свою очередь делает явственным умаление прежней системы ценностей, которой испокон веков держалась и была сильна русская деревня. Сформированное тяжелым крестьянским трудом, укладом крестьянской жизни, ее общинное бытие, – когда нужды каждого воспринимались нуждами всех, когда чужая беда не оставляла никого равнодушным, – помнят разве что дед Гордей да тетка Наталья. Они помнят деревню как большую семью, общий Дом, а потому им, в отличие от скопидомки Степаниды, которой даже племянница Галка в тягость, невдомек, как можно быть одному на белом свете. Подобным образом думает и Кузьма, видя разрешение ситуации

¹ Иванова Н. Один на один // Книжное обозрение. 2007. № 13 (2127). – С. 3.

² Басинский П. У каждого из нас своя «Матера» // Российская газета. 2007. № 52 (4315). – С. 9.

³ Там же.

с Марией именно на путях общей «помочи», неоднократно являющейся ему во снах: то будто машина кружит по ночной деревне, светом фар вызывает о помощи, и люди откликаются, выносят деньги для Марии, или колхозное собрание решает всем «миром» отозваться на беду, и снова односельчане несут деньги для Марии. Последнее наяву тоже, кажется, было возможно. Деревенские люди в повести еще не вконец разобщены, потому и в магазин тянулись – просто посидеть, поговорить. Тем не менее Распутин смотрит на деревню достаточно трезвым взглядом, отмечая в ней тревожные приметы современного состояния мира, одна из них – отношение человека к деньгам, приводящее к отчуждению его от морального закона (это отчетливо просматривается и в ситуации с парнем из леспромхоза). Именно через отношение к деньгам Распутин выясняет для себя и для читателей главное в деревне 1960-х годов, – то, что она не едина в готовности помочь ближнему, как это было раньше. И эта горестная истина отозвалась во сне Кузьмы, когда среди сидящих на собрании в клубе он не может отыскать «ни одного знакомого лица», а потому «испуганно шепчет» Марии: «...народ-то не наш, чужой». Казалось бы, Кузьме снятся люди, пришедшие ему помочь (он и наяву жене говорил: «Ничего, обойдется, люди помогут...»), только среди них своих, деревенских не видно. И выходит, что окружила его неродная деревня. Или – как становится понятно из сна – необратимо изменившаяся, переставшая быть родной? Тем самым сон доносил до читателя тревожную мысль: в крестьянской Семье, ее большом Доме, происходит недоброе: прежде единая, она распалась, и теперь в ней живут отдельными семьями и отдельными домами, при этом нередко предпочитая следовать принципу «хаты с краю». Таковыми являются, помимо Степаниды, специалисты села, не осмелившиеся прямо возразить директору, однако внутренне, про себя, не согласясь с его решением отдать зарплату – в долг – Кузьме. Подобная отгороженность от чужой беды выступает едва ли не главной причиной того, что в доме Кузьмы и Марии стало «тихо и боязно»: они словно оцепенели от буквально обрушившегося на них осознания «сиротства» в родном селе. В большей мере это суждено пережить Кузьме, которому ко всему прочему становится ясно, сколько у рядом с ним живущих людей за душой той гуманной и чистой силы, что стягивала их в крепкую семью, делала неколебимым крестьянским миром. И здесь герой особенно близок автору, доверившему только Кузьме собственные мучительные раздумья о судьбе деревни, в результате чего он предстает рефлексирующей личностью, наделенной глубоким вчувствованием в окружающий мир. В этом отношении показательны тонко выписанные Распутиным картины природы, сопутствующие Кузьме в его мытарствах и выступающие своеобразным отражением внутреннего состояния героя. Так, природным аналогом не отпускающей тревоги и смятенности души Кузьмы становится ветер, который, – кажется ему, – «дует давно, все эти дни», с тех пор, как к ним постучалась беда, неотвязная, затопившая собой все вокруг. Оттого в окне автобуса по дороге в город ничего другого и не видит Кузьма: «...километров двадцать подряд одно и то же: ветер, ветер, ветер – ветер в лесу, ветер в поле, ветер в деревне». Тем не менее, автор, сочувствуя герою, не хочет лишать его надежды на преодоление невзгоды, связываемой им мысленно, – только по одному ему понятной причине, – со снегом: «...пойдет, пойдет, пойдет – как благодать», – думал он ночью, накануне поездки к брату. Почему снег – это «благодать», читатель поймет, когда едва сошедшего с поезда Кузьму вместо тревожащего душу ветра накроет «тишина», «мягкая, неземная», спадающая с небес вместе с большими снежными хлопьями и естественным образом заставляющая отступить непокой, а главное, вселявшая уверенность в милосердное разрешение

беды. Порукой же Кузьме была снежная благодать, устилающая дорогу к дому брата. Но если даже допустить, что брат ему поможет, Кузьме и Марии еще остается научиться жить с подорванной верой в человеческую совесть.

Долгое прощание. Разговор о человеческой совести был продолжен Распутиным в «**Последнем сроке**» (1970). И хотя здесь он уже не являлся центральным, но, будучи представленным в отсвете перипетий не менее значительного для писателя разговора о смерти, не только не утратил своего накала, сообщенного ему в «Деньгах для Марии», но, напротив, зазвучал на страницах новой повести еще более пронзительно, что, впрочем, было вполне закономерно. В «Последнем сроке» речь шла об отношении детей к умирающей матери, которую они приезжают проводить в последний путь и откровенно тягостятся затянувшимися проводами. Действительно, время идет, а старуха-мать не умирает. Так и разъехались, не простившись. Только и мать, словно вина перед детьми за свое долгое прощание с ними, заторопилась с уходом: в ту же ночь, после их отъезда, и умерла.

Повествуя о смерти, точнее, об умирании старухи Анны, «Последний срок» засвидетельствовал устойчивый интерес Распутина к теме старости, а с нею и к образам старух, в конечном итоге послужившим основанием закрепившегося за писателем понятия «распутинские старухи». И спустя годы не будет преувеличением сказать, что о старости никто не написал лучше, чем Распутин. Возможно, потому, что в его понимании старость – это не только гряда прожитых лет, со свойственной им жизненной умудренностью и пронизательностью, но и то, что дается только старости, а именно знание того, как нужно умирать. Вот оно-то и объединяет распутинских старух, делает среди всех прочих в «старушечьем ряду» русской литературы «знаменитыми».

Вместе с уже известными читателям охотницей-тофаларкой, Василисой, бабушкой Натальей восьмидесятилетняя Анна является выразителем народного мировоззрения, которое не боится смерти. Для распутинских старух уход из жизни – вещь обыкновенная, такая же, как рождение. Отсутствие страха перед смертью в немалой степени обуславливает и их сродство с природой, и то, что они видят перед собой своих детей и внуков, и осознание не понапрасну прожитой жизни. Единственно «страшно», говоря словами героя из «Василия и Василисы», готовящемуся к «кочевью» человеку – это «умирать одному». Рядом с ним, – убежден Василий, – непременно должен быть тот, кто мог бы сказать: «Умирай... умирай, не бойся, ты все сделал, а чего не сделал, другие доделают». «Человека успокоить надо, и тогда ему не страшно в домовище ложиться», – взволнованно твердит он сыну Петру. Вот почему стоящему на пороге смерти Василию так дорог приход Василисы, ее прощальные слова и особенно слезы, капающие на его лицо, – как подтверждение того, что приуготовляет он себя в последнюю дорогу не в одиночестве, а с помощью родных ему людей. Потому и улыбается Василий, «лежит и улыбается».

Радость переполняет и умирающую старуху Анну при виде собравшихся подле нее детей («Они все были возле матери...») и оттого решившую погодить умирать: «Нет... я сперва на ребят на своих погляжу, а уж после помру – боле мне ниче-о не надо». И действительно, каким-то чудесным образом «старуха стала оживать». Однако детей это чудо воскрешения матери не радует, а скорее озадачивает. Ведь они приехали на похороны, водку на поминки закупили, Люся шьет себе траурное платье... А тут, – по словам старшего сына Ильи, – «как в сказке»: «мертвая» мать обернулась живой. Но того им неведомо, что причина подобного «сказочного оживления» заключена в материнском сердце, захотевшем с давно не виденными

детьми «под послед словом... перекинуться»: «Это все вы, – просто объяснила старуха. – Из-за вас. Я ить там уж была... А вы приехали – я назад. Мертвая, не мертвая, а назад, сюды к вам воротилась».

Пребывая в нескончаемом счастье «оттого, что она видит перед собой своих ребят», Анна ни на минуту не смогла бы себе представить, какой досадой обернется для детей ее Богом данное возвращение («Бог мне за ради вас добавки дал...»), не планировавших долгие проводы матери. Тем драматичнее выглядит ситуация, когда из-за боязни, что дети оставят ее умирать в одиночестве, она обещает им свою скорую смерть: «Помру я, помру. От увидите. Седни же. Погодите чуточку, погодите...»

Так в повествовании – через взаимоотношения старухи Анны и детей – обнаруживал себя главный конфликт «Последнего срока», заключающийся в не сознаваемом самими его «участниками», но очевидном для читателей противостоянии одухотворенности матери и пустодушия детей. И то, что оно остается на всем протяжении сюжетного действия сокрытым от героев, это обстоятельство еще сильнее проявляет нравственную суть конфликта повести.

В «Последнем сроке» неотступно звучит тревога автора за людей, разлюбивших родную землю, родной дом. И хотя дети Анны, кажется, понимают, какой долгой была их разлука с домом («Давно мы вот так все вместе не сидели, – с взволнованной грустью сказала вдруг Люся...»), однако чувство отчего крова («Вот так они сидели и разговаривали за длинным столом, сколоченным их покойным отцом...») очень быстро сменяется ожиданием скорейшего с ним расставания. При этом дети не придают значения тому, что подобным поведением лишают себя корней, помогающих человеку твердо стоять на земле. Но что особенно важно, им словно невдомек, почему матери необычайно дорог дом, испокон веков считающийся оберегом семьи, залогом крепости и непрерывности рода. В конечном итоге именно отношение к дому, – у детей равнодушное и хранительное у матери, – сделало родных людей чужими друг другу. Крайнее же эмоциональное напряжение состоянию чуждости придает безразличие детей Анны к ее приближающемуся уходу. Так, плач Варвары по живой еще «матушке» – всего лишь внешний ритуал, что подчеркивается авторской ремаркой: «Варвара открыла ворота, никого не увидела во дворе и сразу, как включила себя, заголосила: Матушка ты моя-а-а!» И далее Распутин пишет: «Варвара поднялась и отошла плакать к столу – где удобнее». Отсюда становится понятным, что название повести имеет отношение не только к умирающей героине, но и к детям старухи. Им также отпущен «последний срок», в который, закосневшие в своем бесчувствии к дому, к разлучающейся с ними навек матери, они могут еще опомниться, одуматься, наконец, попытаться, остаться людьми. Не потому ли и мать медлит с уходом, чтобы помочь детям справиться с этим непреложным делом?!

И тем не менее, какой бы значимой не являлась проблема взаимоотношений Анны и ее детей, для автора главный смысл повествования заключен все-таки в самой Анне, замершей на краю неотступно надвигающегося небытия. При этом помимо представленного в «Последнем сроке» «беспрецедентного опыта перевоплощения достаточно еще молодого писателя в сознание умирающей старухи» (П. Басинский), Распутин «дает своей героине высказаться. Он слушает ее, не перебивая, не торопя, не собирая ее речь вокруг того, что кажется ему главным и важным, а оставляя ее в согласии с ее собственной меркой ценностей» (М. Чудакова), вследствие чего в эпицентре изображения в повести находится не тело Анны, то оживающее, то обмирающее («А я пробудилась и ниче понять не могу, то ли я это,

то ли уж не я. Я ить совсем себя не чуяла, ни рук на мне, ни ног...»), но трепетно живущая душа. «Заблудившаяся», как говорит о ней сама героиня, между земным и запредельным мирами, она одновременно поражает своей чрезмерной глубиной и мощью, ибо в ней, по мысли автора, запечатлен весь деревенский космос, вместе с нею, соответственно, и уходящий, на место которого заступает современный бездушный мир – мир детей Анны.

Рассуждая о явленной в «Последнем сроке» умудренной, отлетающей к невидимому человеком рубежу душе старой русской крестьянки¹, критики (А. Бочаров, О. Салынский и др.) настойчиво апеллировали к свойственной ей, по их мнению, «нравственной неподвижности» и в целом присущей старухе Анне «неподвижной», «консервативной», «косной» жизни, сопрягая последнюю с «отсутствием» у героини «потребности самостоятельно принимать жизненные решения», «стремления к каким-либо переменам», «безропотному принятию того, что на роду написано» и прочее. Хотя в то же самое время в «неподвижности» Анны пытались усматривать «постоянство некоторых добрых свойств природы человеческой, которые было бы опасно растерять на путях прогресса». Словно предвидя подобного рода «претензии» критики, Распутин в одном из интервью² заметил, что вполне сознает «необычайно динамичную современную жизнь» и тем не менее «решил повествовать о жизни спокойной», протекающей, по его словам, в разбросанных на бескрайних просторах Сибири больших и малых деревнях и деревеньках. Именно в «них, – подчеркнул писатель, – множество людей, ведущих размеренный, давно устоявшийся образ жизни», иначе сказать, образ жизни, присущий деревенскому миру. О нем, собственно, и идет речь на страницах «Последнего срока», что как раз в немалой степени повлияло на «зачисление» Распутина в разряд писателей-«деревенщиков».

Так, столь озаболившая критику «неподвижная жизнь» старухи Анны в распутинском ракурсе предстает исконной крестьянской жизненной «круговертью»³. И действительно, что видела в своей жизни Анна или ее подруга Мирониха? А бабка Наталья из «Денег для Марии»? «День да ночь, работу да сон. Вот и крутилась, – пишет Распутин об Анне, – будто белка в колесе, и все, кто жил с ней рядом, тоже крутились, ничем не лучше, считая, что так и надо». Причем, вовлеченные в это, казалось бы, однообразное существование, герои Распутина несколько им не тяготятся. Напротив, ничем не отличающиеся друг от друга деревенские дни и вечера, равно как и знакомые до мельчайших подробностей окружающие реалии, исполнены для них особой красоты и одухотворенного смысла, что в итоге сообщает мерной крестьянской жизни полноту и многообразие, научит принимать законы коловорота жизни как таковой, главным из которых является, – говоря словами гетевского Фауста, – «извечная смена смертей и рождений». Приятием этого закона в первую очередь отличаются старухи Распутина.

Сам писатель объяснял «поражающее» его в старухах «спокойное отношение к смерти» «долгим жизненным опытом»: «Перед их глазами проходили посевы и жатвы, зима сменялась весной, осень роняла листву...»⁴. И еще Анна из «Последнего срока» «верила, что, умирая, она узнает... много других секретов, которые не

¹ Проза Валентина Распутина (Обсуждение прозы писателя за «круглым столом» // Вопросы литературы. 1977. № 2.

² Распутин В. Быть самим собой // Вопросы литературы. 1976. № 9. – С. 145–146.

³ Белая Г. Литература в зеркале критики. – М., 1986. – С. 335.

⁴ Распутин В. Быть самим собой. – С. 147.

дано знать при жизни...». Именно на их «раскрытие» героиней потрачена большая часть отведенного ей последнего срока, когда Анна, что крайне немаловажно, видит яснее, глубже то, чего не замечала раньше, чего, наверно, и не может заметить человек, озабоченный лишь практическими делами. Теперь же, накануне ухода, даже самые обычные (с точки зрения повседневности) вещи – солнце, утренняя роса, воздух... – старухой воспринимаются как великое благо. И все-таки главной для нее ценностью по-прежнему остается изба, состарившаяся вместе с Анной и, казалось, как и она, заждавшаяся детей, к несчастью позабывших обеих «старух». Иначе как объяснить возникшее у переступивших порог «робят» ощущение сопричастности изыбанного пространства состоянию матери, ибо «все в нем словно повторяло мать»: «заговаривало вместе с ней... умолкало, вглядывалось в них... отзывалось тихим, неназойливым вниманием»? Даже воздух в избе и тот «заманивал, затягивал их на много лет назад». Знаменательно и то, что с пронзительной ясностью сознающая себя частицей огромной вселенской жизни, пока еще пульсирующей в ней и еще держащей возле себя (чтобы потом отпустить ее на вечный отдых), Анна мыслит и свою избу, «освещенную колдовским, ясным светом звезд», слушающую «вздохи дремлющей земли», тоже как часть мироздания.

Этот обнаружившийся масштаб и образа умирающей матери и оставленного детьми родительского дома далеко, однако, не случаен у Распутина и подтверждает справедливость суждения критика И. Дедкова о том, что «вся жизнь старухи Анны – святая материнская самоотверженность... ради детей своих, семьи, родного дома, земли... может быть, ради народа, родины, человечества»¹. Действительно, героиня «Последнего срока» выступает не только хозяйкой избы и матерью собравшихся к ней на похороны детей, которым она отдала всю себя; Анна олицетворяет собою Мать человеческую, устремленную к тому, «чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей», для чего самому миру должно стать домом-оберегом, где будет возвращено не одно поколение в продолжение человеческого рода. Конечно, умирающая деревенская старуха Анна ни о чем подобном не могла и подумать. Как пишет И. Дедков, «распутинским старухам таких слов, пожалуй, не выговорить»². Однако всей своей отлетающей к иному берегу души она ощущала, что жизнь прожила «добрую» и «удачную, как ни у кого», потому что «всю ее отдала детям», с бодрыми напутствиями оставляющими мать умирать без них. Отсюда в финале повести отношения матери и детей, жизни и смерти, старого и молодого поколений отмечены особым напряжением и одновременно подытоживаются их особое распутинское содержательное наполнение, которому предстоит обнаружиться в «Прощании с Матерой», хотя и в свете нового опыта человечества, но по-прежнему в пределах отпущенного – старухе Дарье, ее сыну, внуку, односельчанам, родной земле... Матере – «последнего срока». Единственно, здесь прощание с «родовой» будет решительным, а потому недолгим.

Страшная цена. Жизнь Настены Гуськовой, героини повести «**Живи и помни**» (1974), после того, как близ ее деревни появляется дезертировавший с фронта муж Андрей, тоже вполне можно назвать последним сроком, завершившимся добровольной гибелью женщины. Но другого и нельзя было ожидать от Настены, которую Распутин и сегодня продолжает называть «олицетворением нравственности». Произнесенные ею мысленно бескомпромиссные слова: «...страшно жить;

¹ Дедков И. Продленный свет // Распутин В. Век живи – век люби. Повести. Рассказы. – М., 1985. – С. 523.

² Там же.

стыдно жить», – звучат как вынесенный самой себе приговор. И действительно, когда стыд за мужа-дезертира, за свои поступки и переживания, страх людского «суда» стали сильнее любви к Андрею, к ребенку, к жизни, она шагнула за борт лодки («перевалилась в воду») посреди Ангары.

На страницах повести со всей очевидностью разворачивается глубоко трагедийный характер героини, обусловленный экстремальными жизненными обстоятельствами. Демертирство Андрея легло на плечи Настены тяжким бременем, сплетенным из вспыхнувшей между ними запоздалой любви, долга, усматриваемого в необходимости разделить участь мужа («Надо быть вместе, когда плохо – вот для чего люди сходятся»), а также осознанного решения пройти свою судьбу до конца («Я бы, может, хотела себе другую судьбу, но другая у других, а эта моя. И я о ней не пожалею. Она моя»). В то же время каждое их этих чувств в отдельности исполнено внутреннего драматизма и эмоциональной напряженности, которые проявляет, с одной стороны, интенсивно рефлексирующее сознание героини, с другой, «мучительные и несчастные», в ее представлении, встречи с Андреем. Тем не менее именно эти встречи обнаружили всю мощь жертвенной любви Настены и они же сделали прежде «чужих» мужа и жену («Четыре года я с тобой жил, а тебя не знал») по настоящему родными, неотделимыми друг от друга. «Только возле тебя и дышу», – признается Андрей Настене, и она ему: «Где ты, там и я». В этих словах Настены не только запечатлелся древний библейский образ нерасторжимого единства жены и мужа, в них находит выражение непоколебимое решение героини «не отступить», «не отказаться» от совершившего необратимый греховный поступок Андрея. Тем более Настена знала, что ему «не вынести, не зажить, не заживить никакими днями» своей «вины»: «Она ему не по силам». Пожертвовать собою во имя мужа призывало и, как ей казалось, невольное соучастие в преступлении Андрея: «Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой? Не ее ли он боялся никогда не увидеть, не сказать последнего слова?..»

Не ради того, однако, разделит Настена вину с мужем, чтобы лишь страдать вместе с ним. Она хочет спасти Андрея – не выгородить, а человека в нем спасти. И здесь героиня Распутина близка, по мысли Ю. Селезнева¹, Соне Мармеладовой, которая пытается спасти Раскольникова прежде всего от него самого. Что же касается Андрея Гуськова, то ведь он по природе своей не предатель. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы то, что на фронте, в разведроту, он считался надежным товарищем, потому «самые отчаянные ребята» «брали его с собой в пару» – «подстраховать друг друга».

О том, что Андрей преступление совершил прежде всего против себя самого, понятно и старому Михеичу. Поэтому обращенные к Настене слова свекра: «Надо заворотить его, покуль он совсем не испоганился», – воспринимаются не как угроза отцу сыну, но отчаянная попытка ему помочь. Хотя кто знает, что произошло бы, повстречайся они лицом к лицу? Ведь Андрей запятнал свою совесть не только перед родителями и Настеной, но и перед всей Атамановкой и в целом перед народом, воюющим с фашистами, пока он прячется в окрестностях родной деревни. Отсюда, по мысли С.Залыгина, трагедия Настены – это не только личная, но и глубоко общественная, социальная трагедия, поскольку к ней не остается безучастным ни один житель Атамановки, отправивший на войну родных и близких. И значит односельчане Андрея не могут не видеть в нем, дезертире, своего врага,

¹ Проза Валентина Распутина (Обсуждение прозы писателя за «круглым столом» «Вопросов литературы»). – С. 59.

тем более дезертире из их деревни, что еще усиливает чувство ненависти к нему¹. Все это, несомненно, понимает Настена, принимая на себя дополнительную муку, сопряженную с ее сознательной оторванностью от людей. Но иной теперешнюю жизнь, разделенную с мужем-дезертиром, она не мыслит, ибо, во-первых, тяжело в глаза глядеть тем, чьи мужья и сыновья на фронте, а во-вторых – чтобы ненароком не обнаружить появившейся у нее тайны. Так и стала жить Настена, по ее же словам, «наособь» и «под секретом». Однако ощущение того, что она «разошлась со всем белым светом», только усиливает трагическое состояние героини, во многом предопределяя ее гибель. И что особенно знаменательно, гибель «посреди Ангары» «между двух берегов – берегом мужа и берегом всех»², ни на одном из которых она не видит для себя спасения. В самом деле, что до мужа, то он «все дальше и дальше отводил ее от людей, оставляя только для себя», тогда как самым ужасным являлось то, что человек, претендующий на «единственность» в Настениной жизни, в действительности не существовал («Господи! Но ведь тебя же нет! Тебя нет, Андрей, нет! – простонала Настена...»). Что же до каждодневно окружавших ее людей, то они в жизни Настены также реально не присутствовали, так как с ними ее ничто не связывало: ни беды, ни радости. Больше того, «без людей» Настене даже было «легче». Рубежным же днем, после которого «она останется одна, совсем одна, в какой-то беспросветной глухой пустоте», стал для нее день Победы. И уже дальше последовал единственный путь Настены – в небытие: когда у нее «начала подтачиваться и гложуть нежность к ребенку», когда она перестала «отличать утро от вечера», настолько «заблудилась, закружилась, заплелась» «между двух берегов», наконец, когда в «тяжелую, недобрую ночь» «опустила весла», «заглянула в воду»... и увидела свет («у самого дна вспыхнула спичка»), который так и не смогла затмить непроглядная тень вины ее мужа. На него она и пошла... Хотя, возможно, смертью своей Настена продолжала защищать Андрея, рассудив, что если ее схватят, то непременно поймают и его.

Читателями гибель Настены воспринимается, однако, как какая-то непрости- тельная ошибка жизни, ибо умереть по всей логике вещей, по нравственному закону и просто по справедливости должна вовсе не она, а Андрей Гуськов, мотивы преступления которого в повести представлены подробнейшим образом. Главный из них состоит в том, что война не воспринимается героем как нечто имеющее к нему прямое отношение. Иными словами, ему непонятно, почему он должен покидать родной дом, оставлять молодую жену и, может статься, погибнуть? При этом у него не появляется даже мысли, что дом-то и родные нуждаются в защите. Отсюда, по замечанию критика О. Салынского, выбор Андрея предопределен моральным багажом. И не трусость явилась причиной дезертирства Гуськова (ее в нем не было), а нравственная ущербность другого рода: нуль понятия общественного долга³, или, говоря по-другому, стремление «минуть общенародную долю» (А. Бочаров⁴). Так, у Распутина читаем, что уходил Андрей на войну «вместе со многими и многими», а «пришел назад один, своей, *отдельной дорожкой*».

¹ Залыгин С. Повести Валентина Распутина // *Распутин В. Повести*. – М., 1976. – С. 8.

² *Дедков И. Продленный свет*. – С. 530.

³ Проза Валентина Распутина (Обсуждение прозы писателя за «круглым столом» «Вопросов литературы»). – С. 21.

⁴ *Бочаров А. И нет ему прощения!* // Октябрь. 1975. № 6. – С. 219.

В повести отсутствие гражданских чувств осмысливается как человеческая трагедия. Сделав роковой шаг, – отступившись от матери-родины, герой не спасся (вспомним Настенино объяснение причины побега мужа – «сберег себя мужик»), наоборот, его как будто не стало на свете. Вместо него появился оборотень, прячущийся по лесам от людей. Причем мотив оборотничества сопутствует образу Андрея Гуськова с самого первого его появления в произведении, а именно – когда у двери бани «застыла» «большая черная фигура», «в деревне взнялись и затихли собаки» – словно почуяли зверя. С этого момента «звериное» с полновластной последовательностью начнет проступать в герое: в душевной тоске, исходящей в «жазобном и требовательном» вое, в обострившемся, как у зверя, нюхе, зрении, слухе, в высматривании нор, берлог, оврагов, впадин, способных сделать его в присутствии людей невидимым... И, наконец, в финале по-звериному прытко бежит Гуськов в свое запасное логово, где обречет себя на вечное отступничество, изойдет человеконенавистничеством. Однако это не самая страшная цена, которую заплатил герой за свое оборотничество. «Убийство» Настены задолго до ее самоубийства и убийство собственного ребенка – вот по-настоящему страшная цена оборотничества Гуськова, в том числе и нравственная цена его отступничества. Впрочем, что ему Настена, заплатившая свою страшную цену за жертвенную любовь к мужу? И что ему неродившаяся жизнь, в которой он хотел видеть оправдание себя? Но ему, а не погибшей Настене, остается *жить и помнить* – помнить великий урок любви и милосердия, преподнесенный чистой и светлой женской душой.

В то же время всем содержанием повести Распутин призывал читателей жить и помнить о непреложности морального закона и о его значимости для человека, поверяя это жизнью героев и в итоге понуждая воспринимать свое произведение как глубокую вневременную притчу о цене содеянного и расплате за него.

«Изводиться Матерой». В **«Прощании с Матерой»** (1976) писатель продолжил тему «нравственного закона», и прежде всего, закона родовой жизни, хранительницей которого издавна является Мать земля¹, ибо народные представления о земле были тесно связаны с понятиями Родины, земли предков, или иначе сказать, родины рода. В этой системе мышления имя деревни и острова, носящих одно название в повести, – *Матера* (не случайна перекличка со словом «мать»), – идет от фольклорного «Мать сыра-земля», и сам образ Матеры выступает как образ родной земли, где жили, а теперь, по замечанию главной героини, восьмидесятилетней старухи Дарьи, лежат ее «братья, сестра, дядя, тетки, деды, прадеды и дальше», что, в свою очередь, позволяет Матере выступить прямым олицетворением целого мира, векового бытового и трудового уклада, с «извечным порядком» жизни, воплощающим идею непрерывного существования Рода и неотрывности от него человека.

Подобно В. Белову, В. Астафьеву, Ф. Абрамову и др., Распутину изначально дано чувствовать силу человека, кровно связанного с Родом. Но в отличие от писателей-современников ему дано и горько чувствовать отрыв человека от Рода². Эта драматическая ситуация, предопределившая, как уже говорилось, гибель Настены, в **«Прощании с Матерой»** имеет не менее страшные последствия, одно из которых – человеческое беспамятство. Его пример в повести говорит сам за себя: на материнском кладбище орудуют здоровенные мужики в брезентовых спецовках, сваливают как попало кресты, оградки, пирамидки с фотографиями, словом, за-

¹ Феготов Г. Стихи духовные (Русская вера по духовным стихам). – М., 1991. – С. 71.

² Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – С. 137.

нимаются санитарной очисткой кладбищенской территории перед затоплением острова. Однако эта, казалось бы, государственная надобность видится местному юродивому, «божьему человеку» Богодулу не иначе как кощунством: «Мертвых гр-рабют!..» – «кричал» он и «бил о пол палкой» в доме Дарьи. Именно это событие и перерубило жизнь Матеры, в результате чего в ней «все стронулось, все сдвинулось, все «поехало» с места». И как следствие – «нарушился извечный порядок», угрожающий необратимыми процессами в человеческих душах. Одни из них – у Петрухи, у Клавки Стригуновой – навсегда окаменеют, другие, как Дарья, займутся непреходящей мучительной болью. И невдомек «окаменевшим», что каждый из живущих не просто человек, творящий себя с нуля, а чьи-то сын или дочь, и что большая часть нас уходит в прошлое, в предков: они дали нам все: само существование, оставили в наследство навыки, умения. Вот почему Дарья ощущает глубокую личную ответственность перед умершими. Не за себя и не за свой привычный уклад, а за род болеет, за «полную материнскую рать», что жила ради нее, Дарьи, «отдав все свое за нее... и для таких, как она». И теперь вместо этой «рати», еще вчера запечатленной на фотографиях, освещенной крестами и пирамидками, стояли сиротливые холмики оголенных могил.

Нет, Распутин не ведет речь о том, надо или не надо строить ГЭС, а стало быть, и затоплять Матеру. Писателя волнует то, какой ценой строить и всегда ли бывает оправданной самая высокая, самая дорогая цена, каковой является уход в небытие материка прежней крестьянской жизни. Последнее обстоятельство заставляет задуматься и материнцев над тем, что если так безжалостно и бездумно погублена эта малая земля, то не пробьет ли такой же час и для всей земли: «Не спечется ли, глядя на Матеру, вся остальная земля?»

Еще важнее, что Распутин, изображая время, сошедшее с «привычного хода», говорит о необходимости осторожного обращения с человеком, его судьбой и укладом жизни. Конечно, он заостряет проблему, но тем самым подводит нас к тому пределу, когда уже трудно, невозможно не осознать важности поставленных им вопросов. Так, в сцене, где материнцы «миром» пришли, – как совсем недавно собирались на сенокос, уборку хлеба и картошки, – проводить первую «умирающую» избу, подоженную беспутным Петрухой, автор обращает внимание на их лица, кажущиеся в страшных всполохах все уничтожающего огня «слепленными, восковыми», как у умерших, и словно предсказывающие, что часть жизни этих людей умрет вместе с Матерой, бывшей им домом. Не менее пронзительной выглядит картина прощания с поверженной избой ее хозяйки, кладущей земные поклоны пепелищу и не покидающей его «до ночи», при этом все время «что-то отыскивая, что-то вороша в горячей золе и в памяти...» Трудно будет забыть очевидцам «первую жаркую и яркую ночь на Матерее». Но еще труднее читателям вычеркнуть из своего сознания «авторский комментарий» пожарщика: «...огнем изба горит недолго, два-три часа, но многие еще дни курится, не остывая, избище и остро пахнет горелым, но не выгоревшим до конца, ничем не убиваемым жилым духом», – свидетельствующий о противоестественности насильственного убийства исполненного жизни материнского мира, не соглашающегося с наступающей на него смертью. И здесь становится очевидной еще одна причина заостренности писателем изображаемой беды Матеры, призванной, как считает Е. Старикова¹, «концентрировать силу любви к уходящему крестьянскому миру, благодарности за нравствен-

¹ Проза Валентина Распутина (Обсуждение прозы писателя за «круглым столом» «Вопросов литературы»). – С. 77.

ные и поэтические ценности, которыми он нас одарил, боль за невозвратимость уходящего, отличающую человека нравственного от бездуховного варвара». Тем самым Распутин последовательно вводил в сущности частный случай с Матерой в контекст современного исторического времени с его социальными и духовными проблемами, с острым беспокойством о дальнейших путях цивилизации, о приобретениях и потерях и, главное, о человеческих судьбах на путях прогресса. Наступившие перемены, – справедливо отметила Г.А. Белая¹, – волнуют Распутина не потому, что он против перемен вообще; для него гораздо принципиальнее вопрос об органичности этих перемен. Распутин не зовет нас назад, потому что верит в преемственные силы человеческого духа, основание чему видит в памяти людей, их любви к Родине, к родительским могилам. Правда, таковой была позиция писателя в советские 1970-е годы. В девяностые от его веры не останется и следа. И получается, что распутинская Дарья оказалась дальновиднее своего создателя, ибо она трезво понимает, что время ее кончилось, на судьбе ее сверстников «преломился» век. И на какую человеческую память ей можно надеяться после всего увиденного и пережитого на кладбище?! А горящие избы?! А поджог мельницы, что столько «хлебушка... перемолола» материнцам! У старого поколения особое отношение к хлебу. Поэтому не хочет Дарья оставлять народную кормилицу умирать в окружении чужих людей («Каково ей середь их – никто добрым словом не помянет!...»), вместе с Катериной идет проводить ее в последний путь: «Пускай кош нас под послед увидит».

То, что распалась связь поколений, а с нею и звенья искони прочной родовой цепи, Дарья сознает, наблюдая за молодежью Матеры, не понимающей глубинной связи с землей, предками, стремящейся к «облегченной жизни» в поселке городского типа. И судьба избы Петрухи видится ей особенно горькой оттого, что погибает она не от рук пожарщиков, но своего молодого хозяина. И невыразимо трудно Дарье смириться с мыслью о том, что ее внук Андрей, почти не ведая смущения, готов отдать родную Матеру под «электричество». Но больше всего старуху удивляет, что он навсегда уходит с острова, даже не оглянувшись, словно и не жил там.

Естественно, Дарья растерялась сначала, столкнувшись с тем, что те, кто решает судьбу Матеры, лишены здравого смысла, простого и ясного понимания того, что жизнь всяким новым поколением подхватывается, а не начинается сызнова. Она пытается напомнить об извечной связи всех – отживших, ушедших, живущих и грядущих поколений. И когда наталкивается на непонимание не только со стороны «пришельцев», но и отдельных материнцев, а также сына и внука, то готова к самоуничтожению, причисляя себя к зажившимся старухам, которые кажутся ей лишь препятствием для будущей «младой жизни». «Старость запускать нельзя – со всей свойственной ей категоричностью говорит Дарья. – Никому этого не надо... Знай свой срок...»

Между тем в мире Распутина старость – это не столько возраст, сколько духовное состояние, помимо прочего исполненное глубокого, пронизательного вчувствования в жизнь и в человека. Не случайно именно материнские старухи во главе с самой старой из них – Дарьей сразу ощутили степень беды, нависшей над деревней и островом. И если бы не они, события в Матере могли бы разворачиваться по облегченному варианту. А так «чужим» людям чинят неудобства, кстати, в том числе и нравственные, именно старухи.

¹ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – С. 129.

Появившиеся с материка на острове «чужие», как и положено чужим, провожают Матеру в небытие весело, беззаботно или по-деловому равнодушно¹, например, как это делает санитарная бригада на кладбище. Однако все, что они там творят, выливается в кошунство. Хотя нужно, чтобы «дело государственное» через посредство «исполнителей» стало и личным делом каждого из жителей Матеры. А Жук? Он тут как бы и ни при чем, он только «исполняет». «Исполнением» занимаются и пожарщики, насылая на остров все истребляющий огонь. Единственный, кто не уступил их «искусству», – «царский листвень», продолжавший крепко стоять сам и крепить к речному дну Матеру, тогда как кресты на могилах и души материнцев не сумели выдержать натиска «санитаров».

С того страшного дня на кладбище Дарья стала жить между двух деревень – той, что догорала у нее на глазах, и той, большой и безмолвной, что лежала поодаль, без крестов, пугающе оголенная², мучаясь безответными вечными вопросами, в разговорах-пересудах перебирая разные варианты места человека – «венца всего живущего» – во вселенной. При этом имеющие место мучительные сомнения героини («А может, так и надо!») – постоянно спрашивает себя Дарья, пытаясь понять и объяснить участь Матеры) происходят не от малодушия, не от беспринципности, но от ощущения естественной слитности рефлексирующей, «исходящей Матерой», Дарьиной души со всем сущим, ее пребывания в бесконечном пространстве жизни, которая, как известно, полна тайн, неподвластных человеку³. А еще, принимая последние дни и ночи Матеры все одно, что «край света», конец всему, Дарья, подобно многим другим героям Распутина, ощущает себя как бы на судном месте в руках испытующей их судьбы⁴. Однако, по мысли Г.А. Белой, суровость настоящего момента заключается не в том, что настал «судный день», а в том, что человек встречает его неготовым к этому испытанию, о чем и разговаривает мысленно Дарья с Богом, надеясь на Его понимание и прощение за ее многочисленные к Нему вопросы: «Прости, прости, Господи, что спрашиваю я. Худо мне. А уйти Ты не даешь».

Худо же Дарье от осознания навеки утрачиваемой родины рода, на которую никому из живых не будет возможности вернуться. Действительно, последнее, что видит Павел на месте Матеры, это «замершая масса воды». А сама Матера «куда залегла», неизвестно. Отсюда прощание с нею – это прощание навсегда. Прощаться же для героини Распутина означает просить прощения у старших, что не защитила их последнего пристанища. Старуха Дарья потому так болезненно переживает затопление кладбища, что ей кажется, – оставшись одни, мертвые тоже будут «маяться на этом поселенье без связки со своим родом-племенем». Собственно, и конец острова она ощущает как личную вину перед Родом, жизнь которого оказывается безжалостно перерубленной. Однажды приснится Дарье сон, как сходит она в свой Род, и собираются для суда над нею все, кто сошел раньше ее, все ее предки, и выстраиваются огромным «многовековым» клином – «все с угрюмыми, строгими и вопрошающими лицами». Они говорят, что «она, Дарья, оставила их

¹ Сухих И. Однажды была земля (1976. «Прощание с Матерой» В. Распутина) // Звезда. 2002. № 2. – С. 229.

² Дедков И. «Меж небом и землей...» // Распутин В. Прощание с Матерой. Повесть. – Наш современник, №10–11, 1976 // Дружба народов. 1977. № 3. – С. 265.

³ Перевалова С.В. Проблема автора в русской литературе 1970-1980-х годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степен. докт. филол. наук. – Волгоград, 1998. – С. 21.

⁴ Белая Г. Литература в зеркале критики. – С. 341–342.

без надежды и будущего». И она, чувствуя себя ответственной перед ними, ищет слова, чтобы утешить и ободрить, ищет – и не находит.

Наивысшей точкой прощания с Матерой становится обрядование Дарьей своей избы. При этом ей приходит в голову естественная для христианского сознания аналогия¹, а именно – деревня с ее избами уходит навеки, значит, нужно проститься с родными стенами, как прощаются с родными людьми: прибраться, оплакать, помолиться... Она подмазывает печку, моет полы, стирает занавески, белит, украшает избу чистой пахнувшей пихтой и травами, творит молитву в тишине материнской ночи, и во все это время окончательно прощается со всем, что было Матерой, готовящимся уйти под воду, кануть в небытие. Иными словами, в Дарьиных проводах избы в последний путь запечатлено осознание и приятие героиней бесповоротного расставания с материнским миром. Но, отдавая родную избу в огонь, Дарья тем самым как бы говорит, что и с нею теперь пусть делают, что хотят, тем более, что она свой выбор уже сделала – не разлучаться с Матерой. И это ее решение известно, а главное, понятно только одному Хозяину острова.

Если Богодул – это воинственный охранитель Матеры от всякой нечисти (В. Чалмаев), то Хозяин («маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек») – добрый дух острова, своего рода домовый, как о нем пишет Распутин («Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин»), иначе, добрая хранительная сила Матеры. И в этом смысле он родственен «царскому лиственю» – «держателю» острова, его своего рода отцу-«корню». Отсюда не случайно Дарья, отдав избу пожогщикам, идет именно к лиственю. А за что она может еще «ухватиться» в образовавшейся пустоте, в навалившемся на нее духовном сиротстве, как не за силу, уходящую в «одну общую» с Дарьей землю?! И пока «шла и шла» она к лиственю, «все будто сбоку бежал» Хозяин и «пытался заглянуть ей в глаза». Хотя он и без того знал, что решила Дарья, поскольку способен видеть будущее, правда, не способен ничего изменить. Поэтому Хозяин является лишь безмолвным и невидимым свидетелем всех переломных событий в уходящей Матере: от первого пожара до последнего прощания Дарьи с избой... Единственное, что, как и Дарье, остается ему, так это выполнить свой долг: не разлучиться с Матерой.

Для героини Распутина подобное решение означает, однако, не только следование долгу, но и возможность оправдания собственной жизни. И приходит она к этому благодаря исповедуемому ею закону родовой жизни. Ведя на кладбище мысленный разговор с ушедшей «полной материнской ратью», Дарья мучится ответом на главный вопрос – о правде жизни: «Для чего вы были?... И наши дети, родившись от нас... станут спрашивать, для чего их рожали...» – и находит его в памяти: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни». Отсюда вполне закономерно, что смысл собственной жизни Дарья видит в своей нерушимой памяти о «родове», сопряженной с непреходящей любовью к земле предков. Вот почему уход Матеры тотчас обесмыслит Дарьино существование, оставив ее жить с беспмятными. А потому изначально другого пути, как быть до конца с Матерой, у Дарьи нет. Вместе с тем, обладая великим знанием «правды жизни», она пытается передать его остающимся без Матеры детям и внукам, ибо оно даст им силу найти себя. Но способны ли они расслышать ее слова? В сценарии фильма «Матера» Ларисы Шепитько таковым являлся Павел. И как было задумано в финальном кадре картины, слушая, уже из небытия, его зов в тумане, Дарья улыбалась тому, что сын не забыл свою мать и, значит, не прервалась материнская «родова».

¹ Сухих И. Однажды была земля. — С. 233.

Тем не менее сама Матера ушла на дно рукотворного моря, и вместе с нею канул в вечность целый мир – старая русская деревня, с которой, – оплакивая избы свои, родные могилы, остров свой ненаглядный, – попрощались материнские старухи и писатель тоже. Крестьянская Атлантида исчезла в водах времени, не выдержав железной поступи прогресса. Но когда Дарья говорит внуку Андрею: «Возьмите и срежьте Матеру... Срежьте ее и отведите, где земля стоит... Отведите и пущай будет. Вам сгодится и внукам вашим послужит...» – она защищает не конкретные деревню и остров, а уходящий под воду целый материк Прошлого, воплощающего в себе высокую духовность, без чего невозможно ни настоящее, ни будущее.

«Срезать», то есть сохранять Матеру, однако, никто – за ненадобностью – не собирався. И Матера, словно почувствовав это, сама сгинула, растворилась в сошедшем на землю тумане, прихватив с собою таких же, как она, ни в настоящем, ни тем более в будущем никому не нужных старух. Но, казалось, писатель оставлял надежду на спасение, выстраивая финал на звуковом контрапункте: прощальный голос Хозяина и слабый шум мотора катера, спешащего за старухами¹. Критика семидесятых годов в положительном разрешении событий не сомневалась, хотя и отмечала, что автор «обрывал повествование, ничего больше не объясняя и, видимо, желая, чтобы... оставалось тревожное и печальное чувство»². Пройдут два десятилетия, и Распутин вычеркнет последнее предложение. И теперь Матера со старухами уходила на дно только под тоскливый вой Хозяина. На взгляд писателя из девяностых, прощание общества с Прошлым, исполненным неотторжимого духовного смысла, состоялось. Соответственно, у него нет нужды «изводиться Матерой». Однако и по сей день «Матера» для всех живущих – это противоядие от окаменелости души.

Душа сказала. Прошло шесть лет после «Прощания с Матерой», когда в «Нашем современнике» (1982, № 7) появились четыре рассказа писателя («**Век живи – век люби**», «**Что передать вороне?**», «**Не могу-у**», «**Наташа**»). Но, как заметил критик И.Золотусский, «Распутин молчал слишком долго, чтоб мы могли сказать, что он молчал просто так. И его новые рассказы подтверждают это»³. Действительно, в них предстал «новый» Распутин. Хотя, как известно, новое не возникает из ничего. И новый Распутин не отменяет «старого» Распутина. Это один писатель и один человек. Тем не менее вектор художественного видения мира и человеческой личности в распутинском творчестве стал иным. Теперь в поле зрения писателя вместо закона родовой жизни находился закон индивидуального бытия. И что примечательно, его осмысление Распутин осуществлял в системе мышления эпохи Возрождения, провозгласившей собственно «закон» и сопрягаемое с ним понятие личности в двух его основных определяющих – отдельности и цельности.

В рассказе «Наташа» на этот счет имеется весьма симптоматичное высказывание героя: «...вон там, на берегу, в том лесу на сопке пискнула, я слышу, *раскольничьим голосом*, не в лад общей музыке, пичужка, пискнула и осеклась, с испугом оглядываясь, что с ней будет». В данном случае слух, улавливающий отдельный голос, выпавший из согласного звучания хора, принадлежит человеку, способному летать, и, стало быть, подобно пичужке-«раскольнице», живущему наособицу, не в лад с общей жизнью людей, более того, ощущающему себя в состоянии полета (не в пример пичужке, находящейся не в ладах с самой собой, не случайно она

¹ Сухих И. Однажды была земля. – С. 235.

² Дедков И. «Меж небом и землей...» – С. 266.

³ Золотусский И. Тяга ввысь // Литературное обозрение. 1983. № 11. – С. 51.

«осеклась» в своем «отдельном» пении) предельно гармонично, соответственно, обнаруживая свою цельность. Так, когда Наташа напоминает герою о возвращении на землю («"Пора". И показывает на берег»), он не соглашается с ней («Нет, нет, – волнуюсь я. – Еще. Я не хочу»), предпочитая земле небо и тем самым обнаруживая в себе желание собственного, индивидуального бытия.

Выходит в настоящее осознание своей личности, чувства себя отдельного и Саня, герой рассказа «Век живи – век люби», чему способствует его – в силу стечения обстоятельств – самостоятельная жизнь в деревенском бабушкином доме. Именно тогда он и «сделал одно важное открытие: в своей собственной жизни он выдвинулся поперек всего, что окружало его и с чем он прежде постоянно вынужден был находиться рядом». И это открытие личной выделенности из «общего ряда» сопровождается у Сани «ощущением высоты, когда открываются дали», настолько внутренне интенсивно переживается им качественно новое жизненное измерение, без которого, как теперь ему представляется, «жизнь не имеет смысла». В связи с прорастанием в герое-подростке из «Век живи – век люби» личности и ее индивидуального бытия немаловажно вспомнить и то, что детство как самоценную духовную субстанцию открыла также эпоха Возрождения, и это поможет еще более упрочить высказанную мысль о «возрожденческом» мышлении Распутина в новых рассказах, а детство Сани воспринять в качестве дополнительного основания наличия заряда личности в мальчике и его «претензии» на суверенное бытие.

Вместе с тем следует заметить, что впервые возникающее в распутинских героях чувство отдельности, самостоятельности существования сопряжено с их духовной сферой. Отсюда жизнь, представленная в рассказах писателя 80-х годов, – почти исключительно жизнь человеческой души и по преимуществу в ее метафизическом изводе. И хотя метафизика души прочно присутствовала у «старого» Распутина (например, в «Последнем сроке»), в его новых вещах она становится всеобъемлющей. К тому же здесь Распутин внедряется в новые для себя самые смутные, «странные» области человеческой психики, в «тайную жизнь» души, осмысливает ее тревогу и «ропот», ее «особое задание» и блуждания в пограничье между землей и небом... Вследствие этого углубляются свойственные распутинскому повествованию в целом тончайший душевный анализ и философичность, но также добавляется проникновенная личная интонация, связанная с обозначившейся потребностью писателя в прямом самовыражении, нашедшем наибольшее воплощение в рассказе «Что передать вороне?»

В рассказах 1980-х годов Распутин продолжает развивать характерную для его творчества (например, в повести «Живи и помни») тенденцию проникновения одновременно и в жизнь природы и в жизнь человеческой души, с той лишь разницей, что в новых произведениях тончайшие соответствия горизонтального (материального, пластичного, зримого) и вертикального (духовного, того, что «сквозит и тайно светит») измерений мироздания еще отражаются и в индивидуальном бытии героев. Подтверждением этому рассказ «Век живи – век люби», в котором изображен односуточный поход Сани вместе с Митяем и неким дядей Володей в дальнее заповедное место тайги на сбор голубицы.

Едва вступив в таежное пространство, герой непосредственно, как бы лицом к лицу, сталкивается и переживает то самое состояние духа, сопровождающее появление в нем чувство отдельности, эмоционально сопряженное, как уже говорилось, с «ощущением высоты, когда открываются дали». И действительно, поднявшемуся на вершину Сане «неожиданно ударил... в глаза открывшийся... необъятный

простор в темно мерцающей зелени...» А в следующее мгновение он в зримой картине, запечатлевшей «могучие и раскидистые сосны», что «не стояли, а парили в воздухе», разглядел свою воспарившую душу – от осознания личной выделенности в созерцаемой им огромности жизни и мира.

Все увиденное и прочувствованное героем Распутина под покровом тьмы ночи и в солнечном блеске дня предстает отрефлексированным, правда, не столько Саниным, сколько авторским сознанием. Вообще авторское соучастие в мыслях и чувствах юного героя огромно и в рассказе не скрывается¹. В противном случае чем можно объяснить сложную мысль пятнадцатилетнего мальчика, пребывающего в напряженном постижении своего внутреннего бытия, бытия природы и Космоса. Саморефлексии героя не свойственна чистая умозрительность, поскольку Саня пребывает в постоянном контакте с окружающим миром в его живой, многообразной и неисчерпаемой полноте. Как пишет Распутин, он «открылся для всего, для всего, что было вокруг: для широкой заболоченной низины за речкой, сплошь заросшей голубичником..., для низкого неба, начинающего постепенно натекасть какой-то мутной плотью; для приглушенных и зыбких звуков, доносящихся... из глубины переполненного тишиной мира». И все это вливалось, входило, вносилось «нароком и ненароком в забывшегося в сладкой истоме парня», однако не только очарованного красотой Первоматери-Природы, но и оказавшегося необычайно чутким и глубоко чувствующим ее созданием. Вот почему она впускает его в свою настоящую жизнь, в свои празднества, во всех сменах своих блистательных декораций от утра, полдня до вечера и ночи². И с этого прохода героя в храм Природы начинается самое важное в их «взаимоотношениях»: через постижение Природы Саня открывает самого себя, собственные душевные глубины; и этот внутренний процесс, инициируемый наружным, внешним, созерцанием природы, а главное, в органичном соединении с ним обнаруживает содержание индивидуального бытия героя.

Благодаря редкому дару Распутина – способности к глубинному созерцанию природы, вчувствованию в окружающий мир³ – в рассказе изображен диалог Природы и человека, запечатлевший полноту и единство понимания обеими сторонами друг друга. О чем же перемолвились между собой Тайга и Саня?

В ночном разговоре, погруженном в «упавшую» с неба «исполинскую тьму», непроницаемой стеной огородившую костер и сидящего у него мальчика, главными «действующими лицами» выступают *человеческая душа*, замершая в предчувствии, «что именно теперь и должно что-то» для нее «открыться», и *мистическое «что-то»*, «невидимое и всесильное». И что особенно важно, «ночному смотрю» подвергается именно душа мальчика, а точнее, то, что лежит на дне души, так как «это что-то улавливает» не только «все его чувства», но и «всю исходящую из него молчаливую тайную жизнь». Но зачем? Этим вопросом задается и Саня, испытывающий – по восходящей – предчувствие, ожидание и, наконец, нетерпение по поводу ответа на свой немой вопрос: почему из него «улавливают» его самое сокровенное, личное, ибо только это и может составлять «молчаливую тайную жизнь»?

Ответ к Сане приходит сам собой, который объясняет также и возникшее у него невольное подозрение в чем-то преднамеренном решении составить ему в насто-

¹ Дедков И. Продленный свет. — С. 539.

² Семенова С. Талант нравственного учительства (В мире проблем и образов Валентина Распутина). — С. 218.

³ Семенова С. Преобразить себя и жизнь... О творчестве Валентина Распутина // Наш современник. 1987. № 3. — С. 172.

ящую ночь одиночество («...не потому ли их (Митяя и дядю Володю) усыпили, чтобы он мог остаться один и наедине?...»), что еще более заставляет героя поверить в судьбоносность происходящего.

И действительно, пребывающая «одна и наедине» с целым мирозданием «молчаливая тайная жизнь» Сани, иначе сказать, его индивидуальное бытие, проходит проверку на определение, «есть ли в нем и достаточно ли того, что есть, для какого-то исполнения». Распутин поистине завораживающе выписывает трудно представимый для рационального ума разговор человеческой души и «чего-то невидимого и всесильного», может быть, Космоса, составленный из «печальных вздохов, звучания исполински глубокой, затаенной тоски», «возвеченного, невесть как донесшегося зова», и ответных движений духа («отшатнулся», «подался вослед») на его эмоциональные призывы. И то, что «словно что-то вошло» в Саню «и что-то из него вышло, но вошло и вышло, чтобы поменявшись местами, общаться затем без помехи», свидетельствует о возникшем взаимном понимании мироздания и человека. Существо же этого понимания и связанного с ним ответа на вопрос о достаточности Саниной «молчаливой тайной жизни» «для какого-то исполнения» придут к герою, когда наступит «его величество и сиятельство день», принесший ему не только радость пребывания в мире «бесконечной, радостной благодати», но и осознание присутствия в своей душе «нечеловечески сильного и огромного чувства», пытающегося вместить в себя окружающий мир, «все сияние и все движение» его, «всю его необъяснимую красоту и страсть...» Как видим, Мир, Природа, Космос и Человек оказались способными понять друг друга и взаимораствориться, поскольку «молчаливая тайная жизнь» человека по своей внутренней мощи претендует на равновеликость макрокосму, потому она и позволила Сане «выйти вперед». Ручательством же тому, что герой действительно «выдвинулся поперед всего», «из общего ряда» и, стало быть, обрел собственное бытие, место в великой природной и космической жизни, является возникшее у Сани тем таежным днем уже не ощущение, а желание полета. Тем больше душе мальчика, – окрыленной своей отдельностью, – падать с высоты восторженного парения в безграничном просторе. Причина этого – человеческая пакость, особенно омерзительная в силу ее мелкости. Оказалось, что всю ягоду, которую набрал Саня, надо незамедлительно выбросить: сложенная в оцинкованное ведро, она превратилась в негодную. Впрочем, один из его спутников, дядя Володя, сразу заметил промах Сани, но не предупредил вовремя паренька из какого-то странного злорадства. И получается, по мысли И. Дедкова¹, что восторженное настроение оттесняется жизнью, а грохот отброшенного ведра – в таких ягоду не держат! – заглушает его, кажется, окончательно. Что же остается Сане из всего произошедшего? Знать, что прерванный осквернением, предательством «полет» души – тоже жизнь. И с этим знанием ему жить дальше. Вывод Распутина суров и объективен, тем не менее, не им завершается рассказ, так как происходит еще одно событие.

В следующую после тайги ночь, когда нутро мальчика все переверорощено, а сам он был и вознесен, и повержен, и оскорблен, Саня во сне слышит звучащие в нем голоса. И вдруг среди ему «знакомых и ведомых» он уловил «такие грязные и грубые слова и таким привычно-уверенным тоном...» произносимые, что в ужасе проснулся: «что это? кто это? откуда в нем это взялось?» Возможно, полагает И.Дедков, это отзвуки увиденного, пережитого, не пощады, вторгшегося в мальчика, уже освоенного его сознанием, языком, слухом. Впрочем, считает критик,

¹ Дедков И. Продленный свет. – С. 540.

умненькому, чистенькому Сане еще не то за жизнь придется услышать и узнать¹. Хотя, безусловно, Распутину дорога память о той чистоте, что была и остается в детских душах...

Вместе с тем писатель, по мнению С. Семеновой², в финале рассказа идет еще дальше и глубже, не ограничивая объяснение невольно озвученного сном присутствия в сознании Сани «грязи» и грубости лишь воздействием на героя внешнего мира. Что если причина этого кроется в глубинно-бессознательном, тающемся в мальчике поддонно, подспудно, а теперь вынесенном сложившимися обстоятельствами на поверхность, произвольно обнаруженным? Тем самым Распутин, считает критик, предлагает не спешить с осуждением другого, того же дяди Володи, а заглянуть в собственные «сердечные пещеры», не затаилась ли там своя червоточина, которая, неожиданно «заговорив» во сне «грязными и грубыми словами», способна выставить человека и его душу в неприглядном свете.

Несмотря, однако, на трезвое понимание всей сложности и противоречивости человеческой природы, Распутин необычайно строг к своим героям, когда речь заходит об их душе. Ведь она может подвергнуться грубому насилию со стороны своего «хозяина», как это происходит в рассказе «Что передать вороне?»

Его герой-писатель сосредоточенно трудится над каким-то произведением, уединяясь от окружающих в домике на Байкале. Работа долго не складывалась, а когда «наконец пошла», возникла досадная необходимость оторваться от нее на время поездки в город. Отсюда, «уезжая ранним утром», он «дал себе слово, что вечером обязательно вернется» к столу.

Критиками неоднократно подчеркивалась биографическая основа рассказа. Тем не менее сама по себе она ничего не значит. Единственно, желание скорее всего возвращения к прерванным занятиям в биографическом контексте выглядит у героя не надуманным, не капризом художника, а сопряжено с боязнью «растерять» «все, что с таким трудом собирал, настраивая себя на работу», но главное, утратить обретенный «в долгих и мучительных попытках... нужный голос», притягивающий к себе «необходимые для полного и точного звучания слова». Этого ли не знать Распутину, с его классическим по простоте и одновременной изощренности языком.

У мотивации героя появился, однако, очень серьезный контраргумент: желание пятилетней дочери. Ей надо, чтобы папа остался с нею дома, хотя бы до утра. Если же принять во внимание, что девочке свойственно не высказывать своих чувств, о чем свидетельствует встреча дочери с отцом в детском саде, то можно понять, – а именно так и понимает ее герой, – что «это была не просто просьба, каких у детей на каждом шагу, – нет, это была мольба, высказанная сдержанно, с достоинством, но всем существом...» Но как оказалось, мольба ребенка бессильна перед рационально обоснованным решением, привычной заведенностью, волевой расчисленностью жизни. А главное, дочь не смогла пробиться к сердцу отца, которое не дрогнуло в ответ на ее взволнованно подрагивающую ручонку в его руке. И тогда дочь впервые вышла из общей с отцом игры, из их общей сказки о вездесущей вороне, тем самым отказалась быть ему родственной душой, делившей с ним его взрослое сиротство. И что примечательно, союзницей девочки, оскорбленной «глухотой» отца, стала его душа, возроптавшая против эгоизма чистого духовного бытия героя рассказа, а потому отказавшая ему в своем тепле и соучастии.

¹ Там же. – С. 539.

² Семенова С. Талант нравственного учителя. – С. 218.

Столкнувшись на обратном пути в домик на Байкале с множеством препятствий, как бы подталкивающих героя, – но безрезультатно, – к исправлению непростительной ошибки, он наконец возвращается в свое уединение, к рукописи, пробует «настроить» себя на «нужный голос». И вот тут-то началась «месть» его души, подвергшейся грубому насилию рационального жизнеисповедания и долга, за то, что не дали ей откликнуться на зов другой, к тому же детской души, трепетно нуждающейся в этом отклике¹. В результате художник лишается столь необходимой его бытию душевной цельности, внутренней гармонии и, соответственно, оказывается не способным к творчеству. Не вдохновляемый своей душой, он неожиданно превращается в опустошенного человека, с массой комплексов, а главное, в нем пробуждается интенсивная рефлексия относительно какого-то несовпадения с самим собой, выливающаяся в переживание своей «случайности», внутренней беспризорности и «подменности», как будто его по ошибке воплотили вместо кого-то другого в чужое тело, дали чужую судьбу, потому он и не осознает их до конца своими. А где его изначальное, собственное «я», с которым «произошло бы полное и счастливое совпадение», герой так и не знает. Ему суждено также пережить в этот тяжкий, «больной» день ропот умерших друзей, «до изнеможения пытающихся что-то сказать» ему, замкнувшемуся в непомерной эгоистической сосредоточенности и ею обрекающему себя на всемерное одиночество, символически отраженное писателем в картине-видении «незримой дороги» и затихающих на ней голосов ушедших друзей, сменившейся образом «одинокой паутинки», увиденной героем по выходе из внутренних блужданий. И когда герой после этого возносит к небу трагическую фразу: «Господи, поверь в нас: мы одиноки», – перед мысленным взором читателей встает пятилетняя девочка, его оберег от одиночества.

Распутин в «Что передать вороне?» неотступно ведет к мысли о том, что чрезмерно занятый собой человек нарушает внутренний закон жизни, невольно, не ведая о разрыве каких-то незримых связей, ослабляющих защищенность близких и родных существ. И расплата за это наступает незамедлительно. Что касается героя рассказа, то его карает не только душа. Он карается самой жизнью – там, в городе, который он покинул, заболевает его дочь. А еще вторгшаяся в уединение художника реальность прямо и безжалостно говорила герою, что «духовность» и «духовная свобода» ничего не стоят, если некого любить, не с кем делить жизнь.

В разговоре о душе Распутин не боится раздвинуть пределы внутренней жизни, например, нестись мысленно ввысь, потому что душа прежде всего жительница неба. Однако писатель показывает и обратный предел души – низвергнутость с небес. Отсюда рассказы «Наташа» и «Не могу-у» составляют своеобразный диптих, воплощающий высоту душевной жизни и низины физического и духовного падения, вплоть до потери облика человеческого.

Герой «Наташи» «в больнице в большом чужом городе» встречает девушку-медсестру, которую помнит его душа, но которую сам он забыл. Оказывается, они виделись во сне – Наташа приснилась ему («это она и есть, та девушка из сна»). И хотя им в жизни не пришлось встречаться, он и она помнят об этом внутренним чувством и понимают друг друга без слов.

Между тем их связывает не только тайная встреча. На дне души героя хранится знание о Наташе как о необыкновенном существе, обладающей способностью летать и научить полету другого. В этом небольшом рассказе немало нитей из тургеневского «Клара Милич», и прежде всего, атмосфера предчувствия («продолжаю

¹ Семенова С. Преобразить себя и жизнь... – С. 174.

всматриваться вокруг с пристальным, предчувствующим вниманием»), ожидания («в каком тревожном и восторженном ожидании»), власти таинственной силы («позван неведомой повелительной силой»). Героя Тургенева зовет в полет умершая возлюбленная, оттого и боится он предстоящего события. Распутинский же герой видит перед собой улыбающуюся девушку, «в простеньком... летнем платье», а главное, «от улыбки... ее лицо озаряется светом удивительного согласия с собой». И потому ему не страшно подняться в небо, даже напротив, кажется, что «будто так и должно быть». Примечательно, что способность Наташи влить в человека уверенность, убрать страх и тревогу не исчезают и в ее «наружной», земной, жизни. Не случайно в больничных стенах она была «и для больных, и для врачей больше чем просто медсестра, исправно и с душой исполняющая свои обязанности», скорее ангел хранитель.

Впрочем, может быть, и не было у героя никакой встречи во сне, не было девушки, учившей его летать. Просто в пограничьи между жизнью и смертью, накануне серьезной операции душа героя заговорила о чаемом – желании ощутить *состояние* предельного могущества и свободы человека летающего, в котором открывается ликующее чувство бытия, «сладостная тяга» ввысь – к небу, к солнцу, когда рушатся тормозящие запреты перед невозможным и душа становится крылатой!

Вместе с тем Распутин в «Не могу-у» рассказал и о прямо противоположном уделе души – погибающей вследствие своего падения. Последнее со всей отчетливостью сознает герой рассказа, спившийся бич, носящий причудливое имя Герольд. Потому и бьется он в ужасе и отчаянии головой о столик в купе вагона, что не видит в собственной душе ничего, кроме жуткого мрака. Хотя, возможно, – замечает И. Золотусский¹, – крик Герольда «Не могу-у», похожий на плач по самому себе, – это все-таки крик неомертвевшей ткани, не распавшейся насовсем души. Герой кричит «не могу-у», потому что не может сжиться со своим падением.

В критике говорилось об «особняковости» «Не могу-у» к другим рассказам писателя 1980-х годов. Действительно, голос автора, исполненный боли, сострадания и негодования в отношении героя, столь страшно и безжалостно расправившегося с собственной душой и жизнью, звучит в нем особенно открыто. И это во многом обуславливает – до сих пор не столь явную у Распутина – публицистическую страсть рассказа. Но пройдет три года и она забушует в повести «Пожар».

«В зареве пожара». Распутин всегда писал кровью сердца². Однако такого горького и в то же время яростного по своему содержательному накалу произведения, как «Пожар» (1985), у него еще не было. Вместе с тем своим набатным эпиграфом «Горит, горит село родное» он воскрешал в памяти «Прощание с Матерой» и, более того, сопрягался с последней некой логической последовательностью событий: Матера затоплена, жители деревни перебрались в новый поселок, и писатель решает «посмотреть, что стало с ними» спустя десять лет, которые отделяют «Пожар» от «Прощания с Матерой».

События повести разворачиваются в леспромхозе Сосновке, названном так «по обширным лесам, а на теперешний взгляд, по сырю», объединившем жителей шести исчезнувших под водой деревень. Правда, здесь нет уже стариков и старух, исчезли бабки Дарьи, а с ними и прежний – «дозатопный» – уклад жизни. Собственно, его утрата и является одной из главных причин состояния упадка и даже

¹ Золотусский И. Тяга ввысь. – С. 52.

² Иванова Н. Один на один. – С. 3.

отчаяния («как в могиле»), переживаемого главным героем, шофером леспромхоза Иваном Петровичем Егоровым.

Анализ общей ситуации, к которой пришла жизнь в Сосновке, заставившая почувствовать его, что «дальше некуда», все, «край», вобрал в себя опыт многолетнего социологического наблюдения сибирского писателя над процессами жизни, по-разному отражавшимися в его прежних вещах. Свои мысли Распутин отдает Ивану Петровичу, делая его глубоко рефлексирующим героем. Тем не менее диалог, который непрестанно ведет он с собою (не случайно И. Золотусский назвал «Пожар» «повестью-диалогом»), автор переносит и на себя тоже. Так что в конце повести читателю трудно различить, где Иван Петрович, а где Распутин¹. Впрочем, разве могло быть иначе, когда разговор касался болевых тем писателя, например, защиты леса от хищнической промышленной вырубki, безудержной технизации процесса лесозаготовки, но главное, заброшенности земледельческого труда, приводящей к потере чувства прочности жизни, человеческой оседлости.

О «летучей» жизни сибирских лесозаготовительных и рыболовецких артелей озабоченно размышлял в «Царь-рыбе» В. Астафьев. Однако не в пример его семейно-патриархальной Боганиде Сосновка производит впечатление откровенно удручающее вследствие своей «бывучности» – «все как остановка, все как временное пристанище, откуда не сегодня завтра сниматься». Поэтому жили здесь «не охорашиваясь и не обустриваясь», даже «палисадники не выставляли», отчего жители Сосновки могли беспрепятственно созерцать из окон домов улицы, утопающие в не менее знаменитой, чем миргородская лужа, сосновской грязи. Вообще отсутствие зелени в поселке вызывало ощущение его, по словам писателя, «сквозного вида», а отсюда незащищенности «от сквозного ветра», от холода. И действительно, «стыло» стояла Сосновка. Но, как известно, место становится стылым только тогда, когда оно бесхозное. А какой хозяин мог быть там, где не пускают корни?

Но у неукорененности поселковой жизни имеется своя, объективная причина – это лесозаготовка, то есть основной род занятий жителей Сосновки. Ведь как говорит Распутин, «лес рубать – не хлеб сеять». «Для хлебоборобного дела» «сколько ни живи», «все будет... мало». Лес же «выбирают... при нынешней технике в годы... А потом собирайся и кочуй... туда, где он еще остался». Слово «кочуй» здесь знаковое; сопрягаемое с «лесозаготовкой», оно указывает на присущий Сосновке тип жизнестроительства, не приемлемый людьми деревни, привыкшими к прочности и основательности уклада бытия. В связи с последним знаменательно то, что пишет Распутин про Егоровку, родную землю Ивана Петровича: это нагретое за три столетия место. И тут же вспоминается «стылая» Сосновка, и никак иначе, потому что она – временное пристанище, связанное с кочевым образом жизни, скорбным «памятником» которому являются «заколотенные» избы в покинутых леспромхозных поселках.

Под стать сосновскому «становищу» и наводнившая его масса пришлого, бескорневого народа, «сезонников», бесцельно и безрадостно слоняющихся по свету людей, своего рода «перекати-поле», что «приливают и отливают, не задерживаясь не из-за неудобств каких-нибудь непереносимых, а просто не умея, не понимая, зачем и для чего задерживаться...», оставляя после себя лишь воспоминания о своих «чуждачествах и выкидонах», на которые были «мастаки», например, «один артист зубами поднимал любой стол с закуской, другой делал на водке тюрю и не морщась, выхлебывал ее ложкой...» Надо думать, не без их влияния в поселке стали случаться нелепо-шутовские, а зачастую просто пакостные хулиганские проделки:

¹ Золотусский И. В свете пожара // Литературное обозрение. 1985. № 2. – С. 40.

«то взрослые ребята, чтобы угодить на праздник молоденьким учительницам, заберутся в чужой курятник и поотрывают петухам головы, то при полном сыт-оде и нос в табаке разорят старушонку...»

Самые, однако, лихие из «перекати-поле» – бригада оргнабора, которых быстро окрестили в Сосновке «архаровцами». Вот для кого в бесчинствах не существует предела! Они готовы даже на могилы «оправляться»! И как этот нравственный беспредел близок примерам бесчеловечности, приведенным в астафьевском «Печальном детективе». Но что особенно важно, архаровцы – не просто толпа, а «организованная в одно сила». Она устанавливала свои порядки, давила всех, кто пытался идти против нее. Но таковых было совсем немного, ибо люди в Сосновке, – как «верно догадывался» Иван Петрович, – «разбрелись всяк по себе еще раньше», задолго до появления архаровской орды. Распад «общего и слаженного существования», старых общинных связей, нравственных устоев, с которыми въехали бывшие крестьяне в новый поселок и какое-то время еще их держались, шел неуклонно и был необратим. Вместе с осознанием этого герой Распутина также понимает полную безрезультатность своего противостояния шайке архаровцев и всей устоявшейся сосновской «бивуачной» жизни. Вот почему для него наступление следующего дня представляется невозможным: «пусть бы долго-долго, без меры и порядка ночь, чтоб одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А дальше – новый свет и выздоровление...» Другими словами, воскресение вместе со всеми уже в другом, обновленном качестве, и, как окажется, не благодаря ночи, но ночному пожару.

Вместе с жителями Сосновки Иван Петрович участвует в спасении общего добра. Однако мысль его, как бы подстегнутая пламенем пожара, смотрит – ретроспективно – в те дни, что предшествовали ему, и дальше – когда еще жила Егоровка и, стало быть, была почва под ногами. Кстати сказать, в размышлениях о родной деревне, в рефлексии личных чувств к земле предков, герой предстает неоднозначным, как Павел Пинигин, сын старухи Дарьи, откровенно противоречивым. Но в конце концов он преодолевает соблазн оторваться от родовой. Хотя, когда приходит весть о затоплении Егоровки, душа Ивана Петровича вновь принялась колобродить, решая, где «с годами должно быть лучше». Зато после дня не проходило, чтобы он «дозатопную» деревню не вспоминал. И в своем резком неприятии нынешнего оборота вещей герой как раз опирается на те вековые основы добра и человечности, что сохранялись там и были утрачены здесь. Зато всю расцвели порча, воровство общественного имущества, злоупотребления, пьянство на работе... Наконец появилась эта зараза – архаровцы... Егоров болезненно переживает вполне очевидную деградацию людей, вызывает к совести, но остается, по существу, в одиночестве. И тем не менее он не сдается, сознавая, по мысли С. Семеновой¹, свою индивидуальную ответственность за исповедуемые нравственные убеждения. В ситуации «один противу всех» Иван Петрович ищет опору в постулатах, на которых основывается его мир: дом, семья, жена, работа, ибо в герое еще не умер крестьянин, и, стало быть, жива лично в нем Егоровка, не затонула теперь уже под спудом мутных вод расхристанной сосновской жизни. Может быть, именно она и помогла удержаться Ивану Петровичу, когда его собственная жизнь оказывается «на краю», а «краем» становится выбор: сдаться Сосновке или уехать.

«На краю», однако, оказалась и сама Сосновка, наступил ее последний срок, чтобы «опамятоваться» – сверить свою жизнь с вековыми, общими для всех, не-

¹ Семенова С. Талант нравственного учителя. – С. 221.

писанными законами, которые самоуправно превратила она в «пережиток». В этом смысле пожар, центральное событие повести, воссозданное реалистически достоверно, чрезвычайно живо, зримо, картинно, воспринимается, с одной стороны, как заданное автором испытание людям, их порядку, с другой, как символическая очистительная стихия – «горит, горит село родное»! – от плевел и скверны мира¹. В итоге именно огонь, как бы подводящий некую решительную и беспощадную черту под сосновской жизнью, и главного героя выводит к внутреннему просветлению и принятию жизненно важного решения.

Все это, однако, еще впереди, это итоги пожара. Сейчас же огнем заволокло складские помещения, к которым бегут жители поселка и в которых, оказывается, есть много такого, чего в Сосновке никогда не видели, например, красная рыба. Есть и мотоцикл «Урал», который давно просили у ОРСа рабочие.

Огонь рушит постройки, заставляя выбрасывать на улицу вещи, продукты... Среди прочего бросаются спасать хлеб («Муку надо убирать, Иван Петрович», – объяснял Афоня Бронников. – «Это все... – он сделал пренебрежительную отмашку назад, где горело. – А без муки останемся... Без муки нельзя...»), и это также одна из символических деталей, внушающих надежду на очищение сосновцев от внутренней скверны.

Вместе с тем, – по горькой и беспощадной мысли автора, – на стихию огня как бы откликается и стихия дурного в народе. Пользуясь неразберихой, люди суют в карманы что ни попадя, прячут в голенища коробочки с драгоценностями, перебрасывают через забор бутылки со спиртным, причем делают это не только архаровцы, но и жители Сосновки, например, в грабеже складов заняты Клавка Стригунова и Савелий однорукий, земляк Ивана Петровича по Егоровке. И даже «старуха, за которой ничего похожего никогда не водилось», «подбирала», – заметил Иван Петрович, – «выбросанные со двора бутылки», в то время как его жена Алена, видя, что творится с народом, сделалась каменной, так что он даже «испугался ее неподвижности, когда все кругом бежало и кричало». В целом же неприглядная картина расхищения на пожаре лишь подтверждала догадку Егорова о разъединении, произошедшем сначала в самих сосновцах («отвернулись и отбились от общего и слаженного существования, которое крепилось не вчера придуманными законами и привычками»), и углублял, – согласно позиции современных исследователей творчества Распутина², – конфликт повести до уровня противостояния традиционно-патриархального мира (лад) и внеправославного (разлад), обнажая при этом существо героев обоих миров. А над ними возвышался «дух егоровский» – дядя Миша Хампо.

Еще более бессловесный, чем Богодул, старый дядя Миша, тем не менее, как и материнский хранитель, на самом нутряном, дословесном уровне ощущает – доподлинно, глубинно – первоосновы человеческого существования³. Так, силясь донести, казалось, что-то особенно важное и только ему ведомое мучительно выдавливаемым из себя «хампо-о!», обращенным в сторону Ангары и ушедшей под воду Егоровки, дядя Миша этим, возможно, всякий раз напоминал сосновцам (как когда-то Хозяин Матеры возвестил «тоскливым воем») об утрате людьми зиждательного корня жизни – родной земли и памяти. Как в свое время Богодул ругательным «Ку-рва!» оповестил Матеру о бесчеловечном насильственном лишении мертвых того же самого – их земли и человеческой памяти об ушедших?! Впрочем,

¹ Семенова С. Талант нравственного учительства. – С. 209.

² Там же. – С. 220.

³ Семенова С. Преобразить себя и жизнь... – С. 179.

дело даже не в том, говорят ли и что говорят эти герои. Главное – их жизненное поведение, их поступки.

Как и Богодул, дядя Миша – охранитель, сторож, сначала в Егоровке, теперь в Сосновке, и сторож он особенный. Всякое покушение на чужое добро потрясает его до основания, переживается как личная катастрофа. И подобного рода чувствительность на отклонение людей от «образа человеческого» делает дядю Мишу своего рода нравственным «барометром» состояния мира и людских душ. Но поскольку на пожаре вовсю разгулялась воровская стихия, а Хампо единственный, кто не дает архаровцам разграбить складские вещи, то его как досадную помеху они здесь же зверски забивают. Все это время с нескрываемым интересом наблюдавшие за происходящим, сосновцы и в критический момент смертельной схватки Хампо с архаровцами предпочли остаться в стороне, лишний раз продемонстрировав, что в Сосновке уже давно люди, говоря словами Ивана Петровича, «разошлись всяк по себе», в то время как он выбирает для себя закон общей, родовой жизни, а также законы правды и совести. Но даже определившись в своей жизненной позиции герой не обретает внутреннего покоя, пребывает «в раздоре с собой». И виною этому его душа, не соглашающаяся с прямолинейным, – хотя и «по совести», – обличительством Ивана Петровича Сосновки и ее людей. Егорову же кажется, что «душа, хлопочущая о примирении, готова служить и вашим и нашим». Однако то герою невдомек, что главными законами жизни являются также любовь и милосердие. Те вековые ценности, к осознанию которых распутинской Василисе пришлось идти долгую жизнь, а старуха Дарья никогда не забывала. Потому-то она никого не учит, не выговаривает никому, а пытается разобраться в случившемся с Матерой через саму себя, через сына, внука, через мысленный разговор с «родовой» о правде жизни и завещает ее людям.

Может быть, действительно, Ивану Петровичу в его требованиях к «другим» не хватает понимания, сочувствия и любви? Ведь «допускал» же он и «верил даже», что «при большой общей беде арахровцы могли показать себя людьми...». Таким образом, и Егоров предстает перед читателем в зареве пожара, высвечивающим его мысли и душу, а стало быть, тоже испытывается огнем. Однако Распутин не случайно погрузил его в напряженный диалог с самим собой, наделил рефлексизирующим сознанием. Ивану Петровичу предстоит задать себе много вопросов и постараться ответить на них. Но один, самый важный, не отложил до времени, поставил его и перед собой, и перед Афанасием Бронниковым сразу утром, по возвращении с пожара: «Что будем делать? Ты знаешь, что теперь делать, нет?» И то, что ответил ему Бронников («Жить будем...»), давно смирившийся с царящими в поселке безобразиями, а тут воспрянувший духом, Ивана Петровича вполне удовлетворило, тем более, что и ответы их были одинаковыми. Герои понимают, что они должны удержаться на своей земле, обязаны в новых условиях не только сохранить, передать детям нравственный опыт родовой, но и встать на его защиту. Отсюда не случайно Распутин завершает «Пожар» картиной просыпающейся весенней земли, ожидающей прихода любящего ее человека. И точно почувствовав этот настрой, Иван Петрович отправился («шел и шел, уходя из поселка») на встречу с ней. Хотя следует отметить, что, как и в «Прощании с Матерой», финальная фраза повести звучала довольно неоднозначно: «Молчит, не то встречая, не то провожая его, земля». Так останется Иван Петрович в Сосновке или, – как задумал до пожара, – уедет? Решать читателю.

Позднее творчество (1990–2000). В интервью журналу «Юность» Распутин называет повесть «Пожар» итоговой для всей «деревенской» прозы: «...Все, что могла

сказать «деревенская литература», она сказала. И «Пожаром» для себя я закончил эту тему». Однако на деле все окажется не так, как было сказано. И в XXI веке продолжают писать и публиковать свои романы и повести хорошо знакомые читателям (например, В. Белов) и ранее неизвестные «деревенщики» (Н. Дорошенко, Б. Екимов, А. Титов и др.), сохраняя особенности течения «деревенской» прозы¹. Что же касается «вердикта», вынесенного Распутиным себе как «деревенщику», то это также не сбылось. Тема деревни и деревенские типы по-прежнему будут волновать писателя. Но обратится он к ним лишь спустя девять лет после «Пожара»: в первом рассказе из цикла «О Сене Позднякове» – «Сеня едет» (1994). Впрочем, случившийся перерыв имел отношение не только к «деревенской» теме в прозе Распутина. Это было время его творческого молчания, непосредственной причиной чему явилось остренно-трагическое мироощущение писателя. Источник последнего критик А. Старцев справедливо усматривает «в его собственном трагическом душевном состоянии», к которому Распутина подвели стремительные перемены в культурно-экономической жизни России, предугаданные им в произведении с пророческим названием «Пожар». Именно безостановочный, гибельный пожар в стране, охвативший все существенные общественные и человеческие ценности, заставил Распутина, по его словам, «отложить «вечное» перо и взяться за то, которым водят неотложные нужды сегодняшнего дня»², в результате чего писатель на десятилетие ушел в общественную деятельность и публицистику, «став для одних знаменем, для других – жупелом»³.

Вместе с тем, исходя из предшествующих творческих лет писателя, справедливо заметить, что Распутина всегда отличала активная гражданская позиция. Не будучи политически ангажированным художником, он, тем не менее, не обходил вниманием злободневных вопросов, связанных, например, с последствиями необратимого распада патриархального уклада и прежде всего возрастающего равнодушия к земле, проблемы пьянства, бездумного и бесшабашного отношения к прошлому, к природе, а отсюда и к судьбам людей. Причем, если кому-то ситуация с Матерой или Сосновкой казалась частным случаем, то Распутин провидел в ней исторический катаклизм, сопряженный помимо прочего с неизбежными духовными утратами. Но что особенно важно, Распутин никогда не питал иллюзий относительно власть предержащих, «изначально противостоял в своей прозе советским властным ограничителям». «Поэтому смена политического устройства не повлияла на устройство его “мира”, равно как и на «миры» других свободных от конъюнктуры писателей»⁴. Однако Распутин очень болезненно пережил конец СССР, который, казалось, должен был приветствовать. Ведь он первым на I съезде российских депутатов заявил о том, что России необходимо обрести независимость. Впрочем, здесь он говорил не только от себя лично, но и от лица идеологов народнически-национального толка. Тем не менее развал СССР, по словам Н. Ивановой, «обернулся для него чуть ли не катастрофической утратой». С этого момента неуклонно нарастает негативное отношение Распутина к изменениям в постсоветском обществе, а в публицистике, сочетающей логическую убедительность с образным эмоциональным началом, предстает образ обманутого, не приемлющего ничего нового, отечества.

¹ *Перевалова В.Г.* Автор и герои В.Г. Распутина 1990 – 2000-х годов // *Русская словесность*. 2006. № 8. – С. 29.

² *Распутин В.* Верую, верую в Родину // *Литературное обозрение*. 1985. № 9. – С. 14.

³ *Сухих И.* Однажды была земля. – С. 235.

⁴ *Иванова Н.* Один на один. – С. 3.

Безусловно, и проза Распутина в 1990-е годы стала несколько иной по сравнению с прежней: с точки зрения сюжетов, времени, обстоятельств, героев – рационалистичнее, конкретнее, можно сказать, проще; в ней нет того, что давало исследователям вполне оправданный повод говорить о Распутине в сопряжении с Фолкнером (Г. Белая), видеть в нем «сибирского Маркеса» (И. Сухих), превращающего свой мир в миф, облекающего истины в символично-мифологические образы. И все же, несмотря на очевидное эстетическое «обмеление», проза Распутина конца XX – начала XXI веков свидетельствует о том, что этот большой художник продолжает оставаться самим собой, а именно «писателем универсально-онтологических вопросов» (Н. Иванова) с присущей ему индивидуальной творческой способностью осмысливать мир и человека на метафизической глубине. Даже если этот человек – бывший бич и пьяница, а теперь обыкновенный деревенский житель и, соответственно, его мир – это повседневность крестьянской жизни.

Душа и думы Сени Позднякова. В 1990-х годах Распутиным был создан цикл рассказов о скромном, чудаковатом Сене, – бывшем «Броде», а теперь «Нашем орле», – из ангарской деревни Заморы, куда его вынесла река жизни, а точнее, вынесли – с проплывавшего парохода бездыханное тело, как впоследствии оказалось, некоего Броди, да так здесь и оставшегося. «Бродей» Сеня Поздняков сам себя окрестил, зная о своей невысокой цене – бродяги и пьяницы. Однако меткое и одновременно уничижительное прозвище сопровождало героя лишь до тех пор, пока он не попал в Заморы, где спустя время его станут называть уже почтительно – «Наш орел», основанием чему является преображение внутреннего и внешнего строя жизни Сени.

Понятно, что усредненный герой Распутина способен рассчитывать разве что на усмешку, в лучшем случае – на сожаление со стороны читателей, поскольку он некажист, наверняка неглубок, а главное, беспечен. Но как кто-то хорошо сказал, дух дышит, где хочет. Вот и во вчерашнем Броде он отыскал подходящий для себя уголок, а отыскав, придал своему носителю иное, чем прежде, направление. Тем самым писатель переводит повествование из бытовой сферы в бытийственную. Отсюда «Сеня едет» (1994), и цикл «О Сене Позднякове» в целом повествует не столько о не без чудинки деревенском мужике, сколько о душе героя и его думах. Непосредственным основанием этому является «удивительное качество» Распутина, составляющее существо его художественного мироощущения, – «слушать и творить ту музыку, которая словно бы перекачивается из сокровища народной культуры»¹. Так, в рассказе «Сеня едет» вновь зазвучала характерная для распутинской прозы мысль, связанная с уникальным явлением нашей жизни – русским отношением к труду, в особенности земледельческому, как возможности спасения и укрепления души, как несущей опоре нравственных устоев жизни человека. Именно крестьянский труд делает прежде беспутную Сенину жизнь осмысленной. Отдается он ему целиком и предельно вдохновенно, о чем немало свидетельствует возбуждение, которое охватывало его, к примеру, в сенокос, пока не подобран «последний клочок сена».

Опыт духовной жизни героя Распутина включает в себя и органичное народному мироощущению осознание человеческой сопричастности природно-вечному бытию и сопряжения с ним круговорота крестьянской жизни. Единственно, по поводу чего расстраивается Сеня, что из этого необходимо-векового круга может выпасть очень важный элемент – заготовка сена на зиму из-за неудачно начавшегося сенокоса («Вечером», 1997).

¹ Иванова Н. Один на один. – С. 3.

Наивысшее звучание творимого писателем сокровенного образа национального бытия приходится на переживание героем (вместе с бабушкой Натальей на завалинке) красоты летнего вечера, которое помимо восторга перед открывшейся картиной вечернего неба еще отражает в определенном смысле традиционный взгляд на красоту, обещающей, как об этом нередко говорилось в духовных стихах, не только полноту чистой радости для зрения и слуха, но также тяготы и печали¹. Нечто подобное присутствует и в рассказе Распутина: чистая радость открывшейся для глаз красоты заката («Зарево на западе солнца слабело, остывая и скатываясь, расплавленное золото, утончаясь и подсыхая, растеклось по горизонту двумя оранжевыми крыльями, растянутыми в полете. Точно медленно и осторожно слетал день...») сочетается с вечерними картинами бытовой жизни деревни, исполненной забот (хозяйки вышли встречать коров), тревожных мыслей (Сениных – о незадавшемся сенокосе) и даже обыденной повседневности (местные пьяницы идут с отработки самогонщице Зуихе, Дуся прибежала с последними новостями). Одновременно, сообразно мысли автора, идущего вслед за русскими мастерами (иконописцами), творящими для пробуждения в человеке голоса духовного, склонения его к прозрению истины², летний вечер становится для Сени и бабушки Натальи своеобразным актом очищения. Погруженные в возвышенную вечернюю красоту, они избавляют свою душу от мирской суеты, злости (не случайно баба Наталья не хочет идти смотреть телевизор, боясь «испачкаться» «лыющими» из него сценами), груза усталости. Возможно, именно это и подвигает Сенью «решительно подумать»: «Все надо, надо, надо!.. Ничего не надо! Вот это надо!»

Подчеркивая интенсивность и значительность внутренней жизни героя, автор вместе с тем не скрывает, что он не расстался с водкой до самой пенсии. Однако Сенья удержал в себе человека, а стало быть, и душу, о чем выразительно говорят его глаза: «чистые... голубенькие глазки на морщинистом лице», – единственное, что «сохранил» этот «усохший, потрепанный водкой, с затухающей порывистостью» человек. Ко всему прочему ясный свет Сениных глаз является подтверждением детской чистоты сердца героя. О том, что это именно так, свидетельствуют непосредственность и чудачатость Сениного поведения, наиболее ярко проявившиеся в истории с петухом («Вечером»). Кстати сказать, всем своим видом неказистый герой очень смахивает на собственного петуха («Нежданно-негаданно»). Но данный факт ничуть не снижает его образ, поскольку читатель уже достаточно знает о мягкости характера, отзывчивости, трудолюбии, чувстве юмора Сени. И тем не менее желание сменить петуха («Только позорит. Собой нельзя гордиться – живность должна быть такая, чтобы гордиться. А петух – это первое дело, это от всего хозяйства баявление») является прямым доказательством живущего в Сене большого ребенка.

Кроме того, Сенья Поздняков необычайно родственен и таким людям, как дядя Миша Хампо, и Богодул, поскольку он тоже хранитель, причем, подобно им, не только хранитель места, но и человеческих душ. И если дядя Миша охраняет их от воровской скверны, Богодул – от скверны беспамятства, то Сенья – особый хранитель. Он защищает души от скверны, которые таит в себе цивилизационная культура и прежде всего средства массовой коммуникации («Сенья едет»).

Герой по-своему сопротивляется телевизионному «штурму» души человека. Сходил к начальнику участка с предложением о забастовке, посылал письма в Останкино, и все, естественно, безрезультатно. Однако упорство Сени не было слом-

¹ Аверинцев С. Красота как святость // Курьер Юнеско. 1988. № 7. – С. 12.

² Там же. – С. 13.

лено. Он решается на поездку в Москву, для чего распродает часть своего хозяйства. В этой ситуации противостояния несправедному распутинский герой похож на Дон Кихота, а из-за своего петушиного задора более на лесковского Доримедонта Рогожина («Захудалый род»). И хотя откровенно смешна и даже абсурдна его решимость ехать в столицу на борьбу с телевидением, но самолично возложенная на собственные плечи ответственность за души детей и подрастающих внуков, за землю и жизнь на ней возвышает Сеню Позднякова и его «орлиную» душу.

Через три года в «Нежданно-негаданно» (1997) интонация автора в отношении героя заметно меняется. Вместо свойственной ему чужаковатости, непосредственности появляется внутренняя собранность, сосредоточенность, явная склонность к рефлексии, что свидетельствует о заметном «взрослении» Сениной души, но главное, об эволюции авторской точки зрения на героя: думы Сени сменили Сенину душу. Последняя здесь еще не подвержена разрушительному воздействию современной жизни. Но Сеня, как в свое время Дон Кихот, подкошен отчаянием, столкнувшись с нечеловеческим лицом человека. И в этом отношении, подобно рыцарю из Ламанчи, он сознает непреложную истину: уже одной доброты становится недостаточно, чтобы изменить мир людей.

Оказавшись случайным образом причастным к судьбе шестилетней девочки-попрошайки с «ангельским ликом», вынужденной собирать милостыню для шайки мерзавцев, Сеня словно утратил почву под ногами. И действительно, что происходит с обществом, если в нем такое страшное явление, как слезы детей, сменило еще более устрашающее, а именно «стылые» детские лица, не ведающие, точнее, не выражающие ни радости, ни печали, ни беды, ни счастья. Разве что судорогой сведет от мысленных видений «рыночной» жизни. Тем не менее в рассказе превалирует не зло, а сила добра, связанная с борьбой семьи Поздняковых за «оттаивание» лица девочки. Однако Распутин, не приемля «сказочного» финала, возвращает Катю в руки Ахмета, а Сеню оставляет в безысходной рефлексии: он «тыкался слепо из угла в угол и одна только мысль так же слепо тыкалась в нем: как бы провалиться в тартарары?» И читателю понятно, что обречена в этой жизни не только Катя, но и Сеня Поздняков, который, не сумев отстоять ее, навсегда лишился внутреннего равновесия, достигнутого им за годы жизни в Заморах, то есть где-то «за-морем», далеко от городской, цивилизованной жизни, при столкновении с которой он тотчас лишается достигнутого мира в душе.

Тема двух миров, города и деревни, их драматического несовпадения вследствие взаимной чужеродности устоев жизни возникает в позднем творчестве Распутина несколько ранее «Нежданно-негаданно» – в «**Женском разговоре**» (1995). И вновь камертоном для авторской позиции становится та самая «музыка», исходящая из сокровища народной культуры, которую умел слушать и художественно пресуществлять в своих произведениях Распутин и которая позволила ему избежать в рассказе наносного морализаторства.

Разговор двух женщин, старой и молодой, бабки и внучки, происходящий ночью, в урочное время для откровений души, – это разговор об изгибах женской судьбы, тайнах любви, об особенном женском осмыслении вечных бытийных истин.

Бабку Наталью неотступно волнует вопрос, почему шестнадцатилетняя девушка оказалась способна на аборт. Однако его обсуждение не сводится автором к критике современных нравов. К тому же диалог бабки и внучки, в сущности, не получился. Вика не особенно слушает и тем более не вникает в то, о чем ей говорит старуха: «Распахнутые серые глаза на круглом лице смотрят подолгу и без прищура, а видят ли они что – не понять». Но главное, самого Распутина гораздо больше занимает в женском ночном разговоре бабкина позиция как таковая, ее самоценное, корневое содержание. В бабке Наталье же словно разом откликну-

лись все распутинские старухи, заговорив ее устами о самом важном, сокровенном, и прежде всего, о любви, о доме – о том, чем жизнь держится, каким светом и теплом освещается и согревается. И поверх всего возвышается строгое, твердое, незамутненное, исполненное духовного смысла, протянутое через время из народной культуры понятие «целомудрие». Вика не понимает значение этого для нее замысловатого слова («Какое там мудрие?»). Чуждо внучке и бабушкино восприятие женской сущности, ее внутренней чистоты. Однако автор по-прежнему не проявляет сколько-нибудь пристального интереса к внучкиной «правде» о женщине-лидере, будучи целиком сосредоточенным на стародавней «правде» бабки Натальи. И в этом отношении его позиция в рассказе заметно тенденциозна. Но что есть, то есть. Тем более это и его, писателя Распутина, «правда» о женщине, о любви, о доме, в «Женском разговоре», вылившаяся в самозабвенное похвальное слово женскому целомудрию. В свете его, говоря словами бабки Натальи, женщина – это сосуд с чистой водой, приготовленный для любимого мужа («пей, муженек, для тебя налита. Для тебя выросла, всюю себя по капельке, по зернышку для тебя сневестила»), но в то же самое время и муж для жены – «свой»: «И запах свой, и голос, и приласка... как раз по тебе». Потому в представлении героини соединение возлюбленных, двух неразделимых половинок, в одно целое – есть не что иное, как «Божья сласть, по благословению». Да и разве может Наталья думать иначе, если все еще помнит родные руки мужа: «Когда он прикасался ко мне... струнка за стрункой перебирал, лепесток за лепестком... Чужой так не сумеет». А Распутин всем своим рассказом как бы хочет сказать: если эта духовная красота любви или воспоминание о ней нас покинет – что с нами станет?

«Листок оторвался от ветки родимой...» («В ту же землю», 1995). И все же только этот рассказ по-настоящему возвестил о возвращении Распутина в художественную прозу. Поражало в нем все: сюжет, жесткая авторская интонация, точность характеров, но более всего – оглушающая правда состояния загнанного в угол человека¹ и прежде всего вследствие его оторванности от нравственных устоев народной жизни. Отсюда главную героиню рассказа Пашуту справедливо можно назвать «оторванным» человеком. Разрыв с культурой своего народа оборачивается для нее утратой родительского дома, нелюбовью к матери, невозможностью самой стать матерью, общей жизненной неприкаянностью и в итоге исполненной глубочайшего драматизма женской и человеческой судьбой Пашуты. Безусловно, Распутин не умаляет «участие» в судьбе героини и общероссийской общественной ситуации, главным образом, трагический исход русской деревни, ставший основной причиной разрушения духовной связи деревенского человека со своим миром, повлекшего за собой искажение личностной сущности «оторванного» человека – центрального персонажа «почвеннической» литературы 1990–2000-х годов. Но как бы внимая герценовскому призыву к русским писателям: «Мы – не хирурги, мы – боль», Распутин не вскрывает «язвы» современной жизни, он озабочен внутренним бытием человека, не справившегося с ее «болезнью», не снимая при этом нравственной ответственности за то, что с ним произошло и происходит.

Из родной деревни Пашута выпорхнула рано – для участия в гремевшей на всю страну сибирской стройке. И вскоре общежитие стало для девушки «ближе родного дома». И сама Пашута сделалась непохожей на себя прежнюю, деревенскую: «раскрылась, разговорилась, научилась смотреть смело и отвечать дерзко»,

¹ Семенова В. Читать Распутина, слушать Россию // Наш современник. 2007. № 3. – С. 228.

словом, быстро освоилась в новой жизни. А когда и этой жизни пришел конец, то под ее обломками оказалась погребенной и Пашута, к тому времени состарившаяся, нездоровая, превратившаяся из заведующей столовой в посудомойку, однажды оказавшуюся ненужной хозяину-кавказцу. Словом, выстоять в перестройку героиня не смогла. Однако не столько материальная неустроенность мучает Пашуту, сколько ее душевное сиротство, в котором повинна целиком сама. Так, начав самостоятельную жизнь, к матери, в деревню, она приезжала нечасто и ненадолго, к тому же не отягощая себя по приезду дочерней нежностью и теплотой («Не могла себя пересилить Пашута: «мама» не выговаривалось»). И хотя впоследствии старая мать переехала к ней в город, они по-прежнему оставались друг другу чужими, не сумев преодолеть взаимного сердечного холода.

Своих детей у Пашуты не было, с приемной Анфисой точь в точь повторилась ее собственная «дочерняя история», а именно равнодушие, отказ называть Пашуту матерью, злость за сходство их женских судеб. Что же оставалось в безысходном одиночестве героине? Единственно личная гордость («никогда не снисходила до жалости к себе»). А потом в Пашутином доме появилась внучка Танька («С нею как-никак посветлела жизнь»), но не умела она свою ласку девочке показать, настолько очерствела душой.

Изображая героиню неприглядной, опустошенной, внешне откровенно опустившейся, Распутин вместе с тем подчеркивает, что Пашута наделена суровой самооценкой («А что потеряла себя – да. Потеряла. В одиночестве это происходит быстро»), но главное, в ней живет сознание вины за утрату своих корней. Возможно, вместе с ними канула безвозвратно ее жизненная сила, что помогла бы Пашуте выстоять в «сумеречное время», не дала превратиться в расплывшееся существо с пегими волосами и невытравляемой тоской в глазах?! Может быть, потому и хоронит она мать тайком, ночью, в недалеком от дома леске, чтобы этими, непростительными с точки зрения христианского закона, проводами вернуть себе свои корни? Ведь в конце концов проблему с официальным захоронением матери на городском кладбище, пусть с нервами, с затратами, но можно было утрясти. Однако Пашута не отступилась от задуманных ею похорон по очень понятной для себя причине: мать должна уйти в ту же землю, куда рано или поздно уходят все, – сообразно своему духовному миру, своим традициям и верованиям. Отсюда материнский последний путь, – убеждена Пашута, – должен стать дорогой к родителям, воссоединением с ожидающей ее прихода «родовой», а не хождением по мукам (из-за отсутствия у матери городской прописки), по грабительским похоронным службам, наживающимся на смерти. В этой связи деревенский похоронный обряд, который вспоминает Пашута, особенно показателен: «Господи, но как бы просто было бы сейчас в деревне!.. Снесли бы Аксинью Егоровну на руках, положили просторно среди своих, деревенских... Там и небо приспустилось над... труженицей и страдальцей, и лес бы на прощанье помахал ветками...» А еще Пашутино воспоминание необычайно знаменательно тем, что оно дает понять и ощутить, насколько героине чужд городской мир, где она по собственной вине лишилась всего самого важного и дорогого – дома, матери, семьи, ребенка, и близок деревенский. Отсюда похороны матери по-деревенски осознаются героиней как единственно возможное возвращение утраченной родовой основы. Памятуя также о том, что у матери «деревня, деревня постоянно была... на уме», что «в ней она только и дышала», Пашута принимает окончательное решение о необычных похоронах... И в итоге не все плохо у нее вышло: гроб, который сделал Стас, получился просторной домовиной, пахнущей деревом, могила выбрана в благодатном месте, под деревьями, на солнечной поляне. Но еще важнее, чем

венки, отпевание, поминки, – это чувства Пашуты во время похорон: ее рука все тянулась прикоснуться, приласкать умершую мать. Словом, то, что не случилось у Пашуты при жизни матери, произошло после ее смерти – первый шаг дочери по пути возвращения в родительский дом. Каким долгим он будет у Пашуты, неизвестно. Однако героиня сделала и второй шаг – «впервые вошла» в церковь и этим поступком изжила в себе «загнанного в угол» и «оторванного от родимой ветки» человека.

В 1999 году как бы в продолжение рассказа «В эту же землю» выходит в свет **«Изба»** Распутина, одно из самых сильных его произведений 1990-х годов, повествующее о том самом доме, который запоздало пытается вернуть Пашута и с которым неразрывно связаны герои писателя: Анна, Дарья, Иван Петрович... Дом для них и для Распутина – это основа мироздания и жизни, то, что держит на земле, становится опорой, внутренним стержнем, отогревает застывшее сердце, дарит радость и счастье, а еще – и это является главной мыслью **«Избы»** – вселяет надежду на национальное духовное возрождение. Вот почему трудно согласиться с мнением тех критиков, которые посчитали, что в этом рассказе Распутин лишь повторяет ранее сказанное.

Хотя, действительно, здесь автор воспроизводит уже знакомую читателям по «Прощанию с Матерой» и «Пожару» ситуацию переселения одной из ангарских деревень и связанный с ней тип «распутинской старухи», однако Агафья не прощается, подобно Дарье, со своей избой. Она собирает ее, – точнее, разбирает по бревнышку, – с собой в дорогу на новое поселение, чтобы там собственными руками опять поставить ее на землю. Тем самым Распутин представляет нам не завещанную память о наследии предков, к какой стремилась старуха Дарья, сознавая в ней правду жизни, но память реальную, смотрящую ныне живущим людям глаза в глаза и таким образом непосредственно участвующую в усвоении ими духовных ценностей национального бытия и обретении твердых жизненных ориентиров. Один из них воплощает избяная история Агафьи, в свете которой героиня выступает подвижницей, неуклонно стремящейся к сохранению своего Дома.

«Чтобы чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома», – говорил Иван Петрович Егоров. А «быть дома» – это значит, помимо всего прочего, быть «в избе». Вот и Агафья только тогда начала успокаиваться, живя в новом поселке, когда стала возводить заново свою избу. Работала, как всегда, жадно, до полного изнеможения, забыв о перенесенной «надсаде», одна ворочала бревна, укладывала их в стены. И так изо дня в день, не думая ни о чем, кроме избы. Понятно, что сама по себе, в качестве жилого помещения, она Агафье не нужна, но как место, где героиня сможет почувствовать себя живой. Не случайно ночевать Агафья неслась в родную Криволуцкую, возле печки набиралась необходимых для работы сил. Единственное, чего не достает ей в задуманном «возвращении» избы, так это (как говорил Иван Петрович: «И дома – на родной земле») чтобы она стояла «на родной земле». А поскольку ее земля ныне затоплена, то Агафья и сравнивает себя с русалкой, что привносит немалый драматизм в мироощущение героини. Тем не менее свою избу она ставит с любовью, внутренним удовлетворением. Поэтому изба Агафьи, хоть и выходило из-под ее рук «не по линейке, вразнобой и вразнохлыст», разительно отличается от избы Савелия Ведерникова, отменного хозяина с «золотыми руками», однако не вложившего в нее собственную душу, оторванную им же самим от родовых корней, в то время как Агафья изба всех поражала «достоинством» и «статьей». И что примечательно, Агафья словно не покидает свой возрожденный Дом и после смерти. Иначе как можно объяснить,

что даже осиротелая изба не казалась заброшенной: по-прежнему «стояла высоко и подобрано», все так же ласточки вили здесь гнезда, а ограда не зарастала крапивой. И люди в деревне верили в то, что это сама Агафья «оттуда» доглядывает за нею. Но главное, возрожденная во имя высокой – в народном понимании – цели сохранения основы жизнестояния – Дома, старая изба стала местом, куда местные старухи ходили душу излить, попечалиться, пожаловаться на меняющуюся окружающую жизнь не в лучшую сторону, на утекающую безвозвратно деревенскую жизнь. Однако в рассказе Распутина это не просто старушечье брюзжание по поводу перемен. Вот и Агафья говорит, что «старая жизнь» «не воротится». Но тогда зачем нужно было старые бревна в стены укладывать? Не лучше ли поселиться в поселковые дома со всеми удобствами?

Распутинских старух, печалющихся об уходящей деревне, пытающихся дотянуться до правды жизни, сберегающих в новом времени старые родные избы, – единственно заботит, чтобы в преходящем земном существовании не только не были забыты, но и сохранены нравственные основания бытия, формирующие и укрепляющие душевные силы. Для русского человека одним из таких оснований является Дом, крестьянская изба. Для героев Распутина то же самое: она и отпущенный последний срок разделит, и ее саму как родное существо в последний путь проводят, и на смерть не оставят, и не забудут осиротелую, – потому что в их понимании, с нее жизнь начинается и ею заканчивается, и все дороги в мир от нее идут и на ней завершаются. Иными словами, изба у Распутина – это некая ось национального бытия и его центр одновременно. Именно этой мыслью и венчается распутинский рассказ: «Заходили в ограду люди – изба стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света».

Одним из последних произведений Распутина является его повесть **«Дочь Ивана, мать Ивана»** (2003), с присущей ей изрядной долей публицистики, созданная на основе реального случая из иркутской жизни, когда насильник был убит матерью потерпевшей прямо в зале суда.

«Образующие» повесть ситуации насилия, предательства прокуратурой жертвы и самосуда перекликались с аналогичными сюжетными ситуациями «Людочки» Астафьева (1989). Однако критический план у Распутина более объемлен вследствие расширения картины социального обличения: это и непривлекательный быт современного провинциального городка с «курящими девчонками», «выжженным электричеством воздухом», и колоритнейшие фигуры мелко преуспевающей рыночницы Егорьевны (Объегорьевны) и «сломленного жизнью, сдающего жилье бандитам-торгашам и проституткам» (В.А. Чалмаев). Отдельная тема у Распутина – система правосудия, представленная в повести взяточником-следователем Цоколем, а также центр нового миропорядка – рынок с его грабительством и тупиковостью судеб многих людей, оказавшихся на нем. Однако в повести присутствует и образ другого рынка – из прошлой жизни героини Тамары Ивановны – августовский, бушующий плодовым изобилием, «скатерть-самобранка со всех концов света».

Вместе с тем следует сказать, что материал, изобличающий состояние современного общества, в распутинской повести не стал ведущим. Хотя сюжетные подробности, события, вроде заурядного насилия доверчивой девушки, довольно страшные. Тем не менее писателя больше интересует тот малый просвет в стене страха, пришибленности общества, который связан с выстрелом из ружья двадцатого калибра, произведенным Тамарой Ивановной, равно как и те положительные «побеги», которые образовались в «древе жизни» общества и которые для послед-

него целительны, ибо один из этих «побегов» – наказание зла, осуществляемое женщиной.

Главное, отличительное качество Тамары Ивановны состоит в том, что она – сильная натура, чье мужество подчеркивается в названии произведения «удвоением» мужского имени: «Дочь *Ивана*, мать *Ивана*»¹. Подтверждением женского мужества является поведение героини на суде. И каким слабым, инфантильным, потеряннм человеком в свете произошедшего выглядит муж Тамары Ивановны! Отсюда видно, что вышеотмеченное сопряжение понятия «мужество» и мужского имени не органично современному обществу, это «знак» мира патриархального, в котором мужчина являлся защитником семьи и ее несущей опорой.

Именно женщина, однако, как известно, – один из самых чутких барометров общественной жизни. И поступок героини Распутина прямо говорит, что есть люди, не согласные жить в «расшатавшемся» обществе. Возложив на себя ответственность за его «восстановление», Тамара Ивановна, между тем, продолжает оставаться прежде всего матерью. И здесь выступает на первый план, актуализируется весьма примечательная характеристика материнства героини, принадлежащая Егорьевне. Она называет Тamarу Ивановну «матерью-героиней» именно за то, что она защищает своего ребенка. Наверное, более страшного диагноза, – как и «стылые» детские лица, – который можно вынести времени нашей жизни, не существует! И то, что Тамара Ивановна возьмет в руки ружье, в повести нарастает как бы исподволь и постепенно. Внимательный читатель замечает, что она дочь лесничего, и что «в двенадцать лет хорошо стреляла», и что ружье двадцатого калибра в их доме за шкафом висит. Осталось только произойти насилию, чтобы оно выстрелило. Но, как отмечает современный исследователь, мотив мести не является главным содержанием образа героини². В данном случае она «поправляет», как может, искривления в сфере правосудия, не оправдывая, конечно, самосуда как такового³, и тем не менее «не жалеет о сделанном»: «Теперь мне каторга шесть лет, а если бы насильник ушел безнаказанным <...> для меня бы и воля на всю жизнь сделалась каторгой».

Немаловажно и то, что у сильной матери есть сильный сын, Иван, надежда продолжения «родовых». Будучи десятиклассником, он уже из тех, кто готов «не сдаться на милость искужа заведенной жизни». И в этом отношении Иван – своего рода обещание писателя такого мужского типа, который может встать вровень с распутинскими героинями. Впрочем, Распутин сам достоин представлять подобный мужской тип, настолько определенно и явственно он – как писатель и человек – позволил убедиться в своей непоколебимой жизненной и творческой позиции. В то же время он никогда не навязывал своего видения жизни, «понимая, – как пишет о Распутине М.А. Ульянов, – что единственной, пусть и глубокой, и серьезной точки зрения далеко не достаточно, чтобы понять мир и людей». Вместе с тем Распутин пришел в литературу, чтобы прежде всего поведать о глубине бытия, и делал это на протяжении всего творческого пути и, главное, продолжает это делать очень талантливо и несуетливо, истинно и основательно, одним словом, по-распутински.

¹ *Перевалова С.В.* Автор и герои в прозе В.Г. Распутина 1990–2000 годов // Русская словесность. 2006. № 8. – С. 32.

² Там же. – С. 32.

³ *Чалмаев В.А.* «Молений и молний взаимная сила...» О новой повести В.Г. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» // Литература в школе. 2004. № 6. – С. 23.

Основные понятия

«Деревенщик», распутинская «метафизическая глубина», распутинские старики и старухи, «человек и природа».

Вопросы и задания

1. Кратко охарактеризуйте начало творческого пути В.Г. Распутина.
2. Что заставило критиков увидеть в молодом Распутине «серьезного» писателя?
3. Как был воспринят образ старухи Анны литературной критикой?
4. Обоснуйте логичность финала «Прощания с Матерой».
5. Каким предстает творчество В.Г. Распутина 1980-х годов?
6. Что вообрал и отразил «Пожар» В.Г. Распутина?
7. Покажите своеобразие художественного мировосприятия В.Г. Распутина рубежа XX–XXI веков.

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994; В одном сибирском городе: Цикл рассказов // Роман-газета. 1995. № 17; Поминный день // Роман-газета. 1996. № 11; Отчие пределы // Москва. 1997. № 3; Нежданно-негаданно // Наш современник. 1997. № 5; Громкое имя – Сибирь // Москва. 1998. № 7.

Лит.: Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М., 1983; она же. Литература в зеркале критики. – М., 1986; Дедков И. Продленный свет // Распутин В. Век живи – век люби. Повести. Рассказы. – М., 1985; Золотуский И. Тяга ввысь // Литературное обозрение. 1983. № 11; Золотуский И. В свете пожара // Литературное обозрение. 1985. № 2; Иванова Н. Один на один // Книжное обозрение. 2007. № 13; Колобаева Л. Художественный мир В. Распутина // Очерки истории русской литературы XX в. Вып. 1. – М., 1995.; Котенко Н. Валентин Распутин. – М., 1988; Курбатов В.Я. Валентин Распутин: Личность и творчество. – М., 1992; Перевалова С.В. Проблема автора в русской литературе 1970–1980-х гг.: Дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. – Волгоград, 1998; она же. Автор и герои В.Г. Распутина 1990–2000-х гг. // Русская словесность. 2006. № 8; Проза Валентина Распутина (Обсуждение прозы писателя за «круглым столом» «Вопросов литературы») // Вопросы литературы. 1977. № 2; В.Г. Распутин. Биобиблиографический указатель. – Иркутск, 1986; Семенова С. Валентин Распутин. – М., 1987; Сухих И. Однажды была земля (1976. «Прощание с Матерой» В. Распутина). – Сухих И. Двадцать книг XX века. – СПб., 2004; Тендитник Н. Ответственность таланта: О творчестве Валентина Распутина. – Иркутск, 1978; Чудакова М. Заметки о языке современной прозы // Новый мир. 1972. № 1; Шапошников В. Валентин Распутин. – Новосибирск. 1978; Яновский Н. Заботы и тревоги Валентина Распутина // Яновский Н. Писатели Сибири. – М., 1988; Hosking G. Beyond Socialist Realism. Soviet Fiction since Ivan Denisovich. – L. – Toronto; Sidney; N.Y., 1980; Clark K. Rural Themes in Postwar Soviet Literature: Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe. – L., 1989; Porter R. Four Contemporary Russian Writers. – Oxford; N.Y., 1989; Parthé K. Russian Village Prose. The Radiant Past. – Princeton, 1992.

* Раздел «Драматургия 1960–1970-х гг. Театр и время. От «оттепели» – к застою и перестройке» см. в эл. носителе.

А.В. ВАМПИЛОВ (1937–1972)

Пьесы А. Вампилова, написанные в основном в 1960-е годы, оказали существенное влияние на развитие русской драматургии 1980–1990-х годов, на формирование нового типа драмы, которая получила название «поствампиловской». Для драм Вампилова характерны жанровый синтез, взаимодействие комического и трагического, углубление подтекста, парадоксальность сюжетных ситуаций, блестящее мастерство диалога. В его пьесах представлен новый для 1960-х и последующих годов тип героя – представителя «потерянного поколения» – и на фоне бытовых, часто анекдотических, ситуаций ставятся экзистенциальные проблемы.

Александр Валентинович Вампилов, трагически погибший в возрасте 35 лет, пришел в драматургию из журналистики. Как свидетельствуют его современники, своими учителями он считал Н.В. Гоголя, А.В. Сухово-Кобылина, позднее А.П. Чехова. Сюжетные ситуации произведений этих авторов, переключки с их пьесами ощутимы в драмах Вампилова. Другие источники его театра – русская мелодрама 1960-х гг. (пьесы В. Розова и А. Арбузова) и современный ему городской фольклор.

Вампилов дебютировал в литературе небольшим сборником рассказов (1961), многие из которых строятся как сюжетные сценки. Уже в них угадывается талант будущего драматурга, проявляющийся в умении строить диалог, передавать особенности речи персонажей, создавать комический эффект, изображать человека в «пороговой» ситуации.

В первой большой пьесе А. Вампилова «Прощание в июне»¹ (1965) ставится проблема нравственного выбора, значимая и для всех последующих произведений драматурга. Студент Колесов оказывается в ситуации выбора между любовью и успешным окончанием вуза и научной карьерой. Сквозной мотив пьесы – мотив торга, в котором участвуют и ректор Репников, и студенты, и цветовод-любитель со значащей фамилией Золотуев. В тексте драмы повторяются лексические единицы «торговать», «покупать», «платить», «продавать» (и производные от них). Их повтор не случаен: с его помощью «драматург художественно воссоздает в пьесе и атмосферу торга, заманчивого искушения властью, и картину неосознанного, необременительного, кажется, духовного плена и рабства, – но и картину естественного, твердого противостояния чести и совести как силы неодолимой и вечной»².

В драме «Прощание в июне» впервые появляется новый для конца 1960-х годов тип молодого героя. Отталкиваясь от художественного опыта драматургии 1960-х годов, «Вампилов начинает там, где закончили его предшественники, – точке поражения...»³. Талантливый, открытый для романтической любви, научных поисков, любимец товарищей, «юный победитель», который, по определению ректора,

¹ Авторский вариант заглавия – «Ярмарка».

² Стрельцова Е. Плен утиной охоты. – Иркутск, 1998. – С. 161.

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 2. – М., 2003. – С. 272.

«явился с убеждением, что мир создан исключительно для него», Колесов, типичный, казалось бы, герой литературы 1960-х годов (вспомним «мальчиков» В. Розова), достаточно легко идет на компромисс – «обменивает» любовь на диплом, обнаруживает склонность к конформизму; см., например, диалог Колесова и Тани во II действии:

Таня. Что с тобой?

Колесов. ...Вот какое дело: нам надо остановиться... Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео. Какой я к черту Ромео! ... В общем так: отбросим иллюзии... Я не Ромео. У меня на это нет времени...¹

Колесов, как и другие персонажи пьесы, оказывается героем «ярмарки» (вспомним первоначальное заглавие драмы), он переживает мучительную борьбу между идеалами юности и «здравомыслием». Предвосхищая «городские повести» Ю. Трифонова, Вампилов изображает процесс постепенного погружения человека в неприглядную повседневность, расшатывания нравственных норм. В «Прощании в июне», однако, торжествует добро: герой преодолевает соблазн и отказывается от диплома, полученного ценой компромисса. Пьеса имеет кольцевую композицию: она открывается и заканчивается встречей Колесова с Таней, при этом повторяются реплики персонажей, но, как утверждает финальная символическая ремарка, гаммы, доносящиеся из старого дома, «звучат гораздо бойчее». Некоторую прямолинейность финала в ранней драме Вампилова смягчает его открытый характер, допускающий возможность разных трактовок.

В пьесе «Старший сын»², завершенной в 1967 году, окончательно оформляется любимый Вампиловым жанр трагикомедии. В драме, с одной стороны, используются мелодраматические ситуации, с другой стороны, они снижаются или пародируются автором. Главный герой пьесы – Бусыгин – объявляет себя незаконнорожденным сыном неизвестного ему ранее человека, случайно встреченного им на улице. К нему искренне привязывается мнимый «отец» Сарафанов, работающий всю жизнь над ораторией «Все люди – братья». Бусыгин попадает в распадающуюся семью, где постепенно усиливается отчуждение между ее членами. Парадоксальность пьесы проявляется в том, что самозванец, объявивший себя «старшим братом», действительно становится опорой семьи Сарафановых. Случайная, казалось бы, роль осознается героем как его внутренняя потребность, а маска проявляет сущность характера. В пьесе развивается «мотив маски как счастливые возможности выйти за собственные пределы, альтернативы обыденному существованию, позволяющей реализовать то, чему нет выхода в “действительной” жизни»³. В «Старшем сыне» получает развитие и другой сквозной для драматургии Вампилова мотив – мотив игры, лицедейства, усиливающий театральность его пьес.

В драмах Вампилова последовательно реализуется традиционная для мировой литературы образная параллель «мир – театр». Его герои легко перевоплощаются и примеряют на себя разные роли. Так, в «Старшем сыне» Бусыгин играет роль «блудного сына», а затем «старшего брата», его приятель Сильва – роль шута, Ма-

¹ Вампилов А. Прощание в июне. – М., 1977. – С. 153. Все цитаты из произведений Вампилова приводятся по этому изданию.

² Другой авторский вариант заглавия – «Предместье».

³ Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950 – 1990-е гг. Т. 2. – М., 2003. – С. 278.

карская – роль роковой женщины, Ника – невесты. «Лицедейство – осознанное и неосознанное – выглядывает отовсюду»¹. В результате в комедии характеры персонажей во многом утрачивают определенность и приобретают текучесть, на этом фоне обостряется проблема выбора, который должен сделать главный герой. Даже после того, как Сильва открывает обман, «правда» не может повлиять на изменения, происшедшие в сознании центральных персонажей. Все Сарафановы принимают Бусыгина как близкого им человека и осознают в финале свое духовное родство. В заключительных репликах персонажей проявляется многозначность ключевых для них слов, углубляющая содержание комедии положений, ср.:

Бусыгин. Мы хотели погреться и уйти...

Макарская. Чудные вы, между прочим, люди.

Нина (смеется). Чудные – дом чуть не сожгли.

Бусыгин. ...Поздравьте меня. Я опоздал на электричку.

Если в «Старшем сыне» Вампилов использовал элементы трагикомедии и мелодрамы, то в «Провинциальных анекдотах» (1968) драматург преобразует жанровую модель анекдота. По определению автора, это «трагикомическое представление в двух частях», в котором обращение к анекдоту позволяет не только добиться почти фарсового комического эффекта, максимально сконцентрировать драматическое действие, но и избежать пафосности в утверждении вечных истин.

Действие двух «провинциальных анекдотов» характеризуется единством места: оно происходит в гостинице «Тайга», название которой в контексте целого приобретает символические смыслы и служит знаком нравственного одичания.

В первой части – «Случай с метранпажем» – завязкой служит особая коммуникативная ситуация – ситуация непонимания, незнания значения слова «метранпаж». Первый «анекдот» явно обнаруживает интертекстуальные связи с комедией Н.В. Гоголя «Ревизор»: скромного метранпажа принимают за крупного чиновника. Администратор гостиницы со значащей фамилией Калошин², испугавшись, что важное лицо оскорблено, изображает раскаяние, притворяется больным. Лицедейство персонажа, однако, превращается почти в реальность: Калошин чуть не погибает. Только на пороге смерти он осознает, что лицедейством была вся его жизнь чиновника, наполненная мелким страхом: «С одними одно из себя изображаешь, с прочими – другое, и все думаешь, как бы себя не принизить. И не преувесить. Принизить нельзя, а преувесить и того хуже... Сейчас вот только и дышу спокойно... Перед самой смертью».

В комедии действует закон «обманутого ожидания». Нравственного прозрения не происходит. Чудесное физическое воскресение возвращает Калошина к прежней жизни. Обращение к жанру анекдота позволяет, таким образом, установить парадоксальную связь изображаемых ситуаций, высмеять мелкое хамство, хамелеонство, трусость, ставшие приметой общественных отношений конца 1960-х годов.

Вторая часть «Провинциальных анекдотов» – «Двадцать минут с ангелом» – развивает тему нравственного одичания. Персонажей пьесы, относящихся к разным социальным слоям, объединяет неверие в бескорыстную доброту («просто так ничего не бывает»). На всех социальных уровнях (Базильский – скрипач,

¹ Новиков В. Диалог. – М., 1986. – С. 94.

² А. Вампилов явно обыгрывает внутреннюю форму фамилии героя, которая мотивируется устойчивым сочетанием «попасть в калошу».

Анчугин – шофер, Васюта – уборщик, Ступак – инженер) действия персонажей определяют отношение к деньгам: «Деньги, когда их нет, – страшное дело». Хомутов, готовый помочь незнакомым ему людям, подарить им сто рублей, объявляется «грабителем», «провокатором», «сумасшедшим»; «ангел» подвергается расправе. В «анекдоте» пародийно обыгрывается мотив распятия. В финале же пьесы, когда выясняется, что Хомутов так же грешен, как и окружающие (он был преступно равнодушен к матери), «хулигана» радостно принимают в свой круг. Скандал и драма сменяются братанием, пьяные голоса сливаются в песне «Бежал бродяга с Сахалина»; см. финальную ремарку пьесы: «Анчугин и Угаров повторяют две последние строки вместе. Базильский вдруг подыгрывает им на скрипке. Так они поют: бас, тенор и скрипка». Завершающий пьесу образ «звериной, узкой тропы», которую избрал бродяга, подчеркивает бездуховность изображаемого в «анекдотах» пространства, в котором место этических норм заняла антинорма, утрачены нравственные ценности, призрачными оказываются и попытка самоочищения, и попытка единения. Таким образом, уже в этой драме Вампилов добивается жанрового синтеза: элементы анекдота сочетаются с элементами притчи. Комическое взаимодействует с трагическим. Бытовая сценка перерастает в драму-притчу, ставящую экзистенциальные проблемы. «Над пространством пьесы, над конкретной тяжестью и гостиничной склокой ангел – бескорыстие – будто в смертельной схватке схлестывается с бесом зла, искушением властью денег, властью материального мира»¹.

В 1971 году была завершена самая «загадочная» драма Вампилова «Утиная охота», до сих пор вызывающая споры режиссеров и театроведов и допускающая разные интерпретации. Показательны, например, трактовки заглавия пьесы. «Утиная охота» интерпретируется то как знак «поэзии уединенной красоты» (А. Демидов), то как символ стремления к иной жизни (И. Шайтанов), то как символ свободы (В. Толстых), то как «нравственное самоубийство», «омертвление души», «ложный идеал» (Е. Стрельцова).

Главный герой драмы – Виктор Зилов – также получает в критике противоречивые оценки: в нем видят «нравственного мертвеца», опустошенного циника, «лишнего человека» конца 1960-х годов, бунтаря против псевдоморали и др.

Новаторство пьесы проявилось в своеобразии ее композиции. Действие драмы разворачивается в двух временных планах: «настоящем» героя и его воспоминаниях. В пьесе использован парадоксальный прием: воспоминания героя репрезентируются в диалогах персонажей, но, в сущности, представляют собой внутренний монолог Зилова, который последовательно драматизируется. «Утиной охоте», таким образом, присуща ретроспективная композиция, получившая широкое распространение в мировой драматургии с 1930-х годов под влиянием кинематографа. Воспоминания «оживают» в памяти героя и реализуются в сценическом действии, при этом план прошлого доминирует в художественном времени пьесы, а герой предстает в двух ипостасях: как субъект воспоминаний (и, соответственно, как своеобразный аналог автора) и как действующее лицо, воспринимаемое и зрителем, и самим вспоминающим Зиловым «со стороны».

Ремарки, фиксирующие переход от одного временного плана к другому, служат, как мы видим, способом создания эстетического эффекта отчуждения и сигналом двойственности личности главного героя. Основной проблемой пьесы является проблема самоидентификации центрального персонажа.

¹ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. – С. 145.

Переход от прошлого к настоящему (и наоборот) одновременно выделяется сценой обстановочных «световых» ремарок, фиксирующих выключение или включение на сцене света. Ср.: *Свет на сцене гаснет, передвинется круг, и сцена освещается. Начинается его первое воспоминание... Свет гаснет, круг в темноте поворачивается, и снова зажигается свет. Продолжается первое воспоминание Зилова...*

Последовательная фиксация перехода от света к тьме носит структурообразующий и одновременно символический характер; герой во внутреннем мире текста постоянно находится на границе между светом и мраком. Это пограничное положение, подчеркиваемое повторяющимися в тексте ремарками, – знак ситуации выбора, который должен сделать Зилов, и в то же время знак его раздвоенности, пребывания личности на рубеже двух миров.

«Утиная охота» – драматизированный внутренний монолог Зилова, который изображен в пьесе как герой безвременья. Н. Тендитник вспоминает, что после обсуждения драмы в Иркутском театре Вампилов воскликнул: «А мы – такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели пишут о «потерянном поколении». А разве у нас не произошло потерь?» Внутренняя противоречивость Зилова подчеркивается уже в первой характеризующей его ремарке: «...В его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда». В воспоминаниях Зилова рисуется картина его постепенного опустошения. Герой дан в нескольких «пороговых» ситуациях, проверяющих его отношение к дому, дружбе, любви, при этом каждая сцена-«воспоминание» фиксирует очередную духовную потерю, приводящую к кризису. В «воспоминаниях» Зилов лжет, лицедействует, предает, разрушает себя и других, пытается заглушить тоску, пустоту безвременья и внутреннюю тревогу. Перед нами новый вариант образа «лишнего человека», который не находит себе места уже в действительности 1970-х годов.

Точность социально-психологического анализа в «Утиной охоте» была столь велика, что вызвала к жизни неологизм «зиловщина», который стал обозначением нравственной болезни, поразившей общество. Типичность образа Зилова отразилась в обобщающем характере слова, указывающего на противоречивость сочетания талантливости, яркости, энергии с равнодушием, безверием, атрофией нравственных качеств.

К Зиллову можно отнести слова из дневника А. Вампилова: «Все израсходовано глупо, запоем, раскидано, растеряно...»

Ничего нет страшнее духовного банкротства. Человек может быть гол, нищ, но если у него есть хоть какая-нибудь задрипанная идея, цель, надежда, мираж – все, начиная от намерения собрать лучший альбом марок и кончая грезами о бессмертии, – он еще человек и его существование имеет смысл¹. Такой «идеей»-миражом для Зилова является утиная охота. В монологе героя с понятием «утиная охота» связываются контрастные образы тумана и солнца, сна и рассвета, движения и остановки времени, ср.: «Я повезу тебя на тот берег! Ты хочешь?... Но, учти, мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман, – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя

¹ Советская Россия. 1988. 3 января.

там нет, ты понимаешь?.. И ничего нет. И не было. И не будет...» Образ утиной охоты в результате приобретает многомерность и служит символом страстного стремления Зилова к иной жизни, к чистоте и красоте, к движению «на тот берег», с другой стороны, он сохраняет в пьесе связь с мотивами собственно охоты и убийства. Неслучайно постоянным спутником Виктора Зилова на утиной охоте является официант Дима. Как отмечается в ремарке, «он всегда в ровном деловом настроении, бодр, уверен в себе и держится с преувеличенным достоинством». Официант требует от Зилова «полного равнодушия»; ср.:

Официант. ...Ведь это все как делается? Спокойно, ровненько, аккуратненько, не спеша.

Зилов. А влет? Тоже не спеша?

Официант. Зачем? Влет бей быстро, но опять же полное равнодушие...

Зилов. Но они не на картинке. Они-то все-таки живые.

Официант. Живые они для того, кто мажет. А кто попадает, для того они мертвые. Соображаешь?

Оценка Зилова официантом («Витя, глаз у тебя на месте, и рука нормальная, и все ты понимаешь, но как дойдет до дела – ты не стрелок») в тексте драмы в целом приобретает амбивалентность: она указывает и на противоречивость характера героя, его внутренний разлад, неумение вписаться во время и на сохранение в его душе живого начала, неспособность к мертвенному равнодушию, тоску по идеалу.

Неоднозначность оценки Зилова находит отражение в своеобразии финала. Как отмечает Е. Гушанская¹, он характеризуется явной множественностью. «Утиная охота» имеет три финала: это, во-первых, попытка самоубийства героя, во-вторых, разрыв с прежней жизнью и друзьями, наконец, третий, открытый финал, допускающий разные сценические интерпретации, см. последнюю ремарку пьесы: «Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно.

К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем.

Звонки возобновляются. Он лежит не шевелясь. Звонки прекращаются. Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся – по его лицу мы так и не поймем». Как видим, для финала характерна семантическая неопределенность. Он может быть истолкован как возрождение Зилова через раскаяние (см. такую символическую деталь пейзажной ремарки, как появление неяркого света после дождя) или, напротив, как духовная смерть, обретение героем спокойствия Официанта, ср.: «Он взял трубку. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном.

Зилов. Дима?.. Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился... Да, все прошло... Совершенно спокоен... Да, хочу на охоту...»

Герой драмы в финале, как и в начале пьесы, оказывается на перепутье, читателю (зрителю) предлагаются разные варианты его будущего, а характер Зилова сохраняет незавершенность, что делает его близким скорее персонажам такого жанра, как роман.

¹ Гушанская Е. Александр Вампилов. – Л., 1990.

Отсюда – разные трактовки финала в сценических воплощениях пьесы. Так, в первой постановке драмы на сцене Рижского русского театра Зилов в конце спектакля, засучив рукава, безжалостно бил уток влет с диминой точностью и холодностью. О. Ефремов, ставивший «Утиную охоту» во МХАТе, писал: «Сегодня мне показалось существенным заново осмыслить финал “Утиной охоты”... У Вампилова Зилов последней своей репликой-согласием идти с официантом Димой на утиную охоту – уничтожается окончательно. Полным спокойствием после отчаянного душевного вопля, ... жутким спокойствием и готовностью убивать он приравнен к Диме, к хладнокровному убийце с маской добродетели на лице. Я прекрасно сознавал остроту и силу такого “опережающего” финала. И все же опустил финальную точку, чтобы возникло многообразие открытого трагического конца... Такой человек, как Зилов, может захлебнуться тоской, может потерять веру в людей, в целесообразность жизни, но он не может стать Димой, охотником, убийцей»¹. В воспоминаниях С. Иоффе приводится авторская оценка финала: «Саня колебался, раздумывал: убить Зилова или не убивать? Прикидывал вслух все “за” и “против”. Финал выношен им втрое...»

– Зилов остается жить, но это еще страшнее! – вот доподлинные. Навсегда врезавшиеся мне в память слова Вампилова...»².

Психологическая драма «Утиная охота» обогатила русскую драматургию второй половины XX в. рядом новых приемов, позволяющих раскрыть сложность характера человека, находящегося в кризисной, «пороговой» ситуации, и окончательно утвердила новый тип героя, образ которого затем получил развитие как в театре, так и в кинематографе 1970–1980-х годов.

Последней пьесой Вампилова стала драма «Прошлым летом в Чулимске»³. Режиссер Г. Товстоногов писал: «Прошлым летом в Чулимске» – едва ли не самая поэтичная из его пьес. Поэзия в ней вырастает почти до символа. Точная обрисовка быта органично сплавлена с высоким трагическим звучанием»⁴.

Последнюю пьесу Вампилова отличает сложный жанровый синтез: в ней взаимодействуют элементы комедии, «драмы нравов», трагедии и притчи. Драма «Прошлым летом в Чулимске» характеризуется единством места действия. Его определяет первая («обстановочная») ремарка, открывающая пьесу и представляющая собой развернутый описательный текст:

«Летнее утро в таежном райцентре. Старый деревянный дом с высоким карнизом, верандой и мезонином. За домом возвышается одинокая береза, дальше видна сопка, внизу покрытая елью, выше – сосной и лиственницей. На веранду дома выходят три окна и дверь, на которой прибита вывеска «Чайная»... На карнизах, оконных наличниках, ставнях, воротах – всюду ажурная резьба. Наполовину обитая, обшарпанная, черная от времени, резьба эта все еще придает дому нарядный вид...»

Уже в первой части ремарки, как мы видим, формируются сквозные семантические оппозиции, значимые для текста в целом: «старое – новое».

Пространство драмы одновременно является и открытым, и замкнутым. С одной стороны, в тексте пьесы неоднократно упоминаются тайга и город, остаю-

¹ Ефремов О. О Вампилове // Вампилов А. Стечение обстоятельств. – Иркутск, 1988. – С. 419.

² Там же. – С. 320.

³ Закончена в 1971 г., первоначальное авторское название «Валентина».

⁴ Товстоногов Г. О Вампилове // Вампилов А. Стечение обстоятельств. – Иркутск, 1988. – С. 414.

щийся неназванным, с другой – действие драмы ограничено только одним «локусом» – старым домом с палисадником, от которого расходятся две дороги в деревни с символическими названиями – Потеряха и Ключи. Пространственный образ перепутья вводит в текст мотив выбора, перед которым оказываются герои. Этот мотив, связанный с древним типом ценностной ситуации «поисков дороги», наиболее ярко выражен в финальном явлении первой сцены второго акта, при этом с дорогой, ведущей в Потеряху, связывается тема опасности и «падения», а герой (Шаманов) на «перекрестке дорог» ошибается в выборе пути.

Образ старого дома выявляет мифопоэтический подтекст, казалось бы, бытовой драмы из провинциальной жизни. Кроме того, этот пространственный образ имеет и временное измерение: он связывает прошлое и настоящее и воплощает связь времен, которая уже не ощущается большинством персонажей и поддерживается лишь Валентиной – главной героиней пьесы.

Персонажей драмы объединяет мотив распада родственных связей, одиночества и утраты подлинного дома. Этот мотив последовательно развивается в репликах героев: Шаманов «ушел от жены», сестра Валентины «отца родного позабыла». Пашка не находит в Чулимске дома (А говорят, дома лучше... Не соответствует...), одинока Кашкина, нет семьи у «болвана» Мечеткина, один остался в тайге Илья.

В репликах персонажей Чулимск предстает постепенно пустеющим пространством: его покинула молодежь, вновь в тайгу, где уже «оленья нет, зверя... мало стало», уходит старый эвенк Еремеев. Героев, утративших настоящий дом, временно соединяет «ремонтируемая» чайная – основное место действия драмы, место случайных встреч, внезапных узнаваний и повседневного общения персонажей. Вслед за Чеховым Вампилов в потоке обыденной жизни открывает сущностные основы бытия: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»¹.

Особенности характеров персонажей определяются по их отношению к ключевому образу драмы – палисаднику со сломанной калиткой: большинство героев ходят «напрямик», «напролом», обходит палисадник горожанин Шаманов, пытается помочь починить его только старый эвенк Еремеев, связанный с открытым пространством тайги. В этом контексте повторяющиеся действия Валентины приобретают символический смысл: она восстанавливает разрушенное, устанавливает связь времен, пытается преодолеть разобщенность. Показателен ее диалог с Шамановым:

Валентина (весело). Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Шаманов (усмехнулся). Да? А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Валентина (делаясь серьезной). Я чиню его, чтобы он был целый.

Целостность противопоставляется разрушению, распаду человеческих связей, раз общенности и «беспорядочности» (вспомним первую ремарку драмы), связывается с состоянием внутреннего здоровья и добром. Характерно, что имя героини – Валентина, – послужившее первоначальным названием пьесы, имеет этимологическое значение «здоровая, сильная». В то же время действия Валентины вызывают непонимание других персонажей драмы, сходство их оценок подчеркивает одиночество героини в окружающем ее пространстве.

¹ А.П. Чехов о литературе и искусстве. – М., 1954. – С. 51.

Мир, изображаемый Вампиловым в пьесе «Прошлым летом в Чулимске», подчеркнуто дисгармоничен. Персонажи драмы или не слышат друг друга, или не всегда понимают смысл обращенных к ним реплик. Разобщенность персонажей находит отражение в трансформации ряда диалогов в монологи. Характерно, что в тексте пьесы преобладают диссонансные диалоги – споры, ссоры, перебранки. В этом мире Валентина переживает крах иллюзий, отчаяние (см. реплику героини: «Все равно. Надоело»), пытается поступать, как окружающие (во втором акте она впервые «проходит напрямик, через палисадник»).

Финальная же сцена драмы, когда Валентина, оскорбленная Пашкой, утром вновь выходит чинить палисадник (в первом варианте пьесы героиня кончала жизнь самоубийством), показывает, что трагедия, которую она пережила, не повлияла на ее нравственную позицию. Стойкость Валентины, ее мужество, сила ее терпения воздействуют на других персонажей драмы.

«Чудо», которое произошло в Чулимске, – «воскрешение» души Шаманова, героя, в начале пьесы близкого к Зилкову. Так, в авторской ремарке, представляющей Шаманова в первой сцене, подчеркиваются его апатия, «непритворные небрежность и рассеянность». В репликах героя в первом акте регулярно повторяются речевые средства с семами «равнодушие», «покой» «сон». «Пробуждению» Шаманова способствуют пережитое им ожидание гибели (выстрел Пашки) и самоотверженная любовь Валентины, «падение» которой служит своеобразной искупительной жертвой. Одновременно оно подчеркивает трагическую вину героя.

Пьеса заканчивается мотивами преодоления хаоса и разрушения, см. финальную ремарку: [Валентина] «подходит к ограде, укрепляет доски... Налаживает калитку... Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник».

«Задача художника, – писал Вампилов, – выбить людей из повседневности»¹. Эта задача решается как в пьесе «Прошлым летом в Чулимске, так и в других произведениях драматурга, в которых яркое изображение быта, демонстрирующее распад нравственных ценностей, сочетается с постановкой философских проблем. «Автопортрет “потерянного поколения”, экзистенциальные вопросы, действие как эксперимент, атмосфера всеобщего комически-абсурдного лицедейства – комбинация ... этих и многих других элементов оформилась в специфическом жанре вампиловской трагикомедии»² и – шире – феномене театра Вампилова, повлиявшего на развитие последующей русской драматургии.

Основные понятия

Анекдот, взаимодействие комического и трагического, диалог, жанровый синтез, парадокс, трагикомедия, экзистенциальные проблемы, открытый финал.

¹ Вампилов А. Записные книжки // Избранное. – М., 1999. – С. 676.

² Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е гг. Т. 2. – С. 274.

Вопросы и задания

1. Укажите основные источники театра Вампилова.
2. Охарактеризуйте проблематику пьесы Вампилова «Прощание в июне».
3. Определите жанр драмы «Старший сын». Укажите его признаки. Объясните смысл заглавия драмы.
4. Как в «Провинциальных анекдотах» Вампилова преобразуется жанровая модель анекдота?
5. Приведите разные точки зрения на драму Вампилова «Утиная охота» и образ Зилова. Какая точка зрения представляется вам наиболее убедительной?
6. Проанализируйте особенности композиции драмы «Утиная охота».
7. Определите основные мотивы драмы «Прошлым летом в Чулимске».
8. Выделите ключевой образ этой драмы и укажите его роль в тексте.
9. Как связаны в драматургии Вампилова Образы Зилова и Шамакова?
10. Что понимается под термином «поствампиловская драматургия»?

Литература

Соч.: Избранное. – М., 1975; Дом окнами в поле: Пьесы. Очерки и статьи. Фельетоны. Рассказы и сцены. – Иркутск, 1981; Избранное. – М., 1984; Воронья роща. Успех // Современная драматургия. 1986. № 1; Сто рублей новыми деньгами // Театральная жизнь. 1987. № 17; Сб. произв.: [В 2 т.]. – Иркутск, 1987–1988; Записные книжки. – Иркутск, 1997; Финский нож и персидская сирень: Очерки и рассказы. – Иркутск, 1997; Утиная охота. – Иркутск, 1997; Избранное. – М., 1999.

Лит.: Бугров Б.С. Проблемы развития русской советской драматургии на современном этапе (60–70-е гг.). – М., 1980; Венок Вампилову. – Иркутск, 1997; Гушанская Е. А. Вампилов: Очерк творчества. – Л., 1990; Лакишин В. Душа живая // Октябрь. 1981. № 3; Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 2. – М., 2003; Никитин Г. Опыт Вампилова // Москва. 1989. № 4; Николаев Г. Вампилов // Звезда. 1980. № 6; Распутин В. Истины А. Вампилова // Сибирь. 1977. № 4; Розов В. Памяти Александра Вампилова // Театр. 1972. № 10; Рудницкий К. По ту сторону вымысла // Вопросы литературы. 1976. № 10; Сахаров В.И. Обновляющийся мир. Театр Александра Вампилова. – М., 1990; Сушков Б.Ф. Александр Вампилов: Размышления об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга. – М., 1989; Стрельцова Е. Плен утиной охоты: [Вампилов. Творчество и судьба]. – Иркутск, 1998; Тендитник Н.С. Александр Вампилов: Литературный портрет. – Новосибирск, 1979; Туrowsкая М. Вампилов и его критики // Сибирь. 1976. № 1; Шерхунаев Р.А. Корни и ветви: (Слово о предках и родителях выдающегося драматурга А. Вампилова). – Улан-Удэ, 1994.

* Глава 13. Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России. Эмигрантская литература «третьей волны», раздел «И.В. Чиннов» см. на эл. носителе.

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ



И.А. БРОДСКИЙ (1940–1996)

Из поэтов, выехавших из советской России и оставшихся на Западе, в первую очередь надо назвать Иосифа Александровича Бродского.

Иосиф Бродский – крупнейший русский поэт второй половины XX века, лауреат Нобелевской премии. В своем лирическом, по преимуществу философской направленности, творчестве с впечатляющей силой отразил трагедию сознания современного человека, лишенного традиционных духовных опор и посреди абсурдной непонятности мира мучительно пытающегося найти свои собственные ответы на главные вопросы существования.

Начало творческого пути. Культурные и литературные истоки поэтического мира Бродского. Иосиф Александрович Бродский родился в 1940 году в Ленинграде в еврейской интеллигентной семье: его отец во время войны был газетным фотокорреспондентом, позже служил на флоте; мать во время войны работала переводчицей, в последующие годы – бухгалтером. Уже в раннем возрасте проявилась исключительная независимость характера Бродского, его неспособность идти на какие бы то ни было компромиссы, быть «как все». Так, в 15 лет, не доучившись в 8 классе общеобразовательной школы, он принимает решение оставить ее и уходит работать фрезеровщиком на завод. Позднее – с конца 1950-х по 1961 – перепробовал еще ряд профессий (санитар, кочегар, фотограф, переводчик и др.), принимал участие в геологоразведочных экспедициях, побывав в Якутии, на Тянь-Шане, в Казахстане, на Беломорском побережье. Активно занимался самообразованием, что выражалось прежде всего в многочтении.

Стихи, по собственному признанию, начал писать в 16 лет, вдохновившись случайно прочитанной книгой стихов Б. Слуцкого. Следующим поэтическим откровением стали для Бродского стихотворения Е. Баратынского, знакомство с которыми укрепило его в желании стать поэтом. Ближайшими в то время друзьями Бродского, а также первыми ценителями его стихов были молодые ленинградские поэты, студенты Технологического института, Е. Рейн, А. Найман, Д. Бобышев. Свой взгляд на назначение поэта и современной поэзии они с достаточной резкостью противопоставляли эстетическим установкам молодых московских поэтов, таких, как Е. Евтушенко, А. Вознесенский и др. И те, и другие, дети хрущевской «оттепели», стремились привнести в поэзию новую, свежую струю, но если вторые активно стремились к публичности (выступления на многолюдных стадионах и т.п.), то первыми такого рода публичность отрицалась как подмена истинного поэтического служения поверхностной саморекламой, предполагающей шумный, но непрочный и недолговечный успех. Расходились они и в видении культурно-политической ситуации в стране. Если «москвичи» убежденно противопоставляли изначально справедливый советский строй тем извращениям, которым он подвергся в сталинскую эпоху, и свою задачу видели в возвращении на новом этапе чистых советских идеалов, то «ленинградцы» гораздо более скептически смотрели на современную им политическую реальность: для них хрущевская «оттепель» была

лишь смягченным вариантом того имеющего яркую имперскую окраску советского авторитаризма, который утвердил себя задолго до Сталина, а именно в момент прихода к власти ленинской партии большевиков, т.е. в 1917 году. Поэтому у них, в отличие от «москвичей», – в первую очередь это касается Бродского – не было сколько-нибудь выраженного стремления к публикации своих сочинений в подцензурных советских изданиях; по преимуществу они писали «в стол», или их стихи расходились в «самиздате». Характерной для «ленинградцев», при всем их устремлении к новым поэтическим темам и формам, была также опора на русскую поэтическую традицию Серебряного века – культурный мир, от которого они, воспитанники советских школ, были начисто оторваны господствующей идеологией и к которому страстно желали приобщиться, видя в нем образец подлинной эстетической и духовной свободы.

Весьма существенную, в плане личностного становления, роль в жизни молодого Бродского сыграло его знакомство в 1961 году с А.А. Ахматовой, в ту пору находившейся в зените своей славы (ее вновь начали печатать после долгого периода официального замалчивания). Ахматова благоволила ко всем четырем участникам поэтического содружества, часто ее посещавшим, называя их «волшебным хором», но Бродского уверенно выделяла среди них – его поэтический дар казался ей отмеченным печатью гения. Сохранилась подаренная Бродскому в 1963 году книга стихов Ахматовой с ее автографом: «Иосифу Бродскому, чьи стихи кажутся мне волшебными». Об Ахматовой как о человеке Бродский отзывался исключительно высоко, считал счастьем дружбу с нею. Судя по всему, Ахматова была для него не только живым олицетворением культурной традиции, прерванной эпохой торжества советской идеологии, но и неким нравственным ориентиром – носительницей вполне определенных, религиозных по своему происхождению, духовных установок, которые помогли ей не потерять себя, выстоять, не «сломаться» перед лицом трагических испытаний, выпавших на ее долю. Как утверждал впоследствии сам Бродский: «Главный урок, воспринятой мною от знакомства с Ахматовой как с человеком и как с поэтом, – это урок сдержанности – сдержанности по отношению ко всему, что с тобой происходит – как приятное, так и неприятное». Очевидно, что речь тут идет не просто о духовном самообладании, но и, косвенно, о том корне, из которого оно вырастает. В начале 1960-х годов перед Бродским остро стояла проблема мировоззренческого, в том числе конфессионального, самоопределения. И христианство Ахматовой (никогда, впрочем, ею не афишируемое) предстало для Бродского в качестве одного из путей, по которому мог бы пойти и он сам. И в целом Бродский, в 1963 году внимательнейшим образом прочитавший Библию и «Божественную комедию» Данте, начинает мыслить свой поэтический путь как тесно связанный, по его собственному выражению, с иудео-христианской традицией.

В то же время в собственно поэтическом отношении учеником Ахматовой, во всяком случае, ранней, Бродский себя не считал. Как можно понять из более поздних его высказываний, величественно-трагическую Ахматову «Реквиема» и «Поэмы без героя» он явно предпочитал ажурно-изысканной Ахматовой «Четок» и «Белой стаи». Из поэтов акмеистического круга гораздо более близким себе он осознавал О.Мандельштама, в котором его особенно пленяла невероятная широта культурного горизонта и та смелость, с которой «вечные» образы и мотивы «мировой культуры» в их сложном, ассоциативном переплетении вводились им в свои поэтические тексты.

Крупнейшим же явлением русской поэзии XX века Бродский – с начала 1960-х, когда складывались его эстетические вкусы и пристрастия, и до конца жизни –

считал творчество М. Цветаевой. В ее поэзии он видел совершенно особое и в целом не характерное для русского, в том числе поэтического, сознания отношение к миру, когда сам этот мир со всем, во что он верит и на что надеется, ставится под знак тотального сомнения и отрицания. Если содержание цветаевской поэзии, по Бродскому, можно «свести к какой-то формуле, то это: «На твой безумный мир / Ответ один – отказ» (*Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским*). Он сравнивал также Цветаеву с библейским Иовом, не устающим задавать вопросы самому Богу и не принимающим ни одного из готовых ответов. Большинство русских поэтов, полагал Бродский, стремятся гармонизировать мир и как-то оправдать его изначально трагическую сущность, что, по его мнению, напрямую связано с глубоко усвоенной ими христианской системой ценностей в ее православном варианте – вне зависимости от того, считает поэт себя верующим или нет; между тем поэзия Цветаевой, как определяет ее Бродский, это сам «голос трагедии», трагедии, не знающей оправдания. Здесь мы сталкиваемся с другой – и чрезвычайно важной для понимания феномена его личности – стороной индивидуального мировидения Бродского, которая находится в заметном противоречии с не менее ценным им влиянием, условно говоря, «ахматовского» христианства, предполагающего «сдержанность» перед лицом трагедии. Там, где у Ахматовой – сдержанность, – сдержанность в смысле смиренного принятия всего, что происходит, естественным образом вытекающего из веры в существование некоего Высшего Начала, сам факт существования которого уже является оправданием того, что кажется непонятным и страшным по необходимости ограниченному человеческому сознанию, – там у Цветаевой – принципиальный отказ от всякого смирения и всякой сдержанности и сознательное разоблачение всякого Высшего Начала как все еще недостаточно высшего, так что за одним, уже познанным и тем самым как бы уже «присвоенным» человеческим умом Высшим Началом для нее обязательно открывается другое, затем третье и так до бесконечности. Позже, в эссе 1981 года «Об одном стихотворении», Бродский предложил такую метафору для понимания цветаевского мира: «Чистота... вибрации этого голоса была сродни эхо-сигналу, посылаемому в математическую бесконечность и не находящему отражения или, находя его, тотчас от него отказывающемуся». Необычайно оригинальными и новаторскими считал Бродский и поэтические приемы Цветаевой, прежде всего – «нервный», словно задышающийся ритм ее стиха, не позволяющий, по его словам, читателю обрести тот «психический комфорт», который ему в изобилии обеспечивают другие русские поэты, творящие в традиции «гармонической школы» с ее «убаюкивающим метрическим рисунком» (*Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским*). К ярким представителям последней Бродский относил всех символистов и, в частности, активно нелюбимого им А. Блока, а также, с оговорками, Ахматову за ее пристрастие к гармоническим ритмам и формальной завершенности каждого стихотворения, словно снимающей, сглаживающей содержащееся в нем драматическое напряжение любой степени интенсивности.

Еще одно сильнейшее влияние на формирование творческого почерка Бродского оказало его начавшееся приблизительно в то же время, в первой половине 1960-х годов, страстное увлечение англоязычной поэзией¹. Особенной его любовью, из поэтов XX века, пользовались Р.Фрост (1874–1963), У.Х. Оден (1907–1973), Т.С. Элиот (1888–1965), причем дарования двух первых по силе и оригинальности поэтического умозрения он считал соизмеримыми с дарованием Цветаевой. Более чем отвечающим его собственным эстетическим вкусам Бродский находил также

¹ Чтобы читать ее в подлиннике, Бродский самостоятельно выучил английский язык.

творчество английских поэтов-«метафизиков» XVII века Д. Донна, Э. Марвелла и др. В их наследии его поражала, в первую очередь, необыкновенная сложность и причудливость поэтического языка (трудный, «закрученный» синтаксис; смешение эмоциональной откровенности и интеллектуальной игры; дерзкие, подчас шокирующие метафоры) и невероятная изощренность версификационной техники (многообразие строфических форм и систем рифмовки). А кроме того, – сама их специфическая поэтическая философия, обосновывающая и предопределяющая своеобразие их чисто художественных приемов. Ее ядро Бродский усматривал в том, что эта, по сути, религиозная поэзия (все «метафизики» по своему вероисповеданию христиане-протестанты), как и поэзия Цветаевой, предпочитает диссонанс – утешению, дисгармонии – гармонии, поскольку видит в этом большую правду о человеке, мире и Боге во всей сложнейшей совокупности их взаимоотношений, чем то предлагается «утешительным» (для протестантов – католическим, для Бродского – прежде всего, опять-таки, православным) христианством. По Бродскому, «метафизики» открыли, что за традиционным понятием и образом Бога существует еще нечто, а именно – бесконечность: «...метафизики дали английской поэзии идею бесконечности, сильно перекрывающую бесконечность в ее религиозной версии. Они, быть может, первыми поняли, что диссонанс есть не конец искусства, а ровно наоборот – тот момент, когда оно, искусство, только-только всерьез и начинается» (*Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским*).

Независимость позиции Бродского, не написавшего ни строчки в угоду литературному официозу, а также его стремительно растущая популярность среди интеллигентных читателей, перепечатававших его стихи на машинке, вызывала все большее недовольство власти. В феврале 1964 года Бродский был арестован по обвинению в тунеядстве (поводом к обвинению послужила годом раньше опубликованная в одной из ленинградских газет статья «Окололитературный трутень» – злобный пасквиль на поэта и его друзей), подвергнут насильственной психиатрической экспертизе и на суде, состоявшемся 13 марта 1964 года, приговорен к высылке на пять лет с обязательным привлечением к физическому труду. Ссылку поэт отбывал в деревне Норинской Коношского района Архангельской области. Осенью 1965 года благодаря заступничеству ряда крупных русских литераторов и деятелей искусства, а также под давлением мировой общественности срок ссылки поэта был сокращен до фактически отбытого: 1 год, 5 месяцев.

Ранняя лирика: 1957–1965. Самые ранние стихи Бродского, такие, например, как «Прощай, / позабудь / и не обессудь...» (1957), «Стихи о принятии мира» (1958), «Пилигримы» (1958), – развивают тему, в целом общую для поэтов «оттепельной» поры: это некая неопределенная, но весьма энергичная устремленность куда-то вперед, вдаль от всего привычного и надоевшего, в неведомую светящуюся точку счастливого будущего, нередко символизируемую образом путеводных звезд, рассеянных в ночном небе: «Да будет во мгле / для тебя гореть / звездная мишура, / Да будет надежда / ладони греть / у твоего костра» («Прощай, / позабудь и не обессудь...»); столь же сильно семантически заряженным оказывается образ «пути», «дороги» как символа неостановимого движения: «Мимо ристалищ, капищ, / мимо храмов и баров, / мимо шикарных кладбищ, / мимо больших базаров, / мира и горя мимо.... идут по земле пилигримы...» («Пилигримы»). Поскольку у мира есть свет, к которому стоит стремиться, сам мир получает оправдание, он принимается, и принимается весь, целиком, со всеми своими контрастами и противоречиями: «И быть над землей закатам, / И быть над землей рассветам. / Удобрить ее солдатам. / Одобрить ее поэтам» («Стихи о принятии мира»).

В несколько иной смысловой оркестровке тема движения в сторону света и счастья выступает в одном из самых известных стихотворений раннего Бродского «Рождественский романс» (1961), где образ излучающей свет звезды преобразуется в не поддающийся однозначной расшифровке образ «ночного кораблика» «из Александровского сада», он же – «фонарик нелюдимый, / на розу желтую похожий». В стихотворении описывается празднование Нового года, который поэт встречал у своих московских друзей, но примечательно, что этому празднику в нем дается другое – не светское и подчеркнуто не советское – название: он именуется Рождеством. Понятно, что христианское наименование праздника есть в данном случае скрытый вызов господствующей идеологии, но постоянство, с которым в дальнейшем Бродский будет обращаться к этому слову-символу, показывает, что здесь, помимо борьбы с официозом, наличествует попытка дать своему интуитивному стремлению к точке света более прочную духовную основу, иными словами – попытка как-то определиться в отношении высших, т.е. религиозных, ценностей. О том, что такая попытка самоопределения имела место, с достаточной степенью убедительности свидетельствует серия собственно «рождественских» стихов Бродского, посвященных уже непосредственно христианскому Рождеству. Начало этой серии положили два стихотворения – «Рождество 1963 года» («Спаситель родился...», 1963) и «Рождество 1963» («Волхвы пришли. Младенец крепко спал...», 1964). Круг мотивов и образов, впервые появившийся в этих стихах, в последующих стихотворениях серии остается практически неизменным: меняется лишь способ их комбинации и интонационной подачи. Очевидно, и удостоверено самим Бродским, что на создание «рождественских» стихов он был вдохновлен стихотворением Б. Пастернака «Рождественская звезда» из поэтического приложения к роману «Доктор Живаго»: отсюда почерпнут и образный ряд – младенец в яслях, волхвы с дарами, верблюды, зимний холодный ветер, сугробы снега, и размер (четырёхстопный амфибрахий), которым написано первое стихотворение. По всей видимости, как и для Пастернака, обращение к евангельской образности было для Бродского чем-то большим, чем просто искусной поэтической стилизацией. Не случайно подхваченный у Пастернака образ «пламенеющей в ночи» вифлеемской звезды, наблюдающей сверху за происходящим, одновременно оказывается продолжающим цепочку смыслоносных «звездных» образов в поэзии самого Бродского, а раз так, то его можно рассматривать как косвенное свидетельство собственной веры поэта в неиссякающий Высший Смысл бытия и, как следствие, в то, что мир, при всем его несовершенстве, может быть воспринят как изначально светлое и сущностно доброе, благое начало. Связь подобного мироотношения с христианством («по Ахматовой») несомненна.

Вера в светлое начало мира присутствует и в ряде стихотворений совсем другой тематики. Например, она отчетливо различима в стихотворениях «Лети отсюда, белый мотылек...» (1960) и «Зимним вечером на сеновале» (1965), образующих своеобразную диалогию, поскольку центральным в каждом из них является образ мотылька. Первое стихотворение – о любви (посвящено близкой знакомой Бродского, польке Зофье Капуцинской); в нем поэт просит отпущенного им мотылька улететь к его возлюбленной и нарисовать перед ней его лицо «в пустом кафе» и «в воздухе туманном». Во втором, очень напоминающем и тематически, и по форме «сельские» стихотворения Р. Фроста, рассказывается о встрече поэта с мотыльком, найденным им на сеновале: «Приблизив его к лицу, / я вижу его пыльцу / отчетливей, чем огонь, / чем собственную ладонь». Поразительна та нежная, сердечная интонация, с которой в обоих случаях поэт обращается к мотыльку. Он явно видит в нем союзника, друга, и вместе с тем это, похоже, его второе «я», символ его души, на что намекает строчка из первого стихотворения: «должно быть, ты одно из тех

существ, / мелькавших на полях метемпсихоза». Мысль о возможности счастливого союза двух душ, способных согреть друг друга, – вот что составляет основу обоих стихотворений и как бы высветляет их изнутри. Показателен в этом смысле простой и трогательный финал второго стихотворения: «Среди вечерней мглы / мы тут совсем одни. / И пальцы мои теплы, / как июльские дни».

В то же время уже в самом начале своего творческого пути Бродский заявил о себе как поэте, напряженно всматривающемся в проблему, которая у поэтов одного с ним поколения не считалась сколько-нибудь заслуживающей внимания, а идеологами от литературы признавалась в лучшем случае несуществующей, в худшем – уродливым пережитком «буржуазного сознания», – в проблему смерти. Бродский был слишком самостоятельной личностью, чтобы считаться с расхожими представлениями, бытовавшими в умах его литературных сверстников, и тем более с идеологическим нажимом, исходящим от власти. Поэтому не исключено, что его интерес к проблеме смерти был в немалой мере продиктован установкой на сознательное противостояние всему общепринятому: если писать о смерти негласно запрещено, то я буду писать о смерти. Но, разумеется, приоритет был на стороне индивидуальных мировоззренческих предпочтений: властные требования его внутреннего «я», подталкиваемые ищущим самовыражения мощным поэтическим даром, для Бродского всегда оставались единственной властью, которую он признавал над собой. В первом стихотворении написанного в 1961 году цикла «Июльское интермеццо» обращает на себя внимание строка: «добрый день, моя смерть, добрый день, добрый день, добрый день», а в последнем – строки: «Проплывают облака, это жизнь проплывает, проходит, / привыкай, привыкай, это смерть мы в себе несем». В седьмом стихотворении цикла тема смерти сплетается с темой неизбежного разрушения всего существующего, и это разрушение и его зримый плод – «развалины», будь то руины, оставшиеся от развалившихся зданий, или «развалины в сердце», не только волнуют, но и странным образом влекут к себе поэта: «Человек приходит к развалинам снова и снова...» Горьким афоризмом звучит четверостишие из стихотворения «Холмы» (1962), темой которого стал рассказ о случайном убийстве, нарушившем шумное веселье свадебного праздника:

Смерть – не скелет кошмарный
с длинной косой в росе.
Смерть – это тот кустарник,
в котором стоим мы все.

В «Большой элегии Джону Донну» (1963), одном из лучших и наиболее популярных сочинений молодого Бродского, смерть осмысливается в метафизическом ключе – как одна из загадок бытия, решить которую не под силу человеку, даже если этот человек – поэт, обладающий, благодаря воображению, способностью проникать во все уголки созданной Богом вселенной. В «Элегии» впервые у Бродского возникает столь подробно выписанный образ некой таинственной сферы, которая выше ада, выше рая, выше ангелов и даже самого Бога; это сфера, куда стремится душа Джона Донна, но куда она не может попасть по причине своей страстной привязанности к земному, «плотскому» началу, без связи с которым невозможно никакое творчество. «Нельзя прийти туда мне во плоти, – сетует душа Донна. – Лишь мертвой суждено взлететь туда мне». В результате стремление высь наталкивается на неодолимое препятствие: войти в абсолютную бесконечность нельзя, она словно выталкивает, отторгает от себя желающее проникнуть в нее человеческое сознание и, как следствие, представляется ему зловещим и

пугающим началом; там – человеческое становится ничем, онтологическим провалом, полным небытием, а это значит, что там, скорее всего, не сияет никакая звезда абсолютного света. Как было, опять-таки афористически жестко и четко, сказано в за год до «Элегии» написанном стихотворении «От окраины к центру»: «То, куда мы спешим, / это ад или райское место, / или попросту мрак, / это все неизвестно...» Трудно сказать, насколько такой взгляд на мир отвечает концепциям английских поэтов-«метафизиков», того же Джона Донна, избранного Бродским в герои своей «Элегии»; похоже, это все-таки слишком вольная трактовка Донна. Зато налицо связь исповеди души Донна, как она трактована в стихотворении, с исповедальными признаниями лирического «я» Цветаевой, в поэзии которой тот же порыв ввысь, в неведомое, в сопряжении с отказом принимать это неведомое в его благом варианте, закономерно порождает тягу к земному, осязаемому, несмотря на очевидный трагизм земного существования, как альтернатива тому, что в качестве утешения может предложить религиозная традиция мысли, в частности – христианская традиция. Так, при всей разности смысловых акцентов, определенно наличествует перекличка между словами души Донна в «Элегии»: «Ну вот, я плачу, плачу, нет пути. / Вернуться суждено мне в эти камни» и известным двустишием из стихотворения Цветаевой «В раю»: «Воспоминанье слишком давит плечи, / Я о земном заплачу и в раю».

Необходимо также подчеркнуть, что «цветаевский ракурс» неявно присутствует и в стихотворениях, воспевающих движение к неведомой цели. К примеру, в «Пилигримах» есть строки, в которых тема дороги сплетается с темой иллюзии: «И, значит, остались только / иллюзия и дорога». А в «Рождественском романсе» ожидание того, что «жизнь начнется снова» и что впереди «свет и слава, удачный день и вдоволь хлеба», в равной мере, поскольку перечисление ожидаемых радостей предваряется трижды повторенным «как будто», можно толковать и как сомнение в том, что все это достижимо. Еще более определенно о движении вперед, которое, не имея видимой цели, поневоле превращается в обратное, попятное движение, сказано в стихотворении 1961 года «Я как Улисс», где Бродский впервые (и, похоже, не без оглядки на «Улисса» Дж. Джойса) прибегает к сравнению себя с греческим героем Одиссеем, которому всевозможные встречи и приключения постоянно мешали добраться до заветной цели его путешествия – острова Итаки: «... как Улисс, гоню себя вперед, / но двигаюсь по-прежнему обратно». Будущее в понимании Бродского так же туманно и загадочно, как и превосходящая Бога непостижимая бесконечность, и так же, как и она, пугает человека, заставляя его обращаться к тому, что привычно и знакомо, или, иначе, к тому, что прошло, что в его жизненном опыте стало прошлым. В стихотворении «Эстонские деревья озабоченно...» (1962) поэт делает следующее характерное признание: «Былое упоительней грядущего. / И прожитым уверенней дышу». Прошлое, рассматриваемое в его противостоянии будущему, в дальнейшем станет одной из важнейших тем в поэзии Бродского.

Страх перед будущим проникает и в любовную лирику поэта, наделяя ее трагическим звучанием. В стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962) описывается ситуация, когда лирический герой, обнявший за плечи возлюбленную, видит то, что находится у нее за спиной: стену, стул, диван, стол, лампочку под потолком, и все это – мертво, недвижно. Оказывается, за живым счастьем чувственного обладания таится ужас его неизбежной утраты, за любовью прячется смерть. Это стихотворение отчетливо контрастирует с двумя стихотворениями, связанными образом мотылька: здесь тоже появляется мотылек, который кружит по комнате, наполненной предметами, лишенными примет жизни, но теперь он – символ «жизненного духа», навсегда покинувшего дом, в котором когда-то жил: «И если

призрак здесь когда-то жил, / то он покинул этот дом. Покинул». Большинство любовных стихотворений Бродского помечены инициалами М.Б. Они посвящены возлюбленной поэта Марине Басмановой, с которой у него складывались крайне непростые отношения. Можно сказать, что его страстное чувство к ней, прорывающееся во всех адресованных ей стихах, никогда не разделялось ею в той мере, в какой бы ему этого хотелось, что, безусловно, сказалось на понимании Бродским феномена любви как еще одного проявления глубинно дисгармонической природы того мира, в котором обречен жить человек. Одно из лучших стихотворений этой группы – написанные в 1964 году «Новые стансы к Августе»¹. Мотив тоски по недостижимой возлюбленной («Да, сердце рвется все сильнее к тебе, / и оттого оно все дальше») путем сложной игры ассоциаций разрастается в «Стансах» до мотива подлинно метафизического отчаяния, не знающего исхода.

Сюжет стихотворения прост: поэт блуждает по вымершим осенним полям и заболоченному лесу под мелким холодным дождем, но этот дождь, «пузырящийся», «хлюпающий», «шуршащий», пронизывающий все вокруг, воспринимается им как своего рода природная манифестация самого Небытия («и у Небытия прошу аренду») – еще одного лика загадочной бесконечности, которая здесь предстает уже не как пугающее, но как откровенно угрожающее начало («Природа расправляется с былым, / как водится. Но лик ее при этом – / пусть залитый закатным светом – / невольно делается злым»). Ужас темной бесконечности в том, что она обесмысливает все смыслы, за которые, считая их прочными опорами, склонно держаться человеческое «я»: соприкоснувшись с бесконечностью, человек теряет какое-либо понимание того, что происходит в мире, мир обращается в абсурд («Вот я стою в распахнутом пальто, / и мир течет в глаза сквозь решето, / сквозь решето непониманья»), а если этот человек – поэт, то бесконечность, сменившая свой светоносный, возвышенный облик, к которому зывали и который воспевали поэты прошлого, на сплошную тьму, обесмысливает и самый акт поэтического творчества, превращая его из служения высокому в растворенность в чем-то низком и даже низменном – хаотически-болезненном, туманно-невнятном: «По небесам / я курс не проложу меж звезд и капель. / Пусть эхо тут разносит по лесам / не песнь, а кашель». Поэт – это не тот, кто преодолевает отчаяние и учит его преодолению других, поэт – это само отчаяние, в нем обретшее свой голос, и он никого не учит, поскольку сам такая же жертва бытия, а точнее – Небытия, всегда скрывающегося за бытием, как и любое другое существо, принадлежащее к человеческому роду.

Ряд стихотворений свидетельствует о том, что Бродский не надеялся прожить долгую жизнь и не то чтобы ждал смерти, но допускал возможность ее достаточно раннего прихода. Таковы «Стансы» 1962 года, начинающиеся со строк: «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать», и стихотворение того же года «Затем, чтоб пустым разговорцем...», в котором с такой же обескураживающей откровенностью поэт признается, что ему хотелось бы «ясное слово поставить в недалеком конце». Важно отметить, что выражение «ясное слово» существенно корректирует развернутое в «Новых стансах к Августе» представление об участии поэта, утратившего связь с областью священного и высшего. Поэт, даже если он воспекает абсолютную трагедию жизни, уничтожающую и его самого, все-таки, уже по одной той причине, что он есть обладатель «ясного слова», остается поэтом, – ход мысли, в чем-то пересекающийся с главной идеей Цветаевского стихотворения «Разговор с гением»: «“Так и в гробу?” / –

¹ В названии – отсылка к стихам Дж. Г. Байрона «Стансы к Августе», общепризнанному шедевру его любовной лирики.

“И под доской”. / “Петь не могу!” / – “Это воспой!”». Мысль, волнующая Бродского, не покрывается простой и традиционно оптимистически звучащей сентенцией, поэтически закреплённой Горацием в его известной оде «Я воздвиг памятник...»: поэт смертен, а искусство, создателем которого он является, бессмертно, поскольку продолжает жить в веках. По Бродскому, созданное поэтом не искупает и не может искупить трагедии его смерти, поэзия не отменяет бессмыслицы бытия, и в то время она каким-то образом противостоит ей, хотя бы тем – что обличает, обнажает ее, делая зримым сам факт ее принципиальной неотменимости. В итоге образ поэта у Бродского двоятся: он романтизируется и десакрализуется одновременно. Если в «Новых стансах к Августе» преобладает десакрализация, то в стихотворениях «Диалог» (1962; посвящено памяти Б. Пастернака), «На смерть Роберта Фроста» (1963) и лирическом триптихе «На смерть Т.С. Элиота» (1965; в стихотворении в точности воспроизведена формальная структура стихотворения У.Х. Одена «Памяти У.Б. Йейтса») поэт, в духе романтической традиции, трактуется как существо особого статуса, как избранник. Очевидной данью романтической традиции является и возникающая в последнем стихотворении тема растворения поэта в природе, которая после его физической гибели начинает жить памятью о нем, что превращает ее в своеобразный – космический – аналог гораццианского «памятника бессмертия»: «Будет помнить лес и дол. / Будет помнить сам Эол. / Будет помнить каждый злак, / как хотел Гораций Флакк». Тем не менее уже одно то, что Бродского привлекает именно ситуация смерти поэта, включая и его собственную гипотетическую смерть, говорит о том, что главный акцент всякий раз делается не на бессмертии, а на смерти. О том, что смерть онтологически сильнее бессмертия, прямо утверждается в третьей строфе первой части триптиха «На смерть Т.С. Элиота»: «Без злых гримас, без помышленья злого, / из всех щедрот Большого Каталога / смерть выбирает не красоты слога, / а неизменно самого певца».

Что касается поэтической манеры молодого Бродского, если рассматривать ее в целом, то уже первых его читателей поражала невероятная широта его версификационного диапазона: это и классическая силлабо-тоника, и дольник, и тонический стих, и верлибр. Ранний Бродский предпочитает точную, отчетливую, звучную рифму, хотя не пренебрегает и неточными, экспериментальными рифмами, увлечение которыми было столь характерно для многих его поэтических сверстников. Свободно экспериментировал Бродский и с различными типами рифмовки, испытывая явное пристрастие к сложным строфическим построениям, не типичным для русской поэтической традиции и весьма распространенным в традиции английского стиха. В качестве примеров можно привести шестистрошные строфы «Полевой эклоги» 1963 года с типом рифмовки *абабаб* или восьмистрошные строфы первой части стихотворения «На смерть Т.С. Элиота» и стихотворения «1 января 1965 года» с типом рифмовки *ааабвввб*. Особенностью стиливой манеры Бродского является также его тяготение к большим стиховым формам: так, «Большая элегия Джонну Донну» – стихотворение, состоящее более чем из двухсот строк, в «Полевой эклоге» – сто шестьдесят восемь строк, в «Новых стансах к Августе» – сто тридцать восемь. Один из излюбленных тропов Бродского – сложная метафора и, наряду с ней, как ближайший ее функциональный двойник, – развернутое сравнение. Поэтическое мышление Бродского, можно сказать, насквозь метафорично; в этом плане наиболее близкие ему поэты – Мандельштам, ранний Пастернак и, как ни странно, Маяковский, из английских – поэты-«метафизики» XVII века, прежде всего Донн. Метафоры, впережку со сравнениями, нередко идут у Бродского сплошным потоком, набегая друг на друга, пересекаясь, взаимоотражаясь, в результате чего рождается художественный образ невероятной смысловой насы-

ценности, которая одних читателей, принимающих поэзию Бродского, завораживает и восхищает, поскольку толкуется ими как замечательно точное выражение запредельной непостижимости мира, неуловимой для обычного, рационально-логического сознания, других, не принимающих его поэзию (а среди таковых немало людей, обладающих весьма тонким эстетическим вкусом), – обескураживает и удручает, поскольку им в ней видится всего лишь виртуозная игра ума, не согретая теплым душевным чувством. Действительно, метафора Бродского – очень часто интеллектуальная метафора, подчас напоминающая «головоломный» метафорический шифр, который не может быть так просто разгадан читателем, поскольку сам автор не дает к нему ключа, не позволяя читателю свести непонятное в его хаотически-живом многообразии к банально-понятному и заранее известному. Читать Бродского – трудно, еще труднее – его понимать. Вот примеры сложной метафорической образности Бродского: «Бился льдинкой в стакане мой мозг в забытьи. / Над одною шестой / в небо ввинчивал с грохотом нимбы свои / двухголовый святой» – о путешествии в самолете, летящем над Россией («Ночной полет», 1962); «...ты смотришь в потолок... не выключая черный стебелек / с гудящей и горящей хризантемой» – имеется в виду конфорка газовой горелки с колечком пламени над ней («Гвоздика», 1964); «И январем его залив вдается / в ту сушу дней, где остаемся мы» – о поэте Элиоте, умершем в январе («На смерть Т.С. Элиота»).

Лирика 1966 – 1972 годов: после ссылки и до эмиграции. Новый период творчества Бродского, начавшийся после возвращения поэта из ссылки (конец 1965 года), справедливо считается периодом его творческой зрелости: почти все стихотворения, написанные Бродским во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов, суть произведения высочайшего художественного уровня. В течение всего этого времени Бродский по-прежнему отказывается печататься в советских изданиях и живет в основном на гонорары от поэтических переводов с английского, польского и других языков. В 1965 году за границей выходит первый поэтический сборник Бродского «Стихотворения и поэмы», которым сам автор, поскольку он никак не участвовал в его составлении, не был вполне удовлетворен, в 1970 – второй сборник «Остановка в пустыне».

Одной из главных характерных черт поэтики нового Бродского становится изумительная отточенность формы, проявляющаяся на разных уровнях: от строгой, если не сказать – жесткой, фонетической организованности стиха и архитектурной четкости строфического рисунка до стремления насыщать текст афористическими формулировками – сентенциями, силлогизмами, хитроумными дефинициями, которые обычно являются приметой сочинений научного и философского толка. Вместе с тем, кажется, что вся эта внешняя упорядоченность нужна Бродскому для того, чтобы «заговорить», заморозить рациональной внятностью ту в принципе ничему не подчиняющуюся иррациональную стихию, которая составляет самую основу его поэтического дара. Отсюда, по-видимому, берут начало две прямо противоположные оценки поэтики зрелого Бродского: его одновременно упрекают в безудержном иррационализме, в спонтанности, оборачивающейся хаосом и абсурдом, и в сухом, бестрепетном рационализме, умерщвляющем все живое. Как видим, и здесь, на уровне поэтики, спор между противоречиво уживающимися в душе Бродского началами – ахматовской «сдержанностью» и цветаевским «хаосом» – сохраняет свою силу.

Преобладающим жанром в этот период у Бродского является большое, длинное стихотворение (средний объем – от четырех до десяти стандартных печатных страниц). В этом жанре написаны: «Речь о пролитом молоке» (1967), «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), «Памяти Т.Б.» (1968), «Строфы» (1968), «Разговор с небожителем» (1970), «Пенье без музыки» (1970), «Натюрморт» (1971), «Бабоч-

ка» (1972). Практически все эти стихотворения представляют собой своеобразные философские медитации, прихотливо движущийся разговор с самим собой или неким заочным адресатом; как правило, это разговор на самые разные темы, и все же преимущество отдается темам метафизическим – жизнь, смерть, Бог, Ничто, бесконечность, а также любовной теме, которая, впрочем, тоже в большинстве случаев получает заметную метафизическую подсветку.

Центральная тема «Разговора с небожителем» – абсолютная непостижимость запредельного, божественного начала. Все усилия человека договориться, обрести контакт с образом, персонифицирующим Запредельное, обречены на неудачу. Запредельное, мучающее человеческий ум, никогда не открывает ему себя и потому почти всегда готово превратиться в свою противоположность – предполагаемый свет то и дело оборачивается тьмой: «Такая тишь / там, наверху, встречает златоротца, / что, на чердак карабкаясь, летишь / на дно колодца». Подобное миропредставление, по свидетельству самого Бродского, отчасти является развитием идей двух мыслителей, философское творчество которых он считал наиболее близким соответствием своей собственной, спонтанно сформировавшейся «душевной метафизике», – датского мыслителя С. Кьеркегора (1813–1855) и русского мыслителя Л. Шестова (1866–1938). Общность их прежде всего заключается в том, что и для того и для другого характерно было стремление к разоблачению всех готовых, понятных, удобных для спящей человеческой совести образов божественного начала; с их точки зрения, чем больше человек уверен в том, что понял Бога, тем очевиднее, что он обманывает сам себя; отсюда следует парадоксальный вывод: Бог – это только наша попытка прорваться к Богу и ничего больше. Поэтому единственно правильный ответ Бога на чаяния человека, пытающегося присвоить его себе, – это молчание. Эту мысль в своем стихотворении Бродский выражает в следующей чеканной формуле: «В Ковчег птенец / не возвратившись доказует то, что / вся вера есть не более, чем почта / в один конец», которая, в свою очередь, восходит к «метафизической» формуле Цветаевой из стихотворения «Осыпались листья над вашей могилой...»: «Таких обещаний я знаю бесцельность, / Я знаю тщету. / – Письмо в бесконечность. / – Письмо в беспредельность. / – Письмо в пустоту». Но с другой стороны, если Бог – «пустота» и ничего, кроме «пустоты», то перед человеком во всей обнаженности встает проблема его физической конечности; получается, что человек какой-то силой – тем же Богом как «пустотой» – обречен на смерть, за которой не следует ничего. Отнюдь не случайно, что разговор с небожителем происходит на Страстной неделе, то есть перед Пасхой, символизирующей в христианской культуре победу над смертью. Именно об этой победе идет речь в одном из самых возвышенных и проникновенных христианских стихотворений Пастернака «На Страстной». С ним-то, по всей видимости, и polemизирует Бродский. Как бы в ответ на пастернаковское: «Но в полночь смолкнут тварь и плоть, / Заслышав слух весенний, / Что только-только распогодь – / Смерть можно будет побороть / Усиьем воскресенья» – он пишет: «Страстная. Ночь. / И вкус во рту от жизни в этом мире, / как будто наследил в чужой квартире / и вышел прочь!» Еще более заострен против идеи воскресения образ, возникающий в финале стихотворения: поэт смотрит в окно больницы и видит там старика, которому, как ему кажется, не суждено дожить до Пасхи; захваченный, как и сам поэт, «странной мыслью о победе снега», старик не верит в приход весны и Пасхи и, глядя на еще прочный снег, «знает, что умрет до таянья его, до ледохода». В стихотворении использована специально для него придуманная сложная строфа – восьмистишие с чередующимися двух- и пятистопными ямбическими строками и необычной схемой рифмовки: *аббавггв*.

«Пенье без музыки» – стихотворение о любви, но, как почти всегда у Бродского, о любви, не способной принести счастья тем, кто любит. Один из возможных

литературных источников стихотворения – цветаевский шедевр «Расстояние: версты, мили...». Подобно тому, как у Цветаевой тянущиеся друг к другу герои, разведенные судьбой «по двум разным концам земли», не могут соединиться, герои «Пенья без музыки», поэт и его возлюбленная, убеждены в том, что им не суждено встретиться никогда, и, чтобы не снять, но хотя бы как-то унять саднящую боль разлуки, они, находящиеся в разных местах мира, направляют свои взгляды вверх, в небо, к некой условной точке возможного их соединения, и таким образом в мысленном пространстве образуется «треугольник», вершиной которого является эта точка соединения взглядов, а основанием – линия, соединяющая точки, где предположительно, в реальном, земном пространстве, находятся разлученные друг с другом герои¹. Нетрудно заметить, что в «Пенье без музыки» Бродский дает свою версию уходящего в глубину веков религиозно-мифологического представления, согласно которому души, не обретшие счастья на земле, смогут обрести его на Небесах, в райских обителях, в горнем царстве Бога; однако на протяжении всего стихотворения поэт не устает подчеркивать, что рай, символизируемый идеальным треугольником счастья, для его героев есть не более чем фикция, прекрасная фантазия, которую они создали сами для себя и в которую верят тем меньше, чем интенсивней пытаются придать ей статус необходимого духовного ориентира. Налицо очевидное противоречие: устремленность к идеальному сосуществует с неверием в его возможность. Это противоречие Бродский описывает и в других стихотворениях того же времени, нередко облекая его в столь любимую им форму глубокомысленного афористического высказывания. Например: «...расставанье заметней, / чем слияние душ» («Строфы»); «... вряд ли сыщу тебя в тех покоях, / встреча с тобой оправданье коих» («Памяти Т.Б.»); «... за семь верст некрашенных и вод, / к станции, туда, где небосвод / заколочен досками, покатым» («В альбом Натальи Скавронской», 1969). В «Пенье без музыки» обращает на себя внимание обилие анжамбманов, или ритмических переносов («... хоть эта фраза / всего лишь вымысел, а не / пророчество, о чем для глаза, / вооруженного слезой, / не может быть и речи: даты / из омута такой лесой / не вытащишь...»); или: «Вот место нашей встречи. Грот / заоблачный. Беседка в тучах. / Приют гостеприимный. Род / угла...»). Анжамбман – еще один излюбленный прием Бродского, к которому он прибегает настолько часто, что его вполне можно было бы назвать создателем нового «анжамбманного» типа стиха. До Бродского так широко в русской поэзии ритмический перенос использовала только Цветаева; судя по всему, она-то и была в этом отношении его главным учителем. Есть мнение, что анжамбманы Бродского разрушают классическую стиховую гармонию, но столь же верно было бы сказать, что они – причем как раз тогда, когда используются постоянно, как сквозной прием – странным образом, на каком-то новом уровне, восстанавливают ее; парадокс ритмического переноса заключается в том, что он одновременно и смещает и дополнительно акцентирует традиционный стиховой ритм.

Интересно, что «Разговор с небожителем» и «Пенье без музыки» – стихотворения, как бы отражающиеся друг в друге, построены в общем по одной схеме: соединение с возлюбленной для «я» поэта так же невозможно, как соединение с Богом. Ту же схему находим и в замечательном стихотворении «Postscriptum»²

¹ Не исключено, что образ «виртуального» треугольника был подсказан Бродскому, вообще тяготеющему к подобного рода геометрической образности, причудливой метафорой – любовники как ножки циркуля, используемой Донном в стихотворении «Прощанье, запрещающее грусть», за несколько лет до того переведенном Бродским на русский язык.

² Postscriptum – послесловие.

(1967). Ситуация, описываемая в нем, предельно проста: герой из телефонной будки звонит своей любимой, страстно желая услышать ее голос, но его звонок остается без ответа:

... В который раз на старом пустыре
я запускаю в проволочный космос
свой медный грош, увенчанный гербом,
в отчаянной попытке возвеличить
момент соединения... Увы,
тому, кто не умеет заменить
собой весь мир, обычно остается
крутить шербатый телефонный диск,
как стол на спиритическом сеансе,
покуда призрак не ответит эхом,
последним воплем зуммера в ночи.

Бытовая ситуация несостоявшегося контакта, благодаря введению «космической» образности («грош» как спутник, запускаемый на орбиту), превращается в ситуацию универсального, вселенского одиночества человека, заброшенного в непостижимый и чуждый ему мир, в котором ничто (или никто) не может (или не хочет) разделить его страданий. Эпиграфом к этому стихотворению вполне могли бы стать строчки самого же Бродского о вере как «почте в один конец». В других, не менее замечательных, стихотворениях о любви: «Почти элегия» (1968), «Шесть лет спустя» (1968), «Второе Рождество на берегу...» (1971), «Любовь» (1971) – любовное чувство неизменно изображается как остающееся в прошлом, лишь из прошлого оно источает свой аромат; в настоящем же любовь никогда не может удержаться, теснимая всесокрушающей силой Времени, враждебного всем человеческим попыткам что-то противопоставить ей от себя (в стихотворении 1968 г. «Песня пустой веранды» так понятое Время осмысливается Бродским как наиболее очевидное из земных проявлений неведомого божественного начала, интересы и планы которого настолько не совпадают с интересами и планами человека, что оно поневоле начинает восприниматься последним как игнорирующее и, в конечном итоге, отрицающее самый факт его существования: «Лучше не верить своим глазам / да и устам. Оттого что Сам / Бог, предваряя Свой Страшный Суд, / жаждет казнить нас тут»).

В стихотворениях «Речь о пролитом молоке», «Конец прекрасной эпохи» (1969) и, отчасти, «Песня невинности, она же – опыта» (1972) затрагиваются отношения человека и власти, личности и государственной системы, каковую у Бродского по понятным причинам представляет прежде всего советская социалистическая система, но не только – в советском строе, по убеждению поэта, лишь в наиболее зримом виде выявилась тираническая, авторитарно-подавляющая сущность государства как такового. В государстве, как его понимает Бродский, определенно есть что-то от той «космической», метафизической силы, превышающей всякое человеческое разумение и всегда готовой ответить «нет» там, где от нее хотели бы услышать «да». Подобно Времени, государство враждебно всем чаяниям и надеждам индивидуального человеческого существа; по Бродскому, цель государства – подвести каждого индивидуума под общую среднюю мерку, а если это не получается – вытеснить его из своей среды. И вполне естественно, что поэт, тем более поэт с независимым образом мысли, оказывается в конфликте с государством. Вот как – необыкновенно выразительно – сказано об этом в 33 строфе «Речи о пролитом молоке»:

Я сижу на стуле в большой квартире.
Ниагара клокочет в пустом сортире.
Я себя ощущаю мишенью в мире,
вздрагиваю при малейшем стуке.
Я закрыл парадное на засов, но
ночь в меня целит рогами Овна,
словно Амур из лука, словно
Сталин в XVII съезд из «тулки».

В этом же стихотворении советское государство Бродский уподобляет восточным – исламским – деспотиям («Календарь Москвы заражен Кораном») и единственную альтернативу «исламскому» пренебрежению личностью видит в отстаиваемой христианством ценности всякой человеческой индивидуальности, однако не в смысле толстовского «непротивления злу насилием», приравняваемого им к покорности («Пусть закроется – где стамеска? – / яснополянская хлебoreзка!»), а в смысле внутренне активного противостояния системе, даже если такое противостояние предполагает жесткие санкции по отношению к тем, кто бунтует («Зло существует, чтоб с ним бороться»; «Господа, разбейте хоть пару стекол! / Как только терпят бабы?»). «Конец прекрасной эпохи» – стихотворение, написанное вскоре после советского военного вторжения в Чехословакию в 1968 году. Для Бродского, как и для многих русских интеллигентов в то время, события 1968 года означали, что так называемая «хрущевская оттепель», от которой ждали расчета со сталинским наследием и начала демократических реформ в стране, захлебнулась окончательно. Отсюда преобладание в стихотворении тем тупика («но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут – / тут конец перспективы»), мертвенной неподвижности («Этот край недвижим...»; «Даже стулья плетеные держатся здесь / на болтах и на гайках»), сковывающего зимнего холода («В этих грустных краях все рассчитано на зиму...») как метафоры серости, безликости жизни советского обывателя, слепо, вопреки очевидным фактам, верящего в ту иллюзию социального благоденствия, которую предлагает ему власть («Старых лампочек тусклый накал... / при содействии луж порождает эффект изобилия»; «Кочет внемлет курантам»). Стихотворение «Песня невинности, она же – опыта» и по названию, и по форме построения – две части, описывающие два противоположных типа отношения к миру: «оптимистическое» (принимаящее мир) и «пессимистическое» (отвергающее его) – ориентировано на одно из самых известных произведений поэта английского предромантизма У. Блейка (1757–1827) «Песни невинности и опыта, показывающие противоположные состояния души человеческой». В целом разделяя подход Блейка, который можно назвать универсально-философским, Бродский вместе с тем модифицирует его, внося в свое стихотворение политический подтекст, у Блейка отсутствующий. «Невинное» сознание у Бродского – это сознание тех, кто все, что бы ни происходило в обществе, в стране, воспринимает с наивной верой, что иначе и быть не может («Мы учебник прочтем, вопреки заглавью»), что если государство обещает своему народу, пусть и в отдаленном будущем, сделать его жизнь безраздельно счастливой и прекрасной – а не таковы ли были громогласные заявления советских идеологов? – то обещанное обязательно исполнится («Наши окна завешаны будут тюлем, / а не забраны черной решеткой тюрем»; «Как нас учат книги, друзья, эпоха: / завтра не может быть так же плохо, / как вчера...»). Здесь трогательно то, что носителей «невинного» сознания Бродский изображает так, что к его недоброй, а подчас и откровенно саркастической насмешке над ними примешивается что-то вроде сострадания, а возможно, и тайной зависти: наивный

оптимист, бесспорно, глуповат и то и дело ложный свет принимает за свет истинный, и все-таки у него есть вера в то, что светлое начало, как бы то ни было, существует в мире. Сознание же «опыта» – это как бы негатив «невинного» сознания, его оборотная сторона; вера в светлое начало мира рассеялась как дым, искренняя надежда на то, что «жизнь будет лучше, чем мы хотели», оказалась не более чем прекраснотупной иллюзией («Мы не ладим себя в женихи царевне»; «Мы дугу не гнем пополам с медведем»; «Мы не видим всходов из наших пашен»). Едва ли будет преувеличением сказать, что «опыт», о котором пишет Бродский, это в том числе и опыт разочарования многих и многих, включая и его самого, в «хрущевской оттепели», не оправдавшей по большому счету ни одной из внушенных ею надежд. А там, где пропадает последняя надежда, там, как всегда у Бродского, открывается Запредельное в его страшном, зловещем обличье, на этот раз – уже прямо вслед за Цветаевой – именуемое им «пустотой»: «Мы боимся смерти, посмертной казни. / Нам знаком при жизни предмет боязни: / пустота вероятней и хуже ада. / Мы не знаем, кому нам сказать “не надо”».

В отдельную группу выделяются стихотворения, в которых Бродский обращается к миру античности: «По дороге на Скирос» (1967), «Anno Domini» (1968), «Дидона и Эней» (1969), «Post aetatem nostram» (1970), «Письма римскому другу» (1972), «Одиссей Телемаку» (1972). С формальной точки зрения их объединяет то, что все они написаны стихом без рифм и одним и тем же размером – пятистопным ямбом (единственное исключение – «Письма...», где есть рифмы и использован другой, причем очень редкий, размер: трехстопный четырехсложник с ударением на третьем слоге). Образ античности у Бродского отчасти восходит к «античным» стихотворениям Мандельштама, главным образом из сборника «Tristia», чрезвычайно высоко ценимого Бродским: и у того и у другого есть тема Рима, и тот и другой дают свое оригинальное прочтение сюжетов классических мифов. Не менее существенны, однако, и различия. Величественный, торжественный, как сам язык римлян – латынь, Рим Мандельштама мало похож на Рим Бродского, воинственный, тиранический и вместе с тем лишенный творческих сил, жизненных соков, изнутри разлагающийся, предчувствующий свою историческую гибель. Не случайно время действия всех трех «римских» стихотворений Бродского – «Anno Domini», «Post aetatem nostram», «Писем римскому другу» – первые века христианской эры, на что, в частности, указывают латинские названия двух из них: первое переводится как «В год Господень», т.е. в такой-то год нового христианского летоисчисления; второе – дословно: «После нашей эры». Хотя в стихотворениях нет христианской темы как таковой, христианство присутствует в них как некая возможная точка отсчета. Допустимо предположить, что именно с этой, условно – христианской, точки зрения дряхлеющий мир Римской империи изображается поэтом как мир зла, не способный в самом себе найти импульсов для духовного обновления. Неверно было бы утверждать, что «злой» Рим Бродского – политическая аллегория и что на самом деле речь у него идет о жизни человека в советской Империи: для этого в его стихах слишком много характерно римской исторической конкретики. Тем не менее, иногда аналогии с советской Россией имеют место, они не нарочиты, но достаточно легко вычитываются из стихов и зачастую очень выразительны. Например: «Все вообще теперь идет со скрипом. / Империя похожа на трирему / в канале, для триремы слишком узком» («Post aetatem nostram»); или: «Как сказал мне старый раб перед таверной: / “Мы, оглядываясь, видим лишь руины”. / Взгляд, конечно, очень варварский, но верный» («Письма римскому другу»). Подход Бродского к мифу также отличается от мандельштамовского подхода. Если Мандельштам весьма свободно соединяет в своих стихах различные мифологические образы и мотивы, словно

стремясь отыскать их общий иррациональный корень, проникнуть в самую суть некого универсального пра-мифа, то Бродский, много точнее следуя сюжетным схемам классической греческой («По дороге на Скирос», «Одиссей Телемаку») и римской («Дидона и Эней») мифологии, в то же время умело вписывает в них содержание вполне современное, вплоть до зашифровывания в них обстоятельств своей личной биографии. Вечное, универсальное становится у Бродского поводом для разговора о себе. Неудивительно, что все его мифологические стихотворения проникнуты интонацией глубокого минора; в каждом из них акцентируется тема разлуки, роковой, трагической невозможности для души, томящейся по предмету своей страсти или нежной привязанности, когда-нибудь соединиться с ним. От Тезея, победившего Минотавра, ускользает увлекшаяся соблазненным ее Вакхом Ариадна («По дороге на Скирос»); покинутая отвергшим ее любовь Энеем, восходит на костер, чтобы сгореть в его пламени, царица Дидона («Дидона и Эней»); Одиссей, блуждающий по морям в поисках родной Итаки, горько сетует на то, что, скорее всего, ему никогда уже не увидать любимого сына Телемака («Одиссей Телемаку»). Минорная тональность, активно присутствующая и в «римских» стихах поэта, близка, а в ряде случаев, как можно предположить, и восходит к образу античности, созданному еще одним любимцем Бродского, новогреческим поэтом К. Кавафисом (1863–1933), с творчеством которого в начале 1970-х годов его познакомил его друг Г. Шмаков (сохранились переводы стихов Кавафиса, сделанные Шмаковым и отредактированные Бродским). Судя по всему, меланхолический темперамент Кавафиса, ярко проявляющийся во всем, что он писал, Бродский ощущал во многом родственным своему собственному. Вот как позднее, в эссе 1977 года «На стороне Кавафиса», он охарактеризовал основной медитативный настрой его поэзии: «Это прежде всего запущенный, безрадостный мир, на той стадии упадка, когда чувство горечи ослабляется привычностью разложения».

Правда, однажды меланхолический круг переживаний, переполняющих античный «цикл», разрывается – в неожиданном-солнечном финале «Писем римскому другу». Его солнечность тем более поразительна, что речь в нем идет о смерти. Автор «писем», поэт, условно – Марциал, делится со своим другом предчувствием, что «скоро... долг свой давний вычитанию заплатит», и в двух последних строфах стихотворения мы видим мир, в котором уже нет поэта: вот его стул, его ложе, книга, забытая им на скамье... Однако по-прежнему «понт шумит за черной изгородью пиний», и весело, словно не веря ни в какую смерть, отрицая саму серьезность проблемы смерти, «дрозд щебечет в шевелюре кипариса». Интересно, что в том же, что и «Письма...», 1972 году Бродским было написано еще одно стихотворение с таким же просветленным финалом – «Сретенье». В этом стихотворении поэт сознательно следует традиции, идущей от Ахматовой и Пастернака с их ориентацией на ценностную парадигму христианского вероучения (примечательно, что «Сретенье» написано тем же размером – четырехстопным амфибрахией, что и евангельские стихи Пастернака «Рождественская звезда» и «Чудо» и стихотворения Ахматовой «Рахиль» и «Лотова жена» из ее цикла библейских стихов). В стихотворении, очень близко к Евангелию от Луки, рассказывается о том, как старец Симеон благословил в храме младенца Иисуса – в ознаменование пророчества, что «увидит он смертную тьму / не прежде, чем Сына увидит Господня». И вот, благословив Мессию, Симеон у Бродского уходит в «смертную тьму», но тьма эта – поскольку в мир пришел Спаситель, чей образ, «с сияньем вокруг пушистого темени», он несет в своей душе, – оборачивается для него Светом, превращается в Свет. Какие события в жизни поэта вызвали эти новые настроения – неизвестно. Отметим лишь то, что в том же году были написаны еще два стихотворения – «24 декабря

1971 года» и «Похороны Бобо», в которых также, с большей или меньшей уверенностью, утверждается победа над всепоглощающей «пустотой» и тьмой смерти. Так, в первом стихотворении, пронизанном рождественскими мотивами, о «пустоте» сказано: «Пустота. Но при мысли о ней / видишь словно бы свет ниоткуда. / Знал бы Ирод, что чем он сильней, / тем верней, неизбежнее чудо»; тем самым «пустота» оказывается не отрицанием Света, а, по логике парадокса, имеющей глубокие религиозные корни, условием его выявления. Во втором, описывающем похороны некой Бобо – мнения интерпретаторов расходятся в отношении того, кого именно здесь имел в виду Бродский, – ужас «пустоты» смерти, все наполненное делающей пустым («...И в качестве ответа / на “Что стряслось” пустую изнутри / открой жестянку: “Видимо, вот это”»), преодолевается верой в преобразующую мощь творческого порыва («И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово»).

4 июня 1972 года Бродский был выслан из страны; эта дата знаменует начало нового – эмигрантского – периода его жизни и творчества.

Творчество эмигрантского периода: 1972–1995. Внешне жизнь Бродского в эмиграции складывалась вполне благополучно: он приехал на Запад уже известным поэтом, кроме того – с репутацией диссидентски настроенного интеллигента, гонимого властью. Обосновавшись в США, сначала он жил в городке Энн-Арбор, штат Мичиган, позже, с 1981 года и до конца жизни, в Нью-Йорке. В течение нескольких лет преподавал, причем весьма успешно, в Мичиганском университете, позднее – в колледже Маунт Холлиок в городке Саут-Хедли, штат Массачусетс, где в 1991 году получил должность профессора литературы. Много путешествовал по всему миру, наиболее часто посещая страны Западной Европы, из которых особенно любил Италию и Англию. Регулярно публиковался в эмигрантской периодике. Один за другим выходили на Западе сборники его стихов: «Конец прекрасной эпохи. Стихотворения 1964–1971» (1977), «Часть речи. Стихотворения 1972–1976» (1977), «Новые стансы к Августе. Стихи к М.Б. 1962–1982» (1983), «Урания» (1987), «Примечания папоротника» (1990), «Пейзаж с наводнением» (1996). Выпустил два сборника эссе на английском языке – «Less than one»¹ (1986) и «On Grief and Reason»² (1995), куда вошли очерки о Достоевском, А. Платонове, Мандельштаме, Цветаевой, Кавафисе, Одене, Фросте, заметки философско-публицистического, автобиографического и дневникового характера. В 1987 году Бродский получил Нобелевскую премию.

Между тем внутренний образ мира в поэзии Бродского становится несоизмеримо более трагическим, чем прежде. Сам факт, по его выражению, «смены Империи» (СССР – на США) был воспринят им как очередной роковой удар судьбы, который необходимо стоически вынести, но который оттого еще не теряет своей болезненно-ранящей остроты: эта рана у Бродского так никогда и не смогла зараст. По своему вселенскому трагизму и почти постоянной резко пессимистической настроенности эмигрантское творчество Бродского поразительно напоминает эмигрантскую поэзию двух крупнейших русских поэтов первой эмиграционной волны – В. Ходасевича и Г. Иванова.

Одной из основных жанровых форм у Бродского по-прежнему остается большое стихотворение медитативно-философского содержания. Таковы «1972» (1972), «Колыбельная Трескового мыса» (1975), «Полдень в комнате» (1975), «Квинтет» (1977), «Строфы» (1978), «Эклога 4-я (зимняя)» (1980), «Эклога 5-я (летняя)»

¹ «Меньше единицы»; другой вариант перевода: «Меньше самого себя».

² О скорби и разуме.

(1981), «Сидя в тени» (1983), «В горах» (1984), «Муха» (1985), «Fin de siecle»¹ (1989), «Портрет трагедии» (1991) и др. В них поэт вновь размышляет по преимуществу об участии человека, медленно, но неуклонно вытесняемого из жизни силой Небытия, выступающего для него то в облике неумолимого Времени («Ты отлеталась. / Для времени, однако, старость / и молодость неразличимы. / Ему причины / и следствия чужды де-юре...» – «Муха»; «Кто думал, что их сотрет, / как резинкой с бумаги усилия карандаша, / время? Никто, ни одна душа. / Однако время, шурша, / сделало именно это...» – «Fin de siecle»); то нового поколения, необходимо отрицающего все смыслы и ценности и само биологическое существование предыдущих поколений («После нас – не потоп... но наваждение толп, / множественного числа... Как бы беря взаймы, / дети уже сейчас / видят не то, что мы; / безусловно не нас» – «Сидя в тени»); то неизбежности физической смерти, подобно лютым зимним холодам (частый у Бродского образ, манифестирующий смерть), убивающей, «замораживающей» все живое («Мост над замерзшей рекой в уме / сталью своих хрящей / мысли рождал о другой зиме – / то есть зиме вещей...» – «Полдень в комнате»; «Сильный мороз суть откровенье телу / о его грядущей температуре» – «Эклога 4-я (зимняя)»); то самой абсолютной Пустоты, или Ничто, незримо проступающих за каждой телесно зримой и пока еще живой реальностью, как природной («Облокачусь на локоть, / я слушаю шорох лип... Это хуже, чем детям / сделанное «бо-бо»./ Потому что за этим / не следует ничего» – «Строфы»), так и человеческой («Ты – никто, и я – никто: / дыма мертвая петля» – «В горах»).

В «Колыбельной Трескового мыса», третьем важнейшем, после «Большой элгии Джону Донну» и «Разговора с небожителем», метафизическом стихотворении Бродского, дается несколько иное понимание Ничто, лежащего в основе всего сущего: оно не столько угроза, сколько предел стремления человеческой мысли, ищущей возможности преодолеть все преграды на пути обретения последней, окончательной истины. «Снявши пробу с / двух океанов и континентов, я / чувствую то же почти, что глобус. / То есть дальше некуда. Дальше – ряд / звезд. И они горят» – пишет поэт, имея в виду, что переезд в Америку² словно позволил ему охватить единым взором весь Земной шар, все земное, охватить и, тем самым, подняться над. Куда? Что находится за «всем земным»? По Бродскому, это сначала «вереница дней и ночей», то есть Время в его чистом виде; далее идет рай с ангелами и ад с чертями; еще дальше и выше – «мысли о жизни», с неизбежностью переходящие в «мысль о смерти», и, наконец, – «этой последней длинней в сто раз» – «мысль о Ничто». Однако то, что должно было стать откровением окончательной истины, не приносит ни удовлетворения, ни утешения. По существу, никакого прорыва не происходит. Мысль, пытавшаяся вырваться из тупика, вновь оказывается там, где она была до начала своих «восхождений». Знаменательна последняя строка: «И дверью треска скрипит». Через все стихотворение проходит тема водной стихии, из которой однажды возникли и мир, и человек, но которая продолжает жить в них («внутри нас рыба / дремлет»), давая понять, что когда-нибудь и тот, и другой снова вернутся в нее. И треска, стоящая «на пороге» и «скрипящая дверью» (как отчасти и сам вдающийся в океан Тресковый мыс, названный ее именем), есть знак неотвратимости этого возвращения. По-своему эти тематические мотивы «Колыбельной...» развиваются в двух других замечательных стихотворениях приблизительно того же времени – «Осенний крик ястреба» (1975) и «Новый Жюль Верн» (1976). В первом мотив страстной устремленности мысли в недостижимую и не-

¹ Конец века.

² Тресковый мыс – мыс на берегу Атлантического океана в штате Массачусетс.

постижимую высоту, оборачивающуюся в итоге новым тупиком, оформляется в сюжет о ястребе, так высоко поднявшемся над «долиной Коннектикута», что верхние слои атмосферы постепенно начинают втягивать его в себя, и он, обратившись в сгусток льда, рассыпается на «кружки... колоски, волоски», которые дети внизу, не знающие об их происхождении, принимают за снежинки зимы. Во втором стихотворении, несколько фантастическом по своему сюжету, рассказывается о поглощении океанской пучиной большого корабля со всей командой и пассажирами на его борту¹ и, далее, о продолжающейся некоторое время странной, похожей на безумные видения, жизни одного из членов команды – лейтенанта Бенца – внутри чрева заглотившего его чудовищного осьминога; смысл этой фантазмагии опять-таки тот, что стихии глубоко безразличен и человек, и мир, в котором и которым он живет; что и тот и другой, в конечном счете, обречены; что происшедшее, как уже прямо «от автора» сказано в финале, есть не более, чем «еще одно торжество воды в состязании с суши».

Среди стихотворений большой формы в особую группу выделяются стихотворения (или стихотворные циклы), жанр которых условно можно определить как поэтические «путевые очерки» или «заметки из дневника путешественника». Это произведения, в которых описываются страны и города, где случилось побывать поэту, нередко с пространными экскурсами в их яркое историческое прошлое, осмысливаемое – в духе концепций романтической и неоромантической историософии – по контрасту с уныло-прозаическим настоящим. Первым опытом в этом направлении стал написанный еще до отъезда, в 1971 году, цикл «Литовский дивертисмент». Из стихов эмигрантского периода к данной жанровой разновидности принадлежат: стихи о Мексике – «Мексиканский дивертисмент» (1975), Англии – «Темза в Челси» (1974), «В Англии» (1977), Шотландии – «Прилив» (1981), итальянских городах: Риме – «Римские элегии» (1981), Флоренции – «Декабрь во Флоренции» (1976), Венеции – «Лагуна» (1973), «Сан-Пьетро» (1977), «Венецианские строфы» (I и II) (1982). Сюда же, по-видимому, следует отнести и цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), поскольку точкой отсчета для игры поэтического воображения в нем становится «встреча» поэта во Франции, в парижском Люксембургском саду, со статуей шотландской королевы Марии Стюарт. «Сонеты», что редко для Бродского, проникнуты юмором, то задорным, то грустным, в них иронически травестируются события европейской истории вперемежку с фактами его собственной биографии (в чертах Марии Стюарт он находит пленяющее и умиляющее его сходство с М.Б.), юмористический характер имеют и многочисленные обыгрывания классических цитат – из Данте («Земной свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад...»), Пушкина («Я вас любил. Любовь еще (возможно, / что просто боль) сверлит мои мозги»), Тютчева («Где встретил Вас. И в силу этой встречи...»), так что высказываемое рядом критиков мнение, что Бродский творит в поэтике постмодернизма, применительно, по крайней мере, к данному произведению кажется вполне справедливым. Но «Сонеты» – исключение. В других произведениях многие, если не все, с замечательным мастерством выписанные исторические и культурные реалии словно растворяются в некоем поле метафизического отчаяния, затуманиваясь, теряя свои очертания («Направленье потеряно. За поворотом / фонари обрываются, как белое многоточье...» – «Сан-Пьетро»), или цепenea, застывая («Набережные напоминают оцепеневший поезд» – «Декабрь во Флоренции»; «Месяц замерших маятников (в август-

¹ Как можно понять, события разворачиваются в начале XX в. – прозрачный намек на «Титаник».

те расторопна / только муха в гортани высохшего графина)» – «Римские элегии»), или погружаясь в особую, томительно-мертвенную тишину, когда, как в фильмах итальянского кинорежиссера М.Антониони, действительность, внешне вроде бы сохраняя свой жизненный статус, в то же время лишается необходимой внутренней энергии – энергии подлинно живой жизни («И вакуум постепенно / заполняет местный ландшафт» – «В Англии»), а значит, напрочь лишается и какой бы то ни было осмысленности («Больше не во что верить, oprичь того, что / покуда есть правый берег у Темзы, есть / левый берег у Темзы. Это – благая весть» – «Темза в Челси»). А если из действительности уходит смысл, в ней ничего не остается, кроме жестокости и тупости, в принципе не способных озариться надеждой на возможность иного строя бытия. Эту печальную истину, поминая хрестоматийные строки Пушкина (из послания «К Вяземскому» 1826 года), Бродский поэтически озвучивает в шестом стихотворении «Мексиканского дивертисмента»:

... Куда ни странствуй,
всюду жестокость и тупость воскликнут: «Здравствуй,
вот и мы!» Лень загонять в стихи их.
Как сказано у поэта, «на всех стихиях...»
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах.

Поэтическая техника в новый период достигает у Бродского необыкновенной высоты, становится поистине виртуозной. Однако прежнему разнообразию поэтических манер он явно предпочитает теперь одну – ту, которая, по его словам, была им позаимствована в английской стиховой традиции и, прежде всего, у Одена. В русской стиховедческой терминологии, это – тонический (или акцентный) стих, у Бродского, вслед за Оденом, звучащий не бравурно и грозно, как то характерно, скажем, для тонического стиха Маяковского, а приглушенно-меланхолически, – эффект, создаваемый, в частности, за счет удлинения стиховой строки (с пятью, а то и шестью ударными слогами в строке); далее, это стих с непременными анжамбманами и, если стихотворение разбито на строфы, еще и с изысканно-сложной системой рифм в пределах строфы (например: схема рифмовки строфы «Осеннего крика ястреба» и «Эклоги 4-й (зимней)» – *абвабв*; «Эклоги 5-й (летней)» – *аааббб*; «Декабря во Флоренции» – *аааабббввв*). По оригинальной мысли Бродского, такой тип стиха уже одной только формой своей организации в точности отвечает природе Времени: стих, стремящийся к максимальной «нейтральности звука, нейтральности голоса» (С.Волков. Диалоги с Иосифом Бродским), сродни Времени потому, что и оно так же нейтрально – как сила, или орудие Небытия, сводящего на нет весь многообразно пестрый, богатый красками и звуками, мир существования.

Отдельная тема нового Бродского – отношения с покинутой родиной. На поверхности здесь, чаще всего, резкое отталкивание; в глубине – острейшее, хотя и осложненное различными противотоками, притяжение. Так, в стихотворениях «Пятая годовщина (4 июня 1977)» (1977) и «Представление» (1988), рисуя образ советской России как авторитарной державы, поэт с почти щедринской безжалостностью высмеивает все стороны ее культурно-бытового уклада: от политической амбициозности, проявляющейся то в откровенной демонстрации своей военной мощи («Порой дает раза соседним странам войско» – «Пятая годовщина»), то в прокламировании коммунистической идеологии, держащейся на союзе вожда и народа, как реальной панацеи от социальных бед, терзающих остальное человечество («Там при словах «я за» течет со щек известка»; «Овацию листья унять

там вождь бессилён» – там же), до трагикомических нелепостей незатейливого существования советского обывателя («Там, наливая чай, ломают зуб о пряник»; «Пивная цельный день лежит в глухой осаде»; «Там украшают флаг, обнявшись, серп и молот. / Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полотно» – там же). Сходство с Щедриным заметно и на уровне поэтики: в целях наиболее рельефной подачи изображаемого поэт активно использует прием гротеска («...и ребер больше там у пыльной батареи / в подъездах, чем у дам»; «Там города стоят, как двинутые ружьей» – там же; «Знак допроса вместо тела... Вместо мозга – запятая» – «Представление»). Вместе с тем в обоих стихотворениях есть и нотки сочувствия к тем же самым обывателям – как жертвам не только системы, но и самой неустрашимо-трагической реальности жизни («Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик» – «Пятая годовщина»; «Это – кошка, это – мышка. / Это – лагерь, это – вышка. / Это – время тихой сапой / убивает маму с папой» – «Представление»). Стихотворение «Развивая Платона» (1976) – что-то вроде поэтического признания в любви к Ленинграду-Петербургу; поэт заботливо воспроизводит в памяти черты родного города, пытаясь по крайней мере в воображении перенестись туда, где, как кажется ему теперь – когда Петербург стал невозвратимым прошлым, он чувствовал себя счастливым («Я хотел бы жить, Фортунатус, в городе, где река / высывалась бы из-под моста, как из рукава – рука...»). Но ностальгическая идиллия разрушается обжигающей мыслью, что, случись такое возвращение в действительности, он вновь был бы судим и с позором изгнан из страны («...и толпа бы... кричала, / тыча в меня натруженными указательными: «Не наш!»»). Получается: родина отторгает того, кто в глубине души так преданно и проникновенно любит ее; и более того – она отторгает Поэта, своего Певца. Собственно, потому-то и появляется в названии стихотворения имя Платона, что этот философ, как известно, предлагал изгнать из своего мысленно сконструированного идеального государства всех поэтов – как потенциальных нарушителей общественного спокойствия. В стихотворении «Подражание Горацию» (1992), написанном в пору, когда коммунистический режим в России трещал по швам, Бродский с нескрываемым воодушевлением приветствует происходящие в стране перемены (даже с нежностью поминает имя Бориса Ельцина – «Но ты, кораблик, чей кормщик Боря... лети, лети»), однако в стихотворении 1993 года «Итака» – вновь сомнения: зачем Одиссею (с которым в который раз отождествляет себя поэт) возвращаться на родимый остров, если все, что он любил там когда-то, давно стало иным и, по всему судя, нимало не обрадовалось бы его возвращению («И поднимет барбос лай на весь причал / не признаться, что рад, а что одичал»; «Твой пацан подрос; он и сам матрос, / и глядит на тебя, точно ты – отброс»)?

Лучшее в любовной лирике Бродского-эмигранта – стихи, навеянные памятью о М.Б. Почти все они – о невозможности освободиться от чар ее образа, однажды так больно ранившего его сердце. И это сердце, упорно продолжающее любить ту женщину, которая (как и родина) осталась только в воспоминаниях, то с надсадой предается беспросветному отчаянию («То не Муза воды набирает в рот...», 1980), то вновь полыхает пожаром неутоленной страсти («Горение», 1981; «Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...», 1982), то, неожиданно смиряясь, трепещет в чуть ли не молитвенном преклонении перед заветным образом как перед единственной в своем роде святыней («Я был только тем, чего...», 1981). Последнее стихотворение из посвященных М.Б. – «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989) – ставит точку в истории этой великой заочной любви: страсть угасла («С твоим голосом, телом, именем / ничего уже больше не связано...»), но ее уход не принес никакого освобождения, боль от неразделенной

любви сменилась, не менее мучительной, болью опустошенности («Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива»).

«Просветы» в этой почти сплошь мрачной картине мира, которые и раньше нечасто бывали у Бродского, теперь, мало сказать, чрезвычайно редки, они – единичны. Тем не менее они есть. Очевидный «просвет» – стихотворение «Облака» (1989), в котором с легкостью меняющие свои очертания «облака Балтики» («Пенный каскад / ангелов, бальных / платьев, крахмальных / крах баррикад»), именно в силу своей воздушности, необремененности твердостью земных форм, становятся для поэта знаком той «горней» высоты («брак мотылька / и гималаев»), по которой втайне томится всякая погруженная в земные заботы человеческая душа, откуда такое их определение в конце стихотворения: «Вы – легче тела, / лучше души». Еще один «просвет» – заключительное стихотворение цикла «Римские элегии»; его основной темой, как ни удивительно, является принятие того, что обычно у Бродского вызывает только оторопь, – «черной» и страшной «пустоты» смерти, причем принятие это осуществляется в духе, близком духу христианского смирения, поскольку в нем равным образом присутствует и благодарность за то многое, чем могла порадовать жизнь («Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок!»), и доверие к тому, что ожидается за ее порогом («я / благодарен за все... и за стрекот ножниц, уже кроющих / мне пустоту, раз она – Твоя»). О той же – глубочайшей – благодарности жизни речь идет в знаменитом стихотворении Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980), написанном по случаю собственного сорокалетия; описывая, в основной части стихотворения, свою жизнь как нескончаемую череду горестей и несчастий («трижды тонул, дважды бывал распорот», «жрал хлеб изгнания», «только с горем я чувствую солидарность»), он, достаточно неожиданно, заканчивает его на примирительной ноте: «Но пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность». А в изумительном стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» (1989) главными словами, сказанными Ахматовой как поэтом, признаются «слова прощенья и любви» – главные слова евангельской Вести, слова Бога, о котором, в свою очередь, патетически говорится, что, обнимая собой все противоречия бытия («Страницу и огонь, зерно и жернова, / секиры острее и усеченный волос»), он тем самым, на своем божественном уровне, «сохраняет все» – все то, что ограниченному земным пониманием человеческому уму обычно видится обреченным на уничтожение (обыгрываемое Бродским изречение «Бог сохраняет все» было взято Ахматовой эпиграфом к ее «Поэме без героя»); так поэт становится посредником между обретающими единство человеческим и божественным началами. Вместе с тем в двух последних стихотворениях есть определенная двусмысленность. В первом – настойчиво провозглашаемая благодарность парадоксальным образом провозглашается не без надрыва и вызова («Но пока мне рот не забили глиной»), ближайший аналог которых – цветаевские претензии к миропорядку; но если миропорядок скрыто отвергается Бродским, так же как он отвергается у Цветаевой, то непонятно, что же – или кто – в таком случае оказывается адресатом благодарности. Во втором – обретенное, казалось бы, через «слова прощенья и любви» единство божественного и человеческого уровней проблематизируется их последующим противопоставлением; так, утверждается, что «из смертных уст», уст поэта, эти слова «звучат отчетливей, чем из надмирной ваты»; как будто человеческое вновь, вполне по-цветаевски, бросает свой тайный вызов божественному, будучи не способно с сердечным смирением признать факт его очевидного метафизического превосходства. Точно так же то вспыхивает, то затухает чистый свет божественного начала в серии «рождественских» стихотворений – серии, начатой

еще в России и продолженной в эмиграции. Объединяющим для стихотворений «Рождественская звезда» (1987), «Бегство в Египет» (1988), «Не важно, что было вокруг, и не важно...» (1990), «Бегство в Египет» (1995) является центральный для всех них образ вифлеемской звезды, глядящей сверху на новорожденного младенца Иисуса, обращающего к ней свой ответный взгляд; так устанавливается прочная связь между Небесным Отцом и Его земным Сыном («...звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» – «Рождественская звезда»), а это, в свою очередь, опять-таки свидетельствует о том, что два разных мира – небесный и земной, божественный и человеческий – перестают быть враждебны друг другу: небесное, освящая земное, возвышает, поднимает его до себя. Однако в других стихотворениях «рождественской» серии – «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» (1989), «Presepìo»¹ (1991), «Колыбельная» (1992) – позитивный смысловой фон ощутимо смещается в сторону подспудно нарастающей тревожности: образ доброго, ибо озаренного лучами чудесной звезды, божественного космоса сменяется жутковатым, хотя и по-своему величественным, образом «другой галактики», «в гулкой пустыне которой светил – как песку в Палестине» («Presepìo»), а в радостном событии взаимоузнавания Отца и Сына открывается далеко не радостный смысл: одно абсолютное одиночество, Отца, как в зеркале, отражается в другом – таком же абсолютном одиночестве, на которое обречен Сын («Колыбельная»), или, иначе, одна вечная бездомность узнается себя в другой бездомности – «бездомный в бездомном» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...»).

Но, пожалуй, самым характерным для эмигрантского периода творчества Бродского, отражающим глубинные – неустранимо трагические – интуиции его души, является тип стихотворения, впервые свою устойчивую форму обретающий в таком несомненно выдающемся произведении поэта, как цикл «Часть речи», создававшийся в 1975–1976 годах. Особенность этого цикла заключается в том, что он состоит из лишь «атмосферно», общим настроением, связанных между собой, но тематически вполне самостоятельных стихотворений; все они невелики по объему (из двадцати стихотворений цикла в одном – 16, в остальных – по 12-и строк), и все – написаны меланхолически интонированным рифмованным тоническим стихом. Из стихов более позднего времени к данному типу, разумеется – с учетом индивидуальных вариаций, принадлежат: «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою...» (1980), «К Урании» (1982), «Точка всегда обозримей в конце прямой...» (1982), «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» (1986), «Вечер. Развалины геометрии...» (1987), «В кафе» (1988), «Надпись на книге» (1991), «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...» (1992), «Она надевает чулки, и наступает осень...» (1993), «Не слишком известный пейзаж, улучшенный наводнением...» (1993), «Новая Англия» (1993), «Из Альберта Эйнштейна» (1994), «О, если бы птицы пели и облака скучали...» (1994) и др. С определенной долей уверенности к этому же жанровому типу можно отнести и некоторые значительно более крупные по размеру стихотворения (объемом в среднем от 30 до 70 строк) – такие, например, как «Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...» (1987), «Жизнь в рассеянном свете» (1987), «Послесловие» (1987), «Новая жизнь» (1988), «Примечания папоротника» (1989), «Снаружи темнеет, верней – синеет, точней – чернеет...» (1990). Настроение, пронизывающее все эти стихи, правильное всего было бы определить как полную, не знающую уже никаких, даже мало-мальских «просветов», безнадежность, как апофеоз безнадежности. Подобное настроение присутствует и в больших философских стихотворениях поэта, но там, как представ-

¹ Ясли.

ляется, оно все же не имеет такой концентрированной силы выражения, как здесь. Здесь – лирическое «я» Бродского, можно сказать, предельно исповедально. Откуда приходит к «я» чувство безнадежности? От сознания, что оно бессильно что-либо противопоставить от себя угрозе неумолимо надвигающегося конца. Конец – неотвратим («Но простая лиса, перегрызая горло, / не разбирает, где кровь, где тенор» – «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою...»; «Того, что грядет, не остановить дверным / замком» – «Примечания папоротника»), и все, что «я» видит вокруг, включая самые простые, обыкновенные вещи, напоминает ему о нем («И будильник так тикает в тишине, / точно дом через десять минут взорвется» – «Точка всегда обозримей в конце прямой...»; «...ты ... различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести «все кончено»» – «Надпись на книге»); избавления от этих мыслей не дает ни перемещение в пространстве – пространство везде однородно, ни одно «место» в нем не лучше и не спасительней другого («сумма мелких слагаемых при перемене мест / неизвестное нулю» – «С точки зрения воздуха, край земли...» («Часть речи»)), ни само по себе движение времени, о котором часто говорят, что оно вынашивает перемены, – нет, «я» убеждено, что никакое обновление, тем более духовное возрождение, для него невозможно, впереди только старость, неизбежное физическое разложение живого организма («...ваши дни сочтены – судьбою или вообще / у вас их, что называется, кот заплакал» – «Примечания папоротника»; «...старость – это и есть вторая / жизнь» – «Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...»). И с болезненной цепкостью «я» фиксирует знаки этого не столько даже реального, сколько предполагаемого, предощущаемого старения: ослабление зрения, перестающего различать цвета («Когда-то я знал на память все краски спектра. / Теперь различаю лишь белый...» – «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...»), апатическую заторможенность движений, совершаемых словно поневоле, как в смутном, тягостном сне («За рубашкой в комод полезешь, и день потерян» – «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...» («Часть речи»)), угасание памяти («Я уже не способен припомнить, когда и где / произошло событие. То или иное» – «Послесловие»; «Каждая вещь уязвима. Самая мысль, увы, / о ней легко забывается...» – «Новая жизнь») и, наконец, при том что у «я», поскольку это «я» поэта, сохраняется стимул к писанию стихов, – атрофию способности насыщать поэтическую речь сколько-нибудь внятным смысловым содержанием: стихи продолжают писаться, но – неизвестно зачем и непонятно о чем («Из рта... вырывается с шумом абракадабра» – «Точка всегда обозримей в конце прямой...»; «...голос, принадлежащий Музе... нашептывает слова, не имеющие значенья» – «Жизнь в рассеянном свете»). Кроме того, осознавая себя неудержимо стареющим, «я» постоянно проигрывает в воображении ситуацию своего реального ухода из жизни, тем самым как бы готовясь к нему и уже сейчас, пока смерть еще не пришла, чувствуя себя тем «никто», которым ему предстоит стать, растворившись в равнодушных ко всякой индивидуальности материальных структурах мира («...я сделался тоже частью / шелестящей материи, чье сукно / заражает кожу бесцветной мастью. / Я... неотличим / от какой-нибудь латки, складки, трико паяца» – «Послесловие»; «И если кто-нибудь спросит: «кто ты?» ответь: «кто я, / я – никто», как Улисс некогда Полифему» – «Новая жизнь»). Как это ни странно, но то самоуничтожение, предполагающее утрату эмпирической индивидуальности, которое описывается здесь Бродским, весьма сходно с религиозно-мистическим типом самоуничтожения, более всего характерным для культур древности, но сохраняющим определенную значимость и для ряда современных духовных традиций. Как истинный мистик, свое возможное полное обезличение Бродский принимает с отрешенным спокойствием, в чем-то очень похожим на на-

стоящее смирение, что опять заставляет вспомнить об Ахматовой с ее глубинным «да» миру, который благословляется – поскольку для нее это «Божий» мир, – несмотря на наличие в нем трагедии смерти, болезненно переживаемой каждой индивидуальностью. Например, в хорошо известном Бродскому стихотворении «Родная земля» Ахматова так пишет о слиянии тел умерших с материальной субстанцией их последней обители – земли, что трагедия смерти кажется преодоленной – земля потому и именуется «родной», что за ее сугубой материальностью вдруг открывается, ни больше – ни меньше, божественная прародина всего сущего: «Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно – своею». Но Бродский не случайно признавался, что мир Ахматовой не его мир; если он и мистик, то, бесспорно, безблагодатный. Его смирение никогда не органично, оно всегда вынужденно, всегда подневольно. В нем чувствуется напряжение и внутренний отпор, столь характерные для цветаевских стихов о смерти. Отпор Бродского слабее, приглушеннее демонстративно-страстного цветаевского отпора, не допускающего никакой сделки со смертью, представляющей Цветаевой только злом, обличать которое, даже давши «на погост... себя увезть» (образ из стихотворения «Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе...»), есть первейшая обязанность поэта. Однако, уступая Цветаевой в силе протеста, в самом характере его направленности Бродский ей необыкновенно, до чрезвычайности близок. Внутренне «я» Бродского, так же как и «я» Цветаевой, сопротивляется смерти, и сопротивляется потому, что, в отличие от религиозно ориентированного «я» Ахматовой, не верит в возможность духовной трансформации, чья цена – полная отдача себя тому Неведомому, которое бесконечно превышает обычные человеческие представления о собственной индивидуальной самодостаточности. Ни у Цветаевой, ни у Бродского такой отдачи не происходит, и закономерно, что, поскольку «я» упорно продолжает держаться за самое себя, Неведомое воспринимается им исключительно как враждебное начало, ведь оно, с таким же точно упорством, требует от «я» того, чего оно больше всего страшится, – перестать быть тем, чем оно привыкло быть. Вот как, с предельной жесткостью, это безысходное противоборство описывается у Бродского в стихотворении «Новая Англия», своеобразном метафизическом «перевертыше» ахматовской «Родной земли»:

Когда-нибудь всем, что видишь, растопят печь,
сделают карандаш или, Бог даст, кровать.
Но землю, в которую тоже придется лечь,
тем более – одному, можно не целовать.

Умер Бродский в январе 1996 года. Пророческими оказались слова, открывающие его стихотворение «На смерть Т.С. Элиота»: «Он умер в январе, в начале года...»

Знакомство широкого российского читателя со стихами Бродского начинается с конца 1980-х годов. Сегодня, несмотря на сложность художественного языка, он один из самых читаемых русских поэтов; его влияние на современную поэзию трудно переоценить.

Основные понятия

Анжамбеман, верлибр, гротеск, дольник, лирическое «я», мифологический образ, политическая аллегория, постмодернизм, романтическая традиция, сложная метафора, сонет, стансы, стихотворный цикл, тонический стих, экспериментальная рифма, элегия.

Вопросы и задания

1. Какие тенденции и мотивы русской поэзии Серебряного века нашли отражение в творчестве И.А. Бродского?
2. Какие особенности поэзии Бродского характеризуют ее как поэзию философской направленности? Покажите на конкретных примерах, как в стихотворениях И.А. Бродского функционируют такие философские понятия, как Время и Пространство, Бог, Пустота, Бытие и Небытие.
3. Дайте описание индивидуальных версификационных приемов И.А. Бродского (тип стиха, особенности рифмовки, своеобразие строфической композиции, излюбленные тропы).
4. Категория трагического и ее воплощение в поэзии И.А. Бродского.

Литература

Соч.: Остановка в пустыне. – Анн-Арбор, 1970; Новые стансы к Августе. – Анн-Арбор, 1983; Мрамор: Пьеса. – Анн-Арбор, 1984; Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. – М., 1997; Соч.: [В 7 т.]. – СПб., 1997–1998. Т. 1–4 (изд. продолжается).

Лит.: Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. – М., 1997; И.А. Бродский. Труды и дни. – М., 1998; Венцлова Т. Статьи о Бродском. – М., 2004; Иосиф Бродский (1940–1996). Указатель литературы на русском языке за 1962–1995. – СПб., 1997; Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 2000; Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. – СПб., 2000; Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. – М., 2002; Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – Энн-Арбор, Мичиган, 1984; Ли Чжи Ен. «Конец прекрасной эпохи». Творчество Иосифа Бродского: традиции модернизма и постмодернистская перспектива. – СПб., 2004; Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. – М., 2006; Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania») // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996; Полухина В.П. Brodsky through the eyes of his contemporaries. – London; New York, 1992; Поэтика Бродского. – Нью-Йорк, 1986; Раннит А. Заметки о России и Иосифе Бродском // Часть речи. 1980. № 1; Ранчин А.М. На пиру Мнемозины: интертексты Иосифа Бродского. – М., 2001; Сильвестр Р. Остановившийся в пустыне // Часть речи. 1980. № 4; Стрижевская Н.И. Письма перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. – М., 1997; Шайтанов И. Явление Бродского // Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной русской поэзии. – М., 2007; Эткинд Е. Взятая нотой выше, идеей выше... // Часть речи. 1980. № 1.

* Раздел «Проза» см. на эл. носителе.

Учебное издание

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века

Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением

Часть II 1925–1990 годы

**Составитель и научный редактор
профессор *В.И. Коровин***

**Зав. редакцией *Г.В. Свешникова*
Зав. художественной редакцией *И.В. Яковлева*
Нач. технического отдела *Е.В. Чичилов***

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Подписано в печать 22.11.2013. Формат 70×100/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 41,6.
Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1 000 экз.). Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19.
Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54
E-mail: vlados@dol.ru
<http://www.vlados.ru>

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX – начало XXI века

Учебник для вузов в трех частях

Часть II

1925–1990 годы

Электронное приложение

Составитель

и научный редактор профессор В.И. Коровин

*Рекомендован УМО по образованию
в области подготовки педагогических кадров для студентов, обучающихся
по направлению 050100
«Педагогическое образование» и специальности 050301
«Русский язык и литература»*

Москва
ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
ВЛАДОС
2014



УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И89

**И89 История русской литературы XX – начала XXI века : учебник для вузов в 3-х частях : Часть II : 1925–1990 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. – Электронное приложение. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС. 2014. – 1 эл. опт. диск (CD-ROM).
ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02029-2 (ч. 2)
ISBN 978-5-691-02031-5 (CD)
Агентство СІР РГБ.**

Вторая часть учебника знакомит с развитием русской словесности после октябрьского переворота 1917 года (1925–1985).

Наследие этого периода в отечественной литературе неоднородно. Оно включает литературу первых лет становления и упрочения принципов «социалистического реализма» в столкновении с другими направлениями и течениями; литературу о Великой Отечественной войне (от военной поэзии, прозы и драматургии до опытов переосмысления военной темы); многочисленный корпус произведений о жизни деревни (от сельских идиллий послевоенных лет до реалистически беспощадных картин «деревенской прозы»); литературу времен «оттепели» и так называемой «эпохи застоя», и завершается произведениями, появившимися в начале «перестройки» советского общества.

С середины 1980-х годов, когда с наступлением «перестройки» на родине стали доступны сочинения писателей русского зарубежья, стало ясно, что два параллельных потока русской литературы – в метрополии и за рубежом – следует рассматривать как единое целое.

**УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6**

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02029-2 (ч. 2)
ISBN 978-5-691-02031-5 (CD)

© Коровин В.И., 2014
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
© Художественное оформление ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Предварительные замечания. Состояние русской литературы после октябрьского переворота 1917 года, гражданской войны и до окончания Великой Отечественной войны. Два параллельных потока русской литературы: в России и на чужбине (Франция, Германия, Чехия, Китай, США) <Книга>	6
Глава 2. Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы). Смена поэтических поколений. Новые имена. «Пролетарская поэзия». «Левые» поэтические группы. «Левый фронт». «Конструктивисты». ОБЭРИУ. Поэзия иных направлений и «школ». «Комсомольская» лирика. <Эл. диск>	7
М.В. ИСАКОВСКИЙ. <Эл. диск>	72
Н.А. ЗАБОЛОЦКИЙ. <Книга>	14
Глава 3. Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии. <Эл. диск>	83
Глава 4. Проза 1920–1930-х годов. Писатели вне направлений. <Эл. диск>	165
М.М. ПРИШВИН. <Книга>	31
М.А. БУЛГАКОВ. <Книга>	52
В.В. ИВАНОВ. <Книга>	105
Б. ПИЛЬНЯК. <Эл. диск>	240
И.Э. БАБЕЛЬ. <Книга>	128
М.А. ШОЛОХОВ. <Книга>	145
Л.М. ЛЕОНОВ. <Книга>	172
М.М. ЗОЩЕНКО. <Книга>	189
А.П. ПЛАТОНОВ. <Эл. диск>	253
Глава 5. Драматургия 1920–1930-х годов. У истоков драматургии советского периода. <Эл. диск>	337
Глава 6. Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода. <Эл. диск>	372
Глава 7. Русская литература 1920–1930-х годов за пределами России. Поэзия. <Книга>	213
Г.В. АДАМОВИЧ. <Эл. диск>	393
Г.В. ИВАНОВ. <Эл. диск>	584
АРСЕНИЙ НЕСМЕЛОВ. <Эл. диск>	794
ИВАН САВИН. <Эл. диск>	822
Другие поэты «старшего» и «младшего» поколений поэтов русской эмиграции первой волны. <Эл. диск>	831
Глава 8. Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов. <Книга>	221
А.М. РЕМИЗОВ. <Книга>	240
Е.И. ЗАМЯТИН. <Книга>	252
И.С. ШМЕЛЕВ. <Книга>	264

Б.К. ЗАЙЦЕВ. <Эл. диск>	888
М.А. АЛДАНОВ. <Книга>	285
М.А. Осоргин, А.В. Амфитеатров, В.И. Немирович-Данченко, Г.Д. Гребенщиков, Б.В. Савинков, И.Ф. Наживин, Н.Н. Берберова, И.В.Одоевцева, В.Г. Федоров, Л.Ф.Зуров, И.С. Лукаш, В.С. Яновский. <Эл. диск>	906
В.В. НАБОКОВ. <Книга>	298
ГАЙТО ГАЗДАНОВ. <Эл. диск>	927
«Кокаиновый шедевр» М. Агеева. <Эл. диск>	947
Глава 9. Сатирики и юмористы русской эмиграции. Сатира и юмор в газетах и журналах русской эмиграции (1920–1940). Третий (Парижский) «Сатирикон». <Эл. диск>	952
Сатира и юмор в прозе и драматургии русского зарубежья	1078
Глава 10. Русская литература 1940–1950-х гг. в советской России (проза, поэзия, драматургия). <Эл. диск>	1161
К.М. СИМОНОВ. <Эл. диск>	1217
Проза периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет	1240
Драматургия Великой отечественной войны	1256
А.Т. ТВАРДОВСКИЙ. <Книга>	336
Глава 11. Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции. <Эл. диск>	1402
Глава 12. Русская литература 1960–1970-х годов в советской России. <Эл. диск>	1439
А.И. СОЛЖЕНИЦЫН. <Книга>	358
В.Т. ШАЛАМОВ. <Эл. диск>	1629
Ю.В. ТРИФОНОВ. <Эл. диск>	1654
В.М. ШУКШИН. <Эл. диск>	1668
В.П. АСТАФЬЕВ. <Книга>	396
В.Г. РАСПУТИН. <Книга>	434
Драматургия 1960–1970-х годов. Театр и время. От «оттепели» — к застою и перестройке. <Эл. диск>	1714
А.В. ВАМПИЛОВ. <Книга>	476
Глава 13. Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России Эмигрантская литература «третьей волны». <Эл. диск>	1717
И.В. ЧИННОВ. <Эл. диск>	1722
И.А. БРОДСКИЙ. <Книга>	486
Проза. <Эл. диск>	1735

Авторы второй части: **Андрющенко Е.** Гиппиус в эмиграции. Мережковский в эмиграции. — Часть II, главы 7 и 8; **Анкудинов К. В.Н.** Корнилов. — Часть II, глава 12; **Арзамасцева И.** Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода; разделы: Леонид Пантелеев, Р.И. Фраерман, Б.С. Житков, В.В. Бианки, Е.И. Чарушин, Н.Н. Носов. — Часть II, глава 6; (при участии Дзюбы Е. и Захаровой В.). — Часть II, глава 6; **Вершинина Н.** — Русская литература 1940–1950-х гг. в советской России (раздел «Русская литература 1950-х годов», кроме драматургии; при участии Л. Трубиной и В. Коровина). — Часть II, глава 10; Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции (кроме раздела «Иван Елагин»). — Часть II. Глава 11; **Газизова А. Л.М.** Леонов. — Часть II, глава 3; **Е.И. Замятин.** — Часть II, глава 8; **Ю. Кузнецов.** — Часть II, глава 12; **Гачева А.** Арсений Несмелов. — Часть II, глава 7; **Глазкова М.** Иван Савин. — Часть II, глава 7; **Громова М.** Драматургия 1920–1930-х годов. У истоков драматургии советского периода. — Часть II, глава 5; Драматургия Великой Отечественной войны, Драматургия 1950-х годов в России (советский период). — Часть II, глава 10; Драматургия 1960–1970-х годов. Театр и время. — Часть II, глава 12 (кроме раздела «А.В. Вампилов»); **Дзюба Е., Захарова В. А.А.** Фадеев — часть II, глава 3; Проза 1920–1930-х годов. Писатели вне направлений. — Часть II, глава 4 (кроме разделов «Б.А. Лавренев», «Л.И. Добычин» и монографических глав); **Журавлев В. М.В.** Исаковский. — Часть II, глава 2; **Иванов Н. М.М.** Пришвин — часть II, глава 4; **Капитанова Л.** — Русская литература 1960–1970-х годов в советской России. — Часть II, глава 12 (при участии Л. Трубиной и В. Коровина; кроме разделов: «Социалистический канон в поэзии Н. Грибачева», «Тихая поэзия», «Неофициальная поэзия», «В.Н. Корнилов», «Ю.П. Кузнецов», «А.А. Тарковский», «В.Л. Кондратьев», «Национальная эпопея», «Философский роман», «Нереалистические тенденции в прозе 1970-х годов», «Гротеск в прозе 1970-х годов», «Смеховая проза», «Литература эпатажа»), **В.Т. Шаламов, В.М. Шукшин, В.П. Астафьев, В.Г. Распутин;** Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России. Эмигрантская литература «третьей волны»; **И.В. Чиннов.** — Часть II, глава 13 (кроме разделов «И.А. Бродский» и «С.Д. Довлатов»); **Кибальник С.** — Гайто Газданов. — Часть II, глава 8; **Коваленко А.** — Русская поэзия на рубеже 1940–1950-х годов, между прошлым и будущим (1945–1955), или искусство сопротивления. — Часть II, глава 10; **Коровин В.** Предварительные замечания. Состояние русской литературы после октябрьского переворота 1917 года, гражданской войны и до окончания Великой Отечественной войны. Два параллельных потока русской литературы: в России и на чужбине (Франция, Германия, Чехия, Китай, США). — Часть II, глава 1; Дискуссии о творческом методе и художественном своеобразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии (в соавторстве с Л. Трубиной; кроме раздела «Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии» и монографических глав). — Часть II, глава 3; **Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, А.С. Штейгер.** — Часть II, глава 7; глава 9; **Иван Елагин.** — Часть II, глава 11; **Липич В.** Поэты Серебряного века вне течений и групп

(кроме: М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, М.А. Волошина). — Часть I, глава 12; «Комсомольская» лирика. — Часть II, глава 2; **Лоскутникова М. М.М.** Зощенко. — часть II, глава 3; **Медведева О.** Лавренев — (при участии Е. Дзюбы и В. Захаровой). — Часть II, глава 3; **Николаева Е.** — И.С. Шмелев. — Часть II, глава 8; **Николина Н. А.М.** Ремизов, М.А. Алданов. — Часть II, глава 8; **А.В. Вампилов** — часть II, глава 12; **Никонова Т. И.Э.** Бабель. — Часть II, глава 3; **Павловец М.** — Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы), (кроме разделов ОБЭРИУ, «Комсомольская» лирика, М.В. Исаковский, Н.А. Заболоцкий). — Часть II, глава 2; Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России (Поэты «второй» волны русской эмиграции). — Часть II, глава 11; **Пак Е.** — Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов; **Б.К. Зайцев.** — Часть II, глава 8; **Папкова Е. Вс. В. Иванов.** — Часть II, глава 3; **Радищева Е. Л.И.** Добычин (при участии Е. Дзюбы и В. Захаровой). — Часть II, глава 3; **Трубина Л.** Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы. Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов в метрополии (в соавторстве с В. Коровиным). — Часть II, глава 3; **Борис Пильняк, М.А. Шолохов.** — Часть II, глава 4; Русская литература 1940–1950-х гг. в советской России (проза, поэзия, драматургия). Литература Великой Отечественной войны, **К.М. Симонов, А.Т. Твардовский.** — Часть II, глава 10; Русская литература 1960–1970-х годов в советской России (разделы: «Тихая поэзия», Неофициальная поэзия, Социалистический канон в поэзии **Н.М. Грибачева**, «Национальная эпопея», Развитие «деревенской» прозы, Философский роман, Гротеск в литературе 1970-х годов, «В.Л. Кондратьев», «Нереалистические тенденции в прозе 1970-х годов», «Смеховая проза», «Литература эпатажа» — часть II, гл. 12; **Ю.В. Трифонов.** — Часть II, глава 12; **Тихомиров С. Н.А.** Заболоцкий. — Часть II, глава 2; **И.А. Бродский.** — Часть II, глава 13; **Умрюхина Н. М.Я.** Козырев. — Часть II, глава 3 (см. примечание к разделу «М.М. Зощенко»); **Урманов А. А.И.** Солженицын. — Часть II, глава 12; **Целкова Л. В.В.** Набоков; Кокаиновый шедевр **М. Агеева.** — Часть II, глава 8; **Чаплыгина Т. А.А.** Тарковский. — Часть II, глава 12; **Чернышева Е.** ОБЭРИУ (при участии М. Павловца), **Д. Хармс.** — Часть II, глава 2; **Серapiоновы братья.** — Часть II, глава 3; **М.А. Булгаков, А.П. Платонов** — часть II, глава 4; **Черняхович А. С.Д.** Довлатов. — Часть II, глава 13.



Глава 2

Русская поэзия советского периода в метрополии (1920–1930-е годы)

Смена поэтических поколений. Новые имена. «Пролетарская поэзия». «Левые» поэтические группы. «Левый фронт». «Конструктивисты». ОБЭРИУ. Поэзия иных направлений и «школ». «Комсомольская» лирика. К 1917 году большинство литературных группировок, определявших собою лицо поэзии Серебряного века, словно бы исчерпало свой объединительный потенциал. Прекратил существование поэтический кружок «Краса», неудачей обернулась попытка Г. Адамовича и Г. Иванова возродить второй «Цех поэтов», различные футуристические объединения либо распались («Гилея», «Петербургский глашатай», «Мезонин поэзии»), либо существовали номинально — в виде издательских объединений («Центрифуга», «Лирень», «Очарованный странник»). Немалую роль в распаде литературных связей сыграла Первая мировая война: одни поэты оказались на военной службе (А. Блок, Н. Гумилев, С. Городецкий, Б. Лившиц), другие покинули литературные столицы, разъехавшись по стране или даже покинув ее пределы (Н. Асеев, М. Волошин, А. Крученых, Б. Пастернак). Тем не менее, пореволюционные годы оказались весьма плодотворными для отечественной поэзии: в 1916–1917 годах выходят книги, ставшие во многом переломными для целого ряда авторов, знаменуя наступление нового периода в их творчестве. Среди этих книг — второе, расширенное и обновленное издание «Камня» О. Мандельштама, «Автомобильная поступь» В. Шершеневича, «Мирские думы» Н. Клюева, «Annomundiardentis» М. Волошина, «Простоекакмычание» В. Маяковского, «Поверх барьеров» Б. Пастернака, «Белая стая» А. Ахматовой и др.

Разразившаяся Февральская, а затем и Октябрьская революция существенно меняют сам характер литературного процесса в России. Произошедшие события поставили перед поэтами категорический выбор между принятием или неприятием новой действительности. Намеченная еще в предшествующие годы поляризация литературных сил фактически расколола писательский мир, представители которого требовали подчас друг от друга ясного определения своей позиции. Одни поэты (среди них З. Гиппиус, К. Бальмонт, И. Бунин, Саша Чёрный, Г. Иванов и др.) не примирились с произошедшим политическим переворотом и в начале 1920-х годов покинули страну. Другие («пролетарские поэты» и многие представители футуристического лагеря) активно включились в процесс культурного строительства, надеясь, что за революционными потрясени-

ями открываются принципиально новые возможности для творчества и воплощения в жизнь самых смелых мечтаний. Так, одним из первых встал на путь сотрудничества с большевиками В. Брюсов: в 1917 году он возглавил Комитет по регистрации печати, в 1918–1919 годах заведовал Московским библиотечным отделом при Наркомпросе и даже вступил в 1921 году в РКП(б). Существенным образом обновилась в это время и поэзия Брюсова: свои новые произведения он посвящает революции и ее вождям, при этом его стихотворения несут на себе следы влияния футуристов (прежде всего В. Хлебникова и Б. Пастернака); одним из первых в русской поэзии (вслед за французом Рене Гилем) Брюсов создает экспериментальные образцы «научной поэзии» («Мир электрона», «Мир N измерений», «Лесная тьма» и др.)

Впрочем, большинство поэтов противоречиво восприняли Октябрьскую революцию: признавая ее нравственный смысл и историческую неизбежность, они не приняли формы, в которые отлился «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», но предпочли разделить со своей страной и своим народом выпавшие на их долю испытания. В этом смысле показательна позиция поэтов, вошедших в состав общественно-политической группы «Скифы», которая заявила о себе двумя одноименными сборниками (1917–1918). Группа образовалась вокруг критика и публициста Р.В. Иванова-Разумника: его своеобразное «революционное почвенничество», осмыслявшее революцию в эсхатологических категориях и утверждавшее необходимость для России во имя очищения и установления нового, социалистического миропорядка пройти через горнило социальных потрясений и террора, сблизило таких разных поэтов, как Андрей Белый, С. Есенин, Н. Клюев, П. Орешин и др. Близок к «Скифам» в это время был и А. Блок, чье стихотворение «Скифы» оказалось созвучно идеологии «скифства».

Первые послереволюционные годы не были особенно благоприятными для отечественной поэзии. На фоне социальных катаклизмов даже самые эпатажные выступления бывших литературных скандалистов перестали казаться таковыми, а сам интерес публики к поэтическому слову на какое-то время ослабел. Существовали и объективные причины сокращения выпуска художественной литературы и падения тиражей: в упадок пришла полиграфическая база, издательства переключились на печать пропагандистской и учебной литературы. В этот период многие писатели вынуждены были искать альтернативные способы заработка, устраиваясь на службу в новые органы власти, выступая с лекциями в кружках рабочей молодежи и др. Внимание, которое уделяла молодая советская власть литературной молодежи, способствовало возникновению огромного количества литературных студий и кружков, действовавших на базе Особняка поэтов, Дома печати, Дворца искусств (Москва), Дома литераторов и Дома искусств (Петроград), в которых преподавали ведущие литераторы тех лет. Так, в петроградском Доме искусств (1919–1923) литературные студии вели Н. Гумилев, Е. Замятин, К. Чуковский, а в 1921 году усилиями В. Брюсова и под его руководством в Москве был открыт Высший литературно-художественный институт (ВЛХИ), готовивший советских писателей, критиков и переводчиков.

Первое послереволюционное пятилетие получило еще название «кафейный» или «устный» («изустный») период русской литературы. С конца 1917 по середину 1922 года, по свидетельству В. Брюсова, «...поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизированным кафедрам в разных кафе, — отчего этот период и называют иные «кафейным»... Сходную роль играли такие же чтения собственных стихов на вечерах, устраиваемых разными государственными и немногими сохранившимися частными издательствами»¹.

В обеих столицах и в других городах повсеместно открываются литературно-артистические кафе. Так, в Москве создается футуристическое «Кафе поэтов» (на углу Тверской и Настасьинского переулка), «Питtoresк» (на Кузнецком мосту), «Музыкальная табакерка» (угол Кузнецкого моста и Петровки), «Десятая муза» (в Камергерском), «Трилистник» (на Петровских линиях) и др. Были подобные заведения и в других городах. К примеру, в Киеве действовал клуб «Хлам» («Художники, литераторы, артисты, музыканты»), выведенный М. Булгаковым в романе «Белая гвардия» под названием «Прах».

В кафе и поэтических клубах, а также в залах московского Политехнического музея, петроградского Тенишевского училища и других местах проходили выпуски «Живых альманахов» и «устных журналов», вечера «авточтения» и тематические вечера. Так, в Политехническом музее регулярно проводились «Вечера новой поэзии» с подзаголовками «Смотр поэтических школ», «Вечер поэтесс», «Чистка поэтов» и т.д. Одно из самых знаменитых мероприятий первых лет революции — состоявшийся 27 февраля 1918 года в Большой аудитории Политехнического вечер «Избрание короля поэтов». Афиша вечера гласила: «Поэты! Учредительный трибунал созывает всех вас состязаться на звание короля поэзии. Звание короля будет присуждено публикой всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием»². На вечере подавляющим большинством голосов был «коронован» Игорь Северянин, победивший своего главного соперника — В. Маяковского. Протестуя против такого решения, футуристы Владимир Маяковский, Василий Каменский и Давид Бурлюк там же провели вечер с неслучайным названием «Против всяких королей».

Впрочем, кафе не только помогали авторам находить своих почитателей и решать материальные проблемы, но и подчас играли объединительную функцию. Так, в ноябре 1918 года по инициативе Василия Каменского и Вадима Шершеневича был создан «Всероссийский союз поэтов» (или СОПО — «Союз поэтов»), председателем Президиума которого в 1919–1921 годах был Валерий Брюсов. Заседания и вечера Союза проходили в кафе «Домино» (Тверская, 18), вскоре ставшее известным как

¹ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. 1922 // Брюсов В. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. — М., 1981. — С. 352–353.

² Цит. по изд.: Муравьев Вл. Первое пятилетие // В Политехническом «Вечер новой поэзии»: Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917–1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания. — М., 1987. — С. 10.

«Кафе поэтов». При СОПО возникли секции имажинистов, классической и неоклассической поэзии, а также ряд «левых» поэтических групп.

Левые поэтические группы. Левые группы в значительной степени определяли собой поэтический ландшафт первых послереволюционных лет, особенно группы, возникшие на развалинах дореволюционного футуризма. Именно они восторженно принимают революцию, сразу же включившись в идеологическую борьбу с традициями прошлого: так, уже в марте 1918 года В. Маяковский, В. Каменский и Д. Бурлюк на стенах домов собственноручно расклеивают первый выпуск «Газеты футуристов». В газете был опубликован «Манифест летучей федерации футуристов», провозгласивший, вслед за политической и социальной, третью революцию — Революцию Духа, суть которой — в создании нового, демократического искусства силами самых широких народных масс. Помимо прочего, газета включала в себя «Декрет № 1 о демократизации искусств (Заборная литература и площадная живопись)»: «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой Свободное слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан»¹. Будучи революционерами в искусстве, футуристы уже не могли довольствоваться экспериментированием с новыми рифмами, ломкой синтаксиса и т.п.: им необходимо было, чтобы новое искусство преображало саму окружающую реальность и человека, которые тем самым становились не только предметом, но и материалом творчества: «Улицы — наши кисти, / Площади — наши палитры» — писал В. Маяковский в стихотворении «Приказ по армии искусств» (1918). Не удивительно, что 1 мая того же года футуристы участвовали в праздничном оформлении Москвы и Петрограда. Вскоре, в январе 1919 г., было объявлено о создании в Петрограде еще одной «левой» группы — группы «комфутов» (коммунистов-футуристов) под предводительством Бориса Кушнера (1888–1937): так политика напрямую соединилась с искусством.

Если в столицах футуризм приобретал все более отчетливое политизированное звучание, новаторский пафос подчиняя пафосу классовой борьбы и строительства нового мира, то противоположное, далекое от политики, крыло его утверждало свои позиции в провинции. Наиболее значительным футуристическим объединением стала тифлисская группа «41°», организованная перебравшимися в Тифлис ветеранами футуристического движения Алексеем Крученых (1886–1968) и Ильей Зданевичем (1894–1975). Согласно манифесту группы, «Компания 41°» объединяет левобережный футуризм и утверждает заумь как обязательную форму воплощения искусства²: группа организовала одноименное издательство и газету (вышел 1 номер), выпустила ряд книг и сборников, проводила художественные выставки, пропагандируя заумное искусство.

Многие поэтические группировки, возникавшие после Октябрьской революции, даже декларативно порывая с футуристами, тем не менее в

¹ В Политехническом «Вечер новой поэзии»: Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917–1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания. — М., 1987. — С. 316.

² Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 634.

той или иной степени ориентировались на их теоретическое и поэтическое наследие. При этом большинство из этих групп свою эстетическую программу строили на том или ином пункте доктрины русского футуризма, абсолютизируя его. Если для самих кубофутуристов, ставивших во главу угла «самовитое слово», тем не менее прочие обновляемые ими элементы художественной структуры (ритмика, просодия, грамматика, синтаксис и пр.) были не менее важны, то, к примеру, программа «форм-либристов» (1922) опиралась прежде всего на «ритм звук метр», поскольку эти элементы, как гласила «Декларация форм-либризма» суть «материал художника, сумма составных которого создает содержание, вылитое из пространственных синонимов слагаемых»¹. «Люминисты» (1921–1922) абсолютизировали освобожденное от любых языковых связей «...живое слово, прорастающее из круговорота пластов и колеблемое неиссякаемыми вихрями молниеносных откровений, аграмматическое, чуждое обычной статической речи»²: именно через такое слово, по мысли «люминистов», выражается подлинная сущность мира, которую они обозначали понятием «Lumen» или «Оно». «Анархисты-биокосмисты» (1920–1924), довольно органично сопрягавшие анархическую доктрину с «Философией общего дела» Николая Федорова, занимали прямо противоположную позицию, языковые связи ставя выше самих слов: «Центр нашего внимания не отдельные слова, но ряды слов, не столько этимология, сколько синтаксис. И потому: творчество словесных рядов — разнообразие сочетаний их элементов»³. По-своему, вслед за футуристами, преломляя романтическую концепцию «поэтического безумия», группа «фуистов» (1921–1923) проповедовала «мозговой ражжизж», предрекая: «Да будет стадия всеевропейского обезумления трамплином нового прыжка»⁴.

Одной из наиболее радикальных постфутуристических группировок пореволюционной эпохи были «ничевоки» (1920–1921), утверждавшие, что конечная цель последовательной «дисконструкции» (термин футуриста Д. Бурлюка) или «истончения» (в терминологии «ничевоков») художественной структуры, осуществляемой авангардным искусством, заключается в полном уничтожении искусства как такового, его дискредитации и аннигиляции жизнью: «Истончение сведет искусство на нет, уничтожит его: приведет к ничего и в Ничего»⁵. Поэтому нынешнее обращение поэтов к творчеству является лишь компромиссом с присущей им жаждой творчества, тогда как в будущем должны осуществиться лозунги, провозглашенные в «Декрете о ничевоках поэзии»:

Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!⁶

¹ Тизенгаузен О. Декларация форм-либризма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 329.

² Декларация люминистов. — Там же. — С. 315.

³ Святогор А. «Биокосмическая поэтика». — Там же. — С. 309.

⁴ Перелешин Б. Фуисты. — Там же.

⁵ Декрет о ничевоках поэзии. — Там же. — С. 326.

⁶ Там же. — С. 327.

Впрочем, возникшая в июле 1919 года группа «экспрессионистов» (1919–1922) встала на путь поисков синтеза расщепленного футуристического наследия: по замечанию их лидера Ипполита Соколова (1902–1974) «Русский футуризм умер лишь потому, ... что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. Каждая фракция культивировала какую-нибудь одну сторону футуризма»¹. Поэтому своей творческой программой русские экспрессионисты объявляли создание нового поэтического искусства — искусства повышенной выразительности, которое должно основываться на синтезе основных достижений отечественного поэтического авангарда, обогащенного опытом западноевропейского экспрессионизма: «мы — синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т.д. Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и эвфонизма)...»². Синтетический характер отличал и творческую практику молодых петроградских поэтов-эмоционалистов (1921–1925), объединившихся вокруг мэтра отечественной поэзии Михаила Кузмина (1872–1936): стремясь выражать «неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия»³, эмоционалисты достаточно далеко отошли от футуристического наследия, обогатив его опытом не только европейских импрессионизма и экспрессионизма, но исконными традициями петербургской поэтической школы.

Большинство из постфутуристических группировок не стали заметным явлением в истории отечественной поэзии, до сих пор оставаясь предметом интереса лишь для специалистов, а более широким читателем воспринимаясь обычно в качестве некоего казуса. Лишь единицы из них вышли за границы «кафейного периода» и приняли активное участие в литературном процессе середины и конца 1920-х годов. Причина тому — незначительность дарования входящих в них авторов, а также «головной» характер их теоретических построений, интересных в качестве эстетической программы, но вряд ли воплотимых в творческой практике. В этом смысле куда больше повезло имажинистам, «Ордену имажинистов», еще одной поэтической группе, известность которой вышла далеко за пределы столицы⁴.

¹ Соколов И. Хартия экспрессиониста. — Там же. — С. 296.

² Соколов И. Бедекер по экспрессионизму. — Там же. — С. 299.

³ Декларация эмоционализма. — Там же. — С. 353.

⁴ О составе и декларациях этой группы см. ранее. В дополнение к прежде сказанному применительно к 1920 годам можно добавить следующее. По замечанию известного литературного критика и общественного деятеля 1920-х годов Вяч. Полонского, «имажинисты в Москве в «кафейный» период советской литературы были господствующим течением» (Полонский В. О литературе. Избранные работы. — М., 1988. — С. 398), и это не случайно. Причины тому были не только в одаренности многих членов группировки, но и необычайной организационной и пропагандистской активности В. Шершеневича и его сподвижников. Созданная в 1919 году официальная организация «Ассоциация вольнодумцев», устав для которой написали С. Есенин и А. Мариенгоф, а подписали другие члены группы, позволила имажинистам открыть несколько коммерческих предприятий, в частности довольно прибыльное и

популярное кафе «Стойло Пегаса», две писательских книжных лавки, издательства «Имажинисты» и «Чихи-Пихи», выпускавшие имажинистские книги, и даже свой кинотеатр «Лилипут». Имели имажинисты и собственный печатный орган — журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (всего за 1922–1925 годы вышло 4 номера), открытый и для авторов, не принадлежащих к группировке (в частности В. Хлебникова). Кроме того, успеху способствовала перенятая у футуристов тактика эпатирования публики: имажинисты расписывали стихами стены Страстного монастыря, переименовывали известные московские улицы, присваивая им свои имена и т.п. Активно развивали они и концертную деятельность, постоянно выступая в залах и кафе не только столицы, но и других городов. Мобильность имажинистов обеспечивало их участие в литературной секции Литературного поезда им. А.В. Луначарского (1919), а также покровительство целого ряда большевистских сановников, один из которых, школьный приятель А. Мариенгофа, предоставил им для поездок по стране свой служебный вагон.

Имажинисты в своем творчестве старались сохранять аполитичность, что нередко делало их объектами резкой критики со стороны не только властей (так, нарком А.В. Луначарский, сначала покровительствующий имажинистам, впоследствии назвал их «шарлатанами, желающими морочить публику» — Луначарский А.В. Свобода книги и революция. — Печать и революция. 1921. № 1. — С. 6), но и представителей конкурирующих литературных группировок. Подчас эта аполитичность, а также богемный образ жизни поэтов оборачивалась конфликтом с властями, когда, к примеру, выпуск летом 1921 года листовки с призывом ко «всеобщей мобилизации поэтов, живописцев, актеров, композиторов, режиссеров и друзей действующего искусства» (Листовка «Всеобщая мобилизация», объявляющая демонстрацию сторонников действующего искусства в Москве. 12 июня 1921 г.: Афиша. — Код доступа: <http://esenin.niv.ru/esenin/afisha/afisha-16.htm>), не только пародирующей официальные документы, но и призывающей к несанкционированной демонстрации, обернулась вызовом имажинистов в московское ЧК. Что касается творческой программы группировки, то краеугольный камень их эстетики — «образ как таковой» — они полемически противопоставили «слову как таковому» футуристов. «Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов!» (Декларация. — В кн.: Поэты-имажинисты. — СПб.; М., 1997. — С. 8–9) — утверждалось в имажинистской «Декларации». Поэт для имажинистов — прежде всего создатель ярких и необычных образов, автономных от какой бы то ни было идеологии и прагматического смысла, что нередко понималось как полное обесмысливание поэзии, отчасти благодаря провокационным заявлениям самих имажинистов («Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины» — там же. — С. 9). Основным приемом для создания подобных «эмансипированных» образов для имажинистов служила метафора, позволявшая сближать самые отдаленные вещи, сталкивать слова в неожиданных и нередко эпатажных сочетаниях, что подчас превращало метафорические ряды в катахрезу, как, например, в стихотворении В. Шершеневича «Принцип примитивного имажинизма» (1918):

И ресницы стучат в тишине, как копыта,
По щекам, зеленеющим скукой, как луг,
И душа выкипает, словно чайник, забытый,
На спиртовке ровных разлук.

«Левый фронт». Таким образом, лагерь «левой» поэзии не был единым: группировкам, отстаивавшим автономность искусства от политики противостояли объединения, не только сотрудничающие с новой властью, но и стремившиеся стать в авангарде нового, социалистического искусства. Прежде всего натиску конкурентов не собирались уступать футуристы, разделявшие политическую платформу большевиков и желавшие направить ширящееся футуристическое движение в «нужное русло». Так, в 1921 г. на Дальнем Востоке (Владивосток — Чита) было создано новое футуристическое объединение «Творчество», выросшее из вышедшего за год до того одноименного журнала, в котором приняли участие Давид Бурлюк, Николай Асеев (1889–1963) и Сергей Третьяков (1892–1939). Именно последние двое составили костяк группы (Д. Бурлюк вскоре перебрался в Америку), в которой приняли участие также Петр Незнамов (Лежанкин; 1889–1941), Владимир Силлов (1901–1930), Сергей Алымов (1892–1948), Венедикт Март (Матвеев; 1896–1937) и др.

Эта группа, вместе с «комфутами» и рядом других творческих объединений послужила базой для создания в 1923 г. во главе с В. Маяковским Левого фронта искусств — ЛЕФа, взявшего на себя роль главного наследника и преемника раннефутуристического движения в советской литературе. «Мы, левы, ведем свое начало от «Пощечины общественно-

Впрочем, имажинисты почти никогда не впадали в образную «заумь»; более того, к 1921 году ясно обозначился водораздел между «левыми» имажинистами (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, Н. Эрдман и др.), которые отстаивали самоценность образа, видя в нем «цель» творчества, — и «правыми» (С. Есенин, А. Кусиков, Б. Грузинов и др.), для которых эксперименты с образом были лишь «средством» на пути к новому содержанию. Так, С. Есенин последовательно выступал против «простого акробатства» некоторых своих товарищей, противопоставляя ему своё понимание назначения поэзии в статье «Ключи Марии» (1920), ставшей одним из манифестов группы. В этой статье Есенин отмечал, что поэзия не может довольствоваться лишь метафорическими («заставочными») и метонимическими («корабельными») образами, связывающими земные «вещи» путем их уподобления друг другу, ибо в идеале любой образ должен быть «ангельским» — иначе говоря, символическим, уводящим «а realibus ad realiora» («от реального к реальному» — Вяч. Иванов), открывая иное, духовное измерение вещного мира. Однако имажинистский принцип метафорического образотворчества, особенно ярко преломившись в произведениях Есенина конца 1910-х — начала 1920-х годов, отпечатался даже в поздних вещах поэта, уже после того как он вместе с Б. Грузиновым опубликовал 31 августа 1924 года в «Правде» письмо о роспуске группы. К примеру, в поэме С. Есенина «Черный человек» (1925) показательны такие строки, стилистически выбивающиеся из общего строя произведения, как: «Голова моя машет ушами, Как крыльями птица. Ей на шее ноги Маячить больше невмочь». Впрочем, здесь имажинистская образность — не что иное, как есенинское автопародирование, поскольку она отсылает читателя к определенному периоду творчества поэта, с которого тот стал вести отсчет поразившего его духовного кризиса.

После ухода из стана имажинистов С. Есенина и Б. Грузинова группировка еще некоторое время просуществовала: во многом итоговыми для нее стали выпуск коллективного сборника «Имажинисты» (1925) и книга стихов В. Шершеневича с говорящим названием «Итак итог» (1926). Летом 1927 года «Орден имажинистов» был распушен.

му вкусу»¹, — заявлял один из наиболее активных «лефовцев» С. Третьяков. Поэтому неслучаен и состав ЛЕФа, члены которого в основном были мобилизованы из футуристических рядов: помимо В. Маяковского, в объединение вошли критики Борис Арватов (1896–1940), Осип Брик (1888–1945), Николай Чужак (Насимович, 1876–1937), а также поэты Н. Асеев, В. Каменский, А. Крученых, Б. Кушнер, Б. Пастернак, С. Третьяков, художники А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, кинорежиссеры С. Эйзенштейн, Д. Вертов, филологи В. Шкловский, Г. Винокур и др. Можно заметить, что литературное крыло объединения в основном составляли именно поэты, что несколько ограничивало возможности ЛЕФа. Само «милитаризированное» название группировки отвечало не только духу времени, но и точно отражало агрессивно-наступательную стратегию «лефов», объявивших своими противниками «...тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает ак<адемическому> старью действительную роль в сегодня <...> кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества»². Печатным органом ЛЕФа стал одноименный журнал, редактором которого также был В. Маяковский.

Понимая Октябрьскую революцию как революцию, кроме прочего, еще и эстетическую, «лефы» требовали радикального обновления искусства, прежде всего арсенала его выразительных средств. Так, один из ключевых принципов лефовской эстетики — борьба с вымыслом и «психоложеством» (психологизмом, запечатлением в искусстве душевных движений личности), которым теоретики ЛЕФа противопоставляли «литературу факта» и функциональное понимание человека, изображаемого в его внешних проявлениях — в делах и поступках, в труде: «Мы — против литературы вымысла, именуемой беллетристикой; мы — за примат литературы факта. <...> Мы вовсе не против условного признания момента выдумки как некоего диалектического предвидения, связующего и толкающего отложившиеся факты, — мы только против выдумки как абсолюта. <...> Мы — всячески за жизнь, мы только против выдумки «под жизнь»³ — писал один из теоретиков ЛЕФа Н. Чужак в статье «Писательская памятка», открывающей «первый сборник материалов работников ЛЕФа» «Литература факта». В поэзии это выражалось в культивировании «лефами» жанров стихотворного фельетона, репортажа, агитки, рекламного слогана, подписи для плакатов и других форм «агитационно-производственного искусства», которые по сути должны были вытеснить жанры традиционные, прежде всего интимно-медитативные. Логика такого вытеснения «фактом» вымысла обусловлена отношением «лефов» к происходившим в стране преобразованиям, которые, по их мнению, превосходили своей масштабностью и фантастичностью любой вымысел. Кроме того, «лефы» своеобразно понимали теорию «социального зака-

¹ Цит. по: Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов. Хрестоматия. М., 2001. С. 236.

² Маяковский В. В кого вгрызается ЛЕФ? // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. — С. 378.

³ Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М., 2000. — С. 11–12, 22.

за», считая, как утверждал Осип Брик, что «не себя выявляет великий поэт, а только выполняет «социальный заказ», то есть выражает в творчестве идеологию и устремления своего класса, так что «Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан»¹. Согласно данной теории, подлинно революционный писатель тем и отличается от своих предшественников, что понимает свою роль рупора и выразителя интересов победившего пролетариата, сознательно выполняя «социальный заказ». Не удивительно, что труд поэта понимался «лефами» как производство стихов, а произведения искусства мыслились как вещь среди других вещей социалистического быта («Как делать стихи?» — называлась одна из статей В. Маяковского 1926 года; он же писал в стихотворении 1925 года «Домой!»: «Я хочу, / чтоб в дебатах / потел Госплан // мне давая / задания на год. // Я хочу, / чтоб над мыслью / времен комиссар / с приказаньями нависал»).

Впрочем, поэтическая практика большинства «лефов» в основном расходилась с их декларациями, что зримо проявилось в публикации В. Маяковским в 1923 году в первом номере журнала «ЛЕФ» поэмы «Про это», которая хотя и предворялась редакционным пояснением о том, что ее надо воспринимать как «опыт полифонического ритма», однако своим глубоким психологизмом в решении темы любви и интимностью звучания выбивалась из любых канонов «газетной поэзии». Не факт из газетной хроники, уже идеологически препарированный, а факт из реальной жизни реального человека — Владимира Маяковского лег в основу этого произведения, в котором звучат не только имена реальных людей и названия улиц, но даже адрес и телефон возлюбленной поэта, а сама тема неразделенной любви приобретает не сатирико-публицистическое (как, к примеру, в стихотворении 1927 года «Маруся отравилась»), но трагедийное звучание. Столь же выбивалась из лефовского канона и поэма Н. Асеева «Лирическое отступление» (1924), автор которой по-своему подошел к вечной теме, признав, что мечтания о любви, преображенной революцией, оказались несбыточными и человеческая психология не поддается такой же стремительной переделке, как экономика или даже общественный уклад:

Как мне вырастить жизнь иную
Сквозь зазывы лавок,
Если рядышком —
вход в пивную
От меня направо?
Как я стану твоим поэтом
Коммунизма племя,
Если крашено
рыжим цветом,
А не красным —
время!?

Это несоответствие жестко нормативного характера эстетики ЛЕФа и глубоких различий в мироощущении и поэтике составивших данное объ-

¹ Брик Осип. Т.н. «формальный метод». — ЛЕФ. 1923. № 1. — С. 213.

единение членов не раз приводило ЛЕФ к внутренним столкновениям и кризисам. В результате противоречия внутри Левого фронта привели к закрытию в 1925 году, после выхода 7 номера, журнала «ЛЕФ», на страницах которого можно было встретить произведения авторов, не принадлежащих к группировке. Идейно и творчески более «монологичный» журнал «Новый ЛЕФ», затеянный с января 1927 года, также продержался всего 2 года. В том же 1927 году объединение покинул Б. Пастернак. А в августе 1928 года из ЛЕФа выходит и сам В. Маяковский вместе с группой единомышленников. Его попытка через год, в 1929 году возродить ЛЕФ под новым названием — РЕФ (Революционный фронт) оказалась столь же непродуктивной. А после того как В. Маяковский неожиданно для большинства его бывших соратников зимой 1930 года написал заявление о его приеме в Российскую ассоциацию пролетарских писателей — РАПП «в осуществление лозунга консолидации всех сил пролетарской литературы» с пожеланием, «что все активные рефовцы должны сделать такой же вывод»¹, РЕФ распался.

Конструктивисты. Еще одно левое литературное объединение, близкое ЛЕФу, возникло в Москве весной 1922 года под названием «Литературный конструктивизм». Весной 1924 года группировка значительно расширилась, организационно оформившись в ЛКЦ — Литературный центр конструктивистов, который возглавил поэт Илья Сельвинский (1899–1968). Роль идеолога конструктивизма играл литературовед Корнелий Зелинский (1896–1969), тактометрическую концепцию конструктивистского стиха (противостоящую традиционной концепции стихотворного метра) разрабатывал поэт и известный впоследствии стиховед Александр Квятковский (1888–1968); кроме них, членами ЛКЦ были поэты Эдуард Багрицкий (Дзюбин; 1895–1934), Владимир Луговской (1901–1957), Вера Инбер, а также ряд прозаиков и очеркистов (Б. Агапов, Е. Габрилович, И. Аксёнов и др.). В том же 1924 году вышел первый коллективный сборник ЛКЦ «Мена всех. Конструктивисты-поэты», открывающийся «Декларацией литературного центра конструктивистов». Само название сборника иронически обыгрывало зародившееся в русской эмиграции просоветское движение «сменовеховства», близкое «скифству»; себя же конструктивисты позиционировали как представителей технической интеллигенции, наиболее классово и идейно близкой к пролетариату, предпочитая применять к себе вместо ярлыка «попутчики» более точный, с их точки зрения, технический термин «переходники». В коллективных сборниках ЛКЦ «Госплан литературы» (1925), «Бизнес» (1929) их авторы выступали выразителями идей прогресса, «западничества» и «американизма», популярных в среде «технарей» новой формации.

Понятие «конструктивизм» его идеологи понимали расширительно — это не просто литературная школа, но особый, переходный тип мировоззрения, присущий поколению, которое создает новую, социалистическую действительность и социалистическое искусство. Суть данного мировоззрения — в рационализации творческого процесса, подобной рационализации производства и внедрению новых технологий в промыш-

¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1959. — Т. 13. С. 134.

ленность. Не случайно себя конструктивисты именовали «конструкторами», а свои произведения — «конструэмами»: вместо интуитивно найденного стиля они предлагали художнику опираться на рациональную «конструкцию материалов». Один из основных методов такой рационализации — «уплотнение смысла», иначе называемое «грузофикацией стиха», когда художественное произведение организуется вокруг центральной метафоры — «смысловой доминанты», разворачивающейся в системе взаимосвязанных «локальных образов», каждый из которых есть лишь частное проявление развернутой метафоры («локальная семантика»). При этом конструктивисты большое внимание уделяли «инфляции прозы», культивируя различные жанры сюжетной поэзии — от воровской песни и баллады и до романа в стихах и эпопеи. Так, в «Думе об Опанасе» Эдуард Багрицкий рассказал историю удалого махновца Опанаса и его поединке с комиссаром Иосифом Коганом (1926); столкновению стихийной волиницы народного восстания под предводительством лихого атамана Улялаева — и упорядочивающей силы регулярных войск Красной армии комиссара Гая посвятил свою стихотворную эпопею «Улялаевщина» (1924) Илья Сельвинский; поэму на материале жизни уголовного мира «Васька Свист в переплете» (1926) написала Вера Инбер; балладный строй отличал стихотворение Владимира Луговского «Обреченный поезд» (получившее широкую известность под названием «Песня о ветре» 1926):

Итак, начинается песня о ветре,
О ветре, обутом в солдатские гетры,
О гетрах, идущих дорогой войны,
О войнах, которым стихи не нужны.

Вообще, для поэзии конструктивистов характерна увлеченность романтикой — будь то романтика дальних странствий, гражданской войны — причем всех ее лагерей — и белых, и красных, и зеленых; романтика уголовного мира и работы ВЧК. В центре их художественного мира — сильный, цельный, стихийный человек, склонный к спонтанным поступкам и не дорожащий своей жизнью. Впрочем, гумилевские истоки неоромантической образности роднили конструктивистов с рядом других молодых советских поэтов 1920-х годов — таких, как Николай Тихонов (1896–1979), и тематически, и ритмически обновивший почтенный жанр романтических баллад («Баллада о гвоздях» 1919–1922, «Баллада о синем пакете» 1922 и др.), Иосиф Уткин (1903–1944), автор популярной в 1920-е годы «Повести о рыжем Мотэле» (1925), Всеволод Рождественский, прямой наследник акмеистической линии русской поэзии и др.

При этом конструктивисты активно внедряли в свои произведения диалектные слова, просторечия, вульгаризмы, профессионализмы и даже арготизмы, обращаясь к экзотическому для поэзии этнографическому, узкоспециальному (научно-техническому) и даже статистическому материалу, что в лучших образцах конструктивистской поэзии придавало ей неповторимый колорит, а в худших — выводило ее за пределы

собственно литературы. Особое внимание они уделяли фонической стороне стиха, разрабатывая даже особые приемы фонетической записи (звукозаписи), передающей тембр, интонацию, паузирование звучащей речи, как, к примеру, в стихотворении И. Сельвинского «Цыганский вальс на гитаре» (1922):

Ах, нночь-чи? Сон-ы. Прох?ладыда
Здесь в аллеях загалохше?го сад-ы...
И доносится толико стон (эс)¹ гит-тарарары
Таратин?на
Таратина
Тан...

В 1925 году на федеративных началах ЛКЦ вошел в ЛЕФ, даже опубликовал в журнале ЛЕФ новую декларацию, однако вскоре сотрудничество обернулось жесткой полемикой, обостренной возникшей неприязнью друг к другу лидеров двух группировок — В. Маяковского и И. Сельвинского. В частности, ЛКЦ не разделял нигилистический пафос некоторых «лефов» по отношению к традиции («Конструктивизм берет классиков снова на борт советской современности»² — писал К. Зелинский в работе «Конструктивизм и социализм»), не принимал рекламно-агитационной продукции, преподносимой ЛЕФом в качестве образца новой поэзии («Маяковский! Вы увенчанный лаврами / Мэтр и поэтов туз. / Как-то за вами я поплетусь / В малярном деле торговой рекламы?» — иронизировал И. Сельвинский в романе в стихах «Пушторг» (1928), во многом полемически заостренном против ЛЕФа и его предводителя лично). Не уступал в язвительности и В. Маяковский: «кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки // — кто их к черту разберет?», которых он высмеивал в неоконченной поэме «Во весь голос», были членами созданной в 1929 году конструктивистской группы комсомольского молодняка «Констромол» — Константин Митрейкин (1904–1934) и Анатолий Кудрейко (Зеленяк-Кудрейко, 1907–1984). Однако ЛКЦ ненадолго «пережил» своих оппонентов, самораспустившись в 1930 году после того, как ряд поэтов-конструктивистов вступили в РАПП.

«Пролетарская поэзия». Победа РАПП была предрешена не столько эстетически, сколько политически и организационно — ассоциация пролетарских писателей не только стала самым массовым объединением, но и пользовалась значительной поддержкой власти. Этому не помешала даже историческая резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», в которой декларировалось «свободное соревнование различных группировок и течений»³ советской литературы. Даже ведущее положение среди других литературных объединений и группировок не удовлетворяло деятелей РАПП — они претендовали на право говорить от лица всей советской литературы.

¹ «Эс» — означает паузу. Произносить про себя <примеч. автора>.

² Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. — М., 1929. — С. 31.

³ О партийной и советской печати. Сборник документов. — М., 1954. — С. 345.

При том, что основные достижения ассоциации лежали все-таки в области прозы и драматургии (это связано со значительностью таких входивших в нее фигур, как А. Фадеев, М. Шолохов, А. Фурманов, Вс. Вишневский и др.), тем не менее поэтическое крыло РАПП не оказалось в тени.

Главным образом оно состояло из различных объединений «пролетарских поэтов», сама история которых в советский период восходит к «Пролеткультам» — массовой литературно-художественной и культурно-просветительской организации, созданной сразу после Февральской революции 1917 года и просуществовавшей до 1932 года. «Пролеткульт» («Пролетарская культура») имел сеть первичных организаций («первичек»), объединявших по всей стране до 400 тысяч рабочих, из которых около 80 тысяч занимались в различных кружках и студиях, в том числе и поэтических. Кроме того, «Пролеткульт» издавал около 20 журналов, в том числе теоретический орган — «Пролетарская культура» (1918–1921), а также «Горн» (Москва), «Грядущее» (Петроград) и др. Идеология организации базировалась на понятии «классовой культуры», сформулированной в трудах Г.В. Плеханова, А.А. Богданова и других теоретиков рабочего движения, которые утверждали, что пролетариат должен иметь свою культуру, проникнутую идеей трудового коллективизма и пафосом строительства нового, бесклассового общества. Однако «Пролеткульт» не желал ограничивать себя только просветительской и культуртрегерской деятельностью, вторгаясь в смежные сферы общественной жизни. Кроме того, сеть его ячеек создавала конкуренцию партийным ячейкам, что вызвало к жизни постановление ЦК РКП от 10 ноября и резолюцию «О пролеткультах» 1 декабря 1920 года, ограничивших деятельность этой организации и подчинивших ее подразделениям Народному комиссариату просвещения.

К этому времени от Пролеткульта отделилась поэтическая группа «Кузница» (1920–1932), членами которой были такие заметные поэты, как Владимир Кириллов (1890–1943), Михаил Герасимов (1889–1939), Василий Александровский (1897–1934), Василий Казин (1898–1981), Николай Полетаев (1889–1935), Сергей Обрадович (1892–1956) и др. В «Декларации» 1923 года «Кузница» позиционировала себя как «единственное объединение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и РКП»¹. Входившие в «Кузницу» поэты с формальной точки зрения были эклектики, заимствовавшие формальные приемы как у своих предшественников (преимущественно поэтов 1880-х годов, символистов, а также И. Северянина), так и современников (прежде всего В. Маяковского и других «левых» поэтов). Стилевой эклектизм вытекал из убежденности пролетарских поэтов в приоритете содержания над формой: по их мнению, «...содержание угадывает изображительные средства и само разгадывается и изображается ими»². И поскольку художник является «функцией» своего класса и его «творящим медиумом», а творчество — «функцией общественной идеологии»³, ав-

¹ Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 444.

² Там же. — С. 441.

³ Там же. — С. 440–441.

тор вправе пользоваться любым арсеналом выразительных средств, выработанных предшествующим искусством, для образного воплощения идеологии победившего класса.

Тематика поэтических выступлений авторов «Кузницы» была обусловлена их пониманием Мировой революции как не только социального, но и космогонического катаклизма, «Великой Мировой Весны» (В. Кириллов) знаменующего начало новой эры «Мирового Совдепа» (С. Образович) и приход нового Человека-пролетария:

Вот он — Спаситель, земли властелин,
Владыка сил титанических,
В шуме проводов, в блеске машин,
В сиянии солнц электрических.
(В. Кириллов. «Железный Мессия». 1918)

Пафос коллективного созидательного труда, победы над косными силами природы и старым миром, культ «мы» вплоть до утверждения невозможности индивидуального сознания сочетается в их поэзии с богорборческими мотивами и призывами в духе раннего футуризма:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.
(В. Кириллов. «Мы». 1917)

Именно «Кузница» стала инициатором создания в октябре 1920 года Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) — предшественницы РАПП. К ассоциации вскоре присоединилось еще ряд групп пролетарских писателей, таких, как кружок рабочих поэтов и беллетристов «Рабочая весна» (при газете «Рабочая Москва») и группа комсомольских поэтов «Молодая гвардия», возникшая вокруг одноименного журнала и газеты «Юношеская правда» при поддержке ЦК РКСМ. В последнюю группу входили такие поэты, как Александр Безыменский (1898–1973), Александр Жаров (1904–1984), Иван Доронин (1900–1978) и др. Часть поэтов из этих групп, в частности «кузнецы» В. Кириллов и М. Герасимов, разойдясь с товарищами в своей оценке нэпа, вскоре перешли в созданную в 1922 году группировку «Октябрь», которая влилась в Московскую ассоциацию пролетарских писателей (МАПП, с апреля 1924 года ставшая секцией ВАПП) и вскоре перехватила у «Кузницы» главенствующую роль в ассоциации.

Во многом эстетическая программа «Октября» была позаимствована у группы «Кузница», впрочем, без крайностей ее культурного нигилизма и абстрактного космизма: «Откиньте небо! Отбросьте вещи! / Давайте землю и живых людей!» — обратился в стихотворении «Поэтам «Кузницы» (1923) к соратникам по ассоциации А. Безыменский, порвавший с былым увлечением «планетарной поэзией». В манифесте «Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Ок-

тябрь», напечатанном в 1923 году № 1 журнала «На посту» — печатном органе ВАПП-РАПП, был провозглашен примат содержания над формой, осуждены за формальный поиск другие литературные группировки. В этом манифесте «буржуазной литературе», обслуживающей интересы класса буржуазии, была противопоставлена литература «пролетарская», «которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата как переустроителя мира и создателя коммунистического общества»¹. Эта установка ограничила тематический диапазон «пролетарской поэзии»: как писал А.Безыменский в стихотворении «О шапке» (1923):

Только тот дней не мельче,
Только тот на нашем пути,
Кто умеет за каждой мелочью
Революцию мировую найти.

Бедным оказался арсенал выразительных средств, доступных «пролетарским поэтам» — акцентный стих, избытоющий риторическими фигурами и лозунгами, штампами романтической и неоромантической поэзии, умеренно смелая рифмовка, разбавленная банальными рифмами (как в вышеприведенном примере, где неравносложное «мельче / мелочью» соседствует с тривиальным «пути / найти»). Новый жанр — «коммунэры», который культивировали поэты «Октября», являлся по сути разновидностью баллады, только написанной на материале революционных и послереволюционных событий. Не случаен был и лозунг «одемянивания поэзии», выдвинутый в 1923 году Леопольдом Авербахом, одним из стратегов «напостовщины» (по названию журнала «На посту») — крайне левого течения внутри РАПП. «Пролетарским поэтам» предлагалось ориентироваться на творчество Демьяна Бедного, называвшего себя «присяжным фельетонистом большевистской прессы». Произведения Д. Бедного «на заданную тему» носили иллюстративно-декларативный характер и отливались в доступную широкому читателю эклектическую стихотворную форму, где фольклорный и псевдонекарасовский стих, стилизованный под лубочный или частушечный, встречался с идеологическими формулами большевистской риторики. Однако лучшие вещи Демьяна Бедного привлекали своей органичной «кондовостью» и прямолинейностью и вызвали волну подражаний в среде «пролетарских поэтов». Впрочем, Илья Сельвинский на лозунг «За одемянивание литературы!» откликнулся язвительной эпиграммой:

Литература не парад
С его равнением дотошным.
Я б одемяниваться рад,
Да обеднячиваться тошно.

Уже во второй половине 1920-х годов, особенно после того, как в ноябре 1926 года на расширенном пленуме ВАПП эстетическая программа «Октября» была значительно пересмотрена в сторону по-своему понятого

¹ Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Октябрь». — Там же. — С. 448–449.

«реализма» и отказа от «богдановско-пролеткультовских уклонов», пролетарская поэзия переживает очевидный упадок, что проявилось также в усилении роли прозаиков и драматургов в ассоциации. Впрочем, этот период назревает общее ощущение кризиса поэзии. Так, показателен ответ Б. Пастернака 18 января 1926 на вопрос газеты «Ленинградская правда» о положении современной поэзии: «Вы говорите, стихов писать не перестали, хотя их не печатают, изданных же не читают. Ценное наблюдение, хотя не оно меня убеждает в упадке поэзии — мы пишем крупные вещи, тянемся в эпос, а это определенно жанр второй руки. Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немислима. Короче говоря, с поэзией дело обстоит преплачевно»¹.

Действительно, огромный маятник, качнувшийся в русской литературе в конце XIX века от «прозаического» полюса к «поэтическому», в конце 1920-х годов неуклонно стал возвращаться обратно к прозе, все более востребованной массовым читателем. Ведущие поэты этого времени все реже обращаются к лирическому стихотворчеству, их собственно лирическое наследие этих лет весьма незначительно по объему: «продвигать лирический материал на большие расстояния»² в жанре поэмы пытается Б. Пастернак («Девятьсот пятый год» 1925–1927, «Лейтенант Шмидт» 1926–1927), над прозой работает О. Мандельштам, изучению творчества А.С. Пушкина посвящает себя А. Ахматова, практически оставляют стихотворчество Андрей Белый, Максимилиан Волошин, Алексей Крученых и др. Интересно, что сходные процессы происходили и в поэзии русского зарубежья (в творчестве И. Бунина, В. Ходасевича, М. Цветаевой и других поэтов).

Одно из последних значительных объединений 1920-х годов — литературная группа ОБЭРИУ, отчасти выросшая из созданного в 1925 году поэтом Александром Туфановым (1877–1941?) «Ордена заумников». Дебютный вечер ОБЭРИУ под названием «Три левых часа» состоялся 24 января 1928 года на сцене ленинградского Дома печати. Из поэтов в группу вошли Александр Введенский (1904–1941), Даниил Хармс (Ювачев; 1905–1942), Николай Заболоцкий (1903–1958), Константин Вагинов (1899–1934), Игорь Бахтерев (1908–1996), Борис Левин. К обэриутам были близки Николай Олейников (1898–1937 или 1942), Юрий Владимиров, философы Яков Друскин, Леонид Липавский, писатель Евгений Шварц, а также художники Казимир Малевич, Павел Филонов и ученицы Филонова Татьяна Глебова и Алиса Порет.

Название ОБЭРИУ расшифровывалось как «Объединение реального искусства» (финальное «у» было добавлено в качестве шутки, в пику многочисленным литературным «-измам»)³.

¹ Пастернак Б. Ответ на анкету «Ленинградской правды» // Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 т. — М., 1991. — Т. 4. С. 620.

² Выражение поэта Н. Тихонова. Цит. по изд.: Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. — Л., 1989. — С. 30.

³ ОБЭРИУ (ОБ — Объединение; ЭР — Реального; И — Искусства; У — лишняя означаемая буква в аббревиатуре).

Художественный мир обэриутов амбивалентен в своих смыслопорождающих инстанциях. Автор, художественное время и пространство, сюжеты, повествователи и лирические субъекты — все эти категории работают у обэриутов на разных смысловых площадках, в разных логических модальностях, что позволяет сегодня постигать их творчество в широком диапазоне интерпретаций.

Центральные фигуры будущих обэриутов еще в начале 1920-х годов вместе с философами Л. Липавским и Я. Друскиным объединились в литературно-философское эзотерическое содружество «Чинари»¹.

Онтологические вопросы времени, пространства, движения, теологические проблемы, поднимаемые на собраниях чинарей, во многом определили художественную картину мира и эстетику обэриутов. Среди важнейших — идея бессвязности, мерцания мира, раздробленности времени, непонимании разумом мира и молчания как адекватной формы выразить его бессмыслицу. С физическим исчезновением членов содружества (1937 — арест и гибель Олейникова, 1941 — арест и гибель Введенского, затем Хармса, гибель на фронте Липавского) оно перестало существовать. Таким образом чинари — неспецифически художественное и более широкое по временным границам объединение, нежели Обэриу, которое прекратило свое существование в связи с арестами в 1931 г. ее основных участников — Введенского, Хармса, Бахтерева. Но их творчество продолжалось и после 1932 года, когда Введенский и Хармс были освобождены.

В начале 1920-х годов будущие обэриуты активно участвуют в литературной жизни Ленинграда, видя немалые возможности в революционном искусстве. 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати прошло первое публичное выступление обэриутов — «Три левых часа» — состоявшее из трех частей². Вел вечер А. Введенский. Впоследствии устные

¹ На собраниях «Чинарей», проходивших 3–5 раз в месяц, обсуждались философские теории, современные теософские учения, произведения, трактаты участников объединения. Наименование группы — вероятно, производное от «чин» в значении духовного ранга. В наследии «чинарей» есть толкование слова Я. Друскиным: «Имеется в виду некоторый божественный чин, призванный заменить человеческую серию Божественной» (См.: Друскин Я. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2-х т. — М., 1993. — Т. 2. С. 166–167). Однако возможно и игровое толкование слова, тем более что на эпатажных публичных выступлениях возникали именно иронические коннотации: Введенский представлял чинарем-авторитетом бессмыслицы, а Хармс фигурировал как чинарь-взиральник. Хармс, познакомившись с Введенским, Липавским и Друскиным в середине 1925 г., обрел друзей, остававшихся до конца его единомышленниками. Л. Липавский (под псевдонимом Л. Савельев) и А. Введенский будут вместе с Хармсом работать в детских журналах, Я. Друскин останется последним собеседником Хармса и сохранит от уничтожения его архив.

² Час первый — выступления поэтов А. Введенского, Д. Хармса, Н. Заболоцкого, К. Вагинова, И. Бахтерева; час второй — показ спектакля по пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам» (композиции Д. Хармса, И. Бахтерева и Б. Левина, декорация и костюмы И. Бахтерева, роли исполняли Грин (А.Я. Гольдфарб), Павел Маневич, Юрий Варшавский, Е. Вигилянский, Бабаева и Этингер); час третий — показ монтажного фильма «Мясорубка», созданного Александром Разумовским и Климентом Минцем.

выступления, каждый раз подвергавшиеся резкой критике в печати, стали основной формой публичного существования ОБЭРИУ. Попытки издания коллективного сборника закончились неудачей. Особый интерес проявляли молодые обэриуты к возможностям кино и театра. Хармс поступил на киноотделение Курсов подготовки научных сотрудников (позднее — Государственный Институт истории искусств), слушателями которых были также Бахтерев, Левин; здесь преподавали так называемые формалисты (Тынянов, Эйхенбаум), киноведческие курсы читали Леонид Трауберг и Козинцев. Молодыми авангардистами был задуман экспериментальный «чистый» театр «Радикс» (репетиции проходили в государственном институте художественной культуры при активной поддержке его директора Казимира Малевича). Они строили свою жизнь по необычным, игровым, нередко провокационным моделям. Посещая православные храмы и будучи, вероятно, глубоко верующими¹, они серьезно интересовались оккультизмом, нюхали эфир. Комната Хармса в квартире на ул. Надеждинской, где с 1925 г. жила его семья, по воспоминаниям, представляла собой некую фантастическую машину; на вопрос гостей, что делает эта машина, Хармс отвечал: «Ничего». Под потолком висел огромный кожаный абажур с карикатурами хозяина не завсегдатаев, рисунком дома и надписью: «Здесь убивают детей». В эти годы Хармс последовательно создает абсурдистский миф, который станет феноменологическим основанием его творчества и — во многом — творчества его товарищей.

Среди литературных традиций, на которые опирались обэриуты следует назвать условную, абсурдно-сатирическую «линию» в творчестве Н.В. Гоголя, О.И. Сенковского, М.Е. Салтыкова, «творчество» Козьмы Пруtkова и графоманскую поэзию XIX века. Сегодня установлены поля притяжения и отталкивания обэриутов и символистов (прежде всего — А. Белого), акмеистов, имажинистов и, конечно, футуристов. В литературоведении с начала 1990-х годов XX века поставлен вопрос об авангарде как генеральной традиции, к которой примкнули обэриуты. При этом не только отечественный авангард, но и мировая практика футуристов, дадаистов, сюрреалистов рассматривается сегодня как важнейший контекст творчества Обэриутов. Но если в известнейшей монографии швейцарского слависта Ж.-Ф. Жаккара² творчество обэриутов рассматривается в аспекте упадка русского авангарда, как его кульминационное завершение, оборвавшееся смысловой «немотой», то в работах А. Кобринского, С. Кудрявцева, М. Ямпольского³ и др. на основе взаимодействия авангардных течений начала XX века и обэриутов рассмотрены богатые возможности смыслопорождения, революци-

¹ Л. Пантелеев (А. Еремеев) вспоминает, как неожиданно и радостно ему было узнать, что и Хармс, и его друг Введенский — люди верующие (см.: *Кобринский А. Даниил Хармс*. — М., 2008. — С. 56).

² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.

³ См.: *Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ»* в контексте русского литературного авангарда: В 2 тт. — М., 2000; *Кудрявцев С. От издателя // Поэт Александр Введенский*. — Белград-Москва, 2006; *Ямпольский М. Беспамятство как исток* (Читая Хармса). — М., 1998.

онизирующая энергия «нелинейной» логики их художественного мира.

Наиболее последовательные линии преемственности связывают обэриутов с футуристами, в частности — с творчеством Хлебникова. Школа зауми, культивируемой после смерти Велимира Хлебникова Алексеем Крученых и другими футуристами, у обэриутов имела не только творческие, но и организационные формы. В марте 1925 г. А.В. Туфанов, последователь Хлебникова и прямой подражатель А. Крученых, автор теоретической книги «К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем»¹ создает «Орден Заумников DSO»², куда входит Хармс и — вскоре — Введенский. По их предложению в 1926 г. название группы было заменено на «Фланг Левых», в 27 — на «Левый фланг», «Академию левых классиков». Однако группа распалась. Идеи Туфанова о замене осмысленного слова бессмысленной фонемой, идея поэзии без слов³ не устраивали будущих обэриутов, делавших ставку на словесную игру, на обыгрывание морфологических и синтаксических единиц, в итоге — на столкновение и расподобление смысла слова. «<...> мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка». Эти слова были напечатаны в коллективной статье «Обэриу» (1928)⁴, где они объявили себя «поэтами нового мироощущения и нового искусства».

Основные эстетические положения были изложены также в сборнике «Ванна Архимеда», который был опубликован лишь в 1991 г. Но важнейшие принципы будущих обэриутов с очевидностью проглядывались уже в статье Хармса 1925 г. «Ход не от желудка, а от революции к материалу». В иронической манере пишется, что «ленинградская организация левого фронта искусства предлагает обществу свои услуги МЕТОДОМ ПОДТАСОВКИ. В СССР завал вульгарным материализмом, стремящимся сковать вольные движения человека осмыслицы и лишить его отдыха. Мы, истинные художники, доктора общественного желудка, дадим вам слабительную жижицу в виде хляпа крышки романтизма. Для нашего же интереса и отдыха мы создаем бюро «романтики и приключений» с неожиданным выкриком «Нужно жить очаровательно» и «не бей по сапогу — ширма свалится»⁵. В этих первых попытках осмыслить и представить свое творчество видно сложное отношение к романтической традиции (притяжение-отталкивание), декларация свободы и особой роли истинного художника, установка на абсурд (бессмыслицу) и эстетство в творчестве и литературно-общественной жизни. Концепт «метод подта-

¹ Л., 1924.

² В духе зауми Туфанов предлагает невнятно-метафорическое толкование аббревиатуры. «DSO — значение заумное: при ослаблении вещественных преград /D/ лучевое устремление /S/ в века при расширенном восприятии пространства и времени /O/» (см.: Туфанов А. Ушкуйники // Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская // *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts*. Vol. 27. Berkeley Slavic Specialities, 1991).

³ См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Н. Заболоцком. — М., 1984. — С. 66.

⁴ Цит. по изд.: Введенский А. Полн. собр. соч. Т. 2. — С. 146.

⁵ См.: Кобринский А. Указ. соч. — С. 37–38.

совки» — важнейший смысловой центр декларации. Это и критика в адрес реального строя и идеологии, изменившим идеалам провозглашенной свободы (отсюда — позднейшие формы протеста против реальности, констатация ее абсурда). Это и эпистемологическая (относящаяся к теории познания) модель познания и сотворения художественной реальности путем подмены понятий и сущностей, подмены, заметим, конструктивной, напоминающей о творческой, креативной непрямой «логике» мифа, в котором субъект и объект, означаемое и означающее могут меняться местами. Художественный мир обэриутов мифоцентричен, хотя он нередко свидетельствует о распаде, аннигиляции мифов о человеке и природе.

В то же время вопрос о «методе подмены» может рассматриваться как творческая установка на создание симулякров в искусстве (существование означающих без означаемых). Идея относительности ценностей, неопределенность и игра, препятствующие однозначному толкованию смыслов — эти константы эстетики и поэтики обэриутов заставляют некоторых исследователей видеть в них предтечу постмодернизма¹.

Несмотря на то, что обэриуты очень серьезно ставили вопрос об онтологическом статусе искусства, в названии объединения заявлено о «реальном» искусстве. Реальным оно названо в силу того, что мыслится не вторичным, производным от мира или сознания, а первичным, сущностным в своей онтологии, может быть, более сущностным, чем «тварный» мир, порожденный, согласно глобальному ветхозаветному мифу, Словом. Вот характерная цитата из письма Хармса актрисе К. Пугачевой: «Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество», а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам <...> Это — чистота порядка.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением». Понятие «Чистота порядка» отсылает нас к идее космического порядка, в начале которого было Слово. В гносеологическом плане очевидна идея интуитивного постижения трансцендентной сущности мира, в эстетическом — идея эстетического идеала, художественной убедительности, «качества» произведения (пусть даже построенного на алогизме).

«Реальное искусство» рассматривается сегодня как стержневое во взглядах и творчестве всех обэриутов. В его границах ОБЕРИУТЫ декларировали отказ от традиционных форм искусства, необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда.

Генеральной стратегией обэриутов стала дискредитация коммуникации, «обнуление смыслов». Эта стратегия исходит из присущей всему авангарду критики языковых и речевых констант, социальных норм с их

¹ Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). — М., 1998. Об этом свидетельствуют, например, сюжеты, лишенные аксиологической модальности («добро-зло»), развертывание равноправных версий одного события, кумулятивное их нагнетание.

репрессивной и манипуляционной ролью по отношению к человеку. «Это непонятный или туманный язык, «чушь», «вздор» и «ерунда», синтаксический беспорядок, сбой и инверсии в коммуникативных последовательностях, многозначность и конкуренция смыслов, сбивка темы и «скакивание», несоответствие ситуационному контексту и проч. — техники, «взращенные во многих школах и литературно-художественных практиках. Это техника самоопровержения (самоуничтожения)», активно использованная в различных авангардистских текстах (в диалогах Введенского, у И. Терентьева в «Йордано Бруно» и стихотворениях, а также у Хармса). Это техника незавершенных (оборванных) текстов, или, наоборот, вязкого многословия и необъяснимых повторов. Чрезмерной абстрагированности и метафизичности или, наоборот, излишней конкретизации или буквализма.

По сути участники ОБЭРИУ — обэриуты — стали первым значительным направлением в русской неподцензурной литературе советского времени. Непартийное искусство обэриутов подвергалось жесткой критике и было объявлено враждебным социалистическому строю. Их поэтика не вписывалась в советскую литературу (т.е. литературу, так или иначе лояльно относившуюся к советскому строю), развивалась на принципиально другой основе.

Каждый из обэриутов отличался творческой индивидуальностью. Творчество Введенского было озарено, по его словам, «звездой бессмыслицы»; в творчестве Вагинова «фантасмагория мира» являлась «как бы облаченная в туман и дрожание», проза Левина воспринималась как экспериментальная; «новая обэриутская лирика» Бахтерева отличалась особым лиризмом и присутствием разложенных на составные части предметов и действий (что особенно роднит его стихи с живописью Филонова), у Хармса предметный мир явлен в многообразии разорванных связей, а действие — «в широком размахе обэриутского мироощущения»¹.

Наиболее полным выразителем творческих установок группы обэриутов был Даниил Хармс (псевдоним Даниила Ивановича Ювачева². Его отец, И.П. Ювачев, — бывший народоволец и политкаторжанин, позднее — член-корреспондент АН, мать — дворянка Н.И. Колюбакина. Поэзия его с детства неотделима от розыгрышей, мистификаций. Ранние стихи Хармса предназначены, прежде всего, для скандирования. Обычно говорят о раннем «чинарском» периоде творчества Хармса (1925–1927). Среди ранних произведений — «Кика с Кокой», «Ваньки Встаньки», «Землю, говорят, изобрели конюхи», «Стих Петра Якшина» наброски к поэме «Михайлы», оставшейся незавершенной и др. В чинарских стихах трудно найти сюжетное начало, логику событий и чувств. Семантическая и фонетическая заумь сочетается с активным использованием фольклорных элементов. Так, в стихотворении «Землю, говорят, изобрели конюхи» фонетическая заумь:

вертону Финикию
зерном шельдону

¹ Введенский А. Указ. соч. — С. 147–148.

² Другие псевдонимы: Чармс, Дандан, Шар дам, Карл Иванович Шустерлинг.

бисирела у заката
криволиким типуном <...> — перерастает в заумь семантическую:

приоткрыла портсигары
от шумовок заслоняя
и валяша как репейник
съел малиновый пирог <...>

Первая строфа стихотворения 1926 г. «Полька затылки» характеризуется переходом семантической зауми в стилизованный под фольклор хореический ритм со словесными повторами:

метит балагур татарин
в поддевку короля лукошке
а палец безымянный
на стекле оттаял и торчит гербом в окошко ты торчи себе торчи выше
царской колончи.

Ориентация на наивное сознание (или его художественная репрезентация), детскость как модус содержания и формы — яркие черты раннего Хармса. Вообще, при жизни были опубликованы 11 книжек стихов для детей и два взрослых стихотворения — «Случай на железной дороге» (1926) и «Стих Петра Яшкина» (1928). Случай — типичное для Хармса название произведения, ориентирующее читателя на подлинность, но, чаще всего, построенное на алогизмах, что очевидно в первом стихотворении:

Как-то бабушка махнула
И тотчас же паровоз
Детям подал и сказал:
Пейте кашу и сундук.<...>

Достоверность, подчеркнутая в названии — «Случай», «История...», «О том как...» «Воспоминания...», «Судьба...», — чаще всего — ловушка для читателя, втягиваемого в поэтический хаос оборванных, пошедших по незапланированному пути, невероятных и бессмысленных «событий». Хармс стремился создавать и неповторимые модели стихотворений, своего рода квази-жанры: «случаи», «срывы» — подзаголовок стихотворения «Полька затылки», «Говор» — название одноименного «заумного» стихотворения («Откормленные лылы Вздохнули и сказали И только из под банки И только и тютю Катитесь под фуфелу Фафалу не пермажте <...>»).

Вообще произведения Хармса во многом ориентируются на известные в фольклоре и литературе жанровые формы: анекдот, фрагмент, сказка, бывальщина /небылица, послание («Олейникову»), поэтический некролог «На смерть Казимира Малевича». Есть и пародийные отсылки к жанрам музыкальным: симфония «Начало очень хорошего летнего дня», кантата «Спасение». Синтез искусств, с особенной силой проявившийся в серебряном веке, присутствует здесь в снятом виде, чаще всего — как травестийная, ироническая цитата. Посвященное С. Есенину стихотворение «Вьюшка смерть», написанное 14 января 1926 года спус-

тя 3 недели после самоубийства поэта, — своеобразная заумная стилизация народной песни, частушки и одновременно — «самое «русское» в его творчестве»:

Ах вы сени мои сени
Я ли гусями вожу
Приходил ко мне Есенин
И четыре мужика <...>

Произведения обэриутского периода отразили ощущение трагизма социальных отношений, устремленность к трансцендентным вопросам предела, ничто, смерти. Таковы два важнейших драматических произведения Хармса: «Комедия города Петербурга» (1926–1927) и «Елизавета Бам» (1927). «Комедия города Петербурга» (1926–1927) — трагифарс, драматическая фантазмагория, отмеченная метаморфозами исторического времени, исторических и вымышленных персонажей (Петр I, Николай II, Комсомолец Вертунов и др.) «Комедия — хармсовский вариант петербургского текста с его инвариантной мифологемой города-ада. После революционный Петроград — город насилия и бессмыслицы, безбожного бытия. Мифопоэтика содержит пародийные мотивы непорочного зачатия (история любви Обернибесова к «голубке» Марии). Очевидны реминисценции из «петербургских текстов» Грибоедова, Достоевского, Блока, Белого. «Хармс фактически заложил в «Комедии» все основные признаки своей будущей драматургии, которые впоследствии были им реализованы в полной мере в «Елизавете Бам»¹. Персонажи не обладают цельностью сознания: их компетенция постоянно меняется, создавая тем самым парадоксальные перебивы сюжетной линии»².

Сюжет «Елизаветы Бам» построен на последовательном сломе логического развития событий. К зрелой женщине (позднее она становится подростком, у нее появляются Мамаша и Папаша) Елизавете Бам являются, чтобы арестовать ее за некое преступление двое — Иван Иванович и Петр Николаевич. На вопросы героини, в чем ее преступление, они отвечают: «вы сами знаете». После ссоры между собой, забыв, зачем пришли, эти персонажи начинают показывать фокусы, рассказывать истории о себе и читать стихи (Петр Николаевич), отпрашиваться у Елизаветы домой (Иван Иванович) и др. Таракан, тотемический символ обэриутов³, обыгрывается в комическом отчестве героини — «Таракановна» и в стихотворении Петра Николаевича. Сюжет деформируется и благодаря жанровым вставкам (распил бревна, поединок на рапирах, внутри которого — поэтический натюрморт одного из участников дуэли). Кольцевая композиция обуславливает новое появление Ивана Ивановича и Петра Николаевича и арест Елизаветы Бам. Мотив ареста за несуществующее преступление будет реализован в «Процессе» Кафки и «При-

¹ Кобринский А. Даниил Хармс. — М., 2008. — С. 42.

² Там же. — С. 72.

³ В 1934 г. Н. Олейников написал знаменитое стихотворение о таракане с эпиграфом «Таракан попался в стакан», представляющим искаженную цитату из «Бесов» Достоевского.

глашении на казнь» Набокова. Но для Хармса была важна сама деструкция сюжета, черный юмор, игровые, буффонадные элементы поэтики, Механизм смехового катарсиса; который вызывает художественный эффект и снимает абсолютный шок при демонстрации насилия и разрушения в художественном произведении. Эти приемы, а также мотивы трагизма бытия, натуралистически обнаженного и одновременно абсурдного от «Елизаветы Бам» восходят к творчеству Хармса 1930-х годов.

В годы обэриутства (1927–1930) Хармс пишет как стихи, так и прозаические тексты. Многие из них построены как диалоги («Искушение», «Измерение вещей», «Падение вод», «Ужин» и др). Диалогическая форма, активно используемая и другими обэриутами («Торжество земледелия Н. Заболоцкого», балаганные мистерии А. Введенского) наполнена амбивалентными смысловыми устремлениями. Так, в диалоге «Окно» смерть ученицы, скончавшаяся во время бессмысленных и бесконечных опытов в школе, очевидно — результат тирании учителя, однако злобный смысл снимается репликой Окна, отсылающей к метафизической реальности и скрытому намеку на инобытие героини, более подобающее органичное для ее души («Я — форточка возвышенных умов»). Один из частых приемов Хармса этих лет — финальное «Всё» его псевдо-философских («натурфилософских», экзистенциально-философских) стихотворений «Падение вод», «Пробуждение элементов», «Ужин», «Столкновение дуба с мудрецом». В этом «ВСЁ» исследователи видят «наивность» повествования и его своеобразный финализм, устремленность к исчерпанности и полноте смысла, а может быть — к невозможности продолжения дискурса. Вообще, художественный мир Хармса основан на амбивалентном единстве противоположных принципов и категорий. Бессмыслица и смысл, дисгармония и гармония, смешное и несмешное, грубо-натуралистическое и возвышенное, художественное и антихудожественное в его творчестве создают состояние постоянного пограничного напряжения, чреватого новыми смыслами и особым эстетическим эффектом.

С 1927 г. Хармс — сотрудник детского журнала «Ёж», в котором появились шедевры Хармса «Иван Ивныч Самовар», «Иван Торопышкин», «Во-первых и во-вторых», «Га-ра-рар» («Игра»), «Врун». Жанровый диапазон детских стихов весьма широк: считалки, скороговорки, марши, дразнилки, потешки. С 1930 — Хармс публикуется в журнале «Чиж». С 1928 по 1930 год Госиздат выпустил 9 детских книжек Хармса. Они несут в себе заряд неистощимой энергии, в хармсовских нелепицах для детей звучит пафос единства и целостности мира, которого лишен мир «взрослого» творчества Хармса. Известен случай, когда в журнале «ЁЖ» 1935 г. под видом технократической утопии «Новый город» пародируется стихотворение Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецктрое».

В 1930 г. появляются две большие драматические формы Хармса: пьеса «Лапа» и стихотворный «Гвидон». В последнем встречаются почти классические образцы «серьезной» лирики («Когда дубов зеленый лист...»). Однако доминирующей является общая установка на пародийность, реализуется в абсурдных диалогах и гротескных сценах.

Научный и философский дискурсы пародируются и в «геометрических» трактатах Хармса («О времени, о пространстве, о существовании», первая пол. 1930-х; «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», 1927; «О круге», 1931; «Нуль и ноль», 1931). Исследователи видят в них «ключ» к пониманию логики, гносеологии и эстетики писателя, к философским представлениям, восходящим к идеям и трактатам Я.С. Друскина (и, видимо, П.Д. Успенского)¹.

В декабре 1931 года Хармс был впервые арестован и находился в заключении вместе с другими работниками Госиздата. Затем последовала недолгая ссылка в Курск, после которой Хармс имел возможность публиковать свои произведения в детском журнале «Чиж», однако некоторые из них становятся объектом жестокой критики.

30-е годы — пора зрелого прозаического творчества Хармса. Цикл прозаических и драматических миниатюр «Случай», объединен наличием многочисленных сквозных мотивов (повторяющиеся имена и фамилии персонажей, числовая символика, сюжетные и тематические переключки и т. д.). Многие миниатюры имеют тенденцию к превращению в стихотворение в прозе. Как и все творчество Хармса, он полисемантичен. Метафизически проблемы смерти, ничто, бессмыслицы и обреченности человека на высказывание и постижение смысла — один из модусов его содержания. Другой — социально-психологический и экзистенциальный исследует проблему «недочеловека» (термин Я. Друскина) с его ограниченностью, граничащей с идиотизмом, бессердечием, граничащим с жестокостью и садизмом. («Вываливающиеся старухи», «Сонет», «Охотники»). Нередко повествователем выступает безликий наблюдатель, лишенный эмоций и качеств и лишь иногда морализирующий («Вываливающиеся старухи», «Случай» и др.). Гротеск, не уступающий условным образам Кафки, — «случай», «сон». Любой из «случаев» соотносится с каким-либо жанровым прототипом, среди которых рассказ, анекдот, сказка, драма, биография, автобиография, назидательный пример, басня, письмо, трактат, а также их комбинации.

Исследователи выделяют как самостоятельные формы незаконченные отрывки, называемые «неслучай», где ничего не происходит, а автор-повествователь либо отсутствует, либо сводится к роли «я» сочинительского, отсылающего нас к традиции классической, прежде всего русской литературы. Обрыв повествования, как и отсутствие событий, выступают едва ли не как значимые минус-приемы в «апофатической» (отрицательной) поэтике Хармса. Таковы рассказы про Ивана Яковлевича, где персонажами переживается фрустрация (разочарование, расстройство) из-за отсутствия необходимых мелочей. Оба рассказа не окончены, но несколько длиннее прочих, изобилуют подробными описаниями незначительных действий и разными сочинительскими экивоками с гоголевским оттенком². Близки к «неслучаям» рассказ «Утро» (1931) и повесть «Старуха».

¹ См.: *Гладких Н.В.* Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса. — Томск, 2000. — С. 9.

² *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. — С. 129–153.

Повесть «Старуха» — одно из самых загадочных произведений Хармса, которое может быть отнесено к традиции «петербургского текста». В качестве очевидных интертекстуальных связей «Старухи» выделяют связи с «Преступлением и наказанием» Достоевского и «Пиковой дамой» Пушкина. Во всех трех произведениях центральными фигурами являются старуха и молодой человек, каким-то образом связанный с ее смертью. Кроме того, исследователи отмечают в качестве подтекстов повести и поэму «Медный всадник»¹ Пушкина, и библейские тексты².

«Анекдоты из жизни Пушкина» (1939) могут толковаться как пародии на обывательские представления о великом поэте. Сакральность фигуры Пушкина (как и Сусанина — «Исторический эпизод», и Гоголя — «Пушкин и Гоголь»), который, по мнению обывателя, никак не может быть персонажем анекдотов, создает двойкий эффект. Рвется связь означающего и означаемого, Пушкин Хармса уже не тождественен мифологизированному образу Пушкина, он только имеет с ним общее имя. «Таким образом, Хармс разрывает связи не только с мимесисом³, но и с мифологическим мышлением, вообще характерным для гиперидеологизированной русской культуры и особенно усилившимся в 1930-х годах»⁴. Для мифологического мышления «...говорить дурно о Пушкине значит причинять ущерб реальному Александру Сергеевичу и культуре в целом. Тем не менее, такое отношение читателей (и даже литературоведов, стремящихся нейтрализовать этот ущерб, объясняя подобные тексты как пародийные), необходимо входит в замысел Хармса. Для него самого нет никакой связи между Пушкиным и Пушкиным, но спровоцировать недоумение и агрессивное раздражение тех, для кого такая связь незыблема, он стремится. Таким образом осмеивается уже не герой, а читатель»⁵.

Группа ОБЭРИУ, как и другие объединения, просуществовала недолго и распалась. В декабре 1931 года по обвинению во «вредительстве в области детской литературы» Д. Хармс, А. Введенский и И. Бахтерев были арестованы и после нескольких месяцев заключения отправлены в ссылку⁶.

«Комсомольская поэзия» 1920–1930-х годов. Происходившая в 1920–1930-е годы смена поэтических поколений остро выразилась в

¹ Хейнонен Ю.П. СССР, или Случай Со Старухой Россией // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/hei3.html>

² Хейнонен Ю.П. Библейские мотивы в «Старухе» Даниила Хармса // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/hei2.html>

³ Мимесис — изображение, основанное на подражании природе, шире — жизни.

⁴ Гладких Н.В. Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса. — Томск, 2000. — С. 15.

⁵ Там же.

⁶ В конце августа 1941 года Даниил Хармс снова был арестован «за пораженческие настроения». Поводом для ареста послужил донос Антонины Оранжевской — агента-осведомителя НКВД, которая была знакомой Анны Ахматовой. Хармс не был расстрелян — он симулировал сумасшествие, после чего по решению военного трибунала его поместили в психиатрическое отделение больницы печально знаменитой тюрьмы «Кресты». Там Хармс и скончался 2 февраля 1942.

творчестве «поэтов-комсомольцев». В начале 1920-х годов и в 1930-е годы особенно активно заявили о себе глашатаи новой исторической действительности во всех ее повседневных и даже будничных проявлениях так называемые «комсомольские поэты» — Александр Безыменский, Александр Жаров, Михаил Светлов, Иван Молчанов, Михаил Голодный (Михаил Семенович Эпштейн), Николай Кузнецов, Иван Доронин, Иосиф Уткин, Виссарион Саянов, Яков Шведов, Николай Дементьев, Джек Алтаузен (Яков Моисеевич Алтаузен), Сергей Малахов, Серафим Огурцов, Анатолий Кудрейко, Борис Ковынев, Михаил Юрин, Александр Ясный (Александр Маркович Яновский) и др. Во многом были схожи их «комсомольские» биографии. Проблематика и образный строй их произведений также имели немало художественных точек соприкосновения. Вместе с тем, творческая близость не могла заслонить и поэтических различий между ними. Даже слабости и недостатки «комсомольской» поэзии тоже были во многом различны. Всякая тенденция подверстать имена этих поэтов в некую «удобную» для критиков «обойму» обедняет наше представление об отечественной поэзии, лишает нас какой-то части ее богатства и многообразия.

Своим творчеством комсомольские поэты в сущности продолжали традиции пролеткультовских поэтов. Стремление к новым общественным идеалам, революционный энтузиазм и исторический оптимизм стали пафосом их творчества. Но если их предшественники выступали от имени всего пролетариата, и мироощущение их героев приобретало чаще всего «космический» размах, то «комсомольские поэты» говорили от лица молодого поколения революции и стремились передать более конкретный облик героя новой эпохи. Их идейно-эстетические позиции, выраженные в таких стихах, как «Поэтам «Кузницы», «О шапке» и «Молодая гвардия» А. Безыменского, «Вечер», «На лекцию, за книгу!», «Взвейтесь кострами, синие ночи» А. Жарова, «Современники» и «Ровесникам» В. Саянова, «Рабфакровке» и «Гренада» М. Светлова и др., уже опирались не столько на общие черты молодого современника, сколько на живых носителей революционной сознательности. Стремление «революцию Мировую найти» «за каждой мелочью» (А. Безыменский), желание «сверкающие крики комсомольца перелить в свинцовые стихи» (М. Светлов) было новым шагом в движении поэзии по сравнению с пролетарскими поэтами периода гражданской войны. Непосредственная связь их творчества с жизнью страны, романтическая приподнятость и живое чувство времени определили ту огромную популярность, которую комсомольские поэты завоевали у молодежи 1920-х годов.

Выступив против декларативности и лозунговости поэзии пролеткультовцев, комсомольские поэты все же не смогли до конца преодолеть схематизм и известную заданность в передаче мироощущения своего лирического героя. Образ главного героя в их стихах, безусловно, запечатлел существенные черты эпохи и мироощущение молодых строителей жизни. Однако ему не хватало многообразия индивидуальных качеств и, главное, душевной полноты, психологической мотивировки мыслей, чувств, поступков. Он был лишен диалектики постоянного взаимодействия со средой, борения чувств, процесса рождения

сознания. В его обрисовке, главным образом, доминировала информация.

Как литературное явление комсомольская поэзия заявила о себе в 1922 году, когда были созданы журнал «Молодая гвардия», издательство и литературная группа с аналогичным названием. В первом номере журнала было опубликовано стихотворение А. Безыменского «Молодая гвардия», которое вскоре стало комсомольским гимном:

Вперед, заре навстречу,
товарищи в борьбе!
Штыками и картечью
Проложим путь себе.
Смелей вперед, и тверже шаг,
И выше юношеский стяг!
Мы — молодая гвардия
Рабочих и крестьян.

В ряду «комсомольских поэтов» начала 1920-х годов А. Безыменский одним из первых понял необходимость широкого поворота от абстрактно-романтических образов «вселенского масштаба» к конкретным жизненным фактам, к подлинной красоте и величию суровых будней строительства новой жизни, о которых он ярко повествует в первом своем сборнике стихов «Октябрьские зори» (1920).

В период творческого становления комсомольской поэзии А. Безыменский был не только «старшим» и «ведущим», но в силу своей боевистости, политической активности и последовательности, по праву считался идеологическим лидером комсомольской поэзии. Этой роли соответствовал и публицистический характер его творчества: он стремился живо и оперативно откликаться на текущие события и разного рода общественно-политические кампании агитационными стихами и поэмами, содержащими злободневные лозунги, в том числе и относящиеся к литературной жизни. Именно ему принадлежат лозунги, ознаменовавшие переход пролетарской поэзии от романтики, планетарности и космизма революционной эпохи 1917–1921 годов к реалистической конкретности в изображении будней послереволюционного строительства. В стихотворении «О шапке» (1923), обращаясь к молодежи, Безыменский провозглашал:

Только тот наших дней не мельче,
Только тот на нашем пути,
Кто умеет за каждой мелочью
Революцию Мировую найти.

Одновременно, в стихотворении «Поэтам “Кузницы”» (1923), А. Безыменский обращался и к старшему поколению пролетарских поэтов, призывая:

Довольно неба
И мудрости вещей!

Спуститесь в будни страны своей!
Откиньте небо! Отбросьте вещи!
Давайте землю
И живых людей!

Как известно, боевой костяк литературной группы «Кузница» состоял в основном из пролетарских поэтов, творчески проявивших себя в период революции и гражданской войны. Все они ранее были связаны с Пролеткультом. Преодолевая ограниченность пролеткультовской идеологии, некоторые из бывших пролеткультовцев выделились в особую группу «Кузница», но не отказались от восприятия действительности в свете романтических идеалов, обращенных в утопическое будущее. В. Александровский, например, провозглашал в стихотворении «Две России» (1920):

Мы другую Россию видим —
Без метелей, тоски, кабаков;
В каждом юноше — новый Овидий,
В каждом старце — мудрость богов...
Рвутся времени красные кони
Из туманных надорванных пут,
Рвутся в мир, где на огненном троне
Восседает раскованный Труд¹.

Вот из этой группы в 1922 году вышли писатели, не согласные с планетарным и космическим романтизмом и образовавшие группу «Октябрь», в которую входил и А. Безыменский; она стала издавать одноименный журнал, а вслед за ним и журнал «На посту». Литературная группа «Октябрь» положила начало организационному появлению РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей); возникшая одновременно с «Октябрем» литературная группа «Молодая гвардия» рассматривалась как молодежная ветвь РАПП и стремилась, в основном стараниями своего идеологического лидера, проводить рапповскую литературную политику, в частности — лозунг «за живого человека в литературе» (стихотворение Безыменского «Поэтам “Кузницы”»). Поэты «Октября» и «Молодой гвардии» также оставались романтиками, но не «планетарного», а земного и притом советского масштаба.

Хотя «комсомольские поэты» и считались соратниками рапповцев, их творческая практика не укладывалась в рамки рапповской ортодоксии и расшатывала ее изнутри. Об этом же свидетельствовало их тяготение к поэтам других поэтических школ: футуристам, имажинистам и акмеистам, к В. Маяковскому, С. Есенину и Б. Пастернаку, а также связь некоторых из них — М. Светлова, Н. Дементьева, М. Голодного и А. Ясного — с «Перевалом» А.К. Воронского².

¹ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. — Л., 1959. — С. 93.

² Об отношении Воронского к комсомольским поэтам см.: Воронский А. О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // Красная новь, 1924. № 2. — С. 288–306.

Отличительной особенностью творчества большинства комсомольских поэтов был его жизнерадостный характер, чему благоприятствовал их юношеский возраст, а главное, их оптимистическое социальное мироощущение «детей революции». Это жизнерадостное мироощущение особенно ярко и непосредственно выразил А. Жаров. Не случайно А.В. Луначарский, сравнивая комсомольских поэтов с «кузнецами», наиболее ярким выразителем настроений молодых пролетарских писателей назвал именно А. Жарова. Мажорный и бодрый тон поэзии Жарова почти исключал из поля зрения противоречия и теневые стороны жизни. Причина этого — прежде всего в стремлении Жарова насытить свою лирику праздничностью, представить жизнь «цветущим маем» юности.

Есть, вероятно, своя внутренняя обусловленность в том, что именно А. Жаров, поэт молодости, весны и солнца, написал текст «Гимна пионеров» (1922), в котором с детской непосредственностью выразил жизнерадостность юного поколения страны и его готовность служить светлому будущему:

Взвейтесь кострами,
Синие ночи!
Мы, пионеры, —
Дети рабочих.
Близится эра
Светлых годов.
Клич пионера:
«Всегда будь готов!»

В отличие от чисто публицистических стихов А. Безыменского, испытывавших влияние разговорно-митинговых интонаций и ритмов публицистической поэзии В. Маяковского, лирика А. Жарова, хотя и не чуждалась социально-политической злободневности, но все же больше тяготела к выражению юношеской любви к жизни, к восприятию светлого мира природы, к песенной мелодике, родственной народной поэзии. На это различие указывал сам А. Безыменский в стихотворении «Весенняя прелюдия» (1923), подчеркивая, однако, общественную значимость трудовых будней и хозяйственных забот, а не воспевания весны:

Мне говорят: весна... и солнце пышет горном,
И пляшет трепака по строчкам Сашка Жаров...
А я иду, иду и думаю упорно
Про себестоимость
Советских
Товаров.

В этом же стихотворении поэт спрашивал:

Но почему, почему
Этому — зелень,
Этому радость — любовное зелье,
Мне же —
Лишний вагон муки веселье? —

и сам отвечал:

Кто-то боится за девичьи губы,
А я — за дымящиеся трубы...
Всё потому, потому, потому лишь:
В жизни все думы мои потонули!

Зародившееся убеждение в том, что настоящая жизнь — это «дымящиеся трубы», а не весна и «девичьи губы», было характерным для некоторой части поэзии 1920-х, а в известной мере и 1930-х годов. Так, теме любви и природы практически не нашлось места в творчестве Д. Бедного, А. Гастева и других пролетарских поэтов.

А. Жаров по своей биографии — человек «деревенский». Ему роднее и понятнее природа в своей нетронутой, первозданной красе. А. Безыменский — преимущественно горожанин, ему ближе природа, покоренная, переделанная человеком. У Жарова образное видение мира чаще всего питается впечатлениями от сельского пейзажа с его многоцветной палитрой. Пейзаж у Безыменского вообще редок, немногочетен, лаконичен, возникает в урбанистическом плане. Безыменский видит мир преимущественно с точки зрения городского, рабочего человека.

Если, скажем, у Жарова можно встретить «солнца золотые вихри», «сумрак лесистых гор», «звоны сочного восхода», то у Безыменского — «белый фартук зимы», «зеленая прозодежда лета». У обоих поэтов строй речи насыщен глаголами, но у Жарова это динамичность веселой сумятицы, праздничной пляски, восторженного порыва, тогда как динамичность Безыменского более передает «высокое напряжение» суровой будничной работы.

Нравственно-эстетическое восприятие мира природы комсомольскими поэтами во многом определялось их отношением к проблеме, которая в 20-е годы именовалась «смычкой города и деревни». Город для молодежи был символом индустриального труда и революционной пролетарской идеологии, образования и культуры, а деревня — символом технической и культурной отсталости, нравственно-психологической и бытовой консервативности. Задача «смычки» состояла в том, чтобы город помогал деревне в ее хозяйственном, социально-политическом и культурно-бытовом развитии, в ликвидации неграмотности.

Широко признанным певцом «смычки города и деревни» стал Иван Доронин, автор сборников стихов «Гранитный луг» (1922), «Песни советских полей» (1924), «Лесное комсомолье» (1925), «Полевые песни» (1926), «Первый сбор» (1927), «Весенние голоса» (1929), «Хороводы» (1930) и других, поэмы «Тракторный пахарь» (1924–1925). А.В. Луначарский в предисловии к «Тракторному пахарю» писал: «Лозунг смычки города с деревней не есть искусственный, сверху брошенный призыв. Он сам вырос из почвы народа, он произошел от огромных двух потоков, смешивающих сейчас свои воды: потока подымающегося к самосознанию крестьянства и потока пролетариата, стремящегося увлечь крестьянство на общий путь строительства. Стихия Доронина, особенно в его новых стихотворениях, — это рабоче-крестьянская стихия в самом лучшем смысле слова. Ее-то мы и чувс-

твuem, читая легкие, полные запаха луга и леса стихи пролетарского поэта Доронина»¹.

В отличие от С. Есенина, И. Доронин не воспринимал деревенскую природу как источник красоты, которая преображает и исцеляет душу человека; в его стихотворениях и поэмах природа чаще всего нейтральна по отношению к лирическим переживаниям поэта, дается описательно, а подчас, как, например, в стихотворении «Ответ» (1926), лирическое настроение не совпадает с эмоциональной окраской пейзажной зарисовки:

Иду... Пою... В ложбинах жметесь зелень.
Деревни притулились у бугров.
Сбегают книзу сосенки и ели,
Кричат грачи чумные у дворов.

Природа и близлежащие деревни выглядят убогими и мрачными, но на настроение поэта это не воздействует, он продолжает петь.

В поэзии А. Жарова, в отличие от стихов И. Доронина, нет развернутых описаний современной деревенской жизни, но для ее лирического героя многое значит эстетическое восприятие деревенской жизни и природы. Из города, где он теперь живет, работает и учится, лирический герой приезжает в родное село (стихотворения «На побывку» (1921), «В деревню» (1923) и др.), которое продолжает привлекать его к себе красотой природы, песнями, судьбами ровесников, особенно девушек (стихотворения «Песня девушки» (1922), «Ариша» (1923) и др.).

Николай Кузнецов, в отличие от А. Жарова, вырос на фабричной московской окраине, куда его родители перебрались из деревни. В стихотворении «Сын завода» (1923) он писал:

Отец и мать тянули лямку
В плену фабричных корпусов,
А я с ребятами в «орлянку»
Играл на улице босой.

В этом же стихотворении поэт с сожалением отмечал:

Я не собирал в лугах цветов,
Не знаю солнечной деревни,
Лишь песни хриплые гудков
Я с детства слышал ежедневно.

А в стихотворении — «Потерянный подарок» (1923) поэт признавался:

Рос я парнем славным и простым,
Телом в городе — в деревне сердцем,
Я любил поля, тропинки и кусты,
Так любил, что даже и не верится.

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. — Т. 2. — С. 273–274.

Живя в городе, лирический герой Кузнецова постоянно тоскует о милой, родной, солнечной деревне, точнее — о деревенской природе, пользуется любым возможным случаем, чтобы побывать в деревне, подышать воздухом полей и лесов, с удовольствием заняться крестьянским трудом. В лирике Н. Кузнецова, содержащей немало свежих и поэтических пейзажных зарисовок, и гармонь грустит о красоте деревенской природы. Так, в стихотворении «На окраине» (1923) поэт писал:

В синий вечер у дальней заставы,
Когда вспыхивал в окнах огонь,
О полях и зеленых дубравах
Запечалилась звонко гармонь.

Именно с ощущением красоты природы связана искренность и естественность лирики Н. Кузнецова, ее эмоциональная непосредственность и чистота, нравственная чуткость и отзывчивость. Вместе с тем тоска по деревенской природе не заслоняла от поэта радостей городской жизни: он любит «девушку в платочке алом и со звездами в глазах» (цикл «Комсомольская любовь», 1923), радуется первым техническим сооружениям («Радиобашня», 1922), наслаждается трудом водителя трамвая («Вагоновожатый», 1923). Драматизм интимно-личных переживаний поэта, суровые испытания буден приведшие его к самоубийству (поэт повесился), остались скрытыми для посторонних глаз и не получили своего отражения в лирике Н. Кузнецова.

Если Н. Кузнецов тосковал по деревне, по красоте ее природы, то Яков Шведов, являясь сыном деревни, о деревне старался поскорее забыть, чтобы безраздельно стать певцом «шестеренных перезвонов» (так назывался первый сборник его стихов, вышедший в 1924 году в Москве), паровозов, мартенов, турбин, вообще индустриализации (стихотворения «О чем поют паровозы?» (1925), «На экскурсии» (1926), «Слово о гайке» (1926), «У мартена» (1926), «За станком» (1926) и др.). Он готов отречься от своей деревенской природной сущности, когда фабричные девчонки (стихотворение «Черная смородина» (1927), посвященное А. Безыменскому) говорят ему:

Уходи отсюда, места нет пришельцам;
Ты не наш фабричный — нам с тобой не спеться!
.....
Ты до каждой точки в песне — деревенский,
Нам куда дороже нынче Безыменский!..

Как ни старался Я. Шведов следовать за А. Безыменским, быть безраздельно певцом индустриализации, деревня, чаще всего вопреки сознательным устремлениям поэта, влекла его к себе, и именно ей, как станет ясно позднее, он будет обязан песенно-поэтическим началом, которое получит развитие в его стихах после 1930-х годов.

Разрабатывая тему «сына деревни», ушедшего в город, Я. Шведов в поэме «Не приду» (1924), в стихотворениях «Скоро» (1924), «Здравствуй,

здравствуй, matka дорогая!..» (1924, с эпиграфом из Есенина: «Ты жива еще, моя старушка?»), «Возвращение» (1925), «Перед уходом» (1927) и других стремился убедить себя, что он уже никогда не вернется в деревню, что после смерти матери в ней уже ничего не влечет его к себе, что городская и фабричная жизнь стала для него ближе и дороже деревенской, а в стихотворении «Ох, любимый, любимый Сережа...» (1923) поэт пытался убедить и Есенина посмотреть на деревню его глазами.

Разумом споря с «последним поэтом деревни», Я. Шведов сердцем чувствовал, что у него с Есениным общие корни, связывающие их с красотой деревенской природы и народной песенностью. Это «раздвоение» Я. Шведова сказалось и на его отношениях с комсомольскими поэтами: разумом стремясь следовать за Безыменским, он сердцем тянулся к Жарову, чувствуя в нем родственное отношение к природе, к песенности, к Есенину (стихотворение Я. Шведова «Александр Жарову»).

От восприятия природы во многом зависит жизненный тонус и лирического героя Михаила Голодного. Сам поэт отмечал, что его стих всегда звучит «то легкой флейтой, то трубой» («Мой стих», 1925). Трубой он звучал прежде всего в лирике гражданской (стихотворения «Карманьола» (1925), «Возмущенные» (1924), «Песня борцов» (1927), «Романтическая ночь» (1927) и др.), а флейтой — в лирике, связанной главным образом с восприятием мира природы. Красота пейзажей оказывает благотворное влияние на душу поэта, наполняя ее музыкой покоя, созерцания и просветления.

В стихотворении «Мир поющий» (1924) он признается:

Мир поющий, полный звонов
И огней,
Я люблю тебя, зеленый,
Всё нежней. <...>

Погруженный в социальные тревоги и заботы, М. Голодный вместе с тем мечтает о той поре, когда он сможет безраздельно отдаться созерцанию красоты природы. В стихотворении «Облака» (1925) он пишет:

Я люблю вас очень, очень,
Золотые облака. <...>

В пору, когда социальным чувствам придавалось первостепенное значение, М. Голодный находил время для созерцания красоты днепровских закатов и вечеров («У Днепра», 1921), летних гроз («Гроза», 1925), для того, чтобы смотреть в глубину небес и вдыхать аромат степных трав («На землю я ложусь, усталый от труда...»).

М. Голодный был весьма близок к позиции А. Безыменского, когда охваченный трудовым пафосом, обращался к ветру, восклицая: «И я, и ты — мы на учете освобожденного труда», когда убежденно утверждал:

Что было вчера, не будет сегодня,
Ни завтра, ни через тысячу лет!

Однако М. Голодный резко отличался от Безыменского и Жарова склонностью к философским раздумьям. Нельзя сказать, что у Безыменского или Жарова не ставились сложные вопросы человеческого бытия, но их поэзии порою была свойственна прямолинейность, упрощенность решения жизненных конфликтов. Голодный же, наоборот, старался проникнуть в сложную противоречивость жизни, философски осмыслить ее. Чрезвычайно остро писал М. Голодный о противоречиях между гуманными целями революции и жестокой необходимостью гибели людей в борьбе за эту цель. Поэтическое осмысление таких вопросов придавало некоторым произведениям Голодного трагедийное звучание. Но зачастую здоровое раздумье сменялось у него разъедающей рефлексией, унынием и пессимизмом. Показательно, что Голодный довольно быстро отошел от «Молодой гвардии» и сблизился с литературной группой «Перевал». Немало противоречий и срывов преодолел он, прежде чем пришел к суровой мужественности «Партизана Железняка» и «Песни о Щорсе».

Весьма существенна роль пейзажной лирики в поэтическом мире Николая Дементьева. Будучи городским человеком и певцом индустриализации, он вместе с тем, подобно Н. Кузнецову, стремился использовать любую возможность для приобщения к животворной красоте природы, однако, в отличие от Н. Кузнецова, Н. Дементьев любил природу городскую и пригородную, в восприятии которой он оказался близок к лирическим ощущениям Б. Пастернака. В стихах Н. Дементьева, как и Б. Пастернака, природа при всей ее огромности и мощи подобна живому и родному существу, она часто пробуждает у лирического героя чувство любви к женщине (стихотворения «Ночные птицы пели в лесу...» (1925), «Я ждал тебя часом, в лесу, на траве...» (1925), «Помнишь — блеск веселых глаз...» (1926) и др.).

Рассвет начался хорошо и светло,
Мы вышли с тобою на берег и — замерли.
Мы поняли этот восход, и без слов
С твоими глазами сплетались глаза мои.

Развитие чувства прекрасного в комсомольской поэзии 1920–1930-х годов было связано не только с восприятием мира природы, но и с выражением естественного для молодых людей чувства любви к девушке. Чувство прекрасного в разных его выражениях формировалось в комсомольской поэзии в борьбе, с одной стороны, с эстетическим нигилизмом и аскетизмом, характерными для многих пролетарских поэтов старшего поколения, а также для такого комсомольского поэта, как А. Безыменский, и, с другой стороны, с проявлением среди молодежи мещанских представлений о любви и «красивой» жизни.

Революционный аскетизм, отказ от радостей жизни в эти годы еще нередко сливался с вульгарно-социологической установкой на отказ от всего личного и интимного во имя общего, приобретал часто лицемерно-демагогический характер и в таком виде приносил весьма ощутимый вред жизни и литературе, вызывая недооценку и принижение значимости духовно-нравственного и эстетического мира отдельной личности,

стремящейся к наиболее полному раскрытию и совершенствованию своих индивидуальных возможностей.

Столь традиционная для поэзии в целом любовная лирика не занимает в творчестве А. Безыменского значительного места. Тема любви звучит в его произведениях очень сдержанно. Однако нельзя сказать, чтобы поэт вообще был чужд миру глубоко личных, интимных человеческих чувств. Такие его стихотворения, как «Партбилет» (1923), «Стихи о сыне» (1923) насыщены большой лирической теплотой, проникнуты ласковой, сердечной усмешкой. Но было у Безыменского в отношении к теме любви что-то идущее от комсомольской молодежи первых революционных лет, которая нередко с безапелляционной крайностью заявляла, что революция требует человека всего, без остатка, и он не имеет права «растрачивать» себя на любовь. И не только заявляла, но с суровым целомудрием юности доходила до жестокого самоотречения!

«Вестниками наступающей лирической весны» критик тех лет М. Беккер назвал новые сборники «Сердце не остудишь» А. Жарова, «Первая книга стихов» И. Уткина и «Ночные встречи» М. Светлова, вышедшие в 1927 году.

А. Жаров особенно привлек внимание читателей и критиков стихотворением, которое вначале называлось «Праздные размышления. Послание к женщине» (1926). Позднее заглавием стихотворения стал подзаголовок «Послание к женщине». Поэт писал:

Сними, мой друг, скорее сапоги —
Твоим ногам они не очень к стати.
Твои непобедимые шаги
Напоминают грохот на Арбате.
Сними, мой друг, скорее сапоги.
Они страшны. Они вдвойне слышны
По мостовым и половицам дома.
Покамест ни в одном углу страны
В ответ не слышно ни грозы, ни грома, —
Вот почему они вдвойне слышны.

В те годы еще был жив дух эстетического аскетизма и нигилизма, пролетарского презрения к дорогим и красивым вещам. Вот почему стихотворение А. Жарова вызвало полемику, а его автор сам допускал, что его слова в защиту красивой женской обуви могут быть восприняты как «идеологический провал». Между тем стремление и в мирное время сохранить верность эстетическому нигилизму и аскетизму приобретало черты неискренности, лицемерия, догматизма и нежелания быть самим собой. Поэтому А. Жаров мягко, но настойчиво заявлял:

А впрочем, лицемерить не хочу:
Лукавый смысл совсем не в этом диве.
Я и о том, товарищ, хлопочу,
Чтоб стала ты, прости меня, красивей.
Да, лицемерить больше не хочу.

Ты говоришь: захлестнута борьбой.
Такой ответ меня не утешает.
Скажи: но разве быть самим собой
Чему-нибудь и где-нибудь мешает?
Мы вместе ведь захлестнуты борьбой.

И вот — пока не так страшны враги,
Пока пальбой они не беспокоят, —
Сними, мой друг, скорее сапоги,
Сними, смени на что-нибудь другое!

Иосиф Уткин привлекал юных читателей своей любовной лирикой. Радость встреч, горечь расставаний, пробуждение любви и ее увядание — все это Уткин умел показать даже в стихах о гражданской войне и трудовой жизни комсомола («Письма», «Свидание», «Курган» и др.).

Особенно задумчиво и сердечно звучали в любовных стихах Уткина грустные, меланхолические мотивы. Но в то же время в его поэзию сильнее и активнее, нежели в поэзию других комсомольских поэтов, проникали мотивы пошловатой лирики в духе «жестокоего романса». Не случайно, что В. Маяковский, сочувственно отозвавшийся о первой крупной вещи Уткина, «Повесть о рыжем Мотеле...», позже последовательно выступал против мещанской тенденции в его поэзии.

В лирике М. Светлова 1920–1930-х годов девушка является обычно работницей или рабфаковкой, а в недавнем прошлом — участницей гражданской войны. Застенчивый в выражении своих любовных чувств, поэт и в девушках ценит прежде всего женскую скромность, «облик тихий и вечерний», трудолюбие, настойчивость в учебе, а его чувства к ним поначалу похожи на братские. В стихотворении «Работнице» (1923) сказано:

На руках твоих улегся труд,
И овал лица так тонок,
Ты похожа на мою сестру,
У которой есть ребенок.

Затем чувства к девушке из братских перерастают в любовные. В стихотворении «Рабфаковке» (1925) поэт говорит:

В двадцать пять небольших свечей
Электрическая лампадка, —
Ты склонилась, сестры родней,
Над исписанною тетрадкой...

В будничном облике работницы или рабфаковки М. Светлов стремится так выявить героические черты, связанные с их недавним революционным прошлым, чтобы они не заслоняли, а оттеняли в них черты женственные, поэтические. Обращаясь к рабфаковке, у которой изучение французской истории пробуждает ассоциации со своей собственной судьбой и судьбой своих ровесниц в годы гражданской войны, поэт как бы

помогает ей, говоря за нее, поэтически выразить нахлынувшие воспоминания, поделиться ими с другими людьми, почувствовать высокое и романтическое в обыденном, героическое и мужественное в женственном, скромном и непритязательном:

Ляг, укройся, и сон придет,
Не томися минуты лишней.
Видишь: звезды, сойдя с высот,
По домам разошлись неслышно.

Ветер форточку отворил,
Не задев остального зданья,
Он хотел разглядеть твои
Подошедшие воспоминанья.

Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели.

Не чуждаясь мужских забот и дел, героини М. Светлова вместе с тем в любых обстоятельствах не утрачивают своего женского обаяния и мягкости. И сам поэт хочет, чтобы женщина была для него не только любимой, не только женой, но и другом, товарищем, единомышленницей. В стихотворении «Граница» (1927) он говорит любимой женщине:

Это много, это слишком:
Ты опять передо мной —
И дружище, и братишка,
И товарищ дорогой!..

Я не знаю, где граница
Между пламенем и дымом,
Я не знаю, где граница
Меж подругой и любимой.

Отношению лирического героя М. Светлова к женщине свойственна еще одна важная особенность. Она была замечена тогдашней критикой. Так, в частности, М. Беккер, ссылаясь на нетрафаретный подход Светлова к любовной теме в стихотворении «Под вечер» (1923), обращал внимание на то, что в нем «поэт рассказывает о любви к девушке чужой национальности»¹.

Стирание границ, которые мешали духовно-нравственному и социальному общению людей разных национальностей, М. Светлов переживал глубоко интимно, понимая при этом, что чувство интернациональной близости является не только его индивидуальной особенностью, а рождено духом революционного времени. Этот дух времени поэт хорошо пере-

¹ Беккер М. Пути молодой лирики // Комсомольская правда. 1927, 18 сентября.

дал и в лирико-романтической балладе «Гренада» (1926), высоко оцененной В. Маяковским.

В романтических балладах и стихотворных новеллах М. Светлова тех лет на первый план выдвигалось не сюжетно-действенное начало, подчеркнутое динамическим ритмом, а лирико-созерцательное, песенно-мелодическое, которое позволило ему в стихотворениях «Колька» (1924), «Рабфаковке», «Медный интеллигент» (1925), «Нэпман» (1925), «Призрак» (1926), «Лирический управдел» (1926), «Есенину» (1926), «Гренада» (1926), «Старушка» (1927), «Пирушка» (1927), «В разведке» (1927) и других, а также в поэме «Ночные встречи» (1925) дать психологические черты своих героев и выразить лирическое отношение к ним. Е.П. Любарева, говоря об отличии психологической романтики М. Светлова от динамической романтики Н. Тихонова, совершенно справедливо отмечала: «Элегическая песенность поэзии Светлова склонна к замедленности развития сюжетов, к преобладанию эмоциональных мотивировок и логически необоснованных поступков, — с этим связана и столь значительная в стихах Светлова роль поэтического подтекста»¹.

Контрастные начала — прозаическое и поэтическое, будничное и романтическое, непритязательное и героическое, смешное и драматическое, интимно-личное и общественное и т. д. — Светлов стремился примирить, стереть между ними границы, смягчить их взаимоотношения, сделать так, чтобы они не враждовали между собой, а дополняли и обогащали друг друга. На таком взаимодействии контрастных начал основана и лирико-романтическая баллада «Гренада». Ее ключевыми образами являются две песни: «Яблочко» и «Гренада, Гренада, Гренада моя...».

Первая песня, точнее — серия популярных в годы гражданской войны частушек, предстает как своеобразная примета русской революции, а вторая — как знак романтической мечты о незнакомой стране и как желание помочь крестьянам Гренады получить землю. Известный исследователь жизни и творчества Светлова З.С. Паперный верно заметил, что через эти две песни «открываются два мира»,² а «поэтическая мелодия стихотворения <...> возникает из этой переклички, созвучия «яблочка» и «Гренады», русской революции и дальней земли, мечтателя-хохла и «испанской грусти»»³.

Интересно отметить и еще некоторые особенности двух песен. «Яблочко» в революционной России знали почти все, у этой песни не было какого-то одного автора, она в равной степени принадлежала всем. «Гренада» известна только украинскому хлопцу, он ее, вероятно, и сочинил... Когда он погиб со своей песней на устах, то

Отряд не заметил
Потери бойца
и «Яблочко» — песню
Допел до конца.

¹ Любарева Е. Михаил Светлов // Светлов М. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1966. — С. 12–13.

² Паперный З. Самое трудное: Статьи, рецензии, фельетоны. — М., 1963. — С. 231.

³ Там же. — С. 233.

Для остальных бойцов главное — допеть до конца «Яблочко», довести до победоносного конца гражданскую войну. После гражданской войны жизнь придумала новые песни, о старых тужить вроде бы нечего, однако песня мечтателя-хохла не осталась не замеченной его приятелем, поэтом, она глубоко запала ему в душу, стала его песней, а через него — достоянием многих людей.

Гибель хлопца в «Гренаде» — это также и гибель его замечательной песни. Однако —

Новые песни
Придумала жизнь...
Не надо, ребята,
О песне тужить...

Смерть героя для Светлова — высокий удел, высокая доблесть и честь. Его гибель — на расстоянии ушедших лет — стала абсолютной памятью, неоплатным долгом для живых, она окружена поэтическим ореолом.

Идея «Гренады» овладевает всей личностью, проникает на самые разные эмоциональные уровни, от обобщенно-патетических («Мы ехали шагом, мы мчались в боях...» до сентиментально-лирических («Смычками страданий на скрипках времен...») чувствований. В «Гренаде» использованы и обращены в единый песенно-романсовый образ самые различные интонационные и языковые слои, от торжественно-витийственных («Скажи мне, Украина, не в этой ли ржи Тараса Шевченко папаха лежит?») до фамильярно-разговорных («Братишка! Гренаду я в книге нашел»). Тут и фольклорно-песенный: «Прощайте, родные! Прощайте, семья». И трибунно-риторический: «Ответь, Александровск, и Харьков, ответь...». И образно-метафорический: «Постичь поскорей грамматику боя — язык батарей». И традиционно-романтический: «На бархат заката слезинка дождя...» И бытовой: «Я хату покинул...», «Откуда у хлопца испанская грусть?». И описательно-информационный: «Отряд не заметил потери бойца...»¹. Но это разноголосье гармонизировано, сплавлено, обращено к реальному чувству живой речи — приподнятой, повышенно эмоциональной и в то же время интимно-доверительной. Между слоями нет границ, нет зазора. Одной свободно и естественно построенной фразой охватываются и объединяются разные словесные ряды в поэтическую фразу особого образного достоинства. «В дальнюю область, в заоблачный плёс» — начинает Светлов на торжественной патетической ноте и заканчивает совершенно просто: «ушел мой приятель и песню унес».

Эта тенденция к многослойности, объемности, к сцеплению ближнего и дальнего планов — языковая реальность романтических эмоций — были отличительными сторонами поэзии М. Светлова. Гражданская война — ее героический пафос — вспоминалась, пелась, захватывала сердце как интимное чувство. Вероятно, это и есть грань, где романтизм переходит в романтику. Подлинность жизненного содержания романтики Свет-

¹ Приведенные примеры свидетельствуют также о провалах художественного вкуса.

лов доказывает тем точным переводом высоких идей и чувств на язык современной ему молодежи, который мы видим и в «Гренаде», и в «Раб-факовке», и в «Пирушке». Это было психологическим обоснованием романтики. Общие ее категории Светлов олицетворял в героях, песенных образах, в ситуациях, приближенных к непосредственному быту, пониманию и эстетическим представлениям молодежи 1920-х годов.

В отличие от жизнерадостного, солнечного, весеннего пафоса поэзии А. Жарова, пафос поэзии М. Светлова не только элегичен, но порой и глубоко драматичен. Вернее будет сказать, что пафос поэзии М. Светлова, как и других комсомольских поэтов 20-х годов, является в основе своей жизнеутверждающим, но М. Светлов острее чем кто-либо из его поэтических сверстников чувствовал, что жизнерадостное мировосприятие вырабатывается в напряженном ежедневном преодолении внутренних и внешних трудностей, а поэтому в глубине своей оно драматично и даже трагедийно.

В середине 20-х годов среди комсомольских поэтов, как и во всей советской поэзии, усиливается интерес к жанру поэмы. Возник он несколько раньше, но актуальным и злободневным стал ближе к середине десятилетия. Так, поэт сомнительного дарования А. Безыменский еще в 1923 году написал поэмы «Городок», «Комсомолия» и «Петр Смородин». Теперь он пытался организовать на основе этого интереса литературную кампанию. В прологе к неоконченной поэме «Гута» (1925) он спрашивал:

Поэты! До каких же пор
В своих стихах не развернете
Рабочим нужное давно
Эпическое полотно?¹

У самого А. Безыменского уже был некоторый опыт работы над такого рода «эпическим полотном»: «Комсомолию» в подзаголовке он называл «страницами эпопеи 1919 года». После призыва к другим поэтам создавать «эпические полотна» он сам пишет поэмы «Феликс» (1926), «Шахматы» (1926), «Рупор» (1929) и «День нашей жизни» (1930), которые, однако, не стали шагом вперед по сравнению с «Комсомолией» и «Петром Смородиным», а поэма «Владимир Ильич Ульянов» (1928), в которой А. Безыменский напрасно соперничал с поэмой В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», осталась, как и поэма «Гута», неоконченной.

В «Комсомолии» нет какого-либо сюжета, связанного с раскрытием характеров и психологии героев. Главы поэмы эпизодичны и на первый взгляд почти не связаны между собой. Поэт вообще не сосредоточивает внимания на одном или двух-трех героях: он лишь бегло упоминает о Васютке, Мишке, Ваньке, Петьке, Осе, Мане, Косте и других комсомольцах, не давая им сколько-нибудь обстоятельных характеристик. Развитие сюжета поэмы не определяется судьбой какого-либо одного героя. Несколько подробнее говорится о лирическом герое поэмы — «рабочем

¹ Безыменский А. Иное солнце: Стихи и поэмы. — М., 1925. — С. 111.

подростке», от лица которого повествуется о жизни комсомольской ячейки. Образ этот представлен читателю с первых же строк поэмы:

Завод — отец. Ячейка — дом.
Семья — учеба, труд, работа.
Мы в Комсомолии живем —
Стране великой и богатой.

Безыменский в очерковом стиле дает хронику комсомольских дел, связанных с участием комсомольцев в подавлении кулацкого восстания, их возвращением в город с «длинным поездом хлеба», с повседневной работой комсомольского райкома, проведением диспутов и культурных мероприятий в рабочем клубе, заседанием комсомольского трибунала, на котором осуждается воровство, и, наконец, с мобилизацией комсомольцев на фронт. В заключительной главе поэмы, посвященной описанию пути на фронт, А. Безыменский в характерной для него публицистической манере от имени всего молодого поколения провозглашает:

Ах, Комсомолия! Мы — почки
Твоих раскидистых ветвей!
Люблю, люблю я уголки
Любой провинции твоей.
Мы, Октября стальные дети,
Растем в тебе, чтоб вновь расти, —
Чтоб в большевистском партбилете
Мандат на стройку дней найти.

Впечатления и переживания лирического героя — непосредственного участника и очевидца изображаемых событий — объединяют все детали в общую картину, придают ей своеобразную внутреннюю цельность. «Комсомолия» выросла из лирических стихов поэта о молодежи. В ней та же энергия жизнерадостности, боевой комсомольский задор.

В другой поэме — «Петр Смородин» — А. Безыменский рассказывает уже не об общих делах первых комсомольцев, а об одном из их вожakov, рисуя его образ в описательно-публицистической манере.

Многие черты комсомольской жизни и комсомольского характера 1920-х годов были выразительно запечатлены А. Жаровым в поэмах «Комсомолец» (1923), «Азиаты» (1925), «Гармонь» (1926) и «Сентиментальный друг» (1929). В поэмах «Комсомолец», «Азиаты» и «Сентиментальный друг», в которых Жаров, в отличие от Безыменского, запечатлел не только общественную, но и интимно-личную жизнь молодого поколения революции. Еще в первой своей поэме «Комсомолец», рассказывая о «фабзайчатах», «молодых Гастевых», будущих мастерах и инженерах, готовящихся во всеоружии знаний выйти строить новую жизнь, А. Жаров не забывает, что в комсомольских сердцах «негасимой искрою ютятся юркая любовь». Лирический герой поэмы пытается вначале «разбить работой надвое ее тяжелое клеймо», но естественные чувства молодого человека, рожденные любовью к девушке, а также восприятием красоты при-

роды, берут верх, они помогают ему жить более полной, чем раньше, жизнью, и он теперь уже не стремится подавлять их в себе.

Важной стороне комсомольской жизни посвящена простая, казалось бы, по сюжету и по мысли поэма А. Жарова «Гармонь». Она направлена против бюрократического и начетнического подхода к идеологической работе, который грозит превратить ее в скучное, никому не нужное и никому не интересное дело. С другой стороны, в поэме утверждается необходимость такой идеологической и культурно-просветительной работы, которая могла бы стать живым делом, связанным с разными сторонами жизни сельской молодежи, с жизнью молодой души.

«Комсомолист Тимошка»¹ — гармонист, комсомольский секретарь и член сельсовета, решив, что гармонь — пережиток прошлого, перестает играть на ней и переходит на сочинение пропагандистских тезисов. Девушки, скучающие без гармонии и гулянок, высмеивают Тимошку, захотевшего придумать для них «что-либо поумней гармонии», а Маруся, которую он любит, отказывается встречаться с ним.

Повествуя о словесной перепалке между девушками и Тимошкой, А. Жаров удачно использует частушки, которые в 20-е годы оставались еще живой формой устного народного творчества и пользовались большой популярностью, особенно среди молодежи. Не случайно «Журнал крестьянской молодежи», выходивший в середине 20-х годов, с первых номеров в рубрике «Под гармошку» стал публиковать частушки, собранные или сочиненные молодежью. В частности, здесь были напечатаны «Запевки» Серафима Огурцова, комсомольского поэта из Иваново-Вознесенска, выпустившего у себя на родине и в Москве несколько маленьких сборников стихов². Вместе с частушками популярной оставалась и гармошка, причем не только в деревне. Н. Кузнецов, двумя годами раньше А. Жарова написавший поэму с таким же названием — «Гармонь» (1924), рассказал в ней о том, как много значила гармошка для русской души, для деревенского и фабрично-заводского человека в годы первой Мировой войны и в годы революции.

Трудно сказать, помогли бы или нет герою поэмы А. Жарова шутки «девок» и отчуждение Маруси осознать свою ошибку, если бы из волости не вернулся его «проект» о замене гармошки «тезисами» с резолюцией:

«Пойми, не зря сидишь в секретарях, —
Что на селе гармонь — большая сила.
Когда гармонь
В своих руках».

Сконфуженный тем, что его «проект» не получил поддержки, Тимошка снова берет в руки гармонь, которая помогает ему не только вер-

¹ Слово «комсомолист» употреблялось в 1920-е годы наравне с синонимичным ему словом «комсомолец».

² См.: Огурцов С. Стихи. — Иваново-Вознесенск, 1922; Огурцов С. Как бабы самогон гнали. — М., 1923; Огурцов С. Ленинский призыв: Стихи. — Иваново-Вознесенск, 1924; Огурцов С. Обнова: Стихи. — Иваново-Вознесенск, 1926; Огурцов С. Весна в корпусах: Стихи. — М., Иваново-Вознесенск, 1931.

нуть любовь Маруси и расположение «девок», но и вести живую культурно-просветительную работу, бороться с пьянством и хулиганством. В конце поэмы сказано:

Не давит прежней тяжестью гармошка.
Не режет плеч исстеганный ремень.
На митинг
Молодежь ведет Тимошка
В Международный юношеский день.
Далекий путь — лесами, сжатой рожью —
В цветистом шуме показался мал...
Звенит гармонь,
И вместе с молодежью
Леса поют «Интернационал»...
И даже ветер подпевает тонко,
Лаская свежестью шумящий день...
Гармонь, гармонь!
Родимая сторонка!
Поэзия
Советских
Деревень!

Жизнь деревенской молодежи нашла свое отражение и в поэме И. Дорониной «Тракторный пахарь» (1924–1925), а также в маленьких поэмах или рассказах в стихах И. Молчанова «Дьяков Петр» (1929) и Н. Дементьева «Пастух» (1930). Во всех этих произведениях речь идет о трактористах, которые в те годы становились героями деревенской жизни.

Поэма «Тракторный пахарь» написана И. Дорониным в характерной для него плакатно-описательной манере, причем, если говорить словами В. Маяковского, достаточно «утомительно и длинно»¹. Луначарский, похвалив ее за идею смычки города и деревни, в то же время отмечал, что она «не есть, собственно говоря, поэма», а «есть связанный тонкой нитью роман «тракторного пахаря» и сельской комсомолки, серия деревенских картинок»². Вот в этих деревенских картинках и проявились лучшие стороны поэзии И. Дорониной. Хороша шестая глава — «Песни Маши», в которой героиня поет о себе и своей любви к трактористу Степке-комсомольцу. В седьмой главе выразительны описания дома, сада и хозяйства кулака Егорыча и его сына Семена, безответно влюбленного в Машу. В восьмой главе Семен убедительно говорит о своей любви к Маше и о том, как он ради любимой может красиво и хорошо сделать любое дело. Однако Маша, забыв о любящем ее Семене, начинает встречаться с «тракторным пахарем» Степкой, но отец Маши — Иван Петрович — не хочет, чтобы его зятем стал «тракторный пахарь». Отец Семена, Егорыч, советует Ивану Петровичу убить Степку, но тот на это не решается и идет за советом к знахарю Ваське, сыну мельника, который дает ему некий горючий «состав», чтобы им поджечь трактор. В итоге, Иван Петрович по-

¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч. — Т. 7. — С. 111.

² Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 2. — С. 274.

падает под колеса трактора и погибает. Это случилось накануне свадьбы Маши и Степки. В конце поэмы «тракторный пахарь» бесстрастно, без горечи и сожаления говорит: «Прощай, отец, тебя забудут скоро».

Бесстрастность, но уже не героя, а автора поэмы, дает о себе знать и в разработке сюжетных коллизий, общественных и личных, которые отличаются плакатностью, описательностью, схематизмом. Лиризм больше всего чувствуется в главе «Песни Маши». Есть поэтому своя закономерность в том, что наиболее счастливой среди произведений И. Дорониной оказалась судьба лирического стихотворения «Весенняя любовь» (1921), ставшего популярной песней «Ой, цветы, цветы, кудрявая рябина...».

О том, как во время ночной работы в поле кулаки избили и сожгли молодого тракториста, рассказал И. Молчанов в маленькой поэме «Дьяков Петр». От поэмы отпочковалась популярная в свое время песня «По дороге неровной, по тракту ли...», в которой с поэтической непосредственностью запечатлено, какую радость доставляло деревенским девушкам прокатиться до околицы на первых тракторах. Они при этом не замечали, что тракторы были в пыли, грязи, копоти и мазуте.

«По дороге неровной, по тракту ли —
Всё равно нам с тобой по пути!
Прокати нас, Петруша, на тракторе,
До околицы нас прокати!
Прокати нас до речки, до реченьки,
Где шумят серебром тополя.
Запевайте-ка, девушки, песенку
Про коммуны, про наши поля!..»

Еще один рассказ о первых трактористах дал Н. Дементьев в стихотворении «Пастух» (1930). Герой этого рассказа в стихах — пастух, «лентяй, пентюх, лихой любитель полулитра» и «срамных частушек» — был в годы коллективизации направлен на курсы в город, откуда возвращается трактористом, знатоком и любителем этой новой для деревни профессии. Реалистически мотивированные изменения в психологии бывшего пастуха приводят к тому, что он, став трактористом, решается на трудное, важное и для его дальнейшей судьбы, и для судьбы всей деревни дело: переправляет во время половодья вброд через заполненный водой и льдом овраг тракторный отряд, не позволяет ему отступить, убеждая других трактористов, что в противном случае и в жизни деревни, и в его собственной судьбе все может повернуться вспять.

Стихотворение «Пастух» явилось для Н. Дементьева переходным от жанра романтической баллады и стихотворной новеллы к реалистическому рассказу в стихах, а в плане художественного мировосприятия и стиля — от романтических тенденций к реалистическим. Этот же процесс был характерен и для комсомольской поэзии в целом, а еще в большей мере для всей нашей поэзии конца 1920 — начала 1930-х годов.

Еще до стихотворения «Пастух» Н. Дементьев в 1926 году написал две стихотворные новеллы — «Оркестр» и «Инженер». Жанр стихот-

ворной новеллы в известной мере сохраняет некоторые черты тихоновской романтической баллады начала 20-х годов: волю героя к подвигу, исключительность и драматическую напряженность ситуации, в которой он совершается. Именно за драматизм и великолепную передачу чувства тревоги и героизма стихотворные новеллы Н. Дементьева, особенно «Оркестр», ценил М. Светлов¹, сам, как известно, стремившийся к сохранению и развитию в своем творчестве традиций героической романтики.

Вместе с тем в поэзии второй половины 20-х годов, в том числе и комсомольской, все ощутимее чувствовалась ограниченность художественных возможностей романтики при изображении современности. Быть может, острее, чем другие, это чувствовал Н. Дементьев. Именно поэтому в известном стихотворении Э. Багрицкого «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» (1927) ему приписано решительное заявление: «Романтика уволена — За выслугой лет». И действительно, в поэзии второй половины 20-х, а также 30-х годов героическая романтика удерживала свои позиции преимущественно в стихотворных воспоминаниях о героике времен революции и гражданской войны. В этом плане среди произведений комсомольских поэтов, написанных в форме малых повествовательно-лирических жанров, показательны такие, как «Пирушка» (1927) и «Песня о Каховке» (1935) М. Светлова, «Баллада о четырех братьях» (1927), «Стихи о Ветлуге» (1928) и «Прощание с лужей» (1929) Д. Алтаузена, «Романтическая ночь» (1927), «Судья Ревтрибунала» (1933) и «Партизан Железняк» (1935) М. Голодного, «Народная легенда о шахтере Гурии» (1927) В. Саянова, «Орленок» (1936) Я. Шведова, «Песня об убитом комиссаре» (1935) И. Уткина и некоторые другие.

Попытка использования традиций революционной романтики для характеристики комсомольца, живущего в условиях мирного времени, но жаждущего продолжения вооруженной борьбы против международной буржуазии с использованием террористических актов, предпринятая Дж. Алтаузенем в лирической поэме «Безусый энтузиаст» (1928), оказалась безуспешной как в идеологическом, так и в художественном смысле. Даже М. Беккер, горячо защищавший жизнеспособность романтики в изображении современной действительности, вынужден был признать несвоевременность ухарских настроений «безусого энтузиаста» и указать на трансформацию в речах героя революционно-романтического пафоса в крикливость, неврастеничность, декламационное многословие².

Большинство поэм, баллад, стихотворных новелл и других повествовательных произведений комсомольских поэтов 20–30-х годов было посвящено изображению комсомольской и молодежной жизни. Одним из немногих исключений в этом плане была «Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исае и комиссаре Блох» (1924–1925) И. Уткина, посвященная изображению жизни старшего поколения, конкрет-

¹ См.: Светлов М. Николай Дементьев // Дементьев Н. Стихотворения — М., 1959. — С. 8.

² См.: Беккер М. О «молодогвардейцах» // Молодогвардейцы: Литературно-художественная антология. — М., 1930. — С. 329–330.

нее — жизни российских евреев в годы революции и гражданской войны. Молодым и комсомольским в этой стихотворной повести был авторский взгляд на перестройку жизни и сознания кишиневских евреев под влиянием революционных событий. Прежде всего И. Уткину удалось живо и выразительно передать изменения, происшедшие в жизни портного Мотэ-эле, ставшего в годы революции комиссаром Блохом, и показать хорошее знание местечкового быта, психологии, особого строя речи. Луначарский писал: «К числу лучших вещей относится уже ставшая знаменитой «Повесть о рыжем Мотэле». В ней имеется и очень тонкое, заслуживающее внимательного разбора, версификаторское мастерство, и отличное знание изображаемого быта, и много задушевности, и рядом с этим скромно, но горячо выраженный пафос, бесконечно много юмора. Отдельные выражения и строки уже делаются ходячими, столь метко и непринужденно характеризуют они уклад мыслей или чувств достаточно широких и заметных у нас слоев населения. «Повесть» Уткина один из шедевров нашей молодой поэзии»¹.

Юмор в «Повести...» оттеняет самые разные чувства, переживания и события: веселые, грустные, мрачные, драматические... Мягким, грустным, еле приметным юмором окрашена безысходная тоска в рассказе о гибели матери Мотэле во время еврейского погрома. И совсем другой юмор, с соленой шуткой, в рассказе о том, как раввин Исайя, после того как Мотэле становится комиссаром Блохом, предлагает ему в жены свою дочь Риву, которую любил Мотэле, но до революции не мог и думать о женитьбе на ней, ибо раввин считал тогда:

Ей надо
Большое счастье
И большой
Дом.

И вот, когда Мотэле стал комиссаром, Исайя предлагает ему дочь:

«...Вы — мужчина красивый,
Скажемте:
Зять как зять.
Так почему моей Ривы
Вам бы
Не взять?
Отцу хвалить не годится,
Но, другим не в укор,
Скажу.
Моя девица —
Девица до сих пор».

Важное значение в «Повести...» имеет рассказ о том, как по-разному после революции стали чувствовать свою родину и по-разному относиться к новой России инспектор Бобров и комиссар Блох. Организатор ев-

¹ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 2. — С. 328–329.

рейских погромов в Кишиневе инспектор Бобров после революции, приспособившись к новым условиям, вынужден был пойти работать секретарем у Блоха, мечтая втайне:

Как бы попасть
В Польшу
И не попасть
В тюрьму...

Русскому инспектору и погромщику Боброву Россия после революции становится чужой, а еврею Мотэле — родной:

Концовка «Повести...» примечательна еще и тем, что прозвучавший в ней песенно-патриотический мотив, связанный с обновленным чувством родины, России, получит свое развитие в стихах И. Уткина 1930-х годов и особенно в его лирике периода Великой Отечественной войны, составившей, быть может, лучшую книгу поэта «О Родине. О дружбе. О любви» (1944).

На протяжении 1920–1930-х годов комсомольская литература, особенно поэзия, находилась постоянно в поле зрения критики. Наряду с рецензиями и статьями, посвященными отдельным комсомольским поэтам — А. Безыменскому, А. Жарову, И. Доронину, Н. Кузнецову, И. Молчанову, М. Светлову, М. Голодному, И. Уткину, В. Саянову, Н. Дементьеву и другим, — появились обзоры комсомольской литературы, сборники статей о комсомольских писателях.

К середине и особенно к концу 1920-х годов критика все настойчивее стала упрекать этих поэтов в «голой агитационности», в подмене конкретного художественного анализа общими формулами (вроде «Работай, работай, работай, А отдых — постой, погоди» у А. Жарова и т. п.). Да и сами комсомольские поэты не могли не почувствовать ограниченность своих творческих принципов. Они все больше стали испытывать влияние поэтических идей и стиля и даже С. Есенина (М. Светлов, Я. Шведов, М. Голодный), В. Маяковского (А. Безыменский, В. Саянов), Д. Бедного (А. Жаров, И. Доронин). Правда, это влияние не всегда было глубоким и продолжительным. Конечно, жизненная и творческая эволюция комсомольских поэтов, трудности их роста определялись в первую очередь самой действительностью, новыми требованиями, предъявляемыми жизнью к поэзии. Однако воздействие крупнейших поэтов эпохи на творчество не только комсомольских, но и многих других поэтов, в том числе пролетарских и крестьянских, было естественным, закономерным.

Более сложные формы борьбы за утверждение нарождавшихся идеологических принципов общежития, новые задачи культурного строительства, вставшие перед обществом в эти годы, диктовали отечественной литературе более углубленный подход к воспроизведению самой действительности и внутреннего мира нового человека. Становилось явно недостаточным выражать в поэзии только общий пафос преобразования мира и массовый энтузиазм. Надо было проникнуть в интимный мир человека, показать, какими индивидуальными путями преобразуется сама

человеческая природа, что и как изменяется в духовном облике героя времени. Индивидуалистическая лирика замкнутого в себе самого сердца обнаружила уже в начале революционных и постреволюционных событий 1917 г. свою несостоятельность и бесперспективность. Но и отвлеченно-безымянная лирика многих пролетарских поэтов была односторонней, как бы застывшей в общих социальных категориях, лишенной гибких и сложных форм, способных воспроизвести полнокровно-богатую личность. Задача состояла в том, чтобы передать те тонкие и извилистые пути, которыми проникает в человеческое сердце и разум настойчиво декларируемая новь, причем не только в ее идеальных проявлениях, но и в сложном и противоречивом процессе становления.

Уже к середине 20-х годов и в 30-е годы не только пролетарские и крестьянские поэты, но и комсомольские поэты «Кузницы» почувствовали ограниченность своих творческих принципов. Они отказываются от своих односторонних увлечений, обращаются к живой реальной действительности, ищут новые пути освоения современности. В стихах пролетарских и комсомольских поэтов появляются новые мотивы, далекие от оптимистически-безоблачных настроений, характерных для большинства их ранних произведений. В таких произведениях, как поэма «Гармонь» А. Жарова, «Рабфаковке» и «Гренада» М. Светлова, «Петр Дьяков» И. Молчанова и других духовный мир героев предстает достаточно богатым, вмещающим и высокие социальные страсти, и благородные интимно-человеческие эмоции. И не случайно эти произведения пользовались у современников, особенно у молодежи, огромной популярностью. Большой творческой победой поэтов было умение передать нравственно-социальный облик героев подлинно лирическими средствами. Тема безраздельного служения общему делу выступала как тема глубоко интимная, личная. При всем различии эти произведения очень близки по характеру лиризма и направлению поисков поэтов в решении личного и общего, социального и индивидуального. Для 1920–1930-х годов это направление поисков в лирике было главенствующим. В 1930-е годы интерес критиков и литературоведов к комсомольской поэзии первого после революционного десятилетия стал падать. Только с конца 1950-х — начала 1960-х годов начали появляться работы отдельных комсомольских поэтах 20-х годов. «Библиотека поэта» выпустила стихотворения и поэмы М. Светлова, И. Уткина и В. Саянова. Исследований общего историко-литературного характера почти не было. Комсомольская поэзия в целом продолжала оставаться малоизученным литературным явлением.

Нынешнее изменение взглядов на отечественную историю отражается и на характеристике общественно-литературной жизни целого ряда ее периодов. Это обстоятельство закономерно диктует исследователям необходимость включать в общий анализ историко-литературного процесса многие политические и идеологические факторы, непосредственно влиявшие не только на вектор художественного творчества, но и на отношения писателей с властью. Во второй половине 1920-х годов тенденции политики новой власти проявляются все отчетливее и категоричнее. Любое несоответствие идейным установкам объявляется враждебным новым социалистическим идеалам и устремлениям.

В начале 1920-х годов у нас в стране появилось достаточно много официально оформленных литературных организаций и объединений со своими печатными органами, где обнародовались программы, манифесты, критические статьи. Рождалась новая литература. И сколь бы серьезными ни были внутренние противоречия на пути «литературного молодняка», они вели к положительному итогу, выразившемуся в напряженной поэтической активности, глубине и ответственности творческого и человеческого самосознания молодых авторов. Перед ними была сложная, изобилующая новшествами действительность, которую они стремились понять и запечатлеть в своей поэзии, наполнявшейся новым содержанием.

Даже тогда, когда мы оказываемся в эпицентре всякого рода литературных, политических или идеологических несогласий, споров, конфликтов с предшественниками, мы не можем не осознавать всю эту разногласицу как творческий момент позитивно направленного историко-культурного движения. Следует иметь в виду, что многие комсомольские поэты начинали свою жизнь в литературе не только не владея азбукой поэтической культуры, но и нередко не владея как следует самой обыкновенной грамотой. Вместе с тем они были полны желания овладеть и поэтической культурой, и языковой грамотой.

С наступлением 30-х годов комсомольские поэты 20-х годов вышли из молодежного возраста, стали вполне взрослыми людьми. Новые времена в творческом отношении оказались трудными для них, хотя в ту пору большинство из них этих трудностей не чувствовало и глубоко не осознавало. Характерными особенностями многих стихов этих лет становятся трескучая риторика и «казенный оптимизм». В 1930-е годы совсем иссякает или начинает постепенно угасать поэзия С. Малахова, А. Ясно-го, М. Юрина, И. Доронина, И. Молчанова, М. Голодного, Дж. Алтаузе-на. Плодотворно развивается в это время только песенный жанр, связанный с воспоминаниями о героике гражданской войны и о комсомольской молодости. 1930-е годы комсомольская поэзия переживала острый кризис, после которого она уже не оправилась.

Лишь в годы Великой Отечественной войны комсомольские поэты испытывают некоторый подъем: творчески активизируются И. Уткин, М. Светлов и А. Жаров. Во втором послевоенном десятилетии, отмеченном высоким творческим подъемом всей нашей поэзии, с новой силой зазвучал голос М. Светлова. К настоящему времени комсомольские поэты ушли из жизни, но лучшие их произведения остались в истории отечественной поэзии.

Комсомольская поэзия 1920–1930-х годов ныне утратила свою художественную актуальность и сохранила в основном лишь исторический интерес. Анализируя ее с позиций дня сегодняшнего, к ней можно относиться по-разному. Нет сомнения, что поэтами «комсомольской плеяды» в свое время верно были угаданы чувства молодых людей и насущные потребности сложной эпохи, в которой молодежь искала героику борьбы, разделяла пафос мирного созидания, жаждала духовного наполнения жизни. Ее человеческий и творческий опыт был невелик и в целом, как стало очевидно в последующие годы, ошибочен и утопичен. Но искрен-

ность и душевная чистота пусть даже ложных и несбыточных мечтаний придали «комсомольской поэзии» право на внимание потомков.

Таким образом, к 1932 году — к моменту выхода исторического Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля «О перестройке литературно-художественных организаций», распустивших РАПП и остальные литературные объединения с целью последующего создания единого Союза советских писателей, большинство поэтических группировок либо распались, либо были разогнаны, либо существовали номинально, что парадоксальным образом повторило ситуацию первых послереволюционных лет. В целом же можно констатировать, что такое историко-литературное явление, как «русская поэзия 1920-х годов советской эпохи», несколько вышло за границы календарного десятилетия. Первое пятилетие (1917–1922), получившее название «кафейного периода», было ознаменовано бурными процессами литстроительства, появлением целого ряда новых имен и группировок, при всей их самобытности тесно связанных с предшествующей поэтической эпохой — эпохой Серебряного века. Следующая, «срединная» пятилетка (1922–1927) стала во многом проверкой на прочность как самих группировок, так и их эстетических программ и деклараций, а также заставила целый ряд поэтов пройти через творческий кризис к определению своего места в изменившейся общественно-политической реальности и к поискам новых форм творческого самовыражения, если не вовсе к отказу от них. Наконец, в последнее пятилетие (1927–1932) подспудно начали вызревать процессы, приведшие вскоре к унификации советской литературы, значительному сокращению поля для творческих маневров, что не могло не послужить причиной заметного обеднения отечественной поэзии в 1930-е годы.

Необходимо отметить и тот факт, что важными и трагическими вехами двадцатых годов стали несколько смертей поэтов, за каждым из которых — могучая традиция предшествующих десятилетий отечественной поэзии. Так, «черный август» 1921 года, унесший жизни сразу двух крупнейших стихотворцев — Александра Блока и Николая Гумилева для многих послужил зримым свидетельством завершения целой эпохи, позднее названной Серебряным веком. Новые времена поставили каждого художника перед категорическим выбором, связанным с жизнью и смертью — как духовной, так и физической. Самоубийство Сергея Есенина в конце 1925 года стало первым знаком невозможности компромисса между «поэтом», сохранившим верность своим истокам, и «человеком», желающим приспособиться к новой поступи истории. Наконец, еще одно самоубийство, на этот раз в 1930 году Владимира Маяковского, который, кажется, больше иных принадлежал наступившей эпохе, всем своим творчеством сначала приближая ее, а потом утверждая ее правоту, — подтвердило самые худшие предчувствия, что эта эпоха не только не прислушивается к своим певцам, но самих певцов под страхом смерти заставляет петь со своего голоса.

Конец 1920-х — начало 1930-х годов стал переломным в жизни страны — и в жизни отечественной литературы в частности. Начавшаяся индустриализация и связанная с ней коллективизация по-своему затронули и литературное сообщество. Так, писательский труд, в развитие идей

напостовско-лефовских теоретиков, переводился на «промышленные» рельсы, только производить художники слова должны были продукт не материальный — идеологический в точном соответствии с государственным планированием. Словно бы в ответ на давнее пожелание В. Маяковского «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год» («Домой!»), ФОСП (Федерация объединений советских писателей) совместно с Госпланом в 1931 году разработала план включения литераторов в работу важнейших строек. Да и прозвучавшее в 1932 году из уст Сталина определение писателей как «инженеров человеческих душ»¹ было вполне в русле данной установки.

Провозглашенный некогда лидерами РАПП лозунг «одемянивания» советской поэзии повсеместно проводился в жизнь несмотря на то, что его авторы были подвергнуты остракизму: лирическая поэзия постепенно вытеснялась поэзией тенденциозно-декларативной, лозунговой. По замечанию Биргит Менцель, «...лирика должна была дидактически сравнивать старую и новую жизнь, оставаясь при этом простой по форме, рациональной и легко доступной для понимания. Личность автора должна была отойти на второй план, уступить место изображаемому. Всякие проявления субъективно окрашенной речи от первого лица с презрением разоблачались критикой как «ячество». <...> Центральной темой произведений становится физический труд на производстве, на его фоне (зачастую в эпизированной форме) поучительно проводились истории из жизни героев, изображающие становление новой личности»². В эти годы активно практикуются выступления агитбригад, собранных из поэтов, на улицах и площадях городов, на предприятиях и в колхозах; организуются коллективные писательские командировки по «стройкам социализма», отчетом о которых должны служить произведения «производственной лирики».

На шахтах, фабриках, за план, за цифру в нем,
Идут бои, атаки и разведки.
Упорством радостным и бешеным огнем,
Мы завоюем вас, высоты пятилетки! —

писал в стихотворении «Мобилизация» (1930), опубликованном в «Правде»³, Александр Безыменский: милитаристская риторика, уподобление труда ратному подвигу стали неотъемлемой частью и отличительным признаком такого рода «плакатной» поэзии, воспевающей «красноармейцев дел и военкомов строек». В самом начале 1934 года, в преддверии XVII съезда ВКП(б) зарождается и особая форма советской одической поэзии — жанр стихотворных славословий Сталину: возникнув первоначально в поэзии южных народов СССР⁴, к 1939 году — году широко отме-

¹ Об истории выражения см.: *Ронен О.* Инженеры человеческих душ: к истории изречения // Лотмановский сборник. — М., 1997. — Т. 2. С. 393–400.

² *Менцель Биргит.* Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. — С. 953.

³ Правда, 1930, 3 декабря, № 332 (4777).

⁴ Первые стихотворения, прославляющие персонально И. Сталина, и опубликованные в советской периодике в самом начале 1934 года. принадлежали перу грузин-

чавшегося в стране 60-летия «вождя народов» — этот жанр выработал свой канон, став почти обязательным для советских стихотворцев.

Впрочем, далеко не все поэты, особенно принадлежавшие к условному лагерю «попутчиков», даже будучи готовыми «мериться пятилеткой» (Б. Пастернак), разделяли подобное упрощенное понимание назначения поэзии.

Повышение «производительности труда» творческих работников и усиление идеологической составляющей в его результатах требовало совершенно иных форм организации творческой жизни в СССР: первой ласточкой взятого партийным руководством курса на «коллективизацию» художников слова стала редакционная статья «Правды» «За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы», появившаяся 4 декабря 1929 года — на исходе года «Великого Перелома». Именно к этому году РАПП сумел не только восстановить свои силы, но и укрепить свои позиции на литературном фронте борьбы за «пролетарское искусство». Однако «левацкие» методы пролетарских писателей, выдвинувших лозунг «Союзник или враг» вместо установки на сотрудничество с «попутчиками», мешали РАППу стать платформой для объединения всех литературных сил, готовых к участию в социалистическом строительстве. Самоубийство В. Маяковского, незадолго до смерти вступившего в РАПП, но так и не ставшего в нем «своим», а также нежелание многих ярких авторов иметь дело с «напостовцами» послужило зримыми доказательствами бесперспективности данной формы писательского объединения. Собственный же творческий потенциал «пролетарских писателей» был даже с точки зрения партийного руководства в целом неудовлетворительным, чтобы они могли самостоятельно справиться с задачей вывода всей советской литературы на новый творческий и идеологический уровень. К тому же и сам РАПП вновь сотрясали внутренние противоречия. Все это заставило партию менять свою стратегию встраивания литературы в могучий идеологически-пропагандистский комплекс, переходя к непосредственному руководству советской литературой¹.

Так, в конце января 1930 года в «Правде» под рубрикой «Литературный фронт» открывается литературная страница, которая, как пояснила редакционная статья, должна была стать «острым оружием в борьбе за социалистическую культуру. Ее задача — содействовать наиболее полной идеологической выдержанности и большевистской четкости коммунистических отрядов в литературной критике и литературном творчестве». Главный печатный орган ЦК ВКП (б), а также ряд других централь-

ских поэтов Н. Мицшвили и П. Яшвили и были напечатаны в переводе Бориса Пастернака. — см. об этом: *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. — СПб., 2005. — С. 191 и др.

¹ Как показал Е. Добренко в своей книге «Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры» (СПб., 1999), теоретические выкладки рапповских идеологов оказались, тем не менее, так же востребованы властью при конструировании ею единой советской литературы, как и отдельные положения других литературных групп, претендовавших на особое место в новой культуре, в частности ЛЕФа или Литературного центра конструктивистов.

ных изданий нанесли чувствительные удары по наиболее радикальным «рапповцам» (особенно по всемогущему некогда Л. Авербаху), что не могло не ослабить позиции РАПП в условиях упразднения или кризиса подавляющего большинства других, менее мощных литературных группировок и писательских союзов. Кульминацией этих процессов стало Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», выдвинувшее требование: «1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП); 2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем...»¹.

Большинство писателей, особенно пострадавших от разнузданности рапповских «неистовых ревнителей» классовой чистоты, с восторгом встретили это событие, увидев в нем признаки некоторой либерализации литературной политики партии и при этом готовность властей непосредственно в свои руки взять не только управление литературной жизнью страны, но и заботу о материальных проблемах творческого сообщества. Кроме того, назревало ощущение кризиса советской литературы, особенно ее поэзии, все больше превращающейся в стихотворную публицистику и в поставщика лозунгов для газетных передовиц. Одним из решений проблемы вполне в духе времени многие видели в определении среди поэтов фигуры, на которую следовало бы равняться всем стихотворцам — так, как прозаики равнялись на М. Горького, объявленного «основоположником советской литературы».

Первоначально на данную вакансию «первого поэта» подбиралась кандидатура среди ныне живущих поэтов. Демьян Бедный на эту роль уже не годился: после того как Сталин в личном письме определил его стихотворения «Слезай с печки», «Без пощады» и «Перерва» как «клевету на наш народ», поэт попал в немилость. Кроме того, фигура «первого поэта», подобно Горькому, должна была быть известной и популярной за рубежом, что выводило бы советскую литературу на мировую арену. В литературных дискуссиях по данной проблеме в первой половине 1930-х годов все чаще называется имя Бориса Пастернака. Так, в высшей степени знаменательной оказалась полемика вокруг выступления на Первом съезде советских писателей с докладом о советской поэзии Н. Бухарина и его содокладчика Н. Тихонова, выдвинувших, хотя и с дежурными оговорками, именно творчество Пастернака в качестве наиболее значительного в советской литературе. Несмотря на то что выступление Бухарина как крупного партийного функционера должно было отражать позицию партии, оно встретило резкое сопротивление со стороны условного «лагеря Маяковского», к которому причисляли себя как прежние соратники этого поэта (Н. Асеев, С. Кирсанов), так и «самозванцы» (А. Жаров, А. Безыменский), при жизни поэта не раз становившиеся объектом его насмешек. Более того, Алексей Сурков, также причислявший себя к дан-

¹ Цит. по изд.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. — М., 1999. — С. 57.

ному лагерю, в своем выступлении на съезде позволил себе усомниться в праве Бухарина говорить от лица партии, что свидетельствовало о разногласиях внутри партийного аппарата по поводу ведущей фигуры советской поэзии. Сама «линия Маяковского» понималась выступающими достаточно упрощенно — как линия поэзии «гражданской», а в действительности — агитационно-пропагандистской и одической, главная же претензия к Пастернаку как якобы адепту «чистой лирики» заключалась в «узости» и даже «идеалистичности» его мировоззрения, неспособности поэта осмыслить и воспеть революционные преобразования последних лет, а также в «непонятности» его поэзии для «широких народных масс». Сам Пастернак еще в стихотворении 1931 года «Борису Пильняку» предупреждал:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Пастернака, несмотря на то, что в начале 1930-х годов он искренне пытался солидаризироваться в своем творчестве с происходившими в стране грандиозными преобразованиями, пугала та роль, которая отводилась ему даже симпатизирующими ему критиками, поскольку он понимал, что звание «первого поэта» потребует от него безусловной ангажированности и даже сервилизма, что равносильно измене своему таланту и призванию. Точка в этой полемике была поставлена И. Сталиным: если в начале 1931 года он оставил без ответа просьбу Лилии Брик написать предисловие к I-му тому собрания сочинений Маяковского, то в ноябре 1935 года на письмо к нему Брик, жаловавшейся, что имя Маяковского вычеркивают из истории советской поэзии, Сталин начертал резолюцию: «Маяковский был и остается лучшим, талантливым поэтом нашей эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление». Не прошло и двух недель, как эта резолюция была обнародована, с исправлением слова «талантливый» на «талантливейший», в редакционной статье восстановленной «Литературной страницы» газеты «Правда»¹, а также перепечатана рядом других изданий,

Действительно, мёртвый Маяковский оказался гораздо удобнее живых поэтов, ибо от него не следовало уже ждать никаких неожиданных поступков, а его творческое наследие легко подвергалось идеологическому выпрямлению и подчисткам. В основном было актуализировано послереволюционное творчество поэта, прежде всего произведения, пронизанные утверждающе-панегирическими интонациями (поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо» и др.) Впрочем, канонизация Маяковского позволила его бывшим соратникам по футуристически-лефовскому цеху использовать имя поэта в литературной борьбе и полемике с противниками любого новаторства в поэзии, обличаемого как «формализм». Так, Николай Асеев в своей монументальной «повести в стихах» «Маяковс-

¹ См.: Правда, 1935, 5 декабря.

кий начинается» (1936–1939), не только пронизанной реминисценциями из Маяковского, но и интонационно зависимой от его творчества, выступил по сути дела с политическими обвинениями в адрес тех, кто участвовал в травле поэта в последние годы его жизни. Эта поэма стала своего рода манифестом «школы Маяковского», утверждаемой в советской поэзии.

Традиции Маяковского, однако, плохо увязывались в сознании ряда партийных идеологов и теоретиков советского искусства с категорией «народности», со второй половины 1930-х годов ставшей краеугольным камнем в эстетике «социалистического реализма». Отказ от идеи экспорта социалистической революции в пользу построения социализма в отдельно взятой стране сопровождался постепенным отказом от понятия «пролетариат» в пользу более широкого «советский народ», что знаменовало собой эволюцию советской идеологии в сторону «национал-большевизма» с присущим ему культом «народа» как хранителя вековых ценностей и традиций. В своем пленарном докладе на Первом съезде советских писателей М. Горький призывал собравшихся обратить внимание «...на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа»¹. Поэтому, с одной стороны, в советской фольклористике были подвергнуты критике расхожие представления об отмирании традиционного фольклора, что вылилось в государственное стимулирование «творчества широких народных масс»: массовыми тиражами издавались произведения поэтов-любителей, членов заводских и колхозных ЛИТО (литобъединений), а также «народных поэтов» — русских сказителей «новин» («современных былин») наподобие Марфы Крюковой или Петра Рябина-Андреева, лезгинского ашуга Сулеймана Стальского или казахского поэта-акына Джамбула Джабаева и др. С другой же стороны, к профессиональной поэзии стали предъявляться требования преодолеть возникший разрыв между нею и народным (массовым) искусством. Под «народностью» советской поэзии понималась способность авторов обращаться в своем творчестве к арсеналу тем и художественных средств, выработанных народно-поэтической культурой, отражать жизнь и мироощущение «человека из народа» и при этом создавать искусство, доступное широким народным массам². Заметим, что советское понимание «народности» исключало ностальгию по прежней Руси, идеализацию патриархального быта, любование родными пейзажами, лишенными признаков воздействия на нее преобразующей воли нового человека, — то есть исключало всё то, что официальная критика находила в творчестве «новокрестьянских» поэтов — Николая Клюева, Петра Орешина, Сергея Клычкова и др. В 1930-е годы эти поэты, на которых еще «напостовцами» был повешен ярлык «мужиковствующих», не прекращали своего творчества, однако в печати их оригинальные произведения не по-

¹ Горький М. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года // Горький А.М. Собр. соч. в 30 т. — М., 1953. — Т. 27. С. 698.

² О содержании понятия «народность» в советской литературе подробнее см.: Гюнтер Ханс. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. — С. 377–389.

являлись. Да и вряд ли могли они быть опубликованы: достаточно прочитать поэмы Николая Клюева «Погорельщина» (1928) и «Песнь о Великой Матери» (1931) или его цикл «Разруха» (1933 или 1934), чтобы понять истинное отношение поэтов «крестьянской купницы» к тем переменам, что происходили в их стране. Исключение представляло разве что творчество Петра Орешина — его поэтические сборники «Вторая трава» (1933) и «Под счастливым небом» (1937) были неловкой попыткой стилизации соцреалистической поэзии с ее гимном колхозному строительству и индустриализации деревни. Все трое поэтов были уничтожены в годы Большого Террора.

Их товарищ по «крестьянской купнице» Сергей Есенин был уже недоступен для советской репрессивной машины, однако его творчество (как и окруженная романтическими легендами биография), в силу популярности в молодежной среде, представляло особую опасность. Борьба с «есенинщиной» стала одной из основных идеологических кампаний на протяжении всех 1930-х годов, и жертвой ее оказался не один настоящий поэт. Так, в качестве прямого наследника есенинского дарования многими почитателями его таланта воспринимался молодой лирик Павел Васильев (1910–1937). Уже первое крупное поэтическое произведение выходца из сибирских казаков — поэма «Песня о гибели казачьего войска» (1932) заставляет критиков заговорить о появлении нового большого дарования; успех был закреплен выходом поэмы «Соляной бунт» (1933), воспевающей казачью вольницу. И в больших вещах, и в лирических миниатюрах П. Васильева для современников очевидно было влияние «новокрестьянских поэтов». При этом Васильев не боялся постановки достаточно болезненных для советской власти проблем: так, его поэма «Кулаки» (1936) была далека от прямолинейного осуждения «миредов» и утверждения правильности политики раскулачивания. «Кулацкая орнаментика» в творчестве П. Васильева не раз становилась объектом самой настоящей травли со стороны официальной критики, но особенно болезненной для поэта оказались выпады против него М. Горького в известной статье «Литературные забавы» (1934), в которой писатель связал тематику васильевского творчества с ведущейся им разгульной «богемной» жизнью, особенно оговорив дурное влияние поэта на молодых стихотворцев. За свою короткую жизнь П. Васильев трижды подвергался аресту, последний из которых обернулся для него «расстрельным» приговором.

Столь же горькой оказалась судьба и еще одного подлинно талантливого стихотворца, по-своему продолжавшего «есенинскую» линию в советской поэзии, — Бориса Корнилова (1907–1938): сын сельского учителя, он искренне принял революцию, в 1920-е гг. был членом рапповской группы «Смена», однако расхожая революционная риторика тех лет в его стихотворениях звучала романтически свежо и недежурно, к тому же для него не было свойственно враждебное отношение к «косному» крестьянскому быту. В своем творчестве Корнилов органически сплавлял перекрестное влияние его любимого поэта С. Есенина с поэтами-романтиками 1920-х годов Э. Багрицким, Н. Тихоновым, И. Уткиным. Романтикой гражданской войны были пронизаны и лучшие поэмы

Корнилова — принесшее ему широкую известность «Триполье» (1934) о гибели отряда киевских комсомольцев от рук банды атамана Зеленого и «Моя Африка» (1935) — полуфантастическая история семи сенегальцев, сражавшихся на стороне красных. А «Песня о встречном» на музыку Д. Шостаковича (из фильма «Встречный») стала неофициальным гимном того поколения, обыгрывая одно из ключевых понятий 1930-х годов — «встречный план», то есть повышенные обязательства, которые должны были возлагать на себя трудовые коллективы в ответ на спущенные им плановые показатели:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Но, по-видимому, именно не востребованность эпохой подлинной искренности обернулась для Корнилова во второй половине 1930-х годов творческим кризисом и сопровождающим его «асоциальным» поведением, что привело его сперва к исключению из Союза писателей, а затем к аресту и гибели.

В то же время, в 1930-е годы, появляется целая плеяда новых поэтов, профессионально сложившихся уже в годы Советской власти и вполне отвечавших своим творчеством принципу «народности». Одним из таких авторов был Александр Твардовский (1910–1971): как поэт он дебютировал еще в 1925 году, и, несмотря на членство в РАПП, отличался от многих «пролетарских» поэтов не только значительностью дарования, но и особым вниманием к жизни деревни. Только деревня в творчестве Твардовского — уже не патриархальная. Само изображение крестьянского быта отвечало принципам метода социалистического реализма: среди традиционных сельских пейзажей обязательно присутствие признаков новой, социалистической действительности, и даже герои произведений любовной или шуточной тематики обязательно выступают в своей социальной роли — тракториста, ударницы труда, комсомольца-активиста (см., напр., такие стихотворения, как «Невесте», «Соперники» и др.). Широкую известность Твардовскому принесла поэма «Страна Муравия» (1934–1936): отправив героя поэмы мужичка Моргунка на поиски мифической страны крестьянского счастья, автор приводит его к пониманию, что в нынешних обстоятельствах путь его упирается в колхоз. Поэма трактовалась советской критикой как гимн колхозному строительству, и действительно, основная тенденция произведения позволяла трактовать его именно так, хотя, будучи сам сыном раскулаченного, Твардовский не стал совсем обходить острые углы, в первой редакции поэмы упомянув то, какими методами проводилась коллективизация.

Еще один поэт из «колхозной обоймы» — Александр Прокофьев (1900–1971): крестьянский сын, он рано познал тяготы мужицкого труда, сознательно присоединился к большевикам, участвовал в гражданской войне, восемь лет был сотрудником представительства ВЧК — ОГПУ

в Ленинградском военном округе. В поэзии А. Прокофьев соединял традиции, кажется, несоединимых авторов — А. Блока и Д. Бедного, С. Есенина и В. Маяковского. Главная тема его творчества — гражданская война: именно ей посвящено значительная часть стихотворений книг «Улица Красных Зорь» и «Победа» (1931) и др. Герой Прокофьева — человек, пришедший из деревни в город, прошедший братоубийственную войну, однако, сохранивший любовь к родному краю, причем эта любовь предполагает не только принятие преобразований в крестьянской жизни, но и — деятельное в них участие. Поэт в стихах воспевал свою родную страну Олонию, любовался стихийной мощью и красотой выходцев из народа; правда, болезненные вопросы своей эпохи, как правило, старался обходить. Впрочем, Прокофьев не принял насаждения исключительно производственной тематики в советской поэзии, с вызовом назвав один из своих сборников «В защиту влюбленных» (1939).

Не случайно и название первой зрелой (по мнению автора) книги стихов еще одного «колхозного» поэта — Михаила Исаковского (1900–1973): «Провода в соломе» (1927). Несмотря на то что, по собственному признанию, Исаковский многим в своем творчестве был обязан поэзии Сергея Есенина, между собой и «есенинщиной» поэт сразу же провел резкую черту:

Тянут, тянут где-то песенку одну:
Дескать, мир тебе, родная хата;
Дескать, мы у города в плену
И в поля не может быть возврата, —

так в стихотворении «Там ли, здесь ли...» (1927) он охарактеризовал, как можно понять, поэтов «есенинской плеяды», подытожив: «Впрочем, это не поэты — тля, Это люди с мертвыми глазами». Однако если стихотворения Исаковского 1920-х годов полны мотивами прощания с «прежней» деревней («Я потерял крестьянские права. Но навсегда остался деревенским» — «Все та же даль...»), то в поэзии 1930-х годов преобладают оптимистические, жизнеутверждающие интонации и безусловное приятие нового, социалистического уклада. Особенно же известен поэт своими песнями: хотя А. Твардовский и убеждал, что Исаковский специально песен не писал, многие его произведения ориентированы на песенные жанры, о чем свидетельствуют даже их названия («Песенка», «Песня о революции», «Прощальная песня», «Застольная песня», цикл «Из песен прошлого» и др.). Из пяти «песен», обранных «Запевом» и эпилогом «Весной на заре», состоит и эпическое произведение М. Исаковского — поэма «Четыре желания» (1928–1935). У главного героя поэмы — батрака Степана Тимофеевича, как свидетельствует эпиграф, было четыре желания «первое — жениться на девушке Наташе, которую он очень любил; второе — купить сапоги с подковками; третье — выучиться грамоте, чтобы прочесть «справедливую книгу», и четвертое — прокатиться на железной дороге». Этим желаниям не суждено было сбыться, герой умер от нужды, однако в эпилоге поэмы «запели гармоники» о том, что пришла

власть, при которой все эти немудреные мужицкие желания воплотимы в жизнь.

Песни М. Исаковского — органическая часть его поэтического творчества, и в них так же, как и в произведениях других «колхозных» поэтов, лирическая тема разворачивается на материале новой, социалистической действительности: так, в самой известной песне поэта «Катюша» верность главной героини в любви ее суженому, служащему «на дальнем пограничье», сопряжена с его верностью службе:

Пусть он вспомнит девушку простую,
Пусть услышит, как она поет,
Пусть он землю бережет родную,
А любовь Катюша сбережет.

Обращение Исаковского, как и Твардовского и Прокофьева в 1930-е гг. к песенной форме далеко не случайно: массовая песня становится одним из самых значительных достижений советской поэзии в этот период. Еще в заключительном слове М. Горького на Первом съезде советских писателей прозвучал завет: «Мир очень хорошо и благодарно услышал бы голоса поэтов, если б они вместе с музыкантами попробовали создать песни, — новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь»¹. Эта идея пришлась ко двору: в июне 1935 года газета «Правда» совместно с писательским и композиторским союзами объявила конкурс на создание текста и музыки массовой советской песни на русском языке. Действительно, высокая поэзия все еще оставалась недоступной значительной части населения СССР, песенная же форма, при всем ее демократизме, как нельзя лучше отвечала требованию «народности» — отражала повседневную жизнь народных масс, будучи тесно связанной с ритуалами повседневности (трудовым поведением, формами коллективного досуга и празднования) отличалась доступностью и популярностью. Сам песенный жанр исключал формальную сложность, в частности избыточную метафоричность, словотворческий эксперимент или языковую вязь: в основу советской песни бралась общеупотребительная лексика, с вкраплением лексики идеологической или профессионализмов, синтаксическое членение фразы совпадало со стиховым. Кроме того, песня легко распространялась в массах — не только благодаря радиотрансляциям и гастролям артистических бригад, но и бурно расцветшей в 1930-е гг. массовой самодельности; с появлением звукового кино песня активно зазвучала и с киноэкранов.

Именно песенная лирика стала официально признанной альтернативой «стихийному творчеству масс», не оправдавших к середине 1930-х гг. возложенного на него доверия в силу невысокого в целом уровня «фольклорной» продукции: все меньше издается коллективных сборников с произведениями «народных поэтов» и «ударников труда», зато набирают популярность сборники песен. Появилась целая плеяда советских поэтов-песенников — Виктор Гусев (1909–1944), Евгений Долма-

¹ Горький М. «Советская литература» // Горький А.М. Собр. соч. в 30 т. Т. 27: Статьи, доклады, речи, приветствия. 1933–1936. — М., 1953. — С. 331.

товский (1915–1994), Лев Ошанин (1912–1997), чуть позднее к ним присоединился Алексей Фатьянов (1919–1959); писали песни и Демьян Бедный, Сергей Васильев, Алексей Сурков, другие советские поэты. Особое место здесь занимало творчество Василия Лебедева-Кумача (1898–1949). Он привил советской песне традиции пролетарской поэзии, Д. Бедного и В. Маяковского, сопрягая разговорный язык с ораторской риторикой гражданской поэзии, его произведения пронизаны жизнеутверждающим пафосом и неизбывным оптимизмом. Но главная особенность творческой манеры Лебедева-Кумача, обеспечившая ее успех, — клишированность, умение найти словесную формулу, состоящую из неразложимых «словесных блоков», которая сразу же запоминалась, обретала значимость и вне песенного контекста¹: «Широка страна моя родная», «Я другой такой страны не знаю, Где так вольно дышит человек» («Песня о Родине»), «И на вражьей земле мы врага разгромим, Малой кровью, могучим ударом...» («Если завтра война»), «Кто весел — тот смеется, Кто хочет — тот добьется, Кто ищет — тот всегда найдет» («Веселый ветер»), «Только смелым покоряются моря» («Капитан»). Строки же знаменитого «Марша веселых ребят» из кинофильма «Веселые ребята» дали ясное словесное выражение той роли, которая играла песня в Стране Советов:

Нам песня строить и жить помогает,
Она как друг и зовет и ведет.
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!

Несомненная назойливая идеологичность песенной лирики искупалась искренностью интонации, оптимистичным звучанием. В целом же в советской поэзии этих лет заметны те же тенденции, что и в прозе: монументальным жанрам производственного романа и романа-эпопеи соответствуют поиски в области стихотворной повести и эпической поэмы. Подлинные достижения здесь поджидали авторов, обратившихся к историческим или псевдоисторическим, легендарным сюжетам: в меньшей степени над поэтом тяготели идеологические установки, в большей он был свободен в языковых экспериментах, мотивировавшихся спецификой запечатленной эпохи. Поэмы Дмитрия Кедрина (1907–1945) «Зодчие» (1938), «Свадьба» (1933–1940), его повесть в стихах «Конь» (1940); поэмы Леонида Мартынова (1905–1980) «Правдивая история об Увенькае, воспитаннике азиатской школы толмачей в городе Омске» (1935–1936), «Тобольский летописец» (1937), «Домотканая Венера» (1939), исторические поэмы Николая Рыленкова (1909–1969) «Большая дорога» (1938), «Скоморох Овсей Колобок» (1939), «Великая Замятня» (1940); историческая трагедия в стихах И. Сельвинского «Рыцарь Иоанн» и др. — эти произведения, в отличие от многих поэм тех

¹ Из этих примеров отчетливо видно, что поэтический текст, которому противопоставлено «клише», «общие формулы», не тождествен песенному тексту, в котором такие выражения скорее достоинство, чем недостаток. Как поэт, Лебедев-Кумач не выдерживает критики, как песенник он заслужил популярность.

лет «на темы современности», не утратили своего значения и по сей день.

Увы, жесткая идеологическая политика заметно обедняла поэтический ландшафт 1930-х годов. Голоса многих значительных поэтов — как состоявшихся, так и еще входящих в «большую литературу» — в это время практически не слышны: лишь Б. Пастернаку удается в 1932 году выступить с новой поэтической книгой «Второе рождение». Но его органическое обращение к раздумьям о месте поэта в эпоху революционных преобразований было воспринято большинством критиков с подозрением. Анна Ахматова лишь через 18 лет — в 1940 году получит возможность издать небольшой сборник «Из шести книг»: само название несло в себе значимую «фигуру умолчания», поскольку сборник включал стихотворения из не опубликованной «пятой» книги стихов «Тростник». Другие же крупные поэты (в том числе О. Мандельштам, Н. Клюев, М. Кузмин, Д. Хармс и др.) не смогли в 1930-е годы опубликовать ни одной книги, да и публикации их отдельных стихотворений (если таковые случались) можно пересчитать по пальцам.

Интересно, что оценки того десятилетия самими современниками были противоречивы: звучали слова о подлинном расцвете советской поэзии, однако «Литературная газета» в редакционной статье «О современной поэзии» (15 января 1938 года) вынуждена была признать: «...За последнее время поэзия наша отстает от прозы. Метод социалистического реализма, который одержал в области прозы ряд значительных и общепризнанных побед, еще недостаточно проявил себя в области поэзии <...> Надо помнить, что после смерти Вл. Маяковского прошло уже около 8 лет, и за это время наша поэзия не создала ни одного произведения, которое по своей общественно-политической значимости и по мастерству приближалось бы к уровню Маяковского». Возможно, сами критерии значимости того или иного произведения были ошибочными: не секрет, что в творчестве многих других настоящих поэтов (к примеру Н. Асеева, Н. Глазкова, Н. Заболоцкого, И. Сельвинского или Н. Тихонова), все-таки печатавшихся в 1930-е годы, эпохой также было востребовано в основном лишь то, что отвечало ее злободневным потребностям, но что заведомо было ниже таланта данных авторов. Широкому читателю в эти годы остаются неизвестными оригинальные стихотворения Георгия Оболдуева (1898–1954), Марии Петровых (1908–1979) и Арсения Тарковского (1907–1989), получивших признание в 1930-е годы лишь как переводчики. Страшный удар отечественной поэзии нанесли и репрессии 1930-х годов: среди расстрелянных или погибших в заключении в эти и последующие годы — имена П. Васильева, А. Введенского, С. Клычкова, Н. Клюева, Б. Корнилова, Б. Лившица, О. Мандельштама, В. Нарбута, Н. Олейникова, П. Орешина, С. Третьякова, Д. Хармса и др.

Тем не менее, роковые 1930-е годы хотя и не были особо благоприятными для расцвета отечественной поэзии, однако не стали и периодом ее упадка. Поэзия этих лет по-своему отразила и впечатляющий трудовой энтузиазм масс, и трагедию личности, оказавшейся под прессом тоталитарного государства, и демократизацию стихотворчества, и попытку

унификации литературного процесса, обернувшуюся целым рядом кризисных для литературы явлений. Впрочем, даже не самые высокие образцы советской поэзии данного периода являются литературным памятником великой и страшной эпохи предвоенного десятилетия, значимым звеном в цепи литературного процесса XX века.

■ Основные понятия

Авангардизм, анархизм-биокосмизм, грузофикация стиха, деструкция, заумь, имажинизм, катахреза, кофейный период, коммунэры, комфуты, конструктивизм, конструэма, левая поэзия, ЛЕФ, литература факта, локальный образ, люминизм, метафора развернутая, метонимия, напостовство, ничевоки, ОБЭРИУ, одемьянивание поэзии, Пролеткульт, пролетарская поэзия, «комсомольская поэзия», РАПП, РЕФ, смысловая доминанта, социальный заказ, форм-либризм, фуизм, футуризм, эмоционализм, экспрессионизм, ВОСП, гражданская поэзия, идейность, канон, народность, партийность, песня, РАПП, социалистический реализм, унификация литературы, фольклор, формализм, эпическая поэзия.

■ Вопросы и задания

1. Какие периоды в истории русской поэзии 1920–1930-х годов советской эпохи можно выделить?
2. Опыт какой поэтической группировки дореволюционной литературы оказался особенно востребован поэзией 1920–1930-х годов советской России?
3. Какой период в истории русской литературы в советский период истории получил название «кофейного»? Почему?
4. Почему в первые послереволюционные годы в России такую роль в литературном процессе играли поэтические группировки? Как это отвечает духу той эпохи?
5. Назовите крупнейшие поэтические объединения и группировки 1920–1930-х годов, кратко охарактеризуйте их творческую программу и назовите основных представителей.
6. Чем обусловлено доминирование РАПП в литературном процессе 1920-х годов и почему состоялось объединение писателей в Союз Писателей СССР?
7. Охарактеризуйте поэзию Пролеткульта, «Кузницы», ОБЭРИУ, «комсомольских поэтов» и других группировок и объединений.
8. Перечислите особенности литературного процесса 1930-х годов, свидетельствующие о смене культурной парадигмы по сравнению с предшествующим десятилетием.
9. Какую роль в судьбе советской поэзии сыграло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»?

10. Перечислите основные идейно-стилевые тенденции в советской поэзии 1930-х годов. Согласны ли вы с мнением о некотором обеднении литературного процесса в данный период по сравнению с предшествующим десятилетием?

11. Кто из советских стихотворцев был выбран на роль «первого поэта современности»? В чем состояла эта роль?

12. Каковы критерии «народности», применявшиеся в 1930-е годы к поэзии? Какие явления в поэзии тех лет отвечали требованию «народности», а какие — нет?

13. Прочтите одну из поэм на историческую тему, написанную в 1930-е гг. Как эпоха создания произведения преломилась в нем?

■ Литература

Асеев Н.Н. Родословная поэзии. — М., 1990; Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. — М., 1989; В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов. 1917–1927. — М., 1992; Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Новое литературное обозрение. 1995. № 16; Гладких Н.В. Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса. — Томск, 2000; Глоцер В. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. — М., 2001; 3. Голубков М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы 1920–1930-х годов. — М., 1992; Добренко Е. Лево! Лево! Лево!.. Метаморфозы революционной культуры // Новый мир. — 1992. № 3; он же. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. — СПб., 1999; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995; Изгоев А. Страшные уроки 1917 года // Дружба народов. — 1994. № 3, 4; История русской советской поэзии. 1917–1941. В 2 т. Т. I. — Л., 1983; Кацис Л. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. — М., 2004; Кобринский А.А. О Хармсе и не только. — СПб., 2007; он же. Даниил Хармс. — М., 2008; Кормилов С. Русская литература после 1917 года. Основные черты литературного процесса // Вестник МГУ. — 1994. № 5; Критика 1917–1932 годов. — М., 2003; Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). Т. 2. Кн. 1–2: Футуристическая революция (1917–1921). — М., 2003; Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М., 2000; Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы. — М., 1986; Литературные группировки 20-х годов и проблема литературного героя: Сб. докладов. — Таллинн, 1987; Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000; Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. 1917–1920. — М., 1964; Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. — М., 1990; Михайлов А.И., Шошин В.А., Протченко В.И. Поэзия тридцатых годов. — История русской советской поэзии. — Л., 1983; Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия. — М.,

2001; *Паперный З.С.* Человек, похожий на самого себя (О М. Светлове). — М., 1967; *Перцовский В.* Сквозь революцию как состояние души // *Новый мир*. — 1992. № 3; *Пресняков О.П.* Поэт из страны Комсомолия: Об А. Безыменском. — М., 1964; *Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917–1945.* — Л., 1972; *Саакянц А.А.* Иосиф Уткин: Очерк жизни и творчества. — М., 1969; 100-летие Даниила Хармса: Материалы конференции. — СПб., 2005; *Соцреалистический канон.* — СПб., 2000; *Тынянов Ю.* Промежуток // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977; 16. *Урбан А.А.* Образ человека — образ времени: Очерки о советской поэзии. — Л., 1979; *Флейшман Лазарь.* Борис Пастернак в двадцатые годы. — СПб., 2003; *он же. Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. — СПб., 2005; Хармсиздат представляет: Сб. материалов. — СПб., 1995; *Хейнонен Ю.* Фиктивность и реальность в «Старухе» Даниила Хармса. — *Studia russica. Helsingensia et Tartuensia V.-Helsinki*, 1996; *Чудакова М.* Без гнева и пристрастия // *Новый мир*, 1988. № 9; *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. — М., 1984; *Шкерин М.* Александр Жаров. — М., 1980.

М.В. ИСАКОВСКИЙ (1900–1973)

Имя Михаила Исаковского неразрывно связано с песней, песней народной, русской литературной. Он стал продолжателем традиций Кольцова и Некрасова, но при этом выразил в песне чувства и переживания человека, героического и трагического XX столетия. Начиная свой путь в поэзии сельской тематикой, он не пошел по пути противопоставления деревни и города, живого и железного, как это делали Клюев и Есенин. Исаковский приветствовал единение города и деревни, эту особенность творчества смоленского поэта заметил и поддержал М. Горький. В песнях Исаковского предельно простых и доступных, но искренних и высоко поэтичных, органично сочетались темы любви, разлуки, грусти, ожидания личного счастья с темой любви к родине, отечеству, с призывом к ратному подвигу. Неслучайна необычная популярность песен Исаковского в годы Великой Отечественной войны. Популярность эта шагнула далеко за границы отечества. «Катюшу» Исаковского знали и пели партизаны, бойцы сопротивления во многих странах Европы. Поэт сумел передать в своих песнях чувства, волнующие людей разных эпох, разных поколений. И до сих пор они звучат и волнуют слушателей.

На пути к песне. Михаил Васильевич Исаковский родился в январе 1900 г. в деревне Глотовка Ельнинского уезда Смоленской области в бедной крестьянской семье. Да и сама деревня была бедная, зато песенная и голосистая. В известном хоре М.Е. Пятницкого пели и выходцы из Глотовки. Отцу Михаила В.Н. Исакову (такова настоящая фамилия поэта) удалось устроиться почтальоном в соседнем селе, где находилось волостное управление. По книгам и журналам, которые привозил с почты отец, мальчик самостоятельно научился читать и писать. В 1910 году в волост-

ном селе открылась земская начальная школа. Михаила, как овладевшего грамотой, приняли сразу во второй класс. Но болезнь глаз не позволила ему заниматься в классе. Программу школы он освоил самостоятельно и в 1913 г. на отлично сдал выпускные экзамены. В 1915 году, подготовленный земскими учителями за курс трех классов гимназии, поступил в Смоленскую гимназию сразу в четвертый класс. Земство выделило талантливому юноше небольшую стипендию. Еще до поступления М. Исаковского в гимназию состоялся его литературный дебют.

В московской газете «Новь» в ноябре 1914 года было опубликовано стихотворение «Просьба солдата». В 1917 г. гимназию пришлось оставить, так как на мизерную стипендию жить в городе стало невозможно. Вскоре грянула революция. Бывший гимназист становится помощником секретаря в волостном совете, а с 1919 г. редактором уездной газеты. В газете был и редактором, и основным автором. Писал статьи, заметки, репортажи и, конечно же, стихи. В 1921 г. в Смоленске издает сразу несколько небольших по объему сборников своих стихотворений. Сам поэт позднее считал эти сборники слабыми, ученическими. С начала 1921 года работал в смоленской областной газете «Рабочий путь». В 1927 году была издана книга, которая принесла поэту всероссийскую известность: в Москве вышел сборник «Провода в соломе» с подзаголовком «первая книга стихов». Этим подзаголовком автор заявлял, что пора ученичества прошла и началось самостоятельное, зрелое творчество.

Небольшой стихотворный сборник заметил М. Горький, внимательно следивший из итальянского далека за новинками русской литературы. Известно настороженное отношение Горького к крестьянским поэтам. Но стихи Исаковского — казалось бы, еще одного «крестьянина» — он приветствовал. Вспомнив драматическую судьбу Есенина, писатель заметил: «Драма совершенно законная. Вероятно, и еще не один талантливый человек погибнет, если не сумеет понять, почувствовать глубоко всем ходом истории обусловленное значение того, что называется «смычкой» города и деревни...»¹

Горький не противопоставлял творчество молодого смоленского стихотворца поэзии Есенина. Он прекрасно понимал разные масштабы дарования. Писателю импонирует умение Исаковского увидеть чудеса в обыденной жизни и рассказать об этом просто, искренне, без вычурности и патетики: «Стихи у него простые, хорошие, очень волнуют своей искренностью...»² Ободренный поддержкой Горького, Исаковский в 1930 году выпускает сборник «Провинция» в Смоленске, а в 1931 г. — уже в столице — книги «Мастера земли» и «Избранные стихи». Мироощущение человека, активно участвующего в преобразовании сельской жизни — основное содержание первых книг Исаковского. Лирический герой Исаковского — труженик, человек скромный, простой, открытый. «Изображая духовное возвышение своего героя, большую судьбу маленького человека, поэт намеренно избирает для него самое обыкновенное имя, звание, положение, и тогда типическое ярче выступает в будничном, повседневном. При этом он зачастую берет героями реальных лю-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М, 1953. Т. 25. — С. 266.

² Там же. — С. 267.

дей, пользуясь документами, сообщениями печати, — берет их прямо из жизни, предоставляя им самим говорить за себя в форме прямого лирического высказывания»¹. Героями стихотворений Исаковского становятся сельские библиотекари, агрономы, политпросветработники, учителя, трактористы и доярки. Поэзия его заговорила живым разговорным языком. Языком быстроменяющейся деревни; в привычный, традиционный строй речи, лексический ряд причудливо вплетаются, иногда невольно, создавая комический эффект, новые слова и выражения: «Мы гуляли по лесам Местного значения», «Говорили меж собой Речи популярные» и т.п. Комизм этот был не злой, шутливый. Мягкая ирония по отношению к себе и своим героям делала стихи поэта доверительно дружескими.

В 1931 году Исаковский переехал в Москву и возглавил редакцию журнала «Колхозник». Редакторскую деятельность пришлось вскоре оставить из-за резкого ухудшения зрения. Поэт полностью отдался творческой работе.

В 1934 г. композитор В. Захаров написал песню на слова Исаковского «Вдоль деревни». Песня вошла в репертуар хора имени Пятницкого и, благодаря радио и патефонным пластинкам, зазвучала по всей стране. Вдохновленный В. Захаров пишет еще одну песню на слова Исаковского «Провожанье» («Дайте в руки мне гармонию...») — успех еще больший. Так началась песенная слава смоленского поэта. Причем поэт не стал эксплуатировать частушечные ритмы и сюжеты, использованные в первых песнях. В 1935 г. он пишет стихотворение «Прощание» («Дан приказ: ему — на запад, Ей — в другую сторону...»), возвращающее к теме гражданской войны. Музыку к «Прощанию» написали композиторы Дм. и Дан. Покрасс. И вновь — песню запели, повсеместно. В новой песне Исаковского нет привычной сельской тематики, веселых переборов гармошки, да и вообще — невеселая песня. Воспроизведенная ситуация — драматична. И все же в ней есть узнаваемое, характерное для Исаковского — мягкость, естественность, интонаций героев стихотворения. Полный драматизма и одновременно полшутливый финал стихотворения «Напиши... куда-нибудь»... приглушает пафосность звучания темы, смягчая и одушевляя ее, задевая при этом самые сокровенные переживания читателя, слушателя, обостряя чувство, но не выплескивая его напоказ. Песня-воспоминание оказалась, к сожалению, вскоре злободневной, для многих прощающихся, уходящих на фронты Великой Отечественной.

В конце 30-х гг. сгущаются тучи над границами страны. Становится ясным, что пограничник, защитник рубежей родины, первым примет на себя удар врага. На него смотрят с любовью и надеждой, ему посвящают стихи и песни. Исаковский в эти годы пишет несколько стихотворений о пограничниках «Шел со службы пограничник»..., «В родном краю», «У самой границы». Но самой популярной стала положенная на музыку М. Блантером «Катюша». Почему? Да, наверное, потому, что в ней оказалось счастливо сплавлены лучшие песенные качества: музыкальность стиха, простота сюжета, близкого и понятного всем: обращение девушки к возлюбленному, обращение, полное нежности и заботы. Казалось бы,

¹ Поликанов А. Михаил Исаковский. — М., 1989. — С.94.

старая- престарая сюжетная ситуация, гениально воспроизведенная еще в «Слове о полку Игореве». Катюша, «девушка простая», стоящая на высококом берегу так похожа на княгиню Ярославну, стоящую на стене древнего Путивля и заклиняющую солнце и ветер помочь ее любимому Игорю. Эта тема и этот сюжет — вечные в литературе, искусстве. Исаковский повторил их, но сделал это так, что стихи стали «своими» для миллионов читателей и слушателей в предвоенные (а затем и военные) годы. Вот это восприятие «Катюши» миллионами как близкого, родного, сокровенного произведения стало причиной феноменального явления — рождения множества песен-переложений «Катюши». На привет-послание девушки бойцу-пограничнику последовали песенные ответы с пограничных застав:

Не забудь и про меня, Катюша,
Про того, кто письма часто шлет,
Про того, кто лес умеет слушать,
Про того, кто счастье бережет.

Но это было только прелюдией военной биографии «Катюши», с началом советско-финского вооруженного конфликта письма Катюше стали приходиться из заснеженной Суоми. А затем началась долгая боевая биография на фронтах Великой Отечественной. Солдаты-фронтовики сочинили большое количество песен о любимой Катюше. В одной из них она оказывается на захваченной врагом территории, ее угоняют в рабскую неволю!

Здесь звенела песенка «Катюша»,
А теперь никто уж не поет:
Сожжены все яблони и груши,
И никто на берег не придет...¹

Воины, сочиняя новые и новые варианты «Катюши», думали о любви. Обычно в любовных письмах избегают высоких, громких слов. Но в особых условиях фронта, когда сами понятия Жизнь, Смерть, Родина, Любовь становятся не отвлеченными, а обостренно, трагически конкретными, воин говорит в письмах своей подруге самое сокровенное, интимное, которое звучит вдруг возвышенно-обобщенно. Если собрать все песни о «Катюше», созданные за время Великой Отечественной, то получится обширная поэтическая энциклопедия жизни народа в годы военного лихолетья. Свод этих песен по широте и глубине показа человека на войне может сравниться разве что с «Василием Теркиным» А. Твардовского. Причем важно то, что главное в этой поэтической энциклопедии — показ войны «изнутри», через сокровенные переживания доверяемые письму, адресованному самому близкому человеку. Удивительную душевную тональность такого послания нашел и задал своим стихотворениям Михаил Исаковский.

¹ Прочитированные варианты «Катюши» опубликованы в сборниках: *Крупянская В.Ю., Минц С.И.* Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. — М., 1953; *Новикова А.М.* Русские народные песни. — М., 1957.

В годы войны. В годы войны поэт находился в г. Чистополе (Татарстан). Он тяжело переживал, что не может лично, с оружием в руках сражаться с врагом:

Но мне в бою не встретиться с врагами,
В огне войны не мчаться напролом, —
Сиди, терпи, как в поле на кургане
Степной орел с простреленным крылом...

Но понимание того, что слово поэта может помочь сотням, тысячам бойцов, и он тоже может принять участие в битве за родину, мобилизовало творческие силы Исаковского:

И, может быть, боец на поле бранном,
Услышав слово правое мое,
Смелей направит штык четырехгранный,
Верней нацелит меткое ружье...
(«Отцовский дом разграблен и разрушен...»)

В первые же дни войны Исаковский создает стихотворение «До свидания города и хаты...», понимая, что оно станет маршевой песней, песней начала трудного военного похода, сопровождает стихотворение подзаголовком «походная». Песни-призывы, песни-марши в это время были написаны многими поэтами и композиторами. Но действенность поэзии Исаковского была не в маршевых ритмах и силе призыва, а в умении коснуться глубинных, тонких переживаний человека, умении получить в ответ на слова поэта взволнованное сопереживание. Исаковский чувствует, что с солдатом-фронтовиком надо вместе вспомнить самое дорогое, что есть в его жизни — дом, близких людей, родные места. Вспомнить, чтобы сохранить в себе любовь и нежность в жесточайшей обстановке фронта, вспомнить, чтобы любовь укрепила мужество воина, защитника Родины. И вот продолжением такого душевного разговора с читателем-слушателем становится «Огонек», стихотворение, написанное в Чистополе в 1942 году. Огонек, что горел «на окошке на девичьем» при расставании, остается для солдата и памятью, и надеждой, и мечтой. Интересна судьба песни «Огонек». Стихотворение Исаковского было положено на музыку многими известными композиторами, но популярность получила анонимная, неопубликованная мелодия. Исследователь истории советской массовой песни И.Нестьев свидетельствует: «Летом 1944 г. Не было такого уголка на всем протяжении Первого и Второго Украинских фронтов, где бы не звучала песенка «Огонек»... ее пели на концертах самодеятельности, распевали в тесном кругу друзей в блиндажах»¹. Видимо, мелодию подобрал один из фронтовиков, услышавший в стихах Исаковского созвучие своим настроениям, переживаниям.

Музыка для Исаковского не только звучание стиха, не только мелодия песен на его стихи, но и один из частых мотивов его лирики, поэт обращается к музыке как к теме, как к образу, создающему лирическую

¹ Нестьев И. Советская массовая песня. — М. Л., 1946. — С. 15.

сюжетную ситуацию, дающую толчок развитию, движению эмоционального содержания произведения. Так в стихотворении «В лесу прифронтовом» бойцы слушают мелодию старинного вальса «Осенний сон». Музыка чуть наивного, чуть сентиментального вальса пробуждает в памяти воинов волну воспоминаний о мирной жизни, все невзгоды которой не фронте кажутся несущественными. Музыка окрашивает воспоминания в грустные, но светлые тона. И уже непонятно, что навеяли звуки вальса то ли воспоминания о прошлом, то ли мечту о будущем. И то и другое сливается в одном желании, одной цели — Победе. Развитие эмоционального содержания стихотворения передается изменением интонации лирического героя — сначала она, поддаваясь очарованию старинного вальса идиллически безмятежна, невесомо легка, прозрачна:

С берез неслышен, невесом,
Слетает желтый лист,
Старинный вальс «Осенний сон»
Играет гармонист...

Но тут лирический герой, как будто очнувшись от магии музыки и воспоминаний, видит перед собой однополчан, слушающих гармониста:

И вот он снова прозвучал
В лесу прифронтовом,
И каждый слушал и молчал
О чем-то дорогом.

В этом «молчал» и сокровенность воспоминаний, и суровость фронтовой жизни. «Исаковский, кстати, очень сердился, когда в одной из публикаций была кем-то небрежно переделана одна строчка стихотворения «В лесу прифронтовом». Даже не строчка, а всего одно слово. Вместо «И каждый думал и молчал о чем-то дорогом» было напечатано «И каждый думал и мечтал о чем-то дорогом». Изменение было фальшивым, новое слово диссонировало с характером лирического героя, который у Исаковского всегда являлся скорее деятелем, работником, чем мечтателем, а обо всем сокровенно «дорогом» чаще всего именно «молчал». Естественно, что такими же «молчащими» о чем-то дорогом должны были видеться ему и другие бойцы, что в коротком перерыве между боями слушали вместе с ним «Осенний сон...»¹.

И каждый думал о своей,
Припомнив ту весну,
И каждый знал — дорога к ней
Ведет через войну... —

Каждый думал о своем, но все вместе бойцы думали об одном и том же. И поэтому призывные строки «Пусть наше сердце не замрет, не за-

¹ Бузник В.В. Михаил Исаковский // История русской советской поэзии. 1941–1980. — Л., 1984. — С. 283.

дрожит рука» — звучат не как патетическая речь оратора, а как внутренний монолог каждого, в том числе лирического героя стихотворения, внутренний монолог, может быть разный по словесному наполнению, но общий по идее, по решимости и убежденности.

Во время войны Исаковский часто обращается к лироэпическому балладному жанру, рассказывая о героизме фронтовиков и партизан, о стариках и женщинах — героях трудового фронта, о комсомольцах-подпольщиках, о родном доме, разоренном врагом. Таковы стихотворения «Наказ сыну», «Партизанка», «Оттуда», «Старик Нечай», «Письмо по радио», «Летели на фронт самолеты...», «Припомним друзья и подруги...» и многие другие.

Стихи эти неизменно находили отклик в сердцах воинов, и тружеников тыла. О том, какое воздействие на фронтовиков имела поэзия Исаковского, красноречиво говорит следующий эпизод. «В газете «Красная звезда» появилась корреспонденция с Северо-Кавказского фронта, в которой рассказывалось о летчике-герое Дмитрие Глинке, слывшем «грозою в небе». В записной книжке Глинка носил вырезку из «Правды» со стихотворением Исаковского «Прощальная». В «Прощальной» девушка-смолянка, которую «берут в неволю в чужедальний край», обращаясь к далекому любимому, писала письмо слезами, запечатывала своей печалью: «Прощай, родной! Забудь про эти косы. Они мертвы. Им больше не расти. Забудь калину, на калине росы, про все забудь. Но только отомсти!» Газетная статья заканчивалась словами: «И Глинка мстит»¹. Этот эпизод не единичный. О сильнейшем воздействии стихов Исаковского на фронтовиков свидетельствуют многочисленные письма, приходившие в адрес поэта, в редакции газет, журналов, радио.

Когда стало понятно, что победа уже близка, разгром врага неизбежен, в стихах поэта вновь зазвучали светлые песенные мелодии. В мае 1944 года, за год до победы, он пишет стихотворение «Лучше нету того цвету...» В этом стихотворении предчувствие радости, счастья, настолько переполняет лирическую героиню, что и природа сопереживает ей так же бурно, на пределе чувств:

А кругом сады белеют,
А в садах бушует май,
И такой на небе месяц —
Хоть иголки подбирай.

В это время одну за другой поэт пишет песни «Где же вы, где же вы, очи карие?..», «Не тревожь ты меня, не тревожь...», «Живет у нас в поселке...».

Радость, грусть и горечь победы. В радостном, ликующем звучании поэзии, воспевающей Победу, голос Исаковского был замечен, узнаваем, хотя звучал негромко, без одического восторга. Его лирический герой — человек сильных, но негромких чувств, сдержанный в их проявлении, переживает состояние предощущения счастливой мирной жизни. Но это

¹ Осетров Евг. Человек-песня: Книга о Михаиле Исаковском. — М., 1979. — С. 134.

предощущение с грустной нотой понимания того, что юность и молодость уже прошли, впереди осенняя, вечерняя пора. Вскоре после Победы Исаковский пишет стихотворение «Услышь меня, хорошая...», в котором, как никогда раньше, в любовной теме зазвучал мотив грусти по прошедшей молодости, мысли о быстротекущем времени, скоротечности человеческой жизни:

Услышь меня, хорошая,
Услышь меня, красивая —
Заря моя вечерняя,
Любовь неугасимая!

Но понимание того, что впереди пора вечерняя, не повергает в отчаяние, безысходность, поскольку все скрашивается «любовью неугасимой». А стало быть, есть ради чего жить, пришла Победа и появились новые смыслы, новые горизонты жизни:

Еще косою острою
В лугах трава не скошена,
Еще не вся черемуха
К тебе в окошко брошена...

Ощущение неясности, неопределенности, но близости счастья, любви, звучит в одной из самых известных и популярных песен Исаковского «Снова замерло все до рассвета...»¹ Изобразив героя, переживающего взволнованное состояние ожидания пока не высказанного, не названного чувства, поэт, смущенный от того, что стал свидетелем такого переживания, завершает произведение шутливо-ироническим замечанием:

Что ж ты бродишь всю ночь одиноко,
Что ж ты девушкам спать не даешь?..

Заканчивающаяся война вольно или невольно возвращала к воспоминаниям о близких людях, которые ушли безвозвратно, изломанной судьбе многих и многих, опаленной и разоренной родной земле. Неслучайно именно в победном сорок пятом Исаковский обращается к жанру элегии и создает одно из лучших своих лирических стихотворений «Опять печалится над лугом...»

Опять печалится над лугом
Печаль пастушьего рожка... —

Печалится печаль — тавтологическое усиление эмоциональной доминанты стихотворения звучит легко, не давит на читателя. Скорее всего, это происходит потому, что печаль растворена в длительном, протяженном времени. Печаль печалилась над древней смоленской землей и сто лет назад, и тысячу, и теперь вот вновь, опять. Печалится поэт, горь-

¹ Музыка Б. Мокроусова.

ко сознавая, что «Друзей давнишних я не встречу И не дождусь своих родных»:

Они ушли, свой дом покинув,
И где они, и что нашли?
Другим селибу¹ в три аршина
Неподалеку отвели...

В размышлениях поэта явственно слышится пушкинское: «Иных уж нет, а те далече...». Вечная тема поэзии в интерпретации Исаковского. Да, уходят годы, уходят друзья и близкие, но остаются непреходящие ценности — юность, весна жизни, подарившая ее родная земля:

И мне вовеки будет дорог
Край перелесков и полей,
Где каждый дол и каждый взгорок
Напоминают мне о ней...

Чтобы начать новый этап жизни, жизни мирной, послевоенной поэт обращается к истокам своего бытия, к истокам своего творчества.

В том же победном сорок пятом Исаковский пишет одно из самых скорбных в послевоенной поэзии стихотворений «Враги сожгли родную хату...». «Лирика, эпос и драма слились воедино в этом стихотворении. Автор как бы стоит в стороне, эпически беспристрастно повествует о человеческой трагедии, о страшной судьбе солдата, который спасая мир и жизнь для всех людей, сам уцелел, но потерял самого близкого человека, утратил дом, нашел только пепелище на своей малой родине»². Критика встретила стихотворение более чем холодно. Исаковскому ставили в вину, что он показал слабость воина-победителя, что герой стихотворения Исаковского искажает образ советского человека, замыкает его в мирок личных утрат и переживаний.

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
А на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

«Медаль за город Будапешт» и «слеза несбывшихся надежд» рядом, в одном четверостишии без слов говорят о величии ратного подвига и глубочайшей человеческой трагедии воина-освободителя. Позднее к теме трагической судьбы русского солдата, вернувшегося с войны, обратятся в своих рассказах А. Платонов и М. Шолохов, другие писателя. Но это будет позже.

В конце 1940-х — начале 1950-х годов Исаковский создает новые песни, которые сразу же начинает петь вся страна («Летят перелетные птицы», «Каким ты был, таким остался...», «Ой цветет калина...», «Черему-

¹ Селиба — усадьба (смоленское).

² Поликанов А. Михаил Исаковский. — М., 1989. — С. 114.

ха»). В пятидесятые — шестидесятые годы поэт много переводит украинских и белорусских поэтов, публикует статьи о работе над песней, пишет книгу воспоминаний «На ельнинской земле» (1969). Несколькими изданиями выходит сборник статей «О поэтическом мастерстве». «Человек-песня» — так называли Исаковского современники, так его будут вспоминать потомки.

■ Основные понятия

Песня, народная песня, литературная песня, крестьянская поэзия, сюжетная ситуация, лирический герой, типическое, комический эффект, ирония, вечные (постоянные) темы и сюжеты литературы, фольклоризация литературного произведения, мотив лирики, эмоциональное содержание произведения, внутренний монолог, лироэпические жанры, баллада; элегия, эмоциональная доминанта, интерпретация.

■ Вопросы и задания

1. Почему М. Горький отметил книгу стихов М. Исаковского «Провода в соломе» как заметное явление в русской поэзии 20-х годов XX столетия?

2. Прочитайте стихотворения М. Исаковского «Ореховые палки» (1925), «Вдоль деревни» (1925), «Радиомост» (1925). Сравните их со стихами С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова о судьбах русской деревни, написанными в 1920-е годы. Как вы думаете, почему у М. Исаковского, выходца из беднейшей крестьянской семьи, совсем иная оценка перемен, происходящих в деревне, нежели у «новокрестьянских поэтов»?

3. Какие особенности поэтического языка стихотворения «Полипросвет» (1930) создают особую, шутливо-ироническую атмосферу этого стихотворения? Какие дополнительные оттенки семантического значения в контексте стихотворения получают выражения «косвенные взгляды», «по возвышенной цене», «поэты сельского масштаба» и т.п.?

4. Прочитайте внимательно очерк А.Т. Твардовского. «Поэзия Михаила Исаковского». В чем Твардовский видит самобытность и новаторство поэзии Исаковского?

5. Подготовьте реферат «М. Исаковский о работе поэта над песней» (По статьям Исаковского, опубликованным в его книгах «О поэтах, о стихах, о песнях», «О поэтическом мастерстве», в собрании сочинений поэта).

■ Литература

Соч.: Исаковский М.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1968–1969; О поэтах, о стихах, о песнях. — М., 1968; На ельнинской земле: Автобиографические страницы. — М., 1973; Письма о литературе. — М., 1990.

Лит.: Александров В. М. Исаковский Критико-биографический очерк. — М., 1950; Бузник В. Михаил Исаковский сегодня // Русская литература, 1970, № 4; Воспоминания о М. Исаковском. — М., 1986; Журавлев В. «О моей негасимой любви...»: Фронтовые судьбы песенной лирики // Литература в школе, 1995, № 1; Клименко И.Е. Стол Исаковского. — Смоленск, 2003; Кошелев Я.Р. М.В. Исаковский: Страницы жизни и творчества. — Смоленск, 1995; Литвин Э.С. Поэзия М. Исаковского и народное творчество. — Смоленск, 1955; Макаров А. Воспитание чувств // Макаров А. Человеку о человеке: Избранные статьи. — М., 1971; Осетров Е. Человек-песня. Книга о М. Исаковском. — М., 1979; Поликанов А. Михаил Исаковский. — М., 1989; Рыленков Н. Народный поэт. — Смоленск, 1950; Твардовский А. Поэзия Михаила Исаковского. — М., 1969.



Глава 3

Дискуссии о творческом методе и художественном многообразии советской литературы

Формирование понятия «социалистический реализм». История возникновения и развития. Русская проза 1920–1930-х годов советского периода в метрополии. Писатели вне направлений. Одной из центральных проблем, дискутировавшихся на протяжении почти двух лет, предшествовавших I съезду писателей, было теоретическое определение творческого метода советской литературы¹

Пройдя почти двадцатилетний путь развития, новая литература советского периода, претендовавшая на особое литературное направление и на своеобразный творческий метод, не имела ни «имени» литературно-

¹ Надо признать, что литература, открыто связанная с революционной борьбой пролетариата, возникла в России еще *до Октября*, а не явилась искусственным созданием периода сталинизма, как можно прочитать сегодня. Но, признавая этот факт, нужно признать и другой несомненный факт: в СССР она не могла развиваться по своим внутренним собственным законам. Несомненно, что сталинизм оказал на такую литературу исключительно пагубное воздействие. Если согласиться с тем, что существовали *объективные* общественно-политические и эстетические предпосылки рождения нового искусства (активизация рабочего движения, осознание пролетариатом себя как класса с присущей ему идеологией, психологией, интересами, целями борьбы), в котором нашел художественное выражение новый строй мыслей и чувств трудящегося человека, впервые ощутившего себя не только «униженным и оскорбленным», но и активным действующим лицом, творцом истории, то надо согласиться и с тем, что эти объективные предпосылки могли выразиться многообразно и совсем не обязательно в форме искусства социалистического реализма. Изменившееся состояние общества и личности действительно повлекло за собой обновление всей классической мировой художественной системы, в том числе и системы реалистического искусства, но мировой литературный процесс развивался не в одном, а в нескольких направлениях, хотя названные здесь общественно-политические и эстетические предпосылки были действительны не только для России. Стало быть, в СССР создались такие объективные и субъективные условия, которые искусственно направили саморегулируемый и целесообразный литературный процесс, не содержащий определенной цели, в заранее заданном направлении. Это создало известное напряжение, вплоть до кризисов, в литературной жизни и в отношениях писателей с властью. Нет сомнения, что после революции писатели, находившиеся под воздействием социалистических идеалов, обогатили литературу крупными художественными достижениями. Помимо М. Горького, назовем А. Серафимовича, В. Маяковского, М. Шолохова, А. Фадеева, Л. Леонова, А. Платонова, но сочувствие социалистическим идеалам еще не есть прямое следование «правилам» социалистического реализма.

го направления, ни научного термина, определявшего ее художественный метод. Накануне Всесоюзного съезда писателей были предприняты попытки такого теоретического обоснования новаторства литературы, рожденной российскими революциями.

Рапповцы заговорили об особом творческом методе литературы, который они называли «диалектико-материалистическим». Как это было свойственно руководителям пролетарской литературы, они допускали вульгаризацию, напрямую перенося философские категории в искусство без учета специфики их проявления в художественном творчестве. В результате дискуссий с рапповцами наука сформулировала понятие о художественном (творческом) методе, которое используется и в наши дни¹.

В мае 1932 года на собрании литкружковцев Москвы, а затем в публикациях «Литературной газеты» впервые в широкой аудитории прозвучал термин «социалистический реализм». Его одобрил Сталин, и тем самым вопрос о названии творческого метода советской литературы и его основных чертах из предмета дискуссии обрел постоянство и надолго вошел в научный, учебный и бытовой оборот.

Достоинства термина «социалистический реализм» объяснялись его краткостью, понятностью и указанием на преемственность в развитии литературы, так как главным в названии является слово «реализм». Таково было благое намерение, которое, кстати, в теории отстаивали наиболее умные, образованные и утонченные марксисты — Мих. Лифшиц и Дьердь Лукач. Определение «социалистический», по замыслу тогдашних теоретиков, было призвано показать своеобразие литературы, развивающейся в новых исторических условиях, отображающей жизнь в свете социалистического идеала. Художественный метод должен был открыть перспективу творчества для всех советских писателей, определить то, что объединяло их. Поэтому представлялось важным подчеркнуть именно социалистический (а не только пролетарский) характер искусства².

Все, однако, произошло иначе: главным словом оказалось слово «социалистический», а слово «реализм» — второстепенным. На первый план в оценке произведений художественной литературы выдвинулась идеология — социалистическая направленность искусства слова.

Итак, термин «социалистический реализм», обозначающий метод и направление советского искусства, в данном случае — художественной литературы советского периода, исследователи связывают с возникновением Союза советских писателей.

¹ Художественный (творческий) метод — это «инструмент художественного мышления» (Ю. Боров), общие принципы отношения художника к познаваемой действительности и ее преломления в творчестве; иначе говоря, это основные принципы отбора, изображения и оценки явления действительности в творчестве. В поисках названия художественного метода советской литературы предлагались различные формулировки: реализм «пролетарский», «монументальный», «романтический», «социальный», «новый», «реализм с социалистическим содержанием» и другие. Характерна ориентация всех участников дискуссии на эстетические принципы *реализма* как наиболее соответствовавшие мировоззрению пролетариата и грандиозности решаемых им задач преобразования мира.

² Переписка И. Гронского и А. Овчаренко // Вопросы литературы, 1989, № 2.

До 1932 года в советской стране было множество самых разных объединений, организаций и групп. Разрозненность между ними порождала споры и вражду. Время от времени власть обращала внимание на писательские дела, но единомыслия в идеологически-эстетической сфере она достичь не могла, отчасти из-за занятости иными проблемами. С наступлением мира после гражданской войны, подавления всех очагов военного сопротивления режиму и относительной материальной устойчивости, обеспеченной нэпом, после кровавой коллективизации и с началом жестоко проводимой индустриализации настала пора обратиться к проблемам идеологического свойства, всеобъемлющей пропаганды принципов советского строя и сплошной агитации за него в целях воспитания масс в духе коммунистических идей. Вследствие этого коммунистическая партия и Сталин решают объединить всех писателей в один Союз советских писателей и выпускают резолюцию о перестройке писательских организаций. Во исполнение этих решений создаются Союз писателей и другие профессионально-творческие союзы (композиторов, художников, архитекторов, впоследствии кинематографистов и пр.). Создание Союза писателей преследует несколько целей. Главные из них — идеологические: приведение страны советов к единомыслию через коммунистическое воспитание, охватывающее всех членов советского общества, всего населения. Никакая другая идеология, кроме коммунистической, не допускалась. Лишь коммунистическая идеология признается научной и истинной. Следовательно, все жители становятся советскими. Все писатели — тоже. Слово «советский» становится двусмысленным: с одной стороны, это все люди, населяющие Советский Союз; с другой стороны, оно подразумевает, что все граждане разделяют идеи, проповедуемые советской властью, независимо от действительного их отношения к социализму и коммунизму. Других людей, кроме советских, в СССР нет и быть не может. Точно также обстоит дело и с писателями: они все советские по географической принадлежности и по образу мыслей. Тех, кто заподозрен в несветских или антисветских взглядах, немедленно изолируют, дабы не навели порчу на остальных, ибо общество должно быть однородно.

Тем самым коммунистическая партия рассматривала искусство как важное средство пропаганды и агитации. Организацией Союза писателей власть решала свои идеологические задачи. Подобные идеи возникли уже в период Пролеткульта, сыгравшего переходную роль от культуры досветской к культуре советской. В Пролеткульте агитационность стала также одной из ведущих целей искусства. Эти идеи продолжил РАПП, организация пролетарских писателей, поставившая своей задачей критиковать писателей непролетарских и активно пропагандировать идеи пролетариата. Пролеткульт и РАПП непосредственно предшествовали Союзу писателей. Однако они не имели достаточного веса и авторитета в литературной среде. Союзу писателей, а, стало быть, формирующемуся социалистическому реализму, требовался писатель маститый, прославленный, способный стать во главе Союза и во главе нового направления в искусстве. Выбор пал на М. Горького, который, вернувшись из эмиграции, открыл Первый съезд советских писателей в 1934 году.

Считается, что принципы, положенные в основу М. Горьким в ряде его произведений («Мать», «Враги» и др.), были подхвачены и развиты в той или иной мере А. Серафимовичем, А. Фадеевым, Д. Фурмановым, Ф. Гладковым, Н. Островским, А. Макаренко, Ф. Панферовым, А. Гайдаром, Б. Горбатовым и другими писателями, отчасти А. Веселым, А. Неверовым, А. Малышкиным и др.¹ Специфически они проявились в исто-

¹О принципах соцреализма, которые формировались в ранней прозе советского периода, можно составить представление, рассматривая творчество не только М. Горького, А. Серафимовича, А. Фадеева, Д. Фурманова и др., но и таких писателей, как А. Веселый, А. Неверов, А. Малышкин, в произведениях которых возникает и складывается новая концепция человека. Вместе с тем произведения этих же писателей свидетельствуют о том, каким препятствием часто становятся сами принципы для создания жизнеподобных картин и характеров.

В творчестве А.С. Серафимовича (Попова; 1863–1949) суть этой концепции предстает в изображении общего, коллективного движения, динамики новой жизни, которая растворяет в себе и преобразует крупницы частного, личного мировосприятия. Эта идея становится движущей силой романа «Железный поток» (1924). Название романа — метафора революционного движения уже преобразованной революционной массы, осмысленно совершающей поступательный шаг. Изображение железного потока революции генетически близко, как это ни парадоксально, образу блоковского отряда красногвардейцев, его динамике («Двенадцать»). Закаленные гражданской войной, проверенные новой моралью, люди, отринув былую суету и мелочные устремления, превращаются в единое целое, не знающее сомнений коллективное «я». В обоих произведениях их чувства и мысли направлены в будущее, и здесь и там живет вера в правоту деяния. И в поэме Блока, и в романе Серафимовича внутренние противоречия снимаются за счет преодоления частных интересов. Не случайно Серафимович назвал «Железный поток» эпопеей: в центре внимания автора оказались сущностные вопросы исторического преодоления жестокого для страны времени.

Если герой романа Ю.К. Олеси «Зависть» страдает от того, что новый мир постепенно захватывают люди-механизмы, лишаящие прежних своих сограждан простых, но вечных, понятий дома, семьи, то А.С. Серафимович создает гимн человеку-машине. Таким новым героем предстает командарм Кожух. Это особенный персонаж, отличающийся от остальных осознанной целевой установкой. Кожух наделен волей и дисциплинированностью. Визитной карточкой этого героя становится характеристика «железный»: «железные челюсти», «железно-мягкий голос». Только ему дано из анархической массы создать «организованную силу революции», только он владеет секретом «решить вопрос жизни и смерти», указать выход из безвыходного положения.

А. Серафимович, однако, представляет своего героя не только исключительной личностью. Он часть движения, он плоть от плоти народа, Таманской армии. Кожух так же, как и остальные герои, будет изменяться по мере движения.

Подлинный исторический факт (поход в 1918 г. Таманской армии из охваченной антиреволюционным выступлением Кубани на воссоединение с частями Красной армии) писатель превращает в эпос о возмужании, о появлении из недр волнующейся степи народа-богатых.

А. Серафимович действительно стремился создать эпическое полотно. Поэтому так часто встречаются в его романе панорамные, обобщенные образы героев, чья жизнь подобна природной стихии («иступленно светит солнце», шумит река и синют сумерки, «льется человеческий поток», как змея ползет вереница повозок). Автор использует фольклорные образы, риторические вопросы-восклицания, что еще больше роднит «Железный поток» с эпическим полотном.

В «Железном потоке» противоборствуют друг с другом не столько социальные силы, сколько нравственные законы существования человечества. Именно так представлено противостояние Кожуха и Смолокурова, чье честолюбие подталкивает героя на необдуманные поступки; противоборство Кожуха и меньшевика князя Микеладзе, который думает только о личном успехе.

Глубинное нравственное чувство заставляет отступить казаков, «испугаться» бегущего навстречу смерти, отчаявшегося народа.

Символический образ мира, который вышел из своей колеи, сопровождает сюжетное движение романа. Смерти героев, голод и мучения не делают людей слабее, но лишь закаляют их (бабка Горпина, ее дед, Анна). Одно из самых значительных изменений фиксирует автор в облике Кожуха: «Кожух раскрыл рот, чтобы заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: «Та у его глаза сыни!!!» нет, не закричали, потому что не умели назвать словами свои ощущения, а у него глаза действительно оказались голубые, ласковые и улыбались милой детской улыбкой...».

До конца жизни главной темой творчества А.С. Серафимовича было пробуждение народного самосознания, становление человека нового мира («Бригадир», «Девушка гор»). А в очерках 30-х годов «По родимой стране» он стремился воссоздать черты этой новой жизни, ориентируясь во многом на творчество М.Горького, которого считал своим учителем.

Тема рождения нового мира, формирования коллективного сознания, рождения революционной России волновала многих писателей 1920-х годов. В ее разразении за А. Серафимовичем последовал Артем Веселый (Николай Иванович Кочуров, 1899–1939). Повести Артема Веселого («Реки огненные», 1924; «Страна родная», 1926) посвящены изображению революционных событий. Так же, как и Серафимович, он уделяет большое внимание образу движения широких народных масс. Однако автору не удалось вплотную подойти ни к социально-психологическому анализу явлений русской жизни (как это было в сочинениях А.Фадеева), ни к основательному освоению жанровой специфики крупного эпического полотна (что удалось сделать А.Серафимовичу).

А. Веселый увлеченно изображает панорамные эпизоды, массовые сцены, ярких героев. Как и у Серафимовича, появляется в романе «Россия, кровью умытая» сильная личность — партизанский атаман Чернояров. Стиль писателя характеризует обращение к экспрессии неологизмов, которыми он отдает дань в полной мере. Он экспериментирует с собственным текстом, предлагая различные графические варианты его изображения при печати (лесенки, треугольники), оставляет сочинение без знаков препинания. Подобного рода радость экспериментаторства уводит автора от проникновения в глубинные пласты художественного материала, от проблемы воссоздания личности героя.

Как и многие авторы 1920–1930-х годов, А. Веселый увлечен мыслью о написании широкого художественного полотна, отражающего существенные перемены в жизни России. В период с 1929 по 1932 годы он задумывает и пишет роман «Россия, кровью умытая», однако законченного произведения автор не создал. О сомнениях автора по поводу жанровых характеристик произведения говорит и определение, сохраненное автором в публикации 1936 года, фрагмент. Такая оценка жанрового образования лишний раз подчеркивает, по точному замечанию Г.А. Белой, авторское ощущение «неслаженности, неразрешенности» в художественной системе Артема Веселого (Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. — М., 1977. — С. 98).

Другой заметный автор 1920-х годов, А.С. Неверов (Скобелев, 1886–1923) принадлежал к плеяде крестьянских писателей. После Октябрьской революции, воодушевленный большевистскими декретами о земле, он пишет очерки «В глухих местах» (1917), в которых проявляет сочувствие к новой власти. Однако затем последовало разочарование Неверова в методах борьбы с частной собственностью в деревне.

Эта позиция, разумеется, квалифицировалась в критике как «ошибочная», отразившая «абстрактный гуманизм» писателя. В литературном процессе 1920-х годов писатель сказал свое слово такими известными произведениями, как повесть «Андрон непутевый», роман «Гуси-лебеди», повесть «Ташкент — город хлебный» (все — 1923). Социалистические преобразования Неверов теперь осмысливал через трагические коллизии эпохи.

Над проблемой создания героя нового времени в 1920-е годы работали многие писатели. Художественный опыт А.Г. Малышкина (1892–1938) был в этом плане по-своему уникален, ибо писатель попытался решить эту проблему средствами романтическими, что нарождающемуся соцреализму считалось противопоказанным: речь идет о повести «Падение Даира» (1923). Однако свое место в литературе писатель занял, ибо материал (битва за Перекоп, обусловившая окончательную победу Красной Армии в Крыму) поддавался романтическому преобразению. Вместе с тем ни от читателей, ни от критики не укрылось, что автор шел от рационального романтического замысла, от желания изобразить в самом обобщенном плане грандиозное столкновение двух миров. По его мнению, исход единоборства имел решающее значение для истории. Смелость в оперировании условными образами удивляла и читателей, и критику: в борьбе участвуют «последние» и «множества»; борьба идет не за Крым, а за Даир (это одно из древних наименований этой земли); руководит «множествами» не всем известный Фрунзе, а командарм N. Условность повествования в данном случае была сознательной, а не следствием недостаточного знания фактических событий. Все описанное А. Малышкиным, было пережито им самим как активным участником этого похода. Подлинные переживания сообщали повести если не художественную, то хотя бы психологическую убедительность. Критика не раз упрекала А. Малышкина в поэтизации стихийности народных масс, своеобразном фатализме, в стремлении искусственно создать монументальный образ командарма. Однако установка А. Малышкина на монументальность соответствовала своеобразию авторского замысла: показать волю и действенность командарма N в романтически-обобщающем свете. Своей повестью А. Малышкин занял совершенно особую позицию в дискуссии о роли интеллигенции и революции, которая велась на страницах художественных произведений и в целом в обществе. Как известно, ведущими были концепции либо трагедийности личности, либо жертвенности. У Малышкина нет противопоставления «личности» «толпе», как у Б. Пильняка, нет мотивов жертвенности и «хождения в народ», присущих Ю. Либединскому, нет трагедийности «лишнего человека», свойственной позиции К. Федина, нет боязни растворения в массе, которой наделил своего Рощина А. Толстой. У Малышкина идет речь о романтической возможности слияния личности и массы в революционной борьбе. Однако от такой мечты было слишком далеко до реальности. К тому же стиливые средства, использованные писателем, нередко вступали в противоречие с его намерениями. По мысли автора, командарм, монолитно спаянный с массой, принимал на себя ответственность за успех революционного движения, а по форме выражения, вследствие подчеркнутой портретной монументализации, принципиально выделялся из массы и отделялся от нее. Тем самым возникал обратный эффект: «каменный» командарм противостоял массам и был драматически разъединен с ними. А. Малышкин продолжил художественно исследовать тему социалистической нови и в 1930-е годы написал роман «Люди из захолустья» (1938), посвященный преобразованиям провинции, который также получил известность.

В 1920–1930-е годы принципы социалистического реализма разделяют и зарубежные писатели. Некоторые из них, как Бруно Ясенский, живя в России, создают произведения («Человек меняет кожу», 1922–1933; «Мужество», 1935; «Главный виновник», «Нос», 1936), посвященные различным сторонам новой, становящейся действительности, формированию нового человека, процессу индустриализации страны. В рассказе «Мужество» в возникающей новой нравственности нет места бур-

рической прозе А. Толстого, А. Чапыгина, О. Форш и др. Именно эти писатели, составили, по мнению советских критиков, фундамент литературы социалистического реализма. Конечно, тогда же возникли попытки включить в число «социалистических реалистов» (для придания новому методу большего веса и авторитета) других, не менее, а, может быть, и более талантливых авторов, чем А. Серафимович, А. Фадеев, А. Гайдар и не очень одаренные Д. Фурманов, Ф. Гладков, Н. Островский, А. Макаренко, Ф. Панферов, Б. Горбатов, — Маяковского, Есенина, Шолохова, Пришвина, Леонова, Федина, Твардовского, но они (попытки), как правило, наталкивались на непреодолимые препятствия: без существенных оговорок зачислить их по ведомству социалистического реализма оказалось невозможным. И не только потому, что их творчество было многообразным, но и вследствие того, что они нарушали складывавшиеся и довольно рано сложившиеся каноны социалистического реализма. А поскольку наиболее талантливые писатели не стремились соблюдать писанные и неписанные, но всегда твердые каноны социалистического реализма, то представлять социалистический реализм в литературе доверялось писателям среднего или даже очень низкого уровня, таким, как Е. Мальцев, С. Бабаевский, В. Кочетов, которых власть щедро награждала премиями и ставила в пример остальным... Имя им — легион.

Как только все писатели стали советскими и объединенными в общий Союз писателей, тут же возникли некоторые трудности: единым методом советских писателей был объявлен социалистический реализм. Термин впервые появился в советской печати в «Литературной газете», 23 мая

жуазным предрассудкам, но в новых правилах социалистического общежития забыты такие нравственные качества, как благородство, жертвенность.

На протяжении своей недолгой писательской судьбы Б. Ясенский постоянно возвращался к особым формам художественной условности: в притчеобразной форме написан рассказ «Мужество», к гоголевским традициям тяготеет повесть «Нос», черты памфлета и фантазмагии возникают в романе «Заговор равнодушных» (первая часть писалась автором в 1937 г.). Повесть «Нос» обращена к критике абсурдного существования предвоенной Германии. На фоне утверждения безумных идей нацизма, антисемитизма, изображена история бедствий идеолога всего этого абсурда, утратившего свой арийский нос. Роман «Заговор равнодушных» был опубликован только в 1956 году после реабилитации автора. Б. Ясенский уловил в облике современной ему советской действительности, в самом духе и атмосфере времени те особенности, которые уже привели в Германии к господству фашистской идеологии. Политическая демагогия, тотальная бдительность не только по отношению к врагу, но и к членам собственной семьи, нравственная деградация осмысливались Б. Ясенским как шаги к катастрофе. Жизнь Б. Ясенского, искренне преданного идее нового государства, защитника самой идеи социалистического государства, видевшего в Стране Советов свою вторую родину, оборвалась в 1938 г., в день, когда по приговору «тройки» он был расстрелян.

Все сюжетные ходы и стилевые тенденции, испробованные в первые годы существования литературы социалистического реализма еще позволяли надеяться на соревнование различных художественных систем, на широкое понимание термина «социалистический реализм». К сожалению, этого не случилось. Дальнейшая история литературы социалистического реализма свидетельствовала о все большем сужении понятия, о незыблемости «правил» и прекращении художественных исканий.

1932 года¹. С одной стороны, не всех советских писателей, т.е. проживающих в СССР, можно было назвать соцреалистами, а с другой, было ясно, что все советские писатели должны быть соцреалистами. Это было противоречие, которое в течение всего существования советской власти не удалось разрешить и преодолеть. В тех случаях, когда писатель не нарушал «правил» поведения, с ним обходились просто: писателя считали советским, но как о соцреалисте о нем не упоминали.

Не удавалось сгладить и другое противоречие: между художественным качеством произведения и его так называемой идейной направленностью. Например, произведение было вполне «советским» по своему содержанию, но художественно невыразительным. Назвать его принадлежащим к методу и направлению соцреализма было нельзя, потому что оно дискредитировало метод и направление (низкое по художественному уровню произведение никогда не фигурировало как произведение соцреализма). Так между словами «советский» и «соцреалистический», которые считались едва ли не синонимами, обнаруживалось несовпадение и противостояние. Метод соцреализма вследствие этого, несмотря на усилия крупных мыслителей-марксистов (Д. Лукача, М. Лифшица и др.), стремившихся избежать грубого его истолкования, так и не получил убедительного определения и объяснения. Писательская же практика подрывала и подтачивала теоретический фундамент, на котором его искусственно воздвигли.

Наиболее точное определение социалистического реализма дано в уставе Союза советских писателей: «Социалистический реализм, являясь

¹ Термин «социалистический реализм» возник в связи с необходимостью противопоставить рапповскому тезису, определявшему метод советской литературы как «диалектико-материалистический», т.е. механически переносившему определение философского метода на область литературы и искусства, новое определение, учитывающее специфику художественного развития советской литературы и искусства. К этому времени писателями (Горький, Маяковский, А.Н. Толстой, А.А. Фадеев) и критиками (А.В. Луначарский, А.К. Воронский) уже были предприняты попытки запечатлеть своеобразие советской литературы. Так, повторим еще раз, писалось и говорилось «о реализме пролетарском, тенденциозном, монументальном, героическом, романтическом, социальном, о сочетании реализма с романтикой». Как писали теоретики социалистического реализма, он представляет собой новый тип художественного сознания: «Основой метода социалистического реализма служит концепция... социалистического гуманизма, в котором находят своё выражение идеи гармоничного развития человека, полноты реального проявления его духовных и нравственных возможностей, подлинно человеческого отношения людей друг к другу, к природе и обществу». С этой точки зрения, теоретики социалистического реализма настаивали на том, что пролетариат и коммунистическая партия выступают от имени всего человечества, что социалистический реализм как метод интернационален и представляет собой «исторически единое движение искусства в эпоху социалистического переустройства мира». Однако такая общность не исключает национальных, индивидуальных и иных форм специфики и «проявляется в многообразии национальных путей, форм развития нового метода».

Наконец, понятие социалистического реализма его сторонники постоянно увязывали «с понятием художественного прогресса, отражающего поступательное движение общества ко всё более многомерным и полноценным формам духовной жизни».

основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

С критической и историко-литературной точек зрения, а также в свете художественного опыта, прошедшего русской литературой советского периода, необходимо знать, как понимали сущность метода социалистического реализма в тридцатые годы и что нового появилось в наших современных представлениях о нем. В чем было заключено противоречие: в теории или в практике, влияла ли теория на практику или, напротив, практика требовала теоретического оправдания агрессивной теории? Отчасти об этом уже было сказано, но только отчасти.

Прежде чем говорить об основных особенностях социалистического реализма, необходимо разграничить два литературных явления, которые обозначаются этим термином. В первом случае речь идет о литературе, продолжающей и развивающей после Октября традиции русского реалистического искусства. В условиях новой исторической реальности, новых социальных идеалов литература стремилась постигнуть изменившийся мир и место человека в нем. Примером подлинного искусства писателей-реалистов стал эпический и трагический «Тихий Дон» М. Шолохова. В этом смысле есть все основания говорить о социалистическом реализме как об одном из этапов, исторических периодов одного из направлений и методов русской литературы — реализма. Таким образом, за классическим реализмом следует «неореализм», «новый реализм», а за ним — та разновидность реализма, который назвали «социалистическим реализмом» (возможно, ему будет найден более точный термин, имеющий сугубо эстетическое, а не идеологическое содержание)¹.

Во втором случае, употребляя термин «социалистический реализм», филологи имеют в виду ту официозную «государственную» литературу, в которой органически присущие реалистическому искусству принципы художественного постижения действительности подменялись набором строгих правил и норм, утвержденных в тридцатые годы и активно действовавших до середины пятидесятых годов. Некоторые исследователи (в частности, Е. Добренко) выводят если не всю эту литературу, то многие ее произведения за рамки искусства, считая их проявлением политики, а не творчества².

Два явления, о которых шла речь выше, по сути своей противоположны друг другу (реализм и нереализм), но на практике вынуждены были сосуществовать. Большинство писателей испытало на себе воздействие нормативной эстетики. И все же видеть различия между двумя обозначенными явлениями необходимо, чтобы не переносить отношения к офи-

¹ В таком случае, однако, не совсем ясно, относится ли употребляемый ныне термин «сопреализм» к явлениям классической или не-классической литературы.

² Добренко Е. Не по словам, но по делам его // Покушение на миражи. — С. 309–334.

циальной доктрине социалистического реализма и созданным по ее схемам произведениям на литературу советского периода в целом.

Итак, устав Союза писателей требовал от литературы социалистического реализма «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии». Так подводился итог развития искусства, связанного с идеалами революции, и определялись его характерные черты: реалистическая основа, а значит, связь с достижениями прошлого, и то новое, что было обусловлено марксистским пониманием действительности. Известные литературные деятели следующим образом комментировали это рождавшееся на их глазах своеобразие нового искусства. А. Фадеев еще в 1929 году писал о стремлении художников «давать явления жизни и человека в их сложности, изменении, развитии, «самодвижении», в свете большой и подлинной исторической перспективы...»¹. По мнению А.В. Луначарского, важнейшей чертой социалистического реализма является именно реализм, верность действительности: «Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей... Мы должны видеть настоящие трудности», — наставительно разъяснял А.В. Луначарский в 1933 году². Те же мысли развивал и М. Горький, который в докладе на 1-м съезде писателей дал философское определение социалистического реализма как высшей цели, духа искусства, а не унылого свода правил, регламентирующих творчество: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью...»³.

Из этих высказываний видно, что их авторы давали более точное и универсальное определение своеобразия литературы социалистического реализма: изображение жизни в ее диалектическом, сложном, противоречивом, не однозначно поступательном движении к неизбежному прогрессу. Уже в двадцатые годы литература была пронизана не только пафосом революционного преобразования мира, но и тревогой, вызванной несоответствием между высокими идеалами и методами их воплощения (см., например, «В тупике» В. Вересаева, «Щепку» В. Зазубрина). Несмотря на все деформации, именно литература запечатлела трагические конфликты нашей эпохи. С известной долей условности есть основание полагать, что такое изображение, будучи художественной установкой самих писателей, не противоречило первоначальным требованиям теоретиков социалистического реализма.

Вследствие этого можно также считать, что призыв к видению жизни «в ее революционном развитии» изначально не предполагал искажения

¹ Цит. по кн. С.И. Шешукова «Неистовые ревнители». — С. 165.

² Луначарский А.В. Социалистический реализм // Литературное движение советской эпохи. — С. 156–157.

³ Литературное движение советской эпохи. — Указ. изд. — С. 170.

картины действительности ради будущих, но еще не осуществленных социалистических идеалов. В приведенных ранее словах отдана дань пришедшему тридцатым годам пафосу покорения природы; в противовес критическому характеру реализма прошлого здесь подчеркивается утверждающее начало реализма социалистического и непреходящая ценность общечеловеческих гуманистических идеалов. Более того, авторы ведут речь о философско-эстетическом принципе изображения жизни, а не о предмете изображения, не о теме произведения. Поэтому литература социалистического реализма, согласно первоначальным идеям теоретиков и деятелей искусства нацеливает на умение видеть и художественно отображать диалектическую сложность жизни, ее противоречивое (не прямолинейное!) развитие, независимо от предмета и темы произведения. С этих позиций роман А. Толстого об историческом прошлом «Петр Первый» — произведение социалистического реализма, в то время как не всякое произведение о революции отвечает принципам этого творческого метода.

Не менее важно и то, что в двадцатые годы литература социалистического реализма развивалась в естественном творческом соревновании и взаимодействии с альтернативными направлениями и течениями литературы. На I съезде писателей в 1934 году социалистический реализм назван основным методом литературы. Заметим: не единственным, а основным. Следовательно, предполагалось, что наряду с социалистическим реализмом возможно существование других плодотворных в художественном отношении явлений литературы. В качестве одного из них первоначально назывался романтизм (с неперменным определением «революционный»), ярко представленный творчеством И. Бабеля, Э. Багрицкого, М. Светлова, в немалой степени М. Горького, А. Фадеева. Традиции критического реализма продолжали М. Булгаков, В. Вересаев, Е. Замятин, А. Платонов. Влияние эстетики различных модернистских течений заметно в творчестве А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, В. Маяковского, Б. Пильняка.

Ликвидация литературно-художественных группировок и ориентация на социалистический реализм, считавшийся высшим достижением искусства, привели к тому, что литературные явления, не соответствующие официальным правилам, не поощрялись и не изучались. Появилось стремление отнести все достижения советской литературы только к социалистическому реализму. Однако в прокрустово ложе догматической теории «не укладывалось» ни одно значительное произведение советской эпохи. Исследователи постоянно заходили в тупик, пытаясь определить творческий метод, каким созданы, к примеру, произведения М. Булгакова и А. Платонова, А. Ахматовой и О. Мандельштама, М. Пришвина и Б. Пастернака, Ч. Айтматова и Ю. Трифонова, не говоря уже о произведениях А. Солженицына и авторов русского Зарубежья.

К сожалению, многие плодотворные идеи, высказанные в двадцатые годы, были искажены и не могли быть полностью реализованы. Со второй половины 1920-х годов вследствие идеологических причин теоретические принципы соцреализма получили догматическое толкование и усиленно поддерживались жестокими репрессиями. В связи с укрепле-

нием административно-командной системы, узурпацией власти Сталиным и превращением ее в личную диктатуру свой «великий перелом» произошел и в литературе¹.

Вместо реализма как ведущего принципа нового искусства основным стал способ изображения «жизни в ее революционном развитии», который нередко прямолинейно понимался как движение только вперед, как борьба «хорошего» с «лучшим». Реальные жизненные конфликты искусственно сглаживались, многомерность и объемность изображения подменялись дозировкой «положительного» и «отрицательного», бесконфликтностью, лакировкой, а нередко и откровенной ложью. Искажение правды жизни вело к отходу от самой сущности реалистического искусства, свойственной ему способности объективного анализа истинных противоречий действительности. Не случайно исследователи говорят о мифологизации, т.е. подмене правды вымыслом, сущего — должным, что приводило к вульгаризации, а точнее — к исчезновению не только реализма социалистического, а и реализма вообще (см., например, дискуссию о фильмах тридцатых годов и кинокартине «Кубанские казаки», о романах С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды», В. Кочетова «Журбины» и целом ряде других произведений)².

Кроме того, понимание художественных возможностей реализма нередко сводилось только к одному способу отображения — «в формах самой жизни», которое трактовалось опять-таки прямолинейно и догматически. Это максимально ограничивало, а чаще всего исключало использование фантастики, аллегории, сатиры, не в чести были трагедия и комедия, что не могло не привести к унылому однообразию произведений. По сути дела, на практике нарушалось декларированное в уставе Союза писателей положение о том, что «социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров».

Таким образом, теория социалистического реализма приобрела в тридцатые годы характер нормы, метод стал пониматься как свод правил, которым был обязан следовать художник (в уставе Союза писателей

¹ Критик В. Воздвиженский считает 1928–1929 годы тем рубежом, когда было покончено с художественным плюрализмом (Воздвиженский В. Путь в казарму // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — М., 1990. — С. 131–132). К этому периоду времени прошли «проработочные кампании» против независимых писателей М. Булгакова, Е. Замятина, Б. Пильняка, началось активное поглощение РАППом литературных группировок. В условиях, когда творческие разногласия под воздействием лозунга об усилении классовой борьбы все больше приобретали политическую окраску, когда напрямую отождествлялись позиции деятелей культуры с теми или иными партийными «уклонами», говорить о творческом соревновании стало уже излишне. О «первоисточнике» такого подхода говорит пример из выступления Сталина в Институте красной профессуры о положении на «философском фронте» (декабрь 1930 г.). На вопрос «Надо ли связывать борьбу в теории с политическими уклонами?» докладчик ответил: «Не только можно, но и обязательно нужно» (см.: Волкогонов Д. Триумф и трагедия // Октябрь, 1988, № 12. — С. 69).

² См. ст. В. Воздвиженского, Е. Добренко, И. Золотусского в сб. «Избавление от миражей».

так и было записано: «требуется», «должны сочетаться»). Исследователи не случайно сделали вывод о том, что в литературе тридцатых — пятидесятых годов проявились черты, присущие скорее не реализму, а нормативной эстетике классицизма. К ним относятся, например, строгая иерархия тем и жанров (предпочтение отдавалось изображению событий общественной значимости, а обращение к личной жизни оценивалось как бытовизм и мелкотемье); приоритет государственного над личным, долга над чувством; одномерность характеров героев, их резкое деление на положительных и отрицательных; декларативность и дидактизм монологов героев, нередко служащих рупорами идей; пристрастие к «высокому слогу» и т.д.¹

Это обращение к традициям классицизма связано, по мнению Е. Сергеева, с усилением в годы сталинизма государственной, верховной власти, которая «ориентировала литературу вовсе не на выражение социалистических идеалов, а на иллюстрацию правильности административных идей»².

Первые попытки преодолеть догматизм теории были предприняты в шестидесятые годы, когда теоретики и историки литературы поставили вопрос о неиспользованных художественных возможностях метода, в частности, о роли условных форм творчества в реалистическом искусстве. Стремясь дать теоретическое объяснение многообразию советской литературы, Д. Марков и его сторонники в начале семидесятых годов выдвинули концепцию социалистического реализма как открытой системы правдивого изображения жизни. Тем самым подчеркивалась плодотворность эстетического взаимодействия нашей литературы с перспективными художественными исканиями всей мировой культуры³. Однако идея открытой творческой системы, вызвавшая ожесточенную критику со стороны защитников социалистического реализма в его ортодоксальном варианте, в целом не имела успеха, потому что размывала принципы социалистического реализма и противоречила сущности метода⁴.

Принципиально новый исследовательский подход к методу социалистического реализма и литературе этого направления, как и всей литературе советского периода, стал возможен впоследствии в связи с крахом марксистско-ленинской идеологии в ее сталинско-ждановском обличье и возвращением в литературный процесс целого массива ранее не публиковавшихся или изъятых произведений. Такое возвращение насильственно выключенных из живого литературного процесса произведений наглядно подтвердило, что литература советского периода несводима только к социалистическому реализму. Наука получила возможность исследовать проблему многообразия творческих методов, течений и направлений в нашем искусстве. Крушение коммунистической идеологии позволило поставить проблему двух потоков русской литературы (советского и эмигрантского), не только на длительное время разделенных, но

¹ См. статьи Е. Добренко, Н. Лейдермана, Е. Сергеева, А. Синявского (А. Терца) в сб. «Избавление от миражей».

² Сергеев Е. Несколько застарелых вопросов // Избавление от миражей. — С. 21.

³ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. — М., 1978.

⁴ См. критику этой идеи в дальнейшем изложении.

и связанных общими историческими, эстетическими, этическими, нравственными корнями.

Положения теоретиков 1920-х годов о соцреализме подверглись извращенному толкованию, но суть заключалась не только в иллюзиях, но и в неопределенности мысли и ее изложения.

Из определения социалистического реализма в уставе Союза писателей следует, что социалистический реализм наследует передовые традиции классической литературы. А так как высшим достижением литературы досоветского периода в истории человечества был реализм¹, то тот же принцип воспроизведения действительности присущ и новому реализму — социалистическому. Однако было бы недальновидно писать так, как писали в свое время простые реалисты, которых еще называли критическими. Во-первых, они не знали, какую цель преследует человечество в своем развитии. А незнание цели революционного развития человечества ведет, с одной стороны, к одностороннему критическому отображению действительности, что осуждалось и не допускалось, а с другой, — к абстрактному ее изображению с позиций общечеловеческих идеалов. Стало быть, классический реализм недостаточно правдив, поскольку правдивость изображения в нем ограничена из-за незнания писателями, держащимися этого метода, научных законов исторического развития, открытых Марксом. Следовательно, между классическим реализмом и социалистическим реализмом стало возможно не только наследование, но и противоречие. Особенно остро это противоречие обнаружилось при оценке произведений итальянского неореализма, произведений о Великой Отечественной войне («окопная правда») и о деревне (писатели-«деревенщики» не замечали революционного развития колхозного хозяйства и расцвета деревни вообще). Таким образом, с точки зрения сторонников социалистического реализма, подлинная правда изображения может быть достигнута только в том случае, если писатель воспроизводит действительность в ее революционном развитии, предвидя и улавливая ее движение, исходя из коммунистического мировоззрения. Отсюда следует, что все советские писатели должны не только изображать жизнь, какая она есть (это умели делать западные писатели и русские авторы XIX века от Пушкина до Чехова), но и обладать передовым мировоззрением, заключенным в трудах классиков марксизма-ленинизма, а также в теории и практике коммунистической партии. Только в этом случае писатель, изображая настоящее, услышит «музыку» истории, ее зов, поймет ее исторический ход и заглянет в будущее. Сквозь современность он сможет увидеть «недоступные обыкновенному глазу» «зримые черты коммунизма».

Эта особенность социалистического реализма непосредственно связана не только с реализмом «на подножном корму», но и с революционным романтизмом, поскольку нацеливает изображать то, чего еще нет, но по-

¹ По мнению М. Горького, реализм содержит две стадии: первая — реализм XIX века, традиционный, классический, критический, который, полагал писатель, отвергал существовавшее социальное бытие; вторая — социалистический реализм, который утверждал жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму (см. также: Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2009. — С. 393).

тенциально присутствует в современной действительности и может быть угадано духовным взором художника. Однако революционный романтизм вне опоры на реализм таит в себе опасность отрыва от правды жизни. Поэтому он сам по себе недостаточен и ограничен.

Поскольку в социалистическом реализме сливаются реализм и революционный романтизм, а их единство обеспечивает правду изображения жизни, то метод социалистического реализма превосходит все предыдущие способы воспроизведения действительности и является последним словом в художественном развитии человечества¹.

Так как художник проникается социалистическим мировоззрением и в свете его рисует действительность, то он вторгается своим творчеством в общий процесс «переделки» человека, его воспитания, намеченный коммунистической партией. Руководимый и воспитываемый ею, он встраивается в отряд воспитателей народа и человечества, становясь идеологическим «бойцом» партии. Это и есть главная цель художественного творчества. Теоретики коммунистической партии никогда не скрывали, что литература и искусство выполняют сугубо утилитарную роль, что они не несут в себе своего собственного смысла, а заимствуют его из социалистической идеологии, согласно которой художник должен служить своими произведениями строительству социалистического общества, а потому изображать жизнь в свете идеалов социализма. Вследствие этого литературное понятие «реализм» оказывается подчиненным идеологическому понятию «социалистический». Литература социалистического реализма заведомо лишалась своей даже относительной самостоятельности и превращалась в инструмент партийной идеологии. Писатель становился агитатором и пропагандистом партии, независимо от того, состоял он в ней или нет.

Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» утверждал, что искусство должно быть народным, т.е. выражать идеи пролетариата и стоять на его стороне: «Искусство принадлежит народу. Глубочайшие родники искусства могут быть найдены среди широкого класса трудящихся... Искусство должно быть основано на их чувствах, мыслях и требованиях и должно расти вместе с ними». Для этого «Литература должна стать партийной...», а «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «винтиками и колесиками» одного единого великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса». Тех же взглядов придерживался и основоположник социалистического реализма в литературе, Максим Горький: «Для наших писателей жизненно и творчески необходимо встать на точку зрения, с высоты которой — и только с её высоты — ясно видимы все грязные преступления капитализма, вся подлость его кровавых намерений и видно все величие героической работы пролетариата-диктатора». Для выполнения этих предписаний от писателя требовалось «обладать хорошим знанием истории прошлого и знанием социальных явлений современности, в которой он

¹ На протяжении 1930–1980-х годов в критических статьях, в научных сочинениях и в учебниках социалистический реализм утверждался как новая стадия всемирной литературы», «высший художественный метод» и т.п.

призван исполнять одновременно две роли: роль акушерки и могильщика». Мысль об акушерке и могильщике высказывалась Горьким неоднократно и означала, что писатель обязан способствовать гибели старого мира и рождению нового¹. Отсюда становилось понятным, что главной задачей социалистического реализма, по Горькому, является привитие социалистического, революционного взгляда на мир, коммунистического мировоззрения.

Цель литературы (искусства вообще) — воспитание человека в духе социалистических идей наиболее полно может быть осуществлена, если писатель владеет методом социалистического реализма, в котором особо выделяются несколько принципов.

Первый из них — конкретность изображения. От писателя требуется описывать реальность точно, в соответствии с конкретным историческим революционным развитием, которое, представляя собой процесс, должный соответствовать доктрине исторического материализма.

Второй принцип — народность. Он означает, что герои произведений должны быть либо выходцами из народа (как правило, героями соцреалистических произведений становились рабочие и крестьяне), либо разделяющими народные устремления.

Третий принцип — партийность. Согласно этому принципу, писатель должен отказаться от правды, им самим эмпирически обнаруженной или постигнутой его духом, и заменить её классовой, партийной правдой. Для этого ему нужно передать поиск новой жизни, революционную схватку с темными силами за светлое будущее. Для выполнения этой задачи он должен согласовать свое художественное выражение с темами идеологических реформ и воспитанием трудящихся в социалистическом духе².

¹ В другом месте М. Горький утверждал: «Писатель является повивальной бабкой социализма и могильщиком капитализма».

² Принцип *партийности литературы*, наиболее дискутируемый сегодня, является одним из основополагающих принципов социалистического реализма. Теоретическое обоснование открытой связи литературы с идеалами и революционной борьбой рабочего класса дано в упоминавшейся уже статье Ленина «Партийная организация и партийная литература». Попытки более «диалектически» изощренно трактовать эту статью, неоднократно предпринятые многими толкователями, не могут изменить ее сути — отрицания творческой свободы художника. Тем не менее такие точки зрения необходимо учитывать.

Ленинская статья опубликована в ноябре 1905 года, в период обострения общественных противоречий, активной деятельности партий, подъема революционного движения и подчинена конкретным политическим задачам. Ленин подчеркивает, что речь идет о *партийной литературе*, т.е. в первую очередь о партийной журналистике, изданиях партии, которые являются «частью общепролетарского дела», *частью* «организованной, планомерной социал-демократической работы». (Заметим, что, если речь идет о партийной литературе, то почему положения статьи распространяются на всю литературу, в том числе художественную? В данном случае мы имеем дело с нарочитой неопределенностью для массы читателей, тогда как для самого автора такая определенность существовала: к партийной литературе Ленин относил всю литературу, всю печатную и непечатную продукцию). При этом пояснения, которые делает Ленин, не имеют существенного значения: «Спору нет, литературное дело все-го менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинс-

тва над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно...». «Мы далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями. Нет, о схематизме в этой области всего менее может быть речь». Однако то, что было «бесспорно» для лидера партии, отнюдь не оказалось таким для его последователей.

Ленин-политик из многих факторов, лежащих в основе творческого процесса, выделил лишь классовую доминанту, проявившуюся особенно отчетливо в период революционного подъема. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», — писал Ленин. «Неклассовую литературу и искусство» он считал возможными лишь во «внеклассовом обществе». Вот почему, разоблачая лозунг абсолютной свободы творчества, Ленин противопоставлял «лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу». И здесь речь уже шла не только о партийной печати, но и об искусстве в целом.

Свободу литературы Ленин понимал весьма своеобразно: как открытое, добровольное, осознанное, не по принуждению, а по убеждению служение миллионам трудящихся, а не «пресыщенной героине», не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам». Роль свободной литературы Ленин видел в соединении идей социализма с революционным движением и в обогащении этих идей живым опытом масс, следовательно, во взаимодействии теории с жизнью, опыта прошлого с настоящим. Из такого понимания свободы литературы с необходимостью следовало, что свободной можно назвать лишь такую литературу, которая разделяет социалистические и революционные идеи. Но почему зависимость от пролетариата называется свободой, а зависимость от, например, от буржуазии, — несвободой? Этого Ленин не поясняет.

Совершенно очевидно, что русские писатели не могли принять позиции Ленина, и ленинская точка зрения на свободу творчества, на роль литературы в жизни общества не стала в тот период общепринятой. Более того, публикация статьи «Партийная организация и партийная литература» вызвала бурную полемику. Статьей с подчеркнуто альтернативным названием «Свобода слова» откликнулся на эту проблему В. Брюсов (Брюсов В. Свобода слова // Весы, 1905, №11; См. Литературная газета, 1990, 22 августа. — С. 6).

Принципиально различается сам подход авторов двух статей к литературе.

Для Ленина-политика, лидера партии, определявшего конкретные направления ее работы в условиях возможности легального функционирования всей печати, литература «не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела». Литература для него является пусть специфической, но составной частью деятельности партии.

У писателя В. Брюсова подход иной, не обусловленный ни конкретными политическими целями, ни жесткой связью с идеалами какого-либо определенного класса. Брюсов отстаивает понимание литературы как *самоценной, независимой сферы человеческой жизни*. Писатель доказывает, что настоящий художник в любом обществе может, не принадлежа ни к какой партии, быть внутренне свободным, не зависимым ни от издателя, ни от публики, отстаивающим свои идеалы даже «вопреки полному пренебрежению со стороны *всех* классов общества».

Брюсов полемизирует с ленинским положением о том, что только литература, открыто связанная с пролетариатом, является подлинно свободной. Для него эта литература так же зависима, как и литература, тайно или явно связанная с буржуазией; дело лишь в степени зависимости. Доказательством этой несвободы стало для В. Брюсова ленинское положение о корректировке свободы слова и печати свободой союзов, т.е. о необходимости очищения рядов партии от тех, кто проповедует на стра-

ницах печати антипартийные взгляды. «Я обязан тебе предоставить, во имя свободы слова, полное право кричать, врать и писать что угодно. Но ты обязан мне, во имя свободы союзов, предоставить право заключать или расторгать союз с людьми, говорящими то-то и то-то», — писал Ленин.

Казалось бы, речь идет о партийной дисциплине, о делах конкретной партии, к которой Брюсов не принадлежал. Но писатель усмотрел здесь нарушение универсального принципа свободы слова, увидел предпосылки подавления инакомыслия («итак, есть взгляды, высказывать которые запрещено»); обнаружил претензию на монопольное обладание истиной («фанатизм людей, не допускающих мысли, что их убеждения могут быть ложны»). Действительно, если бы речь шла лишь о дисциплине в партии, то у Брюсова не возникло бы возражений. Однако Брюсов прозорливо увидел опасность распространения «нового цензорного устава» на всех литераторов, тем более, что Ленин бросил провокационный клич: «Долой литераторов беспартийных!». Он означал, что все литераторы становятся партийными вне зависимости принадлежности к той или иной партии. «Екатерина II определяла свободу слова так: «Свобода есть возможность делать все, что законы позволяют». Социал-демократы дают сходное определение: «Свобода слова есть возможность говорить все, согласное с принципами социал-демократии». Брюсов точно понял Ленина: тот, кто не согласен с идеями социал-демократии, тот ставит себя вне общества и превращается в изгоя, лишённого всяких прав. Последователи Ленина пошли еще дальше: они и не думали никому предоставлять право свободы слова. С таким пониманием свободы Брюсов согласиться не мог. Он прекрасно видел, что любая партия мечтает стать единственной в стране, отождествить себя с народом и более других — социал-демократическая. В таком случае «угроза изгнанием из партии является в сущности угрозой извержением из народа... Грозит писателям-«радикалам» гораздо большим: изгнанием за пределы общества, ссылкой на Сахалин одиночества». Свобода слова, неразрывно связанная со свободой суждений и уважением к чужому мнению; «свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению всех наших верований и идеалов» — такова высшая суть литературы с точки зрения В. Брюсова.

За ленинским отношением к литературе В. Брюсов разглядел, несмотря на «диалектические» оговорки, диктат, представление об искусстве как придатке идеологии и политики, а свои суждения о Л. Толстом, например, считал единственно верными. Справедливости ради, надо сказать, что Ленин мог не соглашаться со взглядами Л. Толстого, но все же назвать его творчество «шагом вперед в художественном развитии всего человечества». «... Я вполне и безусловно согласен с тем, что в вопросах художественного творчества Вам все книги в руки», — писал Ленин Горькому, признавая уникальность возможностей писателя, извлекающего идеи из своего богатого жизненного и художественного опыта, а также из философии, в том числе нематериалистической. «Талант надо поощрять», — напишет Ленин, рекомендуя в печать книгу «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца» А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции». Однако ученики Ленина не были столь «гибки». Из всего комплекса ленинских идей впоследствии была взята и абсолютизирована лишь мысль о литературе как части партийного дела, которую использовали для «теоретического обоснования» вмешательства в сферу искусства.

Понятие «партийная литература», отнесенное в ленинской статье преимущественно к журналистике, постепенно превратилось во всеобъемлющую категорию «партийность литературы». И надо прямо сказать, что статья и взгляды Ленина давали поводы для их вульгарной интерпретации. В период сталинской диктатуры и позднее партийность утратила свое и без того зыбкое содержание (опосредованное выражение в художественном творчестве взглядов, идеалов, чувств, настроений определенных общественных групп), а превратилась в готовность откликнуться на последние установки коммунистической партии, в стремление неизменно «петь осанну» власти, закрыв глаза на реальные жизненные противоречия. В результате само понятие

Нетрудно догадаться, что теория социалистического реализма была призвана создать культ Сталина, обосновать и утвердить руководящую и направляющую роль коммунистической партии и социалистического государства, возглавляемых Сталиным во всех сферах жизни общества¹. После культурной революции в России, проведенной сверху в 20–30-х годах XX века, партийные публицисты стали утверждать, что в Советском Союзе будто бы сформировался исторически новый тип российского (в том числе русского) человека и народа в целом, и что будто бы именно этот новый человек и народ с измененной общественной психологией, а не исконно русский человек и народ вкупе с людьми других национальностей и другими народами с неизменными психологическими свойствами одержал победу в Великой Отечественной войне².

При конкретных анализах литературных произведений, начиная с 1920–1930-х годов, складывались и уточнялись общие черты социалистического реализма. Теоретики и критики гордились тем, что «с первых шагов советской литературы её главной темой стал «мировой пожар» революции» и что одновременно «важное место заняла тема дореволюционного мира», «пафос изображения определялся мыслью о том, что к прошлому нет возврата...»³ Главным жанром объявлялся роман, а его признаками «народно-эпическая масштабность в изображении революции («Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Разгром» А. Фадеева). Основной конфликт в романах 1920–1930-х гг. составляло противостояние народной стихии и ее организация «железной волей» большевиков, что приводило к формированию социалистического коллектива⁴. Первоначально предметом изображения стала индивиду-

партийности потеряло смысл и стало отождествляться с конъюнктурой, с подавлением свободы творчества.

В наши дни из комплекса взаимосвязанных социальных начал, которые воздействуют на художественное творчество (личность — класс — нация — человечество, по терминологии Ю. Борева (*Борев Ю.* Эстетика. — М., 1988. — С. 114) приоритет отдан общечеловеческому началу. В литературе последних лет это проявилось в постановке глобальных проблем бытия (см. главу «Нравственно-философская проблематика в современной литературе»), а также в публикации целого ряда подлинно художественных произведений, содержащих высокие гуманистические идеалы, но не печатавшихся по идеологическим соображениям (произведения М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова, В. Набокова, И. Шмелева, А. Солженицына и др.).

¹ Вследствие этого некоторые искусствоведы (например, А. Мазаев) имели право сказать: «Социалистический реализм есть собственно язык власти» (цит. по изд.: Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. — М., 2001).

² Такого рода утопию и мифотворчество особенно наглядно продемонстрировало наше время.

³ Как известно, такое представление оказалось неверным.

⁴ Один из крупнейших теоретиков социалистического реализма Мих. Лифшиц в статье «Нравственное значение Октябрьской революции», написанной в 1967 году (Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. — М., 1988; http://scepsis.ru/library/id_184.html) писал, что заслуга Октябрьская революция состоит в том, что превратила толпу в народ, подняла толпу на уровень народа; что в ней проявился не разгул иррациональных сил и демонических инстинктов, а победа разума, указавшего народам дорогу к миру; что она утвердила классовую нравственность в братстве народов, защищая

ально неразличимая героическая масса («Железный поток» А. Серафимовича). Героическое «я» не было выделено из коллектива, из «мы». Это означало, что сознательно или бессознательно литература социалистического реализма обратилась к архаической героике. Затем героем советской литературы двадцатых-тридцатых годов стал «большевик, обладающий сверхчеловеческой железной волей»¹. Нельзя сказать, что писатели не стремились к художественно убедительному изображению народной массы и созданию индивидуальных типов, целостных характеров (романы М. Шолохова, А. Толстого, Л. Леонова, К. Федина), а также к сочетанию героического и обыкновенного в человеке («Разгром» А. Фадеева и др.). Однако в целом произведения писателей, разделявших принципы соцреализма, как правило, уступали по своим эстетическим качествам выдающимся художникам слова и не возвышались над уровнем беллетристики. А такие писатели, как В. Маяковский, М. Шолохов, А. Твардовский, несмотря на их теоретические декларации, не считали для себя обязательным держаться установленных и уже закосневших «канонов» агрессивно навязываемого метода.

Критики и теоретики литературы социалистического реализма гордились тем, что эта литература создала новый образ положительного героя — борца, строителя, вожака, ведущего за собой народные массы (Павел Власов М. Горького, Левинсон А. Фадеева, Корчагин Н. Островского, Давыдов М. Шолохова), проникнутого чувством исторического оптимизма и утверждавшего веру в победу коммунистических идей, несмотря на отдельные поражения и потери. Для социалистического реализма, таким образом, перестал существовать жанр трагедии, который был возможен только в его модификации как «оптимистическая трагедия»².

права угнетенных и делая уступки малым народам, проявляя к ним деликатные чувства; что она заложила основы товарищеской солидарности без различия пола и возраста и что при этом проявленное в революции насилие было исторической необходимостью.

¹Сторонники социалистического реализма и в 1930–1940-е годы довольно вульгарно понимали героическое в литературе и в искусстве. «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой», — слова этой массовой песни взяла на вооружение сталинская эпоха. Однако героическое действие совершается не по приказу, а по личной инициативе и свободно. «Апология героики по принуждению — это демагогическое возведение в принцип человеческой несвободы» (см.: Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2009. — С. 112).

²Критика выработала своеобразную теорию, оправдывавшую каноны изображения жизни и смерти. Одни из критиков писал: «Представитель группы, зашедшей в социальный тупик, не мог, конечно, написать героической по самой сути трагедии, ибо трагедия — мажорна» (Драгин В. Экспрессионизм в России. — Вятка, 1928. — С. 74). Это первая установка. Вторая была еще жестче: А. Солыц на страницах «Правды» убеждал читателей: «В настоящем и в недалеком прошлом, со времени великого Октября, не было элементов для трагизма. Трагедия — это такое противоречие, которое должно привести героя к гибели, у нас таких положений со времени великого Октября не было и нет» (Солыц А. Трагический оптимизм // Правда, 1934, 7 января). В литературе, особенно в драматургии, как писала Виолетта Гудкова в исследовании «Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов», утверждается иерархия жизней и смертей: «теперь

погибают либо персонажи «вредные», идеологические противники новой жизни, либо ненужные (бесполезные). Умирает шпион Севостьянов в «Конце Криворыльска» Ромашова. В других пьесах разных драматургов стреляется эмигрант Сергей, не сумевший увезти из советской России за границу жену и сына-пионера, бросается в омут вредитель Шнырь и т. д. Разумеется, смерти врагов радуются даже их близкие. К остальным, даже не «вредным», но второстепенным персонажам проявляется обычно редкостное равнодушие. Виолетта Гудкова привела поразительный диалог из драмы «Список благодеяний» Ю. Олеши, который многократно переписывался. Елена Гончарова беседует со своим идейным противником Татаровым в Париже:

«Татаров. А правда ли, что в Москве и других городах ежедневно расстреливают?»

Леля. Ну, не ежедневно.

Татаров. А если даже каждую неделю, то вы не находите, что это слишком часто?

Леля. Расстреливают тех, кто мешает строить государство».

В то время (1931) Ю. Олеша тщетно пытался уговорить самого себя, что «оправданные» расстрелы не страшны, а необходимы. К. Радек поддержал намерение драматурга: «приходится расстреливать людей <...> но расстреливающие <...> считают это не благом, а только неизбежностью» (*Радек Карл*. Как Всеволод Мейерхольд попал в Гамлеты и как Жирофле-Жирофля начали строить социализм // *Известия*, 1931, 14 июня, № 162). Итак, жизнь обыкновенных людей не может переживаться как трагедия. Стало быть, резонно заметила В. Гудкова, трагична не всякая преждевременная или насильственная человеческая смерть, а лишь гибель такой личности, которая обладает наибольшей общественной ценностью. Это правило действовало безотказно: главный герой не мог умереть. Драматургам приходилось переписывать пьесы и оставлять героев живыми вопреки собственным творческим замыслам. Чекист Федотов в той же драме Ю. Олеши «Список благодеяний» в споре с недавним коммунистом, а ныне «невозвращенцем», кричит: «Я пушу тебе пулю в лоб!» На это Долгопятов «лениво» отвечает: «Ну, скажем, вы пустите... Я был сам большевиком, я знаю: это не трудно — пустить пулю в лоб человеку. Ну, хорошо, скажем, вы меня убили. Так. Ну а дальше? Это у вас, в СССР, убийце — приятно и убитому приятно. Убийца — орудие в руках диалектики, убитый — жертва колеса истории, и все довольны. Здесь это иначе. Здесь люди — не орудия насилия, не колеса истории, здесь люди — просто люди, убийство просто убийство, а человеческую жизнь не приносят в жертву какой-то [идее]...» Долгопятов, впоследствии превратившийся в Татарова, обнажает новый циничный закон, созданный большевиками и усвоенный литературой: «...в Советской России всем хорошо: и убийце, и убитому. Убийца исполняет волю истории, убитый — жертва закономерности, и все довольны». Таким образом, если убийство целесообразно, то никакой трагедии нет, но, поскольку это стало нормой, то о норме, как правило, говорить и писать запрещали.

То, однако, что невозможно выговорить герою, вполне уместно вложить в уста отрицательного персонажа, Шута. В «Бане» Маяковского подвергаются пародийному осмыслению на подобие алллегорам старинного моралите «марксовы схемы и понятия»: «Станьте на одно колено и согнитесь с порабощенным видом. Сбивайте невидимой киркой видимой рукой невидимый уголь. Лица, лица мрачнее... Темные силы вас злобно гнетут. Хорошо! <...> Вы будете капитал. <...> Танцуйте над всеми с видом классового господства. <...> Свободный женский состав — на сцену! Вы будете — свобода, у вас обращение подходящее. Вы будете — равенство, значит, все равно, кому играть. А вы — братство <...>. Выше поднимайте ногу, символизируя воображаемый подъем. Капитал, подтанцовывайте налево с видом Второго интернационала. <...> Протягивайте щупальца империализма... <...> Дайте красочные судороги!

В наше время уже одно упоминание о социалистическом реализме вызывает определенное неприятие. И дело не только и не столько в термине, социологический характер которого очевиден. Любой термин условен, тем более в такой своеобразной, обращенной к явлениям искусства науке, как литературоведение. Дело даже не в теории соцреализма, со временем превратившейся в свод «правил творчества». Дело в том, что эта теория и этот термин стали инструментами политики, деформировавшей искусство, сломавшей многие писательские судьбы. Сегодня социалистический реализм расплачивается за эту политику. Его отрицание стало эмоциональным откликом на непомерную идеологизацию творчества, на многолетнее вмешательство извне в дела литературы, на жесточайший диктат и строгий контроль за соблюдением установленных «принципов».

«Метод или миф?»; «Угрожающая реальность»; «Объективно неизбежные принципы»; «Путь в казарму»; «На руинах «позитивной» эстетики»; «Крушение абстракций»; «Жизнь обгоняет формулировки»; «Живые традиции и мертвые догмы...» Здесь перечислены лишь некоторые названия публикаций последних лет о социалистическом реализме¹.

Показателен вопрос, заключенный в названии дискуссии, которую провела «Литературная газета»: «Отказываться ли нам от социалистического реализма?»² Можно ли отказаться от объективно существовавшего факта, как бы мы к нему ни относились? То явление в литературе, которое названо в тридцатые годы социалистическим реализмом, — отнюдь не выдумка политиков или теоретиков. «Это реально существующее эстетическое образование, оно имеет уже длительную историю, и нельзя не видеть закономерные процессы его возникновения и развития»³, нельзя не признать тот вклад, который внесли лучшие писатели-реалисты в искусство. Историю нашей литературы невозможно понять, не разобравшись в вопросе: что же такое социалистический реализм?

Какой бы ответ на вопрос о социалистическом реализме ни дало общество — фантом ли это, мираж ли, теоретическое ли затмение или реально и объективно существовавшее и угасшее явление русской и мировой литературы, но именно сегодня, как это ни парадоксально, наступило время серьезного научного изучения социалистического реализма, появилась возможность не просто «отбивать поклоны» постулатам теории, а исследовать непростую, диалектически противоречивую историю нашей литературы.

<...> Мужской свободный состав <...> ставьте якобы рабочие ноги на якобы свергнутый якобы капитал».

¹ Разные точки зрения на проблемы этого метода отражает сборник: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — М., 1990.

² См. «круглые столы» «Литературной газеты»: «Социалистический реализм: спорные проблемы» (13 апреля 1988 г.); «Отказываться ли нам от социалистического реализма?» (25 мая 1988 г.).

³ Марков Д. О некоторых вопросах теории социалистического реализма // Вопросы литературы, 1988, № 3. — С. 4.

Критика социалистического реализма. С выходом социалистического реализма на литературную арену обнаружились свойственные ему противоречия. Его начали упрекать в том, что это направление сугубо идеологическое, не учитывающее специфики такой тонкой материи, как искусство слова¹. Поскольку идеология социализма была единственно верной, то все другие направления в литературе и искусстве отвергались и не допускались. Это убеждение покоилось на исторической предназначенности социализма в мире и социалистического реализма в литературе. Тем самым в истории литературы и искусства не оставалось места ни для религиозного искусства средних веков, которое ни к какому социализму не вело, ни для модернизма, ни для авангардного искусства XX века². Писатели, близкие к авангарду или воспринявшие заветы символизма и акмеизма, посчитали себя отлученными от современного искусства, в том числе советского. Тезис, согласно которому жизнь должна быть воспроизведена в формах самой жизни, не устраивал и тех писателей, которые были склонны к фантастике, гротеску и гиперболе, нарушающих жизненные пропорции предметов и явлений. Вследствие этого ареной столкновения между ортодоксами социалистического реализма и его критиками, требовавшими более гибкого истолкования метода, стала форма произведений.

¹ В последние годы в литературоведении вместо понятия «социалистический реализм» возобладало понятие «соцреалистический канон». Оно подразумевает некую мертвенность, нарочитость, надуманность соцреализма. Сторонники этого понятия (Е. Добренко, К. Постоутенко, Г. Белая, И. Есаулов, Б. Гройс, В. Паперный, И. Голомшток, М. Рыклин, Х. Гюнтер, К. Кларк, Т. Лахусен, Б. Менцель и др.) считают, что соцреализм искусственно насаждался сверху, являясь неким прокрустовым ложем для писателей разных убеждений и творческих методов. В 2000-м году перечисленные исследователи выпустили монографию «Соцреалистический канон». Изданию предшествовала работа пяти научных конференций в Университете и Центре междисциплинарных исследований Билефельда (Германия) в 1994–1998 годах. Предисловие кураторов проекта гласит: «В предлагаемом издании впервые предпринята попытка системного описания соцреалистического канона (прежде всего на материале литературы). Мы исходили из установки на сочетание историко-описательных и интерпретационных методов... соцреализм рассматривается как через категории само-описания, так и через понятия современного теоретического дискурса. Исследуются проблемы поэтики соцреализма, его истоки, взаимосвязь с авангардным и религиозным мировоззрениями, с идейными и художественными течениями начала XX века, история групп и борьба различных течений внутри соцреализма». Основной недостаток изучения соцреализма в сборнике и других научных работах авторов — сведение сложности литературной жизни советского периода к борьбе «свободного художника» с суровой советской цензурой. Однако, богатый материал, живые наблюдения, острые суждения и выводы авторов использованы в настоящем учебнике.

² Между тем некоторыми современными исследователями социалистический реализм мыслится разновидностью модернизма, в частности, продолжением и своеобразным развитием авангардизма. Например, в книге Б. Гройса «Утопия и обмен» (М., 1993; см. также его труд *Gesamtkunstwerk Stalin*. Hanser. München, 1988) социалистический реализм определяется как «позднеавангардистское направление в русском искусстве 30–40-х годов», а его крупнейшим представителем объявляется Сталин.

По этому поводу не однажды высказывались Д. Лукач и Мих. Лифшиц¹. В докладе «Партийность и реализм»² Мих. Лифшиц писал, что в современном мире человек все чаще встречается с проявлениями буржуазно-анархического индивидуализма, который выражается в вандализме, в беспричинном надругательстве над памятниками искусства. В этом виновато порожденное буржуазным обществом понимание свободы как полного выражения «моей драгоценной личности», которая «требуется независимости не только от крепостнической цензуры, но и от самого общества, требует отсутствия малейшей ответственности перед ним, а, следовательно, и перед истиной, нравственным законом и высшими завоеваниями искусства». «Современная буржуазная культура, — продолжал автор, — насквозь пропитана так называемым авангардизмом, который состоит в том, что наука является отсталой, если она не переплетается с религией, искусство не может быть современным, если оно не отвергает собственные завоевания, возвращаясь к нарочитой беспомощности, и человек вообще не является достаточно культурным, если он не толкует об «антикультуре» и «раскультировании». Все высокое, прекрасное и разумное ощущается как тяжелое бремя. Нужно ли удивляться тому, что под влиянием этой мировой смердяковщины кто-нибудь наконец переходит от слов к делу и подкладывает взрывчатку под статую эпохи Возрождения?» В этой связи Мих. Лифшиц напоминает, что существуют объективные и общезначимые художественные ценности, что истина не множественна, а одна и она не сводится к субъективным «видениям»³. Конечно, один человек может утверждать, что снег белый, а другой, что тот же снег черный, но кто-то из них вряд ли может претендовать на истинное суждение. Человек имеет право на субъективное «видение» и считать, что этикетка на консервной банке обладает таким же художественным достоинством, как и картина Рембрандта, но вряд ли это субъективное «видение» будет общезначимым и объективным. Итак, главный враг современного искусства — вседозволенность, под которой понимается свобода. И тут с Мих. Лифшицем нет спора: одно дело — моральное ханжество мещан, и совсем другое, когда отвращение к порнографии трактуется как мещанство. Запрет порнографии не есть нарушение

¹ Поскольку именно эти марксистские критики были наиболее последовательными, а остальные уступчиво-эластичными и легко менявшими свои убеждения, то следует взвесить их взгляды, за которые, кстати, их не жаловала официальная наука.

² Лифшиц Мих. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1988. — Т. III. С. 286–302; <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/rartivnost.htm> (доклад прочитан 24 декабря 1975 г. на XXXII сессии Академии Художеств).

³ Мих. Лифшиц был особенно возмущен действительно банальным утверждением, что каждый художник видит жизнь по-своему. Из этого и в самом деле заключают, что существуют миллионы правд и миллионы истин, но истина, как известно, одна, а все миллионы истин относительны. «Часто приходится слышать, — писал Мих. Лифшиц, — что художники разных эпох и стилей видят мир по-разному. Не придираясь к точности этой ходячей фразы, замечу только, что в ней что-то недосказано, и недосказано как раз важное. Каждое «видение» мира условно...» Однако, субъективное видение тоже ценно, если в нем содержится хотя бы доля объективной истины.

ние свободы творчества, а оградительная мера общества от преступных посягательств на его нравственность. Приведя этот пример, Мих. Лифшиц обращается затем к искусству и убеждает различать «бунт четырнадцати учеников Академии художеств, будущих передвижников, против навязанной им казенной мифологической программы «Пир в Валгалле», и совсем другое — бунт современных анархо-декадентов против реализма в искусстве...» Однако между запретом порнографии и запретом авангардизма в искусстве есть разница: порнография нарушает общественные нормы, картины авангардистов на нравственные нормы не покушаются. Они не подлежат уголовному суду и запрету. Между тем в советском обществе, как это требовал соцреализм, их запрещали и воевали с ними не с помощью одного лишь слова. Мих. Лифшиц считает авангардистские картины проявлением вседозволенности и приравнивает их к вандализму, т.е. варварскому уничтожению культуры. Его гнев можно понять, но опять-таки, есть разница между хулиганством в прямом смысле и «хулиганством» (опять-таки с субъективной точки зрения) в метафорическом значении слова. Поэтому за вандализм преступники подлежат суровому наказанию, а художники-авангардисты достойны либо похвалы, либо хулы.

Спасением от гибели культуры Мих. Лифшиц, естественно, считает путь, указанный Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература». Он напоминает, что Ленин выделил «три принципа подлинно свободного творчества», которые в своей совокупности сводятся к тому, что писатель непременно обязан вдохновиться идеями «социалистического пролетариата»: «Чтобы выйти из плена буржуазной анархии, искусство и литература должны проникнуться сознанием своей ответственности перед обществом, стать партийными». Писатели должны сознательно, добровольно подчиниться «общим целям партийной организации». Из всего это рассуждения следует, что все писатели непременно исповедуют социалистические идеи. А что делать тем, кто ни в какой социализм не верит? Если они не враги партии, то нужно их «переварить», преодолеть их заблуждения, а если они враждебно относятся к партии, ее идеям и делам, то они, как деликатно пишет автор «заслуживают применения к ним чрезвычайных мер». Но здесь встает вопрос о свободе выбора: получается, что у писателя (как и любого человека) отнимается свобода творчества. Ему предоставляется в качестве образа мысли только социализм и утверждается¹, что это и есть подлинная свобода. Автор разрешает это противоречие достаточно просто: выбора у писателя касательно мировоззрения, миропонимания, идеологии, собственного взгляда на мир («субъективного видения») нет (вот почему оно яростно отрицается в пользу объективного, которое всегда выступает относитель-

¹ 15 апреля 1930 года Олеша записал в дневнике: «Все опровергнуто, и все стало несерьезно после того, как установлено, что только одна есть серьезность в мире — строительство социализма». (*Олеша Ю.* Книга прощания. — М., 1999. — С. 35). Стало быть, ни над чем размышлять не нужно, ибо за всех все решено. Олеша продолжил: «Додумался до вывода: единственная реальная вещь в мире — моя смерть. Остальное случайно, может быть, а может и не быть — призрак, а смерть моя будет обязательно» (там же).

но объективным), но есть выбор «средств и оценки тех или других форм художественной деятельности». Речь в данном случае идет лишь о технических приемах творчества, потому что на все остальное «дает... ясный ответ» партийность¹, а также метод социалистического реализма.

Если в отношении идеологии можно сказать, что она заранее запрограммирована, то с реализмом, писал автор, «дело обстоит сложнее». Тут заранее нельзя сказать, что писатель — социалистический реалист. Социалистическому искусству противопоставлен социалистический экспрессионизм, социалистический абстракционизм и любой другой «изм», кроме реализма, потому что социализму как мировоззрению соответствует только реалистический метод². Для того чтобы прояснить эту мысль, автор вводит понятия «правда содержания» и «правда формы». Правда содержания — это социализм. Правда художественной формы — присутствие истины в искусстве, а не добрые намерения, которыми вымощена дорога в ад. Но правда формы исключает всякие мистические символы, произвольные и разрозненные образы, всякое не жизнеподобное изображение в искусстве. Если искусство не воспроизводит формы действительной жизни, оно не может считаться реалистическим даже в случае передачи социалистических идей, которые в социалистическом реализме должны подтверждаться «языком реальных образов», ибо «все вопросы жизни должны быть решены не в потустороннем мире, не в таинственных глубинах человеческого «я», а на почве реальной действительности». Но такое понимание реализма вызвало возражение в догматизме со стороны теоретиков соцреализма: «Изображение жизни в формах самой жизни, считающееся некоторыми советскими эстетиками (здесь явный намек на М.А. Лифшица — В.К.) специфическим признаком реализма, в действительности широко распространено в реалистическом искусстве, порой доминирует, но не является обязательным признаком реалистического метода, особенно если эту формулу трактовать как требование адекватности образа эмпирическому облику явлений действительности». Однако Мих. Лифшиц был последовательнее своих «гибких» оппонентов. Он настаивал на адекватности реальному «облику явлений действительности». Он отвергает ссылки «на гиперболу, гротеск и другие условные приемы искусства», трактуя их как софистические уловки. Мих. Лифшиц признает, что «художник может деформировать видимый образ мира в интересах своего искусства», но, по его мнению, надо различать деформацию, вызванную «поисками более выразительных, что-то особенно говорящих нашему глазу форм самой жизни»³ от деформации, раз-

¹ «Партийность советского искусства состоит в последовательном выражении целей партии, ее борьбы за дальнейшее развитие социализма и строительство коммунистического общества. Наше искусство содействует воспитанию народных масс, подъему их общественной активности под знаменем ленинизма».

² В этой связи Мих. Лифшиц критикует определение, данное реализму в Большой Советской Энциклопедии, поскольку оно «широко открывает двери реализма для всех модернистских течений, включая и беспредметную живопись».

³ «Романы Толстого и Достоевского, — писал Мих. Лифшиц, — при всей глубине их анализа не исключают из области реализма более идеальный мир Пушкина. При всей заботе о точности понятий никто не может изгнать из литературного реализма фантастические образы Свифта или Вольтера».

рушающей «всякое обаяние чувственной достоверности», отрекающейся от нее и отрицающей чувственную реальность. Такая деформация «превращает реальное изображение в мертвый знак» и является следствием «вседозволенности художественной воли, ее безграничного произвола». Стало быть, допустить ее в искусство нельзя. Но подобная деформация уже факт искусства и вовсе не потому, что художник не желает воспроизводить жизнь в формах самой жизни, а вследствие того, что действительность для художника разрушительно деформирована, и он видит ее не в обаятельных чувственных реальностях, а в их отвратительных руинах. Социалистический же реализм требует, чтобы и эти разрушенные формы были воплощены не деформированными разрушением. Так возникает противоречие: деформированная жизнь воспроизводится не в деформированных формах (т.е. не в формах жизни, какой ее видит художник и в каких призывает его изображать социалистический реализм), а в здоровых и обаятельных, которые для художника выступают идеализированными, искусственными и ложными. Отрицая видимую им разрушенную реальность, художник отрицает и неприемлемые для него ее деформированные формы. Казалось бы, он следует принципам реализма, но ему вменяют в вину, что такой реальности, какая сложилась в его сознании, нет.

Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и ясность принципов социалистического реализма, он не был свободен от противоречий, которые с течением времени все усиливались. Теория социалистического реализма не справлялась с усвоением и толкованием практики современного мирового искусства. Произведения же писателей-соцреалистов подвергали теоретиков в уныние, и им приходилось лишь повторять потерявшие кредит принципы соцреализма, приводя в пример в более поздние времена образцы литературы все тех же 1930-х годов.

Между тем попытки понять, что представляет собой социалистический реализм в 1960-е и последующие годы предпринимали не только записные и, в сущности, не обремененные интеллектом теоретики, но и крупные ученые-марксисты, стоявшие на позициях социалистического реализма и бывшие его провозвестниками. С этой точки зрения весьма интересно мнение соратника Мих. Лифшица венгерского философа Дьердя (Георга) Лукача¹.

Автор рассматривает два жанра — новеллу и роман. По мнению Д. Лукача, «новелла выступает или в качестве предвестницы освоения действительности крупными эпическими или драматическими формами, или возникает в конце такого периода, как арьергардное явление, как отзвук; то есть она появляется или тогда, когда до тотального поэтического освоения мира очередь еще не дошла, или тогда, когда о таком освоении речь уже не может идти».

Новелла и роман привлекли Д. Лукача как жанры, в которых в наиболее отчетливой форме выразилось содержание эпохи. «Сегодня, — утверждал автор, — центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи. Это, разумеется,

¹ См. статью «Социалистический реализм сегодня» — <http://mesotes.narod.ru/lukacs/socrealism.htm>

главная задача всей социалистической идеологии; в данной работе я ограничусь сферой литературы. Если социалистический реализм, который, вследствие практики сталинской эпохи, даже в социалистических странах становился нередко объектом насмешек, намерен достигнуть того уровня, на котором он находился в 1920-х годах, то он должен вновь найти путь к реалистическому изображению человека сегодняшнего дня. А вступить на этот путь и пройти по нему можно лишь при том условии, что писатель достоверно, правдиво изобразит сталинские десятилетия во всей их бесчеловечности». Д. Лукач полагал, что новый импульс развитию соцреализма может дать обращение к его истокам, к периоду формирования социалистического реализма. Сталинская эпоха исказила марксистскую идеологию и все развитие СССР. Чтобы понять, каковы истинные цели социализма, нужно вернуться к прошлому и, вспомнив прежние идеалы, оценить весь путь и определить свое отношение к происходящему. Тут надо дать себе отчет в том, что «народ» развивался не сам по себе «в направлении социализма и строил социалистическое общество». Такое представление — «лживая иллюзия», потому что «народ» был «затронут» извращениями «культы личности», и это наложило на него неизгладимый отпечаток. В литературе, рассуждал далее Д. Лукач, подобная точка зрения явилась бы прямым продолжением «иллюстративной литературы» сталинской эпохи. Под «иллюстративной литературой» автор понимал всю советскую художественную литературу официального толка¹, резво откликавшуюся на очередные постановления партии, которую

¹ «В «иллюстративной литературе» сталинской эпохи, — писал Д. Лукач, — реализм был вытеснен своего рода казенным натурализмом, сочетающимся со столь же казенной, так называемой революционной романтикой. Конечно, чисто теоретически натурализм противопоставлялся реализму и в 30-е годы. Но противопоставление было абстрактным; конкретное же его воплощение видели в разногласиях между «иллюстративной литературой» и оппозиционно настроенными к ней течениями: фальшивая «иллюстративная литература» практически все не отвечающие ее нормам факты искусства — и только такие факты искусства — объявляла натуралистическими. В соответствии с литературными канонами тех времен, преодолеть натурализм можно было лишь в том случае, если писатель выбирал предметом изображения тему, прямо или косвенно подтверждающую постановления, для иллюстрации которых должны были служить литературные произведения. Типизация тем самым превращалась в категорию чисто политическую. Не обращая внимания на внутреннюю диалектику образов, на их человеческую сущность, «типизация» ограничивалась позитивной или негативной оценкой поведения героев, способствовавших или препятствовавших проведению в жизнь очередного постановления. Вследствие этого и сюжет, и образы оказывались в высшей степени искусственными — и тем не менее они по необходимости оставались натуралистическими, так как этот метод изображения был характерен тем, что детали не были органически связаны ни друг с другом, ни с действующими лицами, их судьбой и т. д. Они оставались бедными, абстрактными или чрезмерно конкретными — в зависимости от индивидуальных способностей писателя, — но никогда не сливались в органическое целое с образным материалом, так как были, как правило, привнесены в этот материал извне. Я могу напомнить стилистические споры о том, могут ли быть у положительного героя отрицательные черты и если могут, то в какой мере. За всем этим стояло отрицание того факта, что исходным и конечным пунктом творческого процесса в литературе, главной целью ее является конкретный человек. Только приняв и поняв это, можно распоряжаться, манипулировать людьми и судьбами.

он назвал «грубой подделкой действительности: она возникла не из диалектического взаимоотношения прошлого и реальной действительности и реальных целей человека...» Так как «иллюстративная литература» родилась не из реальной жизни, а из комментирования... постановлений, то искусственные герои-марионетки, созданные для этой цели, не нуждались в прошлом да и не могли иметь его. Вместо этого у них были лишь «анкеты», которые заполнялись в соответствии с тем, должен был герой быть «положительным» или «отрицательным». Поэтому те, кто призывал и призывает «не копать в прошлом», являются для автора последовательными продолжателями сталинско-ждановской литературной политики и представляют собой «новейшее препятствие на пути обновления социалистического реализма».

С этих позиций автор рассматривал повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», которую назвал «важным симптомом открытия литературой социалистического настоящего». Причисляя повесть Солженицына к произведениям социалистической литературы, о чем и не помышлял, Д. Лукач задается вопросами: «какие разрушения произвела эта эпоха в человеческой душе? кто сумел остаться в ней человеком, сохранить человеческое достоинство и полноту? кто и как смог отстоять свое я? кто уберег человеческую сущность? у кого она была извращена, сломана или уничтожена?» Композиция повести, считает Д. Лукач, строится таким образом, что писатель «предоставляет самому читателю домысливать, как влияют на людей» описанные и «более тяжелые испытания». Солженицын задумал не символическое произведение, но оно приобрело, по мысли Д. Лукача, символическое звучание, а рассказ получил «возможность затрагивать широкие проблемы повседневной жизни в условиях сталинской действительности, хотя они и не имеют непосредственного отношения к жизни лагеря». Несмотря на то, что «конкретное изображение... направлено на достижение максимальной всесторонности, на взаимное дополнение человеческих типов и судеб», «произведение Солженицына в стилистическом плане — рассказ, новелла, а не роман...» При этом Солженицын «сознательно отказывается от какой бы то ни было перспективы», иначе говоря, не соблюдает важного принципа социалистического реализма: «В связи с центральными героями писатель замечает, что родина за это время сильно изменилась, что возвращение в

С другой стороны, очень многие хотят, чтобы теперь на смену устаревшему социалистическому реализму пришли современные западные методы изображения. При этом как сторонники этих методов, так и их противники не принимают во внимание натуралистического характера господствующих в современной литературе течений. Я неоднократно и по разным случаям говорил о том, что различные «измы», которые в свое время пришли на смену собственно натурализму, сохранили в неприкосновенности как раз те черты, которые определяют его сущность: внутреннюю несвязанность, композиционную инкогерентность (бессвязность, непоследовательность — В.К.), распад единства сущности и ее внешнего выражения. Подняться над натуралистическим методом, пойдя дальше непосредственного наблюдения и заменив его односторонне объективными или односторонне субъективными проекциями, — ведь это еще не затрагивает сути указанной проблемы (речь здесь идет о литературной практике вообще, а не о произведениях отдельных выдающихся писателей)».

старый, привычный мир уже невозможно (этим он еще более усугубляет впечатление изолированности лагеря). Так что будущее во всех отношениях скрыто мраком неизвестности. Впереди героев ожидают такие же, более трудные или менее трудные, дни». Таково, по мнению Д. Лукача, своеобразие новой, послесталинской социалистической литературы. Но так как «мечты», «перспективы» все-таки должны присутствовать в литературе соцреализма, то Солженицын объявляется художником, который подготавливает своим рассказами и новеллами почву для «будущих больших романов и драм». Это выражается «в аскетическом воздержании от показа перспективы», в котором «все же таится перспектива». С одной стороны, «каждый случай успешного сопротивления или падения человека внутренне соотносится — пусть об этом и не говорится прямо — с будущими нормальными человеческими отношениями» и звучит — «пусть невысказанно — увертюрой будущей настоящей жизни. Именно поэтому данный кусок жизни является не завершением, а открытием будущего общества». С другой стороны, из рассуждений Д. Лукача следует, что в жанрах рассказа или новеллы можно отступать от канонов соцреализма, а в романах нельзя: «рассказ Солженицына представляет собой не отход от крупных форм, а скорее нащупывание пути, ведущего к действительности, в процессе поиска достойных его крупных форм». Несмотря на то, что Солженицын не намекнул на перспективы будущей жизни и будущей судьбы героев, его метод, потребовавший обращения к рассказу и новелле, может быть воспринят в ракурсе будущего.

Таков, согласно выводам Д. Лукача, путь художественной литературы послесталинской эпохи к восстановлению искаженных Сталиным методов и к возрождению социалистического реализма. «Продолжать и развивать то, что в сталинскую эпоху превозносилось и восхвалялось как социалистический реализм, — дело полностью безнадежное». Однако это не значит, что социалистический реализм умер. Автор надеется на его преобразование и обновление. Залогом тому служит рассказ Солженицына, который оценивается Д. Лукачем как «резкий поворот от социалистического реализма сталинской эпохи» как «заметная веха на пути в будущее».

Итак, повесть «Один день Ивана Денисовича» — произведение нового этапа социалистического реализма. Это утверждение Д. Лукача само по себе чрезвычайно парадоксально. В своем анализе этот видный теоретик соцреализма увидел не только то, что изобразил автор, но и то, что хотел увидеть.

В других произведениях Солженицына, полагал Д. Лукач, писатель также искал «путь к пониманию настоящего в прошлом». Но автор статьи не находит «обращенной в настоящее перспективы в великолепной новелле “Матренин двор”»: «В ней Солженицын рисует забытую богом деревню, на жителей и образ жизни которой социализм и его сталинская форма оказали ничтожно малое воздействие. Новелла дает портрет старой женщины, которая много пережила и много выстрадала, которую часто обманывали и постоянно эксплуатировали, но которая не утратила глубокой внутренней доброты и душевной ясности. Мы видим здесь обра-

зец такого человека, человечность которого не может быть сломлена или искажена никакими силами. Портрет этот выполнен в духе великих традиций русского реализма». Анализируя этот рассказ, Д. Лукач уже не решается писать о социалистическом реализме, но и рассказ оценивает в более сдержанных тонах, давая понять, что до соцреализма он не дотягивает: «Более динамичен и гораздо более связан с проблематикой сталинской эпохи рассказ «Случай на станции Кречетовка»¹, в фокусе которого находится вопрос об общественно-этическом явлении кризисного времени — «бдительности». <...> Здесь также (типичный для новеллы прием) дается лишь единичный, частный конфликт и его конкретное решение; писатель ни слова не говорит о том, какое влияние данное решение окажет на дальнейшую — вплоть до сегодняшнего дня — жизнь действующих лиц. Однако конфликт этот таков, что связанное с ним противоречие несет в себе более серьезные последствия, чем об этом можно судить по самой новелле. Требование «бдительности», навязываемое людям, было острой проблемой не только в те, ставшие далекими, дни: последствия его ощущаются и сегодня, являясь такой силой, которая сформировала моральный облик очень многих людей». В отличие от повести «Один день Ивана Денисовича» и рассказа «Матренин двор» в конце рассказа «Случай на станции Кречетовка» «писатель с намеренной и острой откровенностью спрашивает себя и нас: как решится этот вопрос в душе молодого, чистого сердцем офицера?»

Д. Лукачу больше по душе этот тип новеллы, который «с еще большей интенсивностью представлен... в рассказе “Для пользы дела”», встретивший в советской критике «и восторженное признание, и резкое осуждение». Его значение Д. Лукач усматривает в том, что рассказ направлен против сектантов (защитников «культы личности»), которые требовали изображать «энтузиазм строящих социализм масс, имевший место и в эпоху «культы личности», «независимо» от него»: «Речь идет о строительстве техникума в одном провинциальном городке; старое помещение было тесным, в нем невозможно разместить студентов, а власти, прибегая к бюрократическим уловкам, оттягивают строительство нового здания. Здесь, однако, существует сплоченный коллектив преподавателей и студентов, связанных подлинным взаимным доверием и дружбой; во время каникул они добровольно берут на себя львиную долю работ и к началу нового учебного года заканчивают строительство. Новелла живо и красочно изображает завершение работы, доверительные отношения преподавателей и студентов, откровенные споры, радость в надежде на более устроенную жизнь, созданную собственными руками. Но внезапно появляется правительственная комиссия и, более чем поверхностно осмотрев старое помещение, находит, что там «все в порядке», а новое помещение передает другому учреждению. Отчаянные усилия директора, которому хочет помочь доброжелательный работник из партийного аппарата, остаются, разумеется, безуспешными, борьба против бюрократического произвола аппарата, порожденного сталинской эпохой, совершенно тщетна, если даже речь идет о самой очевидной несправедливости.

¹ Авторское название — «Случай на станции Кречетовка».

Все это является убедительным опровержением сектантско-бюрократической легенды о подлинном, активном энтузиазме, якобы имевшем место в сталинскую эпоху. Что энтузиасты были всегда, не отрицает ни один разумный человек. Легенда начинается там, где утверждают, что социалистический энтузиазм расцветал рядом с «культом личности», не затронутый им и даже отчасти благодаря ему. Мы видим в рассказе Солженицына подобную вспышку энтузиазма — видим вместе с тем типичным исходом, который предуготовил для этой вспышки сталинский аппарат. На этом новелла кончается, как и другие произведения Солженицына, — кончается в тот момент, когда проблема встает перед нами во всей ее глубине». Однако острые вопросы («как повлияли эти и подобные события и впечатления на преподавателей и студентов? как сформировали они их дальнейшую жизнь? какими людьми они стали сегодня?») остаются неосвещенными и открытыми. «Эта новелла, таким образом, — продолжает автор, — не обладает такой внутренней завершенностью и совершенством, которые свойственны рассказу «Один день Ивана Денисовича», и поэтому в чисто художественном отношении стоит на более низком уровне. Но как попытка заглянуть в будущее рассказ «Для пользы дела» представляет собой существенный шаг вперед по сравнению с другими произведениями Солженицына».

Вывод автора состоит в том, что развитие советской литературы зависит от того, насколько писателям удастся «углубить и осовременить свои социалистические убеждения», и в том, что, кстати, весьма сомнительно, — «все произведения Солженицына... тесно... связаны с проблемами подлинного обновления марксизма». Отсюда, заключал Д. Лукач, нужно преодолеть сталинские извращения в социально-общественной жизни и освободиться от них в литературе, очистив социалистический реализм от искажений «иллюстративной литературы» и выработав новый стиль, «отличающийся от стиля, продиктованного действительностью 20-х годов литературе того времени», и, разумеется, от стиля сталинской эпохи, опираясь на реализм, но совершенно игнорируя модернизм.

Таково было последнее слово последовательных теоретиков социалистического реализма, которым не удалось, однако, его реанимировать.

Их критика в основном касалась внутренних и внешних противников социалистического реализма и защитой от них незыблемых принципов этого метода, которые вскоре появления социалистического реализма на свет превратились в жесткие и не нарушаемые каноны¹.

¹ Именно господство канонных, шаблонов, сюжетных, фабульных и иных клише вызывало неизменно отрицательную оценку произведений соцреалистов и самого метода соцреализма. Герберт Рид следующим образом критиковал социалистический реализм: «Социалистический реализм есть не что иное, как попытка установить интеллектуальные или догматические цели в искусстве». Илья Эренбург с иронией писал: «То, что описано в книге, повествующей о ткачихах на прядильной фабрике, рассказывает не о человеческих существах, а о машинах, и не о человеческих чувствах, а только о производственном процессе». Той же точки зрения придерживался корейский литературовед Эхан Чо: «Крестьяне и рабочие, которых они (советские писатели) описывали, были чудесными героями и героинями, которые не проявляли ни малейшей слабости. Это тем более понятно, что господствовала теория бесконф-

Во второй половине 1950-х годов с критикой социалистического реализма пытались выступить открыто, но все подобные попытки неуклонно пресекались. Однако советскому обществу эта критика так или иначе становилась доступна.

Одним из первых еще в советскую эпоху с раскрытием понятия «социалистический реализм» выступил А.Д. Синявский¹.

Он недоуменно вопрошал: «Что такое социалистический реализм? Что означает это странное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским?» Конечно, понятий «христианский реализм» и «магометанский реализм» не возникло, потому что реализм не различался по конфессиональному признаку, но А.Д. Синявский, очевидно, забыл, что понятие, например, «буржуазный реализм» было в ходу, а по аналогии с ним, возможно, образовалось и понятие «социалистический реализм». Так что это замечание более эмоционально-сатирического, нежели научного свойства. Значительно уместнее были другие его замечания, проникающие в действительную суть этого явления.

Раскрывая сокровенный смысл формулы, А.Д. Синявский писал, что в основе ее «лежит понятие цели, того всеохватывающего идеала, по направлению к которому неуклонно и революционно развивается правдиво изображаемая действительность. Запечатлеть движение к цели и способствовать приближению цели, переделывая сознание читателя в соответствии с этой целью, — такова цель социалистического реализма — самого целенаправленного искусства современности». «Цель, — продолжал далее А.Д. Синявский, — коммунизм, известный в юном возрасте под именем социализма. Поэт не просто пишет стихи, а помогает своими стихами строителству коммунизма». И здесь он проводит характерную аналогию: если для религиозного человека целью является достижение Рая, Царства Божьего, то для советского человека (любого и каждого, ибо других людей в СССР нет), мыслимого социалистом, коммунистом и атеистом цель мерцает в виде социализма и коммунизма. Иначе говоря, христианство и коммунизм как идеология одинаково теологичны. Разница между ними относительна: христианство призывает человека к праведной жизни и уповает на милость Бога, обещающего достойным Рай, но за пределами его земного пути; марксово учение тоже обещает коммунизм, но на земле в неизвестном будущем. Однако какую цель преследует земная история в своем развитии человеку неизвестно (такая цель для христианина находится в ведении Промысла Божьего; стало быть, Маркс кощунственно взял на себя несвойственную ему роль божества, заявив, что он знает о конечной цели земной истории). Но еще Кант утвердил мысль о целесообразности без цели: человеческая жизнь, как и челове-

ликтности. То есть считалось, что люди испытывают только общественное беспокойство. Иначе говоря, это были люди, не имевшие личной жизни. При таком подходе писатель никогда не мог описать внутренний мир человека».

¹ Синявский А.Д. Что такое социалистический реализм? — <http://antology.ig-runov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>

Первенство А.Д. Синявского оспаривал В. Петелин в статье «Кто виноват? Метод социалистического реализма» — <http://www.litrossia.ru/archive/80/prose/1892.php>

ческая история целесообразны, но не имеют цели; произведение литературы тоже целесообразно и тоже без цели. Таков общий закон, данный нам свыше¹.

И религия, и коммунистическая идеология учитывают психологию человечества как рода, отвлеченное мышление которого изначально теологично: «Человек познает мир, наделяя его собственной целесообразностью. Он спрашивает: «Для чего нужно солнце?» и отвечает: “Для того чтобы светить и греть”». Но верно ли, что солнце создано для того, чтобы обогревать землю и давать людям свет? Разве его существование не имеет самостоятельного значения? Кант сомневался в том, что пробковое дерево не несет смысла в самом себе и существует лишь для того, чтобы изготовленными из него пробками человек мог затыкать бутылки с шампанским. Но человек склонен думать, что пробковое дерево создано для его пользы.

Если иметь виду высшую цель, то человек, «его появление и судьба неотделимы от Бога». С Ним связано понятие цели, «доступное если не нашему пониманию, то хотя бы нашему желанию, чтобы такая цель была». Культура христианства уловила Цель — стремление к Богу, призывавшему к Себе человечество. Эпоха индивидуализма, писал А.Д. Синавский, провозгласила свободную личность и принялась поклоняться ей как Цели, но эта и другие гуманистические ценности хороши в том случае, если они согласованы с тем, что Бог пожелал нас сделать свободными в нашем устремлении к истине, любви и добру. С появлением учения Маркса часть человечества заразилась идеей социалистической целесообразности, которая будто бы лежит в фундаменте всемирной истории. «Воображаемый мир, более материальный и соответствующий человеческим потребностям, чем христианский рай...» — процитировал А.Д. Синавский слова Леонида Леонова о коммунизме. Поэты не находили слов, чтобы воспеть коммунизм:

Какие краски и слова нужны,
Чтоб те высоты увидеть смогли вы?
Там проститутки девственно-стыдливы
И палачи, как матери, нежны².

Итак, иронизирует А.Д. Синавский, Маркс придумал земной рай — коммунизм — и заявил, что «это цель, предназначенная человечеству самой судьбой». С тех пор коммунизм «с помощью Маркса перешел в область всеобщей истории, которая приобрела... небывалую целесообразность и превратилась в историю прихода человечества к коммунизму». С этого

¹ Это не значит, что каждый отдельный человек или группы людей не могут ставить перед собой ограниченные цели, например, купить квартиру, получить образование, удачно выйти замуж, но такого рода цели не выступают целями сущностными, определяющими смысл появления индивида на свет и его духовного развития.

² Обратим внимание на странную забывчивость автора: оказывается, в коммунистическом раю останутся проститутки и палачи, но они настолько преобразятся, что перестанут быть циничными, наглыми и жестокими. И все-таки без проституток и палачей коммунизм поэтом не мыслится.

времени в умах воцарились «железная необходимость, строгий иерархический порядок»: оказывается, «первобытнообщинный строй нужен для того, чтобы из него вышел рабовладельческий строй; рабовладельческий строй нужен для того, чтобы появился феодализм; феодализм нам необходим, чтобы начался капитализм; капитализм же необходим, чтобы возник коммунизм. Все! Прекрасная цель достигнута, пирамида увенчана, история кончилась». Эта историческая необходимость действует с жестокой логикой, а все вместе называется фанатизмом. Каждое событие может быть объяснено одним — движением истории к коммунизму.

Когда у истории есть цель, то она превращается в «великую религиозную Мистерию». Остается только подобрать подходящие механизмы, которые ведут к Цели. «Если история всех времен и народов есть лишь история прихода человечества к коммунизму, то и всемирная история человеческой мысли, собственно говоря, для того и существовала, чтобы возник «научный материализм», то есть марксизм, т. е. философия коммунизма. История философии, провозгласил Жданов, «является историей зарождения, возникновения и развития научного материалистического мировоззрения и его законов».

Литература и искусство не составляют исключения: они «являются составной частью общенародной борьбы за коммунизм...» Писатель в СССР обязан верить в коммунизм. Если же он не верит, то ему нет места в советском обществе и в советской литературе. «Для верующего в коммунизм, как справедливо заметил Н.С. Хрущев..., для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспособливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве».

Эти идеи приоткрывают тайну социалистического реализма. Все произведения этого направления и метода в том или ином виде, прямо или косвенно содержат понятие Цели. «Поэтому, — замечает А.Д. Синявский, — большинству сюжетов, бытующих в советской литературе, свойственна удивительная целеустремленность. Они развиваются в одном, заранее известном направлении, которое имеет разные вариации и оттенки в зависимости от места, времени, жизненных обстоятельств и проч., но неизменно в своем основном русле и в своем итоговом назначении — еще и еще раз напомнить о торжестве коммунизма. В этом смысле каждое произведение социалистического реализма еще до своего появления обеспечено счастливым финалом, по пути к которому обыкновенно движется действие¹. Этот финал может быть печальным для героя, подвергающе-

¹ См. в поэме А.Т. Твардовского «За далью — даль»:

Глядишь, роман, и все в порядке;
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед;
Она и он — передовые,

гося в борьбе за коммунизм всевозможным опасностям. Тем не менее он всегда радостен с точки зрения сверхличной цели, и автор от своего имени или устами умирающего героя не забывает высказать твердую уверенность в нашей конечной победе. Утраченные иллюзии, разбитые надежды, неисполненные мечты, столь характерные для литературы иных времен и систем, противопоставлены социалистическому реализму. Даже если это трагедия, это «Оптимистическая трагедия», как назвал Вс. Вишневский свою пьесу с гибнущей центральной героиней и с торжествующим коммунизмом в финале».

Другой канон литературы социалистического реализма — коммунистическая метаморфоза отдельных личностей и целых коллективов. Обязательная идея преобразования человека в коммунистическое существо превращает литературу социалистического реализма в огромный воспитательный роман («Мать М. Горького», «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Как закалялась сталь» Н. Островского и др.)¹. Этот преобразенный коммунистическим воспитанием человек являет собой несравнимый ни с каким другим образ положительного героя. Он сам осознает свое превосходство над всеми остальными людьми, особенно сопоставляя себя с западным человеком. Крестьяне в одном из романов приходят к глубокому заключению: «А советский человек от ихнего далеко ушел. Он, почитай, к самой вершине подходит, а тот еще у подножия топчется».

Положительный герой в самых неподходящих случаях может хвастливо продемонстрировать свою «положительность». Очень впечатляющий пример, приведенный А.Д. Синявским и взятый из романа Л. Леонова

Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...

¹ «Как только персонаж достаточно перевоспитается, — писал А.Д. Синявский, — чтобы стать вполне целесообразным и сознавать свою целесообразность, он имеет возможность войти в ту привилегированную касту, которая окружена всеобщим почетом и носит название «положительного героя». Это святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение. Положительный герой — это не просто хороший человек, это герой, озаренный светом самого идеального идеала, образец, достойный всяческого подражания... Он лишен недостатков, либо наделен ими в небольшом количестве (например, иногда не удержится и вспылит), для того чтобы сохранить кое-какое человеческое подобие, а также иметь перспективу что-то в себе изживать и развиваться, повышая все выше и выше свой морально-политический уровень. Однако эти недостатки не могут быть слишком значительными и, главное, не должны идти вразрез с его основными достоинствами. А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию и т. д., и т. п. Важнейшие из них, пожалуй, — это ясность и прямота, с которыми он видит цель и к ней устремляется. Отсюда такая удивительная определенность во всех его действиях, вкусах, мыслях, чувствах и оценках. Он твердо знает, что хорошо и что плохо, говорит только «да» или «нет», не смешивает черное с белым, для него не существует внутренних сомнений и колебаний, неразрешимых вопросов и неразгаданных тайн, и в самом запутанном деле он легко находит выход — по кратчайшему пути к цели, по прямой».

«Русский лес»¹. Положительный герой социалистического реализма уничтожил главного героя русской литературы — «лишнего человека», который духовно искал, метался и был глубок и обаятелен в своих раздумьях и чувствах².

¹ «В лучшем произведении социалистического реализма за последние пять лет — в романе Л.Леонова «Русский лес», который первым в нашей литературе получил Ленинскую премию (введенную недавно правительством вместо Сталинских премий), есть одна замечательная сцена. Отважная девушка Поля с опасным заданием пробирается в тыл врага — дело происходит в Отечественную войну. В целях маскировки ей предписано выдавать себя за сторонницу немцев. В разговоре с гитлеровским офицером Поля некоторое время разыгрывает эту роль, но с большим трудом: ей морально тяжело говорить по-вражески, а не по-советски. Наконец она не выдерживает и открывает свое истинное лицо, свое превосходство над немецким офицером: «Я девушка моей эпохи... пусть самая рядовая из них, но я завтрашний день мира... и вам бы, стоя, стоя следовало со мной разговаривать, если бы вы хоть капелючку себя уважали! А вы сидите предо мной, потому что ничто вы, а только лошадь дрессированная под главным палачом... Ну, нечего сидеть теперь, работай... веди, показывай, где у вас тут советских девчат стреляют?»

Тот факт, что своей пышной тирадой Поля губит себя и по сути дела идет вразрез с порученным ей военным заданием, не смущает автора. Он довольно просто выпутывается из создавшейся ситуации: благородное чистосердечие Поли перевоспитывает случайного старосту, который сотрудничал с немцами и присутствовал при этом разговоре. В нем внезапно пробуждается совесть, и он стреляет в немца и, погубив себя, спасает Полю.

Дело, однако, не в этом просветлении старосты, во мгновение ока превратившегося из отсталого в передового. Гораздо важнее другое: возведенная в квадрат неизменяемость, определенность, прямолинейность положительного героя. 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. Их нельзя скрыть, замаскировать: они написаны у него *на лбу* и звучат в каждом слове. И вот он уже побеждает врага не ловкостью, не умом, не физической силой, а одним своим гордым видом.

Поступок Поли расшифровывает многое из того, что кажется иноверцам явной натяжкой, глупостью, фальшью, в частности, — склонность положительных героев беседовать на возвышенные темы. Они твердят о коммунизме на работе и дома, в гостях и на прогулке, на смертном одре и на ложе любви. В этом нет ничего противоземного. Они для того и созданы, чтобы при всяком удобном и неудобном случае являть миру образец целесообразности».

² «Лишний человек девятнадцатого столетия, перейдя в двадцатое еще более лишним, был чужд и непонятен положительному герою новой эпохи. Больше того, он казался ему гораздо опаснее отрицательного героя — врага, потому что враг подобен положительному герою — ясен, прямолинеен и по-своему целесообразен, только назначение у него отрицательное — тормозить движение к Цели. А лишний человек — какое-то сплошное недоразумение, существо иных психологических измерений, не поддающихся учету и регламентации. Он не за Цель и не против Цели, он — вне Цели, а этого быть не может, это фикция, кощунство. В то время как весь мир, определив себя по отношению к Цели, четко разделился на две враждебные силы, он прикидывался непонимающим и продолжал смешивать краски в двусмысленно-неопределенную гамму, заявляя, что нет ни красных, ни белых, а есть просто люди, бедные, несчастные, лишние люди.

Все рядком лежат,
— Не развесть межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?
Белый был — красным стал,
Кровь обагрила.
Красным был — белым стал,
Смерть побелила.

М. Цветаева

В борьбе религиозных партий он объявил себя нейтральным и выражал соболезнование и тем и другим:

И там, и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас — тот против нас.
Нет безразличных — правда с нами».
А я стою один меж них
В ревящем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

М. Волошин

Этих слов, таких же святотатственных, как одновременная молитва Богу и Дьяволу, нельзя было допустить. Всего правильнее было объявить их молитвой Дьяволу: «Кто не за нас — тот против нас». Так и поступила новая культура. Она вновь обратилась к типу лишнего человека, но лишь для того, чтобы доказать, что он вовсе не лишний, а вредный, опасный, отрицательный персонаж.

Начал этот священный поход, естественно, Горький. В 1901 году (в первом году XX века!) он набросал первую схему положительного героя и тут же обрушился на тех, кто «родился без веры в сердце», кому «ничто, никогда не казалось достоверным» и кто всю жизнь путался между «да» и «нет»: «Когда я говорю — да или — нет... я это говорю не по убеждению... а как-то так... я просто отвечаю, и — только. Право! Иногда скажешь — нет! я тотчас же подумаешь про себя — разве? а может быть, — да?» («Мещане»).

Этим лишним людям, вызывавшим его раздражение уже своей неопределенностью, Горький крикнул «Нет!» и назвал их «мещанами». В дальнейшем он до предела расширил понятие «мещанства», свалив туда всех, кто не принадлежал к новой религии: мелких и крупных собственников, либералов, консерваторов, хулиганов, гуманистов, декадентов, христиан, Достоевского, Толстого... Горький был принципиальным человеком, единственно верующим писателем современности, как назвал его в свое время Г. Чулков. Горький знал, что все отличное от Бога есть Дьявол.

В советской литературе переоценка лишнего человека и быстрое превращение его в отрицательного персонажа получили большой размах в 1920-е годы — в годы формирования положительного героя. Когда их поставили рядом, всем стало ясно, что бесцельных героев нет, а есть лица целевые и антицелевые, что лишний человек — всего-навсего умело замаскированный враг, подлый предатель, требующий немедленного разоблачения и наказания. Об этом писали Горький в «Жизни Клима Самгина», Фадеев в «Разгроме» и многие другие. К.Федин в «Городах и годах» вытравливал из своего сердца последние капли жалости к этому, некогда обаятельному герою. Диссонансом прозвучал, пожалуй, лишь «Тихий Дон», в котором Шолохов, показав гибельную судьбу лишнего человека Григория Мелехова, послал ему свое прощальное сочувствие. Поскольку Мелехов принадлежал к простому народу, а не к интеллигенции, на этот поступок Шолохова посмотрели сквозь пальцы. Ныне роман считается образцом социалистического реализма. Этот образец, конечно, не имеет подражателей.

Следующий канон социалистического реализма, выведенный А.Д. Синавским, обозначен им как «разнообразие в пределах единообразия, разногласия в рамках единогласия, конфликты в бесконфликтности». Поскольку у советского писателя осталась одна цель — коммунизм, одна философия — марксизм, одно искусство — социалистический реализм, то это было признано крупным достоинством. Один писатель «замечательно выразился», невольно проговорившись о том, что в СССР осуществлялась мечта Козьмы Пруткина: «Россия пошла по своему пути — всеобщего единомыслия»: «Люди тысячи лет страдали от разномыслия. И мы, советские люди, впервые договорились между собой, говорим на одном, понятном для всех нас языке, мыслим одинаково о главном в жизни. И этим единомыслием мы сильны, и в нем наше преимущество перед всеми людьми мира, разорванными, разобщенными разномыслием...» Надо было только добавить, что «тех, кто страдает излишним инакомыслием, мы сурово наказываем, изымая из жизни и литературы». Вследствие этого совершенно не случайно, что самые бездарные писатели — Кочетов, Мальцев, Бубеннов, Бабаевский, Суров и прочие, чьи произведения находились за пределами художественной литературы, почитались авторами, создавшими высшие образцы социалистического реализма.

По своему методу и по типу героя, социалистический реализм продолжает не реализм XIX века, а классицизм XVIII столетия. Как и писатели XVIII века, социалистические реалисты заражены «идеей государственной целесообразности», наделены «чувством собственного превосходства» и верой в то, что сама история, ее высшие силы помогают коммунистической партии в осуществлении ее предначертаний.

Подобно восемнадцатому веку, социализм мнил себя центром мироздания и не уставал похваляться своими достоинствами, внушая населению, что все народы мира завидуют советскому в его счастливым настоящим. Поэт А. Прокофьев, в ранней молодости подававший некоторые надежды, впоследствии весьма поднаторел в патетическом славословии социалистического царствования, что за неимением других красок, не смущаясь, пускал в ход, впрочем, как и другие поэты (В. Лебедев-Кумач, В. Гусев и проч), словесные трафареты бесстыдного хвастовства и самомнения:

Нет в мире подобных России раздольной,
Цветов наших ярче и крепче пород,
Бессмертен народ наш, великий и вольный,
Наш русский, наш вечный, наш гордый народ!
Он вынес нашествие полчищ Батыя,
Разбил до единого звенья оков,
Он создал Россию, он поднял Россию
До звезд до высоких, на гребни веков!

Вместе с тем другие лишние люди, желавшие сохранить жизнь, отреклись от своего прошлого и срочно перевоспитывались в положительных героев. Один из них недавно сказал: «На свете нет ничего омерзительнее межеумков... Да, да, я красный! Красный — черт вас поberi!» (К. Федин. «Необыкновенное лето»). Последнее проклятие относится, разумеется, уже не к красным, а к белым. Так бесславно скончался герой русской литературы XIX века».

Литература социалистического реализма во многом повторила положительного героя литературы классицизма — рассудительного, добродетельного, любящего поучать недостаточно просвещенных особей.

Как и литература XVIII века, литература социалистического реализма представляет реальное в идеальном свете. Писатель социалистического реализма держал перед своим мысленным взором воображаемое зеркало с идеальным образцом, и этому трафарету уподоблял реальную действительность. Он хорошо понимал, что требование «правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии» означало приказ «изображать правду в идеальном освещении», представлять реальное в виде идеала, должное как действительное. Поскольку «революционное развитие» есть неизбежное движение к коммунизму, то и действительная жизнь должна двигаться в ту же сторону. Реальность не могла быть изображена как реальность, а только уже преображенная светом будущего коммунистического общества, то есть такой, какой она должна быть, какой писатель обязан был ее видеть, будучи социалистическим реалистом. Поэтому, писал А.Д. Синявский, социалистический реализм — не совсем точное название этого метода, ибо от реализма в нем не остается ничего. Более уместно назвать этот метод социалистическим классицизмом.

Если бы не убогая и всесильная рассудочность социалистического реализма, которая роднит его с классицизмом, то социалистический реализм вполне мог быть назван и социалистическим романтизмом, потому что главное в нем не реализм, на котором настаивали все теоретики, а именно «революционное развитие», то есть «ростки будущего», идеал жизни, революционная романтика. Формула «революционное развитие» придумана для того, чтобы зашифровать, закамouflировать реализм и правду жизни, скрыть идею нужной теоретикам-марксистам прекрасной лжи. Мы, говорили они, против бесконфликтности, против обмана, против лакировки, против приукрашивания жизни (зачем ее приукрашивать, если она и так прекрасна и удивительна?!), но мы «за» изображение действительности в ее революционном развитии, которое приоткрывает ростки будущего. Поэтому мы отчаянные реалисты и в то же время неисправимые революционные романтики.

Чем, однако, дальше от первых дней революции уходила страна, тем меньше романтики ощущалось в советской литературе, тем труднее было выдать желаемое за действительное, мечтательное за осуществленное, тем явственнее обнажался обман. Романтизмом окрашены первые произведения советских писателей времен революции и гражданской войны. «Романтизм, — писал А.Д. Синявский, — это наше прошлое, наша молодость, о которой мы тоскуем. Это восторг воздетых знамен, взрыв страсти и гнева, это сверканье сабель и конское ржанье, расстрелы без суда и следствия, ... жизнь, сон и смерть под открытым небом, озаренным кострами кочующих, как древние орды, полков.

Нас водила молодость
В сабельный поход.
Нас бросала молодость
На Кронштадтский лед.

Боевые лошади
Уносили нас.
На широкой площади
Убивали нас»¹.

Но с течением времени соцреализм все более походил на классицизм теологичностью, рациональностью, дидактичностью. Наиболее чуткие к искусству современники вскоре после революции уже заметили первые приметы классицизма. Н.Н. Пунин почувствовал «намечающийся классицизм стихов Маяковского», а о «Мистерии-Буфф» прямо писал, что в ней Маяковский «перестал быть романтиком и стал классиком», и предсказал, что после нее, сколько бы ни хотел..., «больше он... безудержно бунтовать не будет». «Дух классики, — утверждал А. Эфрос в 1922 году в книге «Вестник у порога», — овекает нас уже со всех сторон. Им дышат все, но не то не умеют его различить, не то не знают как назвать, не то просто боятся сделать это»..

Социалистический классицизм под маской социалистического реализма прочно завоевал советскую литературу в 1930-е годы. Теперь уже вся стилистика (высокий слог, фальшивая простота, аллегории и олицетворенные абстракции) свидетельствовала о его победе. Отныне портреты персонажей обретают «благообразие, изысканность в манерах и костюмах», герои предстают «красивыми, культурными»² («На сцене у глянцевого крыла рояля стоял в сером костюме Ракитин — голубой струей стекал на его грудь галстук»). Интерьеры обыкновенных домов культуры или клубов в провинциальных городах напоминают дворцовые залы («Под белым потолком искрилась нарядная люстра, словно льдинками, прозрачными стеклянными подвесками... Высокие серебристые колонны подпирали ослепительно белый купол, униженный монистами электрических лампочек»). Люди из народа тоже ведут себя подобающе: не пьянствуют, не ругаются, не дерутся, а чинно, важно откупают водки и произнесут тост: «Обведя подобранными глазами гостей, Терентий гулко кашлянул в кулак, провел дрожащей рукой по серебристому ковылю бороды:

— Перво-наперво поздравим молодых и выпьем за то, чтобы жили они счастливо и землю красили!

Гости отозвались дружно, под мелодичный перезвон рюмок:

— И родителей почитали!

— И детей поздравившие рожали!

— И колхозной славы не роняли».

Общий климат соцреалистической культуры, засилье средних и плохих писателей, безусловно, повлияло на весь уровень литературы соцре-

¹Ср. также:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это.

²В доказательство А.Д. Синаевский привел выдержки из романа Е. Мальцева «От всего сердца», типичной поделки соцреалистического качества.

ализма. После 1930-х годов и особенно в период 1940–1950-х годов, исключая четыре года Великой Отечественной войны, качество литературы катастрофически падало. Такие писатели, как А. Фадеев, К. Федин, И. Эренбург и многие другие писали все хуже. Маяковский в двадцатые годы жаловался на отсутствие хороших поэтов, но, глядя из 1950-х годов, 1920-е годы кажутся временем небывало мощного расцвета поэзии. Как только большинство писателей приобщились к социалистическому реализму, литература стала дышать на ладан. Отметив это противоречие, А.Д. Синавский сделал несколько странных выводов и выдвинул не менее странные пожелания.

С точки зрения А.Д. Синавского, виноват не соцреализм, не порожденные им каноны и штампы, в которых заплутали писательская мысль и творчество, а то, что писатели недостаточно верили в социализм и соцреализм, что они не были настоящими классицистами и слишком поверили в силу простого классического реализма, тогда как время требовало условных форм, фантастики, гротеска. Нисколько не возражая ни против условностей в литературе, ни против реализма и романтизма, нужно все-таки иметь в виду, что успех в литературе обеспечивается не желанием угодить властям, не прославлением или защитой несправедливых режимов, а талантом и свободным творчеством, не скованным навязанными извне шаблонами и заранее предписанными правилами.

Заслуга А.Д. Синавского состоит, однако, в том, что он почувствовал одну важную особенность социалистического реализма и произведений писателей, разделявших принципы этого метода: несмотря на то, что они призывали своих современников мчаться вперед (например, «Время, вперед!» В. Катаева и др.) и уверяли весь мир, будто далеко обогнали во всех отношениях всю мировую литературу, на самом деле по способам изображения жизни они устремлялись назад, к давно отошедшим в прошлое временам. Их произведения запечатлели способы воспроизведения действительности, свойственные не только классицизму, но и более древним эпохам в истории человечества. Продуктивными оказались (совсем не в смысле традиций) мифологическое и сказочное мышление.

Подобную метаморфозу отечественные и зарубежные философы, социологи, культурологи, искусствоведы и филологи продемонстрировали на примере романа как основного жанра литературы социалистического реализма. Многие названные ранее романы, как известно, были признаны каноническими. К ним впоследствии были причислены «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» и «Петр Первый» А. Толстого, «Молодая гвардия» А. Фадеева. В итоге, иронизировала Катарина Кларк, «работа по писанию романов уподобилась труду, скажем, иконописца в средневековой мастерской. Как иконописец рисовал, постоянно сверяясь с образцом, чтобы соблюсти положенное расположение фигур или колористику, так и советский романист копировал жесты, эмоциональные реакции, поступки героев, символику, использованные в текстах-образцах.

Конечно, советские писатели не списывали с образца характеры или события тютелька в тютельку, но общий сюжет произведения обычно опирался на некие заданные установки. Начиная с середины тридцатых,

большинство романов фактически создавалось на основе единого основополагающего сюжета, который, в свою очередь, представлял синтез нескольких официально признанных образцов (преимущественно сюжетов «Матери» и «Цемент»)»¹. В этих романах была намечена так называемая основополагающая фабула. Если роман выдержан в духе соцреализма, то «эта фабула проявляется в наиболее решающие моменты — при завязке, решающих эпизодах развития действия, кульминации, развязке». Средний по качеству советский роман обычно воспроизводит «полную версию основополагающей фабулы..., канонические функции в этом случае определяют все движение романа». При этом опять-таки «не все советские романы используют основополагающую фабулу. Не все романы, даже перечисленные как образцовые, используют ее полностью. Так, в романе М. Шолохова «Тихий Дон» о влиянии основополагающей фабулы можно говорить только применительно к второстепенным персонажам... Основополагающая фабула связывает воедино большинство романов сталинского периода и — в меньшей степени — послесталинского. Можно было бы пойти дальше и сказать, что именно в ней заложен социалистический реализм: чтобы создать настоящий советский соцреалистический роман, надо придерживаться основополагающей фабулы».

Здесь надо обратить внимание на три обстоятельства. Первое: зависимость от основополагающей фабулы проявляется в романах среднего и низкого художественного уровня. Второе: статус основополагающей фабулы может меняться в зависимости от исторических обстоятельств и социального заказа. Третье: отступление от основополагающей фабулы должно рассматриваться как отступление от соцреализма в рамках литературы советского периода. Так, «Тихий Дон» М. Шолохова вряд ли можно назвать произведением социалистического реализма, поскольку основные принципы этого метода в нем не соблюдены, хотя М. Шолохов считал себя советским писателем и таковым, безусловно, являлся. Он не раз декларировал и свою приверженность принципам соцреализма и в ряде произведений («Поднятая целина») следовал им, но не в «Тихом

¹ Кларк Катарина. Роль социалистического реализма в советской культуре. <http://novruslit.ru/library/?p=14>

Автор оговаривается, что не все советские романы воспроизводят одну и ту же схему. Популярность «Цемент» наблюдательный и цинично-острый О. Брик объяснял мифологизацией, сразу же поразившей советскую литературу: в революционную символику органично вошли греческие мифы, библейские мотивы и образы. «Цемент» Ф. Gladкова получил высокие оценки прессы, но, как понимал О. Брик, его художественное значение было невелико и даже весьма сомнительно. Разрешая это противоречие, О. Брик писал: «Гладков сообразил, что от нашей советской литературы требуют одновременно двух диаметрально противоположных вещей: «героизма и быта», «прокламации и протокола». Требуют, чтобы Ленин был и Ильич, и Петр Великий, Маркс — и Карл, и Моисей, а Даша — и Чумалова, и Жанна д'Арк. «Цемент» понравился потому, что люди, мало что смыслящие в литературе, увидели в нем осуществление своего, из пальца высосанного литературного идеала. Но трудно подвести всех Глебов под Геркулесов. Кому нужна эта греко-советская стилистика? Едва ли самим Глебам. Скорее тем, кто и советскую Москву не прочь обратить в «пролетарские Афины»» (Брик О. Почему понравился «Цемент» // На литературном посту, .1926, № 2. — С. 32).

Доне», который всегда высился в его творчестве особняком, тогда как остальные романы были значительно слабее¹.

¹ Об эволюции М. Шолохова как писателя и человека и его мытарствах в связи с печатанием романа см. статью Мариэтты Чудаковой «Три «советских» нобелевских лауреата»). «Шолохов, — пишет автор, — столкнулся с большими трудностями печатания в советских журналах. Он практически пошел наперерез потоку — почти не имея литературного имени, сразу вызвав недоумение самим обращением к большому жанру..., а также зрелостью и смелостью. <...> Проследив перипетии борьбы Шолохова с цензурой, мы пришли к выводу, что в контексте конца 20–30-х годов она была беспрецедентной» (автор ссылается на письма М. Шолохова А.С. Серафимовичу от 1 апреля 1930 года, Е.Г. Левицкой от 2 апреля 1930 года и др. — Шолохов М.А. Письма. — М., 2003. — С. 51–55). «6-ю часть романа журнал «Октябрь» печатать отказался» («2 апреля 1930 года Шолохов пишет Левицкой, что предложенные Фадеевым изменения для него «неприемлемы никак. Он говорит, ежели я Григория не сделаю своим, то роман не может быть напечатан. <...> Делать всю вещь — и главное, конец — так, как кому-то хочется, я не стану. Заявляю это категорически. Я предпочту лучше совсем не печатать, нежели делать это помимо своего желания, в ущерб и роману и себе. Вот так я ставлю вопрос. И пусть Фадеев (он же «вождь» теперь...) не доказывает мне, что «закон художественного произведения требует такого конца, иначе роман будет объективно реакционным». Это не закон». — Шолохов М.А. Письма. — С. 54)». «2 декабря 1931 года автор пишет Е.Г. Левицкой о том, что уже исправленная им 6-я часть «не удовлетворила некоторых членов редколлегии «Октября», те решительно запротестовали против печатания, и 6-я часть пошла в культпроп ЦК. Час от часу не легче и таким образом три года» (Шолохов М.А. Письма. — С. 74). «Печатая в конце концов текст, «Октябрь» тем не менее сделал не согласованные с автором купюры в № 3 (что было уже достаточно обычной практикой). Шолохов остановил печатание и заставил редакцию в следующем № 5–6 напечатать изъятые места!» К этому месту автор дал следующее примечание: «В апреле 1932 года он пишет Е.Г. и И.К. Левицким: «С № 5 «Октября» я сызнаю и по собственному» почину прекращения печатания «Тихого» Дона». Зарезали они меня во 2 №, несмотря на договоренность. А я этак не хочу. Видимо, дело с печатанием» 3 кн. придется всерьез отложить до конца 2 пятилетки» (Письма. — С. 79)». В № 5/6 «Октября» вместо очередных глав романа «в самом конце, петитом, без обозначения в оглавлении, были напечатаны три фрагмента со следующим редакционным уведомлением: «По техническим причинам (распылан набор) из № 1 и 2 в романе «Тихий Дон» выпали следующие куски». Далее под заголовками «Конец XII главы», «Конец XXXI главы» и «Конец XXXIII главы» были напечатаны» — далее пояснения к фрагментам; другого такого случая — отдельного печатания восстановления купюр явно цензурного характера — за эти годы мы не знаем. Не все купюры были воспроизведены в данном номере журнала, но в том же 1932 году Шолохов восстановил ряд купюрованных мест при издании романа в Гослитиздате» (прим. 3 к письму 46 — Письма. С. 80–81). «После журнальных мытарств Шолохов принял решение 4-й том не печатать в журналах — сразу отдельной книгой» (Шолохов М.А. Письма. — С. 163). «Только во второй половине 1937 года он изменил свое решение» (там же. — С. 164, прим. к письму 86; там же. — С. 114, 119, 124, 132). «Последующая работа над романом тормозилась уже другими обстоятельствами — страшными последствиями коллективизации, а позже — арестами его друзей и добрых знакомых. Он стремился воздействовать на обстоятельства — главным образом посредством писем к Сталину (начиная с января 1931 года). Нельзя недооценивать связанный с этим риск. В письме Сталину от 4 апреля 1933 он описывал, как идут в его Вешенском районе хлебозаготовки: «В Грачевском колхозе уполномоченный РК [районного комитета ВКП(б)] при допросе [стремясь любой ценой отнять у людей зерно, не добранное до «спущенной» району нереальной цифры] подвешивал колхозниц за шею к потолку, продолжал допрашивать

полузадушенных, потом на ремне вел к реке, избивал по дороге ногами, ставил на льду на колени и продолжал допрашивать. <...> Я видел такое, чего нельзя забыть до смерти: в хуторе <...> ночью, на лютom ветру, на морозе, когда даже собаки прячутся от холода, семьи выкинутых из домов [те, кто «недосдал» хлеб до нужной цифры] жгли на проулках костры и сидели возле огня. Детей заворачивали в лохмотья и клали на оттаявшую от огня землю. Да разве же можно так издеваться над людьми?» Рассказывая, как один грудной ребенок замерз на руках у матери (никто не мог пустить людей в дом под угрозой выселения), Шолохов заключал: «Бесспорно одно: огромное количество взрослых и «цветов жизни» после двухмесячной зимовки на снегу уйдут из этой жизни вместе с последним снегом». Конец письма почти угрожающий: «Решил, что лучше написать Вам, нежели на таком материале создавать последнюю книгу “Поднятой целины”». Сталин отреагировал телеграммой-молнией (16 апреля 1933), в тот же день Шолохов пишет ответное письмо с множеством новых подробностей, присовокупляя: «Письмо к Вам — единственное, что написал с ноября прошлого года. Для творческой работы последние полгода были вычеркнуты. Зато сейчас буду работать с удесатеренной энергией». 30 апреля 1933 года Шолохов пишет Е.Г. Левицкой: «Я бы хотел видеть такого человека, который сохранил бы оптимизм и внимательность к себе и ближним при условии, когда вокруг него сотнями мрут от голода люди, а тысячи и десятки тысяч ползают опухшие и потерявшие облик человеческий. <...> Сейчас я несколько распрямился: послал хозяину два письма (единственный продукт «творчества» за полгода) <...>» (Там же. — С. 135–136). <...> 16 сентября 1937 года генеральный секретарь Союза писателей В.Ставский информирует Сталина: «В связи с тревожными сообщениями о поведении Михаила Шолохова, я побывал у него в станице Вешенской. <...> М. Шолохов до сих пор не сдал ни IV-й книги «Тихого Дона», ни 2-й книги «Поднятой целины». Он говорит, что обстановка и условия его жизни в Вешенском районе лишили его возможности писать». Шолохов дает Ставскому прочитать 300 страниц IV-го тома «Тихого Дона». «Удручающее впечатление производит картина разрушения хутора Татарского, смерть Дарьи и Натальи Мелеховых, общий тон разрушения и какой-то безнадежности, лежащей на всех трехстах страницах» (заметим, что все это останется в тексте, который автор начнет печатать в «Новом мире» с ноября того же года). «Какова же Вешенская обстановка у Шолохова? Три месяца тому назад арестован б. секретарь Вешенского райкома ВКП(б) Луговой — самый большой политический и личный друг Шолохова». Арестована целая группа близких ему людей. «Шолохов решительно, категорически заявляет, что никаких разногласий с политикой партии и правительства у него нет, но дело Лугового вызывает у него большие сомнения в действиях местных властей». Ставский пишет о возможности его самоубийства (Шолохов М.А. Письма. — С. 437–440). Это не входит в расчеты Сталина. Он вызывает Шолохова в Москву, беседует с ним. Часть арестованных освобождают. Он продолжает бомбардировать Сталина резкими письмами, подробно приводя подробности пыток (со слов освобожденных благодаря его хлопотам). К этому месту дано примечание: «Напр., в многостраничном письме от 16 февраля 1938 года: «...Плевали в лицо и не велели стирать плевков, били кулаками и ногами, бросали в лицо окурки. <...> Среди ночи в камеру приходил следователь Григорьев, вел такой разговор: “Все равно не отмолчишься! Заставим говорить! Ты в наших руках. ЦК дал санкцию на твой арест? Дал. <...> Не будешь говорить, не выдашь своих соучастников — перебьем руки. Заживут руки — перебьем ноги. Ноги заживут — перебьем ребра. Кровью ссать и срать будешь! [напомним читателю — это письмо Сталину, и не 1926-го или 1929-го, а февраля 1938 года. — М.Ч.] В крови будешь ползать у моих ног и, как милости, просить будешь смерти. Вот тогда убьем! Составим акт, что издох, и выкинем в яму”» (там же. — С. 199). <...> «Он (Шолохов — В.К.) пишет в 1931–1940 годах свой Архипелаг ГУЛАГ, с яркими образами садистов-следователей, с жуткими судьбами арестованных (и мучимых без всякого ареста во время хлебозаготовок), — на материале одной

Ростовской области и адресуя текст одному читателю: до начала 1990-х годов никто — ни в отечестве, ни на Западе — не узнал о его содержании. Автор этого ГУЛАГа касается большого количества судеб еще живых (часть уже расстреляна) людей, добиваясь их освобождения, — вплоть до ноября 1940 года, и Шкирятов, Берия и Меркулов вынуждены писать длинные и лживые ответы Сталину (Шолохов М.А. Письма. — С. 441–458).

Формирование особого социального субъекта — советского писателя — шло так: под покровом традиционных представлений о русском писателе и его месте в обществе (властитель дум, кумир молодежи, моральный образец, защитник сирых и убогих, пророк) предъявлялись совсем новые, неписанные требования к писателю. Шолохов их понял и полностью принял. Он стремился стать советским писателем, значительная часть благородных действий которого, в отличие от времени, когда жили и писали Толстой и Чехов, была подспудной — хлопоты за десятки тысяч своих земляков, обращаемых в рабов, за арестованных и подвергающихся пыткам, за сына Андрея Платонова и др. не подлежали, в отличие от прежней России, обнародованию и оставались по большей части неизвестными. Тотальная подспудность очень важна — это означало, что не только письма, но все самоотверженные, связанные с риском его действия были адресованы только одному человеку, исключая саму постановку проблемы «писатель и общество». Действия же малоприглядные, напротив, широко афишировались, служа пропагандистским целям советской власти и формированию контекста «советское общество», и были совершенно необходимой частью «отработок» за право печататься. Он не устал подтверждать публично, что «никаких разногласий с политикой партии и правительства у него нет» (см. ранее письмо Ставского Сталину).

По нашей гипотезе, Шолохов поставил себе главную задачу — сделать достоянием печати и многомиллионного читателя свой роман, не делать уступок только в отношении его текста. Решение принесло двойкий результат: ввело в литературу роман, резко от нее отличавшийся, возвышавшийся над ней, — и разрушило постепенно личность автора. На это разрушение, несомненно, влияла сама социальная ситуация, с которой он соприкасался гораздо теснее, чем его сотоварищи по писательскому цеху — жители Москвы и Ленинграда. Расстрел в 1927 году прототипа Григория Мелехова (с очень большим портретным сходством с ним) Харлампия Ермакова (без суда — как за шесть лет до этого другого прототипа, знаменитого Филиппа Миронова) не мог не стать для него глубокой травмой; Шолохов весь 1926 год регулярно беседовал с Ермаковым, и эти беседы, по всей видимости, легли в основу описания событий 1919 года в романе. Уничтожение крестьянства и остатков казачества в 1929–1933 годах, аресты и расстрелы 1936–1938 годов, прямая угроза его собственной жизни от его же земляков (двойников повзрослевшего и деградировавшего Михаила Кошевого) — все это не могло не действовать разрушительно на того, кто продолжал не только жить в этой атмосфере, но должен был стремиться удержаться на поверхности печатной литературной жизни — а значит, делать вид, что ничего чудовищного не происходило и не происходит.

Принятое Шолоховым в определенный момент резкое отделение творчества от личности и биографии для него самого всегда оставалось в силе и даже год от году укреплялось, принимая форму цинического вызова: я — автор непревзойденного «Тихого Дона», остальное вас не должно касаться!

Такое жизнеповедение интенсивно формировало новую для российского общества модель, русский писатель сменялся советским писателем, тогда как общественность (относительно малочисленная в советском обществе) стремилась применять к нему прежние мерки, настаивая (по понятным причинам) на их незыблемости, доказательства которой увидела в Пастернаке, а затем в Солженицыне, осознанно продолжавшем работу, противоположную Шолохову, — формируя модель «русский писатель в советском обществе».

К моменту присуждения Нобелевской премии Шолохову уже нечего предложить ни Тамиздату, ни Сямиздату (родной язык сам толкает к такому обозначению для советской печати), ни тем более Самиздату. К этому времени его творческий потенциал, как и возможность сопротивления, равен нулю, личность деградировала (достаточно сравнить, скажем, его письма Хрущеву и Брежневу 1960-х годов с письмами Сталину 1930-х годов).

Западные журналисты обращались к Шолохову, возможно, не отдавая себе отчета в масштабах этой деградации (усугублявшейся алкоголизмом), а возможно, стремясь их уяснить. Они говорят с ним как с человеком, прошедшим инициацию на европейского писателя. Его прежние «желчные замечания» по адресу Бунина и Пастернака они склонны объяснять, «быть может, тем, что Шведская Академия никогда не наградила подлинно советского писателя и что Шолохов с горечью относился к этой «несправедливости». Теперь, когда его заслуги признаны, Шолохов, вероятно, знает, что полученные им почести накладывают обязательства. Надписывая свое имя на «нобелевских табличках», он «занимает наконец свое место в международном сообществе великих писателей». Автор цитируемой статьи напоминает о судьбе Синявского (и о связи его с именем предшествующего русского лауреата Пастернака) и стремится надоумить нового лауреата: «Во всяком случае Шолохов находится в лучшем положении, чем кто-либо другой, чтобы вмешаться в пользу заключенного в тюрьму писателя. Совершив поступок, которого от него ожидают, он поступит в традициях Нобелевской премии...» (Ферон Б. Шолохов, Пастернак и Синявский. — *«Monde»*, 24 октября 1964 года; цит. по: Белая книга о деле Синявского и Даниэля. — М., 1966. — С. 12–13). Но Шолохов давно не знает и не хочет знать каких бы то ни было «традиций» и признает только то, «что мой ЦК мне посоветует» (как сказано в его цитированном ранее письме Брежневу от 30 июля 1965 года). Западные журналисты не могут и вообразить себе, какой твердости агломерат «советский писатель» получен в результате многолетней прессовки и прокаливания и как велик может быть разрыв между бывшим творчеством и нынешней личностью. Разрушена сама его речь, устная и письменная. В Нобелевском выступлении Шолохова (декабрь 1965 года) — сравнительно коротком и, по-видимому, прошедшем многоступенчатую редактуру в разных отделах ЦК (что несколько не отменяет личной ответственности автора) — дважды употреблено слово «борьба», дважды — «борец», дважды — «бороться», трижды — «прогресс». Текст пронизан подобными советизмами: «Я представляю здесь большой отряд писателей моей Родины <...> Этот жанр по природе своей представляет самый широкий плацдарм для художника-реалиста». Своеобразие социалистического реализма «в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества <...> Быть борцом за мир во всем мире и воспитывать своим словом таких борцов повсюду, куда это слово доходит<...> Я принадлежу к тем писателям, которые видят для себя высшую честь и высшую свободу в ничем не стесняемой (! — М.Ч.) возможности служить своим пером трудовому народу» (Нобелевская премия по литературе: Лауреаты 1901–2001. — СПб., 2003. — С. 168–169). Через несколько месяцев, в апреле 1966 года, вскоре после приговора Синявскому и Даниэлю, вызвавшего в свободном мире всеобщее потрясение своей жестокостью и открывшего наконец глаза на советский тоталитаризм тем, кому недостаточно было прежней информации, Шолохов в речи на XXIII съезде КПСС дал свой ответ на взывания к нему мировой общественности: «Мне стыдно за тех, кто пытался и пытается брать их под защиту, чем бы эта защита ни мотивировалась (Продолжительные аплодисменты). <...> Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные двадцатые годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а «руководствуясь революционным правосознанием» (аплодисменты), ох, не ту меру наказания получили бы эти оборотни! (аплодисменты)» (Белая книга о деле Синявского и Даниэля. — С. 389. «На пресс-конференции в Токийском аэропорту Шолохов пошел еще дальше.

Он заявил, что “дал бы Синявскому и Даниэлю в три раза больше”, а “Арагону нечего лезть не в свои дела” (там же. — С.390). На речь Шолохова открытым письмом, разосланным во все центральные газеты, но, естественно, ставшим достоянием только Самиздата и Тамиздата, отвечает Л.К. Чуковская. Она пишет: «За все многовековое существование русской культуры я не могу вспомнить другого писателя, который, подобно Вам, публично выразил бы свое сожаление не о том, что вынесенный судьями приговор слишком суров, а о том, что он слишком мягок» (там же. — С. 390). Лучшие представители общественности не хотят признать существования феномена «советский писатель». «Ситуация литературоцентричности российского общества, комментирует М.О. Чудакова, — давно ставшего советским, — длится; она сохраняется вплоть до 1990 года — последнего года «перестройки». Конец ее впервые зафиксирован в печати в январе 1991 года. К тому времени выяснилось с яркой очевидностью (по крайней мере для автора этой фиксации), что поддержка власти, в первую очередь материальная, но и «моральная» (оксюморонно применяя это слово к аморальным по сути отношениям) — престижное место в обществе — большинству печатающихся литераторов была много важнее свободы слова и печати. В годы «перестройки» кончилось подчинение литературы партии — но кончилась и поддержка. И оказалось, что писатели очень привыкли к этому странному симбиозу — они и наследники русской классики, властительницы дум, они же и представители официально поощряемой профессии, призванной «художественно» опосредовать идеологические догмы. И, приезжая в «творческие командировки» в районные и областные города России, многие годы советские писатели снисходительно смотрели на доверчиво внимающую им читательскую аудиторию с высоты, так сказать, обеих пирамид. Двадцать послехрущевских лет, предшествовавших новому историческому периоду, не ослабили, а упрочили их центральное положение, и в 1990 году они — в ужасе и злобе оттого, что теряют его, и похоже, бесповоротно». — Об этом см.: Чудакова М. Не заслоняться от реальности // Литературная газета. 1991. 9 января. № 1. — С. 1–2). Шолохов, как и Пастернак в 1958 году, имел свою теперешнюю идею советского писателя и выразил ее в речи 1966 года, попутно глумясь над приговоренными к длительным срокам каторги литераторами-соотечественниками. Можно различить даже некую подспудную интенцию. Он подчеркивает, например, что в Нобелевской речи, произнесенной в аудитории, которая «значительно отличалась от сегодняшней (Оживление в зале)», форма изложения его мыслей («о роли художника в общественной жизни») «была соответственно иной. Форма! Не содержание. (Бурные продолжительные аплодисменты)». И далее он заявляет свое, так сказать, кредо: «Где бы ни выступал советский человек, он должен выступать как советский патриот. Место писателя в общественной жизни мы, советские литераторы, определяем как коммунисты, как сыновья нашей великой Родины <...> Совсем другая картина получается, когда объявляется некий сочинитель, который у нас пишет об одном, а за рубежом издает совершенно иное. Пользуется он одним и тем же русским языком, но для того, чтобы в одном случае замаскироваться, а в другом — осквернить этот язык бешеной злобой, ненавистью ко всему советскому...» (Белая книга о деле Синявского и Даниэля. — С. 388) и т.д.

Что же подспудное можно увидеть в этой насквозь советской риторике?.. Если бы тогдашний Шолохов был способен облечь невыраженное в слова, а потом решить их где-либо произнести, то получилось бы, наверное, что-то вроде такого монолога: «Да... Это легкое дело — писать роман десять лет, вложить в него все, что думаешь о роковом времени России, а при первых трудностях печатания взять да и отдать итальянцу!.. А наши, российские, пусть, как положено быдлу, жуют пропагандистскую жвачку... Еще того легче — писать сразу не для своих, а для западного читателя... А здесь писать и говорить совсем другое... Это дешево стоит! Жили надвое — вот и сидите теперь! А вы попробовали бы, как я!.. Тащить четыре тома двенадцать лет через цензуру — критику — редактуру!.. И победить!.. И отдать своему многомиллион-

ному читателю — чтобы он знал о лютном нашем времени...» Ничего этого Шолохов сказать уже не может — ни съезду, ни близким, ни, вероятно, себе самому. И это никогда не высказанное душит его, давит, выливается в слепящий глаза гнев, не очень понятный слушателям (хоть и встречаемый аплодисментами, выражающими более всего исконно русское «Во дает!» или сегодняшнее «Прикольнo!»), и черную злобу (ту самую, «бешеную злобу», которую он и приписывает понятным, наверно, для психоаналитиков образом осужденным литераторам), вызывая оторопь даже у издававшей советские виды Л.К. Чуковской.

Шолохов выжал все из возможностей советской печати и достиг пика в финальной точке первого цикла литературного процесса советского времени: последний, 4-й том «Тихого Дона» вышел в 1938–1940 годах, увидев свет главным образом потому, что продолжал печатавшийся, знакомый всей стране роман, финала которого напряженно ожидали миллионы читателей. Заметим, что официальная оценка романа — например, при обсуждении его членами только что учрежденного Комитета по Сталинским премиям — исходила из того, что роман будет продолжен, поскольку финал его совершенно противоречил прочно сложившемуся канону «советского» романа. Этот взгляд выразил А.Н. Толстой, объявив притом, что будет голосовать за присуждение Шолохову Сталинской премии: «Конец 4-й книги <...> компрометирует у читателя и мятущийся образ Григория Мелехова, и весь созданный Шолоховым мир образов <...>. Такой конец «Тихого Дона» — замысел или ошибка? Я думаю, что ошибка. Причем ошибка только в том случае, если на этой 4-й книге «Тихий Дон» кончается... Но нам кажется, что эта ошибка будет исправлена волею читательских масс, требующих от автора продолжения жизни Григория Мелехова. <...> Григорий не должен уйти из литературы как бандит. Это неверно по отношению к народу и к революции». А. Фадеев, с первой книги романа оказывавший на автора, как один из руководителей РАППа, огромное давление, которому тот не поддался, высказался по поводу финала еще резче: «...Это — произведение, равное которому трудно найти. Но с другой стороны, все мы обижены концом произведения в самых лучших советских чувствах. <...> 14 лет писал, как люди рубили друг другу головы, — и ничего не получилось в результате рубки. <...> В завершении роман должен был прояснить идею. А Шолохов поставил читателя в тупик. И вот это ставит нас в затруднительное положение при оценке. Мое личное мнение, что там не показана победа Сталинского дела, и это меня заставляет колебаться в выборе...» (М.А. Шолохов в документах Комитета по Сталинским премиям 1940–1941 годов. — Новое о Михаиле Шолохове: Исследования и материалы. — М., 2003. — С. 500–504).

Характер обсуждения убеждает, что будь подобный роман лишь задуман в эти годы — он на десятилетия остался бы в рукописи, как «Мастер и Маргарита». «Тихий Дон» транслирующей пулей прошел весь цикл, оставляя после печатания каждой из четырех книг свой след в литературном процессе. Шолохов — герой первого цикла с его проблемами. Роман опередил повесть Солженицына изображением народного героя (сменившего наконец лишнего человека) в центре повествования и «Красное колесо» и «Доктора Живаго» — эпическим изображением России времени мировой войны и революции. Обреченность самого яркого из героев, находящегося в центре романа, на последних его страницах сделала финал «Тихого Дона» близким финалу и эпиллогу «Мастера и Маргариты» и «Доктора Живаго». Конец «Доктора Живаго» обозначил конец поколения, конец целой среды, бывшей долгие годы, по слову поэта, «музыкой во льду» (Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов. — С. 17). Но и за Григорием Мелеховым стоит целый слой — только не выразивший себя вербально, — частью погубленный событиями 1917–1922 годов, частью обреченный на верную гибель в последующие годы.

Во втором цикле — начавшемся в 1962 году повестью Солженицына — Шолохову делать было нечего. Он вошел в него, выполнив свою жизненную задачу (сумев подчинить себе подцензурную печать) на излете цикла предыдущего, вошел уже це-

Основополагающая фабула, первоначально порожденная самой литературой, получила негласное одобрение сверху, а затем ее канонизация постоянно поощрялась.

Если А.Д. Синявский писал о теологичности, своеобразной «религиозности» литературы социалистического реализма, то К.Кларк предпочитает другой термин — ритуальность. Это свойство романа соцреализма, поскольку о нем в основном пойдет речь, заключается в том, чтобы подтвердить марксистскую философию истории. Поэтому на первом плане в качестве положительного героя выступает «гегемон» исторического действия — рабочий (или солдат, интеллигент и простой служащий, ставшие рабочими, либо вышедшими из заводской или фабричной среды). Независимо от того, делает или не делает карьеру герой, в кульминации действия он всегда так или иначе символически торжествует. Вместе с ним торжествует ход жизненных обстоятельств, достигая высшей степени пафоса вследствие победы прогрессивных, по мнению писателя, сил над косными и отживающими. Такие финалы предсказаны заранее, потому что история совершает один-единственный путь — к доказательству истинности законов марксизма-ленинизма-сталинизма.

В соответствии с той же теорией сюжет, ритуалы, герои и композиция отражают переход от классового общества через диктатуру пролетариата к бесклассовому обществу, то есть коммунизму. Однако классовая борьба может и не стать темой романа. Движение истории в романе подчиняется столкновению стихийного и сознательного. И это понятно: писатели предпочитают изображать исторический прогресс не через классовые конфликты, а через переход от стихийности к сознательности, ибо главное в социалистическом реализме — передать победу марксистско-ленинского начала над несознательностью, исторического детерминизма над волюнтаризмом, «материи» (объективных обстоятельств) над инди-

ликом советским человеком и писателем — исказив самого себя в процессе мучительной борьбы за предание «Тихого Дона» печати в неисканном виде и, как в некоем фантастическом романе, не имея возможности вернуться в свой прежний облик.

Здесь снова стоит напомнить о разнице поколений. Слова Пастернака в письме к О.Фрейденберг от 4 февраля 1941 года — «Жить, даже в лучшем случае, все-таки осталось так недолго. Я что-то ношу в себе, что-то знаю, что-то умею. И все это остается невыраженным» (*Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. — С. 392*) — это не след случайной эмоции, а отчетливое самоощущение, глубоко препятствующее работе. Если смотреть на эти строки, не совмещая свой взгляд со временем их писания, а ретроспективно, сквозь призму «Доктора Живаго», то мы увидим, что роман и стал выражением того, что в 1941 году томило «невыраженностью». Пастернаку — не по его вине — не удалось открыть своим романом новый период, но история его публикации и Нобелевской премии стала стимулом и точкой отсчета для Тамиздата (Самиздат заработал раньше). Премия была воспринята как оценка творчества и последних перипетий биографии целокупно — и все это повторилось потом с Солженицыным. Советская власть, в свою очередь, тупо повторила историю с Пастернаком: исключила Солженицына из Союза писателей, ославила решение Нобелевского комитета и если Пастернаку пригрозила высылкой, заставив отказаться от премии, то Солженицына высла-
ла.

Нобелевская премия Шолохову оказалась единственной из трех, резко отделившей творчество (причем только одно произведение) от личности и биографии» (*Vittorio. — М., 2005. — С. 677–692*).

видуальным «духом», над личным самосознанием (замечательным примером в этом отношении служит «Поднятая целина»; хотя классовая борьба в ней не снята, но решающую роль в сюжете играет то обстоятельство, что идеи партии принимает колеблющийся и сомневающийся середняк; и это обеспечивает победу советской власти)¹. При этом несознательность принадлежит самому индивиду (личные ошибки и заблуждения), а сознательность — партии, коллективу, которые ее контролируют, ею руководят и дисциплинируют. Стало быть, итог исторического развития как победа над несознательностью. При коммунизме конфликт между стихийностью и сознательностью исчезнет, потому что исчезнет стихийность, а так как носителем стихийности выступает чаще всего индивид, то уничтожится и конфликт индивида с обществом. Не мудрено, что каждый положительный герой достигает высокой степени сознательности и постепенно изживает в себе стихийность. Часто такая борьба между стихийностью и сознательностью выражается аллегорически и заканчивается обычно тем, что и общественное, и индивидуальное своеволие становится подчиненным обществу, подавленное разными путями, в том числе и насильственными. Подобная схема применима как к величайшим историческим, так и к более скромным по масштабу событиям (строительству завода, фабрики, плотины, электростанции и проч.). С этой точки зрения всякий роман социалистического реализма — это роман воспитания. Но так как схема осуществлена почти в каждом романе, то духовный рост положительного героя лишается необходимой степени индивидуализации и личной ценности. При этом и сам роман социалистического реализма все менее индивидуализирован. Замечено, что после 1932 года «писатель перестал быть создателем оригинальных текстов, а превратился в рассказчика историй, уже бытовавших в виде партийных преданий. Он стал фигурой, подобной средневековым летописцам, как они описаны В.Беньямином: “Основывая свои исторические сказания на идее божественного спасения как руководящей, они с самого начала перекладывали бремя объяснений со своих плеч... не столько опираясь на действительный ход событий, сколько воссоздавая некое, соответствующее общей установке представление о мире”»².

Как и у средневекового летописца, в основе романов социалистического реализма лежит предание. Средневековый летописец опирается на идею. «божественного спасения», романист соцреалистического типа — на идею марксизма-ленинизма. В обоих случаях идея побеждает. Таким образом, метод социалистического реализма бы устремлен не столько в будущее, сколько в прошлое. Отступления от канона не допускались. В противном случае писателей понуждали дописывать, переписывать, переделывать романы. Сильное давление было оказано на М. Шолохова в

¹ Роман социалистического реализма добавил к общемарксистским идеям утверждение, что движение к коммунизму совершается сейчас, под руководством Сталина, и коммунизм может наступить в исторически обозримые ближайшие сроки.

² См.: Кларк Катерина. Анализ условного советского романа. <http://novruslit.ru/library/?p-18>

Автор цитирует сочинение: Benjamin W. The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov // Illuminations. — N. Y., 1969. — P. 96.

связи с романом «Тихий Дон». Однако писатель не отступил и сохранил свой текст. Однако другому писателю, А.А. Фадееву, пришлось переписать роман «Молодая гвардия».

Как известно, летом 1943 года ЦК ВЛКСМ поручил А. Фадееву написать об антифашистской комсомольской организации «Молодая гвардия», которая действовала в оккупированном немецкими войсками донбасском шахтерском городке Краснодоне. А. Фадеев добросовестно изучил обстоятельства героической борьбы краснодонцев, беседовал со многими уцелевшими жителями. По мысли А. Фадеева, ценность комсомольского подвига заключалась в том, что комсомольцы с их вожаком Олегом Кошевым были уже воспитаны так, что мысль о сопротивлении врагу и защита социалистических идеалов вошли в их кровь и плоть, в их ум, в их чувства. Вследствие этого они не могли поступить иначе — молчаливо отсидеться до прихода советских солдат. Их самостоятельный, самодеятельный поступок — это заслуга социалистического общества, воспитавшего героическую смену партийным кадрам. Его значимость неизмеримо возрастает от того, что комсомольцы находятся в окружении и в изоляции. Это означает, что как личности они уже сформированы в социалистическом духе, и «отцы» могут быть вполне довольны достойными «сыновьями»¹.

С выходом романа в свет он был обласкан критиками, дав новых героев 1940-х годов, не уступающим поколению 1930-х годов из романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Тем более что написан был несравненно лучше, ибо таланты А. Фадеева и Н. Островского несоизмеримы.

Внезапно, однако, роман подвергся критическим нападкам в газетах «Правда», «Культура и жизнь» и других изданиях. Оказалось, что А. Фадеев нарушил один из основных канонов социалистического реализма: он не отразил руководящей роли партии в комсомольском подполье. Несмотря на то, что это принижало идею писателя и умаляло ценность героического сопротивления комсомольцев, — теперь они действуют не самостоятельно, не исходя из личной инициативы, собственного патриотического и идейно-коммунистического порыва, — а руководимые, ведомые партийцами, А. Фадееву пришлось засесть за переделку романа. Нарушив канон, он рассказал краснодонскую историю неверно².

¹ Возможно, что партию встревожила мысль о смене поколений: поскольку молодежь может действовать самостоятельно и не нуждается в руководстве, то роман А. Фадеева, подумали кремлевские мудрецы, несет в себе крамольную идею.

² Не только А. Фадеев поплатился за неправильное освещение истории, — подобные упреки в умалении роли партии заслужили К. Симонов («Дым отечества», 1947), В. Катаев («За власть Советов», 1949) и др. Вторая редакция, опубликованная в 1951 году, была официально одобрена «Правдой» 23 декабря 1951 года. Теперь роман удовлетворял каноническим требованиям соцреализма. Основные изменения касались, как исследовало ожидать, партийного руководства краснодонской группой. Усилилась роль Лютикова, направлявшего работу «Молодой гвардии», Ивана Туркенича, отвечавшего за тактику конкретных операций. Они внесли в деятельность «Молодой гвардии» партийные установки. Во второй редакции персонажи романа олицетворяют миф о «большой семье». Теперь уже ничто не мешает им выполнить историческое предназначение с учетом принципов социалистического реализма.

Еще один канон социалистического реализма заключается в том, что «идея божественного спасения» (марксистско-ленинское понимание истории) достигается как в сказке.

Фабула строится таким образом, что герой «отправляется на поиски сознательности». Как и герой сказки, он встречается с препятствующими ему обстоятельствами и проверяется на силу, самостоятельность, высокую нравственность. Выдерживая испытания, он в конце концов достигает заветной цели. Оригинальность романа социалистического реализма и его отличие от сказки в том, что он усложняет задачу, стоящую перед героем, ставя перед ним две цели — общественную и личную. Герой обязан участвовать в общественно-хозяйственной жизни. Стало быть, он должен делать конкретное дело — что-то строить, что-то возводить, что-то обрабатывать, что-то открывать и познавать. И всегда идти впереди. Другой целью, более значимой, становится для героя цель внутренняя: он обязан разрешить столкновение стихийного и сознательного в своем внутреннем мире. Когда эти две цели сплавляются воедино, «личный выбор героя приобретает характер исторической аллегории»¹.

Если обратиться ко второй редакции «Молодой гвардии», то становится ясно, что апогей сознательности, достигаемой героем, — его гибель во время казни. Осуществляя свою общественную задачу (создание боевой комсомольской организации), Олег «обретает опыт, зрелость, растущее понимание необходимости подчинять свою индивидуальную инициативу и даже чувство собственной правоты мнению коллектива». Его сознательность растет. В общественном задании ему предугазано, какие обстоятельства он должен преодолеть, но мотивировка его поступков лежит в иной плоскости и всецело определяется мифологической риторикой, обнаруживаемой в финальном монологе.

Канонический принцип стихийности — сознательности проходит через весь роман и проявляется также при описании природы. Советская действительность обычно описывается как родовой, эпический мир, где «человек тесно общается со стихиями и природными явлениями» и так или иначе вступает в конфликт с ними. Но стихийные природные силы имеют разную отрицательную степень. Если герой близок к природе, к стихии, то это его характеризует положительно. Олег Кошевой от природы далек, но он вспоминает свое детство, и тут выясняется, что он помнит картины повседневной крестьянской жизни. В романах социалистического реализма природа обычно «антагонист» человека и препятствие для него на пути к сознательности. А. Фадеев отступает от этого канона. Роль природного стихийного бедствия, зла выполняет в нем фашистское вторжение. Но некоторые эпизоды разгула стихии писатель все же вводит: Олег укрощает коней, напуганных ревом бомбардировщиков, и спасает Ульяну Громову. Стало быть, в борьбе со стихией проявилось его богатство.

Итак, природа как бессознательная сила, с одной стороны, оказывает положительное влияние на героя, давая ему ощущение свободы, полно-

¹ Кларк Катерина. Анализ условного советского романа. <http://novruslit.ru/library/?p=18>

ты жизни и ценности сельского труда, а с другой, — противостоит ему в своей бессознательности и заставляет вступать с ней в схватку.

Та же двойственность проявляется и в обрисовке другого героя — Сергея Тюленина. Он тоже наделен положительной стихийностью: ему присущи неукротимая энергия, желание подвига. Но им противостоит детская беспашабажность, несбыточные мечты, и вся эта стихийная не-сознательность приносит ему одни неприятности. «Сережка..., — повествует писатель, — рос, как трава в степи ... и был он закален на всех солнцах, и ветрах, и дождях, и морозах, и кожа у него на ступнях залубенела, как у верблюда, и какие бы увечья и ранения ни наносила ему жизнь, все на нем зарастало вмиг, как у сказочного богатыря». В конце романа герой достигает сознательности и разрешает противоречие между своей «стихийной» натурой, собственными склонностями и интересами советского общества. И в этом случае сознательность побеждает стихийность.

Такие победы совершаются в романах социалистического реализма благодаря обращению писателей к старым и даже древним художественным структурам.

Кроме жанра сказки, метода классицизма, исследователи выделяют также обряд инициации — переход из детского возраста в юношеский и взрослый, связанный с достижением высокой степени сознательности, который становится обычно кульминацией и финалом повествования, поскольку столкновение стихийности и сознательности успешно разрешается. При этом в таком переходе участвуют две силы — герой, совершающий переход (положительный герой романа соцреализма) и помогающий наставник (отдельный партиец или партийная ячейка). Помимо обретения сознательности, дающей право на лидерство и руководство, обряд инициации должен продемонстрировать истинность и незыблемость ленинизма. Желательно, чтобы наставник имел пролетарское происхождение, участвовал в партийных, революционных, военных схватках, непосредственно выходил из ленинского гнезда или близкого к Ленину окружения, проявил готовность к жертве и понес существенные личные потери.

Для того чтобы понять, кто достоин символической инициации, наставник наделен партийным чутьем на позитивную форму стихийности, которая может превратиться в сознательность. В процессе опеки молодой герой все более становится похожим на старшего товарища-наставника. Все эти условия выполнены, хотя и с некоторыми отклонениями, А. Фадеевым. Три встречи Лютикова с Кошевым «напоминают некие мистические ритуальные обряды, полностью отключенные от примет внешнего мира». При каждой встрече Олег поднимается на новую ступень сознательности. Символическим фоном для придания мистериального эффекта служит игра света — тьмы. Первые две встречи Кошевого с Лютиковым выполняют функции подготовки к инициации, последняя символизирует акт инициации в ее собственном значении.

В романе «Молодая гвардия» обряд инициации не нарушается, хотя и трансформируется соответственно советским реалиям. Первоначально Олег покидает Краснодар, но потом возвращается в него. Но теперь город другой: раньше он был советским, теперь в нем хозяйничают фашисты,

устанавливая свои порядки. Стало быть, Олег вырван из привычной среды. Это необходимый элемент обряда. Вторая стадия обряда связана с изменениями, происходящими в Олеге. Третья фиксирует и закрепляет сам момент происшедших изменений. Старший (наставник) возвышает воспитанника над остальными участниками действия, дает ему советы и инструкции и утверждает его старшинство над молодогвардейцами, вручает какой-либо знак, символизирующий совершившийся обряд и принадлежность к общему роду, — знамя, значок, партийный билет. Иначе говоря, три встречи Лютикова с Олегом выдержаны в духе религиозного обряда, но с иным содержательным наполнением. Вероятно, А. Фадеев удивился бы такому заключению, но древние формы обрядов, сказок, мифов независимо от его сознания проникли в роман и стали структурообразующими.

К этому надо добавить, что наставник и воспитанник после инициации вступают в самую тесную связь. Героев «свели и связали вместе и повели на очную ставку». Лютиков произносит традиционную революционную жертвенную речь, обращенную не к палачам, а к Олегу. В этот момент Олег совершает переход к высшей сознательности, его «большие глаза... смотрели с ясным, еще более ясным, чем всегда, выражением». В этом месте меняется стилистика повествования: тон повышается, последний разговор называется «эстафетой», а цель ее — передача «поучения».

И хотя речь идет в романе не столько о взрослении в его физическом и религиозном смыслах, сколько о переходе от стихийности к сознательности, это происходит по законам древних обрядов.

Еще одна важная черта, подкрепляющая эти мысли, состоит в символике смерти и возрождения. Переход от стихийности к сознательности означает смерть стихийности и возрождение сознательности. Расставаясь со стихийностью, герой теряет свою индивидуальность, но возрождается как участник коллектива, то есть рождается заново. Теперь он, покидая обычный мир, вступает в новый и получает возможность нового знания. Наставник и воспитанник становится соединительными звеньями между историей и нынешним, сегодняшним миром, устраняя онтологическую пропасть. При этом наставник может участвовать, пока на нем надета маска, и в прошлом и в настоящем. Сказочным героям это удастся с помощью фантастических предметов или существ. В романе социалистического реализма этот момент остается немотивированным¹.

Что касается передачи времени, то она в романе социалистического реализма весьма своеобразна. Настоящее время, как правило, мыслится частным и менее значительным, чем прошлое и будущее. Основное значение придается прошлому с его великими достижениями, которые восхваляются, и будущему с его грандиозными задачами. Например, А. Фадеев в «Молодой гвардии», повествуя об арестах и допросах комсомольцев, неожиданно перебивает рассказ воспоминаниями о своем друге, погибшем в гражданскую войну, причем накал повествования все нарастает и достигает апогея в том месте, где писатель вспоминает о том, как,

¹ См об этом: *Кларк Катерина*. Анализ условного советского романа. <http://novruslit.ru/library/?p-18>

страдающая от жажды, он утолил ее, напившись воды из сапога своего убитого товарища. На один эпизод самопожертвования накладывается другой и становится понятным, что такие жертвы были в прошлом, будут и в будущем.

Таким образом, изображая повседневные события сквозь призму древних форм и религиозно-символических обрядов, писатель социалистического реализма пытался поднять советскую действительность на уровень общечеловеческой истории, дабы она обрела необходимое достоинство и подобающую пристойность.

Для характеристики романа социалистического реализма уместно сравнить творчество писателей этого направления в разные его периоды, допустим, в 1930-е и в 1950–1960-е годы.

Критики уже давно отметили, что роман 1930-х годов обладает несколькими выразительными особенностями. Во-первых, общим героем стал коллектив — «великая семья». Несомненно, эта идея находилась под непосредственным воздействием риторических формул о «великой», «дружной», «единой» семье народов СССР, в которой нет конфликтов и противоречий. Во-вторых, авторы почему-то перестали писать о «маленьких людях», самом обыкновенном населении. Предметом писательского интереса стал человек необыкновенный, выдающийся, большой. В связи с этим, в-третьих, встала проблема «отцов» и «детей», но только, в отличие от Тургенева, в чисто риторическом аспекте.

Эти три особенности, пожалуй, определили своеобразие романа социалистического реализма в 1930-е годы¹.

Все без исключения романы социалистического реализма так или иначе опирались и использовали единую основополагающую фабулу. Отступления от нее немедленно вызывали огонь критики. Так произошло с романом П. Павленко «На Востоке» (1936). Содержание романа отвечало всем самым строгим критериям оценки произведений социалистического реализма: тема самая, что ни на есть актуальная, в духе политической атмосферы 1930-х годов — защита советской границы на Дальнем Востоке от японских войск и белогвардейцев; герои расставлены по местам и никто не забыт — здесь и герои гражданской войны, и мужественные чекисты, и молодая, патриотично настроенная Ольга, мечтающая о великих подвигах (ей, как и положено, предстоит достичь политической зрелости, в чем ей рады помочь боевые товарищи ее погибшего отца). Действие разворачивается на суровом и романтическом фоне: тайга, природа. Из примет современной жизни в сюжет включены авиация, строительство, битвы, прыжки с парашютом, пограничники. Особое значение приобретает эпизод, где Ольга смотрит на Сталина².

Роман, однако, встретил серьезные возражения критики. Они считали, что роман плохо композиционно выстроен. За этим упреком стояло мнение о недопустимости нарушать основополагающую фабулу и пренебрегать ее структурой. А. Фадеев писал, что роман «На Востоке» «неудач-

¹ Конечно, этими чертами не исчерпывается специфика романа социалистического реализма. Другие его черты будут раскрыты далее.

² См. также: *Кларк Катарина*. Роман 1930-х годов. <http://novruslit.ru/library/?p=15>

но составлен» и многие характеры не выдержаны. Эти замечания означали, что Ольга осталась такой же, какой была, а учителя не оказали на нее никакого влияния. Стало быть, проблема «стихийность — сознательность» не была решена. По своему статусу один из наставников (Шлегель) не должен был испытывать к Ольге любовного влечения, поскольку его ритуальная роль этого не допускает. А. Фадеев в это время писал о романе социалистического реализма: «Пора, наконец, понять, что в художественном творчестве не звучат и не могут звучать правдиво даже самые на первый взгляд «правильные» политические высказывания, если они не находят соответственного живого, образного, художественного воплощения». Под этими словами подразумевалось, что совершенно недостаточно «занимать политически верную позицию и использовать соответствующие ей темы — роман нужно «правильно организовать», чтобы они (темы), во-первых, выразительно прозвучали, а, во-вторых, получили «жизнеподобное» воплощение. П. Павленко от ритуальных правил отступил.

Этого никак нельзя сказать ни о романе Н. Островского «Как закалялась сталь», ни о «Педагогической поэме» А. Макаренко, которые как раз строго соблюдали правила решения проблемы «стихийность — сознательность».

Судьба романа Н. Островского поучительна. Сначала роман журналы не заинтересовал, причем именно из-за того, что в нем действовали не-сознательные герои. Но один старый партиец почувствовал, что роман правильно решает центральную задачу. Ситуация изменилась только тогда, когда «Правда» в 1934 году опубликовала биографию Н. Островского. Писатель был обласкан и партией, и критикой. Его роман взят на вооружение армейскими частями. Но в литературной среде он не пользовался успехом и встречал едва ли не насмешки.

Вскоре он был причислен к образцовым произведениям социалистического реализма. Случилось это потому, что в романе был уловлен «социальный заказ» сталинского периода: он воспел гражданскую войну в героических тонах, выразительно оттенил «большевистскую волю», дал пример героической биографии для воспитания молодежи.

Первоначально герой находился под действием неуправляемых стихий. Он анархист и понятия не имеет о дисциплине. Но в его стихийности есть положительное начало: энергия, воля, выносливость и самоотдача. Благодаря сильной воле ему не раз удалось избежать смерти. Он умирает и оживает на глазах читателя, пройдя через множество битв, чтобы найти себя. В конце концов он сражен смертельным недугом. Но в страшной болезни Павел не изменяет воле, и он не падает духом. Положительная стихийность сочетается у него со скромностью, готовностью жертвовать собой и детской непосредственностью.

Для того чтобы Павел вырос в сознательного большевика, ему дан не один наставник, как и в других романах социалистического реализма. Почему же не столь сознательный, как его учителя, Павел становится образцом положительного героя? Да потому, что героем надо было сделать обыкновенного человека, чтобы его двойники в реальном мире (рабочие-стахановцы, колхозники, военные и прочие категории обычных людей)

брали с него пример и неуклонно двигались по пути к сознательности, вершин которой уже достигли партийные руководители. Обыкновенные люди до таких степеней сознательности никогда добраться не могли, но они все же играли свои роли в ритуальном действии, смягчая и примиряя противоречия между властью, вождями и народом. Роман социалистического реализма утверждал иерархичность советского общества и предупреждал, что сознательность граждан возросла настолько, что они могут принести пользу государству, но не настолько, чтобы претендовать на руководство им. Это удел вождей, сознательность которых намного превышает растущую сознательность населения.

Проблема «стихийности — сознательности» в этом плане тесно связана с проблемой «отцы» и «дети». «Детям» дали ясно понять, что «отцы» власти не уступят. Тем не менее проблема преемственности занимает писателей. Чтобы герой был достоин значительного дела, он становился ответственным, выдержанным и даже аскетом, как и подобает начальникам. Для этого писатель не жалел словесных красок, рисуя проявления стихийности в детстве героя.

Александр Александрович Фадеев (1901–1956). Наиболее характерным писателем 1930-х годов, заложившим основы социалистического реализма и определившим его каноны, был А.А. Фадеев, человек и писатель, обладавший несомненным талантом и наделенный трагической судьбой¹.

М.О. Чудакова, обратившись к роли Фадеева в литературе 1920–1930-х годов, заметила, что он наиболее чутко (в отличие от Зощенко и Платонова) отнесся к социальному заказу на «нового пролетарского писателя»: «Как чуткий локатор, улавливая весь спектр социального заказа, ничего не отбрасывая, но, тщательно komponуя, стремился А. Фадеев... воплотить этот заказ в формах того самого «красного Льва Толстого», прихода которого так опасались — хотя и по-разному — Зощенко и участники Лефа (С. Третьяков, О. Брик и другие)»².

Однако времени на то, чтобы полностью отдать себя творчеству, Фадееву никогда не хватает. В течение жизни он постоянно испытывает дефицит времени, которое можно было бы посвятить профессиональным писательским занятиям, поэтому работа над собственными текстами превращается иногда в каторжный труд. Фадеев работает сутками, «до изнурения», но все же приходит к выводу, что для будущих поколений оста-

¹ А. Фадеев родился в семье профессиональных революционеров. Вместе с матерью и ее вторым мужем переехал на Дальний Восток. Именно там сформировался характер будущего писателя. Работа в антиколчаковском подполье Владивостока, где опасность и романтика шли рука об руку; участие в X съезде ВКП (б), делегаты которого, в том числе и Фадеев, были брошены на подавление Кронштадского восстания матросов, ранения, оставшиеся в памяти будущего генерального секретаря Союза писателей СССР, повлияли на дальнейшую жизнь автора. В личной и писательской биографии Фадеева нашли отражение и романтический пафос революционных лет, и страстное стремление стать частью партийного и государственного механизма. Человек партии, Фадеев искренне посвящает себя делу созидания новой литературы в правлении Рабочей Ассоциации пролетарских писателей (РАПП).

² Чудакова М.О. Без гнева и пристрастия // Литература советского прошлого. — М., 2001. — С. 317–318.

нется «автором всего лишь двух законченных романов...и автором одного незаконченного романа»¹.

Творческий процесс часто превращался для него в мучительную борьбу между «я» литератора и руководителем культуры нового государства. Он постоянно находился в ситуации выбора, но выбор этот делал, исходя не из личных пристрастий, а руководствуясь соображениями политика от литературы. Человек с тонким художественным вкусом, Фадеев, тем не менее, не мог и не хотел отказываться от своих политических убеждений, считая их единственно верными.

В жизни Фадеева, как заметила Н. Иванова, нарастает «постоянная раздвоенность, раздерганность..., все углубляющийся внутренний конфликт». «Упорство в работе над собой (своими текстами, обликом, стратегией и тактикой поведения, рисунком судьбы), — писала она, — у Фадеева достигает невероятной напряженности. Не отпускающий самоконтроль, выматывающая направленность на достижения и успех чреватые срывами»². Как результат — затяжные депрессии, поиск любви и счастья в семейной жизни, и невозможность реализовать себя в этой сфере (близкими для Фадеева людьми стали В. Герасимова, сестра режиссера С.А. Герасимова; А.О. Степанова — выдающаяся актриса МХАТ, народная артистка СССР; поэтесса М. Алигер).

Жизнь руководителя отечественной литературы, одного из основных проводников «правильной», новой поэтики социалистического реализма, приводила Фадеева к череде бесконечных компромиссов с собой, своей совестью, что тяготило его. Он подписывал партийно-правительственные постановления (например, «О журналах «Звезда» и «Ленинград», 1946), выступал с резкой критикой А. Платонова, но в то же время сочувствовал Булгакову, хлопотал о персональной пенсии для Ахматовой, пытался помочь ее арестованному сыну Л.Н. Гумилеву.

Фадеев, органично вписавшийся в новую систему отношений политики и культуры, все же стремится остаться в истории литературы не политиком, а писателем, автором. Отсюда его неоднократные обращения к собственным текстам, переработки и переделки романов, иногда понимание того, что творение не соответствует правде действительности.

Однако в литературе 1920–1930-х годов судьба, жизнь и трагический уход (самоубийство) А. Фадеева представляют собой, по мысли современного критика, «тоже художественное произведение, не менее важное в истории, чем тексты, уходящие, отмирающие, рассыпающиеся в прах, удачные и не очень, застилаемые мглой забвения»³.

Первыми произведениями молодого автора стали повесть «Разлив» (1923) и рассказ «Против течения» (1923). Уже в этих ранних его опытах

¹ Завершенными работами Фадеева стали романы «Разгром» и «Молодая гвардия». Текст «Последнего из удэге», романа, посвященного судьбе вымирающей дальневосточной народности, автор в течение жизни перерабатывал несколько раз, но так и не поставил точки в конце труда. «Последний из удэге» вышел только в 1957 году после смерти Фадеева.

² Иванова Н. «Личное дело Александра Фадеева» // Знамя, 1998, № 10. — С. 8.

³ Там же. — С. 13.

прочитывается будущая раздвоенность образа автора. В нем борется художник, ведущий точные наблюдения над подлинной, грубой, простой жизнью массы («Разлив») и человек новой породы, хорошо сознающий не только художественную, но и политическую цель каждой зарисовки: «Вся беда их заключалась в том, что они были темны, как взрастивший их чернозем, смертельно устали воевать, а дома их ждали собственные земли, избы и такой заманчивый семейный уют» («Против течения»). Уже здесь Фадеев ухватывает одно из основных слагаемых фабулы романа соцреализма: темнота, стихийность и сознательность.

«Художественное сознание» социалистического реализма еще только вызревает, но Фадеев уже намечает типический конфликт целой эпохи — между неорганизованной массой и волей большевика-руководителя, вектор которого направлен к образу нового героя времени («Против течения»).

Безусловной авторской удачей становится для Фадеева роман «Разгром», работа над которым шла в 1925–1926 годах. Эти годы стали знаковыми для русской литературы уже потому, что в прозе разных направлений вырисовывается облик нового времени, возникает новый герой, проясняется отношение к нему. Главными героями сочинений часто становятся интеллигенты (в классическом реализме — «лишние люди»), оказавшиеся в эпицентре революции и гражданской войны. Однако в художественном решении темы интеллигенция и революция авторов разделяет не только выбор поэтических средств, но и идеологическая позиция. Образ русского интеллигента, рефлектирующего, пытающегося стать нужным народу, найти с ним общий язык или наоборот попытаться оказаться в стороне от судьбоносных решений («теория чистых рук») не находит творческого продолжения в «Разгроме» Фадеева. Из творчества Фадеева в полном согласии с тенденциями соцреализма исчезают «лишние люди». Более того, Фадеев кладет начало подозрительно-негативному взгляду на интеллигента и одновременно изображает выходцев из интеллигентской среды убежденными сторонниками новой власти. «Лишний человек» исчезает, раздваиваясь на того, кто с нами, и на того, кто против нас.

В романе появляются и вступают в конфликтные отношения два героя — бывший гимназист Мечик и руководитель партизанского отряда, большевик Левинсон. Левинсон — тоже герой-интеллигент, но это интеллигент, созданный новым временем. Фадеев, воссоздавая политическую ситуацию, рисует героя, органично встроенного в трагическое время, убежденного в своей правоте, умеющего противостоять народной стихии. В отличие от других авторов 1920-х годов¹, писатель представил своего героя не только мудрым руководителем, но и обычным человеком, которого отличает лишь одно, но очень сильное желание — жажда «нового, прекрасного, сильного, доброго человека». Он не только формирует партизанский отряд и становится «воспитателем» очень разных людей

¹ Левинсон Фадеева, безусловно, выделялся среди близких ему литературных героев, рожденных новой исторической эпохой: Пеклеванова из «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова; Кожуха из «Железного потока» А. Серафимовича; Евсюкова из «Сорок первого» Б. Лавренева).

(Бакланов, Метелица, Чиж, Фролов, Морозка), но и сам меняется, ощущая себя его частицей.

Волею исторических обстоятельств Левинсон так же, как и многие герои романа (Метелица, Морозко, Мечик, доктор Сташинский), поставлен в ситуацию выбора. Но он наделен большей властью и большей ответственностью. Выбор Левинсона часто становится судьбоносным. Именно этот герой, вероятно, наиболее близок Фадееву. Он, как и его создатель, хорошо понимает, что революция и гражданская война ведут «отбор человеческого материала», а поэтому осознает и глубоко принимает новые жизненные ценности.

Сложных и трудных ситуаций, в которых Левинсону и членам его отряда приходится делать выбор, в романе несколько. Так, необходимость спасения голодного отряда заставляет Левинсона отобрать у семьи корейца последнюю свинью. Он понимает, что ведет себя жестоко, однако, «чувствуя за собой полтора года голодных ртов», не может поступить иначе. Оппонентом Левинсона постоянно является Мечик, который осуждает поступок командира, но в то же время ест свинью вместе со всеми.

Изображая внутреннее противостояние этих героев, Фадеев представляет достаточно тонким психологом, хорошо понимающим внутренние, глубоко скрытые мотивы поведения персонажей. Не случайно именно такие фрагменты текста привлекали внимание читателей и современной писателю критики, весьма справедливо отмечавшей следы влияния толстовского психологизма.

Во втором эпизоде Левинсон снова подчиняется жестокой необходимости. Он берет на себя муки совести, разрешая доктору Сташинскому дать смертельно раненному партизану Фролову «бром» — яд («— А как он — плох?» Очень?... несколько раз спросил Левинсон... Надежд никаких... да разве в этом суть?... — Все-таки легче как-то, созная Левинсон. Он тут же устыдился, что обманывает себя, но ему действительно стало легче»). Все участники этого события (Левинсон, Сташинский и обо всем догадывающийся Фролов) хорошо понимают трагическую необходимость подобного разрешения ситуации. Больше того, Фролов не только подчиняется решению командира, но делает это осмысленно. Новый тип социального гуманизма лишает смерть ради общего дела субъективного, личностного оттенка. Фадеев так комментирует последние размышления Фролова о неизбежности его ухода: «...Мысль о неизбежности смерти людей еще не была ему совсем ясна и доказана, но она была именно той мыслью, которая лишала личную — его, Фролова, — смерть, ее особенного, отдельного, страшного смысла и делала ее — эту смерть — чем-то обыкновенным, свойственным всем людям».

С точки зрения героя-оппонента, однако, ситуация выглядит совсем иначе. Высокий трагизм момента нарушает «взвизгнувший» Мечик, который «не помня себя выскочил из барака». Он в очередной раз примеривается к ситуации, ощущая себя следующей жертвой партизан. «Ненужно-жалкие», по выражению Фадеева, «слова», произносимые Мечиком, жалкий облик героя — «волоса», свисающие на глаза, «противные, липкие, как паутина», диссонируют с состоянием Сташинского, подносящего Фролову смертельное питье. Психологическая зарисовка Сташинско-

го в этот роковой момент подчеркивает внутренние метания доктора, вынужденного собрать в кулак всю свою волю: «Кривя побелевшие губы, знобясь и мигая, Сташинский поднес ему мензурку. Фролов поддержал ее обеими руками и выпил».

В третьей ситуации вынужденного выбора Левинсон лишен жалости. Не случайно приговор мужику «в черной жилетке», выдавшему пастушонка с лошастью Метелицы, поддержан крестьянским «миром» («Расстрелять его, — холодно сказал Левинсон»). Справедливость нравственного и социального характера осмысливается в романе с позиций революционного мировидения автора и его героев и, следовательно, вновь не находит понимания со стороны Мечика. Во внутреннем монологе персонажа эта новая ситуация не дифференцируется от остальных: «Они убили его, этого человека в жилетке, — думал он, уткнувшись лицом в воротник шинели, лежа где-то в кустах... Они убьют и меня рано или поздно... но я и так не живу — я точно умер...».

Мечик в изображении автора эгоцентричен. Его мир строится по модели «я и другие». В романе возникает своеобразная пародия на романтического героя (бегство и отчуждение персонажа). Мечика волнует только то, как партизаны относятся к нему. Он считает, что здесь «никто не хотел разбираться в его обидах», что в госпитале люди «ласкали его только потому, что в этом состояла их обязанность». Мечик забывает о том, что именно Морозка вытащил его из огня, взгляд партизана кажется ему «пренебрежительным» («почему он смотрел так пренебрежительно?»). Вместо героев «в одежде из порохового дыма» Мечик встречает в партизанском отряде обычных людей, рабочих, необразованных, грубых. Ему кажется, что в них нет той искренности, о которой он мечтал. Здесь даже смеются «по-обязанности» — считает Мечик. Постепенно он начинает ощущать себя жертвой: «Я вовсе не обязан страдать за других (ему приятно было думать, будто он стал жертвой за какого-то другого)». Логика создаваемого Фадеевым характера неминуемо ведет героя-интеллигента к предательству. Вследствие индивидуализма Мечик не может понять этот новый гуманизм своего оппонента — партизанского вожака Левинсона.

В романе Фадеева гуманизм героев (Левинсона и членов его отряда), исходящий из классовых приоритетов, являет собой изменившуюся систему ценностей, и она, соответствуя историческому времени, в потоке которого сошлись в трагическом противостоянии соотечественники, подменяет время онтологическое, бытийное. Все ситуации получают освещение, лишенное более высокого, чем классовый и злободневно-исторический, взгляда на человеческую жизнь.

Второй персонаж, образующий антитезу Мечику — Морозка — герой необходимый и типический для нового художественного сознания. Морозка — шахтер, рабочий человек, грубый, вороватый, но вместе с тем искренний, находит в себе силы переродиться. А в финале романа герой уже готов к самопожертвованию. В художественной трактовке Фадеева именно этот простой человек поднимается до философских высот осознания жизни: «Ему жаль было не того, что он умрет сейчас...» Жизнь другого человека для Морозки теперь дороже, чем собственная: «Он так ярко чувствовал их (партизан — Е.Д.) в себе, этих уставших, ничего не подоз-

ревающих, доверившихся ему людей, что в нем не зародилось мысли о какой-либо иной возможности для себя, кроме — возможности еще предупредить их об опасности». Этот новый облик Морозки органично вписывался в канон социалистического реализма, сформировавшийся в советской литературе, — передавать победу сознательного начала в споре со стихийностью и изображать жизнь «в ее революционном развитии».

Совсем иначе представлен Мечик. Автор с самого начала повествования расставляет акценты. Интеллигент Мечик обладает романтическим мировосприятием, которое, с точки зрения Фадеева, является знаком чужеродности персонажа. Он изначально «чужак» в партизанском отряде, чужак в революции.

На первый взгляд, этот молодой человек с еще не сложившимся характером, вполне мог бы обрести качества героя-идеолога, глубоко задумавшегося над судьбами человечества, знакомого читателю по классическим русским романам XIX столетия (Пьер Безухов Толстого; Иван Карамазов Достоевского). Однако рефлексия Мечика в изображении Фадеева оказывается пародийной, эгоистически сосредоточенной. А его романтическое восприятие окружающего мира (революционных событий и гражданской войны) возникает в рационалистическом поле. Оно пришло из книг и газет, из некоей первоначальной интеллигентской образованности: «Люди в сопках (знакомые только по газетам) вставляли перед глазами, как живые, — в одежде из порохового дыма и героических подвигов. Голова пухла от любопытства, от дерзкого воображения».

Духовное падение чуждого героя (предательство Мечика в финале романа) исключает, по мнению автора, и «воскресение» персонажа. Герой с романтическим, идеальным взглядом на мир в финале романа предстает перед читателями в сниженных, бытовых зарисовках. Пытаясь скрыться и от партизан, и от отряда белогвардейцев, он «барахтался на четвереньках», «сделав несколько унижительных телодвижений». Идеальный порыв сменяет полная духовная опустошенность и безразличие. Мечик выходит на дорогу, понимая, что готов отдаться на волю любой силы: «Вдруг там белые?» — «А не все ли равно? — подумал Мечик с той прямотой и трезвостью, которую он теперь сам умел находить под ворохом всяких добрых и жалостливых мыслей и чувствований».

Главы «Пути-дороги», «Трясина», «Девятнадцать» завершают «размежевание» Левинсона и Мечика. Внутреннее противостояние персонажей оборачивается нравственной победой Левинсона и всех тех героев, переплавка которых в горниле гражданской войны должна произойти, исходя из идейно-художественной задачи автора, на глазах читателей. Две последние главы романа — определение классовых и исторических «путей-дорог» главных героев «Разгрома», которые окончательно выводят интеллигента Мечика за пределы новых исторических ценностей.

А интеллигент-большевик Левинсон и оставшиеся в живых члены партизанского отряда («Девятнадцать»), окрепшие и возмужавшие в боях за новую власть, отправляются в будущее — творить собственную историю.

Герои, воплощавшие черты будущего, всегда занимали воображение Фадеева. В таком типе персонажа он видел верный знак метода — типа

художественного сознания, который наиболее соответствовал времени и назывался социалистический реализм. Согласно этому методу создания художественного образа типизация должна осуществляться не только на основе наиболее часто встречающихся в обществе черт характера или явлений, но и представлять перспективу развития — в современности видеть черты будущего. Подобного рода механизм создания образа предполагал синтетическое соединение реалистического освоения вещного мира с романтическим пафосом в создании образа положительного героя (мечта, подсвеченная правдой жизни; герой, воплощающий в настоящем черты будущего).

Фадеев и сам мечтал создать подобного рода произведение и такого типа героя в собственном творчестве. Однако ни роман всей его жизни «Последний из удэге», ни «Черная металлургия», в которой жанровая разновидность производственного романа боролась с романом нравственно-психологическим, бытовым, не смогли выразить все то, что представлялось Фадееву ясным, простым и понятным в его эмоциональных призывах и теории соцреализма. Личная писательская практика Фадеева после «Разгрома» не подчинялась принципам соцреализма и ставила перед писателем неразрешимые задачи. Там же, где он пытался обойти «правила» и каноны соцреализма, он встречал сопротивление партийной критики

Попытку изобразить идеального, прекрасного, нового человека Фадеев предпринял в романе «Молодая гвардия». Он работал над ней в 1943–1945 годах. Фадеев создает яркие психологические зарисовки молодых подпольщиков-краснодонцев Ульяны Громовой, Вани Земнухова, Любки Шевцовой, Сережи Тюленина. Однако по ходу работы над романом Фадеев задается вопросом о том, почему в первые годы войны народ был обречен на трагические потери. Ответ на этот вопрос неизбежно приводил автора к мысли о бездействии власти, о ее предательской халатности и политической близорукости в предвоенные годы. Разумеется, подобная версия не могла бы появиться в печати. Фадеев корректирует текст «Молодой гвардии», убирая из него острые моменты, но сохраняя живые эпизоды и любовно выписанные образы молодых героев. В целом вторая редакция «Молодой гвардии» оказалась вымученной и значительно слабее первой.

В письмах Фадеев признавался, что знакомство с подлинными документами по Краснодонскому делу и прототипами героев, оживили его желание сочинять. Творческая фантазия подсказывала ему новые сюжеты. Но планам писателя не удалось реализоваться. Он продолжает руководить отечественной литературой. После смерти Сталина писатель начинает ощущать, что настоящая жизнь и теория слишком не похожи друг на друга. Разоблачение «культа личности», преступлений Сталина, палача и людоеда, высветили Фадееву всю низость его собственного участия в машине подавления народа. Он подписывал расстрельные списки, по которым казнили так называемых «врагов народа» из писательского сообщества¹. Писатель понял, что его безусловное доверие Сталину и со-

¹ См. об этом статью Галины Белой «Случай Фадеева» // Вопросы литературы, 2005, № 2, март-апрель. — С. 53–65. В статье, в частности, приведены заявление Фа-

ветской власти обернулось не только заблуждением, но и преступлением, в которое он был втянут. Как человек лично честный, он не мог вынести позора, как коммунист, он понял, что сделал ошибочный выбор и поклонялся ложному, фальшивому кумиру. Стало быть, нужно было нести ответ. Фадеев не уклонился от него и в момент очередной депрессии сделал в себя роковой смертельный выстрел. Самоубийство представилось ему теперь единственно возможным расчетом с несправедно прожитой жизнью. Так писатель расквитался с погубившей его исторической эпохой.

Если в 1930-х годах принципы соцреализма вырабатывались, то в 1950–1960 годы они уже окостенели. Как понимало большинство образованного общества, столь же окостенели и превратились в тормоз для развития общества и основополагающие идеи, на которых держался СССР. Однако все без исключения правители продолжали отстаивать неизбежность государственного и социального фундамента. Естественно, что власть по-прежнему считала соцреализм единственным официальным методом советской литературы и советского искусства.

На пост главного защитника социалистического реализма в художественной литературе в 1950-е выдвинулся В.А. Кочетов. Между А. Фадеевым и В. Кочетовым — «дистанция огромного размера». Они отличались не только по размеру дарования (у первого оно было, второго природа лишила таланта), но и по мировоззрению¹ — первый искренно верил в соци-

деева секретарям ЦК об участниках «антипатриотической группы критиков» В.Л. Дайреджиеве и И.Л. Альтмане, записка «Об очищении репертуара театров от идеологически порочных и антихудожественных произведений».

¹ В предсмертной записке, адресованной ЦК КПСС Фадеев остался верен идеалам социализма и коммунизма, но считал эти идеалы искаженными. Он имел мужество признать: «...искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии и теперь уже не может быть поправлено. Лучшие кадры литературы — в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, — физически истреблены или погибли благодаря преступному попустительству власти имущих: лучшие люди литературы умерли в преждевременном возрасте; все остальное, мало-мальски способное создавать истинные ценности, умерло, не достигнув 40–50 лет». Власть, понял Фадеев, намечают такие «поправки», которые неприемлемы и только погубят все дело. Но он почувствовал и то, что для исправления положения он не нужен, власти в нем не нуждаются. Так в сознании Фадеева вспыхивает воспоминание о революционных годах, когда он был полон надежд, энтузиазма, когда им владело убеждение в том, что уничтожение всех, кто с ужасом, но молчаливо наблюдает за преступлениями власти, не говоря уже о тех, кто сопротивляется, критикует или сомневается, принесет истинное счастье народу, отечеству и литературе: «С каким чувством свободы и открытости мира входило молодое поколение в литературу при Ленине, какие силы необъятные были в душе и какие прекрасные произведения мы создавали и еще могли бы создать!» Перед смертью к Фадееву пришло прозрение: «Нас после смерти Ленина низвели до положения мальчишек, уничтожали, идеологически пугали и называли это — “партийностью”». И дальше следуют горькие слова: «И нет никакого уже стимула в душе, чтобы творить...». Фадеев теперь обвиняет партию, которой служил верой и правдой, в том, что она загубила его талант писателя, загубила его как человека. При этом он даже преувеличивает меру своего таланта, полагая, будто ему удалось бы создать нечто похожее на великие романы Л. Толстого: «Созданный для большого творчества во имя коммунизма, с шестнадцати лет связанный с партией, с рабочими и крестьянами, одаренный богом та-

ализм и коммунизм, второй принадлежал к бюрократам от литературы, к тем, которым, по словам Фадеева, «литература... отдана на растерзание». Иначе говоря, смена Фадеева Кочетовым (не на руководящем посту, а в качестве идеолога соцреализма) — прямое доказательство иронии истории, которая сначала предстала в виде трагедии, а во второй раз — в жанре фарса. Всеволод Кочетов — это жалкая насмешка истории не только над Александром Фадеевым, но и над социалистическим реализмом, мертворожденным методом, в изъяснении которого щедро обогатились околокремлевские борзописцы.

Точно также В. Кочетов не сравним и с первыми теоретиками социалистического реализма, утонченными интеллектуалами М. Лифшицем и Д. Лукачем. Своими сочинениями он скорее дискредитировал социалис-

лантом незаурядным, я был полон самых высоких мыслей и чувств, какие только может породить жизнь народа, соединенная с прекрасными идеалами коммунизма. Но меня превратили в лошадь ломового извоза, всю жизнь я плелся под кладью бездарных, неоправданных, могущих быть выполненными любым человеком неисчислимых бюрократических дел. И даже сейчас, когда подводишь итог жизни своей, невыносимо вспомнить все то количество окриков, внушений, поучений и просто идеологических пороков, которые обрушились на меня, кем наш чудесный народ вправе был бы гордиться в силу подлинности и скромности внутреннего глубоко коммунистического таланта моего. Литература — этот высший плод нового строя — унижена, затравлена, загублена. Самодовольство нуворишей от великого ленинского учения, даже тогда, когда они клянутся им, этим учением, привело к полному недоверию к ним с моей стороны, ибо от них можно ждать еще худшего, чем от сатрапа Сталина». И затем следует итог: «Жизнь моя как писателя теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью как избавление от этого гнусного существования, где на тебя обрушивается подлость, ложь, клевета, ухожу из этой жизни». Г. Белая полагала, что карой за обманутую жизнь и жизнь, прожитую в обмане, хотя и неосознанном до самой смерти, стало «мышление штампами», означавшее «потерю контакта с реальностью на глубинном уровне — уровне языкового общения с читателем»: Фадеев уже не мог ни говорить, ни писать на обычном, нормальном литературном языке. С молодости он отдал себя партии, социализму, коммунизму и «плыл по течению как «слуга партии»». У него было так называемое «раздвоения личности», он не приносил себя, писателя, в жертву общественно-политической деятельности. Напротив, по словам Г. Белой, он отождествил себя с революционной культурой и «был обречен на то, чтобы... петь ее голосом». Лишь накануне самоубийства он понял, что и партия, и социализм, и коммунизм на практике превратились в фантомы, которые сломали его жизнь писателя и человека. И все же он продолжал думать, что в теории, в идеале, вне сталинского и иного искажения идеология коммунизма истинна и прекрасна. Фадеев не знал противоречий между идеологией (марксизмом-ленинизмом), административными обязанностями (генеральный секретарь СП СССР) и творчеством, насаждая метод соцреализма. Г.Белая полагала, что, поскольку Фадеев и другие «революционные писатели» по своему личному выбору «оказались намертво вписаны в системы представлений и норм революционной культуры» и при этом не смогли и не захотели ни изменять, ни опровергать «первичную ценностную ориентацию» революционной культуры, то «нет оснований считать их жертвами советской системы». Соглашаясь с Г. Белой, нужно внести одну поправку: сам Фадеев, безусловно, считал себя жертвой не вообще советской системы, а советской системы, искаженной Сталиным и его партией. Он так и остался в убеждении, что ленинская советская система не потребовала бы от него губительной жертвы. В этом он также жестоко ошибался.

тический реализм и советскую литературу, нежели способствовал ее процветанию. Тем не менее, фигура Кочетова — фигура значимая. Речь не идет в данном случае о каких-либо художественных достоинствах его произведений, но исключительно об усвоении и демонстрации «правил», канонов, клише соцреализма, которые были с рациональной деловитостью расставлены в его романах «Журбины» (1952), «Братья Ершовы» (1958), «Секретарь обкома» (1961), «Чего же ты хочешь?» (1969).

Рассудочный замысел романа «Журбины» не вызывает сомнений. В центре романа три поколения рабочей династии. «Большая семья» рабочих — слепок с «великой семьи» СССР. Во главе ее «гегемон» — старый пролетарий, которому под стать сын и внук. Старый пролетарий выступает в роли наставника для своего сына, а тот, в свою очередь, вносит сознательность в очередного отпрыска рода. Некоторые члены семейства получили высшее образование, но не покинули корабельный завод и не оторвались от рабочей массы. Конфликты в основном связаны с производством, но случаются и личные трудности. В неблагоприятных поступках повинны ненадежные и подлые интеллигенты, однако, им воздается по заслугам. В финале торжествует советский образ жизни.

Впоследствии главной темой сочинений Кочетова стало поношение интеллигенции, виновной во всех грехах и бедах социализма. Писатель родился слишком поздно: он не столько был вынужден агитировать за социализм (пафос 1920–1930-х годов), нападая на его врагов, сколько защищать его от внутренней критики. Писатель Евгений Попов в статье «Всеволод Кочетов как предтеча концептуализма» высказался так: «Трагедия Всеволода Кочетова, простого человека из Новгорода, вознесенного на советский литературный Олимп, заключалось в том, что он был на редкость настоящим советским писателем, о котором даже и не мечтались партии в ее сладких идеологических дремах. Кочетов все воспринимал слишком всерьез в то странное время, когда уже подмигивал своим ревизионистским оком Никита Хрущев, разоблачивший Сталина, которому прежде верно служил; когда медленно наливался, как прыщ, багровый брежневский «зрелый социализм», лопнувший в 1991 году»¹.

В последнем одиозном романе («Чего же ты хочешь?») Кочетов решил вступить в идейно-публицистический бой с интеллигенцией, надеясь его выиграть. Но выиграть не удалось, потому что роман не то что не приняли всерьез, но над ним откровенно смеялись и потешались из-за его дремучей тупости, невежества и откровенной бездарности.

Основная интрига развивается между отцом и сыном, Феликсом (явный намек на кумира автора «железного Феликса», Дзержинского). Здесь вновь читатель встретился с характерной для соцреализма дилеммой — стихийное — сознательное. Но теперь стихийное — следствие не только возраста, но и иноземных пагубных влияний, которые подтачивали социализм. Как и предполагается, в финале романа, социализм устоял и торжествует, но создается странное впечатление: если столь жалки попытки подорвать опоры социализма, то их ли ему страшиться?

¹ Попов Евгений. Всеволод Кочетов как предтеча концептуализма // Октябрь, 2004, № 8. <http://magazines.russ.ru/october/2004/8/popov7.html>

Для того чтобы создалось впечатление, будто социализм окружен сонмищем врагов, а сам представляет собой чуть ли не жертвенного агнца, Кочетов наполняет роман многочисленными персонажами, которые умеют только пакостить. Даже «Правда» упрекнула писателя, что такого количества внутренних врагов у советской страны нет, что лишь немногие интеллигенты выразили несогласие с политикой партии. Словом, как писал Е. Попов, «это сочинение смутило даже правящих тогда нашей страной большевиков, ибо верный, но недалекий их слуга, сам того не понимая, подложил им изрядную свинью, простодушно высказав «с последней прямоотой» все, что он думает о мире, окружающем его и СССР. Мир этот полон злобы, скрытых и явных угроз в адрес страны победившего социализма, насельники империи одурманены мощной западной пропагандой, художники, сменившие Серп и Молот на безыдейного голубя Пикассо, рисуют абстрактные картины, писатели пишут всяческую мерзость, киношники снимают за народные денежки пустоту, значительная часть молодежи плевать хотела на светлые коммунистические идеалы и даже русофилы и монархисты повадились есть чеснок, который, как свидетельствуют мемуаристы, лично Кочетов патологически ненавидел еще больше, чем Америку и ревизионистов»¹.

¹ В качестве примера Е. Попов привел несколько выдержек из романа:

— В мире-то, дружок, натянуто, как струна, вот-вот загудит. На нас идут таким походом, какой, может быть, пострашнее походов тех четырнадцати государств, которые кинулись на Советскую республику в девятнадцатом году.

— И ты думаешь — что? Что в случае чего мы не выдержим, не выстоим, драпанем в кусты?

— Не в этом дело, совсем не в этом. Одни, может быть, и драпанут, и непременно драпанут, другие, нисколько не сомневаюсь, встанут грудью и пойдут в бой. Дело в другом. В том, что вы беспечны, вы слишком поверили сиренам миролюбия — и зарубежным и нашим, отечественным. Эмблемой вашей стал библейский голубь с пальмовой ветвью в клюве. Кто только вам его подсунул вместо серпа и молота? Голубь — это же из библии, из так называемого «священного писания», он не из марксизма, Феликс. Слишком уж вы доверчивы... (Последнюю фразу Е. Попов прокомментировал так: «Кочетов, так же, как и злой гений XX века Ульянов-Ленин, гневно отвергает всякое «заигрывание с боженькой». По мнению писателя, порядочные люди ходят в церковь только для того, чтобы убедиться — Бога нет»);

— Я понимаю, что ты сознательно обостряешь разговор и подливаешь масла в огонь спора, Феликс. Ты ведь неглупый, ты умный. И ты не можешь не понимать, что если бы было действительно так, как вот ты сказал, то есть как ты где-то вычитал, мы бы с тобой не сидели сегодня у окошечка с газетками в руках. Твой отец и твоя мать были бы сожжены в одном из стационарных крематориев, предназначенных для планомерного истребления советских людей. А ты, мой друг, с твоими товарищами, пока бы у вас были силенки, работали бы на немцев, как восточные рабы. Не повторяй, Феликс, сознательной клеветы одних и обывательских пошлостей других. Было сделано наиглавнейшее: к войне, к выпуску самого современного оружия в массовых масштабах была подготовлена наша промышленность, и необыкновенную прочность приобрело производящее хлеб сельское хозяйство — оттого, что было оно полностью коллективизировано. И не было никакой «пятой колонны», оттого что был своевременно ликвидирован кулак и разгромлены все виды оппозиции в партии. Вот это было главное, чего никто не прозевал, Феликс (этот монолог — верх цинизма: он оправдывает уничтожение крестьянства и развязанный Сталиным тер-
рор).

Лучшими критическими откликами на роман стали широко известные пародии С.С. Смирнова «Чего же ты хохочешь?»¹ и З.С. Паперного «Чего же он кочет»². С.С. Смирнов смешно обыгрывал стиль Кочетова, который настолько убог и пошл, что подчас кажется пародийным³: «... Развязно вошла Порция Уиски. Увидев Железова, она злобно смутилась.

— Господин Железов, — воскликнула она сквозь зубы. — Вы не обиделись на мои критические статьи?

Железов пристально посмотрел в ее лицемерное лицо.

— Мисс Порция Уиски! — сказал он, — в одной статье вы назвали меня «задиристым», в другой чересчур «задорным», а в третьей вы писали о «заданности» моего творчества. Анализируя эти эпитеты, я сразу заметил, что все они начинаются со слова «зад». Этим вы пытались оскорбить и унижить меня. Но мой девиз — «око за око и зад за зад».

И, подняв руку на принципиальную высоту, он с широким русским размахом шлепнул Порцию пониже спины. Разоблаченно визжа, она убежала.

«Как находчиво! — восхищенно думала Уя. — Так оригинально ответить на критику! Это совершенно новая форма политической борьбы!»

Железов озадачил Порцию Уиски так, что пониже спины у нее навсегда остался отпечаток его трудовой мозолистой руки. И когда через два дня после этого Порция выступила со стриптизом на бюро творческого объединения московских критиков, цветная фотография этого отпечатка была опубликована в американском журнале «Лай» под заголовком «Рука Москвы». Порция Уиски оказалась окончательно скомпрометированной и вынуждена была покинуть Советский Союз. <...>

Чего же ты хохочешь, читатель? Ну, чего ржешь, спрашиваю? Знаешь, чем это пахнет?.. Молчишь?! Ладно. Мы с тобою по-другому поговорим!»

З.С. Паперный, излагая сюжет («Советская девушка Лера Васильева вышла замуж за итальянца Спада, тезку Муссолини. Вначале ее муж назвался просто Беном, и она, ни о чем не подозревая, поехала с ним в Италию, к Бениной матери»), построил свою пародию на высмеивании ретроградных и мракобесных политических взглядах Кочетова: «...У рабочего человека Феликса Самарина не было конфликтов отцов и детей с отцом.

— Давай, отец, потолкуем, — сказал сын.

— Изволь, — согласился отец, — но только если о заветном. Размениваться на пустячки не намерен. Что тебя заботит, сынок?

— Две заботы сердце гложут, — чистосердечно признался Феликс, — германский реваншизм и американский империализм. Тут, отец, что-то

¹ Антология сатиры и юмора России XX века. Т. IX: Литературная пародия. — М., 2000.

² Паперный З.С. Музыка играет так весело. — М., 1990.

³ Например: «Подрывную работу среди творческой интеллигенции Порция Уиски вела в постели. В промежутках между поцелуями она успевала подсказать молодому поэту сомнительную рифму, уговорить художника писать не маслом, а маргарином...».

делать надо. И еще одна закавыка. Давно хотел спросить. Скажи, пожалуйста, был тридцать седьмой год или же после тридцать шестого сразу начался тридцать восьмой?

— Тридцать седьмой! Это надо же! — уклончиво воскликнул отец. Его взгляд стал холодней, а глаза потеплели. — Уравнение с тремя неизвестными, — сказал он молча, — икс, игрек, зек. <...>

А между тем мисс Порция Браун, как все враги, не дремала. На этот раз она собрала в комнате Ии советских парней и девушек и с маху бросилась в диверсию. Испытанное средство: индивидуальный половой террор. Напоив гостей антисоветским джином, мисс начала раздеваться под ритмично и мелодично растлевающую молодые и неопытные души музыку.

— Разрешите стриптиз считать открытым, господа! — весело закричала мисс, привычно расстегивая пуговицы на блузке из поддельной искусственной ткани.

— Товарищи! — раздался голос Ии. — За что боролись? Наша правда выше голых фактов.

Порция неотвратимо расстегивала блузку.

— Товарищи! Братья и сестры, к вам обращаюсь я, друзья мои! — набатно гремел голос Ии. — Вспомним взятие Зимнего, раскулачивание кулака, обеднячивание бедняка, пять в четыре, мир во всем мире...

Но мисс Порция Браун уже выходила за пределы своей юбки. Еще минута, и наши парни и девушки увидят то, чего...

«Скорей! К своим! Этого не должен увидеть каждый!» — задыхалась Ия.

...Узнав, в чем дело, Феликс посерел, осунулся и возмужал. Когда он и только что вышедшая за него замуж Лера Васильева и Ия ворвались в стриптизную, раздевалась девица с лошадиным лицом, не понимая, что она троянский конь мировой реакции. Ее белье лежало на полу, как белый флаг политической капитуляции.

Да, Порция Браун честно отрабатывала свой хлеб, свою порцию, или, по-нашему, пайку.

— Караул устал ждать, — произнес Феликс сурово, но грозно.

Заливаясь слезами, мисс стала одеваться.

Такого поражения многие годы не знал Пентагон.

— Прости, отец, опять я к тебе, — сказал Феликс, входя. — Так как же все-таки — был тридцать седьмой год или нет? Не знаю, кому и верить.

— Не был, — ответил отец отечески ласково, — не был, сынок. Но будет...»¹

Не менее сурово оценили роман и следующие поколения критиков (см.: *Михаил Золотоносов. Судьбоносный роман и его автор*). Автор писал: «Что касается самого Всеволода Анисимовича Кочетова (1912–1973), то это был третьестепенный советский писатель, исправно плодивший псевдореалистические романы, в которых тематизировались советские

¹ Писательское «мастерство» Кочетова подверглось ироническим издевкам: Паперный вывел на сцену художника Антонина Свешникова, который создал полотно «Гегемона Лиза»: рабоче-крестьянская мать родила двойню, рабочего и крестьянина...

идеологемы. Скажем, в «Журбиных»... он соединил жанр семейного романа с темой рабочего класса. В романе «Братья Ершовы» Кочетов показал сплоченный рабочий коллектив как носителя передовых идей и среду художественной «гнилой» интеллигенции как носительницу идей ревизионистских. Возможно, такова была реакция на события в Венгрии. Но даже «Правда» (1958, 25 сент.) поправила его, заметив, что «настроения эти затронули значительно меньший круг творческих работников, чем показано в романе».

Поправки «Правды» характерны: Кочетов всегда святее папы и всегда выражает мнение самых реакционных слоев ЦК и «органов». Все знали, что если основная масса советских писателей смотрит на жизнь глазами идеологического отдела ЦК КПСС, то у Кочетова на все точка зрения КГБ.

«Чего же ты хочешь?» эту репутацию упрочил еще более. Роман представлял собой реакцию на «Пражскую весну», после которой Андропов создал новое Пятое управление, изучавшее все проявления инакомыслия и боровшееся с ним. Кочетов доносил не только на творческую интеллигенцию в СССР, но и на еврокоммунистов и ревизионистов из компартий Италии и Франции¹. Содержание романа передано автором критической статьи с той степенью презрительной насмешливости, какую произведение Кочетова справедливо заслужило². Однако при чтении

¹ Об этой плодотворной деятельности В.А. Кочетова см.: *Скуратовский Вадим*. Из наблюдений над прозой Всеволода Кочетова и *Страда Карла*. Некоторые дополнения к статье В.Л. Скуратовского (Vittorio). — М., 2005).

² Сюжет романа строится на том, что «москвичка Лера Васильева вышла замуж за итальянца Бенито Спаду. Это позволило ей, а заодно и читателям узнать, что Бенито не любил Ник. Островского и диктатуру пролетариата. Мерзавец раскрылся до основания — именно так, как в мае 1970 г. был раскрыт в статье «Правды» ревизионист Роже Гароди. <...> Замысел Кочетова был простым: опровергнуть антикоммунизм, продемонстрировав его образцы, которые советскому читателю покажутся лживыми и отвратительными. Сюжет тоже был простым: из шпионского центра в СССР направлена группа в составе бывшего эсэсовца Клауберга, эмигранта (тоже б. эсэсовца) Сабурова-Карадонны и голубоглазой американки Порции Браун (в ней без труда опознавалась Ольга Карлайл, внучка Леонида Андреева, крупный американский литературовед). Группа должна фотографировать иконы для издания красивого альбома, а на самом деле заниматься подрывной работой, наведением мостов, внутренним разложением советского народа, приближая падение коммунизма. «Возможность атомных и водородных ударов по коммунизму, с которыми носятся генералы, с каждым годом становится все проблематичней... А покончить с коммунизмом мы обязаны, — вещает некий «сэр». — Мы обязаны его уничтожить. Иначе уничтожит нас он... Сейчас кое-что обнадеживает. Мы исключительно умело использовали развенчание Сталина... Вместе с падением Сталина... нам удалось в некоторых умах поколебать и веру в то дело, которое делалось тридцать лет под руководством этого человека... Наше дело сегодня — усиливать и усиливать натиск, пользоваться тем, что «железный занавес» рухнул и повсюду... наводятся мосты. Что мы делаем для этого? Мы стремимся накачивать их кинорынок нашей продукцией, мы шлем им наших певичек и плясунов, мы...»

М. Золотоносов писал, что слова монолога вышли «непосредственно из недр КГБ. Впервые советский автор для убедительности получил разрешение назвать в открытой печати «Новое русское слово», «Грани», «Посев», «Русскую мысль», фамилии

романа иногда становилось совсем не смешно. Главным героем романа был писатель Булатов, из-за маски которого выглядывал злобещий лик Сталина¹.

Показательно, что Кочетов нигде не забывает вставить соцреалистические клише, например, о внезапном перевоспитании в финале даже заклятого врага советской власти бывшего эсесовца Сабурова-Карадонны. Из уст его, словно вспрянувшего ото сна и сбросившего с себя злые чары, звучит тирада, которую не постеснялся бы произнести и сам Кочетов: «Ты хочешь, чтобы русских и всех других, из кого состоит советский народ, превратили в пыль для удобрения европейских или американских полей?.. Ты увидишь, что приход западной «демократии», которой за-

редакторов и издателей. Чуть ли не цитировалось то, что там публиковалось, — например, приводились фрагменты из листовки «К интеллигенции России» (1967): «Россия разорена, инакомыслие в ней подавляется, идеи не осуществились, коммунизм себя изжил». Все об этом знали, но читать такое даже в гебешных кавычках было забавно, не случайно роман стал бестселлером, в библиотеках за ним выстроились очереди. Читать его интересно и сейчас, ибо опус Кочетова показывает, что андроповский орган весьма точно представлял, откуда исходят главные опасности для режима. Так как он насквозь утопичен, то смерть ему принесут не бомбы, а СЛОВО, разоблачение. Разоблачение же нужно направить на ряд ключевых мест — прежде всего на сталинизм. Сейчас уже вполне ясно, что в 1987 г. «передовой отряд» КПСС — КГБ — начал перестройку, т.е. демонтаж режима, именно по той программе, которую в 1969 г. КГБ полагал смертельной. <...>

У Кочетова антисоветчица Жанна Матвеевна описывает свою тактику: «...Не Маяковского отлучать от коммунизма. А тащить в коммунизм, скажем, Мандельштама, Цветаеву, Пастернака... Изучите повнимательней их тексты, проинтерпретируйте, прокомментируйте. Вот, мол, подлинная поэзия революции... Литературный портрет нужен? Портрет Цветаевой! Литературный радиотеатр? Андреева! Стихи на эстраду? Мандельштама! На сцену? Бабель!..» Так Кочетов обрушился на отдушину либеральной интеллигенции, на то немногое, что еще оставалось. Попало и русофилам — в образе поэта Саввы Богородицкого, заменившего «товарища» на «сударя», без труда опознавался Владимир Солоухин. Интеллигенция узнала себя, и это определило читательский успех: все слышали о доносах, но мало кто их читал. А тут вот он. Особую роль играла в романе Порция Браун. В финале она устроила стриптиз как высшую стадию разложения советской молодежи, а перед этим внятно изложила проект по разложению коммунизма в целом: «Мы... работаем, работаем и работаем... Брожение умов в университете, подпольные журналы, листовки. Полное сокрушение прежних кумиров и авторитетов... Дивы... умеющие трясти бедрами на эстраде... сексуализируют атмосферу у русских, уводят молодых людей от общественных интересов в мир сугубо личный, альковный. А это и требуется. Так ослабнет комсомол... Все будет только для виду, для декораума... А тогда в среде равнодушных, безразличных к общественному, которые не будут ничему мешать, возможным станет постепенное продвижение к руководству в различных ведущих организациях (Кочетов не осмелился назвать КПСС и КГБ — М.З.) таких людей, которым больше по душе строй западный, а не советский, не коммунистический». Тогда читать все это было смешно, от души веселились пародисты.

¹ Это почувствовали пародисты: С.Смирнов придумал Булатову памятные имя и отчество — Лаврентий Виссарионович, а З.Паперный использовал известное выражение Сталина о писателях («инженеры человеческих душ»), но военизировал его, аттестовав Булатова «офицером человеческих душ». Как солдафон, Булатов повторяет любившееся ему выражение «осади вперед!».

влекают вас, молодых русских, западные пропагандисты, — это отнюдь не полные витрины ширпотреба, а... уничтожение вашего государства...»

К наблюдениям предыдущих критиков можно присовокупить развернутую рецензию А. Марьямова на роман Кочетова «Снаряжение в походе»¹, написанную, кстати говоря, с так называемых «партийных»

¹Новый мир, 1962, № 1. Отметив обилие общих пустых мест в романе, невнятицу там, где речь идет о, казалось бы, существенных для жизни колхозников насущных делах, А. Марьямов демонстрирует неспособность В.Кочетова и его героя, секретаря обкома Василия Денисова сообщить своим собеседникам что-нибудь интересное, умное и свежее. Вот как проходит разговор Денисова с колхозниками. «Денисов спрашивает: — Вот коммунизм — как вы его мыслите, товарищ председатель и товарищ парторг колхоза?» На этот раз откликается председатель: — От каждого по способностям, каждому по потребностям. — А вы, товарищ Лисицын, как думаете? — Да так же, как Иван Савельевич». Выслушав, Денисов произносит: «— Вы правильно оба думаете, но потребности ведь мыслятся для человека не только в материальном». Это, конечно, очень новая для колхозников и глубокая мысль. Раньше они никак не догадывались, что, кроме материального начала, есть еще и духовное. А Денисов продолжает в том же духе: «— Настоящее, оно фундамент будущего»... Занимательно и то место, где Денисов объясняет крестьянам выгоды кукурузы: «Отличная культура для силоса... И массу большую дает с гектара, больше, чем что-либо иное, и питательность имеет высокую. С подсолнечником, со всякими ботвами (ботва, замечает А. Марьямов, существительное собирательное и, следовательно, множественного числа не имеет — В.К.) картофельными не сравнишь». Герои и сам автор — любители общих мест, пустых неопределенностей. Их многочисленные афоризмы, коими они изволят изъясняться на протяжении романа, подслушаны у толпы и предельно тривиальны: «Где способна спастись или изменить любовь, там выстоит, все выдержит дружба»; «Любящая женщина, пожалуй, посильнее очень и очень многих сильных по должности»; «Одновременно белое и черное быть не может же?»; «Без компаса в океане плыть нельзя. История тоже океан...»; «В мире материального чудеса невозможны...»; «Сколько существует мир, столько и идет борьба нового со старым»; «Чем красивей женщина, тем большему числу людей она принадлежит. Некрасивая — только одному»; «А все же любовь окрыляет человека»; «Книги должны служить людям»; «Повар может и украсить жизнь человека и испортить ее»; «Искусство не должно утомлять. Иначе оно не искусство»; «Вся жизнь состоит из проблем, вопросов и загадок»; «Что ни говори о ней, как ни порти ее, как ни осложняй, а жизнь все-таки прекрасна»; «По-разному приходит любовь к людям»; «Грядущее всегда, рано или поздно, берет верх над тем, что осталось в прошлом»; «Если июньская ночь коротка, то в отличие от нее июньский день долгов»; «Франция — мать духов»; «Во все века прогресс двигали энтузиасты»; «Я считаю, что партия все может. Для нее невозможного нет».

Как и полагается в романе социалистического реализма, Денисову, нового типа руководителю, противостоит антагонист, «носитель старых отрицательных черт, старого стиля руководства. Это секретарь соседнего, Высокогорского, обкома Артамонов, окруживший себя в областном масштабе атмосферой культа собственной личности, подменяющий единоличным диктатом коллективную мысль членов бюро». По сути дела Артамонов — преступник. Вместо него в Высокогорскую область на пост секретаря обкома рекомендуют Денисова для исправления положения. Но, как ни странно, по стилю работы, по строю мышления Денисов и Артамонов не отличаются друг от друга. Их, писал А. Марьямов, разделяют морально-этические качества: «По авторскому замыслу, Денисов честен, а Артамонов способен переступить пределы честности». Однако оба они — «хозяева» в том особом, специфическом смысле, в ка-

ком это слово употреблялось до перестройки. Черты такого «хозяина» в Денисове всюду видны: он возит с собой целую свиту «своих людей»; покровительствует фронтовому другу, спасшему ему жизнь на фронте и держит его на посту директора завода, ставя «завод под угрозу во имя личных отношений, вопреки справедливой критике, которая долго остается безрезультатной»; он держит Суходолова, своего друга, на дистанции, а его отношения с Суходоловым напоминают то покровительство, то кумовство; наконец, очень странно думает Денисов о том, как ему вести себя с простыми людьми из народа, — естественно или с расчетом, с пользой для дела и решает: извлекать пользу — «завоевывать сердца»; совершенно прав А. Марьямов, что «естественный импульс обращается в выработанную, нарочито задаваемую себе показную норму поведения»; столь же странная мысль возникает у Денисова, когда он приходит на «вечер встречи поколений»: «Раз вечер поколений и веселья, так уж чего меряться рангами, тут надо быть человеком, и больше ничего». «Эта мысль, иронически комментирует А. Марьямов, — высказана так, словно само собой разумеется, будто во всякое иное время «быть человеком» не следует и «меряться рангами» необходимо». Весьма показательны маленькие радости Денисова: «Он испытывал удовольствие от того, что секретарь подал ему коробок спичек прежде, чем Денисов успел попросить его об этом. Ему приятно думать, что шофер Бойко возит его восемь лет (при нем «из тридцатидвухлетнего стал сорокалетним, отпустил усы, двое ребятишек у него... родились»)». Возникает у Денисова и «нескрываемое чувство превосходства», когда он размышляет о «малых сих», вспоминая «одну старенькую актрису из Драматического театра». Тут Кочетов поступает как всякий недалекий писатель невысокого уровня: чтобы придать вес своему герою, надо унижить его оппонента. Актриса «рассуждала на собрании: прошло, мол, время, когда мы играли руководителей, директоров заводов, секретарей обкомов, всяких ударников и зачинателей, теперь театр стал демократичней — простых людей играем, которые и на трамвае ездят, и в очереди в баню стоят, и полы моют. А поиграли так год-другой», — переходит Денисов к собственному выводу, — «и за голову схватились: без ударников-то и зачинателей искусству не обойтись, без людей, совершающих дела важные и значительные. Просто, бедолага, сама не знала ни одного директора, ни одного партийного работника, поэтому и от других требовала их не знать». Денисов легко разбивает мысли «старенькой актрисы», которые нарочито «примитивны и неумны». Излагая этот и другие эпизоды из жизни секретаря обкома, А. Марьямов приходит к выводу: «Нет, Артамонов и Денисов вовсе не антагонисты». Этот печальный итог подтверждается и рассказом о переживаниях Денисова, возвратившегося с Двенадцатого съезда партии: «Никогда не забудет София Павловна тех дней, когда вернулся Василий Антонович с Двенадцатого съезда партии, на котором так остро критиковали культ Сталина и последствия этого культа. Он рассказал ей все, и они вместе все заново переживали. Несколько недель они чувствовали себя физически больными, как будто от сердца каждого из них был отхвачен большой, очень важный, живой, пульсирующий кровью ломоть. «Соня, Соня, — говорил он, страдая, — вся же жизнь наша прошла с ним, не мыслилась без него, думалось: мы-то умрем, а он все будет жить и жить. Ведь мы в нем любили Ленина. Помнишь, как он учил любить Ленина, помнишь «Вопросы ленинизма»?» Они доставали «Вопросы ленинизма» и вновь перечитывали вдохновенные главы об Ильиче. «Соня, Соня, — говорил он, — ведь в нем мы любили партию, нашу родную партию, которая вырастила нас с тобой, выучила, вооружила такой идеей, от которой жизнь трижды содержательней, осмысленней стала. Соня!..» — Стоя перед фотографическим портретом Сталина, который висел на стене в домашнем кабинете, он сказал однажды: «Нет, я его судить не могу. Его может судить партия, народ, история. Но не я, Василий Денисов. Отдельно взятый, я мал для этого. Соня, ты можешь меня понять или нет?»

Что она могла ему ответить? Она плакала вместе с ним». «Для Денисова, — резонно замечал А. Марьямов, — ...разоблачение культа личности явилось преимущест-

венно трагедией потери своего божества». И дальше: «Такое отношение к культу личности могло бы присутствовать в характере Артамонова, проливая дополнительный свет на природу его поступков. Но автор характеризует подобным образом не Артамонова, а именно Денисова. И не случайно. Потому что и присущие Денисову антидемократические черты тоже являются частицей именно того чуждого нароста, какой был образован культом личности на теле нашего общества». Подтверждением этих слов служил для критика и предыдущий роман В. Кочетова «Братья Ершовы», и руководство писательской организацией, и отношение к народному театру и народной «Третьяковке», и нежизненные, а порой карикатурные фигуры писателей.

Все это позволило А. Марьямову с полным на то правом сказать о серьезных прочетах романа В. Кочетова, о ложной направленности произведения, об отсутствии заботы «о художественном мастерстве, о полнокровии и правде характеров, о глубине изображаемой картины». Каждая новая книга В. Кочетова оказывалась написанной хуже предыдущей. Но добавим, что это касалось не только В. Кочетова, но и других, значительно более талантливых писателей. Некоторые из них вовсе потеряли дар слова. Стало быть, по мере расширения и углубления принципов соцреализма его «правила» изничтожали свободу творчества, укореняя шаблоны в мышлении писателей и в их стиле. И это превратилось в «закон» для тех авторов, кто поверил в истинность соцреализма.

В результате — рыхлый сюжет, бесплановая композиция, отягощенная множеством произвольных, ничем не мотивированных сцен и эпизодов, затасканные фигуры, афоризмы толпы, банальные и пошлые. Изображение изобразить крупного партийного руководителя нового типа не удалось. Не получился и образ Денисова-семьянина. В быту он вовсе не вызывает симпатии. Например, сын извещает его о предстоящей женитьбе. Денисов тут же спрашивает об анкете невесты, о социальном происхождении ее родителей. Далее сын заявляет, что хочет жить отдельно от родителей и поясняет свое желание тем, что «могут быть инциденты», если к нему придут в гости люди иного круга, нежели те, с которыми общается «демократичный» Денисов-старший. Человечески секретарь обкома скорее отталкивает от себя, нежели к себе привлекает.

Интимные сцены В. Кочетов описывать не умеет. Тут он сразу окунается в густые натуралистические дебри со всеми оттенками махровой пошлости. Противовесом плотоядным формам выступают в романе духовные «красивости», где нет места упоминаниям о плоти и признаках пола. «Пошлость, — справедливо писал А. Марьямов, — не может быть безнаказанно впущена лишь в какую-либо одну область художественного произведения. Она не преминет распространиться, поразить всю его ткань. В этой истине убеждает снова и роман В. Кочетова. Когда писалось о любви Денисова, автор, видимо, усомнился: а могут ли быть два объекта, о которых человек с равным правом говорил бы, что они ему «дороже всего на свете»? Денисов говорит так о своей жене. И все с той же нераздумчивой поспешностью автор заставляет Денисова рассуждать вслед за этим следующим образом: «Дороже Сони у него никого и ничего не было. Ему могли бы задать вопрос: а партия? Он бы ответил: а для меня они, знаете ли, неразделимы». Это упражнение в формальной логике, это сопоставление несопоставимого звучит не только анекдотически, но и нестерпимо пошло.

О языке романа можно судить по следующим фразам: «Вошла еще одна красавица за этот день»; «Я тебя не узнаю, что ты до сих пор не отослал это письмо»; «Александр понял это, помог ей за локоть»; «Это мелочь по сравнению с тем, что вскоре после его ухода положила на стол Огнева секретарь»; «Плотные мамы в шубах свободно катались на ледяной дорожке одни». В. Кочетов любил философствовать на мелких местах («Древние люди, наши диковые предки, расставаясь с очередным уходящим летом, не на жизнь, а на смерть боясь с природой в глухие зимние месяцы, всегда боялись, а вдруг-де новая-то весна, новое лето и не придут...») и часто впадает в слащавую «красивость» («Вначале не было ни фанфар, ни барабанов, ни восторжен-

позиций, в духе теории социалистического реализма, замечания Л.К. Чуковской в ее книге «В лаборатории редактора», статью В. Скуратовского ных, ликующих кликов — был только свет, были только краски, они заменяли все... аквамарины сменялись бледно-сиреневым нежным свечением, которое охватывало добрую половину горизонта, оттесняя первозданную синеву к западу. Это были как бы первые запевы флейт, к которым едва-едва присоединяли свой голос кларнеты. Затем... вступали трубы. Они крепили, ярчали, набирали всё больше розовой желтизны. В небо веером взлетал фонтан золотых, все сметающих на своем пути пламенных стрел. Это вскрикивали тысячт звенящих фанфар...» «Изысканные, хоть и не похожие на настоящий рассвет фонтаны, опалы, аквамарины и кларнеты, — комментировал А. Марьямов, — лишь еще пуще оттеняют вязкую натуралистическую серость общего языкового фона этой книги».

Блестящая рецензия А. Марьямова со всей убедительностью продемонстрировала слабость не только романа В. Кочетова, но и соцреализма в пору его зрелости и позорного заката. В ту пору, когда А.Марьямов писал свою рецензию, общество разделилось на два лагеря. Сторонники одного лагеря считали, что главное в искусстве — содержание, а форма вторична и, как говорится, приложится, или, по словам В. Кочетова, — дело наживное. Они утверждали примат содержания над формой. Сторонники другого лагеря держались того взгляда, что, если страдает форма, то непременно страдает и содержание. Они исходили, как писал А. Марьямов, из того же воззрения, согласно которому форма активна, способна воздействовать на содержание и что пренебрегать формой вследствие единства ее с содержанием ни в коем случае нельзя. Оба взгляда были марксистскими. Значит, спор шел внутри одной идеологии. Общность идеологии сказалась и в критике романа. В. Кочетов и А. Марьямов не отрицают ни социализма, ни партии, ни соцреализма. Разница лишь в том, что В. Кочетов, скрепя сердце, признавая «ошибки» в романе «Секретарь обкома», не хочет их исправлять, а предлагает забыть и «варить сталь». В романе «Чего же ты хочешь?» он еще более откровенен, отрицая так называемые «стратегические» «ошибки» и по существу оправдывая сталинскую эпоху со всеми ее преступлениями. А. Марьямов же входил в тот общественный круг, который считал политику Сталина искажением идеалов социализма, которые надо изжить и от которых необходимо избавиться: «Вскрывая ущерб, нанесенный культом личности нашему общему делу, съезд показал вместе с тем — и это самое важное, — что, несмотря на все трудности, вера людей в справедливость и величие наших целей не была поколеблена, социальная природа социалистического общества не изменилась; культ оказался лишь чуждым наростом на здоровом теле. Именно поэтому — вопреки культу — были достигнуты все исторические победы в нашем развитии и одержана беспримерная военная победа в смертельной схватке с фашизмом. Именно поэтому и вся тяжкая правда, сказанная об испытаниях, о жертвах и потерях, какие мы понесли в годы культа личности, стала не поводом для плача и не болезнетворным началом, а напротив, вдохновляющим стимулом новых побед... И партия не ошиблась. Наше движение вперед по пути к коммунизму ускорилося». Стало быть, и писатель, и его критик — убежденные сторонники социализма. Однако в обществе нарождались носители нового взгляда, которые полагали, что сталинская эпоха — не искажение и не отступление от «светлых идеалов социализма», а закономерное и прямое выражение этих идеалов, что сама природа социализма такова, что она порождает культ личности и связанные с ним преступления, что она обожествляет имеющего власть человека и имеющей власть партии («партия все может»). Оказалось, что и человек, и партия совершают чудовищные преступления и, самое главное, партия не может противопоставить себя вождю-узурпатору, не может ни предотвратить его злодеяния, ни пресечь их. История советского периода отечественной литературы с очевидной наглядностью запечатлела бесславную гибель идеологии социализма, социалистического государства и угасшего соцреализма, не подлежащих реанимации.

«Из наблюдений над прозой Всеволода Кочетова», которые, как и другие, отметил, что «кочетовский роман — это как бы намеренная беллетризованная проговорка самых высоких советских персон о ближайших их планах, беллетризованный протокол главных намерений кремлевских мудрецов»¹. Во всех романах палитра Кочетова всегда была бедна. В. Скуратовский свидетельствовал: «С легкой руки драматурга Володина в широкий читательский и вообще разговорный обиход вошла поистине классическая кочетовская фраза: “коза кричала нечеловеческим голосом”»².

Эволюция литературы социалистического реализма от романов Фадеева до романов Кочетова знаменательна и убедительна сама по себе.

К счастью, литература советской эпохи не была целиком ангажирована методом социалистического реализма, хотя на словах в силу исторических обстоятельств писатели клялись в верности этому способу изображения жизни. На деле они либо вообще игнорировали его принципы, либо отступали от них, либо до неузнаваемости трансформировали.

В качестве примера можно привести размышления Б.Л. Пастернака над теоретическими проблемами поэтики, исследованные французским филологом Мишелем Окутюрье в статье «Пастернак и социалистический реализм»³. Подобно Пастернаку или сходно с ним, исходя из своих инди-

¹ Vittorio. — М., 2005. — С. 694.

² Там же. — С. 695–696.

³ Vittorio. — М., 2005. — С. 650–660. Сама постановка проблемы об отношении Пастернака к социалистическому реализму заинтриговывает, потому что всякий знает, что соцреалистом Пастернак никогда не был. В статье довольно подробно освещается переосмысление Пастернаком канонов соцреализма, которые поэт не отвергает, а обращает на нужды своего творчества. Известно, что Пастернак не оставался неизменным в своем духовно-творческом развитии. «Парадоксально, — пишет М. Окутюрье, — что... тридцать лет спустя, Пастернак почти буквально повторяет отрицательную оценку своего раннего творчества, высказанную еще в 1928 году его главным врагом в эмигрантской печати, консервативным критиком Владимиром Вейдле, автором большой обобщающей статьи, где он уличает поэта в «словесной эквилибристике», «ненужных фокусах, прикрывающих недостаточную наполненность души», «скудости основной поэтической стихии», «погоне за новизной». Через 8 лет, в 1936 году, в статье «Сумбур вместо музыки», «открывшей кампанию 1936 года против формализма... был определен «от противного» эстетический канон «социалистического реализма». В качестве неотъемлемых признаков соцреализма в статье утверждались простота, реализм, понятность образа, естественное звучание слова и отрицались «формалистические потуги, претензии создать оригинальность приемами дешевого оригинальничанья...». Эти принципы соцреализма вполне устраивали Пастернака и эти же принципы ставились ему в вину, в частности А.А. Сурковым («его (Пастернака — В.К.) стилевая оригинальность покоится на шаткой основе оригинальничанья и манерничанья рассудку вопреки»). Казалось бы, пишет М. Окутюрье, «Пастернак после 1940 года подчинился общепризнанному... эстетическому канону социалистического реализма». Но дело обстоит значительно сложнее. Первые признаки недовольства модернизмом проявились у Пастернака в 1918 году, но «Более существенный отход от модернизма в самой поэтике Пастернака можно приурочить к сборнику «Второе рождение», написанному в 1931 году. Именно здесь поэт провозглашает идеал «естественности» и «неслышной простоты», вытекающих из «опыта больших поэтов». Называя свою простоту «ересью», поэт противопоставляет ее той «сложности», которая, если и менее нужна людям, все же им «понятнее». «... во «Вто-

ром рождении» значительно упрощается стихотворная форма, снижается лирическая напряженность с вытекающей из нее недоговоренностью и невяжностью субъективных ассоциаций, на которых построены метафоры». «Но тем пределом, где «упрощение» действительно переходит в новую поэтику, можно считать стихи 1936 года, по поводу которых поэт прямо заявляет в своей речи на пленуме правления Союза писателей в Минске в феврале 1936 года: «В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения, впредь до того момента, пока не свыкнусь с новизной тем и положений, которых хочу коснуться <...>». Перелом в собственном стиле, считает М. Окутюрье, Пастернак связывает со сборником «На ранних поездках». «В чем же, собственно, — спрашивает ученый, — состоит этот перелом, подготовленный эволюцией поэзии Пастернака в течение 1920-х и особенно 1930-х годов? От чего он отрекается?» — От неполной, неточной, ассонирующей рифмы, именуемой «вихляющей, не держащейся на ногах и творчески порочной формы...», от «частых, почти постоянных переходов от фигур и метафор, основанных на действительно существующих ощущениях, к игре разнозначительными оттенками слова, к голой словесности, к откровенному каламбуру». Все это, по мнению поэта, производит «впечатление рассудочной неподлинности». Такое отречение от собственного новаторства, «отчуждение своего», связано, по мнению М. Окутюрье, с тем, что свое превратилось в расхожее, ставшее достоянием эпигонов, подражателей, «в чисто техническое оборудование, легко усваиваемое одаренными ремесленниками от поэзии». Пастернак, стало быть, недоволен тем, что «техника берет верх над вдохновением», а это, по убеждению Пастернака, свидетельствует «о перерождении — и вырождении — искусства в простое ремесло». Мысль Пастернака состоит в том, что в искусстве нельзя останавливаться. При этом «Пастернак, — утверждает М. Окутюрье, — знает, что... творческие установки опасно сближают его с официальной эстетикой социалистического реализма, мировоззренческие и политические основы которой ему чужды, но эта близость его не пугает». Например, он как будто принимает «лозунг»... социалистического реализма, но принимает его «через призму Толстого». Это значит, что «Пастернак вкладывал в него совсем не стандартно-советское содержание. В своем выступлении на III пленуме правления Союза писателей в феврале 1936 года он использовал официальную терминологию, но сослался при упоминании социалистического реализма на толстовский реализм: «...и наш социалистический реализм не мог свалиться с неба, в готовом виде <...>. Мне лично кажется, что честь провозвестничества в этом отношении с Максимом Горьким разделяет Толстой или, точнее, бури толстовских разоблачений и бесцеремонностей». «Ссылкой на Толстого, — комментирует М. Окутюрье, — Пастернак поворачивает официальный «лозунг» социалистического реализма против той «организованной» литературы, которая внедряется под его знаком... Лично для меня — продолжает он, — именно тут пролегает та спасительная традиция, в свете которой все трескуче-приподнятое и риторическое кажется неосновательным, бесполезным, а иногда даже морально подозрительным. Мне кажется, — говорит он дальше, — что в последние годы мы в своей банкетно-писательской практике от этой традиции сильно уклонились и в адвокатском своем красноречии точно ждем какого-то нового Толстого <...>, который бы нас, социалистических реалистов, на пленуме представил в раме новых каких-то «Плодов просвещения»». Тут, справедливо считает М. Окутюрье, «в совершенно ясной и недвусмысленной форме обнаруживается связь между «новой манерой» поэта и решением на «общую для всех» тематику Революции заговорить «не общим языком», т. е. не подчиняясь официальной идеологии. И одновременно с провидческой зоркостью предсказывается тот «спор со всеми» и то «поражение» в этой неравной борьбе, к которым неизбежно приведет это решение». «Таким образом, — заключает М. Окутюрье, — отречение Пастернака от модернизма отнюдь не означает подчинения официальной идеологии социалистического реализма, а, наоборот, связано с окончательным осознанием своего «отщепенства» и решением остаться ему верным до конца».

видуальных задач, поступали и другие писатели. И это спасло русскую литературу в советский период от унылой стандартизации, поскольку писатели уклонились от господства одного метода и направления.

■ Основные понятия

Социалистический реализм, идея целесообразности, социально-исторический детерминизм, отражение черт будущего в настоящем, социальный гуманизм, роман, герой-интеллигент, традиция, трансформация романтических приемов создания образа, герой-большевик, романтический пафос, психологизм, сюжетная ситуация выбора, соцреалистический канон, сюжетные и стилевые клише, литературный манифест.

■ Вопросы и задания

1. Социалистический реализм как метод и направление. История возникновения и упадка.
2. Основные принципы соцреализма.
3. Писатели, державшиеся принципов соцреализма.
4. Признаки соцреализма в романах М. Горького, Серафимовича, Фадеева, Gladкова, Фурманова, Н. Островского, Макаренко, Павленко, Панферова, Горбатова, Гайдара и др.
5. Назовите признаки нового художественного сознания — социалистического реализма — в романе А.А. Фадеева «Разгром».
6. Как осмысливается Фадеевым тема интеллигенция и революция в романе «Разгром»?
7. Какими характеристиками в романе «Разгром» награждает автор героя-интеллигента? Чем он отличается от типологически близких ему персонажей из произведений М. Булгакова, М. Осоргина и др.?
8. Найдите в романе приемы психологической мотивировки поведения Мечика, Левинсона, Сташинского, др. персонажей? Толстовская традиция в романе Фадеева.
9. Как ведут себя главные герои романа в сюжетной ситуации выбора? Каким образом Фадеев мотивирует тот или иной выбор Левинсона, Мечика, Морозки?
10. Назовите черты нового, социального гуманизма?
Определите достоинства и недостатки романов Gladкова, Фурманова, Н.Островского, Макаренко, Павленко, Панферова, Горбатова. Проследите, как складывались каноны соцреалистического романа.
11. Сюжетные и стилевые клише в романах писателей-соцреалистов.

Стало быть, Пастернак исходил в своем поэтическом развитии не из требований, правил и канонов соцреализма, а из собственных творческих причин.

12. Основные отличия метода соцреализма 1920–1930-х и 1950–1960-х годов на примере творчества Фадеева и Кочетова. Упадок соцреализма и его причины.

13. Что такое «соцреалистический канон»?

14. Ленин и Брюсов о свободе творчества.

15. Современные дискуссии о соцреализме.

■ Литература

Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. — М., 1988; Антология сатиры и юмора России XX века. Т. IX: Литературная пародия. — М., 2000; Арзамасцева И.Н. О Гайдаре, оставленном позади // Детская литература, 1997, № 1; Балабанович Е. Николай Островский: Биографический очерк. — М., 1946; Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов. — М., 1989; она же. Случай Фадеева // Вопросы литературы, 2005, № 2, март-апрель; Беляев Б. Страницы жизни А. Фадеева в 20-е и 30-е гг. — М., 1980; Боборыкин В. Александр Фадеев: Писательская судьба. — М., 1989; Брайннна Б. Талант и труд (Критические раздумья о Ф. Гладкове). — М., 1977; Бушмин А.С. Александр Фадеев: Черты творческой индивидуальности. — Л., 1983; Венгров Н. Николай Островский. — М., 1956; Венгров Н., Трегуб С. Живой Корчагин. — М., 1968; Вешнев В. А. Серафимович как художник слова. — М., 1924; Владимиров Г. Солдат революции: Страницы жизни и творчества Д.А. Фурманова. — Ташкент, 1967; Волков А.А. А.С. Серафимович. — М., 1991; Вокруг Фадеева: Письма Фадеева и к Фадееву. — М. 1996; Галин Б. Борис Горбатов. Черты литературного портрета. — М., 1964; Гетманец М.Ф. Макаренко и современность // Проблема автора и авторской позиции в литературе. — Харьков, 1990; Гладковская Л. Творческий путь А.С. Серафимовича. — Л., 1956; Гречишников В. Творчество Панферова. — М., 1934; Горбунов Г. Дмитрий Фурманов. — М., 1965; Грознова Н.А. Счастье борца: О романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь». — М., 1981; Дарьялова Л.Н. Художественный документализм Дмитрия Фурманова в литературе 20-х годов и критике. — Калининград, 1983; Доступова Т.Г. Вторая жизнь Павла Корчагина. — М., 1978; Ермакова М.Я. Горьковские традиции в романе А. Фадеева «Разгром» // Анализ художественного произведения в школе и вузе. — Горький, 1988; Ершов Г. А. Серафимович: Страницы жизни, борьбы и творчества. — М., 1982; Жуков И.И. Фадеев. — М., 1989; он же. Рука судьбы: Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. — М., 1994; Заика С. О романе А. Фадеева «Последний из удэге»: История создания, авторская концепция, стиль. — М., 1973; Зелинский К. А.А. Фадеев. Критико-биографический очерк. — М., 1956; Иванова Н. «Личное дело Александра Фадеева» // Знамя, 1998, № 10; Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — М., 1990; Камов Б.Н. А.П. Гайдар: Грани личности. Принципы творчества. — М., 1979; он же. Рынок в неведомое. — М., 1991; Калнберзина А. Дмитрий Андреевич Фурманов: Критико-биографический очерк. — М., 1953; Карпова В.

Чувство времени. Очерк творчества Б. Горбатова. — М., 1970; *Киселева Л.* Творческие искания А. Фадеева. — М., 1965; *Кларк Катерина.* Анализ условного советского романа. <http://novruslit.ru/library/?p=18>; она же. Роман 1930-х годов. <http://novruslit.ru/library/?p=15>; *Книпович Е.* Романы А. Фадеева: «Разгром» и «Молодая гвардия». — М., 1973; *Колесникова Г.* Борис Горбатов. — М., 1957; *Кумарин В.* Природосообразный Макаренко // Народное образование, 1993. № 2; *Куприяновский П.* Неизвестный Фурманов. — Иваново, 1996; он же. Художник революции: О Дмитрие Фурманове. — М., 1967; *Левин Л.И.* П.А. Павленко. — М., 1956; *Литвинов В.* Талант и мужество: О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». — М., 1983; Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. — М., 1986; *Лишиц Мих.* Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1988; *Лишин О. А.С.* Макаренко: проклятое прошлое или светлое будущее нашей педагогики? // Народное образование, 1993. № 2; *Лукач Д.* «Социалистический реализм сегодня» — <http://mesotes.narod.ru/lukacs/socrealism.htm>; *Марков Д.* Проблема теории социалистического реализма. — М., 1978; *Марьямов А.* Снаряжение в походе. (О романе В. Кочетова «Секретарь обкома») // Новый мир, 1962, № 1; *Михайлова М.В.* «Поток жизни» в произведениях А.С. Серафимовича предреволюционного десятилетия // Вестник МГУ. Филология. 1984. № 2; *Наумов Е. Д.А.* Фурманов: Критико-биографический очерк. — М.; Л., 1954; Неизвестный Макаренко. Вып. 1–3. — М., 1993; *Озеров В.М. Д.А.* Фурманов: Критико-биографический очерк. — М., 1953; он же. [Вступительная статья] // Фадеев А. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1969–1971; он же. Александр Фадеев. Творческий путь // *Озеров В.М.* Избранные работы: В 2 т. Т. 2. — М., 1980; *Окутюрье Мишель.* Пастернак и социалистический реализм // Vittorio. — М., 2005; *Островская Р.П.* Николай Островский. — М., 1988; *Паперный З.С.* «Музыка играет так весело». — М., 1990; *Парфенов А.* Аркадий Гайдар и легенда о Тимуре // Литературная учеба, 1988, № 1; *Пейсахович М.* Две книги о Панферове. — Вопросы литературы, 1968, № 11; *Платонов А.* Павел Корчагин // *Платонов А.* Размышления читателя: Статьи. — М., 1970; *Попов Евгений.* Всеволод Кочетов как предтеча концептуализма. — Октябрь, 2004, № 8; *Прохоров Е.И.* История текста романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» // Текстология произведений советской литературы (Вопросы текстологии.). — М., 1967. Вып. 4; *Пухов Ю.С.* Федор Гладков. Очерк творчества. — М., 1983; *Рошин М.М.* Педагогика здравого смысла // Народное образование, 1993. № 2; А.С. Серафимович: Исследования. Воспоминания. Письма. — М.; Л., 1950; *Серебрянский М.* Дмитрий Фурманов. — Л., 1936; *Симонов К.* Самый разный Горбатов // Симонов К. Сегодня и давно. — М., 1980; *Синяевский А.Д.* Что такое социалистический реализм? — <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>; *Скупатовский В.* Из наблюдений над прозой Всеволода Кочетова // Vittorio. — М., 2005; *Смирнова В.В.* Аркадий Гайдар: Очерк жизни и творчества. — М., 1972; Соцреалистический канон. — М., 2000; *Сотскова М.* Дмитрий Фурманов: Критико-биографический очерк. — М., 1969; *Стогнут А. Ф.И.* Панферов. — Киев, 1969; *Сурганов В.* Федор Панферов: Литературный портрет

рет. — М., 1967; Творчество писателя и литературный процесс: (Д.А. Фурманов) // Межвузовский сборник научных трудов. — Иваново, 1985; Тимофеев В., Ширяева М. Николай Островский. — М., 1957; Тимофеев Л.И. О художественных особенностях романа Н.Островского «Как закалялась сталь». — М., 1956; Трегуб С. Жизнь и творчество Николая Островского. — М., 1989; Трофимов К. Так закалялась сталь: Новые страницы жизни и творчества Н.А. Островского. — М., 1982; А. Фадеев. Материалы и исследования: В 2 вып. — М., 1977–1981; Фатов Н. А. Серафимович. Очерк жизни и творчества. — М.; Л., 1926; Фролов В. Федор Панферов и журнал «Октябрь»: Воспоминания // Вопросы литературы, 1990, № 9; Дм. Фурманов — писатель-большевик (статьи и материалы). — Иваново, 1951; Чалмаев В.А. Александр Серафимович. — Волгоград, 1986; Черников В. В наступлении: (О Фурманове). — Саратов, 1968; Чудакова М.О. Архив Д.А. и А.Н. Фурмановых // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки им. Ленина. — М., 1967; она же. Без гнева и пристрастия. — Литература советского прошлого. — М., 2001; Шешуков С. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. — М., 1984; Ширяев В. Камни с дороги надо убирать. — М., 1990; Юферева Д. Н.А. Островский: Критико-биографический очерк. — М., 1954; Яковлев Г.Н. Николай Островский. — М., 1975.



Глава 4

Проза 1920–1930-х годов. Писатели вне направлений

Художественное сознание русской литературы 20–30-х годов XX столетия предстает перед современным читателем и исследователем как особое явление. Литература 20–30-х годов развивалась в общем русле обновления жизни, продолжая искать ответы на вечные для русской литературы вопросы, создала удивительную симфонию, в которой каждый голос ведет собственную партию

В 1920–1930-е годы начали свой путь те авторы, чей талант получил мощное развитие в литературе последующих десятилетий (Л. Леонов, М. Пришвин, К. Паустовский). Творчество других писателей явилось отражением особой литературной эпохи, ее исканий и открытий, радостных и скорбных. Образ времени и человека 20–30-х годов представлен в прозе Ю. Олеши, Ю. Тынянова, Л. Добычина, Б. Лавренева, А. Серафимовича, В. Шишкова, И. Эренбурга и др.

Творчество самых известных русских писателей, продолживших свои литературные искания в дальнейшем, на некоторое время заслонило ту сложную и тонкую работу по созданию новой поэтики, которая в результате привела к появлению прозы А. Грина, П. Романова, Л. Добычина, К. Вагинова и др. Некоторые из авторов, представляющих этот сложный период развития русской литературы, все еще нуждаются в новом прочтении, другие ждут своего возвращения в круг исследовательского и читательского внимания.

Обновление, эксперимент, поиск индивидуальной стилиевой манеры в литературе 1920–30-х годов не отменяет типологических сходжений в творчестве писателей этого времени. Творческое преобразовательное начало, романтическое восприятие и отражение сущности мира представлено в прозе М. Пришвина, Б. Лавренева, К. Паустовского, А. Грина, А.С. Новикова-Прибоя.

Течение большой истории и отражение ее в жизни частного человека (А. Серафимович, А. Веселый, Б. Лавренев, В. Шишков, Б. Ясенский), философское осмысление эпохальных событий (К. Федин, Ю. Тынянов, Л. Леонов), судьба интеллигенции в революции и в новом мире (К. Федин, Б. Лавренев, Ю. Олеша, Ю. Герман, Г. Коновалов) вызывали особый художественный интерес, образовав несколько стилиевых течений, из которых выделялись, условно говоря, историко-интеллектуальная, натурфилософская, природно-мифологическая проза, лирико-философская проза, характеризующаяся именами К. Федина, Л. Леонова, Б. Лавренева, М. Пришвина, К. Паустовского, Ю. Тынянова, Ю. Олеши, Ю. Германа,

Г. Коновалова, В. Шишкова, П. Романова. Тема преобразования жизни под влиянием творческого сознания, взаимоотношение искусства и художника в современном мире волновали А. Грина, Ю. Тынянова, К. Вагинов и других писателей.

Немалое значение приобрела в эти годы сатирическая литература, выдвинувшая таких мастеров смеха, как И. Ильф и Е. Петров, М. Зощенко, М. Козырев и др.

Нравственные проблемы в жизни молодого поколения стали темой многих писателей. Именно в эти годы сформировалось такое новое и уникальное явление как детская литература (К. Чуковский, С. Маршак, С. Михалков, Л. Кассиль, Л. Пантелеев, В. Бианки, Р. Фраерман, Б. Житков, Е. Чарушин).

В 1920–1930-е годы не прекратились еще эксперименты в области прозы, поиски новых форм выражения, связанные с усложнением повествовательной конструкции, проникновением в сознание автора и его героев (Ю. Олеша, Л. Добычин, К. Вагинов), с мощной активизацией ассоциаций и подтекста (И. Эренбург).

В 1920-х годах еще допускались профессиональные писательские объединения единомышленников, разделявших общие или сходные позиции в области искусства повествования. Одним из таких объединений были «Серапионовы братья».

В конце 1921 г. уехал за границу М. Горький, поддерживавший серапионов словом и делом. В тяжелейшее время, на излете так называемого «военного коммунизма» по его ходатайству молодым писателям выдавали продуктовые пайки, одежду, он помог перебраться в Москву Вс. Иванову, защищал серапионов от критики, рекомендовал к публикации и т.д. Горький стоял у истоков затевавшегося альманаха 1921 г., куда должны были войти произведения серапионов, и даже набросал возможный план издания, но альманах в свет не вышел. Однако и за границей М. Горький внимательно следил за творчеством, состоял с ними в переписке, поддерживал пафос свободы творчества и высокое мастерство, даже, возможно, испытывал на себе их влияние, сказавшееся в сб. «Рассказы 1922–1924 годов».

Истоки союза Горького с серапионами следует искать в 1919 г., когда по его инициативе и при ближайшем участии при петроградском издательстве «Всемирная литература» открылась Студия художественного перевода, которая должна была готовить квалифицированных переводчиков. По объявлению о наборе пришла молодежь, желающая овладеть не только искусством художественного перевода, а вообще литературным мастерством. Переводческая студия переехала в открывшийся в ноябре 1919 «Дом Искусств»¹ и была преобразована в Литературную студию. Ее посещали будущие серапионы Л. Лунц, М. Слонимский, Е. Полонская, М. Зощенко, Н. Никитин. В Доме искусств читали лекции и вели семинары известные писатели и филологи Н. Гумилев, А. Белый, М. Лозинский, К. Чуковский, Горький в 1926 г., находясь в оппозиции к большевистской политике, писал из-за границы К. Федину: «<...> Да, вы, «Серапионы», история литературы. В невероятно трудные годы, в усло-

¹ Его быт отражен в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль».

виях, отчаянно тяжелых, вы сумели остаться «свободными художниками» именно «вопреки законодателям вкусов», как Вы пишете, вопреки создателям канонов или — точнее — кандалов для души. Это — заслуга не малая. Ее — не забудут. Не забывайте и вы то время, когда, в голоде и холоде, вас не покидала «одержимость», когда чувство дружбы так хорошо, крепко держало вас на земле и не дало погибнуть вам <...>».

Власть, однако, осуществила в целом удачную попытку подчинить группу своему влиянию. В дискуссии, развернувшейся после опубликования лунцевской статьи, участвовали такие крупные государственные деятели, как А.В. Луначарский и Л.Д. Троцкий. Одни серапионы получили широкие возможности печататься (например, Вс. Иванов, автор про-революционной драмы «Бронепоезд 14-69») другие — нет. Литературный процесс 20-х годов явил один из своих многочисленных парадоксов: серапионы ощущали себя единой группой, писательским и человеческим братством, Святым орденom свободного творчества — когда почти не имели возможность публиковаться, с появлением такой возможности у большинства серапионов союз распался.

История «Серапионовых братьев» — история сложных взаимоотношений — внутри и вовне — литературной «внепартийной» группы, история драматических или даже трагических фактов биографий (наполненные тоской о «серапионовом» братстве и ностальгией эмигрантские письма В. Познера; ранняя смерть талантливейшего, но «неформатного» и потому почти «непечатного» Л. Лунца, финал жизни М. Зощенко, затравленного после доклада Жданова).

Единственный коллективный сборник «Серапионовы братья. Альманах первый» вышел в Петрограде в 1922 г. при активном участии В. Шкловского. В него вошли следующие произведения: «Виктория Казимировна» М. Зощенко, «В пустыне» Л. Лунца, «Синий зверюшка» Вс. Иванова, «Дикий» М. Слонимского, «Дэзи» Н. Никитина, «Песьи души» К. Федина, «Хроника города Лейпцига за 18...год» В. Каверина. Состав вышедшего в Петербурге первого сборника был расширен во втором — берлинском — издании того же года за счет стихов Полонской и Тихонова, статьи И.А. Груздева «Лицо и маска», а рассказ Никитина «Дэзи» заменен его же рассказом «Пес».

Индивидуальные стилевые манеры, оригинальные темы и сюжеты сборника словно подтверждают свидетельство К. Федина о серапионах: «Мы были разные. Наша работа была непрерывной борьбой в условиях дружбы» («Горький среди нас»).

Рассказы Иванова и Зощенко написаны в сказовой манере и продолжают в этом смысле традиции Гоголя, Лескова, Ремизова. Сказовый тип повествования и сюжет в «Синем зверюшке» Вс. Иванова характеризуется сибирским колоритом, выраженная условность приближает рассказ к мифологической ветви фантастики. О реалистической составляющей творческой манеры в рассказе красноречиво говорят типажи: Ерма — ходок, правдоискатель, рефлексирующий «лишний человек» из крестьянской сибирской среды, предвосхищающий героев-подвижников Платонова, Кондратий Никифорович — зажиточный хозяин, прообраз «кулака» в советской литературе, решенный однако, в фольклорном

ключе. Особый характер природо- и бытописательства, мифологические лейтмотивы свидетельствуют о причастности Вс. Иванова к «орнаментальной прозе». В традициях сказовой либо орнаментальной прозы выполнении и рассказ Зощенко «Виктория Казимировна», действие которого разворачивается в период Первой мировой войны и реализует в сказочно-авантюрном варианте любовный и батальный сюжеты. Рассказ Лунца «В пустыне» по форме — стилизация библейского повествования об исходе евреев из Египетского плена, однако по содержанию довольно далек от оригинала, ибо наполнен сценами кровавых расправ и насилия, эротическое здесь неотделимо от жестоко-натуралистического, фрейдистский контекст сопровождает важнейшие теологические и метафизические вопросы.

В ветхозаветном мифопоэтическом ключе выстроен и рассказ Слонимского «Дикий». Органичное переплетение двух событийно-временных планов: современного (гражданская война, где переплелись судьбы портного Авраама Эпштейна, его жены Ревекки и красноармейца Ивана Груды, облаченного властью, влюбленного в Ревекку) и мифологического, актуализирующего образ Авраама, библейского патриарха, родоначальника еврейского народа, — порождает метафизические смыслы; вместе с тем рассказ не лишен психологической и бытовой достоверности. Рассказы Никитина «Дэзи» и Федина «Песьи души» соотносимы в аспекте повествовательной композиции: субъектом повествования выступает здесь зверь. Никитин в рассказе о свободолюбивой тигрице, напрасно устремившейся к Гангу в революционной России, ценой жизни заплатившей за свой побег из клетки, оперирует приемом литературного монтажа, соединяя псевдо-документ («газетную заметку», «телеграмму»), диалоги, повествовательные и описательные отрывки. В фединских «Песих душах» прием остранения¹, проявившийся в потоке «мыслей» и чувств животного (прием, известный по толстовскому «Холстомеру», чеховской «Каштанке», бунинским «Снам Чанга»), работает на создание трагически-сентиментального и одновременно натуралистического рассказа о преданности дога своей подруге, о превратностях собачьей жизни, о превращении песьей души в звериную душу. Практически лишенное социально-исторических примет, повествование отличается экзистенциальной глубиной (точностью изображения радости, тоски, одиночества, страха смерти) и утверждением вечных ценностей (верность, любовь, избирательность как важнейшие качества живых душ). Рассказ Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год» целенаправленно апеллирует к творчеству Э.Т.А. Гофмана, к немецкому романтизму и европейскому романтизму вообще. Очевидна пародийная модальность произведения: запутанный, затемненный сюжет, шаблонные стилистические приемы (образы студента, профессора, юной голубоглазой Гретхен, старухи, таинственного незнакомца, мотивы романтической дружбы, двойничества, сделки, исчезновения, псевдо-волшебные предметы, псевдо-романтические атрибуты: как лунный свет, молчание и др.), обнажение повествовательных приемов (травестийный рассказ о творческом процессе, перипетиях с написанием глав, диалоги слушате-

¹ На него указал в своей рецензии А.К. Воронский.

лей с автором-повествователем). На выход альманаха благожелательными рецензиями откликнулись Замятин («Литературные записки», 1922, № 1), Ю.Н. Тынянов («Книга и революция», 1922), А.К. Воронский («Красная новь», 1922, № 3).

В конце того же 1922 года теоретик «Серапионовых братьев» Лев Лунц в еще одном знаменитом манифесте «На Запад!» резко выступил против бесфабульности современного русского романа и русской драматургии, повторяя идеи В. Шкловского, О. Мандельштама (статья «Литературная Москва. Рождение фабулы» 1922) и др. «У нас роман зачах, потому что мы забыли про фабулу <...> но там в Англии, во Франции — от писателя обязательно требуют одного: презренной занимательности! Чтоб интересно было читать, чтоб оторваться нельзя было от интриги <...>. Культура фабулы на Западе непобедима, и поэтому западный роман не умер <...>».

Сам Л. Лунц, а также В. Каверин, М. Слонимский в своих художественных поисках ориентировались на остросюжетные жанры, прежде всего — западную новеллу и авантюрный роман, в то время как условно обозначаемое «восточное крыло» группы (М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Никитин и др.) работало над бытовым рассказом, используя фольклорный материал, создавая орнаментальную прозу.

Лев Лунц (1901–1924) был наиболее яркой фигурой «Серапионовых братьев», последовательно разрабатывающей и воплощавшей эстетические установки литературной группы¹. Лунцу принадлежит роль лидера группы серапионов, «пламенного угля», по определению О. Форш, зажегшего огонь «Серапионовых братьев». Эмиграция семьи летом 1921 г. не повлияла на твердое решение Л. Лунца остаться на родине. «А я без России не мог, я еврей, но моя родина — Россия, и родной язык мой — русский», — писал Лунц в письме родителям в сентябре 1922 г. В эти годы его здоровье стало ухудшаться. В 1923 г. по ходатайству университета Лунцу был разрешен выезд в научную командировку в Испанию, однако развивавшаяся тяжелая болезнь заставила его остановиться в Германии и остаться в Гамбурге у родителей до самой смерти в мае 1924 г.

Пять лет творчества сделали Лунца драматургом, поэтом, прозаиком, критиком, теоретиком литературного труда. Знание европейских языков пригодилось Лунцу, в частности, при создании трагедии в стихах «Бертран де Борн» (1922, опубликована в Петербурге в 1923), представляющей собою художественное воссоздание эпизодов жизни провансальского трубадура. Трагедия сопровождалась послесловием, в котором Лунц изложил своим взглядом на театральное искусство. Но первой пьесой Л. Лунца, написанной еще в 1920 г. и опубликованной в берлинской «Беседе» в 1923 г. была трагедия «Вне закона». На историческом фоне средневековой Испании Лунц поднимает актуальные проблемы человека

¹ Л. Лунц родился в Петербурге. Его отец, Н.Я. Лунц, до 1917 г. владел аптекой, после революции превратился в мелкого служащего. В 1922 г. Л. Лунц окончил университет, при котором был оставлен для научной работы по кафедре романо-германской литературы. Научные работы о Клементе Брентано и «Песни о Роланде» были высоко оценены филологами. В печати первые произведения Л. Лунца стали появляться в 1919 г.

в тисках закона и «объятых» власти, человека и его времени. А.В. Луначарский, нарком просвещения, довольно точно увидел аллюзии на современность и опасность пьесы для большевистской системы и даже ее контрреволюционность: «Народные массы изображены в виде ревущего безмозглого жестокого стада, их вождь Алонсо на наших глазах и без всякого психологического процесса, только при прикосновении к трону превращается в тирана, гнусного преступника, изменника своей идеи». Главрепертком запретил постановку пьесы в РСФСР как «политический памфлет на диктатуру пролетариата».

Пьеса «Обезьяны идут!», написанная также в 1920 г., была опубликована лишь в 1923-м. Есть основание видеть в аллюзиях пьесы отсылки к обезьянней теме Ремизова. И все же содержание пьесы остро социально и злободневно. Фантастическое допущение о наступлении на город войска обезьян рождает сюжетное напряжение, однако город раздираем внутренними противоречиями: красноармейцы грабят обывателей, толпа, в свою очередь, ненавидит власть и ждет силу, способную отомстить за несправедливость и жестокость. Реальное приближение зверей заставляет враждующие лагеря объединиться перед лицом страшной опасности. Сцены из революционного быта, в которых задействованы комиссар, красноармейцы, многочисленные дамы, брызжащие буржуи, мальчишки, служебные барышни и т.д. наполнены гротескными деталями и буффонадой. Так, из гроба, принесенного на баррикаду, поднимается мертвец и присоединяется к людям разных сословий, вставших вместе против единого врага. Рефреном повторяется фраза «Обезьяны идут», приобретающая в контексте исторического времени символическую пророческую глубину. Масштаб катастрофы подчеркивается тем, что, нарушая условность театрального действия, к толпе на баррикадах присоединяются суфлер и «публика из зала». Еще один нарушитель условности драматургического действия — Шут-резонер, активно общающийся с публикой, комментирующий по ходу действия саму пьесу. Справедливы мнения исследователей, ставящих Лунца — автора этой пьесы — в один ряд с театральными новаторами Вс.Э. Мейерхольдом, Б. Брехтом. Очевиден также приоритет Лунца в разработке условно-абсурдной линии социальной драматургии («Самоубийца» Н. Эрзмана, «Елизавета Бам» Д. Хармса, «Дураки на периферии», «14 красных избушек» А. Платонова). Последняя пьеса Л. Лунца, написанная им в больнице Гамбурга, называлась «Город правды» и содержала представления Лунца об обществе будущего и путях к нему, при этом Лунц вновь переплетал библейские мотивы (переход через пустыню в поисках земли обетованной) и реалии современности (отряд солдат).

Драматургическое наследие Лунца — самая значительная часть его художественного творчества, она включает в себя также киносценарии, один из которых — «Завещание царя» — вырос из одноименной повести.

Повесть «Завещание царя» была написана в конце 1922 — начале 1923 г. и воплощала установку Лунца на авантюрный, острый сюжет. Перипетии гражданской войны с ее реальными (Юденич) и вымышленными участниками запечатлены в повести в интригующих фабульных

элементах, отсылающих к поэтике В. Скотта, А. Дюма, Мериме и др. Закрыты в Царском селе фамильные императорские сокровища, потерян, найден и навсегда утрачен план «клада»; разворачиваются интриги, погони, убийства, жестокие столкновения белых с большевиками. Вместе с фамилией Чернышевского, служащей для обозначения образа-топонима, возникает и мотив русского человека на randevу в его разных смысловых вариантах: любовная линия также придает интригующую ноту произведению. Героический финал судьбы романтизированного большевика Бориса Ткаченко сопровождается послесюжетным монологом повествователя, цитирующего Кипплинга. Эти особенности повести Лунца служат косвенным подтверждением гипотезы А. Гениса о продолжении акмеистической традиции в прозе «Серапионовых братьев». Однако Лунц владел и иными стилистическими ключами. Один из них отрывает дверь в область стилизации библейских источников («В пустыне», «Рассказ о скопце», «Родина»), другой — это продолжение сатирических традиций русской классики («Ненормальное явление», «Через границу», «Исходящая № 37»). Рассказ «Исходящая № 37», отсылающая к традициям Салтыкова-Щедрина, — гротескное юмористическое повествование о советском бюрократе, опубликованное в журнале «Россия» в августе 1922 г. в рубрике «Гримасы революции». Фабульная основа — превращение чиновника в бумагу — могла восходить также к шутливой повести романтика О.И. Сенковского «Превращение голов в книги и книг в головы». Дневниковая форма «Исходящей № 37» придает повествованию неожиданное экзистенциальное измерение.

Грустные предчувствия конца романтических иллюзий (а может быть — и самой жизни) переплетаются с веселыми, ерническими, ироническими нотами в произведениях, написанных Л. Лунцем перед смертью: рассказы-пародии «Хождения» (здесь трагестийно изображены возможные судьбы серапионов, якобы оставивших литературу и приспособившихся к пошлым стандартам обычной жизни), очерке «Путешествие на больничной койке». Однако яркий талант, жизнелюбие и озорство определяют пафос даже этих «финальных» произведений писателя.

В число «Серапионовых братьев», как легко убедиться, входили писатели, которых впоследствии причисляли к соцреализму, но которые все-таки дистанцировались от него и стремились в меру своего таланта искать иные пути в литературе. В 1920–1930-х годах давление на всех писателей было значительным, а впоследствии все более усиливалось. Одни из них упорно не поддавались нарастающему натиску мощного критико-идеологического пресса, другие постепенно сдавали свои позиции, третьи старались сохранить хотя бы минимум свободы творчества.

Примечательна в этом отношении писательская судьба Константина Александровича Федина (1892–1977), одного из талантливых молодых авторов, ставших затем видным советским писателем, — романистом, рассказчиком, мемуаристом, публицистом.

Родом Федин был из Саратова. Волжские впечатления детства и юности определили многое в его жизни. В начале 1920-х годов он стал членом литературной группы «Серапионовы братья» и в это же время

опубликовал несколько произведений. В 1924 г. вышел его роман «Города и годы», принесший молодому писателю известность.

«Города и годы» — роман густонаселенный, «широкоформатный», действие которого происходит на протяжении нескольких драматических лет периода первой мировой войны, революции и гражданской войны в России и Германии. Это эпическое полотно имело автобиографическую основу: в 1914 г. Федин оказался в Германии, куда отправился изучать немецкий язык (им все более овладевал интерес к искусству), и оставался там интернированным до 1918 г., зарабатывая на жизнь и в качестве учителя, и музыканта, и актера. Отсюда — «европейский текст» романа; что касается главного героя — Андрея Старцова — то Федин решительно возражал против отождествления себя с ним, как это делалось в критике.

Роман вошел в галерею произведений прозы 1920-х годов, посвященных проблеме «интеллигенция и революция»: таких, как «Сестры» и «Восемнадцатый год» А. Толстого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «В тупике» В. Вересаева. Все эти писатели, как известно, именовались «попутчиками», и отношение критики к их творчеству выражало социально-классовое недоверие, которое звучало в этом названии. Между тем, каждый из них по-своему стремился найти свое место в новой действительности, а в образах своих героев отразить весь драматизм этих исканий русской интеллигенции, оставшейся в стране.

«Города и годы» соотносимы с традицией русской классики, всегда освещавшей «проблему интеллигенции» в специфически-национальном аспекте: с точки зрения ответственности интеллигенции перед народом. В литературоведении позднейших советских лет отмечалась та «испепеляющая жертвенность», «аскетическая готовность отречься от собственной интеллигентской сущности», которая сопровождала эти искания, и вместе с тем, та мера страданий и отчаяния, которая заставляла вспоминать вопрошающие глаза «лишних людей» и «кающихся дворян».

Образ главного героя романа, Андрея Старцова, так и не сумевшего «вписаться» в новые социально-этические координаты бытия, и потому закономерно гибнущего, был обрисован весьма многогранно. Противоречия, которые тщетно пытается разрешить в своем сознании герой, прежде всего, обусловлены тем кодексом нравственности, который был усвоен им воспитанием и который теперь был объявлен «абстрактным гуманизмом». Присущая герою искренность давала право на сочувствие к нему, в чем признавалась и критика, упрекая за это автора. Что касается антипода Старцова в романе, героя новой формации, немецкого коммуниста Курта Вана, не знающего рефлексии, то он оказался образом схемой, и в этом отношении проигрывал в своей негибкости другим тогдашним героям, например, пильняковским «кожаным курткам», над которыми веял ореол романтического пафоса.

Следующий роман К. Феина — «Братья» (1928) — тоже был посвящен характерной для писателей-«попутчиков» теме: художник и революционная действительность. События в романе охватывают почти двадцатилетний период. Герои романа — братья Ростислав и Никита Каревы — вновь находятся в идейно-противостоящих отношениях. Итог

романа закономерен для писателя, стремящегося стать нужным новому времени, найти себя в нем, найти в нем близкое себе: его герой, композитор Никита Карев, в чем-то, несомненно, alter ego автора, расстается со своей позицией «искусства для искусства», независимости искусства от политики, свободы творчества и мечтает о том, чтобы его труд был нужен людям.

В 1930-е годы К. Федин обратился к жанру политического романа и выпустил две книги романа «Похищение Европы». Эта попытка оказалась неудавшейся. Но в 1940 г. вышел роман «Санаторий “Арктур”», вернувший Федину прежнюю славу. Писателю удалось характеры людей, пораженных тяжелыми болезнями и переживавших гибель своих надежд. Федин считал это произведение одним из лучших в своем творчестве, самым конкретным и самым символичным, запечатлевшим типичное состояние современного европейского человека. Критика также отметила психологическую правду характеров и отнесла произведение к самым высокохудожественным созданиям писателя, отметив, однако, что образ центрального героя — Левшина, весьма декларативно решавшего острые и злободневные проблемы, — выглядит слишком отвлеченно и не современно.

В послевоенные годы известность получила трилогия К. Фебина «Первые радости» (1945), «Необыкновенное лето» (1948), «Костер» (кн. 1–2, 1961–1965). К сожалению, с течением времени К. Федин писал все хуже: сюжет трилогии не отличался оригинальностью, изобиловал стандартными ходами, положениями, эпизодами, замысел ее был лишен цельности и гармонии. Первые две книги, посвященные предреволюционной эпохе, событиям революции и гражданской войны, — классические произведения социалистического реализма. Третья книга, в которой повествовалось о событиях Великой Отечественной войны, написанная после большого перерыва и в содержании своем обошедшая драматичную эпоху 1930-х годов, — оказалась неудачной, во многом искусственно и схематично представившей и героев, и эпоху. В известной мере такой финал творчества был закономерен: Федину не удалось отстоять свободу письма, и он вынужден был «наступить на горло собственной песни».

Иной была писательская судьба Валентина Петровича Катаева (1897–1986)¹, более искусственного в компромиссах и более циничного в своем отношении к внешнему миру. В. Катаев сразу вписался в круг советской

¹ В.П. Катаев родился в Одессе в семье учителя. Его мать происходила из дворянского рода. И отец, и мать получили хорошее образование и были людьми высокой культуры. Младший брат В. Катаева, Евгений Катаев (псевдоним — Евгений Петров), стал известным сатириком, соавтором Ильи Ильфа. Детство В. Катаева прошло в Одессе, в близости моря, степи. Это предопределило романтический пафос, который окрасил восприятие природы и изображение исторических событий в произведениях писателя. Прямо из гимназии В. Катаев добровольцем ушел на фронт первой мировой войны и впоследствии получил чин подпоручика. Воспитанный в семье на демократических и патриотических традициях, В. Катаев на фронте оказался близок солдатской массе. Это нашло отражение в его фронтовой прозе: заметки и рассказы он посылал в различные периодические издания. Свой главный военный долг молодой офицер выполнил с честью: за храбрость он был награжден двумя Георгиевскими крестами.

литературы. Его «визитной карточкой» на долгие годы стал роман «Бежит парус одинокий» (1936) — лирико-романтическое автобиографическое повествование, ставшее позднее частью автобиографической тетралогии «Волны Черного моря» (1961). Роман полюбился юному читателю за искренность его героев — подростков Пети и Гаврика, романтически воспринимавших жизнь.

Имя Валентина Катаева стало известно еще в начале 1920-х годов. В его многогранном наследии есть и стихотворения, и романы, и рассказы, и пьесы, и фельетоны. В прозу 1920-х годов В. Катаев вошел как сатирик, автор талантливой повести «Растратчики» (1926); по просьбе К.С. Станиславского он создал по ее мотивам пьесу-скетч под таким же названием, но успеха постановка не получила. Однако В. Катаев вскоре вновь выступает в роли драматурга — автора водевиля «Квадратура круга» (1928). Поставленный во МХАТе, водевиль имел большой успех, и с тех пор надолго стал частью репертуара многих театров и нашей страны, и зарубежных. Под знаком успеха этой пьесы стали вновь ставить «Растратчиков», затем новые пьесы В. Катаева 1930-х годов в жанре «комедии нравов»: «Миллион терзаний», «Дорога цветов». Критика отмечала светлую, оптимистическую тональность этих произведений, их задорный смех, искрящийся юмор.

Разносторонность дарования писателя проявилась и впоследствии: в 1930-е годы интерес В. Катаева к гигантским стройкам (Днепрогэсу, Магнитке) вылился в серию очерков, а затем послужил материалом романа-хроники «Время, вперед!» (1933), сюжетообразующим началом которого стало художественное время, осмысленное в эстетических представлениях своей эпохи, представлениях, близких кинематографическому языку.

В годы Великой Отечественной войны Катаев — военный корреспондент; из прозы Катаева военных лет — самое замечательное — любимая советскими читателями повесть «Сын полка» (1945). В последующие годы Катаев завершает свою автобиографическую тетralогию «Волны Черного моря» (1961), пишет повесть о Ленине «Маленькая железная дверь в стене» (1964).

Неожиданно в середине 1960-х годов читатели и критики познакомились с другим, неизвестным им В. Катаевым. Признанный советский писатель, один из тех, кого считали твердым соцреалистом, решительно отошел от своего привычного стиля и обнаружил новую манеру письма, во многом противоположную канонам соцреализма, им самим до недавнего времени утверждавшимся. Таковы были изумившие многих художественной оригинальностью, глубокой философичностью, остротой зрения и апокалиптическими предчувствиями повести «Святой колодец» (1965), «Трава забвенья» (1967), «Алмазный мой венец» (1978). Критика высоко оценила эти произведения, увидев в них уникальный жанровый синтез с оттенком театрализованности, сильным исповедальным началом, свидетельствами культурного энциклопедизма писателя. С ядовитой иронией по отношению к существующей прозе, оберегая себя от возможных упреков, В. Катаев назвал свой новый стиль «мовизмом» (от франц. *mauvais* — плохо), имея в виду, что в ту пору, когда все пишут

хорошо, нужно попробовать писать плохо. В этом сказался протест многоопытного стилиста против засилья клише, штампов и общей стандартизации литературы соцреализма.

К писателям-одесситам относят и Юрия Карловича Олеша (1899–1960), хотя и родившегося в Елизаветграде, но проведшего юность в Одессе, где молодой человек стал свидетелем многих важных исторических и культурных событий в жизни страны начала XX столетия. Ю. Олеша — автор романов «Три толстяка» (1924) и «Зависть» (1927), рассказов «Вишневая косточка», «Лиомпа», «Я смотрю в прошлое», «Любовь» и других, а также автобиографической книги «Ни дня без строчки», составленной из записей автора и вышедшая уже после его смерти.

Отличительное свойство писателя, по его собственному слову, это «нетерпение», которое побуждало его страстно воспринимать насыщенное красками, звуками и значениями течение исторического времени, сообщать ему новое языковое выражение и облекать старые, классические жанры в новые формы. В автобиографических заметках «Ни дня без строчки» бьется пульс рождающейся литературной традиции: «Современные прозаические вещи могут иметь соответствующую современной психике ценность только тогда, когда они написаны в один присест. Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк — это и есть современный роман. Эпопея не представляется мне не только нужной, но и вообще возможной...

Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но все же пишу! Все же это какая-то литература — возможно и единственная в своем смысле: может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать — и если пишет, и до известной степени умеет писать, то пусть пишет хоть бы и так».

Одна из самых важных тем, волновавших Олешу, как и многих других авторов-современников, — строительство нового мира, появление нового человека. Однако Олеша увидел в реальности не только противостояние прошлого и нынешнего. Внутри новой жизни он подсмотрел зреющую оппозиционность.

Новое время породило человека-машину, «трезвый, реалистический подход к вещам». Таковы герои романа «Зависть» — футболист Володя Макаров, юная Валя Бабичева, конструктор этой новой формы жизни, крупный советский начальник, «значительное лицо» Андрей Петрович Бабичев. Им противостоят «живые», чувствующие герои. В современной жизни они оказываются выброшенными за борт истории. Николай Кавалеров и Иван Бабичев — герои-интеллигенты. Они замечают всю ущербность нового времени и новой морали, однако сопротивляться ходу истории им не дано. Иван Бабичев — автор фантастической машины-мстительницы, которая получает имя Офелия. Николай Кавалеров — литератор, пишущий монологи и куплеты для эстрадников.

В финале романа, не выдержав напора современной жизни, оба героя становятся жильцами вдовы Анечки Прокопенко. Огромных размеров супружеское ложе вдовы, которое Кавалеров, Иван и Анечка делят на троих, из символа домашнего уюта и благополучия превращается знак капитуляции героев, когда-то участвовавших в «заговоре чувств».

В рассказах Олеши существуют и другие персонажи, выросшие в условиях нового мира, однако так и не разучившиеся мечтать. Это Федя («Вишневая косточка»), Шувалов («Любовь»), мальчик («Я смотрю в прошлое»). Их объединяет общая черта — неудержимый полет воображения. Оптика индивидуального зрения этих персонажей делает мир похожим на яркий калейдоскоп, складывающийся из разноцветных острых граней, запахов, причудливых образов.

Молодой герой Федя («Вишневая косточка») после мучительно сделанного открытия особенных отношений Наташи и взрослого зрелого Бориса Михайловича, на первый взгляд, продолжает видеть вокруг себя обычный мир. Но на самом деле герой уже всматривается в мироздание, созданное его воображением: «Вот я иду — возвращаюсь с дачи в город. Солнце заходит, я иду на восток. Я совершаю двойной путь. Один мой путь доступен наблюдению всех: встречный видит человека, идущего по пустынной зеленоющей местности. Но что происходит с этим мирно идущим человеком?». Длинная тень — двойник героя движется по кирпичной стене, «вдруг теряет голову»; собака, бегущая навстречу по коридору двух зданий, обретает причудливый вид. На пороге коридора зрение героя выхватывает ослепительный образ охваченной «протуберанцем» фантастической собаки.

Фантазии героя, направленные в будущее, названы автором «калейдоскопом весны». В прекрасном будущем для Наташи, мнится ей, расцветет сад из вишневых деревьев, появившихся из той единственной косточки, что камешком перекатываясь во рту, осталась на память о несостоявшейся любви: «...Ярок и светел день, дует ветер, еще более раздувающий свет дня. Ветер качает мое дерево, и оно скрипит лакированными частями. Каждый цветок его снова встает и ложится, и оттого оно становится то розовым, то белым».

В прозе Ю.К. Олеши, создававшейся в эпоху «стального» и «железного» века, поражает обилие воздушных масс. Не случайно неоднократно возникает в его творчестве образ монгольфера. Свобода парения, острое чувство независимости и значимости этого движения по воздуху присуще тем героям Олеши, которые не разучились фантазировать.

Новый мир любви и особой близости открылся Шувалову («Любовь»), и еще непривычный к новым ощущениям герой, оглядывает изменившуюся картину: «На стене под лучами солнца горела цветами монгольферов охапка Лелиных платьев».

Физик Исаак Ньютон, возникший в фантазиях Шувалова, приводит героя на поляну, где самым странным образом вместо абрикосового дерева расцвела яблоня: «Рама яблони, клеточная рама ее кроны, легкая и хрупкая, как рама монгольфера, сквозила за необильным покровом листьев».

Фамилии знаменитых авиаторов и конструкторов летательных аппаратов часто появляются на страницах сочинений писателя: «Я смотрю в прошлое», «Лиомпа», роман «Зависть» и др.

Свобода фантазии героев Олеши соотносится и с формой сочинений писателя. Во второй части романа «Зависть» время, поворачиваясь вспять, открывает читателям тайну взаимоотношений двух братьев —

Ивана и Андрея Бабичевых, суть затянувшегося конфликта, развитие которого в первой части сочинения сделало невозможным любое примирение. Это конфликт мировоззрений: века XIX и века XX. Предыстория жизни братьев Бабичевых облечена автором в жанровую форму сказки. Сама отсылка к мифопоэтическому жанру отчетливо указывает на философскую глубину и вместе с тем типичность авторской огласовки истории.

Красочность, живописность, оптическую четкость собственной прозы писатель осмысливает не только в записках и заметках («Ни дня без строчки»), но и в ткани художественных произведений.

Так, в романе «Зависть», изображая трапезу Андрея Бабичева и Соломона Шапиро в честь изготовления нового сорта колбасы, автор упоминает итальянского живописца XVIII века Дж. Б. Тьеполо: «Живопись увековечила многие пиры. Пируют полководцы, дожи и просто жирные чревоугодники. Эпохи запечатлены. Веют перья, ниспадают ткани, лоснятся щеки. Новый Тьеполо! Спеши сюда! Вот для тебя пирующие персонажи. Они едят под яркой стосвечевой лампой, вокруг стола, оживленно беседуют. Пиши их, новый Тьеполо, пиши «Пир у хозяйственника»!».

Несмотря на нескрываемую иронию в обращении к новому Тьеполо, который отразит эту современную советскую роскошь обжорства, упоение новым сортом колбасы, автор не случайно вспоминает именно об этом итальянском художнике. Ведь репрезентативными чертами творческой манеры Тьеполо были экспрессивность и беспокойные формы, световоздушные эффекты, праздничная пышность, использование широкой гаммы сияющих красок: нежных, серебряных, красноватых, золотисто-желтых, жемчужно-серых.

Сам Олеша не чужд подобной цветовой игры. Однако писатель, очевидно, испытал на себе воздействие и других форм, отразившихся в художественных исканиях эпохи отечественного модерна. Сияние красок («О, как разблестался мир», — восклицает Иван Бабичев) в сочетании с геометрией и стереоскопичностью — изобразительные свойства «лучизма» Н. Гончаровой и М. Ларионова. Таким видят мир все еще способные к ощущениям и тонким чувствам, Николай Кавалеров и Иван Бабичев: «Голубел подъем по Тверской. <...> Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что взошло. Таким образом они шли по геометрическим планам света и тени, вернее: сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. ...Небо разбивалось на пластинки разной синевы и приближалось к зрителю. Четверть всех стекол была выбита. В нижний ряд окошечек пролезали зеленые хвосты какого-то растения, ползущего снаружи по борту галереи».

Вещная, предметная наполненность мира — признак его материального бытия. Не случайно приход смерти к Пономареву («Лиомпа») осмысливается героем как исчезновение или недоступность прежнего, такого привычного мира предметов.

Фантазия героя, задающая алгоритм трансформации окружающего мира, может испугать даже персонажа, отмеченного способностью мечтать. В диалоге с дальтоником, воплощающим «регулярное», норматив-

ное начало, Шувалов («Любовь») в испуге восклицает: «Как хорошо весь мир воспринимать правильно и путаться только в некоторых цветковых деталях, как это происходит с вами. Вам не приходится жить в раю. Мир не исчез для вас. Все в порядке. А я? Вы подумайте, я совершенно здоровый человек, я материалист... и вдруг на моих глазах начинает происходить преступная антинаучная деформация вещества, материи...».

Отклонение от нормы уже пугает фантазирующих, чувственных героев Ю.К. Олеши. Но в счастливые минуты жизни мироздание поражает героев единством и гармонией. Тексты Олеши становятся ключом, открывающим культурный код эпохи 20-х годов, для которой мечта человека об овладении земным шаром все еще не казалась чем-то сверхъестественным. В сочинениях Олеши и зонт мороженщика «чем-то напоминает негритянскую деревню», и звонарь, в упоении извлекающий колокольную музыку, походит на Квазимодо, и в звуках мелодии «знаменитой колокольни» возникает таинственный герой, «некий Тим Вирлири» — порождение звуковых ассоциаций чуткого к прекрасному уха автора и его героев («Зависть», «Любовь»).

Особую составляющую художественного мира Ю.К. Олеши являет мифопоэтическая образность. Образы античной, христианской мифологии (Иокаста, райский сад, Ева, Авель), неомифологическая образность нового мира (здание «Четвертак») в текстах писателя выражают авторское стремление не только к фиксации вещного предметного облика эпохи 20-х годов, но и переход к философскому осмыслению (образ зеркала) множества новых тенденций в культурно-историческом движении современной автору действительности¹.

К писателям, которые стремились сохранить творческую свободу, по праву можно отнести Бориса Андреевича Лавренева (1891–1959), жизнь и творчество которого были связаны с военной средой². В литературоведении прошлых лет за Б. Лавренёвым закрепилась слава художника, воспевающего героиню революции. На самом деле тематика его произведений разнообразнее и богаче и не может быть сведена только к отображению трагических событий революции и гражданской войны. Современный читатель, обратившийся к таким произведениям писателя, как «Сорок первый» (1924), «Рассказ о простой вещи» (1924), «Небесный картуз» (1925), «Мир в стёклышке» (1926) и др., откроет для себя многогранного автора, продолжателя великих традиций русской и зарубежной литературы, тонкого стилиста, чья проза сближается с поэзией³.

¹ О прозе Ю.К. Олеши см. также в главе о Г.В. Адамовиче.

² По образованию Б.А. Лавренев был артиллеристом (на военные курсы пошел добровольцем, окончив юридический факультет Московского университета), воевал на фронтах первой мировой войны; в годы гражданской войны на бронепоезде штурмовал занятый Петлюрой Киев, ликвидировал банду атамана Зеленого, после ранения стал фронтовым журналистом.

³ Своеобразие художественной манеры Б.Лавренёва объясняется во многом тем, что первые литературные опыты были предприняты молодым автором на поэтическом поприще. Путь художника слова в литературу оказался не простым. Будущий известный писатель и драматург заявил о себе в 1911 г., когда на страницах херсонской газеты появилось одно из первых его стихотворений. Затем стихи Б. Лавренёва публикуют московские альманахи «Жатва» и «Мезонин поэзии». Но подлинным на-

Имя Б. Лавренева стало широко известно в 1924 г., когда были опубликованы его повести «Ветер» и «Сорок первый». По словам самого писателя, для него, интеллигента, прошедшего годы гражданской войны среди матросов, была хорошо знакома психология бойца революции. Успех его повести «Ветер» обусловил героико-романтический пафос, связанный прежде всего с образом «матроса-братишечки» Василия Гулявина. Наряду с образом комиссара — «кожаной куртки», созданного Б. Пильняком, этот тип героя стал одним из эмблематичных в прозе 1920-х годов.

Подлинная удача пришла к писателю с повестью «Сорок первый». Рассказ «Сорок первый» (1924) — повествование о трагедии гражданской войны, о жизни и смерти, о судьбах людей, живших в эпоху переосмотра вечных ценностей бытия, в эпоху ломки человеческих отношений. На долю главных героев произведения красногвардейца Марютки и гвардии поручика Говорухи-Отрока выпадают тяжёлые испытания. Оба идут воевать. Марютка сражается за «большевицкую правду», за права «бедного пролетарията», а белый офицер защищает «попранную родину». Им суждено выжить в зимних песках пустыни, перебороть неимоверную усталость, перетерпеть голод и холод, выстоять в Аральском шторме и оказаться на безлюдном острове. Попад на Барса-Кельмес, герои остаются наедине с окружающей их природой, наедине с собой. Они выпадают из кровопролития гражданской войны, из её смертельных сражений. По мере развития сюжета Говоруха-Отрок несколько раз находится в состоянии, близком к смертельному. Первоначально он долгое время пребывает в беспамятстве, бредит. Марютка выхаживает его и возвращает к жизни. В «Сорок первом» человек спасает другого человека от неминуемой смерти на пустынном острове. Марютка ставит на ноги заблудшего поручика, не думая, что перед ней враг. Она не может остаться безучастной к чужой судьбе, понимает, что жизнь Вадима находится в её руках. Постепенно в сердце девушки зарождается нежность к пленному. Она признаётся, что необыкновенно синие глаза Говорухи-Отрока тревожат её.

Повествование о несвоевременной для эпохи гражданской войны любви дворянина, поручика Говорухи-Отрока, и девушки-рыбачки, ставшей стрелком Красной Армии, пленило читателей психологическим рисунком образов, подлинной трагедийностью основного конфликта —

чалом творческого пути, по признанию самого Б. Лавренёва, становится рассказ «Гала-Петер» (1916). В нём автор повествует о том, как война ранит человеческую душу, уносит жизни, испытывает на прочность людские идеалы. Главный герой произведения поручик Григорьев, попав на фронт, осознаёт несостоятельность своих прежних убеждений. Теперь он не верит в то, что война «смывает с земли всю накипь, нечисть и слякоть, закаляя в горниле воли и духа лучших, храбрейших и достойнейших жизни». Б. Лавренёв насыщает художественную ткань произведения ужасающими реалиями военного времени. Читатель видит простых русских солдат, готовящихся отбить нападение врага, приближающихся к их позициям немцев, завязавшийся кровопролитный бой, слышит грохот разорвавшихся гранат и бомб, лязганье штыков, ощущает «смертный человеческий ужас» обороняющихся. Резко антивоенный рассказ был запрещён цензурой, а его рукопись изъята у писателя. Спустя семь лет, в 1923 г., Б. Лавренёв восстановил утраченное произведение, подарив ему второе рождение.

между долгом и чувством. В Марютке, «тоненькой тростиночке прибрежной», привлекла ее чистота, наивная увлеченность поэтическим творчеством, самоотверженность. В поручике — нежелание проливать кровь одноплемеников, мечта об одухотворенной мирной жизни с любимыми, «верными» книгами, когда «душа цветет», «как миндаль весной».

Создавая образы идейных противников, писатель подчёркивает в них сближающее общечеловеческое начало. Так, поручик, узнав, что Марютка пишет стихи, просит её прочесть их. Девушка сомневается в том, что белый офицер способен принять выстраданное ею, а герой Б. Лавренёва убеждён, что «понять человеку человека всегда можно».

Неожиданно выпавшие из исторического времени, живущие вдали от действительности, насыщенной бурями и борьбой, герои обретают мирную жизнь с её повседневными заботами и радостями. Но на этом их испытания не заканчиваются. Остров, подаривший Марютке и Говорухе-Отроку незабываемые мгновения счастья, заставляет поручика другими глазами посмотреть на прожитую жизнь. Герой рассказа понимает, что «жизнь вся — сплошная ерунда», всё в ней относительно: «Первичные понятия, внушённые идеи. Вздор! Условные значки, как на топографической карте». В его сознании происходит переоценка ценностей: «Гвардии поручик? К чёрту гвардии поручика. Жить вот хочу». Приоритет отдаётся вечным категориям человеческого бытия, делается выбор в пользу жизни вне стереотипов. Вспоминая своё прошлое, Говоруха-Отрок понимает, что, прожив двадцать семь лет, «вовсе ещё не жил». Он искал какой-то призрачный идеал, но душа его погибала от неудовлетворённости, тоски, опустошённости. Герой сожалеет о потерянной на войне духовности, символом которой в рассказе является образ живого сердца, утопленного в крови. Вадим не желает иметь ничего общего с миром, в котором целью жизни становится сохранение накоплений, а все рациональные начала человека направлены на решение «вопросов истребления». Говоруха-Отрок стремится обрести спокойствие прежней своей жизни, думает вернуться к книгам.

Рассказ «Сорок первый» — явление орнаментальной прозы. Эту новизность русской прозы XX века характеризуют органическое сочетание приёмов эпического и лирического изображения, намеренная деструктивность формы на всех её уровнях, максимальная образность и лейтмотивность, усиление метафорического ряда, цветопись, а также повышенная экспрессия синтаксиса. Художественное пространство «Сорок первого» насыщено метафорами. Одни из них отражают течение человеческого бытия, в других представлено естество природы, в третьих воплощается авторское видение будущего страны, предопределяется судьба героя. Так, описывая внешность главной героини, автор создаёт образ хрупкой девушки с помощью реалий природного мира: «Марютка — тоненькая тростиночка прибрежная, рыжие косы заплетает венком под текинскую бурю папаху». Но Марютка может сравниваться не только с поэтическим образом тростиночки. Подчёркивая социальный антагонизм Марютки и поручика, Б. Лавренёв употребляет резкую метафору: «процедила, как ком колючек бросила».

Происшедшая трагедия: убийство Марюткой любимого из-за необходимости выполнить революционный долг — подана в повести, в целом, конечно же, в духе утверждавшейся классово-непримиримой морали. Размышляя о будущем страны, поручик говорит о невозможности сосуществования культуры пролетариата и культуры интеллигенции. Трагическая развязка произведения подтверждает эту мысль героя. Остров оправдывает своё название «Человечья гибель». Марютка убивает белого офицера. Историческое, социальное, классовое трагически противостоит вечному, родовому, общечеловеческому. Однако объективно эффект финала гораздо сложнее. Страшный вопль Марютки: «Родненький мой! Что ж я наделала?...» — свидетельство той неоправданно высокой цены, которую приходится платить за насаждаемую классовую ненависть. Когда уничтожается самое прекрасное в жизни — любовь — весьма сомнительными выглядят все провозглашаемые лозунги. Показателен для прояснения авторской позиции и подзаголовок последней главы: «Глава десятая, в которой поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор слагает с себя ответственность за развязку».

Этот грохот — последнее, что слышит поручик после выстрела Марютки. Поразительно: в 1920-е годы это «планетарное эхо» выстрела девушки в любимого не было услышано, и «снятой с себя ответственности» автора за общим пафосом революционной необходимости не придали значения (к счастью для него!). Но ведь слово же сказано: за этим выстрелом — «грохот гибнущей в огне и буре планеты»! Планеты, которая не сможет жить по законам, убивающим любовь.

К произведениям такого же рода, вырывающимся за рамки своей эпохи, относится и повесть Б. Лавренева «Седьмой спутник» (1927). В свое время среди революционно-пафосных произведений Лавренева она занимала лишь «перечислительное» место, как «одно из...» посвященных гражданской войне. Сегодня эта вещь, несомненно, может быть понята иначе и глубже.

В ней привлекателен, прежде всего, образ главного героя — бывшего профессора, генерала юстиции Евгения Павловича Адамова. Образами интеллигентов, «попутчиков», пытавшихся найти место в постреволюционной обстановке, литература 1920-х годов была «заселена» довольно густо, но такого героя, как старый генерал у Лавренева, в ней не встречалось.

В Евгении Павловиче подкупает его смиренный стоицизм, — возможно, в чем-то соотносимый с позицией героев «Белой гвардии» М. Булгакова, никуда не бежавших, ожидавших, когда к ним «придут», напряженно, но вопрошающе надеявшихся на появление в Городе бронепоезда «Пролетарий».

Евгений Павлович тоже не смог уехать: подумал, что больше никогда не увидит родного покосившегося русского заборчика, «а будут кругом чистенькие холощенные оградки и на них таблички: «тут можно», «тут нельзя». Решил: «Лучше грязное, кровавое, да свое, нелепое, косолапое, причиняющее муки другим и само страдающее...» Когда его арестовали, Адамов даже не задал ни себе, ни другим вопроса: за что? — настолько это казалось предсказуемым и неизбежным. И в заключении мировоспри-

ятие генерала подчинялось именно такому пониманию, ибо перед ним было «само страдающее», само страдание. Он видел его в лице коменданта Кухтина и налетчика Турки.

Текст этого небольшого произведения Лавренева концентрированно антитетичен: контраст пронизывает все планы повествования, но особенно показателен он на уровне сюжета. Перипетии судьбы главного героя, как в античной трагедии, резко меняются от несчастья к счастью и наоборот. При этом «счастье» поражает трагифарсовой сущностью в соответствии с содержанием эпохи: освобожденный из заключения, но изгнанный из своей квартиры, Евгений Павлович возвращается в «арестный дом», ибо ему некуда больше идти; спасая его от голодной смерти, комендант Кухтин дает ему работу... прачки.

Лирически остро и проникновенно Лавренев изображает реакцию своего героя: «После первой секунды ошеломляющего изумления сделалось смешно и почему-то небывало радостно, как в детстве, когда задумывалась необыкновенная и задорная шалость». Так интонируется мотив высокой нравственной чистоты героя, обладающего редкими качествами детски-искреннего примирения с обстоятельствами.

Евгению Павловичу довелось «почувствовать себя нужным» и в своем профессиональном статусе: в качестве военного юриста. Когда он попал в плен к белым, то объяснил свое служение новой власти следующим образом: «Когда огромное тело пролетает в мировом пространстве, в его орбиту втягиваются малые тела, даже против их воли. Так появляется какой-нибудь седьмой спутник...» Как видим, Лавренев и здесь, как в «Сорок первом», вводит повествование в планетарный масштаб измерения, позволяющий вывести изображаемое из масштаба плоскостного, двумерного, заданного эпохой. Текст рассказа «Седьмой спутник» несет в себе устремленность к духовным сферам бытия. Несомненно в рассказе аллюзия на евангельское «Будьте, как дети...», да и весь образ главного героя включает в себя многие христианские черты: милосердие, смиренномудрие, стоицизм.

Особенно в этом плане значим финал рассказа, совершенно несвойственный по стилистике литературе тех лет. Приговоренному к расстрелу Евгению Павловичу видится низкий болотистый горизонт, который «вдруг раздвинулся, расширился, в лицо пахнуло теплым бодрящим воздухом. И от этого веяния все окружающее стало сразу отплывать в пустоту, словно за плечами, шумя, распускаясь поднимающие тело ввысь крылья». В прозе Б. Лавренева заметно актуализированы онтологически и художественно весомые черты, выводящие ее значение за рамки одного историко-литературного периода. К числу произведений, нуждающихся в смене акцентов, нужно отнести и такие произведения, как «Рассказ о простой вещи» (1924), «Мир в стеклышке» (1925), «Гравюра на дереве» (1928).

В «Рассказе о простой вещи» (1924) Б. Лавренёв, повествуя о большевистском подполье, обращается к теме совести, нравственного выбора человека. В центре произведения верный делу партии чекист Дмитрий Орлов. Он твёрд, решителен и непримирим в борьбе с классовыми врагами, но не может принести в жертву революции жизнь невинного человека,

спрятаться за его спиной. Действуя в момент разрушения прежнего миропорядка, когда вечные жизненные ценности сменяются духовной пустотой и неоправданной жестокостью, Орлов остаётся верен нравственным законам. Этот волевой человек, оказавшись в руках белой контрразведки, отвечает за свои ошибки ценой собственной жизни.

В автобиографии (1932) Лавренев писал: «Первые мои вещи были сознательным ходом по линии опыта конструирования прочного сюжета по законам западного мастерства». Писатель брал на себя смелость ввести в произведение, повествующее о революционном времени, блики ситуаций, далёких от реальности 1920-х гг., провести художественные параллели между судьбами каторжника Жана Вальжана из романа В. Гюго «Отверженные» и партийца Дмитрия Орлова. Сюжетная перекличка между «Рассказом о простой вещи» и одним из эпизодов романа Гюго свидетельствует о том, что Лавренёв был хорошо знаком с французской литературой и в своём творчестве наследовал традиции великих предшественников. Имеется ввиду эпизод, в котором Жан Вальжан, главный герой «Отверженных», решается сдать властям, открыть свое подлинное имя правосудию. Совершить этот благородный поступок его заставляет известие о том, что вместо него арестован невиновный человек. Если Гюго интересна общечеловеческая проблематика, то Лавренёв исследует, как переосмысляются вечные вопросы мироздания в переломный период русской истории.

В обоих произведениях герои, стараясь быть неузнанными, выдают себя за других людей. Так, у Гюго Жан Вальжан, становясь мэром города, нарекается господином Мадленом. В рассказе Лавренёва Дмитрий Орлов вынужден выдавать себя за иностранца во имя интересов дела революции. Он живёт под именем французского коммерсанта Леона Кутюрье и собирает сведения о белой армии. В обоих произведениях главные герои узнают, что вместо них арестован другой человек, и стремятся выручить своих незадачливых «двойников». В романе таковым становится старик Шанматье, в котором острожники опознают каторжанина Жана Вальжана. Невиновным «двойником» Орлова является крестьянин Емельчук. Подобно Жану Вальжану, герой Лавренёва эмоционально откликается на трагедию незнакомого человека. Орлов объявляет Семенушину, товарищу по подполью, о своём решении сдать белым. Сталкивая двух чекистов, Лавренёв противопоставляет различные системы ценностей. В отличие от Дмитрия его оппонент называет арест невиновного человека «счастливой непредвиденностью», полагая, что теперь Орлов может продолжать порученную партией работу, не опасаясь за свою жизнь. Арест крестьянина открывает читателям новую грань характера главного героя, который не только предан делу партии, но и обладает крепким духовным стержнем, хочет жить по закону человечности.

Необычный «рваный» синтаксис, являясь ярким выразительным средством, помогает писателю передать психологическое состояние взволнованного человека. Если Жан Вальжан признаёт свою вину перед публикой, то герой Лавренёва пишет признание в одиночестве, без свидетелей, в тёмной тюремной камере. Орлов знает, что своей смертью он «зажжёт лишнюю искру мести» в сердцах последователей. Объясняя свой

выбор капитану Тумановичу, чекист называет этот шаг «простой вещью». Его поступок безымянен и устремлён в революцию.

1920-е годы — наиболее интересный период в творчестве Лавренёва. В это время писателем созданы не только патетико-героические повести и рассказы, наполненные революционной романтикой («Ветер», «Сорок первый», «Рассказ о простой вещи»), но и произведения, в которых осмыслена жизнь после революции, в эпоху нэпа, их героями становятся «осколки» упразднённого мира и простые обыватели («Лидочкино лихо», «Небесный картуз», «Мир в стёклышке» и др.).

В рассказе «Лидочкино лихо» (1924) Лавренёв говорит о том, что первое впечатление о человеке часто бывает обманчивым, что за безобидной внешностью и положительной общественной репутацией могут скрываться тёмные разрушительные начала. Главная героиня произведения Лида Пушкова, молодая, милая девушка, рабфаковка, комсомолка.

Впервые обращаясь к заглавию рассказа, читатель может предположить, что Лавренёв, называя свою героиню уменьшительно-ласкательным именем, расположен к ней. На самом деле это не так. В начале повествования писатель замечает, что в сердце Лидочки проникает ожидание чего-то «значительного, огромного и решающего». По мере развития сюжета девушка оказывается очарованной молодым гимнастом Петром Мальшиным. Она безоговорочно доверяется его силе, твёрдости и уверенности в себе. После обещающего неожиданное счастье начала (знакомство Лидочки с Мальшиным на спортивной площадке, их недолгие свидания, девичье признание в любви, безоблачное продолжение отношений), любовный роман одинокой прежде героини молниеносно разрушается. Лидочка узнаёт, что её избранник, грабя чужую квартиру, покушался на жизнь пожилой женщины. Девушка может открыть эту страшную правду людям, поэтому Пётр угрожает ей и запирает в своей квартире. Главная героиня рассказа раздавлена и уничтожена, ей «режет сердце бритвой поруганная любовь». Такой неожиданный поворот сюжета, казалось бы, полностью раскрывает символику заглавия. Можно предположить, что в названии отразилась история несчастной девушки, полюбившей насильника и вора. Несомненно, в таком контексте Лидочка — жертва случившегося. Но автор, стремясь сохранить интригу, буквально на последних страницах рассказа вносит иной акцент в ранее столь однозначное прочтение образа Лиды Пушковой.

Неожиданно Лидочка решается на отчаянный шаг. Вспоминая о том, что у Мальшина хранится цианистый калий, она собирается отравить своего обидчика. Переступив за черту дозволенного, девушка меняется местами с тем, кто ей угрожал. Человеческое несовпадение главных героев рассказа — всего лишь иллюзия. Если Мальшин не совершает убийства, то Лидочка доводит до конца свой замысел. Она делает всё, чтобы ничем не выдать себя. Героиня мастерски обманывает Петра и достаёт «капсульку» с ядом. Бесстрастными, напоминающими протокол предложениями, передающими хладнокровность и рациональность Лидочки, Лавренёв описывает её действия: «Взяла склянку, налила <...> одеколону <...>, и тихо достала капсульку. Сломала осторожно в руке. Вышла

обратно. Заварила чай и, заваривая, всыпала весь порошок в чайник. Налила стакан и подвинула».

Кульминационный момент в осмыслении внутреннего мира героини наступает в конце рассказа, когда Лавренёв обнажает зыбкость нравственных начал Лиды Пушкиной. Когда-то несчастная обманутая девушка теперь сама порождает зло, холодно убивая человека, и в этом её беда, её лихо.

В «Небесном картузе» (1925) изображена трагическая одномерность жизни после революции, когда героями времени оказываются обыватели, чей внутренний мир незамысловат и ограничен идеей накопительства материальных благ. Главный герой рассказа — профессор физиологии Александр Евлампиевич Благосветлов. В его привычное существование в кругу семьи, коллег и студентов неожиданно вторгается чуждая, пугающая и непонятная ирреальность, появление которой предваряет детективная история покупки небесного картуза. Заглавие произведения символично. В нём парадоксально соединены абстрактно-возвышенное и предметно-приземлённое начала. Так, эпитет «небесный» вызывает в памяти такие ассоциации, как небесная красота, небесная душа, небесное создание, небесная сила. В рассказе шляпник, расхваливая головной убор, соотносит его цвет с традиционно чтимыми в Китае цветами «небесной империи» и замечает Благосветлову, что у него в руках «подлинно небесный картуз».

Первая попытка интерпретировать символику заглавного образа открывает читателям его абстрактно-возвышенную грань, возрождает в памяти историко-культурные реминисценции. Образ получает иное художественное воплощение, когда герой оценивает фасон картуза. Перед ним головной убор, предмет вещественного мира: «Картуз был сделан из жёлто-кофейного сукна, и верх его, необычайной величины, вздувался над околышком пышным воздушным шаром, из которого наполовину выпустили газ. Помимо этого была ещё странность — козырёк, длинный и плоский, был обтянут сукном ярко-бирюзового цвета, а на самой верхушке картуза, на темени, прикреплён был помпон, вырезанный из тонких лоскутов такого же бирюзового сукна». Объединение в заглавии контрастных начал позволяет автору создать исключительный образ небесного картуза, необычайность и яркость которого выявляют трагическую одномерность, опустошённость описываемого времени. Небесный картуз, по воли случая оказавшийся у профессора, вызывает «шатание основных жизненных устоев». Он попадает в пространство повседневной жизни обывателя, освобождённое от всего таинственного и фантастического, и остаётся чужим и негодным для своего нового владельца.

Читая рассказ Лавренёва, нельзя не увидеть переключки его сюжетных линий с романом А. Франса «Преступление Сильвестра Бонара», в центре которого история жизни филолога Сильвестра Бонара, посвятившего себя науке. Мир древних текстов заменяет ему реальную жизнь. Герой Лавренёва — человек из реального мира, в котором над идеалами науки главенствует быт. В отличие от франсовского героя, который соприкасается с мудростью прошлых эпох, изучая тексты, персонаж «Небесного картуза» проводит опыты на «собачонках». Описывая труд

учёного-физиолога, Лавренёв парадоксально заостряет внешнюю сторону его деятельности. О способности учёного мыслить упоминается попутно по мере развития детективной линии сюжета. Художественное пространство рассказа насыщено бытовой живописью, которая, являясь средством характеристики главного героя, обнажает узость и приземлённость его жизненных ориентиров.

В «Преступлении Сильвестра Бонара» и в «Небесном картузе» особое место отводится теме «преступления». Её раскрытие сопровождается введением близких по содержанию эпизодов. Так, господин Бонар, стремящийся помочь Жанне, племяннице его возлюбленной, узнаёт, что его благородные помыслы превратно истолкованы наставницей пансиона. Старик, не ожидавший обвинений в домогательстве, не совершивший ничего дурного, слёг в постель.

В рассказе Лавренёва есть сцена, когда профессор осознаёт, что его могут обвинить в краже портсигара. Как и герой А. Франса, Благосветлов не совершает ничего недозволенного. Он не может объяснить, откуда в его кармане оказался чужой портсигар. Как у А. Франса, так и у Б. Лавренёва развитие детективной линии происходит с постепенным нагнетанием трагедийности. Сначала Бонар, как и потом герой Лавренёва, оказывается в ситуации мнимого совершенного преступления, затем ему запрещают посещать Жанну. Выкрыв девушку из пансиона, академик узнаёт, что может попасть в тюрьму. У Лавренёва профессор несколько раз становится жертвой обстоятельств. Первоначально он страдает, когда соглашается уверить себя, что ему идёт картуз, затем, когда его приняли за вора. Наконец, учёный — жертва ночного нападения. Последним потрясением для профессора становится «спектакль», который разыгрывают преступники под руководством детектива Преснякова. Лавренёв подводит своего героя к развязке через сильное душевное потрясение. Обнажая его чувства, писатель дает понять, что тот ещё способен откликнуться на прикосновения реального мира. Но в повседневной размеренной жизни Александр Евлампиевич остаётся по-прежнему обывателем.

В обоих произведениях реализуется мотив времени. Если в романе Франс выходит на уровень его бытийного понимания, то в «Небесном картузе» осмысливается исторический пласт. Рассказ открывается характеристикой революционной эпохи. Этот период в истории советской республики назван писателем временем «революционных бурь как космического, так и законодательного характера». Лавренёв вводит в художественную ткань рассказа образ часов. Подчёркивая нелепость исторического времени, автор говорит об исчезновении в городах всех часов. Часы для городских жителей становятся средством поддержания жизни. Лавренёв показывает жизнь в стране, где все граждане обязаны служить государству, называет механизмы воздействия на несознательных. Единственной константой, оставшейся от прошлой жизни в этом уничтожающем мире, является время. Революционная эпоха представлена в рассказе как время пайков, разорения, холода и никчёмного прозябания. Писатель использует парадокс, описывая новую эпоху, выделяя в ней наступившее бытовое благополучие обывателей и изменения в общественном сознании.

Повесть «Мир в стёклышке» (1926) описывает роковое сплетение судеб ранее незнакомых друг другу людей. Писатель, обращаясь в своём произведении к послереволюционной действительности, рисует прошлое и настоящее жильцов коммунальной квартиры, их мечты и трагические события обыденной жизни. Если в «Сорок первом» осмыслены столкновение и борьба разных нравственных систем, говорится о гибели людей на полях сражений, то в «Мире в стёклышке» отражён драматизм повседневности. В повести под одной крышей живут бывшая фрейлина, адмиральша Ентальцева, безработный слесарь Патрикеев, ветеринар Куцневский, служащий Воздвиженский и семья Пекельманов.

Кроме реального мира, в произведении существует ирреальное пространство, создательницей которого является молодая женщина, смертельно больная чахоткой. Это главная героиня Ольга Алексеевна Пекельман, Лёля. Её «проводником» в этот сказочный мир становится обычная пробка одеколонного флакона. Для Лёли мир, открывающийся в стеклянном шарике пробки, является спасением, своеобразным оберегом. Он ограждает героиню от пугающей действительности с её «грустным и щемлящим уютом <...> умирающей юности», преображает тесную комнату Лёли в «приветливый», «игрушечно маленький мир». Мечты, творимые в хрустальном мире, размыкают границы реальной жизни героини, даруют ей утраченную свободу, помогают преодолеть чувство беспомощности и заброшенности. Мир в стёклышке дарит молодой женщине надежду на выздоровление, преображая, пусть только на миг, измождённое болезнью лицо в здоровое, задорное и шаловливое. Маленький стеклянный мир вселяет в сердце Лёли веру в собственные силы, поддерживает иллюзию полнокровной жизни, в которой находится место не только страхам, но и радости любви.

В авторском лирическом отступлении сказочный «мир в стёклышке» Лёли Пекельман перерождается в «маленький стеклянный мир, выточенный неведомым мастером по образцу и подобию зелёного шара земли, который вертят великанскими пальцами тысячелетия». Сравнивая создание ирреального мира с сотворением земного шара, Лавренёв выводит символический образ мира в стёклышке на уровень философского осмысления.

Мир в стёклышке становится символом настоящей жизни, символом великолепия и многомерности бытия. Писатель наделяет Лёлю Пекельман удивительной способностью ощущать через призму маленького стёклышка огромный мир. Только героиня, обладающая тонкой, восприимчивой душой и страстным желанием узнать жизнь с её тоской и ненавистью, любовью и ликованием, способна стать хозяйкой сияющего мира мечты. Он, наполненный воздухом, лёгкостью, переливчатым сиянием, окрашенный в голубовато-белый цвет, символизирует собой внутреннее «я» Лёли.

Искусству повествования «с опущенными звеньями» Лавренёв учился у А.П. Чехова. Вспоминается повесть великого классика «Цветы запоздалые», в которой представлена судьба семьи князей Приклонских, где дразги, взаимные обиды, нехватка денег занимают всё пространство жизни. Главная героиня княжна Маруся любит доктора Топоркова. По-

казывая её яркое чувство к нему, А.П. Чехов ещё раз возвращается к своей мысли, что жизнь убога в реальности и прекрасна в потенции. Сначала прекрасная потенция жизни представлена в неразделённой любви к доктору Топоркову и в лирическом пейзаже. Это осенний день, когда «давно опавшие жёлтые листья <...> золотятся на солнце, испуская из себя лучи», когда нет «ни ветра, ни звука», когда природа «нежится под греющими, ласкающими лучами солнца». Доктор, которого полюбила княжна, носит простоватую фамилию Топорков. Это своеобразный «конспект» будущего Ионыча. Его интересуют только «пятирублёвки и десятирублёвки», которые он собирает с барынь. Но в конце повести мы видим нового Топоркова, «странного человека», в душе которого вспыхивает нежданное чувство к юной княжне: «Деньги, которые ещё вчера он так усердно копил, в огромнейших дозах рассыпались теперь на пути». Теперь это чувство, такое неожиданное, перевернуло всю его жизнь: «Он всё отдал бы теперь, если б хоть в одном лёгком этой девушки не слышались проклятые хрипы! Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня... Но не спасло солнце от мрака и ... не цвести цветам поздней осенью! Княжна Маруся умерла, не прожив в Южной Франции и трёх дней».

Умирает и героиня Б.А. Лавренёва. Но, как и в повести А.П. Чехова, «прекрасная субстанция жизни» с её смертью не иссякает. Её муж и возлюбленный не сводят счёты, как это нередко бывает в жизни. В их душах рождается своеобразная солидарность и желание спасти Лёлю:

— Мы люди. Вы и я. Будем говорить, как люди. Я знаю: вы всё сделаете для Лела. Я знаю: вы любите Лела.

Заглавия повестей на первый взгляд не сопоставимы. Говоря о том, что «не спасло солнце от мрака и ... не цвести цветам поздней осенью», А.П. Чехов называет свою повесть не «Поздние цветы», а «Цветы запоздалые». Сама инверсия рождает мысль о том, что радость жизни усечена, и этот можно прочесть и как упрёк, по крайней мере, Топоркову.

«Мир в стёклышке» — это детский калейдоскоп, в котором ребёнок видит постоянно меняющиеся орнаменты. «Мир в стёклышке», жизнь через призму стеклянной мечты в повести Б.А. Лавренёва воспринимает безнадёжно больная молодая женщина, которой трудно адресовать упрёк. Она практически замурована в четырёх стенах.

Заглавия обеих повестей пронизаны ощущением устремлённости к иной, прекрасной жизни. Они многозначны, поднимаются до одухотворённой реалистической символики.

Произведения Лавренёва 1920-х гг. позволяют сделать вывод о том, что учёба у мастеров классической прозы не означала буквального следования их урокам. Трансформация мотивов В. Гюго, А. Франса, А. Чехова выявила творческую индивидуальность Лавренёва, своеобразную парадоксальность его художественной манеры, способной раскрыть драматические повороты российской действительности на сломе эпох.

В 1925 году Лавреневым была написана пьеса «Мятеж», а в 1927 году — «Разлом». В дальнейшем Б. Лавренева все больше привлекает тема героизма покорителей Севера, исследователей Арктики: этому посвящены его повести «Белая гибель» (1928) о спасении экипажа дирижабля

Умберто Нобиле и «Большая земля» (1935) о спасении челюскинцев. В годы Великой Отечественной войны Б.Лавренев служил корреспондентом на Северном флоте. Он написал много очерков и рассказов о военных моряках, а в 1950-е годы собирал материал для романа о героях-севастьяпольцах, но этот замысел остается нереализованным.

Поиски новой стилиевой манеры свойственны и вступившему в литературу еще до революции Илье Григорьевичу Эренбургу (1891–1967), который в 1920-е годы получил международную известность в качестве автора сатирического романа «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921). За рубежом, в Берлине, роман был опубликован в 1921 г., а в нашей стране — в 1923-м. Роман имел широкий резонанс у современников, ибо заявил о себе остротой критической мысли автора, распространяющейся на весь современный общественный миропорядок, необычностью формы. Отзывы критики были очень противоречивыми. Жанр романа чаще всего понимался как роман-сатира, роман-памфлет. Называли его и «сатирической энциклопедией». Произведению присущее свободное сочетание философской публицистики и емкого образа-формулы, фантастического эпизода и темпераментного рассуждения, парадокса и отточенной символической детали — всех этих внешне различных, но внутренне единых принципов рационалистического анализа, резко поднимающих произведение над «иллюстративной» сатирой.

Сегодня очевидно, что гротескная свита некоего Учителя Хулио Хуренито, «великого провокатора», отрицателя всего сущего, явилась литературной предшественницей свиты булгаковского Воланда, однако, с другим содержательным наполнением и другими структурными функциями.

Отношения между автором и героями даны в завуалированной форме. Писатель использует иронию даже в прямых авторских характеристиках и отступлениях, широко используя парадокс, гротеск. Такая усложненность стиля приводила к тому, что автору безоговорочно инкриминировались «грехи» и заблуждения его героев, и, прежде всего, скепсис Хуренито и безверие поэта Ильи Эренбурга — псевдоавторского образа романа. Между тем, авторское начало здесь воплощено, прежде всего — в самоиронии. О том, что Илья Эренбург — персонаж романа и Илья Эренбург — автор романа — не одно и то же, говорил и сам писатель, но бесспорно, что «подлинные мысли» автора высказывал и главный герой — Хулио Хуренито. Авторская самоирония воплощена и в обрисовке характера русского интеллигента из интернациональной свиты Учителя, Алексея Тишина. Очевидно, и Хулио Хуренито, и Алексей Тишин, и поэт Илья Эренбург — ученик Хуренито — три ипостаси автора, и в каждой из них — определенная доля самоиронии.

Конфликт романа построен на принципе столкновения отрицательных персонажей с отрицательными же. Возможности такого конфликта Эренбург использовал максимально. Хулио Хуренито отрицает все сущее, но и сам он как скептик отрицался автором, — отрицалось и право на дальнейшее существование такого деструктивного характера. В стилиевой многослойности, парадоксальности романа это авторское «отрицание отрицания» долго не замечалось критикой. Между тем, на «отрица-

ние» Хуренито писателем были направлены многие средства сатирической типизации, использованные в романе: комизм характера героя (гротескность свойств характера и поступков героя, парадоксальное противоречие между его претензиями на роль Великого Учителя и неспособность чему-либо учить), комизм обстоятельств, в которых он находился, комизм действия (в его основе — противоречие между словом и делом), прием контрастности характеров. Наконец, той же цели служит способствующий конкретизации иронического отношения автора к герою алогизм в манере авторского повествования, осложненное использованием авторского псевдообраза. Наиболее часто в авторском изложении применением комизм абсурдных утверждений, тонко используется и деталь, иронически снижающая мнимый пафос рассказчика.

Яркий, остроумный роман Эренбурга и сегодня воспринимается удивительно современно, ибо, увы, не исчезли главные объекты его сатиры: смешные и низкие стороны жизни в самых разнообразных сферах, причем, в масштабах современной ему цивилизации. В этом ему не было и нет равных.

Противоречия русской послереволюционной действительности воплотил в своем творчестве и Николай Николаевич Никитин (1895–1963). Он пытался разрешить конфликт исторического и вечного в самой действительности. Обнаружив основное противоречие времени, внутреннюю двойственность революции, Никитин осмысливает это противоречие как философский закон времени. Конфликт в его сочинениях представлен как антиномия бытийного, онтологического и исторического времени, но разрешение этой антиномии склоняется в сторону бытийного. Онтологическая сущность определяется вечной природосообразностью жизни народа («Шесть дней», «Лес»). Однако многим современникам автора его герои казались слишком примитивными, а их интересы мелкими.

Тем не менее в социальных и исторических приметах времени Никитин находит вечные мотивы человеческой жизни: любовь и ревность, жизнь и смерть, круговорот природных явлений. Дымящаяся земля обещает новые всходы, а солнце, как «рыжий зверь» поднимается над пустошами, и человек, как и червяк, выползший на камень, вписан автором в этот жизненный цикл. В рассказе «Ночь» Никитин замечает: «Всюду действует один, первейший закон — закон продления рода». Нет различия между обычными, простыми героями и историческими персонажами — «деникинцами», «ленинцами», «генералами». Такова же ситуация, представленная автором и в рассказе «Камни».

Большая история, вторгающаяся в отношения обычных людей, не приносит им ничего кроме горя. Один из типических героев времени — своеобразная «кожаная куртка» Ругай — изображен Никитиным в рассказе «Рвотный форт». Особое мифопоэтическое пространство, в котором существует Полага (с ее образом связано представление о солнце, лете), не может принять в себя мир Ругая.

Юрий Павлович Герман (1910–1967) написал свой первый роман уже в 17 лет. Он назывался «Рафаэль из парикмахерской» и был посвящен жизни провинциального парикмахера, который вдруг почувствовал в

себе талант великого художника и стал мечтать о славе. Роман этот увидел свет в 1931 г., когда Ю. Герман работал в многотиражке бумажной фабрики и жил в Ленинграде. С тех пор Ю. Германа интересовали человеческие отношения, их влияние на судьбы героев. Они и стали материалом его романов. Даже важные исторические и переломные моменты в жизни страны предстают в его произведениях только фоном, о них упоминается косвенно, пунктирно. Автор будто не договаривает о них, увлекаясь, прежде всего, изображением самой обычной действительности. Так, в его творчестве появляются повести о сотрудниках уголовного розыска «Лапшин» и «Алексей Жмакин» (1937–1938). Прототипом Ивана Лапшина был Иван Васильевич Бодунов, о котором Ю. Герман много позже, в 1963 году, напишет документальную повесть «Наш друг — Иван Бодунов».

Иван Михайлович Лапшин мечтает о собственной семье, о чувствах, которые ему пока не знакомы. Внимание автора в повести «Лапшин» сосредоточено на любовном треугольнике актриса Наташа Адашова — журналист Ханин — Лапшин. Любовь, захватившая сыщика Лапшина, заставляет его мечтать о несбыточном, стоять ночью под окнами Наташи, ревновать к Ханину. Человеческая боль (Ханин пытается покончить жизнь самоубийством после смерти жены), тоска сосуществует в повести Ю. Германа с повседневностью, увлекающей героев в водоворот жизненных обстоятельств (крестины в семье бывшего уголовника, подопечного Лапшина; актерские будни; личная жизнь оперативника Бычкова, даже правительственная награда, которой удостоен Иван Лапшин). Автор видит ленинградскую действительность 30-х годов глазами своего героя. Это та мирная жизнь, которую помогает сохранить он и сотрудники его бригады уголовного розыска: «Был подвыходной. <...> Замерзшие витрины магазинов сверкали, как глыбы цельного льда, над подъездами кинематографов вилась и блистала огненная реклама картин, регулировщик на углу внезапно дал красный свет.

С проспекта Нахимсона, под грохот дюжины барабанов, шли пионеры. Их было много, отряд шел за отрядом, барабаны мерно и возбужденно выбивали и чеканили шаг. Ощущение мирного, покойного, праздничного города вдруг с такой силой охватило Лапшина, что он с трудом представил себе, что через час или через полчаса может произойти в этом самом городе, и, представив, озлобился. Все было просто и ясно...». Пунктиром, сквозь центральную сюжетную линию прорывается изображение будней уголовного розыска 1930-х годов: борьба с расхитителями социалистической собственности, вредителями, врагами советской власти (дело Тамаркина, арест «дяди Павы»; погоня Лапшина за грузовиком, управляемым пьяным водителем; ранение Ханина во время милицейской операции). Но выше всех этих исторических обстоятельств, безусловно, оказывается вера в простые человеческие чувства, привязанность к близким, сослуживцам, любовь к делу, которому служишь.

Во второй повести Ю. Германа «Алексей Жмакин» также действует Иван Лапшин. На этот раз мудрый герой Германа разгадывает в Алексее Жмакине, молодом уголовнике, бежавшем из тюрьмы, человека, измученного тяжелой и несправедливой к нему судьбой.

В творчестве Ю. Германа внимание к внутреннему миру героя, к психологической зарисовке состояния персонажа становится определяющим. Повседневной жизни обычного человека был посвящен и более ранний роман писателя «Наши Знакомые» (1934–1936). Героиней этого сочинения автора стала молодая ленинградка Антонина Старосельская. Ее жизненные убеждения, линия поведения героини только складывалась, но она нашла в себе силы противостоять миру порока и уголовных страстей.

Ю. Герман был автором замечательных сценариев, ставших основой для творческой работы ведущих режиссеров («Дело Румянцева» И. Хейфеца; «Проверка на дорогах» Алексея Германа, сына писателя). В 1956 г. Ю. Германом был написан исторический роман об эпохе Петра Великого и его преобразованиях «Россия молодая» (1952), который также был экранизирован.

В творчестве Ю. Германа есть несколько типов персонажей, с которыми автор не расставался. Кроме сотрудника уголовного розыска, это отважный доктор, интеллигент, борющийся за жизнь своих пациентов, человек чести. Начало разработке образа врача было положено еще в 30-е годы, когда Ю. Герман написал несколько рассказов о великом русском хирурге Н. Пирогове: «Капли Иноземцева», «Буцефал», «Начало». Своеобразным продолжением этой темы стали образы военного врача Александра Марковича Левина («Подполковник медицинской службы», 1949–1956), доктора-хирурга Владимира Устименко (романы «Дело, которому ты служишь», 1957; «Дорогой мой человек», 1964).

Владимир Германович Лидин (1894–1979) опубликовал первые свои произведения в 1915 году. Лирическая интонация, тонкие наблюдения, импрессионизм творческой манеры автора, собственные писателю, — отличительная черта стиля В. Лидина. Критики уже в 20-е годы отмечали влияние Чехова и Бунина. Главный герой произведений В. Лидина — интеллигент, приветствующий идею научно-технического прогресса, влюбленный в гуманитарные знания, энтузиаст новых экономических преобразований периода 20-х годов. Таким героям (Борн, Свербеев, Челищев), сильным и волевым людям, способным отстаивать свое человеческое достоинство и сопротивляться судьбе, посвящены романы «Идут корабли» (1926), «Отступник» (1927). В своих произведениях В. Лидин уходил от социальных проблем: его интересовали тайна человеческой жизни и судьба человека. Такая творческая установка вызвала недоброжелательное отношение к писателю в советской литературе. В. Лидина называют писателем буржуазным, защитником нэпманской идеологии, которым он, конечно, не был. Писатель питал надежду на то, что Россия сможет совершить существенный рывок в своем развитии и оставить в далеком прошлом «скифский» образ прежней Руси. В 1920-е годы В. Лидин, кроме романов, опубликовал сборники рассказов («Норд», 1925; «Мышиные будни», 1927) и очерков («Пути и версты», 1927).

1930-е годы отмечены для В. Лидина поездкой на Дальний Восток, знакомством с новой необычной атмосферой жизни далекой от центра России. О строительстве новой жизни на Дальнем Востоке написаны кни-

ги «Путина» (1930), «О Дальнем Востоке» (1932), роман «Великий и Тихий» (1933).

В годы войны В. Лидин работал корреспондентом газеты «Известия». События начала войны он отразил в книге «Зима 1941 года» (1942). В 1950–1960-е годы темой творчества писателя становятся морально-этические проблемы (роман «Две жизни», 1950), сборник рассказов «Прилет птиц» (1970), в который вошли произведения 1954–1961 гг. Один из самых известных сборников В. Лидина «Люди и встречи» (1957), составленный из эссе писателя, посвященных знаменитым людям литературы и искусства, — М. Горькому, Ю. Олеше, А. Серафимовичу, А.С. Новикову-Прибою («Силыч»), Марии Павловне Чеховой, М. Пришвину, В. Качалову и мн. др. Со страниц сборника приходит к читателю живая жизнь, очарование ушедшей эпохи, звучат голоса писателей, актеров, свидетелей времени.

В литературе 1930-х годов заявляет о себе Григорий Иванович Коновалов (1908–1987), чей писательский почерк складывался под влиянием творчества М.А. Шолохова. Классовая борьба, коллективизация отразились в индивидуальных судьбах героев его рассказов «Аист» (1932), «Беркутиная гора» (1933), «Голод» (1933)¹.

В творчестве многих писателей 1920–1930-х годов проявился глубокий интерес к фольклору, в произведениях которого отразились истоки национального характера. Выплеск на историческую сцену народной стихии объяснял интерес к содержанию и формам старинной жизни, ее устоям и формам, в которые она отлилась в древности — к сказкам, былинам, преданиям, песням, былям и т.д. Одним из писателей, чье творчество было основано на обработке уральских сказов, был Павел Петрович Бажов (1879–1950)². Он пришел в русскую литературу 20–30-х годов

¹ Г.И. Коновалов — выходец из крестьянской семьи, проходит путь, хорошо знакомый почти всем советским интеллигентам-гуманитариям того периода: рабфак, педагогический институт, Институт красной профессуры, аспирантура МИФЛИ, работа в Ульяновском пединституте на кафедре русской литературы, война, возвращение к прежней работе. Перелом в творчестве писателя произошел в предвоенные годы: в его прозе зарождаются образы и мотивы, которые в своей полноте оживут в литературе 60–70-х годов (А.И. Солженицын, В.Г. Распутин), например, образ крестьянки-праведницы Матрены из рассказа «Тетка Матрена» (1940). Основные произведения написаны Коноваловым в послевоенный период, когда писатель обратился к жанру романа («Университет», 1947; «Степной маяк», 1949; «Истоки», 1959–1967; «Былинка в поле», 1969; «Предел», 1974; «Благодарение», 1983; «Воля», 1987). Роман «Университет» в известной мере предвосхитил жанр интеллектуального романа («Русский лес» Л. Леонова). В центре внимания — противоборство двух философов, ученых. Молодой ученый, фронтовик Илья Кожаров мечтает о преподавании в вузе курса истории русской философии XIX века, считая отсутствие подобной учебной дисциплины большой ошибкой. Его противником становится заведующий кафедрой Лев Богучаров, который готов даже в вопросах выбора нравственной позиции (Бог или дьявол) проявить «диалектическую» гибкость (лишь бы они были умны). В более поздних романах писателя судьбы героев и история родной страны приобретает фольклорные и мифологические очертания («Былинка в поле», «Предел»), а сочинения отличаются ярко выраженной лирико-философской направленностью.

² Урал, история людей, живущий на горных приисках и заводах, всегда интересовали Бажова. Сам выходец из этих мест (писатель родился на Сысертском заводе Уральского уезда Пермской губернии), П.П. Бажов долгое время проработал учите-

со своей, особенной темой и неповторимыми образами. Современная ему отечественная литература создавала героев сильных духом, противостоящих быту, персонажей, перерождающихся в горниле революционных событий. Герои Бажова также противостоят жизненным обстоятельствам. Уральские мастеровые, камнерезы, «горщики», чеканщики пришли из самой гущи народной жизни. Но самая главная черта этих людей — стремление к творчеству, желание проникнуть в тайны мастерства.

Первой публикацией Бажова стала книга о жизни и быте заводского люда на Сысертских заводах — «Уральские были» (1924). А в 1939 г. Бажовым была издана повесть «Зеленая кобылка», рассказывающая о жизни горнозаводских мальчишек, детстве, проведенном среди суровой и сказочной природы Урала, где сказка живет рядом с былью; взрослении подростков. Тема эта была продолжена писателем в автобиографическом повествовании «Дальнее-близкое» (1949).

Одним из самых известных произведений П.П. Бажова стала книга «Малахитовая шкатулка» (1939). Это сборник сказов, родившихся из тонкого переплетения авторской фантазии, легенд и сказаний Уральского края. Первые три сказа появились еще в 1936 году в составе сборника «Дореволюционный фольклор на Урале». Это были «Хозяйка Медной горы», «Про Великого Полоза», «Дорогое имечко». Впоследствии Бажов присоединял к «Малахитовой шкатулке» все новые и новые сказы (например, горные сказки «Ключ-камень», 1942). В части сказов отразилась новая историческая реальность жизни Урала («Сказы о немцах», 1943; сказы о русских сталеварах, 1944–1945).

В сказах П.П. Бажова содержалась своеобразная философия творчества, рожденная народным опытом: мудрое отношение к труду, умное и творческое отношение к делу. В представлениях народа, воплощенных в сказах Бажова, труд не только удовлетворяет потребности материальной и духовной жизни, — он внутренне преобразует человеческую личность. В результате такого преобразования происходит превращение работника в мастера-творца. Именно этот смысл Бажов вкладывал в сказ «Каменный цветок» (1938). История Данилы, мечтающего создать из камня настоящий, живой цветок, чтобы не было в искусном творении заметно руки сотворившего его мастера, представляет сложную проблему художественного творчества. Но вечная для искусства тема (произведение как будто рождается независимо от художника, оно словно бы «диктуется» и выходит «рожденным», нерукотворным; такое «безыскусственное искусство» равно свойственно и писателю-художнику, и рабочему-творцу) у Бажова оживает в народно-поэтическом сюжете о встрече Данилы с волшебной хозяйкой Медной горы. Образ Малахитницы предстает своеобразным символом творчества, ведь хозяйка Медной горы, показываясь героям, допуская их в свои владения, не только учит их постигать красоту камня, но и дарит им вечное творческое и святое беспокойство — одно

лем русского языка в глухой уральской деревушке, а затем в Екатеринбургском духовном училище, которое и сам окончил в 1893 г. В свободное от занятий время учитель Бажов путешествовал по родному краю, знакомился с рабочим, талантливыми мастерами, беседовал с ними, слушал их рассказы.

из главных качеств подлинного рабочего-художника, мастера-артиста. В сказе «Малахитовая шкатулка» Малахитница появляется в избе рудокopa Степана под видом странницы для того, чтобы обучить младшую в семье девочку Танюшку рукоделию.

Символическое воплощение счастья творческого настроения, весеннего пробуждения жизни представлено также в образе молодухи Веселухи («Веселухин ложок»). Веселуха подсказывает настоящему мастеру новый узор, позволяет рассмотреть самые чудесные краски окружающей природы, весеннего расцветающего мира. Чудесным даром забавить и веселить людей прекрасными рисунками-узорами наделен герой сказа Панкрат. Не случайно люди прозвали его Веселухиным братом.

Образ мастера, уже постигшего законы и тайны творчества, появляется в сказе «Железковы покрышки». Старый малахитчик Евлаха Железко создает удивительные малахитовые крышки к альбому. Ему удается увидеть в камне саму душу уральской природы, которую он разгадал в причудливых узорах, оттенках цвета, меняющегося от бирюзово-зеленого до «темно-зеленого с атласным отливом», представил в ярком солнышке, в образе ветерка, гуляющего по траве.

Человеческое счастье, по мысли П.П. Бажова, тесно связано с творческим трудом. В так называемых старательских рассказах героями писателя становятся опытные рудознатцы: дед Ефим, Никита Жабрей, Кокवानя. Сила земли, тайна природы возникает в образе волшебного змея — гигантского Полоза, хранителя золотой руды. В этом же цикле появляются образы Огневушки-поскакушки, бабки Синюшки, козлика Серебряное копытце. Сама природа, преображенная народной фантазией в сказочные образы, испытывает героев. Волшебное и обыденное идут у Бажова рука об руку. Огневушка спасает заблудившегося мальчика Федюньку, подарив ему волшебную лопатку, отыскивающую золото. Приказчика Северьяна, издевавшегося над рабочими, Малахитница превращает в каменную глыбу («Приказчиковы подошвы»), за честность и трудолюбие награжден бабкой Синюшкой мальчик Илюха («Синюшкин колодец»). Всем этим событиям в жизни героев, конечно, можно найти и вполне достоверное объяснение (лопатку Федюнька нашел сам, с ее помощью он и выбирается из сугроба; рабочие сами наказали Северьяна, устроив обвал), однако Бажов опирается на особенности народного сознания, рисующего в воображении образы природных сил, оберегающих от зла и несправедливости.

Сказы Бажова соединили в себе традиции волшебной сказки (мотив накопления богатства, мотив утраты и приобретения, троекратные повторы и т.д.) и живую стихию разговорной речи, создали неповторимую атмосферу жизни трудового человека, пропитанную поэзией творчества и народной фантазией.

Одухотворение жизни любого человека — с помощью ли народной фантазии, романтических порывов и мечты или оттенков чувствительности, сентиментальности, волнует и других писателей. Сентиментальная струя ясно присутствует в произведениях К.Г. Паустовского, а романтическая настроенность — в созданиях А.С. Грина и А.С. Новикова-Прибоя.

Константин Георгиевич Паустовский (1892–1968) — широко известный писатель. В ранних произведениях Паустовского заметны черты книжности и экзотики. В прозе Паустовского 1916–1923 гг. проявилось характерное романтическое начало. Его книга «Романтики» (опубликована в 1935 г.) содержит одухотворенные образы романтических героев и романтических героинь. В созданиях молодого автора отчетливо проступает «гриновский след». А. Грину, который надолго овладел воображением Паустовского, последний посвятил многие страницы книги «Черное море» (1935), статьи и очерки. «Гриновское» настроение проникло и в пьесу «Простые сердца» (1940). Творческой задачей Паустовского стало стремление освободиться от слишком явного влияния другого писателя. Трудность ее решения была связана с тем, что сам писатель, а стало быть, и его герои, чувствовали себя романтическими отщепенцами. Они не находили прочного места в современной действительности и не могли укорениться в ней. Попытка на современном материале создать авантюрный роман «Блισταющие облака» (1929) не принесла удачи: детективный сюжет оказался неорганичным для писателя. Выход Паустовский нашел в усилении лирико-психологической и натурфилософской сторонах своей прозы, а также в осмыслении тайн искусства.

Настоящий успех пришел к писателю, когда эти свойства его художественной манеры проявились при обращении к теме преобразования заброшенных, экзотических земель. Так появляются повести «Кара-Бугаз» (1932) и «Колхида» (1934). Романтические герои ранней прозы с «реминисцентными» именами, отсылающими к прозе Грина, действующие в вымышленных эксцентрических ситуациях, превратились теперь в реальных «покорителей», «преобразователей» реальной, хотя и экзотической природы: соленого озера на западе Туркмении и — заболоченной низменности в Грузии. По жанру это различные произведения. Высоко оцененный критикой «Кара-Бугаз» называли очерком-панорамой, вместе с тем, обогащение жанра виделось за счет «монтажной» композиции, поддерживающей напряженность интереса и заставляющей вспомнить приключенческую новеллу. «Колхида» удивила возможностью подачи «производственного» материала в свободной беллетристической манере.

Сегодня «Кара-Бугаз» воспринимается и как провидческое произведение, как «книга-предупреждение» о возможностях экологической катастрофы, если люди будут бездумно истощать земные недра. Слова писателя, — это было замечено критикой, — «прозвучали, как сигнал грядущей опасности: «Шаги катастрофы можно услышать без особого напряжения. Для этого даже не нужно абсолютного слуха».

«Колхида» интересна и тем, что в ней появляется характерный для всего творчества Паустовского образ художника и связанная с ним сквозная тема книг писателя — тема искусства. В «Колхиде» это образ старого художника Бечо, прототипом которого был известный грузинский художник-примитивист Нико Пиросманишвили.

Конец 1930-х годов обозначил и глубинный интерес К. Паустовского к истокам национального самосознания, к развитию натурфилософской,

лирико-психологической ветви его прозы: в это время задумывается и создается поэтический «мещерский цикл», выходит повесть «Мещерская сторона» (1939).

В наибольшей степени романтическое начало воплотилось в творчестве Александра Степановича Грина (Гриневского, 1880–1932), впитавшее в себя романтические традиции отечественной и мировой классической литературы — Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, Э.Т.А. Гофмана и Э. По. Это наследство усвоено Грином вместе с типологически родственными влияниями литературы Серебряного века — романтическим пафосом произведений М. Горького, А. Блока, символистскими и акмеистическими находками, лирическими поисками поэтов 1910–1920-х годов XX века, в частности, Э. Багрицкого.

Первые повести и рассказы А. Грина написаны еще в дореволюционный период¹. В 1920-е и в 1930-е годов А. Грин заслуженно пользуется

¹ В «Истории одного убийства» (1910) повествование сосредоточено на нескольких часах из жизни рядового Банникова и ефрейтора Цапли. Рутинное существование армейского гарнизона, тяжелое безделье, которое влечет за собой необдуманные поступки, глупые розыгрыши, заканчивающиеся трагедией. Фабула рассказа — фрагмент, изъятый из армейских будней. Случайное стечение обстоятельств (продвижение приятеля по службе, терпеливое молчание молодого солдата Банникова, неожиданный приход офицера Циммермана) не только портят настроение ефрейтора Цапли, но и заставляют его задуматься над очередной «шуткой». В тишине ночи он собирается испугать Банникова, находящегося на карауле у пороховых складов, изобразив нападение. Банников, несколько раз за вечер оскорбленный Цаплей, получивший от него пощечину, не выдерживает унижений. Узнав в нарушителе Цаплю, солдат, «со страхом вспоминая устав и преимущество своего положения», делает вид, что обороняется от нарушителя, и закалывает ефрейтора штыком. Мягкий, застенчивый, «добродушный крестьянин» Банников («Лицо его даже на службе сохранило какую-то женскую округлость и свежесть розовых щек, пушистых бровей и ресниц») в короткий миг утрачивает свое человеческое достоинство. Возможность отомстить Цапле пробуждает в нем жестокий инстинкт убийцы, хищника: «Часовой тяжело дышал, бессознательно улыбаясь в темноте. И оттого, что орудие смерти упиралось в живое тело, глухая хищность, похожая на желание разгрызть зубами деревянный прут, жарким туманом ударил его в мозг. А возможность безнаказанно убить неприятного, оскорбившего его человека показалась вдруг тягостно приятной и жуткой. Жаркая слабость охватила Банникова». Несколько мгновений окончательно изменяют жизнь солдата, и тупая, пьянящая легкость вдруг сменяется «тяжелой, смертельной тревогой».

Рассказ обрывается свистком Банникова, которым он вызывает унтер-офицера, разводящего караул. А. Грин не выносит приговора героям и среде. Оставляя финал открытым, он передает таким образом ощущение щемящей тоски о погибшем человеке, не справившемся с жестокими законами окружающего мира.

Дореволюционные сочинения А. Грина можно разделить на те, в которых автор ведет речь о вполне обыденном мире и людях, его населяющих, и те, в которых он сознательно вводит фантастический элемент, или переносит действие в экзотические интерьеры и пространство далеких, чудесных стран. Вторичное пересоздание действительности, обращение к необычному, экзотическому материалу помогает А. Грину воссоздать своеобразие конфликта, выпукло представить отличительные черты героев. В рассказах зло и добро, правда и ложь, моральные принципы персонажей не нуждаются в дополнительных комментариях. Таков рассказ «Жизнь Гнора» (1912). Это повествование о великой любви, преодолевающей расстояние и время, о том, как

признанием в писательской среде.

В 1923 году А. Грин опубликовал «Алые паруса» (авторское жанровое определение феерия). В этом же году в журнале «Красная нива» появляется роман «Блестящий мир». 1925 год отмечен для него выходом романа «Золотая цепь» в журнале «Новый мир» и книги рассказов «Гладиаторы». 1928 год — время публикации романа «Бегущая по волнам». Наконец, на начало 30-х годов приходится публикации романа «Дорога в никуда» (1930) и «Автобиографической повести» (1931).

В прозе А. Грин обращается к известному со времен эпохи Возрождения мифу о вечной молодости. Его герои — капитан Грэй, мастер Лонгрен, Ассоль, Летика («Алые паруса»), летающий человек Друд («Блестящий мир»), Гарвей и его жена Дэзи, Филатр и Фрези Грант («Бегущая по волнам»), Александр Каур («Фанданго»), Джон Ив («Зеленая лампа»), Франгейт («Ива») сохраняют романтическое, детское восприятие жизни, верят в чудо. В сущности, герои прозы А. Грина типичны для русской

тяжелые испытания не только не сломали, но закалили героя, создали из двадцатилетнего Гнора настоящего человека.

Сюжетный нерв рассказа образует противостояние богача Энниока, ведущего праздный образ жизни, и сына инженера, молодого Гнора. Оба персонажа влюблены в одну и ту же женщину, юную Кармен. Хитростью Энниок заманивает Гнора на необитаемый остров, где в течение восьми лет Гнор не только выживает, но и не растрчивает человеческое достоинство. Не случайно герой замечает Марду, капитану корабля, обнаружившему его на острове Аш, что сохранил себя «для лучших времен»: «Вы могли встретить труп, идиота и человека. Я не труп и не идиот». Выжить Гнору помогла великая любовь к Кармен, которая поддерживала его все эти годы. Он знал, что девушка ждет его: «Я не сойду с ума, у меня есть женщина с золотой кожей». Его надежда на любовь и встречу строилась не на иллюзиях, как у Энниока, а на вере в чистоту чувства Кармен. Гнор знал, что даже, если он будет убит, то все равно выигрывает у Энниока. Поединок Гнора и Энниока — это не только война мировоззрений, но и столкновение вечных типов человеческого отношения к жизни.

Энниок представляет собой жесткий расчет, прагматическое отношение к жизни. Кроме того, Энниок, безусловно, игрок, и А. Грин не случайно изображает его умелым бильярдистом. Жизнь представляется Энниоку игрой случая: «Нас захватил ураган; кто не разобьет лоб, тот и прав». Даже после того, как Гнор обнаруживает Энниока вновь, тот, проиграв молодому человеку, рассчитывает на эффектную («шумную») смерть и бросается в центр праздничной толпы туземной религиозной процессии.

Сила Гнора в его юности. В отличие от Энниока он не испытывает ни усталости, ни разочарования от жизни. «Над прошлым, настоящим и будущим имеет власть человек», — считает герой. Но автор подчеркивает в своем герое еще одно важное свойство, сохраненное им в дальних странствиях, — детскость Гнора. Этим качеством обладает и его возлюбленная: «Как дети, сели они на полу, не замечая этого, сжимая руки, глядя друг другу в лицо...».

Смелость юности, сила любви противостоит здесь игре и расчету. Но и то, и другое, как следует из финала рассказа, оказывается вечным в человеческом мире. Финал повествования не означает завершения противостояния. Субстанциональность конфликта подчеркнута завершающими строчками, в которых возникает образ прохожего, внимательно прислушивающийся к знакомой мелодии арии: «Предать мы забвенью не в силах, Что в душу запало — останется в ней: Ни моря нет глубже, ни бездны темней».

Энниок возвращается из небытия, и сама его гибель оказывается призрачной.

классической литературы, хотя часто действуют в экзотических обстоятельствах, изменяя представление о трехмерности пространства. Друд, Каур, Джон Ив — типичные интеллигенты рубежа веков, апеллирующие к интеллекту, верующие в силу человеческого разума и неограниченные возможности человека. Гарвей и Дэзи — романтики по своему мироощущению.

В рассказах и повестях А. Грина 1920-х годов есть, однако, и герои, напоминающие Энниока. Им не доступно очарование фантазии, они не верят мечте. Мечта, глупая сказка не может стать явью, по соображениям жителей Каперны, а Ассоль и ее отец Лонгрен выглядят на фоне капернцев просто сумасшедшими.

Руна Бегуэм из романа «Блистающий мир» готова принять необыкновенные способности Друда только как возможность достичь мирового господства. Она не может понять причин, заставляющих Друда рваться в небо. Разочаровавшись в герое, Руна принимает участие в травле летающего человека.

Холодная, рационально мыслящая Биче Сениэль готова поверить во Фрези Грант, но лишь как в абстракцию, «в недействительность», по ее выражению, «как верят в рисунок Калло, Фрагонара, Бердслея». Биче обозначает свое кредо: «Не понимаю — значит, не существует!». И снова, как и в «Жизни Гнора», истинными героями оказываются персонажи, сохранившие в себе детскость мировосприятия. Их жизнь строится на чувстве, а не на рассудке. Только Дэзи Гарвей дано расслышать приветствие Бегущей по волнам.

А. Грин был писателем с ярко выраженным романтическим типом художественного сознания, и его индивидуальный стиль отразил приметы авторского художественного мышления. Характерными стилистическими чертами отмечен способ создания образа-персонажа: здесь доминируют приемы дедукции. Все центральные персонажи в образной системе А. Грина представляют собой реализацию той или иной идеи, нравственной позиции (расчет, лесть, любовь, мечта, действительность). Романтический тип конфликта, помещенный в уникальную модель фантазии писателя, получает специфическую огласовку. Но все же в ней всегда можно узнать генетическую природу явления. Так, в рассказе «Ива» (здесь впервые появляется история волшебника Бам-Грана, чье имя фонетически воспроизводит колокольный звон) история любви Франгейта и Карион овевана романтикой балладного сюжета. Это и встреча со странным Бам-Граном во время затмения солнца, договор, который позволяет Франгейту обратиться к помощи самоубийцы Рауссона, поиск и обнаружение любимой девушки в чужом городе. Карион, далеко уехавшая из родных мест, одержимая тягой к танцу, балету, мало напоминает прежнюю возлюбленную. Она и сама теперь больше похожа на мертвеца. Силы ее натруженному борьбой за выживание организму придает кокаин, она бледна, губы ее искусаны. Вступив в мир театра (этот образ читается в рассказе как изображение чужого мира по отношению к естественному миру героя и к образу родного дома), она тем самым перешагивает границу чужого пространства, в котором отказывается и от собственного имени, становясь Элен Грен.

В рассказе символом прежней Карион является ветка ивы, которая должна зацвести в знак любви, возвращения Франгейта и встречи героев. Но отчуждение героини от прежнего мира настолько сильно, что даже сила любви Франгейта не в состоянии вернуть ее. Как и в любом романтическом произведении, любовь к героине в жизни героя играет роль мостика, способного привести его к истинному блаженству. Но если отказ героини от любви приводит традиционного романтического персонажа к трагическим последствиям, то герои А. Грина, как правило, находят способ избежать тотального отчуждения. Так происходит и с отвергнутым Карионой Франгейтом. «На темной площади встретил его неподвижно ожидающий Рауссон, шепча на ухо тайные, заманчивые слова. Но у него хватило силы подождать ровно три года, пока снова не зацвело сердце, как та ива, которую spryskival хлорофиллом доктор растений».

«Алые паруса» были задуманы и писались А. Грином в первые годы революции, а в печати появились в 1923 году. Романтическое ощущение грандиозности вершащейся истории, мощного, духовного преобразования жизни нашли свое выражение в творчестве современников писателя. Сочинения А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина отразили атмосферу небывалого подъема духа. В ряду произведений, выразивших настроение эпохи, следует назвать и феерию «Алые паруса». Подлинными героями А. Грина становятся люди с чистыми сердцами, новое поколение героев — Грэй и Ассоль. Оба они отмечены чертой любимых персонажей писателя: детскостью мировосприятия, верой в чудо. Ассоль и Грэй открыты миру. В ней с детства «счастье сидело пушистым котенком»; он мечтает далеких чудесных странах, «о чудесной неизвестности».

Особый смысловой подтекст сочинения создает цвето-световая символика «Алых парусов». Кроме того, она высвечивает и жанрообразующую доминанту — феерию текста.

Поэтика «Алых парусов» отмечена устремлением автора к архетипическим символам. Важным для А. Грина становится образ «рая», который мечтает приблизить к себе юный Грэй. В старом винном погребе он уверенно заявляет Польдишоку, ловя рукой солнечный луч, что обретет «рай» — свое счастье: «Вот рай!.. Он у меня, видишь? — Грэй тихо засмеялся, раскрыв свою маленькую руку. Нежная, но твердых очертаний ладонь озарилась солнцем, и мальчик сжал пальцы в кулак».

По замечанию тонкого исследователя творчества А. Грина В.В. Харчева, романтика Грина «человечна, преисполнена добра. Поэтому ничего особенного нет в том, что символика света не могла удовлетворить его целиком — не в подзвездные сферы звал он, а открывал возможность создания рая на земле. Свет — это для разума, но сам по себе он еще не дает счастья, «рая». Только союз тепла (Ассоль) и света (Грэй) способны создать «рай», вывести людей из «тьмы бездуховности»¹. Об обретении особого духовного пространства — «рая» — написана феерия А. Грина. Доминирующий алый цвет книги писателя становится символом человечности, «символом глубокой радости»².

¹ Харчев В.В. Капитан Грин. — Нижний Новгород, 2003. — С. 74, 75.

² Там же. — С. 75.

Специфическим отражением революционного времени, разрухи и последствий гражданской войны становятся повести «Крысолов» (1923) и «Фанданго» (1925). Оба этих произведения в какой-то степени несут в себе следы автобиографического повествования. Перед читателями предстает холодный, замерзающий Петербург, герой интеллигент, мечтающий о нормальном человеческом существовании, тепле, еде.

«Страшный мир» новой реальности испытывает героя Грина на прочность его нравственного бытия. Пространство привычной жизни меняет облик, преобразуясь в фантастическое видение — палаты Центрального банка, где на пути героя встают многочисленные соблазны: груды сыра и колбасы, яйца, консервы, сахарные головы, печенье, вина. Прошлое преследует героя: банковские сейфы, цифры. Он слышит голоса, смех, телефонные звонки; «жаргон тюрьмы, бесстыдство ночной улицы, внешний лоск азартной интриги и оживленное многословие нервно озирающейся души смешивались с звуками иного оркестра, которому первый подавал тоненькие игривые реплики».

Неслучайно и название повести, которое восходит к средневековой легенде о Крысолове из Гаммельна.

Сюжет повести носит философско-символический характер. Путь героя по таинственным недрам банка знаменует освобождение от ложных чувств и обретение подлинной нравственности. Люди, которых он встречает (женщина, предлагающая свою любовь, плачущий мальчик), голоса, которые он слышит, оказываются обманом. «Вы были окружены крысами», — говорит ему Крысолов. Крысы становятся в повести А. Грина воплощением людских пороков, соблазнов. В ночном Петрограде А. Грина пересекаются фантасмагория и явь русской жизни начала 20-х годов XX века. Преодоление «страшного мира» в этом ночном городе, напоминающем Петербург Гоголя и Достоевского, герой Грина начинает с самого себя.

«Фанданго» (1925) — это также повествование о духовном восхождении героя — Александра Каура. Герой повести — интеллигент, разбирающийся в искусстве, имеет отношение к миру науки, но его профессия автором не уточнена. Александр Каур в повести перемещается во времени и пространстве. Оказавшись на зимней, морозной петроградской улице 1921 года, он возвращается домой в мае 1923 года. Однако оказывается, что для остальных (например, для жены героя) путешествие Александра Каура происходило только в его воображении, так как, выйдя на почту, он вернулся в тот же день.

В основу повести положен вечный романтический конфликт между мечтой и действительностью. Образ мечты воплощен у А. Грина в звуковом образе мелодии «Фанданго». Танцевальная музыка, которую напевает холодным утром герой и ее оркестровое воплощение, которое он слышит майским днем в Зурбагане по воле Бам-Грана, является предвестием появления волшебного, прекрасного мира фантазии.

Сочинение А. Грина создается одновременно с очень многими знаковыми произведениями русской литературы, которые также обращены к изображению жизни русского человека в период постреволюционных годов и разрухи: «Собачье сердце» М. Булгакова, «Сивцев Вражек»

М. Осоргина, рассказы М. Зощенко. В повести А. Грина можно обнаружить типологически близкие названным произведениям мотивы.

Людам, уставшим от мороза, голода, бытовых неурядиц, нет дела до появления в городе испанцев с их экзотическими дарами. Многие из них личная трагедия лишила возможности чувствовать прекрасное. Статистик Ершов не верит в появление испанцев: «Это фантомы, фантомы!.. нет ничего, никаких фиглей-миглей! Вижу, но отрицаю! Слышу, но отвергаю!.. Жена у меня умерла. Дети заиндевели от грязи. Они ревут. Масла мало, мяса нет, — вой! ...А вы мне говорите, что я должен получить раковину из океана и глазеть на испанские вышивки!»

После пламени «Алых парусов» А. Грин изображает столкновение холода революционных будней и пламенных ритмов испанского фанданго, воплощающих надежду, веру в чудо, живительное тепло будущей весны.

Надеждой владеет лишь тот герой, в ком сохранилась детскость восприятия, кто верит в возможность существования перевернутого мира (Александр Каур и его жена Лиза). Не случайно жена Каура говорит: «Все перевернулось и в перевернутии оказалось на своем месте!».

Испытание фантазией, верой в вымысел, несмотря на самые тяжелые жизненные ситуации, разводит героев по разные стороны художественного полотна, созданного А. Грином. Подобно, как и сам главный герой, с помощью волшебного конуса пересекает границы реальности, выносит приговор искусству «реалистическому» (оно кажется Кауру монотонным и неестественным, как картина Горшкова в доме Брока) и оказывается во дворце Бам-Грана, оставляя по ту сторону мерзлый Петроград, холод и голод, Брока, картину Горшкова, Ершова.

Музыкальный образ приближения чуда соотносится не только с мелодией фанданго, но и со своеобразной фонетической подготовкой явления. Так, приход испанских гостей во главе с Бам-Граном в Дом Ученых (КУБУ) и демонстрация полотна, вышитого кубинскими девушками, сопровождается аллитерацией — превышением фонетической нормы «шуршащих» звуков в говоре толпы: «Шумя, ахая, множа шум шумом и в шуме становясь шумливыми еще больше, зрители смешались с комиссией, поступив к сверкающему изделию. Возник беспорядок удовольствия — истинный беспорядок естества нашего. И покрывало заколыхалось в десятках руках, трогавших его с разных сторон. Я выдержал атаку энтузиастов, требующих немедленно запросить Бам-Грана, кто и где смастерил такую роскошь». Хрупкая грань между фантазией и реальностью, как когда-то в «Незнакомке» А. Блока, — падение звезды в мир пошлой обыденности, обозначено схожим фонетическим приемом.

Вера героя в красоту, его детская доверчивость и непосредственность восприятия награждаются возвращением из майского, залитого солнцем, фантастического Зурбагана в подлинный петроградский май 1923 года.

Художественный мир А. Грина, воспринявший наиболее яркие традиции художественного сознания русской классики XIX века и литературы Серебряного века, сохранил в эпоху поиска новых форм изобразительности свой неповторимый облик. А. Грин создал своего героя времени с необыкновенно детским и ясным взглядом на окружающий мир, с

удивительно стойкой верой в чудо преображения этого мира. Художественные открытия были осуществлены автором поверх суровой действительности того времени и в соответствии с собственной мечтой о прекрасном в человеческой жизни, перед которой, по его собственному выражению, «открыты все пути».

Романтический пафос восприятия окружающего мира, его естественной прелести и стихийности, противопоставление мира мечты суровой реальности серых будней свойственен и Алексею Силычу Новикову-Прибою (1877–1944). Этот русско-советский прозаик, воспитанный на традициях К.М. Станюковича, преклонявшийся перед жизнью и творчеством А.В. Кольцова, И.З. Сурикова, Ф.М. Решетникова, М. Горького, создавал образ человека, ищущего свой путь в безбрежном океане жизни. Многие герои Новикова-Прибоа обладают автобиографическими чертами: убежавший из дома, получивший опыт политического противостояния персонаж, человек, скитающийся на чужбине, бороздящий Средиземное море, Ледовитый и Тихий океаны, близок писателю. Такого героя читатель может встретить в повести «Море зовет» (1919) — Антон и в повести «Подводники» (1923) — Сеня Власов и Зобов, в романе «Соленая купель» (1927) — финн Карнер.

Антон, служащий матросом на английском корабле, по политическим мотивам сидел в тюрьме, а Карнер сбежал из родного Гельсингфорса, так как неумная жажда познания заставляла его спорить и с отцом, и с православным священником, и с текстом Библии. Более двадцати лет бороздил Карнер морские просторы, уже не мечтая вернуться домой, но весть о революции в России порождает желание своими глазами увидеть, что происходит на родине.

Где бы ни происходили события в произведениях Новикова-Прибоа, кто бы ни был их героем (девочка-буфетчица Таня — «Женщина в море», моряк-подводник Сеня Власов, католический священник Себастьян Лутатини — «Соленая купель»), все они очарованы морской далью, и жизнь свою вымеряют морскими приливами, штормами, звездной ночью посреди необъятной равнины водной стихии. Разнообразные морские пейзажи у Новикова-Прибоа всегда отражают внутренний настрой героя. Однако среди них часто встречаются и такие зарисовки, которые фиксируют переломное состояние сюжетного движения, кульминацию судьбы персонажа. Море у писателя — это еще один значимый герой его произведений, который изменяет облик героя, вектор жизненного движения. Это касается не только нравственных, но и часто идеологических ориентиров в судьбе героев.

В романе «Соленая купель» аргентинский священник Лутатини, воспитанный в тишине отцовской библиотеки, обманом завербован на корабль, везущий контрабандный военный груз в охваченную войной Европу. Среди грубых моряков, в адских условиях корабельной жизни, герой-идеалист впервые сталкивается с реальной действительностью. Его облучение жизнью сравнивается автором с обрядом крещения — приобщения к новым ценностям широкого и свободного мира. В море проходят проверку его прежние убеждения: «Лутатини поднял голову. ... Темнело небо, и на нем выступали звезды. ... Казалось, сейчас, как в величайшем

храме, полются дивные звуки органа, а потом торжественно подхватят голоса неземного хора, восхваляя славу всевышнего творца. На минуту Лутатини почувствовал созвучие с этой непостижимой глубиной вселенной, мерцающей разноцветными оттенками светил». На палубе герой переживает момент отчаяния, беспомощности, незащитности, потому что его Бог молчит и не дает ответа на дерзкий вызов бывшего священника. Молчит загадочная высь, предлагая Лутатини самому сделать свой выбор. Гармония небесных сфер и спокойствие, разлитое вокруг в ночном воздухе, будто указывает герою его истинное предназначение: «Он открыл глаза и поднял голову, боясь вздохнуть. Звезды были на своем месте: вот Южный Крест, а вот, как две жгучие слезы, дрожат Альфа и Бета в созвездии Центавра. Кругом по-прежнему был разлит великий покой». Именно после этого кульминационного момента в судьбе героя намечается перелом: дружественными становятся его отношения с моряками, а в конце романа, после тяжелых испытаний на море, Лутатини, переродившись «в соленой купели», решает начать новую жизнь. Последние строки романа фиксируют перерождение героя: «В сознании, как в лесу после пожара, сквозь обуглившийся хлам и пепел прошлого пробивались новые зеленеющие побеги».

В сочинениях Новикова-Прибоя неотделимы друг от друга любовь и морская стихия. Море проверяет героя на прочность чувств, учит отделять истинное от ложного. Лейтмотивом прозы Новикова-Прибоя становится верность своей работе, долгу, каждодневному подвигу, перед которыми отступают обычные человеческие страсти. Буфетчица Таня вместе с моряками торгового судна «Октябрь» пройдет через страшный шторм, увидит, как они будут спасать моряков с английского судна от пожара. «Золотистые глаза» — признак юности и неискренности героини — в конце рейса впервые «затуманятся печалью». Матрос Максим Бородин, влюбленный в героиню, откажется от опасного соперничества с радистом Островзоровым, осознав всю суетность и ничтожность своего личного горя.

Чувство восхищения и ощущение единства с миром мужественных моряков, которое испытает Таня во время рейса по Ледовитому океану, автор передает при помощи пейзажных зарисовок: «Таня продолжала стоять на мостике, крепко держась за поручни. ...Иногда казалось, что на судно лезет сказочное чудовище, оглушая ревом и сверкая огненными глазами. Все это превышало всякое представление об урагане. Замерзая и щелкая зубами, Таня думала о моряках: более грубой и мстительной жестокости, какая выпала на их долю, трудно было придумать, а они работали, они не могли не работать, защища родной корабль». Море в изображении Новикова-Прибоя меняет цветовую гамму, предупреждая людей об опасности: сначала над ним простирается «безоблачное небо», цветущее «золотым виноградом звезд»; затем закат, «угасая», истекает кровью, и Ледовитый океан становится «бордовым, как виноградное вино»; с наступлением урагана в волнах, накатывающих на палубу, «вспыхивают медузы синим цветом, как блуждающие луны».

В повести «Подводники» сильное любовное чувство героя — страсть к вдове Полине — также проходит испытание. Страсть ничто перед ужа-

сом смерти десяти моряков с лодки «Мурена», оказавшихся на глубине девяноста восьми футов под водой в подбитой субмарине. Сила характера и мужеством моряков-подводников, проявивших героическую стойкость на дне океана, помогают им дожидаться помощи и выжить.

Самым известным произведением А.С. Новикова-Прибоя является историческая хроника «Цусима» (1932–1935), посвященная событиям русско-японской войны. В течение 30 лет Новиков-Прибой собирал материалы о военном походе на корабле «Орел» и Цусимском сражении, участником которых был и сам автор. «Цусима» представляет собой дилогию: «Поход» — о переходе русской эскадры через три океана, и «Бой» русских моряков с японцами.

Лейтмотивом «Цусимы» становятся слова командира броненосца Бухватова: «Мы все умрем, но не сдадимся!». Трагический оттенок изображению похода и сражения придает позиция Новикова-Прибоя: он расценивает результаты поражения как следствие халатности командования 2-й Тихоокеанской эскадры.

Последним романом А.С. Новикова-Прибоя стал «Капитан 1-го ранга» (1936–1944). В центре внимания автора судьба талантливого молодого человека из народа — Захара Псалтырева. Его искренне любит и ценит капитан первого ранга Лезвин. По мысли автора, его герой должен был пройти путь от вестового до капитана первого ранга, но такой поворот судьбы мог случиться с ним только после Октябрьской революции. Роман не был закончен: его вторая часть осталась незавершенной.

Столь же разные, значительные и часто противоречащие одно другому творческие искания характеризуют и русскую историческую прозу.

В русской описательно-бытовой и исторической прозе советского периода видное место заняло творчество Вячеслава Яковлевича Шишкова (1873–1945). В литературном процессе начала XX века оно соотносится с новым этапом развития русского реализма, утверждением неореалистического художественного сознания. Современниками Шишкова, пришедшими вместе с ним в литературу, были Е. Замятин, М. Пришвин, И. Шмелев, С. Сергеев-Ценский. Все эти писатели искали не только собственную тему в русской литературе, но и особую, отличительную стилевую манеру. Для многих авторов той поры своеобразным эталоном стиля становится творчество А. Ремизова. Столкновение быта и бытия, исторического и вечного, поиск философского основания для изображения мира, в котором все стало выглядеть по-иному, обусловили это внимание к таланту автора. В. Шишков всегда помнил свои беседы с А. Ремизовым о том, что в каждом «малом написанном слове» «уже скрывается большая сущность», а слова надо расставлять во фразе «умеючи», «чтобы в каждом зажглись фонарики, чтобы слова светились»¹.

В прозе В. Шишкова, открывшей отечественному читателю нового героя еще до революции, неореалистическая традиция отношения к слову сохранилась и в послереволюционном творчестве. Лирические зарисовки, склонность к философским обобщениям, символизация образа — особенности стиля писателя, которые отличают прозу Шишкова².

¹ Как мы пишем. — Л., 1930. — С. 203.

² Еще до революции В. Шишков начинает писать о жизни далекой Сибири и Ал-

В. Шишков тяготел к национально-экзотическому материалу, каким для читателей была во многом Сибирь, ее история, ее население с особыми — своенравными, гордыми, независимыми характерами.

В начале 1920-х годов Шишкова особенно заинтересовала проблема становления человеческого характера, влияние социальных и исторических условий на формирование личности. Нравственный аспект существования героев прежней, дореволюционной Руси для автора определяется понятием греха. Не случайно символической сценой пожара завершается повесть «Тайга». Пожар становится своеобразным возмездием старой Руси за ее грехи.

Тема греха, расплаты за прежнее житье возникает и в самом известном сочинении В.Я. Шишкова — романе-эпопее «Угрюм-река» (1928–1932). Грехи прежней жизни семейства Громовых не отпускают и главного героя эпопеи Прохора. Любовь к родному краю, величая, поэтическая таежная природа, жизнь на реке, полная опасностей и приключений, волшебство преданий и легенд тунгусского края не спасают Прохора Громова от пороков и заблуждений. Герой поставлен автором в ситуацию нравственного выбора, но испытания любовью он не проходит. Пытаясь избавиться от порочной страсти к красавице Анфисе, он убивает ее. Не приносят ему счастья и миллионы его жены Нины Куприяновой. Нина становится заложницей страстной, греховной натуры Прохора. Убийство Анфисы и предательство лучшего друга (Ибрагим-оглы) ведут героя к расчеловечиванию. Жизнь превращает героя в хищника, которому чуждо сострадание к людям, близким, собственным рабочим. Покаяние Прохора представлено автором в самых суровых тонах: герой находит для себя единственный выход из жизненного тупика, заканчивая самоубийством.

Сибирскому характеру посвящены рассказы В. Шишкова 20-х годов: «Страшный кам» (1919), Таежный волк (1926), «Алые сугробы» (1926), «Пурга» (1927).

Послереволюционная история России обогащает прозу В. Шишкова новыми образами, происходит корректировка повествовательной манеры. Так, в романе «Ватага» (1924) В. Шишков, как и многие писатели этого периода (А. Веселый, К. Федин) пытается воссоздать живую разговорную речь своих героев. Герои и рассказчик живут у писателя в одном мире. Однако рассказчик, хорошо знающий мир народной стихии, изображает и комментирует происходящее с позиции умудренного опытом человека. Подобная сказовая манера повествования свойственна повествователю «Ватаги» — истории партизанского отряда и его предводителя атамана Зыкова. Поиски правды и веры богатырем-старообрядцем Зыковым идут рука об руку со звериной жестокостью. Постепенно в романе возникает мотив слепоты. Бывшие сторонники героя и его единоверцы

тая и их коренных обитателей («Сибирский сказ», 1916). Жизни тунгусов были посвящены его рассказы «Помолись», 1912; «Та сторона», 1915). Он пишет рассказы об обитателях тайги, каторжниках, интеллигенции, трудовом народе. Особым героем прозы Шишкова становится «тайга». Это не просто дикий и опасный лес, но особое состояние человека: здесь действуют звериные законы, «люди спят, жрут, дерутся, убивают» друг друга (повесть «Тайга», 1915; «Ванька Хлюст», 1914).

отрекаются от Зыкова, ибо ослепленный своей жестокостью «живорез» Зыков отпадает от человеческого рода.

Горькой правдой звучат слова повествователя: «Горе, горе, слепому человеку!».

В 1925 г. была опубликована повесть В. Шишкова «Пейпус-озеро». Это произведение посвящено трагическим событиям отступления Северо-Западной армии белых после поражения генерала Юденича осенью 1919 года под Петроградом. Русские солдаты, а вместе с ними беженцы и эмигранты в полной мере испытывают на себе ощущение собственной ненужности и заброшенности в чужой для них Эстонии.

Болезни, смерть, пьянство солдат и офицерства, бездушный флирт, дуэли и самоубийство (поручик Баранов) — атмосфера приграничного эстонского местечка, отделенного от родины, Руси, как ее называют в повести герои, только озером.

Мотивы смерти, метели и тумана становятся сюжетообразующими в этой повести В.Я. Шишкова. Не случайно свой путь на родину через Пейпус-озеро юный герой Николай Ребров воспринимает как «крестный путь»: «Он опять в родных лесах, вот он спрашивает свое сердце, пытается прочесть грядущую свою судьбу, — ведь круг юных дней его завершен, концы сомкнулись, — и от этой грани, от этих береговых туманов он должен твердо вступить на крестный путь, может быть похожий на стезю к Голгофе».

Пейпус-озеро в сюжетных сцеплениях повести Шишкова образует своего рода онтологический порог между прошлым и будущим, между чужим и своим, между смертью и жизнью. Перейти по льду замершего озера для героев повести значит совершить свой подвиг, сделать выбор. Озеро у Шишкова глубокий образ, приобретающий символический смысл: за ним — жизнь, Русь, подо льдом озера — замершие тела недошедших беженцев.

В более поздней «Угрюм-реке» образ реки у Шишкова также будет соотноситься с символическими образами жизни и смерти героев эпопеи.

Онтологическая характеристика приобретает и образ метели — «хвиль-метель» говорят о ней герои повести, которая закружила героев в трагическом вихре истории (история трех сыновей крестьянина Рыбникова). «Всех перемело-перекрутило... Хвиль-метель», — говорит старик Рыбников своим постояльцам.

Жизнь русского человека, тем более живущего в эпоху вздыбленной России, всегда связана со стремлением создать свою философскую систему. В повести Шишкова стихийным философом изображен бывший солдат Сидоров, который даже во время опасного путешествия через озеро размышляет о новом мире, о поисках своей правды, своей веры.

Проблемы становление молодого человека, воспитания и перевоспитания детей улицы и трущоб, их путь к новой современной России представлены в повести 1931 г. «Странники». Три части повести объединены судьбами детей-сирот Фильки, Амельки (Емельян Схимников), Григория (Дизинтер) и Павлика (Инженер Вошкин). Трудный путь к новой жизни через кошмар трущобного существования, воровство, тюрьму, трудовую колонию («комунию») удастся пройти не всем героям этого

произведения. Повесть погружает читателя в жизнь, полную насилия, грубости и жестокости, которой достаточно и среди бездомных детей, и среди окружающих их взрослых. Погибают девочка Майский Цветок и ее убийца Катька Таракан, умирает в больнице благодетель Фильки девушка Нефед, новая жизнь обходит стороной воришку по прозвищу Клоп-Циклоп. Но герои, которые смогли отказаться от прошлой жизни, в финале вновь объединяются для того, чтобы осуществить мечту всей своей жизни — поехать в Крым. Счастливый, солнечный Крым становится для автора и его героев идеальным местом встречи его обновленных героев.

Последним большим трудом В. Шишкова был исторический роман «Емельян Пугачев», писавшийся автором в период с 1934 по 1945 годы. «Емельян Пугачев» — роман многогеройный и многосюжетный. В нем действовали как вымышленные, так и подлинные исторические персонажи (Пугачев, Екатерина II, Державин, Суворов, Хлопуша). Шишков попытался максимально объективно изобразить историческую эпоху и образ главного героя, выявив сильные стороны личности «мужицкого царя» и его слабости.

Заметным явлением в русской прозе стали исторические произведения, принадлежащие перу знаменитого литературоведа, критика, драматурга, автора киносценариев Юрия Николаевича Тынянова (1894–1943)¹.

¹Ю.Н. Тынянов закончил филологический факультет Петербургского университета, был участником Пушкинского семинара профессора С.А. Венгерова. Результатом его студенческих исследований стала выпускная работа «Кюхельбекер и Пушкин». В сферу исследовательских и художественных интересов почти сразу вошли имена Державина, Грибоедова, Пушкина, Гейне. Литературное окружение Тынянова составили Лев Зильбер и Вениамин Каверин (Вениамин Зильбер), автор «Двух капитанов», «Открытой книги», «Двойного портрета» и других произведений, К. Чуковский, Б.М. Эйхенбаум, В.Б. Шкловский, Е.Д. Поливанов, Р. Якобсон, Б.В. Томашевский О.Э. Мандельштам. Учениками Тынянова считали себя Ю.Г. Оксман и Л.Я. Гинзбург.

Личность Тынянова счастливо соединила в себе тонкого, парадоксально мыслящего ученого-филолога, историка литературы, пристрастно оценивающего факт, документ, и художника слова. Тынянов блестяще сочетал в своем художественном творчестве сухую, выверенную временем канву истории, авторскую мотивацию и игру фантазии. Вспоминая о Тынянове, его друзья и родственники отмечали парадоксальность мышления, искрометность исследовательского таланта, своеобразное моцартианство. Универсальность научного мышления приводила к сравнениям ученого с А. Эйнштейном. Один из создателей знаменитого ОПОЯЗа, Тынянов, несмотря на переоценку многих положений формалистической методологии, надолго сохранил в своем научном и художественном творчестве трепетное отношение к литературному факту и пристальное внимание к реальности текста. Художественная рефлексия Ю.Н. Тынянова представлялась его единомышленникам и друзьям чрезвычайно ценной, ибо она помогла открыть в ученом-филологе дарование исторического писателя.

Вл. Новиков, написавший книгу о Тынянове в соавторстве с В. Кавериним, отметил характерное свойство его таланта: «Писательское сознание не обязано быть объективным и строго научным по отношению к литературе, оно так сказать мифологично и выстраивает образную, метафорическую модель мира «по образу и подобию» одного писателя», но в мире Тынянова «наука и искусство непрерывно взаимодей-

В отечественной литературе конца 1920–1930-х годов Ю.Н. Тынянов создает оригинальную модель исторического жанра, представленного романом и рассказом. Историческая проза Тынянова, обращенная к событиям и человеческим судьбам XIX века, генетически соотносима с литературным процессом начала XX столетия. Исследователи сравнивают художественные особенности творчества Тынянова с поэтикой Серебряного века, с творчеством Д.С. Мережковского и даже А. Белого.

Историческая проза Тынянова многомасочна и охватывает значительный временной отрезок: от эпохи Петра до императора Николая I. Автор открывает для читателя мир дум и страстей В. Кюхельбекера и А. Одоевского, А. Пушкина, А. Грибоедова, генерала Ермолова, Ф. Булгарина, Н.Греча и многих других свидетелей российской истории. Писательское сознание совершает сложные путешествия во времени, попеременно, то погружая читателя в ток эпохи, то мгновенно подымая его на философскую высоту острого размышления над исторически значимым фактом, судьбоносной эпохой.

Таковы тыняновские умозаключения о «безвоздушном пространстве», в котором жили, чего-то ожидая русские люди перед декабрьским отчаянным выступлением на Сенатской площади; о войне площадей в мятежном Петербурге, об алгоритме жизненного пространства, которое в российском городе образуют кровеносные сосуды улиц («Кюхля»). Особенности винного и уксусного брожения определяют у Тынянова водораздел романтической эпохи 1920-х и суровой действительности 1930-х («Смерть Вазир-Мухтара») и вдруг, неожиданно обрываясь, из плоскости философской системы перемещаются в глубоко интимное, личностное переживание времени. Так открывается его философско-исторический роман о Грибоедове.

Грибоедов и его создатель Тынянов представляются фигурами неделимыми в художественном смысле: авторское воображение и его результат, авторские суждения и сознание героя образуют тонкое пересечение исторического времени. Не случайно Тынянов настаивает: «Всегда в крови бродит время, у каждого периода есть свой вид брожения. ... Вот — уже в наши дни поэты забыли даже о духах и продают самые отбросы за благоухание. ... В этот день я отодвинул рукой запах духов и отбросов. Старый азиатский укус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй» («Смерть Вазир-Мухтара»).

В творчестве Ю.Н. Тынянова появилось несколько жанровых разновидностей исторической прозы. Первое издание «Кюхли» вышло в 1925 году и в этом варианте имело подзаголовок «Повесть о декабристе». Впоследствии Тынянов вносил в текст «Кюхли» многочисленные изменения и подзаголовок снял. Жанровое определение «Кюхли» — роман-автобиография. Однако такая разновидность жанра соответствует и определению «роман воспитания», ибо в центре внимания автора оказывается проблема становления личности героя — декабриста, поэта, друга Пушкина Вильгельма Карловича Кюхельбекера. Тынянов не только вос-

творяли» (Новое зрение. — М., 1988).

производит значимые для духовного роста Кюхельбекера моменты его биографии, но сама история жизни Кюхли возникает для читателя как многократное отражение других жизней, чужого духовного опыта, различных взглядов на литературу, нравственность, государство.

Так, в Дрездене во время беседы с немецким романтиком Л. Тиком Вильгельм получает сразу несколько уроков. Он видит немецкую литературу глазами Л. Тика, для которого существует только его собственное творчество, но нет ни Шиллера, ни Гете, ни Новалиса. Самолюбивый автор, равнодушный к посторонним оценкам, вовлекает Кюхельбекера в мир собственных фантазий в сцене чтения перевода «Макбета»: «Перед Вильгельмом было трое, четверо людей. Напряженный, гортанный голос Макбета и навстречу матовый, ужасно гибкий, как бы сонный голос леди Макбет. Она идет со свечой. Тик взял со стола свечу. Его взгляд остановился, как у сумасшедшего. Вильгельм вздрогнул. Тик смотрел на свою протянутую вперед желтоватую руку...». Неожиданный вывод о переводе Тика (слова перевода кажутся в финале чтения лишенными смысла) соотносится в сознании героя и с оценкой современной ему Европы: «Вот она, страшная Европа, Европа романтических видений, подобных грезам пьяного, уснувшего в подземелье».

Замечание Тика о «ясных голубых глазах», которым никогда нельзя доверять, сделанное по поводу Шиллера, также парадоксально отзовется в романе Тынянова. Автор и его герой будут фиксировать в личной и «большой» истории ясноглазых персонажей. «Вильгельм внезапно вспомнил голубые глаза царя (Александра I — *Е.Д.*) и ему стало не по себе»; повествователь отметит голубые глаза Бенкендорфа, ясные глаза Нессельроде; Кюхельбекер заметит, как следует за ним «маленький, неопрятный человек с бледно-голубыми глазами».

Своеобразным отражением в сознании героя возникает сюжет знаменитой комедии Грибоедова (чтение Грибоедовым «Горе от ума» на Кавказе): «Вильгельм сидел как прикованный. Щеки его горели. Молодой человек на балу, которого никто не слушал, яд которого был растрочен впустую в залах — Кюхля видел то Александра, то самого себя. Грибоедов читал спокойно и уверенно, легким жестом сопровождая стихи».

Тынянов сочетает в «Кюхле» объективное авторское повествование и форму повествования от первого лица (письма Кюхельбекера, письма Дуни); воспроизводит внутренний монолог героя; диалоги великих князей Николая и Мишеля Романовых.

Роман охватывает собой всю жизнь Кюхельбекера от лицейских лет до смерти героя. Однако главным героем романа является историческое время, которое властно распоряжается судьбами всех персонажей. Точкой отсчета в судьбе Кюхли становится декабрьский день на Петровской площади, именно с ним и соотносится все остальные события его жизни и жизни окружающих его людей: равнодушно проехавшего мимо Горчакова, вдруг исчезнувшего Трубецкого, растворившегося в толпе Левушки Пушкина, Якубовича, Пущина, Александра Одоевского. По этому времени ведется и отсчет будущей жизни героев. Последние годы в Сибири время, «которое радостно шагало по Петровской площади и стояло в крепости, бежит маленькими шажками».

Грустный роман о Кюхельбекере заканчивается подаренной герою возможностью встретиться с Пушкиным, с юностью. В забытии, перед смертью, он видит и слышит своего лицейского брата.

Второй роман Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» появился в 1928 году.

Если в «Кюхле» Грибоедов является одним из значимых персонажей, с которыми судьба сводит героя Тынянова, то в следующем романе Грибоедов становится главным героем. Здесь речь идет о последнем годе жизни писателя и дипломата А.С. Грибоедова.

Роман «Смерть Вазир-Мухтара», по определению В. Каверина и Вл. Новикова, — философский роман. Здесь, как и в «Кюхле», использован прием множественного отражения: сознание Грибоедова вбирает в себя огромное количество фактов, исторических эпизодов, психологических реакций персонажей. Однако композиционную целостность роману придает система взаимоотражений повествователя и главного героя. Иронический склад ума Грибоедова помогает герою увидеть истинное лицо друзей и врагов (Настасья Федоровны, Леночки Булгариной, слуги Сашки Грибова, «Нессельрода»), оценить интриги английской дипломатической миссии в Персии (доктор Макниль, полковник Макдональд).

Ирония Грибоедова близка и создателю образа Вазир-Мухтара — Тынянову. Взгляд повествователя обладает панорамностью исторического видения, позволяет увидеть то, что даже мудрому дипломату не всегда доступно. Тынянов ощущает движение времени, что и позволяет ему воссоздать его объемный образ: «Стояла ночь. На всем протяжении России и Кавказа стояла бесприютная, одичалая, перепончатая ночь». Авторскому взору доступны и Сент-Джемский кабинет Веллингтона, и спальня Николая I, и Пушкин, перемещающийся по кабинету как «обезьяна в пустыне», и «чумные дети», тонко стонущие «под Гумрами», и Тебриз, и Петербург, и Тегеран.

История человеческого страдания, творчества, любви к Нине Чавчавадзе, жизни Грибоедова, которая воспринимается самим героем как жизнь неудачника, под пером автора становится художественным воплощением эпохи 30-х годов — символом «уксусного брожения». Трижды повторенная в двенадцатой главе романа фраза «Вазир-Мухтар продолжал существовать» не только ритмически организует пространство эпического повествования о трагической гибели Грибоедова, но выражает и отношение большой истории к жестокому веку. Не случайно и в сознании Пушкина, встречающего в финале романа останки Грибоедова, звучат слова: «Смерти не было».

Образ Пушкина венчает финал романа о Грибоедове так же, как это было и в «Кюхле»: «И вдруг вспомнил Грибоедова. Тонкой рукой прикоснулся к нему Грибоедов и сказал: — Я все знаю...». Обрывочные размышления Пушкина будто выявляют пунктир его собственной судьбы: «Зачем поехал он? Но власть... но судьба... но обновление...».

Роман «Пушкин» образует последнее звено трилогии. Он задумывался Тыняновым как своеобразный эпос: «Свой роман я задумал не как «романизованную биографию», а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта». Роман был задуман в 1933 году. Первая часть

«Детство» появилась в 1935, в 1936 и 1937 годах публиковалась вторая часть «Лицей». Третья часть «Юность» вышла 1943 году.

По поводу «Пушкина» писатель замечал, что собирается представить не «Пушкина в жизни», а живого человека. В работе с документальными свидетельствами он снова придерживался принципа авторского толкования, художественной мотивации того или иного исторического факта. Авторское воображение интерпретировало документ.

Перед Тыняновым стояла сложная задача скупым штрихом, жестом, фразой создать абрис исторического времени, явившего поэтический гений Пушкина. Главный герой времени, о котором успел написать Тынянов (роман обрывается южной ссылкой), определяется всем ходом повествования. Это Лицей. В изображении Тынянова он предстает не просто уникальным учебным заведением, но домом, миром, навсегда определившим духовный путь героя, его понимание жизни и свободы. Написанные части романа завершаются подлинным гимном лицей: «Недаром он выслан был на юг. Не на севере, а здесь, именно здесь, начинался лицей. ... до лицея служил здесь Малиновский, защищая русские интересы. ... И теперь он, Пушкин, был выслан сюда, чтобы здесь, именно здесь, быть свидетелем жажды свободы... Да здравствует лицей!».

Современная литературоведческая наука склонна относить трилогию Ю.Н. Тынянова к так называемой «функциональной биографии XX века» (В.В. Полонский). По словам В.В. Полонского, художественные произведения писателя написаны на те же темы, что и его исследовательские работы и, следовательно, между этими текстами «существует «метонимические соотношение»¹.

Не отрицая факта соотнесенности литературоведческого и художественного творчества Ю.Н. Тынянова, заметим, что романы писателя и его исторические рассказы приносят в литературный процесс 20-30-х годов черты индивидуального авторского стиля: изображение исторического времени как особого героя, а также художественное воспроизведение собственной историософской концепции.

Черты этой концепции ярко проявились в исторических рассказах Ю.Н. Тынянова: «Подпоручик Киже» (1928), «Восковая персона» (1932), «Малолетний Витушишников» (1933).

«Подпоручик Киже» и «Малолетний Витушишников» — рассказы, центральной темой которых становится фантазмагоричность сознания, определяющая существование государственных институтов в России. Неожиданное возвышение несуществующего подпоручика Киже, явившегося из неверно прочтенного текста приказа («подпоручики же»), и столь же неожиданное исчезновение из истории поручика Синюхаева, которого по ошибке определили «умершим горячкою», безусловно, отсылают читателя к образному ряду героев Гоголя («Ревизор», «Нос»), творениям Достоевского («Двойник»).

В гоголевских сочинениях фантазмагорическое сознание готово признать ревизора в Хлестакове, не видеть сбежавшей части тела майора Ко-

¹ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М., 2008. — С. 117.

валева под новым мундиром его Носа. В рассказах Тынянова человеческая жизнь становится игрушкой в руках государства, она обесценивается, а ее индивидуальное существование лишается смысла. Подобного рода отношение к человеку в российской империи являет свои типологические черты в различных исторических эпохах: от Петра до Павла, от Александра I до Николая I.

В рассказе «Малолетний Витушишников» ход истории зависит от смены настроения императора Николая I. Так, жизнь удачно оказавшегося в нужном месте подростка Витушишникова внезапно приобретает новое, почти легендарное обрамление. Журнал «Северная пчела» объявляет сбор денег для приобретения дома чудо-мальчику, а Фаддей Булгарин умудряется одновременно с акцией продать и свое сочинение «Победа от обеда. Очерки нравов XVII века».

Одновременно с этими событиями рушится судьба винного откупщика Канаки, в заведении которого во время несения службы государь заметил двух солдат. Частная жизнь вплетается в государственную историю, сталкиваясь с различными фазами императорского настроения (граф Клейнмихель и граф Орлов, отец Витушишникова, Варвара Аркадьевна Нелидова).

Доминирующая над всем плоскость мысли, растущая самоуверенность и мещанство плетущего интриги крупного откупщика Родоканаки, определяют бытие николаевского Петербурга (не случайна и производная от Родоканаки фамилия мелкого откупщика Канаки). Рассказы Тынянова лишены даже малейшего следа романтического очарования историческим временем или его героями, как это было в романах.

Один из наиболее трагичных исторических рассказов Тынянова — «Восковая персона» — повествует о последних днях умирающего Петра I.

В отличие от А.Н. Толстого, который все же приходит к идее единения государя и народа, видит в народе движущую силу истории, Тынянов представляет в рассказе экзистенциальную пустоту, следующую за уходом Петра, своеобразное омертвление государства, которое и является следствием петровских преобразований (судьбы Михайлы, солдата «Балка полка», сгинувшего в водовороте постпетровской истории, его брата шестипалого Якова, проданного Михайлой в кунсткамеру, авантюрная судьба императрицы Екатерины, финал самого царя, превращающегося под рукой Растрелли-отца в восковую персону).

Если первые годы революции еще были пригодны для творческих экспериментов, то 1920–1930-е годы для них уже не годились, как не годились они для писательских объединений. Тем не менее эксперименты с прозой проводили П. Романов, Л. Добычин и К. Вагинов.

Пантелеймон Сергеевич Романов (1884–1938) сосредоточился на теме Родины. Еще до революции им была задумана эпопея под названием «Русь», которая так и не была завершена писателем. Последние из написанных частей, четвертая и пятая, вышли в 1936 году. В эпическом полотне Романов предполагал рассмотреть не только историю современной жизни, революции, осуществлявшейся на его глазах, но и ее истоки, причины и следствия.

На протяжении всего творчества тема Родины порождает у Романова множество смыслов, позволяющих проследить ее развитие. В 20-е годы на первый план выходит размышление о русском характере, национальных особенностях, душе народа. Именно такое название — «Русская душа» — носит рассказ П. Романова. Впервые он увидел свет еще до революции и назывался «В родном краю» (1916), а в советское время был опубликован в сборнике «Рассказы» (1925 г). Жанровый подзаголовок этого рассказа — этюд — подразумевает зарисовку, набросок, передачу настроения. Однако рассказ Романова сразу же вызывает у читателя значительный ассоциативный пласт: «Русская душа» перекликается с образной системой рассказов А.П. Чехова («Мужики»), повестей И.А. Бунина («Деревня», «Суходол»). Постепенно в нем складывается мотив щемящей тоски, рожденной горьким сожалением профессора Андрея Христофоровича о рутинной жизни русской глубинки, инертности и предрассудках ее обитателей. Обломовское желание ничего не менять («Здесь жили без всякого напряжения воли, без всяких усилий, без борьбы»), но сохранять при этом живую душу, приводит провинциальных обывателей к вырождению. Высокие мысли оказываются всего лишь речевыми штампами, из-за которых встает беспросветная картина инертности сознания («Русскую душу, ежели она настоящая, этим ничем не удивишь»).

Этюд «Русская душа» позволяет автору выразить отношение к еще одной важной для русской литературы теме — интеллигенция и народ. Профессор университета, западник по мироощущению, сталкиваясь с далекой от столиц жизнью, не находит общего языка даже с родными братьями. Размышления о самой природе народного сознания, народной стихии представлены не только в одном произведении. Названия рассказов П. Романова «Крепкий народ», «Дружный народ», «Терпеливый народ», «Нераспорядительный народ» свидетельствуют о внимании и интересе автора к проблеме. Так, «в лучших психологических рассказах П. Романова основу конфликта составляет сложное сочетание понятий «душа человека» и «мнение народа» («Яблоневого цвет»)¹.

К образу дореволюционной России П. Романов обращается в повести «Детство» (1926). Повествование Романова продолжает традицию автобиографических повестей Л. Толстого, С. Аксакова, Н. Гарина-Михайловского. Но стиливая манера и образная система писателя сближает его с такими авторами, как И. Бунин («Антоновские яблоки») и И. Шмелев («Лето Господне»). По словам самого П. Романова, он задумал и начал писать «Детство» еще в гимназические годы, но на завершение труда у писателя ушло целых 17 лет. П. Романов закончил «Детство» в 1920 году.

Циклический хронотоп «Детства» воспроизводит идиллическую атмосферу утраченного усадебного прошлого, родного дома и сада. Образы дома, сада, крестной и матушки тяготеют в повести Романова к архетипическим сущностям, образуя константные основания жизни русской

¹ Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: Типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. — Н. Новгород, 2008. — С. 67.

семьи, подчиненной православному календарю: бытие вершится в соответствии с датами Рождества, святок, Пасхи, Троицы. Детское мировосприятие (повесть написана в форме повествования от первого лица) запечатлевает самые яркие и значимые эпизоды первых шагов жизни, но при этом повествование фиксирует вечное, непреходящее свойства рода, родной души, семейного гнезда, неизъяснимая прелесть которого и определяется его неизменностью. Подобно Бунину («Антоновские яблоки»), Романов использует множественные глаголы второго лица со значением обобщенности действия («крепись и терпишь», «наконец, устанешь») и многократности действия («бывало, как только праздники кончались»). Память рассказчика сохраняет самые дорогие детали, ароматы прошлого: «В буфетных ящиках всегда держится какой-то особенный, приятный запах. Когда приезжаешь после долгого отсутствия иходишь в дом, то прежде всего с радостью чувствуешь этот буфетный запах. Пахнет чем-то старинным — давно лежащей там ванилью в пожелтевшей булавке, чаем и еще чем-то удивительно приятным...».

Не обошел Романов стороной и тему нового человека. В своих рассказах он изображает Россию, сдвинувшуюся с места: крестьяне, солдаты, мастеровые, служащие. Сатирические рассказы писателя были очень популярны в 1920-е годы. Его стилистическую манеру сравнивали с манерой М. Зощенко (рассказ М. Зощенко «Монтер» и рассказ П. Романова «Пробки»). Оппозиция интеллигент — рабочий человек обростает у П. Романова новыми красками, свойственными времени. Ирония сквозит в противопоставлении умных, рабствующих новых людей бесполезным, никому не нужным интеллигентам¹.

Открытием П. Романова становится трансформация высокого чувства любви в новом обществе («Любовь», «Без черемухи»). Драматическое переживание героиней уходящей любви составляет нерв многих рассказов П. Романова, но любовь не проходит испытания бытом, новой идеологией. Вследствие этого темы и образы сочинений писателя неоднократно подвергались нападкам литературной критики того времени, а их автора обвиняли в безнравственности.

На рубеже 1920–1930-х годов П. Романов написал романы «Новая скрижаль», «Товарищ Кисляков», «Собственность». В центре внимания Романова по-прежнему оказываются взаимоотношения личности и общества. В их столкновении побеждает агрессивный социум, который заставляет героя предавать прежние нравственные законы, которыми он жил и которые были ему дороги.

В русской литературе 1920–1930-х годов П. Романов сделался летописцем новой русской истории. Он сумел точно и беспощадно зафиксировать судьбоносные для русского человека изменения его бытия. В своем дневнике Романов оставил такую запись: «Наша эпоха несет на себе печать отсутствия в людях собственной мысли, собственного мнения. Люди все время ждут приказа, ждут, какая будет взята линия в данном вопросе... Скоро слово «мыслить» у нас просто будет непонятно». Ясно, что при таком подходе к событиям и изображении их, произведения П. Романова («Новая скрижаль», «Товарищ Кисляков» и другие) были восприняты

¹ Там же. — С. 64, 65.

официальной критикой как глубоко политически реакционные, как «очередная вылазка активизирующихся реакционных сил в нашей литературе»¹.

Творчество Леонида Ивановича Добычина (1894–1936) создает непривычный образ исторического времени 20–30-х даже для современных читателей и исследователей русской прозы XX века. В последние два десятилетия проза Л. Добычина стала объектом пристального внимания литературоведов.

Для современной науки определить особое место Добычина и его сочинений в литературном процессе 1920–1930-х годов, найти нити, связующие его с русской литературной традицией, дать название творческой манере писателя — едва ли не самые важные на сегодняшний день задачи.

В воспоминаниях В. Каверина портрет Леонида Добычина выглядит так: «Он никого не напоминал. Он был сам по себе. Он существовал в литературе — да и не только в литературе, — ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться». В нем точно выражены человеческие и писательские черты Л. Добычина.

Творческая позиция писателя во многом формировалась под влиянием Н.В. Гоголя (сборник «Портрет» и роман «Город Эн» воспринимаются как реминисценции из Гоголя). В литературном процессе 1920–1930-х годов содержательный план сочинений Добычина более близок прозе М. Зощенко и К. Вагинова. Экспериментальность его текстов позволяет соотнести творческую манеру писателя с сочинениями К. Вагинова. Однако в ней можно выявить и типологические связи с романом и рассказами Ю. Олеши (роман «Зависть»; внимание к бытовым подробностям; графический рисунок, поэтическая оптика). А ощущение времени, человеческого одиночества, экзистенциальной пустоты, заброшенности человека вызывают ассоциации с поздними рассказами Ю. Тынянова («Восковая персона», «Малолетний Витушишников»).

Леонид Добычин — один из самых загадочных и необычных писателей авангарда, не примыкавший ни к одной из литературных группировок 1920–1930-х годов. Проза Добычина уникальна своей минималистичностью: многие его рассказы занимают 1–2 страницы. Стиль писателя характеризуется «нейтральностью», отсутствием синтагматической связи между предложениями, «разрывами» между абзацами, ритмизацией, внутренним сюжетом и игрой с читательским восприятием. Благодаря этим ярким авангардистским чертам современники сравнивали манеру письма Добычина со стилем В. Хлебникова, М. Пруста, Дж. Джойса, Дж. Дос Пассоса. Весь советский период творчество Леонида Добычина находилось под запретом и стало доступно читателям лишь в 1990-е годы наряду со многими другими произведениями «возвращенной литературы».

1924 год — время появления Л. Добычина в литературе. В ленинградском журнале «Русский современник» он опубликовал рассказ «Встречи с Лиз», который впоследствии вошел в сборник 1927 года с одноименным названием. В 1931 году появился второй сборник рассказов

¹ На литературном посту, 1930, № 19. — С. 90.

писателя «Портрет». Наконец, в 1935 году (за год до трагической развязки жизни Добычина), был напечатан роман «Город Эн», в котором можно угадать автобиографические подробности детства писателя.

Проза Л. Добычина почти сразу вызвала резкое неприятие со стороны официальной литературной критики и литературоведения той поры. Писателя обвиняли в склонности к формализму, техника повествования казалась его критикам странной и опасной, в содержании рассказов пугало явное «опошление» революционных идей.

Л. Добычин долгое время мечтал о жизни в Ленинграде, но город его мечты обернулся к нему своей жестокой стороной. Благодаря поддержке К. Чуковского Добычин вошел в круг литераторов и ученых, среди которых — В. Каверин, Ю. Тынянов, Е. Шварц, Н. Степанов. Но, не смотря на внимание к нему Чуковского, одиночество так и осталось постоянным спутником Добычина в большом городе. Единственный писатель, которого Добычин выделял среди своих современников, был Тынянов, по-настоящему дружен он был только с сыном К.И. Чуковского Николаем¹.

Л.И. Добычин не совпадал с тем временем, в котором жил и писал. Его одиночество — это безысходное одиночество талантливого писателя, так некстати подмечающего в обновленном революцией мире черты все того же маленького, несчастного человечка, затертого современной действительностью, так и не ставшего новым и своим для этой жизни.

В рассказах Л. Добычина жизнь послереволюционной России возникает из сочетания мелких бытовых подробностей старой и новой реальности. Действие в этих рассказах, как правило, происходит в провинциальных городках, где подобный калейдоскоп фактов лишь призван подчеркнуть неизменность и суетность человеческой жизни. Лозунги и песни новой эпохи, названия улиц, безусловно, являются приметами времени исторического, но по отношению к герою, а также рассказчику они остаются чужеродными, внешними признаками.

Л. Добычин писал произведения, на первый взгляд, «созвучные эпохе», но на самом деле таящие в себе «заговор». За революционным сюжетом скрывается внутренний — работа души героев, дающая текстам напряженность. Произведения писателя очень личностны, герои — это частицы души художника, и отношение к ним у автора самое теплое и уважительное. Герои Добычина — классические интроверты, погружен-

¹ Л.И. Добычин исчез 28 марта 1936 года, оставив записку с просьбой не искать его. Поводом к уходу из жизни (Добычин утопился) стало собрание в ленинградском Доме писателей, на котором Добычина обвинили в желании следовать за реакционными буржуазными и религиозными идеями прошлого. Произведения Леонида Добычина были предметом большого интереса и оживленных дискуссий в 1930-е годы. Неудивительно, что это яркое явление в литературе авангарда вызвало ярость со стороны советской критики. В 1936 году, на гребне пропагандистской компании против «формализма» в искусстве, Л.И. Добычин стал главной мишенью обвинений в анти-советской деятельности. На собрании Ленинградского отделения Союза писателей с политическими обвинениями против него выступили десятки советских литераторов и критиков. После такого разгрома писатель оказался перед перспективой незамедлительной расправы НКВД. Поэтому, не дожидаясь, когда за ним придут, Добычин покинул дом, чтобы уехать, бесследно затеряться в глубинке России. Дальнейшая его судьба долгое время была неизвестна.

ные в свое воображение. Кунст, Мирра Осиповна, хозяйка, Фрида («Прощание»), Козлова («Козлова»), Кукин («Встречи с Лиз»), Зайцева («Лидия»), Савкина («Савкина»), Катерина Александровна («Старухи в местечке») — эти и многие другие герои рассказов автора — мечтатели, влюбленные, верующие, тонко чувствующие красоту и трагичность бытия.

В строгом достоинстве облика изображенных, в лаконичности жеста, в несколько замедленном ритме речи и движений, сочетании внутреннего драматизма со сдержанностью внешнего выражения проявилось и то, что принято называть национальным характером. Но внешняя сдержанность не означает отсутствия эмоций. Писатель дает почувствовать внутреннюю экспрессивность своих героев, но показывает ее не прямо, а опосредованно. Движения души и лирические переживания героев остаются «за кадром», зашифровываются в деталях, пейзажах, ассоциациях, вскользь мелькнувших словах. В мелочах всюду открывается что-то грандиозное.

Л. Добычина, как видно из его произведений, занимал быт и вполне заурядные герои — «мещане». Автор понимал жизнь мещан как самостоятельный «антимир», существующий неофициально наряду с официальным миром государства и духовно ему противопоставленный. Л. Добычин защищает мировидение этой сохранившей корневую связь культуры, а в «Городе Эн» создаёт образ подростка как символ молодого и имеющего будущее мира. Условие его выживания — потаённость, ускользание, мимикрия. Как и многие писатели позднего авангарда, Л. Добычин настаивает на герметизме индивида; его повествователи не так откровенны, как ожидала критика от «маленьких людей». Однако «мещанское» соотносится в произведениях Л. Добычина с высоким, порой величественным, нежным и трогательным.

Во «Встречах с Лиз» каждая часть рассказа отмечена в тексте столкновением конкретно-исторического и вечного начала. Мечты Жоржа Кукина о романтическом свидании с Лиз Курицыной, навеянные начавшейся весной, луной, садом, где «под перепутанными ветвями яблонь лежали на снегу тоненькие тени», сосуществуют с новым ритмом улиц провинциального городка. Лиз Курицына, держа в руке голубой таз с цветами (инверсия «Бедной Лизы» Карамзина), спешит по улице Германской Революции и улице Третьего Интернационала в баню.

Элегическая зарисовка родного места («В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквями») обрывается «мечтательной» фразой Кукина («Трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукин кассиру со станции, — ждут своего освобождения»).

Звук колоколов церкви святого Евпла («желтого Евпла с белыми столбиками», столь любимой Золотухиной и матушкой Жоржа Кукина), сообщающих о похоронах Лиз, соседствует с мелодией «Интернационала», который пели в штрафных ротах «после чаю».

Современная история «бедной Лизы» в рассказе Л. Добычина не вызывает в душе обывателей столь сильного эмоционального отклика, как это случилось с рассказчиком Карамзина. Жизнь продолжает идти своим чередом.

В рассказе «Портрет» всепоглощающий быт нивелирует разнообразие жизненных сфер. События политической жизни, церковные праздники и рекламные акции воспринимаются сознанием героини как единый монотонный шум. Не случайно автор выражает это состояние в архаической синтаксической конструкции: «Шум стоял на Москве». Несколько абзацев спустя, образуя своеобразный синтаксический параллелизм, возникает изображение цирка, где «звери в балаганчике вскрикивали».

В одной констатирующей повествовательной манере, в одной оценочной гамме предстает образ «новой» Москвы: «Отец шуршал страничками. Маман, посмеиваясь, пришивала кружево к панталонам. Я перелистывала книгу. Анна Чилляг, волосастая, шагала и несла перед собой цветок. Поль Крюгер улыбался». А где-то рядом «товарищ Шацкина шагала в рядах» и несла плакат «Прочь пессимизм и неверие», «Пуанкаре, получи по харе». Запахи сапожной мази и помады, стук пасхальных яиц и «запах церкви», Библия на столе и кавалеры на паперти, покупающие семечки, политическая драка Луначарского и Рыкова, описанная в газетной статье, образуют замкнутый круг этого нового советского бытия.

В шуме новой жизни и бесконечной повторяемости человеческого существования реализована концепция бытия Л. Добычина. С точки зрения писателя, смена исторических циклов не означает, что меняется сознание человека. Он по-прежнему одинок, незащищен от самых разнообразных и разнонаправленных влияний, и сознание этого маленького человека все также примитивно.

Л. Добычин создал в своих сочинениях особую авторскую маску, в которой примитивное и высокое, объединившись, запечатлели образ «уездного сочинителя». Этой писательской маске соответствовала индивидуальная манера письма автора, стилистику которой часто сравнивают с живописью примитивистов, эстетическими установками таких поэтических объединений начала XX века, как «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Кроме того, и сам писатель собирался принять участие в сборнике обэриутов «Ванна Архимеда», так и не появившемся в печати. Однако, оценивая особенности повествования Л. Добычина, отношения писателя к слову и выбору наиболее экономичных средств изображения явления, нельзя забывать также и о традициях чеховской прозы¹ и лите-

¹ Герои Л. Добычина — мещане, типично чеховские персонажи. Автор подчеркивает свою ориентированность на героев Чехова тем, что берет фамилию чеховского героя Кукина (рассказ «Душечка») для героя рассказа «Встречи с Лиз»; главный герой романа «Город Эн» сравнивает себя с Егорушкой из чеховской повести «Степь»: «Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал». Среди преподавателей его училища встречаем другого чеховского героя — учителя словесности. Имеет много общего с рассказом А.П. Чехова «Студент» добычинский «Лекпом». Подлинным стержнем конфликта этого рассказа, увиденного автором в глубину подтекста является драматическое напряжение оппозиций: хаоса, холода («ветер», «лёд», «снег») и космоса, тепла, дома («самовар», «чай», «огонь»). У А.П. Чехова студент духовной семинарии выходит из тьмы и холода к костру, зажженному у дома двумя женщинами — матерью и дочерью. Рассказывая им библейскую историю, он будит неожидаемо сильные чувства в их сердцах. В рассказе Добычина лекпом (лекарский помощник) тоже встречается с матерью и дочерью. Он приехал лечить мать, но, застав ее

ратуры Серебряного века, миновать которые, вероятно, было бы невозможно.

Повествователь и рассказчик у Добычина смотрят на мир наивным, детским взглядом, его слово внутренне замкнуто на индивидуальном восприятии действительности. Отсюда и особенности добычинского нарратива: короткие предложения, многочисленные инверсии, прием вторжения в прямую речь персонажа речи повествователя, наконец, «акцентируемый мотив «дробления»: ломка, деление, линейность, подразумевающая вертикали разного плана, поворачивания того или другого порядка», выражающий семантику сдвига, возврата, поворота»¹.

Так, например, с помощью инверсированной фразы создан портрет Лиз Курицыной: «Лиз, лиловая, с лиловым зонтиком, желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах, смотрела» («Встречи с Лиз»). В рассказе «Портрет» рассказчица представляет Жоржика, который «в костюмчике «юнгштурм»... обдернулся и подошел ..., учтивый».

Фокус грустно-иронического взгляда повествователя, наведенный на персонажа или предмет изображения, являет всю нелепость или стран-

спящей, решил не беспокоить: «— Разбудить? — <...> вышла на цыпочках телеграфистка. — Нет, — помахал он галантно руками. — До поезда долго, пусть спит». Прежде он нашел важным побеседовать по душам с дочерью. Их разговор, как и у Чехова, составляет основной сюжет рассказа. И хотя его темы довольно обыденны, он согревает душу провинциальной девушки в холодном мире. «Поджав ноги и съезжившись, телеграфистка молчала. Глаза ее были полузакрыты и темны от расширившихся, как под атропином, зрачков».

Финальная фраза «Лекпома» — «Мать проснулась». Пробуждение матери, пожилой женщины, символизирующей в художественном мире Л. Добычина духовность, говорит о пробуждении души молодой героини. Так, в обеих встречах живое человеческое общение рождает целительную радость в сердцах людей. Но важно различие в решении ситуации: у Чехова разговор происходит на улице, в диком пространстве хаоса и тьмы, у Добычина же — в доме, теплом и уютном, за чашкой чая. Писатель показывает человека не бездомным и брошенным, а просто «забывшим» о своем доме.

Традиции А.П. Чехова играют большую роль в художественном мире писателя. Как и Чехов, Добычин считал, что «самое важное в жизни, <...> это самое обыкновенное в ней, то есть везде бывающее и чему суждено навсегда остаться». Жизнь для Л.И. Добычина, как и для А.П. Чехова — это сосуществование многочисленных элементов. Мир складывается из отдельных вещей и деталей почти механически. Несмотря на это, герои переживают свою причастность целостности мира и близость Богу. В произведениях Добычина воспроизводится не просто «нулевое» состояние мира, а механизм превращения, открытия бесконечно глубокого в, казалось бы, бессмысленном.

Подобно А.П. Чехову, сказавшему: «Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем», — Л. Добычин смотрит на своих героев — провинциалов, мешан не пренебрежительно и не как на объект сострадания. Отношений субъекта и объекта между автором и героями не возникает, так как они изображаются не со стороны, а глазами одного из них. При взгляде изнутри художнику открываются и красота, и мудрость, и особое мировидение этих людей. Здесь и своё мышление, и своё понимание искусства и природы. Пародийно, «неприлично» они выглядят для смотрящих на них критически, «сверху вниз», для людей «культуры», над которыми, в свою очередь, сами «дикие» люди посмеиваются.

¹ Эйдинова В.В. Л. Добычин: стиль и структура повествования // Гуманитарные науки. Филология. Выпуск 3. — № 17 (2001).

ность живописной зарисовки: «Фрида, поэтическая, распустила волосы, открыла в коридоре форточку и пела. <...> Сумасшедшие, заслушавшись, стояли перед палисадником» («Прощание»).

«Жоржик был рассеян. Вдохновенный, он ерошил волосы. «Проклятие тебе, — раскрашивал он надпись, — мистер Троцкий». Вежеталем «Виолетт де Парм» пахло» («Портрет»).

Изображаемое в прозе Л. Добычина пространство героев стремится к ограничению, сужению: провинциальный городок, многонаселенная квартира. Автор сознательно умалет пространство большого мира, избирая для новой реальности форму квадрата — «квадратичного, замкнутого пространства». Даже сама природа, кажется, подчиняется этому алгоритму существования, лишь в «четырёхугольном просвете колоколен» позволяя обывателю взглянуть на небо и луну: «Луна белелась расплывчатым пятном. В четырёхугольном просвете колоколен сквозило небо. Шевелились верхушки деревьев с набухшими почками» («Встречи с Лиз»). Такой тип пространства в прозе Л. Добычина, по мнению И.Е. Лоцилова, соответствует «пространству нового тоталитарного социума», и исполнено оно «с подлинным блеском мастера лаконического письма: «Вертелись. Сзади было кладбище, справа — исправдом, впереди — казармы»¹.

Художественный отклик получило в творчестве Л.И. Добычина формалистское понимание искусства как приема, как машины для производства на читателя желаемого эффекта. Весь комплекс его изобразительных средств побуждает читателей к долгой кропотливой работе над текстами. Более того, писатель тщательно программирует читательские реакции.

Характерной особенностью всех произведений является безэмоциональность, максимальная устраненность образа автора и личности героя из текста, отсутствие оценки происходящего. Большинство рассказов представляет собой несобственно-прямую, «внутреннюю речь» героев. Повествователь остраненно описывает, казалось бы, бессмысленную последовательность мельчайших событий. Автор же выступает в роли бесстрастного хрониста, «постороннего наблюдателя».

В рассказах «Портрет», «Дикие» и романе «Город Эн» в качестве дополнительной дистанции между собой и текстом автор использует прямую речь героев-повествователей. Все они — дети или подростки. В отличие от ранних рассказов, здесь уже нет авторской речи. Герои сами излагают события своей жизни, хотя в столь же остраненной перспективе. События перечисляются ими сухо, нейтрально.

Относительно произведений как с первым, так и со вторым типом повествования можно сказать, что это в значительной степени лишённые синтаксической последовательности, алогичные монтажи разнородных событий, впечатлений и слов: «<...> впереди уже показалось имение. Труба винокурни стояла над ним. Мужики боронили. Вороны вертелись около них». Элементы вносятся в структуру произведения квази-случай-

¹ См.: Лоцилов И.Е. «Сиделка» Л. Добычина: микромир героя и макроструктура художественного пространства // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. — Смоленск, СГПУ, 2004. — С. 74–88.

но, что создаёт впечатление непреднамеренности, невыстроенности потока жизни. Подобная импрессионистическая монтажная композиция трансформирует течение жизни в последовательность, которая «покоится в себе». Время останавливается, предложения стремятся сжаться до предикативной основы. В этом техника Добычина подобна живописи пуантилизма, где цветовые и световые впечатления разлагаются на их основные элементы. При изолированном рассмотрении они кажутся беспредметными и лишь в совокупности образуют целостную картину. Синтез предметности и позиции повествователя происходит только в восприятии читателя/зрителя.

Сухое перечисление фактов, приём повторяющейся детализации писатели-современники Добычина использовали как первично комический приём. Сознательное остранение позиции автора от позиции героя трактовалось прежде всего как обличение. Но Добычин идет дальше ограниченного критицизма: он нарочито пародирует форму обличения. У него примитивность языка была возведена в квадрат даже по сравнению со сказовой «наивной» прозой. Большинство его предложений — простые, мало распространённые, с однообразным порядком следования членов, который иногда делается и вовсе неправильным: «Плот, скрипя веслом, плыл. За рекой распаханые невысокие холмы тянулись»; «Дождь моросил»; «Но Натали далеко была». Во многих произведениях писателя (рассказы «Лёшка», «Отец», «Портрет», «Дикие», повесть «Шуркина родня», роман «Город Эн») примитивность языка мотивируется детским сознанием героев.

В то время как советская власть требовала от человека максимальной прозрачности, противостоящие ей писатели авангарда посредством минималистических или абсурдных манер письма настаивают на герметизме индивида, сопротивляющегося как инфантилизирующему призыву к исповеди, так и представлению, согласно которому человек не может быть полноценным без признания извне. Так появляются пародии на исповедь (например, «Реабилитация» Д. Хармса) и симуляции исповеди (произведения Л. Добычина). Здесь повествователь не так откровенен, каким он должен быть в автобиографическом жанре. Герои Добычина как будто рассчитывают на то, что их рассказы будут прочитаны скептическим взором цензуры и стремятся сохранить свою душевную жизнь в тайне. Например, повествователь «Города Эн» неоднократно даёт понять, что не любит исповедей и всячески от них уклоняется.

Примитивный язык и пересказ литературных штампов являются «маской» повествователей. В своей речи они воспроизводят не непосредственный опыт и живые впечатления, а множество цитат. Герои Добычина пересказывают литературные штампы, шаблонные эпизоды, детали, слова. Отсюда обилие закавыченных слов, ровная перечислительная интонация и неестественность прямой речи. Реплики героев могут состоять из частицы, междометия или обращения, как будто они оборваны повествователем на середине: «— Карательная, — пояснила нам Ольга Кускова».

В повествовании Добычина действует «ощущение слушателя», то есть предвосхищение слушательской реакции. Внимание повествовате-

ля сосредоточено не на предмете речи, а на ее восприятии критическим читателем. Такое расщепление речевых позиций делит саму речь на собственную и ожидаемую, «чужую» речь. Выдавая набор цитат за свою речь, они намеренно ускользают от враждебного им читателя (критика) или персонажа.

Итак, в стиле Л.Добычина шаблонизированность и примитивность являются лишь абстракцией, условностью, «языковой маской» повествователя. Его герои-провинциалы живут в двух мирах: официальном и неофициальном. В официальном они стремятся быть как все, соответствовать требованиям и ожиданиям, а в неофициальном — подсмеиваются над этой маской. Роль сверхусреднённых и сверхблагонадежных хронистов, данная им автором, не равна их истинной сущности. Без маски героев можно увидеть лишь мельком, в словечках, полунамёках. Но именно это и дорого автору.

Проза Л.И. Добычина рассчитана на затруднённость восприятия, а не на поверхностное прочтение, — и это перекликается с идеями современников писателя, формалистов о затруднённой форме, увеличивающей долготу самоценного процесса восприятия. В.Б. Шкловский писал об остранении как о «видении, а не как узнавании». Затрудненная форма прозы Л.И. Добычина была призвана передать более тонкие ощущения и состояния, чем привычная, «стершаяся» форма.

Автор стремится остановить автоматический бег читательского восприятия, заставить его остраниться от «литературностей» и вернуться к непосредственному, «чистому» видению. Он передает читателю функцию активного творца, заново организующего мир. Авторский язык с ослабленным синтаксисом говорит не об отсутствующих связях в тексте, мироздании, сознании повествователя. Автор оставляет нас с тем миром, что нам предстоит заново собрать, синтезировать. Во многом этому способствует ритм. Словесное, по мнению автора, скомпрометировавшее себя выражение прорастает метасловесным языком ритма.

Ритм добычинской прозы не укладывается в единообразные метрические схемы (автор иронизировал над схемами), но он явственен с первого слова до последнего. Постоянный ритм прозы Л. Добычина существует в соотношении с чётким метром отдельных отрывков, давая особенно резко ощутить ритмическую организацию на самой границе с поэзией: «Серж был любезен./ — Приятно, — сказал он мне, — /быть знакомым с учащимся. — Наскоро/ инженерша напоила нас чаем/ и побежала к Софии. /Мы остались вдвоём, /похихикали и потом помолчали / и послушали колокол. /Серж; рассказал мне, что Тусенька /тоже приехала с дачи. / — Она, — посмеялся он, — думала, / будто ваша фамилия — Ять. / — Оказалось, что есть книга «Чехов», / в которой прохвачены телеграфисты, / и там есть такая фамилия».

Осознание ритмической организации текстов Добычина позволяет приблизиться к пониманию его художественного мира. Кажущаяся «прозаичность» содержания сублимируется глубинным ритмом. Из недр прозы Добычина бьёт поэзия. Невидимая при беглом, «угадывающем» чтении, она становится основным стержнем его произведений при прочтении, ориентированном на поэтический текст.

Скрытый ритм является «внутренней формой», которая раскрывает содержание и обогащает форму произведений загадочного прозаика. Ритм — это способ разворачивания художественного мира по принципу уподобления, отождествления всех явлений мира и утверждения вертикальных мировых связей. Его функция — сублимировать, гармонизировать кажущуюся «прозаичность» содержания.

Семантически редуцированные штампы и «безразличные», «приглушённые» эпитеты, наполняя ритмическую конструкцию, открывают поэтический аспект текста. Каждое предложение, называющее отдельный кирпичик бытия, включается в общий ритм. Появляется подспудная экспрессивность предметов. Дискретный и безличный, «анонимный» предметный мир Добычина, при установке на ритм соединяется в целое и наполняется «заумным» значением.

На сюжетном уровне ритмическая организация проявляется в том, что хронологическая последовательность повествования пронизана ритмом парадигматических «вертикальных» связей — лейтмотивов. Проходя через произведение, они поддерживают связность, единство повествования, его многослойную и многозначную структуру.

Ритм существует в произведениях Л. Добычина и на композиционном уровне. Во многих рукописях писателя между абзацами оставлен увеличенный интервал. Такое письмо сходно с организацией текста у Андрея Белого, Василия Розанова, с романтической фрагментарностью, когда познание любого фрагмента текста соотносится с познанием целого. Ритм — это выражение глубочайших уровней человеческого существа, вербальный же уровень сужает, упрощает и схематизирует до- и надлогическое образное мышление. Поэтому повествование Л. Добычина полнится пустотами, междометиями, редуцированными и парадоксальными речевыми конструкциями, наиболее важные события происходят в паузе, в разрыве между фразами.

Ритм добычинской прозы является фактором целостности системы. В любой конкретной части он выявляет ее единую философию. Ритм апеллирует к образному мышлению на этапе довербального выражения, когда человеческое сознание состояло из непрерывного потока образов, обладающих неограниченным числом заключенных в них значений и резонансно взаимодействующих. Эксперимент с языком ставит Л. Добычина в ряд авангардных художников. Академический канон воспринимался многими писателями позднего авангарда как «общее место», шаблон, разрушая который, они выходили на другой уровень образности. В стиле Леонида Добычина открытый «фасад» из шаблонов и примитивного языка остраивается замкнутым внутренним содержанием — многоплановой семантикой и философией единства миров.

Б.Ю. Орлицкий обнаруживает в рассказах и романе автора активно используемый им «силлабо-тонический метр», «все пять силлабо-тонических размеров разной стопности». Причем, тяготение автора к коротким предложениям обуславливают и еще одну черту «случайных метров» Л. Добычина: его «метрические» фрагменты совпадают по длине с предложением»¹.

¹Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. — М., 2002. — С. 157.

Ритмизация прозы Л. Добычина была отмечена и И.А. Каргашиным, обратившим внимание на прием аллитерации в текстах Добычина, вызывающем своеобразную переключку речевых отрезков и поэтому требующих не только линейного, но и «вертикального» прочтения¹:

Спускалось солнце. Церкви розовелись.
Шаги стучали по замерзшей глине. <...>
Светились звезды. У ворот шептался кто-то».¹
(«Сиделка»)

В поэтике писателя важную структурную роль играет символика. В произведениях Л. Добычина обычно присутствуют два плана: первый занимает частное происшествие, второй обладает всеобщим смыслом. Философский пласт текстов Л. Добычина «спрятан» в глубину, в символический подтекст, приоткрывающий за повседневными действиями героев их чувства перед трепетом бытия, философские раздумья о смысле жизни, о борьбе светлых и темных сил.

Тексты Добычина имеют не только горизонтальное, но и вертикальное измерение, создаваемое лейтмотивами. Повторяющиеся образы представляют собой вертикальные смысловые связи, объединяющие различные образы писателя в единый символический инвариант. Каждое его произведение пронизано такими лейтмотивами, некоторые из них переходят из одного произведения в другое. Наиболее важные лейтмотивы звучат во всех художественных текстах писателя. К ним относятся получающие особое значение лейтмотивы и символы сада, зеркала, пожилой женщины и церкви, синий или лиловый цвет и связанные с ними мотивы отражения, бренности, прощания, похорон. Принципиально важными для понимания романа «Город Эн» являются символы города Эн и очков.

Символические образы произведений автора подводят к сознанию того, что в недрах земного мира кроется идеальная истина. Образ сада уникален по своей важности для Л.И. Добычина — он появляется в каждом его произведении. Один из рассказов сборника «Портрет» так и называется — «Сад». Это очень сложный символ, составляющий основу всего художественного мира автора. Писатель вновь и вновь возвращается к нему, раскрывая все его грани, выстраивая на его основе свою художественную онтологию. Образ сада, противопоставленный хаосу внешнего, «дикого» пространства, символизирует в художественном мире писателя земной рай. Личный сад, в отличие от публичного, у Добычина безлюден, тих, часто — темен, его обстановка склоняет к погружению в себя. Добычинский сад изоморфен пространству человеческой души, священного пространства, потаенного от посторонних взглядов, от агрессивности внешнего мира — места войн и революций.

Символ зеркала и мотив отражения объединяют как особенности системы персонажей, сюжеты, концепции человека и мира, так и поэтику осколков-абзацев автора. В двадцати трех рассказах мы насчитываем

¹ Каргашин И.А. Антиутопия Леонида Добычина: Поэтика рассказов // Русская речь. — 1996, № 5. — С. 21.

двадцать упоминаний зеркала. Образ зеркала у Добычина служит способом всеобщей взаимосвязи всех явлений, отражении общего в частном, великого в малом и наоборот, связи времен, связи библейской истории и настоящего, человека и Бога, жизни и смерти как вечности. Образ мира Добычина предстает как россыпь осколков разбившегося священного зеркала, и каждый мельчайший осколок мира оказывается сущностно связан со всеми остальными осколками и приобщен к абсолюту.

События многих рассказов писателя происходят в дни церковных праздников, когда совмещается современное и библейское время. На Пасху выпадает действие рассказов «Прощание», «Козлова» («Письмо»), «Встречи с Лиз», «Дориан Грей», «Портрет», «Дикие», повесть «Шуркина родня», роман «Город Эн». На время Рождества — «Хиромантия» другие рассказы. В рассказах «Встречи с Лиз», «Козлова» («Письмо») Пасха совпадает по срокам с сугубо советским праздником — демонстрацией на 1 мая, что также говорит о смыкании двух противоположных миров: сакрального и профанного.

Многие герои Л.И. Добычина изображены как бы слегка оторвавшись от земли, застывшими с устремленными на небо глазами. Мотивом созерцания вечернего неба объединены студент Тимофеев и его квартирная хозяйка Дарья Иванова из рассказа «Тимофеев» («<...> что-то значительное, казалось ему, было в тех минутах, когда он сидел на крыльце и смотрел на мутноватое, сулящее на завтра дождь, небо»), фрау Анна Рабе и Катерина Александровна из рассказа «Евдокия» («<...> пошла немного на крыльцо стоять. На небе было много звездочки, я голову подняла и смотрела»), герои рассказов «Лидия», «Чай», «Прощание», «Ерыгин». Это моменты ощущения бренности земной жизни и желаний, прощания с ними, умиротворяющее и согревающее чувство включенности в вечность, приобщенности к ней. Автор подчеркивает важность мотива прощания тем, что ставит одноименный рассказ с пятикратным финальным повторением слова «прощайте!» первым в сборнике «Материал».

С мотивом прощания связан и распространенный в прозе Добычина мотив смерти. Но символы смерти, одиночества и скорби всегда соположены с мотивами веселья и наслаждения жизнью.

Добычинский образ пожилой изящной религиозной женщины, безусловно, несет символическое значение и восходит к символу души, духовности, т. е. высших начал в человеке. Свой первый, наименее «зашифрованный» сборник рассказов Л. Добычин назвал «Вечера и старухи» (1923–1924), подчеркнув важность этих персонажей наравне с «вечерами» — моментами приобщения к вечности. Авторский образ Женщины как символа души, вечности, сквозящей в повседневности, приближается по значению к божествам символистов: Софии В.С. Соловьева, Прекрасной Даме А.А. Блока. Каждое произведение автора отмечено присутствием Женщины, носительницы божественного начала в бренном мире.

Среди них — набожная пожилая учительница Козлова и ее подруга Сутыркина (рассказ «Козлова»), религиозная мать Кукина («Встречи с Лиз»), учительница Дудкина («Лидия»), пожилая учительница «мадмазель Вунш» («Ерыгин»), мать Савкиной («Савкина»), Марья Карловна и

Катерина Александровна («Евдокия», «Старухи в местечке»), старуха Грызлова («Дориан Грей»), религиозная «маман» («Портрет»), образы праведниц — квартирантки Губочкиной и бабушки-староверки (повесть «Шуркина родня»).

Многие из этих женских персонажей объединены деталями синего и лилового цветов: Шурочка (рассказ «Кукуева») «тоненькими пальчиками разрывала васильки»; Козлова (рассказ «Козлова») «достала четыре булавки из деревянной коробочки с лиловыми фиалками и подколола юбку», «Козлова — степенная, в синем газовом шарфе с расплывчатыми желтыми кругами <...>»; Зайцева — «в кисейном платье с синими букетиками <...>», «Дудкина в синем платье» (рассказ «Лидия»); «белогрудая кассирша Коровина в голубом капоте» и воображаемая Ерыгиным «дама в голубом» (рассказ «Ерыгин»); Савкина «в лиловой кофте» и Олимпия Кукель, после смерти которой в ее синем фартуке выходит дойти корову муж (рассказ «Савкина»); Тусенька Сиу, в волосы которой «была сунута фиалка» и инженерша Карманова в «кофте из синего бархата с блестками» (роман «Город Эн»), Лиз Курицына («Встречи с Лиз»), весь образ которой представляется автору лиловым: «Лиз, лиловая, с лиловым зонтиком <...>». Лиловый цвет в русской культуре, имея разные, в том числе и тревожно-негативные значения (А. Блок), выступает и символом духовности; синий, голубой — цвета неба. В художественном мире писателя — это знаки сакрального, высшего начала мира. Синий цвет неизменно связан в художественном мире Л.И. Добычина с церковью, богослужением. Например, в повести «Шуркина родня»: «Церковь стояла среди большой площади беленькая, ее крестик блестел, и казалось, что небо, везде чуть голубенькое, над ней было совсем густо-синее».

Все женщины, отмеченные деталями синего и лилового цветов, глубоко религиозны: Шурочка мечтает стоять у ног распятого Христа, Козлова ходит в храм, встречает икону из монастыря и даже видит во сне святого, Тусенька Сиу кажется герою романа похожей на мадонну, Карманова посещает богослужения, святит воду на Крещение... С одной стороны, это совершенно земные женщины, с другой — они отмечены символом веры и вечности. И именно в этой связи приобретает особую значимость для мужских и в большей степени автобиографических персонажей автора встреча, знакомство с женщиной.

Попытке познакомиться с женщиной посвящен рассказ «Сиделка»: это символический путь человека к обретению вечности на земле. Герою рассказа Мухину не удается осуществить свою мечту — он встречает на своем пути непреодолимое препятствие: ему перерезает дорогу похоронная процессия (мотив бренности) и он теряет сиделку из виду. Заключительная фраза рассказа («Сегодня я чуть не познакомился с сиделкой») открывает то главное, к чему стремится душа героя.

Мотив встречи или мечты о ней появляется во многих рассказах Мотиву встречи с женщиной посвящен и рассказ «Встречи с Лиз», ставший заглавным для всего сборника 1927 года. Лиз — эпизодический персонаж, девушка, в которую безответно влюблен главный герой — Кукин и с которой он не успел познакомиться до ее смерти. Как и в рассказе «Сиделка», смерть героини, мотив бренности становится препятствием на

пути героя к своей мечте. Лиз для Кукина остается недостижимой мечтой, предметом поклонения, божеством, — не зря ее окружают детали лилового цвета. После похорон Лиз сакральный синий цвет не исчезает, а осеняет влюбленную в Кукина партийную деятельницу Фишкину («в голубой кофте с белыми полосками, шла Фишкина»). Бессмертная сущность остается на земле. На этом фоне встречи с Лиз осознаются как встречи с божественным в земном мире. Этой теме посвящены все рассказы сборника (а это почти все рассказы автора), ибо, по Добычину, метафизика скрыта, но вездесуща.

В 1935 г. вышел роман Л. Добычина «Город Эн». Писатель вынашивал замысел романа буквально с самого начала своей литературной деятельности. Первое упоминание о романе относится к 1926 году, известная его часть была опубликована только в 1935 году. До последнего момента сдачи в печать рукопись носила название «Начало романа» — автор планировал писать продолжение, но опубликовано оно не было.

Название «Город Эн» — еще один важный для художественного мира писателя символический образ, определяющий основную идейную нагрузку произведения. Город Эн — это место действия романа. События происходят в провинциальном городке, столь хорошо знакомый ему с детства¹. Пространство городка — сугубо усредненное, лишённое яркой индивидуальности, поэтому автор оставляет его безымянным. В противопоставлении столицы (центра) и провинции (периферии), очень важном для русской культуры, этот город занимает противоположное Петербургу место. Это пространство хаоса в значении первичной неразграниченности, слитности всего со всем. Сам миф ещё слит с жизнью.

Таким мы видим город Эн глазами мальчика — главного героя, стоящего вплотную к своим собственным детским мифам. Его устами представлены и рассказаны события в романе «Город Эн», хотя автор и использует грамматическую форму прошедшего времени. Наивный рассказчик, комментатор воспроизводит собственное впечатление так, как будто снова очутился во временном потоке прошедшего. Добычинский рассказчик не заглядывает вперед, не стремится к широким обобщениям. Он вообще не уверен, что все рассказанное им, соответствует реальности, а не является плодом его воображения: «Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно»... Писатель, таким образом, использует эффект «двойного зрения»: он воспринимает воображае-

¹ Л. Добычин родился в г. Люцин, Витебской губернии, теперь г. Лудза — Латвия; годы его учебы прошли в г. Двинске — Даугвпилс). Именно латвийская провинция, пейзажи Даугавпилса, стали основой уникальной картины мира, создаваемой на страницах его книг. После начала Первой мировой войны семья Добычиных переехала в Брянск. Здесь, в российской глубинке, написаны почти все произведения писателя: сборники рассказов «Встречи с Лиз» (1927), «Портрет» (1931) и дошедшие до читателя лишь в 1990-е годы прозаические сборники «Вечера и старухи» (1923–1924) и «Матерьял» (1933). В 1934 году Добычин переехал в Ленинград, где получил от Союза писателей комнату в коммунальной квартире. Последние полтора года до таинственного исчезновения стали периодом соавторства писателя с другом и соседом по квартире Александром Дроздовым. В соавторстве написан рассказ «Дикие» и повесть «Шуркина родня» (1934–1936, опубл. 1989; 1990). С посвящением Александру Дроздову опубликован в 1935 году роман «Город Эн» (1920-е — 1934).

мое как реальное, но одновременно дает понять, что воспроизведенное им — плод воображения.

Маленький герой «влюбляется» в ангела на открытке, мадонну в иконостасе, статую мадонны в мастерской И. Ступель, «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, — но эти образы всегда связываются с земными существами. Мальчик не находит им другого места, как рядом, на земле. Картинку с ангелом наклеивают в столовой на обои: он будет следить, чтобы герой «ел как следует», лик мадонны проступает в лице любимой девочки Натали и даже ее отца.

О поразившей его «Тайной вечере» мальчик говорит так: «Я думал о ней каждый раз, проходя мимо вывесок с прачкой, которая гладит, а в окно у нее за спиной видно небо. Я помнил окно позади стола с «вечерей», изображенное на этой картине». Христос с апостолами и «прачка, которая гладит» для мальчика живут под одним небом, видимым в их окна. Это один и тот же мир — другого для повествователя не существует. Вот почему его сознание создает мифы о «страшном мальчике» — Серже, князе Мышкине — Гвоздеве, наделяет чертами ангела-хранителя совершенно обычного гимназиста Васю Стрижкина (герой даже молится ему, чтобы тот принес удачу), чертами мадонны — Тусеньку Сиу. Вот почему на улицах города Эн возможно встретить «даму-Чичикова», князя Мышкина или Алёшу Карамазова. Мы обнаруживаем, что герой наделен сложной психологией и устремлен к высоким идеалам. Среди его пристрастий — образцы классического искусства — Рафаэль, Леонардо да Винчи, «Дон Жуан», «Мизантроп» Мольера, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский... В оценках других лиц прямо выражается отношение к нему как к незаурядной личности: «маман» упрекает его в том, что он «набивает себе голову разными, как говорят, идеями»; «Вы не такой, как другие», — пишут ему в записке; «Ты — поэт», — говорит ему друг Пейсах.

В училище должность героя состоит в созерцании неба — он «наблюдатель метеорологической станции». В романе трижды повторяется эпизод, когда для записи метеорологических наблюдений мальчик поднимается на крышу училища. Но глядя на открывшееся небо, он ловит земные звуки — шум, говор на бульваре внизу. Внимание устремлено на небо, а думает он о земном счастье: «Я смотрел на оставшуюся от заката зарю, на которой чернелись замысловатые трубы аптеки, и думал, что, может быть, в эту минуту магистр пьет пиво и радуется, наслаждаясь приятелью друзей». Мысли мальчика неизменно устремляются на землю; его идеал, его счастье существуют только на земле.

Все земное настолько приковывает его внимание, как будто на земле творятся священные таинства, что зрение его становится «микроскопическим»: «Карамель «Мерси» понравилась нам. На ее бумажках были две руки, которые здоровались»; «Я видел теперь, что застежка плаща состояла из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их». Все в мире оказывается связанным, — и эти связи видит мальчик.

Самая заветная мечта героя — о переезде в «землю обетованную» — гоголевский город Эн, «где нас полюбили бы». Гоголевский город NN представляется мальчику городом мечты и счастья. Нечто в главном герое романа, в отдалённых закоулках его сознания ищет город счастья,

точно так же, как ищет ангела-хранителя и идеального друга. Созданный им миф — чудесный город Эн из гоголевских «Мёртвых душ», где прекрасные здания, все друг друга любят, а Чичиков, Манилов и все прочие обитатели — душевнейшие люди: «Я пожал Сержу руку: — Мы с тобой — как Манилов и Чичиков. <...> Я рассказал ему, как они подружились и как им хотелось жить вместе и вдвоём заниматься науками». И ещё одна деталь: город находится где-то рядом и туда можно пере-ехать.

Откуда, однако, у мальчика возник этот образ, если у Н.В. Гоголя в «губернском городе NN» и здания обшарпанные, и жители озабочены только тем, как друг на друге нажиться, и авторский смех над ними рождается из слез? «Только способный к восприятию нового в высшей мере мог различить в нем новый, нерожденный мир, который надлежало Гоголю явить людям», — пишет об этом городе Александр Блок.

Дело не в том, знал или не знал мальчик о трехчастном замысле Гоголя (Ад, Чистилище, Рай). Дело, скорее, в особенном восприятии мальчика. Он смотрит на жизнь в «обратной» перспективе: не из задаваемых ею условий, условий падшего мира, но с точки зрения идеального человеческого назначения, как бы из иного пространства, где взгляд не затемнен и не искажен, откуда все видно иначе — в свете божественной сущности человека, живой даже в самой темной душе. В этой связи открывается смысл названия романа — совмещение «земли обетованной», то есть сакральной, и профанного мира, ведь герой всегда жил в безымянном уездном городке — тоже Городе Эн. Замысел автора — дать читателям осознать возможность единства города как мечты героя и как его родного, ничем не примечательного городка. Если это случится, то детали мещанского быта преобразятся в новом восприятии читателей.

Леонид Добычин уравнивает всё: и космически громадное, и крошечное частное, обращая полноту внимания на, по-видимому, ничтожное (у него сравниваются Большая Медведица и фиалка в волосах гимназистки). «Землю обетованную» он видел в древнейших основаниях бытия — «в самом обыкновенном, чему суждено навсегда остаться». Для него жизнь на земле уже, до всяческих «трансформаций» есть жизнь небесная. Человеку лишь нужно вновь погрузиться в свою изначальную «священную историю», — в этом суть мировоззрения автора и сердцевина его жизненной философии, воплотившейся в художественном мире. Его цель — помочь читателю разглядеть в обыденном космический ритм и величайшее метафизическое значение. Эта идея связывает художественную философию Л.Добычина как со взглядами религиозных мыслителей Серебряного века, так и с концепцией формалистов, провозгласивших «новое видение».

Воссоздавая атмосферу провинциального городка, роман «Город Эн», как многие произведения писателя, обладает сложным ассоциативным полем. Не случайно, стилевая манера автора напоминает, как уже отметил И.Е. Лоцилов, живой организм — «мыслящую структуру»: образ уездного городка обобщил в себе черты провинциального характера гоголевского города NN из «Мертвых душ», но тот же городок связан с биографией самого Добычина. Поэтому и роман может быть воспринят как

автобиографический роман о детстве, продолжающий традицию подобных романов в русской литературе. В романе в полной мере воплотился основной принцип творчества Л. Добычина — изображать мир, видимый на расстоянии вытянутой руки.

Одним из свойств добычинского текста является незавершенность, которая влечет за собой возможность неоднозначной трактовки повествования. Повествователь Добычина, в отличие от традиционного классического нарратора (рассказчика), отступает от канона и становится своеобразным читателем собственного текста. Подобная повествовательная манера в прозе Л. Добычина порождает в русской литературной традиции XX века совершенно новую концепцию автора-читателя, в которой на первый план выходит воспринимающее сознание, ожидающее ответа на грустные вопросы о несовершенстве бытия.

После возвращения к читателям в 1990-е годы «загадка Добычина» вновь тревожит умы и привлекает исследователей. Произведения писателя были переведены на многие иностранные языки. В 1999 году в С.-Петербурге было издано Полное собрание сочинений и писем Л.И. Добычина.

Константин Константинович Вагинов (1899–1934), как и Л. Добычин, писатель с особым видением мира. Его творчество, стихи и романы, обращены только к одной теме — автор и его творчество («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и др.). Стремление до конца выразить поэтическую мысль, занимающую автора, свойственно стихам К. Вагинова: многие из них образуют циклы («Путешествие в хаос», «Острова», «Петербургские ночи»). Но вагиновский автор должен создавать свои сочинения в условиях слома прежней культуры, прежней эстетики и формирования новой, антиэстетической по своей сути, системы координат.

Писатель стал обладателем не совсем обычной фамилии потому, что его отец, жандармский полковник, во время первой мировой войны, как и многие петербургские немцы, предпочел сменить фамилию Вагенгейм на придуманную им — Вагинов.

Имя К. Вагинова в литературном процессе 1920-х годов было связано с рядом эстетических группировок и объединений: «Аббатство гаеров» (Б.В. и В.В. Смиренских, К.М. Маньковского), «Кольцо поэтов» им. К.М. Фофанова (те же бр. Смиренские), «Островитяне», «Звучащая раковина», ОБЭРИУ. Он слушал лекции Н. Гумилева и Ю. Тынянова, был знаком с М. Бахтиным и Б. Эйхенбаумом. Однако творчество К. Вагинова, впитавшее в себя эстетические идеи начала XX века, развивалось по особым законам, созданного писателем поэтического мира. Культура и литература XX века знает достаточно примеров, когда писатель, отрешенный самой историей от прежней культуры и литературы, создает свой собственный мир, насыщая его аллюзиями и реминисценциями, прибегая к поэтике диалога культур. Таково творчество О. Мандельштама, М. Булгакова и Б. Пастернака.

Эстетическая концепция К. Вагинова возникает как антитеза современному состоянию мира. Автор соотносит понятие античности с культурой и противопоставляет ему представление о христианстве как явлении цивилизации. Взаимоотношения культуры и цивилизации приводят к

сущностной трансформации античных ценностей. Даже сама античность, вынужденная выживать в современных условиях, меняет облик. Аполлон становится главным героем стихов и прозы К. Вагинова, себя же автор часто изображает служителем аполлонического культа — Орфеем. Современному Орфею не дотянуться до знаменитого предшественника: «Антиохия спит, и синий дым клубится Среди цветных умерших берегов. Орфей был человеком, я же сизым дымом».

Еще одна авторская маска, которую примеряет на себя К. Вагинов — греческий философ, софист Филострат («Звезда Вифлеема»), который также обречен осмысливать трагические пересечения культуры (античности) и цивилизации (цивилизации).

Современный облик Аполлона в творчестве Вагинова мало напоминает традиционный портрет покровителя искусств. Дожив до нового состояния культуры, соприкоснувшись с цивилизацией, Аполлон вступил в диалог с новым божеством. Христос, с точки зрения Вагинова, тот, кто надел на себя «дурацкий колпак» хаоса современного мира: «Надел Исус колпак дурацкий, // Озера сохли глаз Его, / И с ликом, вывшим из акаций // Совокупился лик Его» («Путешествие в хаос»). Образы Христа, Вифлеема, Гефсиманского сада — вечных образов христианской истории в интерпретации Вагинова соотносятся с современной конкретикой: новой историей, растлившей плоть и дух обычного человека, и даже писателя-демиурга: «Я встал пошатываясь и пошел по стенке, // А Аполлон за мной, как тень скользит // Такой худой и с головою хлипкой // И так протяжно, нежно говорит: // «Мой друг, зачем ты взял кусок Эллады, // Зачем в гробу тревожишь тень мою!» // Забился я под злобным жестким взглядом // Проснулся раненый с сухой землей во рту» («Петербургские ночи»). Исус в новой истории становится своеобразным скорбным двойником Аполлона:

Палец мой сияет звездой Вифлеема
В нем раскинулся сад, и ручей благовонный звенит,
И вошел Исус, и под смоквой плакучею дремлет
И на эллинской лире унылые песни твердит

Обошел осторожно я дом, обреченный паденью,
Отошел на двенадцать неровных, негулких шагов
И пошел по Сенной слушать звездное тленье
Над застывшей водой чернокудрых снегов.
(«Петербургские ночи»)

Образ Аполлона — в центре внимания в прозаических сочинениях К. Вагинова 1922 года: «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема». Аполлон наделяется здесь демоническими, разрушительными характеристиками. Раненный и выхоженный монахами, он, восстановив силы, начинает расправляться со служителями культа, пожирая братию и оставляя в кельях только обглоданные кости. Новое пришествие Аполлона оборачивается для мира цивилизации катастрофой.

В конце 1920-х годов появляются романы К. Вагинова «Козлиная песнь» (1927) и «Труды и дни Свистонова» (1929). Оба они посвящены писательскому сообществу и становятся своеобразной трагедией не только смысла и цели эстетических трудов автора, художника, но и самой сути литературного процесса. Так, название «Козлиная песнь» является собой дословный перевод жанрового термина — греческой трагедии, а «Труды и дни Свистонова» содержат не только отсылку к эпической поэме (дидактическая поэма Гесиода «Труды и дни»), но и ироническую аллюзию к процессу творчества, представленную легковесной авторской фамилией — Свистонов. Романы писателя — своеобразная история эстетической трагедии поколения писателей 20-х годов XX столетия. Мир этих новых писателей лишен необходимой высоты, поэтического полета и смысла. Образ поэта в чем-то напоминает нового Аполлона в вагиновской интерпретации. Свистонов лишен гуманистического ореола, искусство становится его футляром, клеткой, которая лишает творца подлинного общения с миром. Он жертва своего бога, добровольно пересекая реку забвения.

Добровольная изоляция от реалий современности — выбор Тептелкина из романа «Козлиная песнь». Он предпочитает погрузиться в мир древнеегипетской письменности, его интересуют проблемы сопоставления творчества Парни и Пушкина. Гражданская война не мешает ему мечтать о создании нового университета в одном из южных городков. Однако мечтам Тептелкина не суждено осуществиться. Интеллигенту, кабинетному ученому нет места в новой истории. Высота эстетических концепций может обернуться у Вагинова пародийным снижением образа. Поэт Костя Ротиков не только сознательно коллекционирует безвкусицу (ищет «на барахолке» порнографию), но еще и философствует по этому поводу, сопоставляя по лженаучной по привычке принадлежащую к разным историческим эпохам безвкусицу, расценивая ее как факт бытовой культуры.

Герои вагиновской прозы не выдерживают облучения новым миром. Лишенные прежней историко-литературной, эстетической и культурной иерархии смыслов, они перерождаются и умирают как поэты. Незвестный Поэт так и не достигнув высот поэтического безумия, превращается в «бывшего поэта» и, навсегда забыв о себе прежнем, существует под фамилией Агафонов. Тептелкин умирает для филологии, становясь «председателем жилтоварищества». Перерождение Свистонова — особого рода. Предавая истинное назначение писателя, Свистонов растворяется в собственных фантазиях, а его герои начинают губительно воздействовать на читателей.

Один из последних романов К. Вагинов называет «Бамбочада» (1931). В этом романе усиливается мотив угасания, смерти писателя (писатель-«калека»). Героями «Бамбочады» являются эстеты и игроки. Гурманы, знатоки музыки, книг, кулинарии, античной культуры и жизни XVIII столетия Торопуло и Евгений Фелинфлеин: «Вечерело. Два тома татищевского словаря лежали на столике. Евгения привлекали фигуры, имевшие душу более занимательную, чем великую, вроде Людовика XI...»

«Он был греком по профессии, — пишет К. Вагинов о Евгении, — как понимали слово «грек» в XVIII веке, т. е. веселым обманщиком». С точки зрения Фелинфлеина, игра была самой сутью человеческого существования, типом отношения к жизни. Но игра с жизнью и игра в жизнь оборачивается для Евгения смертельной болезнью. Даже воображение игрока Фелинфлеина, мощнейший механизм, создающий новую реальность бытия героя, не в состоянии сохранить ему жизнь.

В романах Вагинова прощаются с жизнью и подлинной литературой не только герои (Тептелкин, Свистонов, Фелинфлеин), но растворяется и исчезает категория автор. Отсутствие авторской позиции, точки зрения в последнем, изданном при жизни романе К. Вагинова, свидетельствует о нарастающей экзистенциальной пустоте мироощущения писателя, безысходности в его отношениях с миром.

Как видим, литература 1920–1930-х годов не вмещалась в направление соцреализма и, опираясь на классические и неклассические традиции русской литературы, продолжала художественные искания в области прозы, связанные с передачей многообразных отношений человека с миром и со все более глубоким проникновением писателей во внутренний мир людей.

■ Основные понятия

Героико-романтический пафос, традиции неореализма, традиции поэзии и прозы Серебряного века; социалистическая новь, роман-памфлет, роман-хроника, авантюрный роман, исторический роман, философский роман, роман-автобиография, «роман воспитания», автобиографическая повесть; автобиографизм прозы; роман-сказка; феерия; рассказ-этиюд; охотничий рассказ; лирико-философская эссеистика; синтез новеллы и журналистской статьи; историко-биографические зарисовки, литературный портрет, автобиографическое повествование, сказ; кинематографический язык прозы; прием вторжения речи повествователя в прямую речь персонажа, остранение, ритмизованная проза, Авторская самоирония; психологическая заостренность образов, сатирическая заостренность образов, психологизм, интеллектуализм прозы, детскость восприятия жизни. Концепция трагедийности «лишнего человека»; трагические коллизии эпохи, экологическая прогностичность (книга-предупреждение); фантазмагоричность сознания, историософская концепция; апелляция к библейской образности, мифопоэтический синтез, фольклорная образность; аллюзия на древнерусскую образность, ритмизация прозы, циклический хронотоп, стереоскопичность изображения, экзотическое пространство, монтажная композиция, субстанциональный тип конфликта, антиномия бытийного и исторического, столкновение конкретно исторического и вечного, оптика конфликта, прием множественного отражения сознания героя (система взаимоотражений), антитетичность образов, морской пейзаж, концепция автора-читателя, образы искусства, мотив и лейтмотивы

■ Вопросы и задания

1. Назовите жанровые разновидности исторической прозы в творчестве Ю.Н. Тынянова.
2. Какую роль в романе Ю.Н. Тынянова «Кюхля» играет прием множественного отражения сознания героя?
3. Как оценивал Тынянов исторические перспективы России после смерти Петра I?
4. Как позиция писателя представлена в повести «Восковая персона»?
5. Дайте определение жаровым разновидностям прозы А. Грина.
6. Определите характер конфликта в повестях А. Грина «Жизнь Гюна», «Ива», «Фанданго».
7. Какова роль символических образов тепла и света в феерии А. Грина «Алые паруса»? Обозначьте цветовую палитру, использованную автором в сочинениях.
8. Определите семантическое наполнение образов.
9. Какова главная черта характера любимых героев А. Грина?
10. Объясните смысл использования Ю.К. Олешей библейской образности в романе «Зависть».
11. Какова роль образа монгольфера в прозе Ю.К. Олеси?
12. Как в романе Ю.К. Олеси «Зависть» реализуется конфликт разных мировоззрений (XIX и XX веков)?
13. В чем особенность повествования в прозе Л. Добычина?
14. Какие образы русской классической литературы нашли свое отражение в прозе Л. Добычина? Как автор их трансформировал?
15. Почему многие повествователи Л.И. Добычина — дети?
16. Какова роль антитезы в рассказе Б. Лавренева «Мой спутник»?
17. Какова функция финала в повести Б. Лавренева «41-й»?
18. Назовите составляющие жанрового синтеза романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников».
19. Как проявились традиции русской классики в проблематике романа К. Федина «Города и годы»?
20. Проанализируйте сюжетообразующую функцию образа времени в романе-хронике В. Катаева «Время, вперед!»
21. Какие произведения К. Паустовского посвящены идее преобразования заброшенных, экзотических земель?
22. Какова натурфилософская проблематика «мещерского цикла» К. Паустовского?
23. Как соотносится стилевая манера П. Романова с художественными поисками русских писателей начала XX века?
24. Чьи традиции использует П. Романов в повести 1926 года «Детство»? Обоснуйте свою точку зрения.
25. Определите роль циклического хронотопа в повести П. Романова «Детство».
26. Назовите авторов 1920–1930-х годов, использовавших в своем творчестве сказовую манеру повествования?

■ Литература

Соч.: Бажов П.П. Соч.: В 3 т. — М., 1952; Малахитовая шкатулка. — М., 1999; Вагинов К. Стихи // Нева. 1989, № 4; Опыты соединения слов посредством ритма. — М., 1991; Козлиная песнь: Романы. — М., 1991; Полное собр. соч. в прозе. — СПб., 1999; *Веселый А.* Избранное произв. М., 1958; Россия, кровью умытая. Гуляй, Волга. М., 1970; Избранное: Ром., рассказы, очерки, стих, в прозе. М., 1990; *Герман Ю.П.* Собр. соч.: В 6 т. — Л., 1975–1977; *Грин А.С.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1991–1997; *Добычин Л.И.* Полное собр. соч. и писем. — СПб., 1999; *Катаев В.П.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1983–1986; Святой колодец. Алмазный мой венец. Уже написан Вертер. — М., 1992; *Коновалов Г.И.* Собр. соч.: В 4 т. — Саратов, 1977–1980; Благодарение. Предел. — М., 1986; Приближение к тайне: Публицистика. — Саратов, 1987; Воля. — М., 1989; *Лавренев Б.А.* Собр. соч.: В 8 т. — М., 1995; *Лидин В.Г.* Собр. соч.: В 6 т. — М.-Л., 1928–1930; Собр. соч.: В 3 т. — М., 1973–1974; *Малышкин А.Г.* Собр. соч.: В 3 т. — М., 1940–1947; Соч.: В 2 т. — М., 1956; Избранные произведения: В 2 т. — М., 1978; Рассказы; Падение Дайра; Севастополь. — М., 1985; Люди из захолустья. — М., 1988; *Неверов А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. — М.; Л., 1926; Собр. соч., не вошедших в семитомное изд.: В 2 т. — М., 1926–1927; Собр. соч.: В 4 т. — Куйбышев, 1957–1958; Избр. произв. — М., 1958; Избранное. — М., 1977; Я хочу жить: Сб. — М., 1984; *Никитин Н.Н.* Собр. соч.: В 6 т. — Харьков, 1928–1929; Шпион. — Л., 1930; Поговорим о звездах. — Л., 1934; Удар Брусилова. — Л., 1941; Избр. произв.: В 2 т. — Л., 1968; *Новиков-Прибой А.С.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1963; Капитан 1-го ранга: Роман; Женщина в море: Повесть; Морские рассказы. — М., 1979; Цусима: Ром.: В 2 кн. 1981; Море зовет: (Рассказ); Окрыленные временем. — М., 1990; *Олеша Ю.К.* Ответ на анкету // На литературном посту, 1928. № 4; Избранное. — М., 1956; Ни дня без строчки: Из записных книжек. — М., 1965; Пьесы. Статьи о театре и драматургии. — М., 1968; Избранное. — М., 1987; Три толстяка. — М., 1992; Книга прощания. — М., 1999; *Паустовский К.Г.* Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981–1986; Избр. произв.: В 3 т. — М., 1995; *Романов П.С.* Собр. соч.: В 7 т. — М., 1925–27; Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1928–1929; Избр. произв. — М., 1988; Светлые сны: Ром., рассказы. — М., 1990; Рассказы. — М., 1991; *Тынянов Ю.Н.* Соч.: В 3 т. — М., 1959; Соч.: В 2 т. — Л., 1994; Собр. соч.: В 8 т. М., 1983.

Лит.: Антология: Серапионовы братья. — М., 1998; *Ардов В.* Этюды к портретам. — М., 1983; *Арзамасцева И.Н.* От зрелища к слову: Сказка Ю. Олеша «Три толстяка» как памятник русского авангарда 20-х годов // Детская литература, 1994, № 3; *Арьев А.* Встречи с Л. Добычиным // Новый мир, 1996, № 12; *Батин М.А.* Павел Бажов. — Свердловск, 1983; *Бахметьев В.* Вячеслав Шишков: Жизнь и творчество. — М., 1947; *Бахтин В.* Судьба писателя Л. Добычина // Звезда, 1989, № 9; *Белая Г.* Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. — М., 1977; *Белинков А.В.* Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. — М., 1997; *Богданова А.А.* Вячеслав Шишков: Литературно-критич. очерк. — Новосибирск, 1953; *Боголюбов К.В.* Народный писа-

тель. — Свердловск, 1955; *Бондарев С.* Человеку, на книгах которого просвещались миллионы... // В мире книг, 1982, № 10; *Бурсов Б.* Смерть художника // Звезда, 1940, № 3–4; *Буханцов Н.* Биография времени // Дон, 1978, № 10; *Васильев Л.Г.* Алексей Силыч Новиков-Прибой: Очерк творчества. — Саранск, 1960; *Владимов Г.* Спасенное искусство // Новый мир, 1955, № 10; Артем Веселый: [Сб. критических ст.]. — М., 1931; *Вишневская И.Л.* Борис Лавренев. — М., 1962; Воспоминания об Александре Грине. — Л., 1972; Воспоминания о Юрии Олеше. — М., 1975; Воспоминания о Константине Паустовском. — М., 1983; *Галанов Б.Е.* Валентин Катаев: Размышления о мастере и диалоги с ним. — М., 1989; *Гельгардт Р.Р.* Стилль сказов Бажова: Очерки. Пермь, 1958; *Горбачев В.* Исток победы: Народ и война в романе Г. Коновалова «Истоки» // Молодая гвардия, 1985, № 2; *Горбов Д.* Человек на ловитве (О Вл. Лидине). — *Горбов Д.* Поиски Галатеи. — М., 1929; *Давыдова Т.Т.* Русская неореалистическая проза (1900–1920 гг.). — М., 1996; *Добин Е.* Будни и героики... // Звезда, 1936, № 8; Добычинский сб.: Вып. 3. — Даугавпилс, 1998; *Емельянов Л.* Веление темы // Звезда, 1972, № 4; *Ерофеев В.* Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества. — *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1990; *Еселев Н.* Шишков. — М., 1976; *Замятин Е.И.* Новая русская проза. — *Замятин Е.И.* Соч. — М., 1988; *Захарова В.Т., Комышкова Т.П.* Неореализм в русской прозе XX века: Типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. — Н. Новгород, 2008; *Зелинский К.* Грин // Красная новь, 1934, № 4; *Злобин С.* «Россия молодая» // Новый мир, 1953, № 7; Из истории советской литературы 1920–1930-х гг.: Новые исследования и материалы // Литературное наследство. — М., 1983; *Изотов И.Т.* Вячеслав Шишков: Критико-биографический очерк. — М., 1956; *Каверин В., Новиков Вл.* Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. — М., 1988; он же. Леонид Добычин. — *Каверин В.* Эпilog. — М., 1989; *Каргашин И.А.* Антиутопия Леонид Добычина: Поэтика рассказов // Русская речь, 1996, № 5; *Кардин В.* Борис Лавренев. — М., 1981; *Ковский В.Е.* Романтический мир Александра Грина. — М., 1969; *Крамов Н.Н.* Александр Малышкин. Очерк творчества. — 1965; *Красильников В.Л.* А.С. Новиков-Прибой. — М., 1966; он же. Путь к мастерству. — Ижевск, 1976; *Кременцов А.И.* К.Г. Паустовский. Жизнь и творчество. — М., 1982; *Кузнецов М.М.* Романы Константина Федина. — М., 1980; *Левидов М.* Роман и его подробности («Наши знакомые») // Литературный критик, 1936, № 10; *Левин Л.* Дни нашей жизни; Книга о Ю. Германе и его друзьях. — М., 1984; *Левицкий Л.А.* Константин Паустовский. Очерк творчества. — М., 1977; *Лежнев А.* Владимир Лидии // *Лежнев А.* Литературные будни. — М., 1929; *Леонов Б. Б.А.* Лавренев. — Гравюра на дереве. — М., 1989; Литературная группа «Серapiоновы братья»: истоки, поиски, традиции, международный контекст: Тезисы докладов. — СПб., — 1995; Литературный факт. — М., 1993; *Лощилов И.Е.* «Сиделка» Л. Добычина: микромир героя и макроструктура художественного пространства // Алфавит: Строеие повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. — Смоленск, 2004; *Луговцов Н.* Искатель и трудолюбец // Нева, 1966, №2; *Львов С.* Константин Паустовский. Критико-

биографический очерк. — М., 1956; *Малахов Н.* Александр Малышкин: Очерк творчества 20-х годов. — Ташкент, 1960; Мастер, мудрец, сказочник: Воспоминания о Бажове. — М., 1978; *Машовец Н.П.* Русло реки народной: О творчестве Г. Коновалова. — М., 1978; *он же.* Такая судьба у России. Очерк творчества Г. Коновалова. — Саратов, 1988; *Михайлова Л.* Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. — М., 1980; *Мессер Р.* Герои ведущие и ведомые // Звезда, 1963, № 4; *Молдавский Дм.* Гравитация прозы // Звезда, 1986, № 6; *Мунблит Г.* Книги для чтения // Знамя, 1936, № 11; *Назаренко В.* Идейность и художественность // Звезда, 1962, № 2; *Наполова Т.* Время в характере // Волга, 1974, № 11; *Наровчатов .* «Память сердца и души...»: (Павел Петрович Бажов) // Вопросы литературы, 1979, № 4; А.С. Неверов: Сб. статей. — М.; Л., 1921; *Никольская Т.* Жизнь и поэзия К. Вагинова. — Пб., 1999; *Александр Неверов.* Из архива писателя: Исследования. Воспоминания. — Куйбышев, 1972; *Александр Неверов:* К 100-летию со дня рождения: Воспоминания, статьи, библиография. — Куйбышев, 1986; *Немзер А.* Литература против истории // Дружба народов, 1991, № 6; *он же.* Карамзин — Пушкин: Заметки о романе Ю.Н. Тынянова // Лотмановский сб. Вып. 1. — М., 1995; *Новиков Вл.* «Горе от ума у нас уже имеется...»: Письмо Юрию Тынянову // Новый мир, 1994, № 10; *Нестеров М.Н.* Язык русского советского исторического романа. — Киев, 1978; А.С. Новиков-Прибой в воспоминаниях современников. — М., 1980; *Овчаренко А.* Александр Неверов и его повесть «Ташкент — город хлебный» // *Овчаренко А.* От Горького до Шукшина. — М., 1984; *Олеша Ю.* Из записных книжек: Александр Грин // *Олеша Ю.* Избр. соч. — М., 1956; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. — М., 2002; *Панкин Б.* На грани двух стихий // Новый мир, 1986, № 8; *Паустовский К.* Александр Грин // Год XXII: Альманах. — М., 1939; *Пашин Д.* Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов о жизни и сюжете // Октябрь, 1994, № 3; *Первова Ю.* Страницы из жизни Гринов // Новый журнал, 1990, № 181; *там же*, 1991, № 182–185; *там же*, 1992, № 186; *Перегудов А.В.* Повесть о писателе и друге. — М., 1953; *Пермяк Е.А.* Долговекий мастер: О жизни и творчестве Павла Бажова. — М., 1978; *Перцов В.О.* «Мы живем впервые»: О творчестве Юрия Олеша. — М., 1976; *Петроченков В.* Творческая судьба Пантелеймона Романова. — Нью-Йорк, 1987; *Пиранов Д.* Характеры и судьбы // Октябрь, 1974, № 12; Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. — СПб., 1996; *Плоткин Л.* Большой путь // Звезда, 1959, № 11; *он же.* Для главной темы. — Звезда, 1963, № 12; *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М., 2008; Проблематика и поэтика творчества В.Я. Шишкова: Сб. — Тверь, 1991; *Пурин А.* Опыты Константина Вагинова // Новый мир, 1993, № 8; Пантелеймон Романов. — М., 1928; *Роскин А.* Право на мечту // Художественная литература, 1934, №11; *Рубашкин А.И.* Илья Эренбург: Путь писателя. — Л., 1990; *Рубинштейн Джошуа.* Верность сердцу и верность судьбе: Жизни и время Ильи Эренбурга. — СПб., 2002; *Рунин Б.* О жизни и смерти и о человеческом достоинстве. — Москва, 1957, № 4; *он же.* Беллетризация тезисов // Знамя, 1948, № 7; *Сарнов Б., Гусев В., Гринберг И* // Вопросы литературы, 1968, № 1; *Серман И.* Лиш-

ний // Часть речи: Альманах литературы и искусства. (Нью-Йорк), 1984, № 4–5; *Скобелев В.* Александр Неверов: Критико-биографический очерк. — М., 1964; *он же.* Артем Веселый: Очерк жизни и творчества. — Куйбышев, 1974; *Скороин Л.И.* Павел Петрович Бажов. — М., 1947; *она же.* Писатель и его время. — М., 1965; *Солженицын А.* Александр Малышкин. Из «Лит. коллекции» // Новый мир, 1999, № 10; *Старикова Е. Б.А.* Лавренев. — *Лавренев Б.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. — М., 1982; *Старков А.Н.* Ступени мастерства: Очерки творчества Константина Федина. — М., 1985; *Степанов Н.* Встречи с Лиз // Звезда, 1927, № 11; *он же.* Город Эн. — Литературный современник, 1936, № 2; *он же.* Вступительная ст. — *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965; *Страхов Н.* Александр Неверов: Жизнь и творчество. — Куйбышев, 1970; *Танакова Т.* «Я всегда буду любить революцию...» // *Лавренев Б.* Ветер: Повести и рассказы. — М., 1988; *Сушилин И.К.* Дорогой своей подлинной жизни // *Романов П.С.* Яблоневый цвет: Повести и рассказы. — М., 1991; *Трефилова Г.П.* Константин Паустовский — мастер прозы. — М., 1983; *Юрий Тынянов.* Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. — М., 1966; Тыняновский сб.: В 6 вып. — Рига, 1984–1998; *Файнберг Р.* Юрий Герман. Критико-биографический очерк. — Л., 1970; *Фатов Н.* Пантелеймон Романов. — Прибой: Альманах первый. — Л., 1925; *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм. — М., 2001; *Харчев В.В.* Поэзия и проза Александра Грина. — Горький, 1975; *он же.* Капитан Грин. — Н. Новгород, 2003; *Хватов А.И.* Александр Малышкин: Жизненный путь и художественные искания писателя. — Л., 1985; *Хмельницкая Т.* О «Наших знакомых» // Литературный современник, 1936, № 10; *Чалмаев В.А.* Вячеслав Шишков: Критико-биографический очерк. — М., 1969; *он же.* Серафимович; Неверов. — М., 1982; *он же.* Тень беркута... // Литературное обозрение, 1974, № 9; *Чарный М.* Люди и встречи // Октябрь, 1958, № 4; *он же.* Артем Веселый. — М., 1960; *Человеков Ф.* (Платонов А.). Рассказы А. Грина // Литературное обозрение, 1938, № 4; *Чудакова М.О.* Мастерство Юрия Олеши. — М., 1972; *она же.* Избранные работы. — Т. I // Литература советского прошлого. — М., 2001; *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. — М., 1989; *Шагинян М. А.С.* Грин // Красная новь, 1933, № 5; *В. Шишков* в воспоминаниях современников. — Новосибирск, 1987; *Шкловский В.* О пользе личных библиотек и о пользе собирания книг... // Новый мир, 1959, № 10; *Штейнман З.* Навстречу жизни. — Л., 1934; *Щеглова Е.* «Бог есть счет» // Литературное обозрение, 1992, № 10; *она же.* Почему их было интересно читать? [О Ю. Германе и В. Пановой]. — Нева, 1997, № 4; *Эвентов И.* Лавренев. — Л., 1931; *Эйдинова В.В.* Л. Добычин: стиль и структура повествования // Гуманитарные науки. Филология. Вып. 3. — М., 2001; *Явчуновский Я.И.* Григорий Коновалов: Очерк творчества. — Саратов, 1969; *Яновский Н.Н.* Вячеслав Шишков: Очерк творчества. — М., 1984.

Flaker A. Carobnjak iz Gel-Gjula (Zaboravljen i obnovljen ruski pisac). — Literatura, Zagreb, 1957, № 2; *Pollac S.* Geograf krajow urojonych. — Aleksander Grin. Piekto adzyskane. Warszawa, 1959; *Frioux C.* Sur deux romans d'Aleksandre Grin // Cahiers dvi monde russe et sovietique. 1962.

Vol. 3. № 4; *Luker N.* Alexander Grin: The Forgotten Visionary. Newtonville, 1980; *Litwinow J.* Proza Aleksandra Grina. Poznań, 1986; *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. 1881–1925. — N.Y., 1926; *Struve G.* Russian Literature under Lenin and Stalin: 1917–1953. Oklahoma, 1971; *Ingdahl K.* A graveyard of themes: the genesis of three key works by Iurii Olesha. — Stockholm, 1994; *Weinstein M.* Tynianov: le conception de contemporaneite et ses enjeux // *Litterature*. 1994. № 95; Tynianov ou la poetique de la relativity. — Paris, 1996.

Б. ПИЛЬНЯК (Б.А. ВОГАУ) (1894–1938)

Борис Пильняк (псевдоним¹; настоящее имя Борис Андреевич Вогау) — известный русский писатель 1920-х годов. Создал самобытную художественную картину мира, в которой, по словам критика А. Воронского, мирно уживались «мужицкий анархизм, большевизм 1918-го года, и своеобразное революционное славянофильство, и народничество»². Вошел в историю литературы как оригинальный стилист, один из ведущих мастеров литературного авангарда.

В творчестве Пильняка причудливо соединилась традиция (изображение уездного быта и нравов, параллелизм социальной и природной жизни) с новым жизненным материалом и экспериментальной формой. Отдельные фрагменты, сюжетные линии, герои, образы, даже фразы будут переходить из произведения в произведение, повторяться, возникать в переработанном виде, под другими названиями, станут частью другого текста. Так, например, к сюжету, который лежит в основе «Земского дела», Пильняк будет возвращаться еще дважды, в том числе в своем последнем произведении — рассказе «Заштат»; «Смерть старика Архипова» станет частью романа «Голый год»; главы из повести «Красное дерево» войдут в роман «Волга впадает в Каспийское море»; повесть «Третья столица» печаталась под названием «Мать-мачеха» и т.д. Это позволяет воспринимать творчество Б. Пильняка как метатекст, в котором формулируются и уточняются центральные идеи и образы.

Особенности раннего творчества. В литературном процессе 1920-х годов Борис Пильняк являлся фигурой знаковой. Его приход в большую литературу состоялся в канун 1917 г., поэтому молодой автор сразу же был воспринят как представитель нового революционного искусства. Приветствуя появление талантливого писателя, критика отметила созвучие его художественных поисков переломному характеру эпохи. Из книг Пильняка, по определению современников, «глянуло на нас «де-

¹ Псевдоним связан с хутором Пильнянка Харьковской губернии, где будущий писатель жил у своего дяди по материнской линии. «Пильняками» называли жителей лесоразработок — «пильнянок».

² *Воронский А.* На стыке. — М.; Пг., 1923. — С. 119.

вать десятых судьбы» прозаического искусства новой эпохи»¹, искавшего новые формы выражения небывалого исторического содержания. Однако целый ряд важных особенностей художественного мира писателя определился еще на раннем этапе его творчества, и это создало впечатление «полной зрелости мастерства» (определение М. Шагинян) в произведениях двадцатых годов.

Первые литературные опыты относятся к 1909–1910 годам. Но началом постоянной творческой деятельности стал 1915 г., когда в ряде периодических изданий под псевдонимом «Пильняк» были опубликованы рассказы. В их числе — посвященный отцу рассказ «Земское дело» (1915), представляющий собой зарисовку жизни провинциальной интеллигенции, ее нравственных принципов, традиций, которые представлены «на излете» земства.

Знаменательным для дальнейшего творчества Б. Пильняка стал рассказ «Целая жизнь» (1915, опубл. в 1916). В нем проявился свойственный писателю интерес к общим законам бытия, «стихийной повторяемости» мира. Эту творческую устремленность отражает название произведения. Единство всего живого раскрывается в изображении последовательной смены времен года и сопряженного с ними круговорота событий: любовь, рождение детей, старость, смерть. И хотя «герои» произведения — пара птиц, самец и самка, в том извечном естественном цикле, который запечатлел автор, преобладают не только биологические инстинкты. В нем заключены красота и высшая мудрость как основа сохранения и продолжения жизни.

Тесная связь между миром природы и человеком в творчестве Пильняка очевидна и проявляется на всех уровнях — вплоть до стилистики, конкретных приемов изображения. Можно сказать, что автор мыслит о природе и человеке в одних и тех же категориях и выражает свои мысли одинаковыми художественными средствами. Герой рассказа «Смерти» (1915, опубл. в 1917), столетний старик, прожил богатую впечатлениями жизнь. Но теперь, перед лицом смерти, он мало чем отличается от старика-самца, из рассказа «Целая жизнь». Часть природы, человек естественно и спокойно уходит в нее, погружаясь в сон, в «сладкую немоту» (курсивом выделены слова, характеризующие и птицу, и человека — Л.Т.). Параллелизм прослеживается и на пейзажном уровне: умирает не только человек, но и природа (отсюда — множественное число в названии рассказа). Однако смерть не рождает ощущения безнадежности. Вечный круговорот жизни продолжается, что подчеркнуто в пейзажном обрамлении рассказа: «умерло» бабье лето, «но народилась другая земная радость — первая, белая пороша, когда так весело бродить с ружьем по свежим звериным следам». Так антиномия жизнь-смерть, начиная с первых произведений, станет сквозной в творчестве писателя и придаст всем его книгам «попынный» налет горечи и печали.

Особенности стиля. «Орнаментальная» проза. Начинаящего писателя современники восприняли в контексте отечественной литературной традиции, увидели в нем последователя А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева, Ф. Сологуба, Б. Зайцева. Вскоре к перечню имен литературных учи-

¹ Пильняк Б. Статьи и материалы. — Л., 1928. — С. 7.

телей добавились А. Блок и А. Белый, тезис о воздействии которых на формирование стиля Пильняка стал общим местом литературоведческих работ. Но продолжение традиции не означает простого копирования, пусть и талантливого. Нельзя не заметить, что даже в тех случаях, когда возникают закономерные ассоциации с предшественниками и современниками, Б. Пильняк всегда оригинален, он по-своему преобразует традицию. Художник умеет не только замечать и подхватывать новое, но и сам становится первооткрывателем. Причем нередко, как заметил И. Шайтанов, Пильняк опережал в своих открытиях многих из тех, кто признан классиками современной мировой литературы¹. Все это позволило ему оставить яркий след в литературе. Пройдет всего лишь несколько лет после выхода первых книг молодого художника, и критика заговорит о его «фирменном» стиле. Приметами этого стиля станет активное использование тропов; экспрессивная художественная колористика («у востока легла зелено-лиловая черта восхода»; «алым пламенем пожара горели зори, а от ночи по дну оврага белыми, серебряными пластинами, стирая очертания мира, шли туманы»); обращение к звукописи; синтаксис, близкий к поэтическому; членение текста прежние нормы и традиции. Это соединение нового содержания и авангардной формы даст художественный результат, который принесет писателю подлинное признание и широкую известность.

Художественный образ времени в прозе Б. Пильняка. Созданный Б. Пильняком роман «Голый год» (1921, опубл. в 1922) стал одним из первых произведений крупной формы, запечатлевших охваченную революционным вихрем Россию. «Россия. Революция. Метель» — в такой поэтической триаде воплотил Б. Пильняк свое представление о времени. Подобно А. Блоку, Б. Пильняк показал революцию как грозную, не всегда понятную, но очистительную стихию. В яркости красок, буйстве жизни стихии природная и социальная сближаются: «революция пришла белыми метелями и майскими грозами» (I, 43)². Метель становится главным лейтмотивом творчества писателя этих лет. «Над землею метель, над землею свобода, над землею революция!» «Никто не знает, как правильно: мятель или метель», — скажет автор в эпиграфе к одноименному рассказу («Метель», 1921, издавался под названием «Мятель»)³. Эта кажущаяся на первый взгляд случайной фраза поясняет смысл излюбленной метафоры Пильняка: слова «мятель» и «мятеж», по В.И. Далю, являются родственными⁴.

Революция в романе Пильняка — это далеко не только конкретное социальное явление. Писатель не стремился к объективному изображению, а тем более к характеристике «движущих сил» революции, ее «со-

¹ Шайтанов И. Метафоры Бориса Пильняка, или история о лунном свете // Пильняк Б. Повести и рассказы. 1915–1929. — М., 1991. — С. 9.

² Произведения Б. Пильняка, кроме случаев, особо оговоренных, печатаются здесь и в дальнейшем по изданию: Пильняк Б. Соч.: В 3 т. — М., 1994 с указанием в тексте тома и страницы.

³ Пильняк Б. Повести и рассказы. 1915–1929. — С. 164.

⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. — М., 1981. — С. 374–375.

знательного» начала, противостоящего стихии (в отсутствии чего его будут постоянно упрекать). На первый план выходит субъективное восприятие, переживание происходящего. Главное в романе — это дух революционной эпохи, вызванные событиями мысли, надежды, чувства, настроения. «По древнему городу, по мертвому Кремлю ходили со знаменами, пели красные песни, — пели песни и ходили толпами, когда раньше древний, канонный купеческий город, с его монастырями, соборами, башнями, обулыженными улицами, глухо спал, когда раньше жизнь теплилась только за каменными стенами с волкодавами у ворот» (I, 16). Здесь революция — сдвиг, слом, резкое противопоставление «раньше» и «теперь», живой жизни — и сна, глухого бессмысленного существования (эта тема раскрыта в историческом сюжете, рисуящем вырождение дворян Ордыниных и купцов Ратчиных). Революция, по Пильняку, «это время, когда ребром ставятся только две вещи: жизнь и смерть», «дни, когда надо жить — сейчас или никогда» (I, 77). В авторском видении революция предстает явлением всеобщим, противостоящим столь же всеобщему состоянию энтропии. Остановка, отсутствие воли, энергии действовать, творить — через разрушение всего застывшего, отжившего свой век — в художественном мире Б. Пильняка равносильны смерти.

В триаде «Россия. Революция. Метель» писатель выносит на первый план слово «Россия». Вопреки высказанному еще в двадцатые годы мнению об отсутствии у Пильняка «цельного мировоззрения», «идеи нашей эпохи», свободное от идеологических установок прочтение романа «Голый год» позволяет увидеть, что такая концепция у Б. Пильняка есть. Ее основой стал самобытный взгляд писателя на историческую судьбу России и революцию как «перепряжку истории». Стремление понять, «о чем кричит миру Россия», и выразить свое понимание в слове определило художественные особенности произведений Б. Пильняка.

Свойство писателя выражать «чувство истории» метафорически проявилось в выборе заглавия романа. Год — единица времени, мгновение истории. 1919-й год, о котором идет речь в произведении, — один из самых трудных для революционной России. «Были голод, смерть, ложь, жуть и ужас, шел девятнадцатый год», — пишет Б. Пильняк (I, 75). Эта характеристика усилена эпиграфом к роману (четверостишие А. Блока «Рожденные в года глухие...»). Пильняк нашел свое собственное определение революционного года и вынес его в заглавие: «голый». Прямое значение этого слова не является главным, хотя конкретно-бытовой план (холод, голод, смерти, кровь, неимоверное напряжение всех сил, разгул анархии, разрушительных инстинктов) дан в произведении в полном соответствии с установкой на правдивое изображение времени («забыть не в силах ничего»). В авторской концепции особенно важно переносное, метафорическое значение слова «голый». Каков человек по природе своей? Революция, по представлению Б. Пильняка, разрушила «коросту» прежних норм и традиций, позволила отбросить все наносное, обнажив начала исконные, природные — вплоть до инстинктов, первобытных, необузданных, звериных. Тем самым она дала возможность начать «жить», вернуться к неискаженным истокам и человеку, и миру, от которого он неотделим, в котором он живет веками и тысячелетиями. Каков человек

вне привычных связей, родственных и социальных, в своей «метафизической наготе»? Каков этот мир, природный и исторический? Какова истинная Россия, где скрыты ее живительные корни? Такое нерасторжимое сочетание исторического и природно-биологического, преходящего и вечного станет одним из ведущих принципов художественного мышления Б. Пильняка.

Закономерность постановки в революционную эпоху «самых последних, самых страшных, самых бесстрашных» вопросов подчеркнул современник Б. Пильняка Е. Замятин. «Сейчас — буря <...>. Сейчас можно смотреть и думать только так, как перед смертью: ну, вот умрем — и что же? прожили — и как? если жить — сначала, по-новому — то чем, для чего? <...> Так спрашивают дети. Но ведь дети — самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер<...> Те, новые, кто входит сейчас в жизнь, — голы и бесстрашны, как дети <...>»¹.

В предисловии, а затем в самом произведении конкретно-исторические категории дополняются обобщенно-философскими (время, будущее, судьба, жизнь, вечность), позволяя рассмотреть современные события в широком историософском контексте. Минута — год — года — века — тысячелетия — каждая из этих единиц времени получит в романе конкретное образное воплощение. Бой часов, который раздается каждые пять минут («дон-дон-дон!»), станет одним из лейтмотивов произведения, символизируя неумолимый ход времени и напоминая о быстротечности жизни. «Года» воплощены в истории жизни героев. Наглядным свидетельством ушедших «веков» стали церкви и старинный город Ордынин, а «тысячелетий» — курганы в степи, обычаи, обряды и предания, воссозданные в произведении. Символическое значение имеет образ раскопок древнего кургана, за которым закрепилось имя, знаменующее вечность (V век). Подобно археологу, слой за слоем открывающему картины жизни ушедших веков, автор «раскапывает», обнажает исторические пласты, чтобы найти, расчистить в первозданном виде («наготе») Русь изначальную.

Образ времени в романе многослоен и динамичен. Россия показана в своем настоящем («физиология народной жизни» 1919 года), прошлом (Русь допетровская и далее — домонгольская, языческая, «избяная»), в устремлении к будущему. Авторское представление о ходе истории раскрывается в хронотопе произведения. Центр географического и исторического пространства город Ордышин, «серединная» российская земля, с которой связаны судьбы двух родов — Ратчиных и Ордыниных. В фамилиях героев звучит мотив трудной исторической судьбы России (орда, рать, «вечный бой»). А сочетание русских имен (Глеб, Борис и др.) и «азиатской» фамилии (Ордынины, «татарщина», «Азия-с») воплощает антиномию двух начал, восточного и западного, в истории России. Метафорой восточного начала русской судьбы стал в романе образ Китай-города, продолжающий «скифскую» символику литературы. Этот образ впервые возникает в романе вместе с «теперешней песней в метели»:

¹ Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. Избранные произведения. — М., 1990. — С. 433. Курсив мой — Л.Т.

- Гу-вуз! Гуу-вууз!
- Шоооо, гвииуу, гаааууу..
- Гла-вбуммм!! И —
(Китай-город; 1, 18).

И звуковой образ, и описание «бродяжеств Китая» несут в себе нечто угрожающее, олицетворяют хаос и неуправляемость революционного полководца, выплеснувшегося на улицы в дни революции. «<...> Из подвожий и подворотен выползал тот: Китай без котелка, Небесная Империя, что лежит где-то за степями на востоке, за Великой Каменной Стеной, и смотрит на мир раскосыми глазами, похожими на пуговицы русских солдатских шинелей» (I, 18). «Солдатскими пуговицами вместо глаз» будет смотреть «Китай», разлившийся по провинциям, олицетворяя стихийное, анархическое начало народного бунта. «Азия-с» усмехнется не только в степи, но и на мертвом, молчащем заводе. Повтор главки «Китай-город» дан как предостережение большевикам, начинающим «энергично фукцировать», налаживать жизнь.

Динамика истории, ее полное противоречий движение передано постоянными перебивками временных и пространственных планов. Действие переносится из Прикамья в Москву, на Ильинку и в Китай-город, оттуда — в Канавино, в степь, разворачивается в домах бывших купцов и дворян и в коммуне анархистов, в избах крестьян и в поезде, на заводе, который восстанавливают большевики, и на раскопках кургана, в монастыре и у сектантов. Так автор создает образ России, захваченной революционной метелью, бурным и далеко не всегда созидательным переустройством жизни. В романе дано «право голоса» множеству героев, в восприятии и оценке которых (названия подглавок: «Глазами Андрея», «Глазами Натальи», «Глазами Ирины») отразился комплекс историко-софских идей, волновавших Россию на протяжении почти двух столетий после реформ Петра. Современность соотносится с вековыми традициями, психологией, привычками и обычаями, уходящими корнями в древность, в язычество. Время настоящее несет в себе опыт прошедших веков, в революционной России живет история «с ее Смутным временем, разинщиной и пугачевщиной, с Семнадцатым веком, со старыми церквями, иконами, былинами, обрядицами, с Иулианией Лазаревской и Андреем Рублевым, с ее лесами и степями, болотами и реками, водяными и лешими». В пильняковском образе времени взаимодействуют века: «смутное время», «пугачевщина и разинщина», «семнадцатый век»; упоминание о водяных и леших, былинах и обрядах возвращает в древнюю Русь, о церквях и иконах — в Россию православную. Времена неотделимы от пространства (леса, степи, болота, реки), и весь этот космос объединен и организован понятием «Россия».

Б. Пильняк утверждал живую связь времен, отстаивал необходимость опираться на опыт предков, без чего невозможно существование неразрывной цепи поколений. Россия в его изображении не вспять повернула, а устремилась вперед с опорой на корневые начала русской жизни. Писатель выразил в своем романе идею укорененности русской революции в национальной почве, традициях, психологии русского народа.

«Бунт народный — к власти пришли и свою правду творят — подлинно русские подлинно русскую. И это благо!» — прозвучит в устах Глеба Ордынина (I, 54). Такая позиция определила своеобразие коллективного портрета героев романа: «<...> В исполкоме собирались — знамение времени — кожаные люди в кожаных куртках (большевики!) — каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцами под фуражкой на затылок, у каждого больше всего воли в обтянутых скулах, в складках губ, в движениях утюжных, — и дерзании. Из русской рыхлой, корявой народности — лучший отбор» (I, 23–24). В образе большевиков нет психологии — в духе времени, героев которого «не подмочишь лимонадом психологии», и в стиле автора, рисующего не характеры, а их эскизы, контуры.

В людях, «имеющих волю творить», Б. Пильняк, однако, сумел разглядеть и нечто иное, столь же важное для него, — тоску по живому, простому, человеческому. «В самой сердцевине распада взгляд автора стремится обнаружить предпосылки восстановления цельности человека и его единства с миром», — делает точный вывод Н. Тамарченко¹. В заключительной части романа («самой светлой», по определению автора) соединены ведущие лейтмотивы произведения. Городской кремль на высоком берегу — олицетворение прошедших по его мостовым лет. Революционная Россия — метель, шум ветра, крик совы («по-человечьи жутко, по-звериному радостно»), осенние сумерки. Идущий против ветра по разрушенному городу человек в кожаной куртке. «Человек этот — Архип Иванович Архипов». Путь его лежит из тьмы — к свету, теплу и уюту дома (хотя слово «уют» и отсутствует в «словарике иностранных слов, вошедших в русский язык», который составлен в революционную эпоху). Архипов идет к Наталье — не только к товарищу по общему делу, а к женщине, которая подарит ему любовь, семью, радость ожидания детей. «Милый, единственный, мой!» — торжественным гимном жизни заканчивается рассказ о большевиках. В этой сцене, нарисованной в «лунном свете», где все «вверх ногами», Архипов «распахивается», и под его «кожаной курткой» (знак жесткого волевого начала) обнаруживается человеческое, домашнее, простое: «жилетка и косоворотка под жилеткой» (I, 145). «Человек нужен, чистота, разум!» — рождается вывод, кажущийся «несвоевременным» в устах Архипова, но естественный для авторского понимания жизни. «Ведь человек не животное, чтобы любить как животное», — цитирует он неназванный источник, подчеркивая значимость духовного начала жизни. Б. Пильняк откроет в литературе двадцатых годов дискуссию о «воле» и «рефлексии», «стекле» и «железе», в которой примут участие своими произведениями Д. Фурманов («Чапаев»), К. Федин («Города и годы»), А. Фадеев («Разгром») и многие другие писатели.

Мотив радости бытия прозвучит и в главе, завершающей весь роман. Здесь главенствует не социальное, а природное, торжествует вечное и неизменное: любовь, продолжение рода, красота жизни. В финале произведения определяющим становится фольклорное начало. Стилизация под

¹ Тамарченко Н. «Голый год» Б. Пильняка как художественное целое. — Пильняк Б.А. Исследования и материалы // Межвуз. сб. науч. трудов. — Коломна, 1991. — С. 20.

обряд, сказку, как и другие разновидности стилизации (под летопись, сказание, Библию), способствуют созданию художественного образа России народной, которая сохраняет традиции древней Руси¹.

«Ну, конечно, все это неверно, неисторично, все это только ключ, отпирающий романтику в истории», — такую самооценку даст своим историко-философским исканиям Б.Пильняк в повести «Третья столица», но разъяснит: «Я мерил иным масштабом». «Масштаб» этот — взгляд художника, который познает время эстетически, по законам художественного творчества. В романе «Голый год» все — начиная от звукописи, особенностей словоупотребления, образности, синтаксиса до «монтажной» композиции — подчинено задаче создания зримого, движущегося, звучащего образа «расплеснутого времени». Традиционные конструкции классической прозы — жанр, повествование, сюжет — разрушены или преобразованы. «Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности», — так характеризует особенность нового искусства («неореализма») Е. Замятин².

В романе Б. Пильняка нет сквозного сюжета, последовательного развертывания событий, основанного на причинно-следственных отношениях. Сама историческая действительность взорвала ритм постепенности, размеренности. Картины и судьбы даны эскизно, крупными мазками, планы резко и часто смещаются. Происходят обрывы сюжетных линий, части соединяются по принципу монтажа, ассоциаций. Такое построение произведения не случайно, более того, здесь происходит нарочитое обнажение приема. Из отдельных осколков, словно мозаика, складывается цельное полотно, рождается новое сложное единство, в большей степени образно-эмоциональное, нежели понятийно-логическое.

Отсутствие сквозного повествовательного сюжета компенсируется системой лейтмотивов, в основе которой лежит развернутая метафора. Ведущий лейтмотив романа («метель») дополняется и поддерживается образами половодья, пожара, тревожного красного цвета, тьмы («мги, мглы, зги»), горького запаха полыни, очистительных гроз, живой и мертвой воды. Повторяясь и варьируясь, сближаясь нередко лишь на основе ассоциаций, метафоры Б. Пильняка выполняют роль сюжетных скреп, которые связывают воедино художественную ткань произведения. «Кружево метафор», придавая роману цельность, создает неповторимый стилистический рисунок произведения, его яркий и выразительный орна-

¹ Крайне тенденциозную трактовку дает завершающей части и концепции романа в целом критик Г. Анищенко в ст. «Деревянный Христос и эпоха голых годов» (Новый мир, 1990, № 8. — С. 243–248). Подводя итог проведенному в романе «отбору исторических концепций», он приписывает Пильняку изображение успешной «операции по удалению из русской истории всего христианского периода», теорию воскрешения в революции азиатско-языческого начала. Такая оценка представляется далекой от понимания авторской позиции и смысла исторических метафор Б. Пильняка. Обратим внимание на значимый в концепции Б. Пильняка образ. В финале родители благословляют невесту образом Казанской Божьей матери — «матери и защитницы всех рождающих и скорбящих». Образ Богородицы в произведениях Б. Пильняка предстает покровительницей России, «из веков растущей в века», воскресящей через «горечь полынную» страдания и смерти.

² Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем. — С. 436.

мент. Отмеченные особенности стиля сближают прозу Б. Пильняка с поэзией и свидетельствуют о формировании в его творчестве устойчивой стилиевой тенденции, которая получила название орнаментализм (в более узком значении — орнаментальная проза).

Представлению об истории России и революции как одном из ее звеньев, определившему поэтику романа «Голый год», Б. Пильняк останется верен на протяжении всего своего творческого пути. Постоянно возвращаясь к проблемам, конфликтам и образам своего первого романа, он будет уточнять отдельные аспекты этой концепции.

В повести «Третья столица» (1923) автор акцентирует важную для русской культуры тему России как центра мировой цивилизации, «третьего Рима». Историческую основу повести подчеркивает разомкнутое пространство романа («Европа, Россия, мир»; «межпланетная пустота») и характеристика персонажей («героев нет»).

«Третья столица» в большей степени, чем «Голый год», соответствует утверждению А. Белого о том, что «революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее» (ст. «Революция и культура»). Поистине глобальный хаос, царящий в мире («волчья мировая драка и русская смута»), находит выражение в подчеркнутой бессюжетности и безгеройности, обрыве мотивов и ассоциаций, монтаже ничем не связанных частей произведения. Главный герой повести — мысль автора, не только логически сформулированная, но и невыраженная, возникающая как догадка, ассоциация, сон, совпадения, превращения. Фрагменты текста — это элементы «мозговой игры», структурно оформленные единицы авторской мысли. Это позволяет свободно и почти немотивированно переходить от рассуждений об «азиатском» начале России к описанию жизни европейцев, от эпизодов быта эмигрантов к спорам о России.

Уже в первых частях произведения сформулирована основная идея повести: мысль о закате европейской культуры и перенесении центра мировой цивилизации из сытой, «перекультурной», но остановившейся в своем развитии Европы в голодную, тифозную революционную Россию, где «до судороги напряжена» воля действовать. Эта идея определяет поэтику произведения. Его основу составляет контраст двух миров, России и Европы, который раскрывается в настойчивых повторах ряда мотивов: тепло, сытость, комфорт, электричество, блеск, неизменность традиций — метель, «русский бунт», вши, голод (1921 год!), сектантство, «русская Азия». «Псевдонимы» темы Европа — Россия — человек с типичной английской фамилией Смит и Емельян Емельянович Разин, соединение имени, отчества и фамилии которого в гиперболизированной форме выражает тему русского бунта.

Свою гипотезу автор раскрывает не только логически, но и метафорически: «Знаю: все живое, как земля веснами, умирая, обновляется вновь и вновь». Как и в романе «Голый год», способом исторического мышления автора является метафора. Земля, наиболее значимая метафора повести «Третья столица», передает всеобщую связь человека, природы, мира. «В России — в Великий пост — в сумерки, когда перезванивают великопостно колокола и хрустнут, после дневной ростепели, ручьи под ногами <...> сердце берет кто-то в руку, сжимает <...>, и знаешь, что это

мир, что сердце в руки взяла земля, что ты связан с миром, с его землей, с его чистотой, — так же тесно, как сердце в руке <...> ». Приведенная цитата, как и весь фрагмент текста, построена на сочетании несоединимых, на первый взгляд, явлений: хруст снега в марте — и горечь берез в июне, кровь — и жизнь, Великий пост — и молодость, женщина, манящие радостями плоти. Все объединяют понятия «земля», «Россия», «революция» и радостное ощущение настоящей жизни, противопоставленной эрзац-Европе. Образ земли возникает также в авторском определении эмиграции — «ту-земье». По закону, открытому автором, «рождающими, творящими будут лишь те, кто связан с землей» — «русской нашей землей». Мотив земли как символ родины напомним о себе в целом ряде деталей (песня; коробочка, где хранится сероватый русский суглинок как память о России; запах полей на русско-германской границе). Земля, к которой стянуты все надежды и помыслы, — это Москва, противопоставленная в историсофской концепции Б. Пильняка Петербургу, это переживающая исторические потрясения Россия.

«Жизнь перемешивается здесь со смертью, человек со зверем и с природой, которая «дышит в сердце человеке запахами вечными, нерукотворными», — эту характеристику, данную произведениям Вс. Иванова, можно с полным правом отнести к Б. Пильняку¹. Казалось бы, из нарисованных в повести картин следует тот же самый вывод, который делают и европейцы, и русские эмигранты: нация, государство погибли. Но впереди и следом идут эпизоды, доказывающие, что Россия имеет волю жить и творить — «вопреки всему, наперекор всему». Вера автора в будущее, его представление о месте России в мире раскрывается в образе с «восточной» окраской: солнце встает с востока; мутное, красное, невеселое — но оно встает «с востока, из России».

«Прокричав миру» о воле русского народа творить историю, писатель не показал в повести «Третья столица» персонажей, воплотивших это желание «волить» (неологизм Б. Пильняка). К типу героев-деятелей он обратится в последующих произведениях, причем отношение к «волевому» началу не будет однозначным. Б. Пильняк одним из первых сумеет понять опасность абсолютизации «машинного» начала, подавляющего свободную волю человека. Это понимание писатель воплотил в «Повести непогашенной луны» (1926)². История предстала здесь в метафорическом образе колеса, которое «в очень большой степени движется смертью и кровью», а революция — в виде жернова, перемалывающего судьбы людей.

Особенности повести отчетливо видны на фоне предшествующих произведений писателя. В «Повести непогашенной луны» нет романтики русского народного бунта, а вместе с этим исчезает и Россия народная, которую заменяет машина города, «замерзшего во времени». Стилизованными приметами, подчеркивающими механистичность существования, станут повторы («машина города работала, как подобает, как всякая машина»,

¹ Миллюков П.Н. Очерки по истории русской культуры: В Т. 1–3. — Париж, 1930–1937. — Т. 2. Ч. 1. С. 429.

² Повесть была опубликована в № 5 журнала «Новый мир» за 1926 г. Весь тираж журнала был конфискован.

полководец — «завершение военной машины», «сложная машина города, реками погнавшая людей за станки, за столы»). Полнота и красочность бытия, многоцветие жизни сменяется описанием мути, слякоти, сырости, серого бесцветного быта. Вместо людского многоголосия — безликая, механически существующая толпа. Образ остановленного времени станет центральным в этом произведении.

Неравное противостояние «живого» и «железного» — один из характерных мотивов литературы двадцатых годов — выражено в образах Гаврилова и «негорбящегося человека», Первого. Гаврилов имеет имя (Николай, Николаша) и фамилию, а вершитель его судьбы наделен лишь обозначением места в иерархии должностей и характеристикой, несущей мотив прямолинейности, бесчеловечности, жестокости, до абсурда доведенного волевого начала. В деталях портрета Гаврилова подчеркнуты черты живого человека («невысокий, широкоплечий человек с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара») — лицо «негорбящегося человека» «не видно в тени». Гаврилов наделен историей, живыми человеческими связями, он имеет друзей, семью, увлекается литературой — «негорбящийся человек» лишен всего, что исказило бы его «железный» облик. Гаврилов говорит живым языком — «негорбящийся человек» знает лишь стиль приказа.

Механическое начало все определеннее приобретает очертания «машины, останавливающей время», что в художественном мире Пильняка равнозначно смерти. Конкретное проявление силы этой машины — сюжет, рассказывающий об операции и смерти, точнее сказать, намеренном уничтожении Гаврилова, легендарного полководца гражданской войны. Открестившись в предисловии к повести от слухов о причинах гибели Фрунзе, на которые наталкивала фабула произведения, автор от противного лишь подчеркнул достоверность описанного, придав ему характер типического и заострив основную проблему: насилие как двигатель истории.

Мотив абсурдности происходящего настойчиво повторяется в истории уничтожения Гаврилова. Он будет подчеркнут пейзажными лейтмотивами (зыбкий свет луны; муть, обволакивающая город; желтый, в туманной мути день; промозглая сырость), обрывками фраз, возникающих без всякой видимой логики («Здоровье мое — как следует, совсем наладилось, здоров, — а вот, чего доброго, придется тебе стоять у моего гроба в почетном карауле») (II, 458). Настроение тревоги, ожидания смерти и невозможности противостоять ей («Цека играет человеком») нарастает в произведении постепенно. В его создании участвуют телеграммы и выдержки из газет с назойливой информацией о болезни Гаврилова, необходимости операции. Тему крови несет пейзаж («жиденский водянистый свет походил на сукровицу»), настойчиво повторяющийся красный цвет (красные половики в здании, где сидит «негорбящийся человек»; красные нашивки, сукно стола, карандаш, которым «негорбящийся человек» подписывает приказы). О крови вдруг говорит Гаврилов, оценивая произведения Толстого («хорошо старик про кровь человеческую понимал») (II, 461). Революция — кровь — насилие — долг — смерть — историческое колесо — таков ряд мотивов, звучащих в разговоре Гаврилова с «не-

горбящимся человеком». О насилии как двигателе машины, в создании которой принимал участие Гаврилов и которая уничтожила его самого, скажет автор: «<...> Умирал командарм, герой гражданской войны, герой великой русской революции, человек, обросший легендами, тот, который *имел волю и право посылать людей убивать себе подобных и умирать*» (II, 487)¹.

Реалии революции все более расходятся с ее идеалами, с представлением о ней, с судьбой России, которая ни разу не упомянута в «Повести непогашенной луны». К этой центральной для творчества Пильняка теме писатель вернется в повести «Красное дерево» (1929). В произведении названо конкретное время действия — 1928 год. Разгромлены троцкисты. Начинается «великий перелом» в деревне. Приближается первая пятилетка. «За окнами осьмнадцатого века шла советская уездная ночь» — такой предстанет в произведении метафора времени. При ее создании Б.Пильняк использует излюбленный принцип сочетания в одной фразе различных временных пластов, однако при этом выпадает существенное для его концепции историческое звено: время Руси языческой. Соответственно исчезает стилевой пласт, характерный для описаний древней Руси. «Метельные» метафоры «Голого года» уступают место образу «ночи». «Уездная» — это не просто определение места действия, но и знак того, что речь идет о российской провинции, а значит, о России в целом. «Советская ночь» — такова не временная, а качественная характеристика действительности. Наконец, упоминание о том, что эта ночь шла «за окнами осьмнадцатого века», проводит резкую грань между историческими потоками российской жизни, между изменчивым (советское) и неизменным, устойчивым (осьмнадцатый век). Повторяющийся в описании города мотив — «русский Брюгге и русская Камакура» — внесет в метафору времени «западную» и «восточную» ноты, переплавив их русской самобытностью.

В представлении Пильняка современность начинает все больше расходиться с неостановимым потоком российской истории. «Повесть непогашенной луны» констатировала начало разрыва с революционным прошлым (спланированная гибель Гаврилова). В «Красном дереве» временные разрывы углубляются. Ненужными, загнанными в подполье оказываются недавние герои гражданской войны. Их псевдонимы (Огнев, Ожогов) напоминают о пламени революции, а разговоры — о романтических идеалах революции, разбившихся о реальную жизнь.

Еще одна линия исторического разрыва — снятые в том же 1928 году со многих церквей колокола. Стон колоколов сопровождает действие повести. Развивает эту тему описание изъятых и сброшенных в музей старинных предметов церковной утвари, а также пародирующая сюжет тайной вечери сцена: музейвед распивает водку, поднося рюмку к губам деревянной статуи Христа.

Память, пронесенную через века, олицетворяет образ, давший название произведению: красное дерево. Это не просто старинные и никому не нужные вещи, а плод труда мастеров, немое свидетельство жизни людей ушедших эпох и судеб. Автор придает сюжету, описывающему «советскую уездную ночь», обрамление из глав, которые рассказывают о роли

¹ Курсив мой — Л.Т.

чудаков в жизни России. Связав именно этих героев с созидательным началом русской жизни, писатель тем самым определил критерий оценки современности.

Стремление «проследить <...> российские исторические судьбы» характеризует творчество Пильняка тридцатых годов. В последние годы жизни он работал над романом «Соляной амбар», который был задуман как развернутое эпическое полотно, возвращающее к юности и к революционной эпохе (впервые опубликован в 1990 г.).

«Мне выпала горькая слава человека, который идет на рожон. И еще горькая слава мне выпала — долг мой — быть русским писателем и быть честным с собой и с Россией». Эти слова Б.Пильняка из рассказа «Расплеснутое время» (1924) точно характеризуют жизненную и творческую позицию художника¹.

■ Основные понятия

Литературный авангард, орнаментализм, орнаментальная проза, метафора, лейтмотив, антиномия.

■ Вопросы и задания

1. Поиски индивидуального стиля в рассказах Б. Пильняка.
2. Революция и судьба России в изображении А. Блока и Б. Пильняка.
3. Своеобразие художественного образа времени в романе «Голый год».
4. Смысловая и стилеобразующая роль метафоры в произведениях Б. Пильняка (подробный анализ произведения по выбору).
5. Исторические метафоры Б. Пильняка.
6. Антиномия «восток — запад» в художественном мире Б. Пильняка.
7. Герой и масса в произведениях Б. Пильняка.
8. Особенности хронотопа романа «Голый год».
9. Символика цвета в «Повести непогашенной луны».
10. Подготовьте тезисы ответа на вопрос: «Голый год» Б. Пильняка как явление орнаментальной прозы».

■ Литература

Соч.: Б. Пильняк. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1929–30; Соч.: В 3 т. — М., 1994.

Лит.: Андроникашвили-Пильняк Б.Б. Метеор? Прометей?: К. Чуковский и Б. Пильняк // Литературное обозрение, 1999, № 3; Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. — М., 1989; Воронский А. Борис Пильняк // Воронский А. Искусство видеть мир. — М., 1987; Замятин Е. Новая русская проза. О литературе, революции, энтропии и прочем // Замятин Е. Избранные произведения. — М., 1900;

¹ Анализ прозы Б. Пильняка см. также в главе о творчестве Г.В. Адамовича.

Луначарский А.В. Вопросы литературы и драматургии // *Луначарский А.В. Собр. соч.* Т. 2. — М., 1964; Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения: Сб. ст. — М., 1995; *Пильняк Б.* Статьи и материалы. — Л., 1928; Русская литература XX в. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. — М., 2005. Т. 3.; *Полонский В.* Шахматы без короля // *Полонский В.* О литературе. — М., 1988; Русские писатели 20 века: Биобиблиографический словарь. — М., 2000; *Скорospelова Е.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). *Троцкий Л. Б.* Пильняк // Литература и революция. — М., 1923; *Трубина Л.А.* Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика: Дис... доктора филологических наук. — М., 1999; *Шенталинский В.* Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. — М., 1995; *Шкловский В.* Эпигоны Андрея Белого: П. Борис Пильняк // *Шкловский В.* Пять человек знакомых. [Тифлис], 1927; *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Кн. 3. — М., 1963.

А.П. ПЛАТОНОВ (КЛИМЕНТОВ) (1899–1951)

Чтобы читать Платонова, нужно изрядное мужество. Потому что человек в его произведениях остается один на один с невозможностью выразить словом себя и мир, с несостоявшейся мечтой о счастье, один на один с горем, тоской и смертью. Его любимые герои изнемогают, ощущая Ничто, не зная точного устройства мира, пытаясь корявой речью осилить парадоксы жизни, томясь в замкнутых пределах своего тела, а мучительные поиски истины, поиски путей исторического прогресса, жажда обретения единства с природой и людьми часто оканчиваются для них поражением. И лишь неизбывное, всеприсутствующее авторское чувство любви к тем же несчастным и обреченным, к энтузиастам и странникам согревает не только художественную реальность, просто-душно-ернический смех скрывает жалость писателя и к своим героям, и к обитателям Земли вообще: растениям и вещам, животным и машинам, минералам и строениям. В свете не книжной мудрости авторского взгляда гротескно-абсурдные платоновские картины существования перестают казаться ужасающими, нелепость и противоречия существования приглушаются комизмом. Тогда робкая надежда на общее для всех счастье вновь начинает теплиться в сознании читателя. Чтобы она обрела силу — надо читать Платонова¹.

¹Сегодня широкая читательская аудитория имеет такую возможность. При жизни Платонова газеты, журналы и книжные издательства выпустили в свет меньшую часть его произведений, нередко — в изрядно искаженном виде. В последние два десятилетия в отечественной печати были опубликованы многие шедевры писателя, ранее хранившиеся в архиве семьи Платонова и частично (порою с заметными искажениями) публиковавшиеся за рубежом или в «самиздате». В девяностых годах XX века группа учёных Института мировой литературы (ИМЛИ) под руководством члена-корреспондента РАН Н.В. Корниенко и при участии дочери писателя М.А. Пла-

И все же у исследователей сегодня больше вопросов, чем ответов. Постоянно дискутируется вопрос об идеологических, мировоззренческих истоках творчества А.П. Платонова, в ряду которых называют языческую мифологию и христианство, коммунистическую доктрину и историософию русских и западных философов, ницшеанство и интуитивизм, русский космизм и идеологию пролеткульта. Обсуждается проблема схождения зрелого творчества Платонова и экзистенциальных исканий Хайдеггера и других европейских мыслителей его времени.

Романтизм, символический реализм, экзистенциальный реализм, экспрессионизм, сюрреализм, орнаментализм, магический реализм, — со столь разными творческими методами и стилями соотносят сегодня исследователи принципы художественного пересоздания реальности в творчестве Платонова. Стиль его не поддается однозначному определению, как и «вещество существования» — платоновская онтологическая субстанция, из которой писатель творит свою художественную вселенную.

Настоящее имя Платонова — Андрей Платонович Климентов, литературный псевдоним образован от имени отца, который был слесарем железнодорожных мастерских в Воронеже, в предместье которого — Ямской Слободе — и родился будущий писатель. Вероятно, в детстве сформировался граничащий с фанатизмом глубокий интерес к механизмам, машинам и, как следствие — молодая вера в технический прогресс, преобразующую роль разума, способного изменить корневые законы бытия.

С четырнадцати лет после окончания церковно-приходской школы и училища он вынужден работать. Начав с должности конторщика в управлении железных дорог, будущий писатель освоил профессии литейщика, помощник машиниста, электротехника. Платонов с энтузиазмом принял революцию, участвовал в гражданской войне: с лета 1919 в железнодорожных войсках в качестве помощника машиниста, а с осени того же года — рядового стрелка в воронежском железнодорожном отряде. Учебу после войны удалось продолжить: он окончил воронежский политехникум даже поучился недолго на историко-филологическом факультете университета и, работая по специальности, с 19 лет вошел в

тоновой начала работу над академическим (научным) Собранием сочинений Платонова и сопутствующих ему материалов. В 2004 г. вышел 1-й том. Кропотливые изыскания ученых позволили выпустить бесценные «Записные книжки» (2000) писателя и первый том Архива Платонова (2009). В 2006 году Российская академия наук приняла беспрецедентное решение и выделила средства на приобретение семейного архива. В настоящее время литературоведы: текстологи и комментаторы — работают над рукописями, физическая жизнь которых весьма ограничена (по большей части тексты писались карандашом, на плохой бумаге), над платоновской машинописью с редакторскими и цензурными пометами и многочисленными авторскими исправлениями, вариантами, вставками — так называемой авторедактурой. Сегодня платоноведение переживает период расцвета. Кроме многочисленных монографий, выходят серии научных сборников в Москве («Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества») и Санкт-Петербурге («Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы»). Приобрел обширные авторитетные комментарии роман «Чевенгур». Опубликован научно подготовленный текст и материалы творческой истории романа «Котлован».

журналистику. С 1918 г. он сотрудничал в местных газетах («Воронежская беднота», «Красная деревня», «Воронежская коммуна» и др.), воронежских и красnodарских журналах, в 1922 г. публикуется в московской «Красной нови» — первом советском «толстом» литературном журнале. Разнообразны и псевдонимы Платонова: «Нищий», «Тютельн», «Коммунист», «Елпидифор Баклажанов», «Иоганн Пупков», «Ив. Вогулов» и др. (с 1918 по 1926 гг.), в 1918 г. появился «Андрей Платонов».

В качестве рабочего-поэта он был представлен Марии Кашинцевой, студентке университета, которая стала единственной, горячо любимой женой Платонова, матерью его двух детей, пережившей вместе с писателем тяжелейшие жизненные испытания.

Может быть, в эти годы Платонов написал бы значительно больше, но, потрясенный последствиями небывалой засухи 1921 года, он не мог, по его словам, «заниматься созерцательным делом — литературой». Страшные картины голода запечатлелись в писательской памяти, когда Платонов, не щадя себя, работал председателем Чрезвычайной комиссии по борьбе с засухой в Воронежской губернии. С мая 1923 г. он состоял на службе в Воронежском губземуправлении в должности губернского мелиоратора, заведующего работами по электрификации сельского хозяйства, изобретал и усовершенствовал электромеханические орудия, руководил строительством.

Вступив в 1920 г. в ВКП(б), он в 1921 г. оказывается беспартийным¹, но по-прежнему верит в небывалые возможности революционного пролетариата. По-видимому, искренним было и заявление 1924 года: «Вне Партии я уже жить не могу, и не перестая быть марксистом и коммунистом».

Переезд с семьей в 1926 г. в Москву для работы в ЦК Союза сельского хозяйства и лесных работ принес невзгоды и нужду. Ситуацию как-то спасает назначение Платонова осенью того же года заведующим отделом мелиорации Тамбовской губернии. «Скитаясь по захолустьям», Платонов формируется как писатель.

Эстетические ориентиры и мировоззрение Платонова. «На рабочем столе воронежского «рабочего-философа» и известного производственника, — пишет Н.В. Корниенко о годах становления Платонова, — рядом со служебными записями, экономическими расчетами, чертежами к новым изобретениям — книги по древней истории и землепользованию, работы Маркса, Ленина, Троцкого, Бухарина и Бердяева, Федорова, Флоренского, пролетарская поэзия и томики Пушкина, Достоевского, Гоголя...»². Наследник классических и модернистских традиций начала XX века, он с самого начала ощущал свою автономную, самостоятельную творческую

¹ В монографии О.Г. Ласунского «Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова 1899–1926». (Воронеж, 1999). воспроизведены архивные документы об исключении Платонова в 1921 г. из РКП(б) в ходе чистки партийных рядов и об отказе партийных чиновников принять его кандидатом в члены ВКП(б) в 1925 г.

² Корниенко Н.В. «...Я прожил жизнь»: основные даты жизни и творчества А.П. Платонова. — Андрей Платонович Платонов. Жизнь и творчество. Биобиблиографический указатель произведений писателя на русском языке, опубликованных в 1918 — янв. 2000 г. Литература о жизни и творчестве. — М., 2001.

позиции. Не случайно на вопрос анкеты 1 Всероссийского съезда пролетарских писателей, в котором участвует Платонов в 1920 г., — «Каким литературным направлениям вы сочувствуете или принадлежите?» — он ответит: «Никаким, имею свое».

А. Платонов, считавшийся «пролетарским писателем» и связанный с 1919 г. с литературной организацией «Пролеткульт» и группой «Кузница», испытывает влияние выдающихся теоретиков пролетарской культуры¹. Прежде всего — А. Гастева², ратовавшего за «машинизирование обыденно-бытового мышления пролетариата» и исключение из его жизни индивидуального мышления, всего «интимного и лирического». Не меньшее влияние на Платонова оказали идеи А. Богданова³ и, вероятно, через посредство его работ — теория энергетизма немецкого натурфилософа Оствальда. Писателя вдохновляла богдановская концепция «всеобщей организационной науки», «организации» материи по воле человека, идеи глобальной трансформации видов энергии, подвижной границы между живой и неживой природой, воплощенные в богдановской «Тектологии».

С этими идеями была созвучна концепция «искусства-жизнестроения» теоретика ЛЕФа Н. Чужака, которую Платонов по-своему развивал, предложив в статье-рецензии 1924 г. на первые номера журнала «ЛЕФ» с помощью искусства «организовать эмоцию, ...через эмоцию организовать деятельность человека, иначе говоря, строить жизнь». На молодого Платонова ощутимо также влияние русского литературного авангарда. Исследователи находят также соответствия платоновских образов с авангардом живописным — полотнами П. Филонова, К. Малевича, М. Шагал, Л. Лисицкого, с архитектурными проектами В. Татлина). Характерные для начала века идеи формирования нового человека оригинально претворились в творчестве Платонова под воздействием В. Хлебникова, особенно его «Воззвания председателей земного шара» (в то же время нельзя забывать, что социальный оптимизм русского и мирового авангардизма в вершинных произведениях Платонова конца 1920-х-начала 1930-х гг. все же будет поставлен под сомнение). Вообще, стихийный языческий пантеизм и «космизм» Хлебникова были созвучны духовным поискам Платонова.

Сопричастность А. Платонова идеям русского космизма начиналась с трудов Н.Ф. Федорова⁴, которого Платонов много читал и по-своему воспринял его философию «общего дела» — утопический проект физического воскрешения предков. Круг идей К. Циолковского, А. Чижевского, В. Вернадского, развившего идею всеединства в концепцию но-

¹ О месте Платонова в литературном процессе 20–30-х гг., в частности, о влиянии пролеткультовских идей, а также теории и практики авангарда, см.: *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». — М., 2005.

² А. Гастев был репрессирован в 1938 г. и расстрелян в 1939.

³ Богданов в созданном по его собственной инициативе Институте переливания крови поставил в 1928 г. на себе опасный эксперимент, закончившийся смертельным исходом. Богдановские коллективистские концепции разделял в начале века А.М. Горький.

⁴ Н.Ф. Федоров жил в конце XIX в. в Воронеже и имел там учеников.

осферы, был важнейшей частью научно-мировоззренческого интереса Платонова. Многое почерпнул Платонов у мыслителей русского религиозного возрождения В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, важной частью философии которых была космическая составляющая; в вопросах онтологии и гносеологии был близок Н.О. Лосскому и П.А. Флоренскому. По брошюре со статьями Ф.А. Степуна, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева, Ю.Я. Букшпана «Оствальд Шпенглер и закат Европы» произошло первое знакомство Платонова с идеями этого немецкого философа и историка, отразившееся в статье 1922 г. «Симфония сознания». В воздухе революционной эпохи носились идеи Ницше, к которому писатель неоднократно обращался.

В своем духовном становлении Платонов был открыт апокалиптическим настроениям начала XX века, которые пронизывали и работы философов, и «народное православие», и русское сектантство, ставшее немаловажным фактором социальной и культурной истории России¹.

Проблема веры русского писателя Платонова, христианских, православных основ его мировоззрения является одной из самых сложных в современном платоноведении². Будучи человеком русской культуры, сформированной в лоне православия, Платонов, несомненно, был причастен к религиозной традиции. Но причастность эта — весьма сложного, неоднозначного свойства. Во многих представлениях Платонова очевидно смещение христианских понятий, «антропоцентрические» (основанные на идеи человека как высшей цели и центра мироздания) или эволюционные (объясняющие строение и эволюцию мира на основе телеологического, «целеполагающего» принципа раз-

¹См.: Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982; Дронова Т. Мифологема «конца истории» в творчестве Д. Мережковского и А. Платонова // «Страна философов»: В. 4 т. — М., 2000. — С. 209–217, Толстая-Сегал Е. Апокалипсис Андрея Платонова. — Она же. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. — М., 2002. — С. 227–386. Яблоков Е.А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). — СПб., 2001. — С. 89–94. Малыгина Н.М. Указ. соч. — С. 105–130 и др.

²Существует обширная литература о роли ортодоксального вероучения, «народного» православия в мировоззрении и творчестве писали, а также о влиянии на Платонова иных религиозно-философских систем. Кроме указанных выше, см.: Антонова Е. «Безвестное и тайное премудрости...» (Догматическое сознание в творчестве Андрея Платонова) // «Страна философов». Вып. 1. — М., 1995. — С. 33–40; Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб., 2005; Колосс Л.В. Ранний Платонов и буддизм // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3. — СПб., 2004. — С. 533–540; Спиридонова И.А. Мотив сиротства в «Чевенгуре» А. Платонова в свете христианской традиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX века. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. В. 2. — Петрозаводск, 1998. — С. 514–537; Семёнова С.Г. «В усилии к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова). — Она же. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М., 1989. — С. 318–377. и др. Специально о проблеме «Платонов и христианство» см.: Колесникова Е.И. Духовные контексты творчества Платонова // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3. — СПб., 2004. — С. 34–60; Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. — СПб., 2004. — С. 303–344. Практически неисчерпаемым также является вопрос о функциях христианской образности в произведениях писателя.

вития) платоновские миромодели¹ не соответствуют христианской картине мира².

Поэтому фундаментальная онтологическая проблема смерти, по мнению большинства платоноведов, решена у Платонова не в поле христианских идей. Многие сегодня акцентируют внимание на платоновской идее преодоления смерти в духе идей Федорова, практических изысканий Мечникова и Богданова³. Но Платонов принимает как коренной закон бытия временность и конечность человеческого существования. Поэтому Платонов в важнейшем бытийном вопросе оказывается конгениален великому немецкому философу, экзистенциалисту Хайдеггеру. Присутствие смерти как константы философии и художественного мира Платонова совпадает с идеей Хайдеггера об обращенности человека к Ничто, которое и позволяет приоткрыться Сущему (впервые — в трактате 1927 г. «Бытие и время») «Смерть для Платонова — это и то, что должно преодолеть (в этом он — федоровский последователь, техник, пролеткультовец), и то, что в непреодолимости своей образует терпкий, таинственный, терпеливый мир неизвестно куда уходящей человеческой жизни<...>»⁴

Платоновская философия природы и антропология определяет многие миромоделирующие и стилеобразующие принципы писателя. Проявились они и в публицистике молодого Платонова.

«Природа» понимается Платоновым предельно широко: как система мироздания, Универсум, материально-«телесная» основа существования человечества и отдельной личности⁵. Такое видение мира следует, вероятно, признать натурфилософским⁶ (в том широком смысле, в каком это понятие соотносится с представлениями о природе Гете, который, кстати, оказал большое влияние на Платонова⁷). Ссылаясь на Гете, говоря его словами, Платонов в статье 1921 г. «Слышные шаги. (Революция и математика)» восторженно пишет о всематеринской природе, которая «дарит конечному человеку чувство вечного и бесконечного».

Важной категорией в онтологии Платонова стало «вещество мира», «вещество мироздания» или «вещество существования» — первичной и

¹ Анализ этих идейно-образных «скреп» художественного мира Платонова см. далее по тексту главы.

² См., например, Колесникова Е.И. Указ. Соч. — С. 51.

³ Вьюгин В.Ю. Указ. соч. — С. 313.

⁴ М. Эпштейн далее пишет: «В признании глубинного значения смерти и тайны Иного нехристиане Платонов и Хайдеггер ближе христианину Достоевскому, чем христианин Федоров». См.: Эпштейн М.Н. Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы, 2006, № 2. — С. 146–164.

⁵ См.: Яблоков Е.А. Художественная философия природы: (Творчество М. Пришвина и А. Платонова середины 20-х — начала 30-х годов) // Советская литература в прошлом и настоящем. — М., 1990. — С. 55–71.

⁶ Натурфилософия — умозрительное постижение природы, одно из главных ее философских качеств, заключается в том, что она фиксирует бытие Единого, которое порождает, определяет и снимает собой все частные вещи мира. Есть мнение, что Платонов разделял идеи гилозоизма — учения, проповедующего универсальную одушевленность всего сущего.

⁷ Федоров В.С. Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова. Вып. 3. — СПб., 2004. — С. 251–262.

одновременно конечной субстанции, с которой в идеале были бы слиты духовная энергия и ум. Так у Платонова трансформировалась идея всеединства, объединяющая религиозную и научную ветви космизма. С этой, второй ветвью, связаны идеи научного преобразования природы, всей вселенной, вплоть до изменения основ бытия — изменение человеческой сущности, преодоления смерти энергией сознания и труда человека; этот комплекс идей Платонова некоторые исследователи называют космическим эволюционизмом¹. В то же время, как уже говорилось, в художественной философии Платонова ощущается метафизическое, надприродное, иномирное измерение бытия.

Единство мира во всей полноте: живого и неживого, природы и человека, природы и техники — их взаимосвязи, «скоординированности» — часто становится предметом рефлексии в публицистике молодого Платонова. Характерны размышления «Автобиографическом письме» 1922 г.: «Между лопухом, побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, — есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно» <...>. И теперь исполняется моя долгая упорная детская мечта — стать самому таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир ради меня и ради всех людей». На этом высказывании лежит отпечаток древних мифологических представлений — о тождественности целого и части, о родстве «всего со всем». Вместе с тем явственно проступают черты новой — гуманистической и социально-технократической мифологии. Человек, его интеллектуальные и трудовые усилия, могут гармонично вливаться в природу, Универсум, преобразуя его. Характерно отсутствие всеблаготворного Бога, замена его иным субъектом организации мира — личностью человека, слитого с природой и человечеством.

Со времени выхода научно-популярной статьи А. Платонова «Электрификация» (в виде отдельной брошюры в Воронеже в 1921 г.) свет, электричество как связующая бытие физическая энергия становится в ряд важнейших образов платоновского творчества.

Отношение к природе у Платонова (как и у философов-космистов) не отличалось благоговейностью. В огромном количестве статей и выступлений начала 1920-х годов Платонов противопоставляет «царство сознания», трудовых усилий и техники природе, обреченной на подчинение им или даже враждебной. Так, в статье «Гидрофикация» (1921) он пишет: «Против враждебного космоса — труд, сознание и машина». Технократические иллюзии вели Платонова-публициста по пути нивелирования личности (в чем сказалось влияние А. Гастева): «Уничтожить личность и родить ее смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм с одним кулаком против природы» («У начала царства сознания» 1921 г., см. также статью «Нормализованный работник»).

Радикальные высказывания такого рода, характерные для публицистики², в художественных текстах обогащались смыслами и находили

¹ Е.И. Колесникова связывает его с теософскими идеями Е. Блаватской и других философов-эзотериков. См.: Колесникова Е.И. Указ. соч. — С. 51–60.

² Идейное содержание первых художественных текстов Платонова и совпадает с мировидением Платонова-публициста, и углубляет, а порой и перерастает его.

воплощение в персонажах прометеевского склада, представляющих массу. Герои-деятели появляются на страницах платоновских произведений с первых же его рассказов и станут важнейшим «типажом» в творчестве писателя. Но Платонов сознает трагическую неполноту усилий сознания по преобразованию природы, мира. Отсюда и напряженно-трагический пафос его произведений, неприкаянность и раздвоенность его героев-деятелей, отсюда не только утопические, но и антиутопические идеи писателя¹.

В целом, по словам Е.А. Яблокова, «в ранних публицистических и художественных произведениях Платонова неоднократно фиксируется двойственная позиция по отношению к миру. Фундаментальной коллизией предстает разрыв человека с бытием <...> сиротство во Вселенной. Подобное мироощущение амбивалентно обуславливает как агрессивную «мужскую», так и сентиментально-«детскую» установки. С одной стороны, «железный» пафос покорения и пересоздания природы, с другой — императив подчинения, приятия мира как гармоничной данности»². Тип «деятеля» поэтому также остается внутренне раздвоенным. Он либо мстит миру (за идеей мести часто лежит «личная» обида, смерть близкого человека, таким образом, в «героическое» противостояние вырастает мелодраматический конфликт), либо сливается с миром духовно или физически, растворяется в нем. Со всей очевидностью эти коллизии воплотились в первое десятилетие творчества писателя.

Художественное творчество А.П. Платонова 1918–1927 гг. Ранние произведения. Первый опубликованный в 1918 г. в воронежском издании с типичным для революционной эпохи названием «Железный путь» рассказ Платонова «Очередной» начинается с «высоких» нот, воспевающих радость в предощущении трудового дня на металлургическом заводе. Заканчивается рассказ страшной картиной гибели молодого рабочего в результате выброса расплавленного металла из плавильной печи. Характерны напряженный героическо-трагический пафос, двойственный образ рабочей смены, где есть бодрое утро и тоскливые сумерки. (Рассказ основывался на реальных впечатлениях от работы Платонова в 1916 г. на Трубочном заводе). Следующие прозаические рассказы появились в печати к осени 1920 года («Чульдик и Епишка», «Апалитыч», «Воле» и др.). В рассказе «Волчок», к примеру, заявлены волновавшие и зрелого Платонова темы: единство природы и человека, сложные экзистенциальные состояния, сознательное и бессознательное, детскость и пр.; причем они уже здесь «стянуты» писателем в одной-двух емких по смыслу фразах: «Волчок, должно быть, не знал, что он собака. Он жил и думал, как все люди, и эта жизнь его радовала и угнетала. Он, как и я, ничего не мог понять и не мог отдохнуть от думы и жизни». Очевидная особенность стиля — неожиданное соединение разнородных по смыслу и эмоциональной окрашенности слов — будет одной из ведущих в творчестве Платонова.

Первой художественной книгой стал сборник стихов «Голубая глубина», вышедший в 1922 г. в Краснодаре и включивший стихотворения

¹ См.: Яблоков Е.А. Художественная философия природы. — С. 55–71.

² Яблоков Е.А. Платонов и литература // Wiener Slawistischer Almanach. Band 63. — 2009. — С. 252.

1913–1922 годов. Г.З. Литвин-Молотов, редактор издательства и известный деятель ВКП(б)¹, близкий друг Платонова, прибегая к партийной риторике, тем не менее достаточно точно определил идейную и тематическую двойственность стихов Платонова, уловил и намечающую типологию персонажей: «Платонов — плоть от плоти и кровь от крови не только своего слесаря-отца, но и вообще русского рабочего. У него — как и у этого молодого гиганта, познавшего коллектив, машину, производство, но еще не порвавшего с деревней, не освободившегося от «тяги к земле», — два перепева: фабричного гудка, потной работы, мускульной отваги, коллективного творчества, мощи Нового Города, с одной стороны, и поля, степи, голубой глубины, ржанных колосьев, «Мани с Усмани» и большой дороги со странником Фомой — с другой». Типичный для Платонова образ странника, ищущего «у земли конца» и противостоящего статическому центру («центростремительный локус»²), преобразуется в стихотворениях сборника в богборца-революционера. Развиваются амбивалентные по смыслу мотивы апокалипсиса: революция «убивает» мир и вызывает «конец света», который трактуется и как преодоление смерти³. Книгу высоко оценил В. Брюсов, отметивший самобытность формирующегося таланта.

Сатирический талант Платонова обретает голос в газетных фельетонах. Фельетон «Душа человека — неприличное животное» примечателен и резкой критикой советской действительности, коммунистов-чиновников, и первыми стилевыми опытами «говорить языком самой жизни». Мотив перерождения революционера заявлен в названии⁴. Заголовки небольших глав прямо указывают на объект сатиры: «Революционер в полном облачении», «Мертвые души в советской бричке», причем последняя содержит не только литературные — гоголевские — реминисценции, но и библейские, связанные с обыгрыванием апокалиптических образов конца света и Страшного суда.

Проблема метатекста и поэтика Платонова. Многие мотивы, реализованные в ранних произведениях, будут варьироваться, развиваться и обогащаться в зрелом творчестве Платонова. Литературное наследие Платонова трактуется сегодня как единый метатекст (с повторяющимися типажам, мотивами, коллизиями, с вольным или невольным самоцитированием или автополемикой). «Платоновский подход к созданию текста может быть назван инженерным, что соответствует основной про-

¹ «Заслуги» перед парией не спасли Литвина-Молотова от ареста в 1945 г. и пребывания в психиатрической больнице НКВД с 1946 по 1956 г.

² Например, образ города, башни, котлована. Образ странничества и центростремительного локуса воплощает коллизию животворящего движения и мертвящего покоя. См: Яблоков Е.А. «Падающая башня» (о художественном пространстве Платонова) // Творчество Андрея Платонова. — СПб., 2004. — С. 6–15.

³ В евангельском Апокалипсисе — «Откровении Иоанна Богослова» — конец света связан и со всемирной катастрофой, Страшным судом, и с окончательным установлением на Земле Благодати, Царства Божия.

⁴ Название неожиданно перекликается с содержанием «Превращения» (1916 г.) Ф. Кафки (сближение, вероятно, случайно или «бессознательно», но по-своему симптоматично; Платонов начинает разрабатывать экзистенциальные проблемы).

фессии писателя»¹. Платонов «конструирует» свои произведения из фрагментов более ранних текстов.

Язык Платонова — система блестящих речевых приемов, построенных на нарушении грамматических норм, инверсии и парцелляции, алогизмах, на метафорах и их «развоплощении», на ложной этимологии слов, на использовании просторечий, канцеляризмов и штампов общественно-политической речи и т.д. Но исследователи считают язык не только «формой». Язык стал одним из главных объектов творчества писателя, воплощением авангардного проекта, своеобразной реализацией мечты Хлебникова и других футуристов по созданию «заумного» языка. Платоновский язык словно отражает реальность чаемого многими и, наконец, наступившего Будущего (в историческом измерении — послереволюционного) с его трагическими и абсурдными ликами. Говоря о сюрреализме платоновского языка и мира, И. Бродский вместе с тем отмечает взаимосвязь языка Платонова с житийным «плетением словес», лесковским сказом, захлебывающимися бюрократизмами Достоевского².

Идиостиль Платонова, сложившийся в произведениях до начала 1930-х годов (т.е. до резкой смены поэтики под влиянием новых творческих и жизненных установок) характеризуется следующими важнейшими чертами. Мотивная система воплощает главенствующие онтологические и экзистенциальные конфликты. Этот конфликт бытия и сознания, столкновение «ближнего» (конкретного, интуитивно ощущаемого) и «дальнего» (абстрактного, умозрительно представляемого), борьба и слитность природы и человека, его устремленность к бесконечному и конечности существования. Это важнейшие бытийные и психологические оппозиции: пустота (полость) — и наполненность; движение (странничество) — и остановка (покой). Это поиск энергичной основы труда и всех природно-социальных преобразований, неприятие половой любви и «пищевого» человека, устремленность к духовному единству и родству. Это сиротство — и возвращение к матери, слитность индивида и массы — и проблема отчуждения, попытка преодоления его через технику и жизнестроительные исторические усилия; поиск справедливости и счастья не для личного, а общего обустройства мира — и мотив неизмеримо высокой цены за него.

Многие из перечисленных мотивов будут характерны и для следующих периодов творчества Платонова. Вместе с тем художественный мир Платонова до начала 1930-х годов характеризует злободневность, острота постановки важнейших социально-политических вопросов: проблематичность воплощения коммунистического идеала, в том числе — мечты о мировой революции, энтропия культуры и гуманизма, оппозиция европеизма и евразийства, технологизм наступившей индустриальной эпохи и насильственное насаждение колхозов, голод начала 30-х и энтузиазм

¹ *Московская Д.С.* Проблемы текстологии творческого наследия А.П. Платонова и некоторые контексты общественно-политической ситуации 1920–1930-х гг. — *Наследие Д.С. Лихачева в культуре и образовании России*. — М., 2007. — Т. 1. С. 176–184.

² *Бродский Иосиф.* Послесловие к «Котловану» А. Платонова. 1973 г.

строителей социализма, жертвенный героизм и бездушная казенщина (зачастую свойственные одному и тому же персонажу).

Характерна для поэтики Платонова смысловая амбивалентность образов, аксиологическая неопределенность¹, неочевидность авторской оценочной позиции. В повествовании отмечается нефиксированность, «иррадиация» второй точки зрения². Ее важнейшее проявление — двуединство утопизма и антиутопизма в идейно-образном строе многих произведений. В потоке речи наблюдается субъектная нерасчлененность, т.к. в высказываниях персонажей Платонова мало индивидуальных черт, лексико-грамматический строй речи повествователя и героев нередко очень близок в своей «неправильности». «Неправильности» языка и языковые аномалии³ нередко соответствуют алогизм фабул часто — внутренняя «немотивированность» образов персонажей, отсутствие тонкой индивидуально-психологической нюансировки героев, сюжетно-композиционная «рыхлость» повествования.

Сложны, синкретичны жанровые модификации эпических и драматических произведений: часто это утопии, оборачивающиеся антиутопиями; социально-философские романы, повести, рассказы и драмы совмещают в себе приметы неомифологического, квазиисторического «предания» или притчи, социально-исторической хроники, «путешествия», «производственного жанра» и т.д. Приемы так называемой вторичной условности в поэтике (фантастика, гротеск), парадоксы поведения и речи героев, насыщенность разнообразной по генезису символикой и т.д. создают в художественном мире Платонова особое метафизическое, инобытийное измерение. Е.А. Яблоковым ставится под сомнение вопрос о социальной сатире у писателя: учитывая амбивалентность ценностных и бытийных координат художественного мира, трудно говорить о «норме» в авторской оценке героев и ситуаций, а следовательно — и о сатире, высмеивающей отклонения от нее, все у Платонова «нормально-неблагополучно». Вместе с тем ирония и внутренне присущий идиостилу комизм остаются важнейшими чертами парадоксальной поэтики Платонова.

Эти особенности нельзя рассматривать по ведомству «достоинств» или «недостатков», парадокс мастерства писателя как раз и заключается в отступлении от классических канонов, в том числе от реалистической манеры письма, в утверждении нового, глубоко индивидуального стиля, творчества, который с трудом укладывается в рамки известных типов творчества. Вероятно, следует говорить об экзистенциализме (как художественной системе), возможно — экспрессионизме, сюрреализме⁴, в любом случае, следует говорить о модернистских, постреалистических чертах поэтики Платонова.

¹ Толстая Е.Д. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. — М., 2002. — С. 307.

² Яблоков Е.А. Платонов и литература. — С. 252. Далее характеристика поэтики преимущественно основывается на этой и других работах исследователя.

³ Ратбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. — М., 2006.

⁴ См., например: Любушкина М.А. Платонов-сюрреалист // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. — М., 1995. — С. 114–125.

Фантастические произведения 1920-х годов. Ряд фантастических рассказов и повестей начала 20-х годов пронизаны идеями переустройства мира, подчинения природы.

Волевые, выдающиеся личности, подчиняя себе общечеловеческие усилия, стремятся преобразовать земной шар Вогулов из «фантазии» «Сатана мысли» 1922 г., а то и вселенную, что диктуется разрушительным воздействием на человечество «кувалды стихий» («Потомки солнца», 1922 г.); они же становятся «предводителями нации» и отправляются в космос к солнцу, чтобы «увидеть настоящее лицо и сущность вселенной» (Иван Копчиков из «Рассказа о многих интересных вещах», 1923). Именно в первых фантастических сюжетах задается важнейшая идея всего творчества Платонова — идея странничества как постоянно необходимого поиска смысла существования. Герои этих и некоторых более поздних произведений («Лунная бомба», 1926, «Эфирный тракт», 1927) безусловно, несут на себе черты нищепанского сверхчеловека; но эти черты «служат» позитивным — хоть и утопическим — проектам, направленным на преобразование природы и социума.

Герой рассказа «Маркун» (1921), старший брат в бедной многодетной семье, собственными силами пытается построить двигатель, мощность которого «возрастает бесконечно», трансформирует вещество в энергию. «Я спущу в жерло моей машины южный теплый океан и перекачаю его на полюсы. Пусть все цветет, во всем дрожит радость бесконечности, упоение своим всемогуществом». Однако уже в этой — самой «невинной» утопии (она лишь заявлена в мечтах героя) ощущается подспудная авторская тревога. Напряжение возникает уже благодаря оппозиции «чертеж — книга». Герой «любит чертежи больше книги», ибо они — источник идеального техногенного будущего. Книжно-словесное освоение мира, вероятно, видится герою не столь точным и совершенным¹, как графическое, где властвуют «линии», начертанные циркулем и линейкой и способные породить «песню водяного пара». Напряжение фиксируется и благодаря перефразированному библейскому афоризму (цитата из Екклесиаста «Во многой мудрости много печали» звучит в размышлениях: «Мне оттого так нехорошо, что я много понимаю...»), и благодаря неясности сюжетной развязки: неочевидно, что Маркун все же построит машину. Развивая разработанный в отечественной литературе мотив «горя от ума», Платонов делает своего героя в восприятии людей «дураком, не тем дураком, какого любят и жалеют, а тем, которого ненавидят». Вместе с тем он и архетипический мудрый дурак, ставший родоначальником типа платоновских чудачков и странников. Ему приходит осознание своей отрешенности от людей, но он преодолевает ее. Возникает почти религиозный «богоискательский» мотив: «он потерял веру в Бога», но «стал молиться и служить каждому человеку», его сердце «горело любовью» к Другому, ради которого он «наполнил свою жизнь жертвой и трудом для него». Эта крайне важная черта героя, ведущая к сли-

¹ Е.А. Яблоков видит метапроблемой прозы Платонова именно проблему вербализации: «... главным «героем» предстает собственно язык — вопрос стоит об адекватности сознания бытию и возможности выразить бытие в слове». См.: Яблоков Е.А. Платонов и литература. — С. 252.

янию героя с миром, субъекта с объектом, это рождение в прозе «сокровенного» человека. Впервые в речи героя осмысливается противоречие любви к дальнему¹ и любви к ближнему. Его индивидуальное, эгоистическое начало («загораживал собою мир, любил себя») отрефлексировано и преодолено: «Я узнал, что я — ничто, и весь свет открылся мне, я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил. Только сейчас я начал жить. Только теперь я стал миром»².

В других фантастических произведениях конфликт технологического сознания и бытия будет усиливаться, приобретая порой трагическое звучание. Вечная мечта ученых, инженеров о преобразовании природы будет сопряжена с грандиозными, мучительными, сверхчеловеческими усилиями по ее достижению. Немаловажным станет вопрос о причинах и целях, глубоко личных мотивах этих усилий. Подспудно вопрос о путях к победе над существующей материей, законами вселенной будет сопрягаться с вопросом об ответственности за сознательное вторжение в природу, о границах возможностей деятельного познания мира человеком. Утопичные проекты героев-преобразователей, реализованные в планетарных или даже космических масштабах, начнут приобретать первые признаки антиутопий.

В рассказе «Сатана мысли» (1922) кроме остро поставленных онтологических проблем звучат экзистенциальные мотивировки преустройства бытия. Герой рассказа Вогулов, некогда нежный, любящий мать и родные плетни мальчик, теперь седой согнутый человек с блестящими глазами, руководящий с беспокойной неистощимой гениальностью работами по перестройке «неудобной и безумной» планеты. Однако он устремляется к кардинальному претворению мира, мечтая, что материя уничтожится и за предельной скоростью света «начнется другая вселенная». Очевидны восходящие к идеям Эйнштейна, Оствальда, русских космистов мотивы (например, вогуловский фотоэлектромагнитный резонатор-трансформатор работает едва ли не за пределами скорости света), а также «байронические» в своем генезисе литературные мотивы отказа от творения «того дикого творца, который когда-то, играя, сделал звезды и пространства». Новая вселенная видится им иноприродной: «без звезд и солнц, — одно ликующее, ослепительное, всемогущее сознание, освобождающее все формы и строящее лучшие земли, если хочет того, если радостно ему это творчество». Мотивы космического разума, творящего мирового сознания будут развиваться в научной фантастике второй половины XX века.

Опыты с ультрасветом на Земле несут мощные разрушительные импульсы: «пламя завывало над Европой, ураган сметал страны» и горные

¹Это одна из емких идей Ф. Ницше, здесь звучащая как антитеза любви к ближнему. См. в «Так говорит Заратустра. Книга для всех и ни для кого»: «Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему».

²Парадоксально, что, вырастая на гастевской теории деперсонализации социалистической личности, идейно-художественный строй рассказа словно предвосхищает роман Г. Гессе «Игра в бисер» в важных смысловых аспектах (элитарная приобщенность к высшим, гармоничным — невербальным — формам познания, осознание отчуждения от мира, людей — и стремление преодолеть его, найти связь с миром).

хребты с лица земли и пр. Черты грозной антиутопии мерцают и в картинах нечеловеческого труда, подогреваемого пропагандой: «безумие работы охватило человечество. Температура была доведена до предела — дальше уже шло разрушение тела, разрыв мускул и сумасшествие». Однако авторская оценка преобразований остается не проясненной; точка зрения повествователя не дифференцирована, возможно, она совпадает с точкой зрения героя-энтузиаста. Ведь пропаганда здесь сравнивается с «религиозной проповедью», горные и канальные работы характеризуются как «симфония воли и стихийного сознания» (в чем видны отголоски «шпенглеровской» статьи Платонова «Симфония сознания»). В «Сатане мысли» воплощен, по сути, ницшеанско-пролеткультовский проект, и не только в образе Вогулова, обладающего «таким сердцем и такой душой, каких не должно быть у человека», но и в образе нового труженика: «И человек умирал на работе, писал книги чистого мужества, любил, как Данте, и жил не года, а дни, но не жалел об этом». Вогулов привил рабочим микроб энергии, который «делал ненужной вечность — довольно короткого мига, чтобы напиться жизнью досыта и почувствовать смерть, как исполнение радостного инстинкта».

Если говорить о европейском гуманитарном контексте произведения, то следует отметить: этот мотив созвучен разрабатываемому З. Фрейдом на рубеже 1910–1920-х годов. учению о Танатосе — влечении человека к смерти («По ту сторону принципа наслаждения», 1920). Глубинная мотивировка поступков Вогулова его трагической любовью к когда-то умершей подруге может быть понята через фрейдовские идеи сублимации эроса и танатоса¹. Характерна мысль, звучащая в финале повести: «Только любящий знает о невозможном, и только он смертельно хочет этого невозможного». Справедливости ради необходимо сказать, что жизнь и смерть как две стороны одной медали, укорененные в сексуальности, рассматривал и Н.Ф. Федоров.

Так или иначе, в «Сатане мысли» важнейшими являются две идеи (возможно, имеющие околорелигиозные истоки): о преобразование материальной и духовной человеческой природы в идеальную — в субстанцию духа/сознания; о бунте, ненависти по отношению к несовершенному миру, где невозможно то, что «единственно нужно человеку — душа другого человека».

Вогулов станет предшественником Баклажанова — героя целого ряда рассказов, создателя фотоэлектромагнитного резонатора-трансформатора — самого заветного замысла самого писателя. Написанный в соавторстве М. Бахметьевым «Рассказ о многих интересных вещах» в отдельных мотивах продолжал «Приключения Баклажанова». Иван Копчиков — бескорыстный создатель своеобразного «города-сада», его можно назвать вымышленным «учеником» супрематиста и создателя новой «архитек-

¹ Существует целый ряд исследований, в которых художественный мир Платонова рассматривается с психоаналитических (фрейдистских) позиций. См., например.: Карасев Л.В. Движение по склону: О сочинениях Андрея Платонова. — М., 2002; Золотоносов М. Слово и тело: сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. — М., 1999.

туры всей земли» К. Малевича¹. Он отправляется сначала в земное, а затем и межпланетное путешествие. Центральными в рассказе являются мотивы целомудренности (неприятия физической близости мужчины и женщины), создания бессмертной плоти с помощью электричества (что отразило эксперименты по лечению людей электричеством А.Л. Чижевского)², переосмысление библейских мотивов ада и рая.

«Итоговой» для платоновской фантастики 20-х годов стала научно-фантастическая повесть «Эфирный тракт». Хроникальный сюжет призван продемонстрировать неистощимую волю к познанию и преобразованию мира. В повести один на другой нанизываются эпизоды, сконструированные на футурологических проектах, при всей их потенциальной опасности — столь дорогих автору как философу и как инженеру-изобретателю. Это управление техникой и вообще материей с помощью мысли, строительство тоннеля в тундре и реконструкция ядра атома для получения тепловой энергии недр земли, движение компрессорно-волнового судна за счет силы волн самого океана. На известных мифах о потерянной/затонувшей обетованной земле строится паранаучный сюжет: открытие под слоем вечной мерзлоты памятников древней высокоразвитой цивилизации. Метасюжет платоновского творчества — поиск бессмертия — воссоздан здесь через поэтическое переложение «точных» наук и философии доисторического народа аюнитов. В книге «Песни Аюны» звучит мечта о том состоянии, когда «все три силы — народ аюнитов, время и природа — придут в гармоническое соотношение и их бытие втроем зазвучит как симфония»³.

Образы ученых-гуманистов, самоотверженных преобразователей-практиков, а также экспериментаторов нищенского склада будут представлены в образах интеллекта, представителя европейской научной традиции Фаддея Попова, коммуниста Михаила Кирпичникова, поднимающегося из социальных низов и его сына Егора, ученого Матиссена.

Платонов в образе Попова воплощает идею интернациональной, всечеловеческой, не разделенной на страны и политические системы науки. Кстати, коммунистические идеи и социалистическая власть в этой повести не противоречат грандиозным научным изысканиям мирового масштаба, в чем сказалась пока еще непоколебленная вера молодого писателя в революционные преобразования. Ученик знаменитого венского ученого-естествоиспытателя, продолжатель дела русского академика доктор физических наук Фаддей Попов (фамилия героя содержит аллюзию на отечественного изобретателя радиоволн) открыл механизм размножения электронов — живых существ, которые питаются энергией, буквально — трупами умерших сородичей. Эфирный тракт и должен обеспечить подачу питательной среды для размножения электронов. Однако гордое и горькое одиночество, ученый «снобизм» и отрешенность от всего насущного, повседневного делают его образ скорее нищенски-байроничес-

¹ Малигина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. — М., 1995. — С. 20–21.

² Малигина Н.М. Андрей Платонов. Поэтика возвращения. — С. 193.

³ Здесь вновь нашла отражение статья Платонова «Симфония сознания», основанная на идеях О. Шпенглера.

ким. Психологической проработки этого служителя науки Платонов не дает. Неочевидны истинные причины его самоубийства в ходе эксперимента над залежами руды по воплощению открытого им «эфирного тракта»: болезнь, надлом («днем лютая злость в нем мгновенно переходила в смех»), истощение? Но его дело продолжает пришедший в науку из пролетарской среды Михаил Кирпичников, для которого страсть к знанию стала «новым органическим чувством человека, таким же нетерпеливым, острым и богатым, как зрение или любовь». Эта благородная страсть ведет его, уже обзаведшегося семьей, к суровым скитаниям, к опасному для жизни строительству вертикальных термических туннелей в тундре. Вместе с тем, открывая собою тип «сокровенного» человека, Михаил Кирпичников обладает бесценным чувством гармонии с природой, «остатком того чувства единства, когда природа и человек были сплошным телом и жили заодно». Не случайно присутствуя при опыте агронома Матиссена по орошению земли орудиями, подчиняющимися одной только мысли человека, он испытывает «чувства, которые присущи каждому убийце, даже тогда, когда убийство совершено в интересах целого мира. На глазах Кирпичникова Матиссен явно насилует природу».

Герою свойственна мрачная рефлексия над роковой, губительной стороной познания, над властью науко- и технократии в современном обществе. Последним делом Матиссена был опыт по выращиванию сверхурожая гигантской силой собственной мысли. Он стоил ему жизни и — возможно — имел неприятные для Вселенной последствия: разрыв в Млечном пути, изменение траектории планет. В области вероятного остается и влияние его колоссальной неконтролируемой мысли на гибель международной научной экспедиции, в составе которой был и Михаил Кирпичников. Так в границах фантастического текста кристаллизуется еще один лейтмотив Платонова — «рукотворного», ставшего итогом человеческих деяний апокалипсиса.

Сложные, амбивалентные характеристики, отношения взаимопритягивания и отталкивания позволяют отдельным исследователям видеть в Попове и Матиссене двойников, людей одного духовно-психологического и эволюционного типа¹. Более того, в образах обоих преобразователей природы замечены черты крупнейшего субъекта исторических разломов новейшего времени — В.И. Ленина. Так, платоновская «народоведческая» (понятие Н. Корниенко) точка зрения позволяет автору поставить вопрос об истинном вожде народов, о границах изменений в жизни человеческого сообщества. Высказывается мнение, что благодаря богатым отсылкам к Библии «образ Исаака Матиссена, равно как и Фаддея Попова, есть достигший высокой степени символизации... образ лжевождя, лжеучителя, противника божественного космоса»².

¹ Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (Эрос и пол). — «Страна философов». В. 1. — М., 1994. — С. 86–88.

О двойничестве героев Платонова см. также Яблоков Е.А.

² Московская Д. Художественное осмысление политической реальности первого десятилетия революции в прозе А. Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов». Вып. 4. — М., 2000. — С. 395–429.

В Матиссене воплощен тип ученого ницшеанского толка. По природе своей не злой, он, одержимый идеей переделки природы, наделен автором шаржированными характерологическими деталями: «помертвелое лицо», «оловянное утихшее сердце», «зловонный рот» и т.д. Однако присущая автору оценочная двойственность обуславливает уже не ироническое или негативное, а проникнутое жалостью и уважением отношение к погибшему Матиссену со стороны сельскохозяйственной коммуны: «Земледелец издревле любит странников и чудородных людей. А молчаливый одинокий Матиссен был из таких — это явно чувствовали в нем все».

Мотив странничества, в орбиту которого попадают образы Михаила Кирпичникова и Матиссена, реализовался как всечеловеческое странничество в фигуре Егора Кирпичникова. Он выражает идею, которую можно считать важной мотивацией всех платоновских странников: «Нужны внешние силы для возбуждения мыслей. Эти силы рассеяны по земным дорогам, их надо искать и под них подставлять голову и тело, как под ливни».

Забота о мире, как и работа над высокочастотной электромагнитной машиной, преобразующей материю, досталась герою «Эфирного тракта» Егору Кирпичникову в наследство не только от отца и Фаддея Попова. Он — «потомок» Вогулова, Петра Крейцкопфа. Законы платоновского метатекста делают героев других произведений («Сатана мысли», «Лунная бомба») персонажами «Эфирного тракта»: их имена — в усыпальнице выдающихся деятелей науки, которую посещает вдова Михаила. Финальные сюжетные «развязки» (смерть Егора в тюрьме Буэнос-Айресе после случайного ареста в аргентинском поезде при задержании бандитов) оставляют смысловые лакуны и, возможно, свидетельствуют о неудаче в сюжетостроении повести. Однако сущностными остаются мысль о неизбежном благородном риске ученого-новатора во имя науки, высокий пафос финальных слов о «вечной славе и скорбной памяти зодчего новой природы».

Поэтика фантастических произведений свидетельствует о сомнении автора в торжестве технического сознания над природой. Неудачи и катастрофы, разочарования и смерть, чувство вины за погубленные человеческие жизни преследуют талантливых инженеров-изобретателей. Автор проявляет симпатию, испытывает благодарность и поминает добром тех персонажей — сородичей, товарищей и родных, жен и детей, — кто пускается в ученое странствие, сохраняя в сердце любовь к родине, природе, народу, кто самоотверженно трудится и самозабвенно погибает. Платоновской позиции близок тот герой, который не только преобразовывал мир, но и умел проникать умным взором в «затаившуюся» природу, с детским/сыновним благоговением внимал ей, даже если «не мог понять своей скрытой любви ко всему» («Маркун»). Это Маркун, отец и сын Кирпичниковы, Баклажанов, Иван Копчиков и др. «Наиболее адекватным миру состоянием человека оказывается эмпатия — интуитивное проникновение в сущность вещей, слияние субъекта с объектом (позже подобное состояние будет названо «сокровенностью»)»¹.

¹ Яблоков Е.А. Платонов и литература. — С. 256.

Творчество 1927 — начала 1930-х гг. В марте 1927 г. Платонов возвратился в Москву, но бытовая сторона жизни его семьи будет крайне сложной. Но одно за другим выходят произведения Платонова. «Епифанские шлюзы» — написанная еще в Тамбове повесть «из петровских времен», которая дала название сборнику, вышедшему в издательстве «Молодая гвардия» в 1927 г. и условно обозначившему начало нового периода творчества. Инженерное знание, насилующее землю, не доверяющее интуиции и опыту народа, и потому тоже обреченное, будет подвергнуто художественному исследованию уже вне фантастической образности. Строительство системы шлюзов между Волгой и Доном, осуществляемое английским инженером по приказу Петра I, вызывает сопротивление вещества земли. Так, пробитая в водоупорном слое дна Иван-озера дыра поглощает воду, орудия производства, — все уходит в песок. Земля сопротивляется грубому вторжению в ее лоно. Тотальной неудачей в итоге заканчивается миссия инженера Перри. Образ его многогранен, мотивы поступков разные, но они честны и благородны. Зарабатывая в России на свадьбу, он в то же время страстно, искренне стремится воплотить свой прогрессивный «проект», требующий колоссальной работы. Тем страшнее, бессмысленнее и трагичнее его финал — гибель в пыточной башне Кремля. Причина катастрофы не только в интеллектуальной самоуверенности иностранца, не прислушивавшегося к опыту населения «азиатского» материка, но и в косности русской жизни, в пренебрежении государством отдельной личностью и народом вообще. Эти и иные смыслы Платонову удается воплотить даже в одной характерной фразе: «А что воды мало будет и плавать нельзя, про то все бабы в Епифани еще год назад знали... на работу все жители глядели как на царскую игру и иноземную затею, а сказать — к чему народ мучают — не осмеливались». Перри, олицетворяющий на строительстве государственный молох и никого, включая себя, не щадящий, — «палач» и жертва одновременно. Щемящее чувство жалости вызывает герой с его несостоявшейся мечтой о счастье, мужественный человек, который, в один из драматических моментов своей биографии «не выдержал такого роста горя и жалобно заплакал, упершись лбом в стол».

Образ инженера Перри в каком-то смысле можно считать автобиографическим: в 1922–1926 годах Платонов самоотверженно занимался мелиоративными работами и строительством электростанций в Воронежской губернии. Вместе с тем повесть отвечала культурному и общественному интересу к эпохе Петра I и должна рассматриваться и в контексте «петровской» темы в русской литературе пред- и послереволюционной поры¹.

В «Епифанских шлюзах» конфликт технического сознания и природы, государства и личности, личности и народа становится версией указанной выше инвариантной проблемы «отпадения» человека и социума

¹ Достаточно вспомнить разные по времени создания, оценке исторических деяний и художественному методу роман Д. Мережковского «Антихрист. Царь Петр и Алексей» (1904–1905) из его символистской трилогии и роман А.Н. Толстого «Петр Первый», начатый в 1929 году и отразивший становление социалистического реализма.

от бытийных первооснов. А усилия платоновских героев в поле истории и технического прогресса выглядят как попытка (вовсе не всегда успешная) преодолеть это «отпадение». Эти и иные формы разрыва человека с бытием (сиротство, эгоцентризм, драма разделения полов и др.) и возможность воссоздания целостности варьируются во многих произведениях Платонова тех лет (в том числе в рассказах из сборника «Епифанские шлюзы»).

Вслед за «Епифанскими шлюзами» будут опубликованы «Ямская слобода» (первое изд. — 1927 г.), «Сокровенный человек» (1928), отрывок из нового романа «Чевенгур», переиздается «Город Градов», публикуется «Песчаная учительница», очерк «Че-че-о» и др.

Серьезно ситуация с публикацией произведений изменится в худшую сторону в 1929 году, в год «великого перелома» — начала коллективизации — и резкого перехода страны от НЭПа к индустриализации, к первым «пятилеткам» объявленного в стране строительства социализма.

«Сокровенный человек» (1928) — один из шедевров Платонова. Эпитет «сокровенный» в значении «скрытый», «тайный» относится, прежде всего, к герою — Фоме Пухову — и несет на себе смысл спрятанной за чужаковатостью мудрости, органичности, затаенной любви, серьезно-наивной любознательности по отношению к миру. Вместе с тем «простонародная» хитрость, независимый дух, несовместимый с «оседлым» образом жизни дали основание Горькому назвать платоновского героя «русским Уленшпигелем».

Еще один смысл названия повести — поиск главным героем (который «был любитель до чтения и ценил всякий человеческий помысел») сокрытой за случайными процессами, ненужными жизненными усилиями истины. Она ускользает, по замечанию Пухова, вследствие людской «невнимательности к такому единственному занятию, как жизнь и вся природная обстановка»

Повесть начинается апофатически — через отрицание, констатацию отсутствия у героя естественной сентиментальности и, наоборот — наличия неуместной рассудительности: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки. — Естество свое берет! — заключил Пухов по этому вопросу». Первая фраза повести выстроена так, будто герой не соответствует некоторой норме эмоциональности. Но это — провокация писателя, ложный ход, ибо в Пухове живет и тоска по рано умершей жене, и ощущение неприютности, заброшенности человека в мире. Трагикомизм ситуации усиливается за счет характерных рубленных фраз, где казенные или псевдоказанные слова и конструкции официальной речи предназначены для того, чтобы воплотить глубоко спрятанное чувство одиночества, с которым тяжело справляется герой: «...нет теперь заботчика о продовольствии. Тогда Пухов закурил — для ликвидации жажды». Сокровенными, глубоко спрятанным оказываются чувство навсегда потерянной любви, пусть прячущейся под личиной привычки. Свидетельство тому — наплывающие образы и мысли Пухова о невосполнимой потере и сразу после похорон, и во время революционных походов. Очевидно, что уже в начале повести на первый план выдвинуты и подчеркни-

ваются экзистенциальные смыслы: «Фома Егорыч загоревал, подслушивая свирепеющую вьюгу, — и от скуки, и от бесприютности без жены». Рациональные, сознательные усилия, направленные на примирение со смертью, сметаются иррациональным страхом перед вечным Ничто и рождают жажду единства с живым существом: «— Все совершается по законам природы, — удостоверил он самому себе и немного успокоился. Но вьюга жутко развевалась над самой головой Пухова, в вечной трубе, и оттого хотелось бы иметь рядом с собой что-нибудь такое — не говоря про жену, но хотя бы живность какую». По той же модели (горестное воспоминание — доводы рассудка о «силе мировых законов вещества» — тревога и трепет сердца и желание «жаловаться всей круговой поручке людей на общую незащитность») выстроены горестные размышления Пухова в иную пору его жизни. Типичный для метатекста экзистенциальный конфликт — противостояние и подчинение человека (очевидно не верующего в Бога) безликим силам судьбы и природы — обострен в начале повести и преподносится через речевые ошибки, вызывающие эстетический эффект остранения: «Кто-то громко постучал *беспрекословной рукой*», «— Гада бестолковая! — вслух и навстречу движущемуся пространству сказал Пухов, именуя всю природу»¹. «Сокровенному человеку» свойственно органичное, естественное стремление преодолеть этот конфликт.

Фома Пухов считает машину, механизм способными противостоять бессмысленной и враждебной человеку природе. Любовь к технике железнодорожного механика организует его мысль, речь, он словно смотрит на мир сквозь призму технического устройства. Но это не делает характер механистичным и примитивным, ибо он органичный и глубокий. Он и к машине относится как к живому существу. Машина и техническая работа вместе с иными усилиями человека способны, по Платонову, усовершенствовать, облегчить для человека и одухотворить окружающий мир, в прямом и переносном смысле оживить его. Характерны в этом смысле реплики героя: «— Дать бы моей старухе капитальный ремонт — жива бы была, но средств нету и харчи плохие!», «— Хотя бы автомат выдумали какой-нибудь: до чего мне трудящимся быть надоело!»

Таким образом, в экспозиции повести заложены возможные пути преодоления бытийно-экзистенциального конфликта: единение с людьми и иными живыми или одухотворенными существами, преодоление безжалостных законов природы инженерно-технической мыслью, умными механизмами. Наконец, в экспозиции заявлен еще один путь — труд. По мнению исследователя, для Платонова «метод, который может привести человека и мир к Истине (искомому преобразению), — изменить смысл, содержание и характер труда человека на земле»². Эта идея в «Со-

¹ Курсив мой — Е.Ч. Отдельные исследователи отмечали, что идея неприятия природы, чуждости материи человеку имеет соответствия в мистическом учении — гностицизме. Однако «сама возможность принятия преобразованного мира отделяет Платонова от гностицизма», — пишет Е.И. Колесникова. См. Колесникова Е.И. Духовные контексты творчества Платонова // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3. — СПб., 2004. — С. 41.

² Барит К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб., 2005. — С. 103.

кровенном человеке» нарастает постепенно, сначала прячась в «нелестной» для труда характеристике. Пухов перед тяжелой работой чувствует «странное удовольствие от предстоящего трудного беспокойства: все жизнь как-то незаметней и шибче идет». Стремление побыстрее и незаметней прожить жизнь вызвано все тем же кризисом, осознаваемым трагизмом ситуации. Многие произведения Платонова будут варьировать мысль о труде не только как о преобразующей силе, но и как о возможности забыть: «трудовой сон», тяжелая работа поглощает жизнь и словно освобождает от нее.

Пухов вовлечен в водоворот гражданской войны. Структурной основой повести становится *сюжет путешествия*, связанный с идеей поиска места в революции¹, в общем потоке жизни. Производя работы на снегоочистителе для железной дороги, Пухов оказывается в руках белых, но железнодорожников отбивает бронепоезд Красной Армии. Пухов принимает решение отправиться на юг для работы механиком в технических частях Южного фронта. В числе пятисот десантников-красноармейцев плывет из Новороссийска в Крым, в тыл Врангелю, на пароходе «Шаня». Природа — волнение моря — не дает осуществиться десанту. Пухов обслуживает корабельный паровой двигатель, рядом с которым чувствует себя уверенно и уютно. В Новороссийске, работая старшим монтером береговой базы Азово-Черноморского пароходства, он скучает от недостатка работы: пароходов мало, и Пухов занят тем, что составляет отчеты о неисправности их механизмов. Труд уже выступает желанной формой существования.

По ходу развития сюжета снимается острота внутренних проблем, отношения с миром отчасти гармонизируются. Немалую роль в том, чтобы эти изменения стали очевидны читателю, играют приемы олицетворения, метафоризации, авторская ирония и комизм. Описывая хозяйское чувство, возникшее у Пухова во время осмотра «принадлежностей природы» под Новороссийском, и ощущение «супружеской любви цельной непорочной земли», Платонов подчеркивает гармонию естественной жизни комичной натуралистической деталью: «Садясь в бурьян, Пухов отдавался отчету о самом себе и растекался в отвлеченных мыслях, не имеющих никакого отношения к его квалификации и социальному происхождению».

Баку, Царицын, родной город, снова прикаспийские степи, — такovy дальнейшие географические координаты сюжета путешествия. В этом сюжете одним из центральных эпизодов становится возвращение домой по железной дороге. Этот метафорический путь в «поезде жизни»² «неизвестного маршрута и назначения», где Пухов оказывается вне борьбы красных с белыми, «в потоке несчастных людей», которые объездили весь мир, но не видели его, носимые по свету не любопытством, а нуждой», вновь обнажает бытийно-экзистенциальный конфликт. Садясь на поезд, Пухов спрашивает людей, куда он едет. «А мы знаем — куда? —

¹ Фоменко Л.П. Мотив железной дороги в прозе Платонова // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3. — СПб., 2004. — С. 153.

² Корниенко Н.В. «Страна философов»: (Сомнения и откровения Фомы Пухова) // Андрей Платонов: Мир творчества. — М., 1994. — С. 235.

сомнительно произносит кроткий голос невидного человека. — Едет, и мы с ним». Ирония граничит здесь с абсурдом, но не переходит в него; остранный ответ пассажира придает путешествию метафизический смысл.

Чудаковатость, простецкая смекалка и деловитость «естественного» человека Фомы Пухова проявилась, когда он осуществляет странный оборонительный проект: собирает несколько платформ с песком и пускает их с уклона на вражеский бронепоезд, об который они вдребезги разлетаются, а атака захлебывается под пулеметным огнем белых. Ячейка, предположив, что Пухов провокатор, все же приходит к мнению, что он просто придурковатый мужик. Наивность и искренность у Пухова сочетаются с мужичьей хитростью, осторожностью, озорством. «Я — природный дурак», — заявляет Пухов, таким образом отказываясь от вступления в партию. Пухов отказывается и от учебы в политкружке: «— Ученые мозги пачкает, а я хочу свежим жить! — иносказательно отговаривался Пухов, не то в самом деле, не то шутя». Маска «природного дурака» помогает Пухову сохранить известную степень свободы. Не случайно рабочие говорят о нем: «Не враг, но какой-то ветер, дующий мимо паруса революции».

Действительно, Фома Пухов, наделенный автором именем одного из апостолов, сомневающегося Фомы, Фомы неверующего, по словам автора, «ревниво следил за революцией, стыдясь за каждую ее глупость, хотя к ней был мало причастен». Революционная власть нередко подвергается насмешкам Пухова. Критическое отношение не противоречит коллективистским, социалистическим, даже анархическим идеалам. Фома Пухов, по его же словам — «человек облегченного типа», не обременен собственностью, семьей, не заботится о квартире, об уюте, ибо «хорошие... мысли приходят не в уюте, а от пересечки с людьми и событиями». Он радуется общественной собственности, наивно полагая недра земли «своими», радуется общему труду, братским отношениям. Стремясь «очутиться среди множества людей и заговорить о всем мире», он воспринимает революцию как явление космического масштаба, сопоставимого с концом света. Образ Собора революции, апокалиптические идеи, размышления о боге, возникающие в речи Пухова, свидетельствуют не о присутствии христианских представлений в сознании Пухова, а формировании нового мировоззрения, основывающегося на идее органического взаимодействия человека и мира, рождения некоей трансцендентной (сверхличностной, запредельной) устремленности, духовности в лоне самой природы. Вероятно, и до революции Пухов обладал этим «органическим» мировоззрением, но реальность молодого социалистического государства полнее отвечала глубинным интенциям его сознания. Пантеизм, теория всеединства, родоначальником которой был В. Соловьев, — не единственные источники идей, питавшие Платонова как автора «Сокровенного человека». Среди других в идейной структуре повести отчетливо заявляет о себе теория «общего дела» Н. Федорова о воскрешении предков, осложненная социалистической риторикой и идеями борьбы с энтропией. Вот показательный пример: «Он (Пухов — *Е.Ч.*) находил необходимым научное воскрешение мерт-

вых, чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость».

Идея революционного единства как формы преодоления онтологического конфликта усиливается к финалу повести, где она продекларирована с особой лирико-публицистической страстью. Пухов воспринимает революцию как романтик-социалист и коллективист, романтик-технократ и романтик-«пантеист»: «Отчаянная природа перешла в людей и в смелость революции». «Душевная чужбина оставила Пухова на том месте, где он стоял, и он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены». Мотив возвращения от «ненужной жены» к «детской матери» — ключевой для Платонова¹. В эту первоначальную, исходную гармонию вписываются и человек, и, как ни странно, технологические конструкции, и силы природы: «Он тронулся по своей линии к буровой скважине, легко преодолевая опустевшее счастливое тело. Пухов сам не знал — не то он таял, не то рождался. Свет и теплота утра напряглись над миром и постепенно превращались в силу человека».

Итак, сокровенный человек — человек, хранимый витальными силами Земли, сохранивший свою естественную природу, детскую душу, не растративший органической веры в единство мира и человека.

Роман «Чевенгур» — единственное законченное произведение писателя в этом жанре, — вершина художественных и социально-философских усилий Платонова на творческом и жизненном пути. Он писался в 1927–1928 гг. (первая редакция — «Строители страны», 1927 г.)

Жанровое своеобразие «Чевенгура». Особенности поэтики. Утопизм и антиутопизм художественного мира Платонова вновь реализуются здесь на разных уровнях поэтики. Роман о вечном стремлении к гармонии социального, человеческого и природного начал облекается в формы романа-путешествия «утопистов», рыцарей мечты, чье странничество становится духовным поиском. Но лелеемая многими героями социальная утопия оборачивается здесь «негативом» царства социальной справедливости. Перед читателями разворачивается антиутопия, основным объектом которой становится квази-реализованная героями романа мечта об идеальном общественном устройстве. Победа над собственностью, эксплуатацией, свобода от тяжелого труда превращается здесь в смертоносную диктатуру пролетариата для одних (буржуев и полубуржуев) и реальную угрозу существования других (самых преобразователей-коммунистов, пролетариев, «прочих»).

По словам Платонова, в романе «содержится честная попытка изобразить начало коммунистического общества». *Здесь оказываются сближенными две, казалось бы, невероятно далекие и гипотетические перспективы: коммунизм и конец света.* Причем конца света ждут и в родном селе Захара Павловича, и в селениях губернии, и жители Чевенгура, как «старые» (расстреливаемые затем, чтобы его приблизить!), так «новые» — революционные. Последние даже «объявляют» коммунизм, принципиально ничего не делая или прикладывая усилия (порою — героические, порою — разрушительные, иногда — бесчеловечные) для того, чтобы история остановилась и наступило «земное блаженство», «конец

¹ Корниенко Н.В. Указ. соч. — С. 242.

света». Однако изменения — при всей их радикальности — оказываются неэффективными, природа вещей, природа человека и природа как таковая оказываются инертнее и могущественнее, чем утопические проекты.

Исследователи не раз замечали соприсутствие в образах «Чевенгура» идеологом коммунизма и христианской апокалиптики¹, реализованных в духе традиционного русского правдоискательства, или историософских построений самого Платонова². Платонов уловил и запечатлел существовавший в низовых сословиях «народный» образ революции и коммунизма, замешанный на «народном» же христианстве, ожиданиях Конца света, вечной мечте о «новом мире». Эти смысловые составляющие во многом будут обеспечивать художественную целостность неоднородного в композиционном отношении произведения.

Авторская позиция, не выраженная в определенном оценочном пафосе, попеременно «заинтересованная» в самых разных, порой противоположенных друг другу героях, может быть названа всепроникающей, «многосубъектной».

В произведении множество сюжетных линий и «внесюжетных» элементов, объединенных «линией» судьбы частного человека (рефлектирующего странствующего героя) во взаимодействии с социально-историческим, природным и метафизическим бытием. Все это делает не разделенный на отдельные главы текст социально-философским романом, по мнению разных исследователей — романом-антиутопией, романом-путешествием, романом, где впервые реализован опыт «потока сознания», «романом становления человека», и «романом-испытанием».

Таковы в современном литературоведении наиболее убедительные, но столь разные определения жанрового своеобразия книги³. Типологические подобию «Чевенгуру» обнаруживаются в эпохе становления европейского романа Нового времени: «Свободное нанизывание эпизодов, не скованных жесткой фабулой; странные <...> герои, воплощающие не столько характер, сколько идею; скрытая, мимикрирующая под реальность фантастика; большая дорога как доминирующий хронотоп —

¹ О совмещении коммунистических и апокалиптических идеологем в творчестве Платонова писали В. Варшавский, М. Дмитриевская, Т. Дронова, Е. Колесникова, С. Семенова, Т. Радбиль, Л. Карасев, Е.А. Яблоков, Н.М. Малыгина, Л. Шубин и др.

² Они, по мнению отдельных исследователей, восходили к некоторым религиозно-мистическим идеям Д. Мережковского (см. *Дронова Т.* Указ соч.) или даже к хилиастическим еретическим воззрениям о скорейшем установлении Царства Божия на Земле. О влиянии этих эсхатологических идей в средневековом или народно-христианском изводе на творчество Платонова писали: *Варшавский В.* Чевенгур и Новый Град. — *Новый журнал*, 1976, № 122. — С. 193–213; *Гюнтер Х.* Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // *Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы*. — М., 1991. — С. 252–276; *Дронова Т.И.* «Конца мы ищем бесконечного...» («Чевенгур» А. Платонова: историософский дискурс) // *Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов*. — Саратов, 2000. — С. 113–132.

³ Еще одна характеристика принадлежит А.М. Горькому, который писал автору «Чевенгура»: «Хотели вы этого или нет, — но вы придали освящению действительности характер лирико-сатирический».

свойства «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Дон Кихота», «Путешествий Гулливера»¹.

Жизнеподобие и подчеркнутая условность образного строя романа. Конкретно-исторический контекст романа (революция и гражданская война, время так называемого военного коммунизма, белогвардейский Кронштадтский мятеж, голод начала 1920-х годов в Советской России, антоновский мятеж на Тамбовщине, начало НЭПа, первые опыты коллективизации в Советской России и т.д.), представленный в самостоятельных картинах, развернутых эпизодах, отдельных репликах героев или в авторском повествовании, органично сочетается с выраженной условностью. Роман насыщен образами, которые с точки зрения художественных приемов являются гротескными, гиперболическими, построенными на алогизме или абсурде² в речи, но внутри художественного мира представлены как его «норма».

Здесь отец мастерит гроб для неумершего сына, а потом, проводив его в неизвестность, малограмотный, читает абсолютно непонятную ему алгебру, чтобы забыться и успокоиться. Здесь раненый, пленный (Александр Дванов) слышит «страшный шум в населенном веществе земли, прикладываясь к нему поочередно ушами катящейся головы», а затем видит, как к нему запросто «подошли ноги лошади вождя». Здесь матрос Концов, стреляет наобум, чтобы приобрести в себе «чувство обязанности воевать за пострадавших от его руки». Здесь надеются, что если «дураки власть берут, может жизнь поумнеет». Здесь «социализм похож на солнце и восходит летом». Грубая телесность и низменное, ужасное в изображаемом быту и «свершениях» чевенгурцев «снимается» поисками героев выхода за пределы насущного, поисками метафизической реальности. Можно было бы говорить об откровенном натурализме изображаемого, но в мире романа нет ясной грани между «природным» и «человеческим», к тому же физиологизм смягчается здесь разными формами комизма. Еще одна особенность романной поэтики — парадоксальное сочетание комизма и высокой трагедийности романного мира.

Специфика языка романа. Его «странности» во многом объясняются корявой речью героев или двусмысленностью остранных, порой таких же корявых фраз повествователя. *Художественная речь «Чевенгура»* — это искусственный новояз, канцеляризмы — и, метафорические выражения, поэтические фольклорные конструкции, злободневная социальная риторика — и архаичные или диалектные элементы языка, абстрактная или «высокая» лексика — и лексика грубопросторечная, юмор — и ли-

¹Сухих И. Русские странники в поисках Китежа (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова) // «Звезда», 1999, №8. — С. 223. Исследователь считает, что «в русской традиции «Чевенгур» заставляет вспомнить о древнерусских «хождениях» и повестях восемнадцатого века («Повесть о Горе-Злочастии»)».

²На рубеже второго и третьего десятилетия XX в. окончательно остановился на абсурде Д. Хармс, однако Платонов, совпадая с Хармсом в восприятии традиций авангарда, пошел по своему пути, «продолжая говорить на по-своему сложном, но не абсолютно герметичном языке». (См.: Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: Поэтика загадки. — С. 368). Дальнейшее развитие писателя в 30-е годы будет ознаменовано поисками ясности и «простоты» стиля.

ризм языковых пассажей, это одновременно нарушение норм — и языкотворчество.

Писатель «сам объяснил, что язык вовсе не безразличен к жизни», — замечает Н.В. Корниенко. «Корявые и одновременно афористические фразы», «странный» язык Платонова — «это сама жизнь, и в нем все проявляется»¹. Платонов говорил в эти годы: «Писать надо не талантом, а прямым чувством жизни».

Первая часть «Происхождение мастера», которую удалось опубликовать в 1929 году, содержит повествование о детстве и ранней юности главного героя романа — Саши Дванова. В литературоведении дискутируется вопрос, к кому из персонажей романа — Саше или Захару Павловичу — относится аттестация «мастер», несущая в себе жизнестроительные смыслы². Так или иначе, но Захар Павлович, воспитатель (по сути — отец) усыновленного Саши — это деревенский чудак — мастер на все руки, пришедший «жить прямо из природы» в село — «ветхую опушку старого провинциального города». Как и многие герои Платонова, существующие вне сексуальности, словно лишённые эротических желаний или сублимировавшие их, Захар Павлович видит в физическом наслаждении «затею и игру в свое тело, а не серьезное внешнее существование».

Сиротство — это свойство собственной жизни остро ощущает Захар Павлович, «не сделавший себе ни семьи, ни жилища». В романе вновь, как в «Сокровенном человеке», актуализируется метафора возвращения от ненужной жены (имея когда-то таковую, «он ее не обижал, но он не видел от нее слишком большой радости) к родной матери, правда, к матери уже умершей. Описывая это экзистенциальное состояние героя, автор вновь балансирует на грани жизнеподобия и условности, социально-бытовой план сосуществует с мифологическим и абсурдным. Так, «Захару Павловичу сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины». Здесь находят парадоксальное воплощение идеи Н.Федорова о воскресении предков, не раз выходящие на поверхность «чевенгурского» текста. Однако сиротство для Захара Павловича — беда не только его личная, но и общечеловеческая. Потому герой, «глубоко притерпевшийся к горю и лишениям», преисполнен сочувствия к умирающим от голода («он хотел бы без отдыха идти по земле, встречать горе во всех селах и плакать над чужими гробами»), нищим, в особенности — к дважды осиротевшему Саше Дванову.

¹ См. стенограмму телепередачи Александра Гордона с участием Н.В. Корниенко и Е.А. Яблокова «Миры Андрея Платонова» в сетевой публикации: http://www.fictionbook.ru/author/gordon_aleksandr/besedy_20_7_dialogi_iyul_2003_g/read_online.html?page=17. См. также: Гордон А. Диалоги 07 (июль 2003 г.). — М., 2005 и другие сетевые публикации.

² См.: Homo Creator — Homo Faber — Homo Spectator (Тема «мастерства» у А. Платонова и М. Булгакова) // Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. — М., 2005. — С. 195–208. Исследователь пишет: В произведениях Платонова и Булгакова «мастерство» — категория философская, антропологическая: это, так сказать, квинтэссенция «человечности». — Там же. — С. 196.

«Сироты земного шара» — этот образ возникает в повествовании о самом Чевенгуре. Сиротство изображено как явление не только социального, но онтологического порядка. Преодолеть его возможно разными путями. О них речь пойдет ниже, отметим лишь синтез в этом проблемном поле романа идей космистов (у Платонова — преодолеть сиротство — преодолеть изоляцию человека от энергии Мироздания), федоровских идей воскрешения, коммунистических и христианских идеологем. Так, замечено, что, подобно Христу, на пороге взрослости Саша отсылается Захаром Павловичем в мир, чтобы искоренить душевное сиротство, со словами: «...Миллионы людей без души живут, — тут великое дело»¹. В финале романа старик Захар Павлович прибывает в Чевенгур, «чтобы увести его отсюда домой». Если учесть, что человек осмыслен в произведениях Платонова как бездомное существо, то попытка вернуть Сашу на родину (так же, как и послание его в мир) может вызывать ассоциации не только с притчей о блудном сыне, но и с фундаментальной христианской мифологемой о великой миссии и последующем возвращении Бога-Сына в небесное отечество, дом Бога-Отца. Но очевидно, что христианские образы вплетаются в иную — нехристианскую картину мира.

Захару Павловичу, конечно, внятен язык христианской символики. Характерны в эпизодах движения героя из родного села на опушку города всплывающий в его памяти крест на могиле, диалоги с церковным сторожем о грядущем «возвращении» опустевшей деревни и звуке колокола, сокращающем время. Здесь очевидны также романские лейтмотивы — желание скорейшего приближения конца света и воскресения мертвых. Но религиозность Захара Павловича иного рода, для него важна идея всеобщей одушевленности, вечного Возврата. С древними мифологическими представлениями о природе переплетается мироощущение, которое можно было бы назвать пра-космизм (учитывая, что речь идет о герое). Через восприятие Захара Павловича изображается солнце как вечный проводник энергетики космоса и возмужавший подсолнух, полусгнивший лапоть, давший живой отросток, лесной мир с полным оборудованием для мелких озабоченных тварей. Энтропийные процессы в природе преодолеваются витальной силой, исходящей из нее, и поддерживаемой солнцем — так, из противоречий, формируется диалектика платоновского мировидения — и мировидения героя.

Вечная идея цикличности бытия, одушевление неорганических природных объектов, очеловечение живой природы сочетается с фетишизацией рукотворных вещей, обожанием механизмов, железной дороги и свидетельствует, скорее, о некоторой близости героя к (нео)язычеству, чем о христианском мировидении². Некоторые исследователи причисляют Захара Павлович к типу платоновских праведников, однако вопрос о конфессиональной (христианской) основе праведничества у Платонова,

¹ Ливингстон А. Христианские мотивы в романе «Чевенгур» // «Страна философов». Вып. 4. — М., 2004. — С. 558.

² Е.И. Колесниковой отмечен синкретический, мифологический, как бы до- или внехристианский характер мировосприятия платоновских героев (по крайней мере — до середины 1930-х гг.), которые воспринимают мир вне деления на «дольный» и «горный», феноменальный и трансцендентальный (Колесникова Е.И. Указ. соч.).

очевидно, не может быть решен, а значит под сомнением оказывается и сам этот тип. Захар Павлович — один из близких автору героев, (прототипом его считается отец писателя), поэтому картина мира этого героя во многом пересекается с авторской.

Образ Захара Павловича тяготеет к типу «природного дурака»: «Когда Захар Павлович был молодым, он думал, что когда вырастет, то поумнеет. Но жизнь прошла без всякого отчета и без остановки, как сплошное увлечение...». Однако он лишен маски, необходимости таить сокровенное, ибо он предпочитает общаться не с людьми, а с механизмами и природой. Умелец, мастеровой, из всех деревенских вещей Захар Павлович особенно любил лапоть и подкову, а из устройств — колодцы. Смысловая глубина, символика этих рукотворных предметов обнажает глубокую связь человека-ремесленника, Homo Faber, и человека-странника, а их обоих — с природой, точнее — со стихиями земли и воды, столь значимыми в мифопоэтике романа и всего творчества Платонова¹.

В мире машин и механизмов «Чевенгура» вновь значим образ паровоза, поезда, это образы-символы, вплетенные в метатекст платоновского творчества². Для Захара Павловича отношение к технике, орудиям труда и ремеслу становится важным критерием в оценке человека. Достаточно вспомнить, как облитый ночью мочой сыновей столяра, Захар Павлович прощает им озорство потому, что «старший сын столяра ловко и серьезно делал топорщице, значит — главное в нем не моча, а ручная умелость».

Очевидно, что особое нерелигиозное юродство и/или мудрость, умение глубоко размышлять и смотреть в корень вещей — сущностные черты «природного дурака» Захара Павлович, которые словно поворачивают к читателю этот образ героя-философа. Эти качества Захар Павлович передал своему воспитаннику Саше Дванову, после того как нашел побирающегося мальчика (за рубль по просьбе Захара Павловича его разыскивает Прошка Дванов), приютил и полюбил всей преданностью старости, всем чувством безотчетных, неясных надежд. Вместе с ним он идет записываться в партию. Правда, его общественным идеалом выступает скорее анархизм — в его строгом идеологическом смысле, а не коммунизм («— Имущество надо унизить.<...> А людей оставить без призора — к лучшему обойдется»)³.

¹ О роли стихий в процессе взаимодействия мертвого и живого у Платонова см.: Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб., 2005. — С. 80 и др.

² Многие герои «Чевенгура» так или иначе, порой — трагически — связаны с железной дорогой. Важнейшая фигура в этом контексте — машинист-наставник, «сомневающийся в живых людях старичок», из любви к паровозам мечтающий поставить их «на вечный покой», но гибнущий сам. Е. Яблоков видит в его гибели смысловую параллель («обратное рождение») с уходом Саши Дванова в воды озера Мутево. (См.: Яблоков Е. Нерегулируемые перекрестки. — С. 198).

³ Платонов всегда видел различие между анархизмом и бандитами, называющими себя анархистами. Отсюда негативное в целом изображение Мрачинского. О присутствии анархистских идей, почерпнутых из трудов Кропоткина и Штирнера, среди иных представлений писателя, формирующих картину мира в его произведениях, см.: Вьюгин В.Ю. Я, мы и свобода (Платонов и анархизм). — *Его же. Поэтика загадки*. — С. 326–344., а также исследования М. Геллера и др.

Александр Дванов — главный герой романа, которому автор дал некоторые черты своей биографии и свои мысли начала 20-х годов. Благородство чудака, детскость, как и принципиальная неисполнимость жизненных идеалов будет сближать Сашу с героем романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Львом Мышкиным, однако последовательное стремление к ним Саши все же выгодно отличает Дванова от Мышкина. «Гамлет» революции — еще одна реминисценция, точно отражающая рефлексию, до определенной поры — приглушенность деятельного, практического начала, неизбывную тоску главного героя по идеалу.

Он в полной мере несет на себе бремя сиротства. Еще до того, как «приемыша» Сашу прогнали побираться Двановы, его отец — рыбак с озера Мутево — захотел ответить на «вековечный вопрос» о том, что за пределами смерти, и чтобы «встретиться с ней» утонул «по своему желанию». «Интерес смерти», живущий в отце, повторится в сыне, композиционно связав с началом романа последний эпизод, где читатель видит Сашу — его погружение в воды того же озера¹.

Семантика фамилии и имени героя. Александр Дванов, не имея своей семьи, имущества, не имеет и своей фамилии.

Одни исследователи видят в отсутствии собственной, т.е. «отцовской», родовой фамилии героя (наряду с особой миссией по идеальному обустройству человеческого общежития, братским отношением к людям и таинственной смертью — уходом героя в неведомые трансцендентные сферы) сопричастность его к архетипу Христа².

Для других исследователей в фамилии героя очевиден намек на двойничество в системе персонажей и даже внутреннюю раздвоенность характера. Саша «делит» фамилию со своим «названным» братом Прошкой — родным сыном Прохора Абрамовича Дванова. Архетип «брата-близнеца» (авантюрного двойника, трикстера) вплоть до финала, до последней фразы актуализируется в романе: Прошка хитер, деятелен, захвачен страстью к вещам. В коммунистическом Чевенгуре он будет играть важную роль идеолога, и организатора многих «деяний» и, кстати, станет удачливым соперником председателя ревкома Чепурнова по части любви Клавдюши, в зависимости от настроения которой «формулировал всю революцию». «Братья» Двановы — разные «дети» одной русской деревни, нищей и голодающей, до- и послереволюционной. Одно ее порождение — аскетизм, революционная романтика (Александр), другое — алчность, революционный прагматизм (Прошка).

Исследователи видят внутреннюю раздвоенность героя в вечном сомнении Саши во всем, в том числе — в путях достижения коммунизма. Она проявляется и в облике Дванова: кажется, «что этот человек думает две мысли сразу и в обоих не находит утешения...» Некоторая психологическая двойственность юного Саши сказывается и в том, что он был слаб от тоски по истине и от доброты, но вместе с тем бесстрашен, терпелив и вынослив³. Мотивы тоски, скуки, одолевающих Александра, под-

¹ Вместе с тем романное «последействие» обеспечит открытость финала, преодоление кольцевой замкнутости композиции, о чем будет сказано ниже.

² См. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — М., 1999.

³ См., например, Чалмаев В.А. Художественный мир романа-утопии «Чевенгур»

держиваются в тексте Платонова мотивом телесной пустоты. Однако в отличие от пустоты пространства, усиливающей ощущение сиротства, а зачастую и отрицательно воздействующей на человека, «внутренняя пустота человека имеет своим следствием его открытость в мир... Человек стремится к полноте и бесконечности и жаждет восстановить свое единство с миром»¹. Заметим, что один из вариантов заглавия романа был «Путешествие с пустым сердцем». Многозначный сон молодого Дванова о покорении тундры и прокладывании железной дороги к станции на берегу Ледовитого океана также варьирует *мотив желания «забрать и вместить в себя» весь мир «деревья, воздух и дорогу»*. Не менее важен в этом сне мотив «восстания на Вселенную», в котором отчетливо проявляется характер миропонимания героя. Революция для него подобна природно-космической катастрофе, готовящей возможность сотворения «нового неба» и «новой земли»².

Лиризм проникнуты многие страницы о «безымянной прелести» дней юности героя. Процесс становления человека изображен не только в социальном, но и в экзистенциальном плане. Это сближает А. Платонова с Л. Толстым — автором «трилогии» о взрослении. Сопричастность бытию является в разных формах: это опыт тяжелой болезни, смутных снов; первая влюбленность в соседскую девочку Соню Мандрову, работа учеником в депо, чтение, опыт письма до поры утоляющее интерес к миру и к истине. Саша не хочет в свои семнадцать лет оставлять мир ненареченным, но ему нужны не простые «имена» из книг, а полученные от самого мира.

Сотворение человека в этом романе неотделимо от сотворения нового мира. Как важнейший смысл человеческой судьбы главного героя даны у Платонова революция и строительство коммунизма. В жертву им приносится возможный союз Саши с Соней Мандровой. Соня останется желанной, но отвергаемой им женщиной: половая (ущербная, по Платонову) любовь противопоставлена поискам социализма (коммунизма) как воплощения абсолютной человеческой любви, любви без границ, способной преобразовать мир. Таким предстает в романе важнейший из возможных путей преодоления метафизического сиротства.

Социализм видится инструментом преодоления общих и личных несчастий и другому, духовно близкому Саше герою — аскетичному председателю губисполкома Шумилину (заметим: трогательно заботящемся о больной жене и детях). Этот эпизодический персонаж напоминает вдумчивых, несколько идеализированных («правильных») коммунистов Фа-
 Андрея Платонова // Андрей Платонов. «Чевенгур». Роман. — М., 1989. — С. 3–23; Борноволоков Д.Л. Трехчастный замысел «Чевенгура» и традиция «Божественной комедии» Данте Алигьери // Проблемы эволюции русской литературы XX века. Вып. 5. Третьи Пешуковские чтения. — М., 1998. — С. 31–33. Автор указывает на ассоциативные соответствия Дванова и Данте как героя «Божественной комедии» — фигуру сомневающегося, но твердого в намерении отыскать истину, скорбящего об отце, «терпеливого» и т.д. .

¹Дмитровская М.А. Язык и мирозерцание А. Платонова. Дисс. ... докт. филол. наук. — М., 1999. — С. 189.

²Хрящева Н.П. Сны в художественной структуре «Чевенгура» // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 7. — Екатеринбург, 2004.

деева и Шолохова, он — грамотный, не утративший связи с национальной почвой, верящий в творчество масс, чувствующий необходимость на излете военного коммунизма, в преддверии НЭПа научиться жить по-новому. В дальнейшем течении сюжета характер/образ усложнится. Писатель отправляет Сашу Дванова («этичного, научного парня») найти «социалистические элементы жизни». Александр «согласился искать коммунизм среди самодеятельности населения». Такова мотивировка развертывания повествования второй части романа.

Вторая часть романа начинается словами «Дванов шел по губернии, по дорогам уездов и волостей». Мотив пути, странничества-правдоискательства, характерный для русской литературы, обогащается новыми смыслами, неожиданными ролями героя-путешественника и встречаемых им людей, осложняется реминисценциями, создавая прихотливую художественную мозаику. Одно из первых событий на этом пути Александра — обретение друга, спасшего его из бандитского плена, трогательно, любовно заботящегося о нем на протяжении всего романа.

Образ Степана Копенкина — один из самых сложных в романе. Это чудак и романтик, Дон-Кихот революции, тоскующий о своей прекрасной даме — Розе Люксембург как олицетворении идеальной стороны революции. Этот весьма важный в поэтике романа мотив восходит к ницшеанской *идее о любви к дальнему*, не раз в творчестве Платонова с разными авторскими оценками воплощенной. Такая этика, соответствующая утопическому складу ума, характерна для странствующих платоновских правдоискателей, устремленных вдаль и в будущее¹. Мотив любви к дальнему присутствует и в образе Саши Дванова, в мессианских ожиданиях чевенгурцев², в «деяниях» первых коммунистов; порой этот мотив сложно взаимодействует с мотивом «земной» любви или даже околорелигиозного чувства к ближнему. Так, Чепурной не видел «надобности в одном далеком человеке, когда есть близко множество друзей и товарищей»³. В образе Копенкина любовь к дальнему приобретает особые нюансы. Во-первых, он тоскует не о реальной возлюбленной (лучшие герои романа вне плотской любви, такие исключения, как близость Саши с Феклой Степановной лишь подчеркивают трагичность «полового» человека), но о далекой и умершей женщине.

¹ См.: Гюнтер Х. Любовь к дальнему и любовь к ближнему: постутопические рассказы А. Платонова второй половины 30-х годов // Страна философов. Вып. 4. — М., 2000. — С. 306 и др. Один из первых исследователей А. Платонова М. Геллер утверждал, что любовь к дальнему для Платонова — признак бездушной, бессердечной утопии, бесплодной любви. См.: Геллер М. Андрей Платонов. В поисках счастья. — Париж, 1982. — С. 66.

² Чевенгурцы находятся в напряженном ожидании «кого-то», «какого-то человека», воплощающего мечты о человеке-Мессии (о дальнем и ближнем в одном обличье). Саша Дванов лишь на время берет на себя эту роль. «Вместо Мессии появляется неизвестная армия, и под ударами машинного врага чевенгурская утопия прекращает свое существование», — пишет исследователь. См.: Дмитриевская М. А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур». — Творчество Андрея Платонова. — СПб., 1995. — С. 51.

³ См.: Яблоков Е. А. Между дальними и ближними. — Его же. Нерегулируемые перекрестки. — М., 2005. — С. 145–146.

Образ Розы в антропологическом ключе — вариант инвариантного образа матери. «Роза — продолжение его детства и матери», — комментирует свой собственный сон Копенкин. «Для Копенкина мертвые равны. Копенкин не молится о воскрешении, но стремится к нему, хотя и не представляя себе, как оно может быть осуществлено»¹. Так образ Розы Люксембург встраивается в экзистенциальную и онтологическую сферы проблемного мира романа.

Образ Розы Люксембург становится, однако, весьма важным и в социально-исторической проблематике романа, если вспомнить спор лидера немецкой социал-демократии Розы Люксембург с русскими большевиками, с Лениным по поводу централизма, беспощадного вмешательства строго организованной власти в живую, творческую деятельность рабочих масс (которую, собственно, Люксембург и защищала)². Копенкин в романе открыто выступает против централизованной власти. «...Он верил, что люди сами справедливо управятся, если им не мешать. Его дело — держать дорогу в социализм чистой; для этого он применял свою вооруженную руку и веское указание». Когда Дванов собирается послать отчет в губернию, чтобы узнать, что там делается, Копенкин сопротивляется: «И знать нечего. Идет революция своим шагом». Он — рыцарь революции снизу, вечно стремящийся к недостижимому идеалу.

Копенкин, в отличие от Дванова, не склонен к рефлексии, боится «усложнения жизни». О его душевном устройстве и одновременно — о близости его образа к типу удачливых героев волшебных сказок — свидетельствует фраза: «Копенкину ничего не снилось, потому что у него все сбывалось наяву». Он зачастую примитивен в своих интеллектуальных усилиях и не отягощен культурным багажом. Копенкин склонен к радикальным, а порой экстремистским революционным мерам. Ему, например, принадлежит идея вырубки Биттермановского лесничества. Тем не менее он считает себя не властью, а «природной силой». Он — верный товарищ Саши Дванова, до последнего разделяющий с ним поиски справедливости и всеобщего счастья.

В ходе странствий героев автор словно бы испытывает, моделирует возможные в революционной Советской России утопические проекты преобразования мира. Они могут трактоваться и как предложенные писателем разные способы «выхода» человека в «иную», неизвестную дотоле реальность (сверхприродную, сверхсоциальную). В этих эпизодах жизнеподобие легко совмещается с условностью.

Футурологические проекты носят не только социальный характер, но и психологический, идеологический, нередко — онтологический. Одна из первых гипотез, «проверяемых» Платоновым, лишь на первый взгляд — физиологический эксперимент. Может ли человек питаться сырой землей, содержащей лишь минералы и органику самой почвы? Дерзкий вызов природе Бога-Никанорыча из деревни Петропавловка оказался победоносным (семантика отчества-имени героя Никанорыч —

¹ Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). — СПб., 2004. — С. 149.

² См.: Ходел Р. Чевенгур и Роза Люксембург // Страна философов. — М., 2000. Вып. 4. — С. 542–547.

«усматривающий победу»). Неожиданно серьезная стилистика отдельных пассажей этого невероятного комического сюжета заставляет увидеть здесь большее, нежели просто абсурд. В герое — пусть даже иронично — отражена идея целостности, самодостаточности человека. Крестьянин говорит Дванову: «Но упомни, что один человек растет от дружбы другого, а я расту из одной глины своей души». Платоновский метатекст словно пронизывает идея, выраженная исследователем: «Преображенное сознанием человеческое тело способно преобразить и любое «вещество» — с целью его облагораживания и энергетического возвышения, для накопления энергии «мысли-любви», спасительной для «вещества существования»¹. Попытка преодоления границ между живым и мертвым, «тесное слияние или соприкосновение с «веществом мира» <...> — важнейший путь человека в преодолении трагического отчуждения от мироздания»². Эта идея имеет не только констатирующий, но и проективный характер, берущий начало в космизме и теософии начала XX века.

Не только новые мифы, но и древние находятся в основании футурологических проектов. Так, уже не «физический», а «гуманитарный» («языковой») эксперимент в деревне Ханские Дворики призван ознаменовать начало нового, создаваемого здесь и сейчас мира (что восходит к мифологеме сотворения мира). Революция всему стремится дать новое имя (что само по себе тоже восходит к мифологии). Уполномоченный волревкома одноногий Игнатий Мошонков, очевидно, осмысляющий себя как творец новой истории, пишет сам себе заявление о переименовании его же в честь известного писателя Федора Достоевского, а односельчан переименовывает в честь иных исторических деятелей «в целях самосовершенствования граждан: кто прозовется Либкнехтом, тот пусть и живет подобно ему, иначе славное имя следует изъять обратно». Это проявление утопического творчества масс, встречаемое на пути Двановым и Копенкиным, обыграно в откровенно комическом плане: «Степан Чечер стал Христофором Колумбом, а колодезник Петр Грудин — Францем Мерингом: по уличному Мерин». Но серьезность проявляется все же в близкой герою нового времени Игнатию Мошонкову религиозно-этической идее самосовершенствования (возможна реминисценция из того же Достоевского и Толстого), которая парадоксально связана в романе с особой формой самозванства. Кстати, самозванством грешат многие герои романа, приписывая себе должности и власть вовсе не легитимные, никем не даденные — но такова логика революции. В «Чевенгуре» можно видеть варьирование приема «ново-поименования» героев, разработанного в романе Л. Леонова «Вор» (1926), близком платоновскому роману по проблемному изображению революции и НЭПа. Аналогичный прием будет использован в 1931 г. в «Золотом Теленке» И. Ильфа и Е. Петрова.

В тот же социально-географический локус — деревню Ханские Дворики — Платонов поместил важнейший для времени великого перелома

¹ Барит К.А. Поэтика Платонова. — С. 300–302: до «Чевенгура» она озвучена в статье 1920 г. «Крпасный труд», в «Потомках солнца», после — образно воплощена в рассказе «Мусорный ветер», повести «Джан», пьесе «Шарманка».

² Там же. — С. 307.

спор о принципах коллективизации. В момент перераспределения скота в пользу бедных на сельской площади у церкви крестьянин без фамилии по прозвищу Недоделанный приводит веские аргументы против революционного дележа животных. «Народ окаменел от такого здравого смысла», — замечает повествователь. Однако Копенкин вмешивается в ситуацию, одновременно как библейский пророк, вещающий о наступлении Конца света, как проворный интендант и опытный комиссар: «Социализм придет моментально и все покроет. <...> А теперь — расходитесь, товарищи бедняки, для борьбы с разрухой!» Однако в следующих за этой командой ироничных словах повествователя звучит явное сомнение в достижимости такого идеала: «Бедняки неуверенно тронулись с коровами и лошадьми, разучившись их водить».

«Частным» проектам будущего противостоит фрагмент мира, утраченный в прошлое. Это Биттермановское лесничество. Библейская мифология сотворения мира через СЛОВО (имя, текст) сопряжена с мифологемой конца света и актуализируется здесь смыслом, не совпадающим со смыслом Священного писания. Лесничество, по мнению Дванова и Копенкина, не приносит дохода революции, герои составляют приказ-обращение, в котором дают распоряжение вырубить лес для посевов ржи, необходимой революционному крестьянству. Начало нового мира и конец старого явлены здесь через растительные аллегории. Приказ, написанный в прагматическом канцелярском стиле, явно противоречит стилю и пафосу старой книги, которую лесной надзиратель извлекает из библиотеки, доставшейся по наследству от отца и состоящей из книг самых последних, нечитаемых и забытых сочинителей. Сравнение с нерожденными младенцами, умершими в утробе матери, лишь усложняет понимание образа книги и, казалось бы, «утверждает ее существование на периферии истории»¹, но повествователь декларирует, что для лесничего и его отца в книгах спрятана истина, пророчество.

Книга, семья, традиция, наконец — эволюция, — таковы жизненные ценности и мировоззренческие устои лесничего. Эти эволюционистские, предполагающие опору на опыт, традицию, культуру идеи воплощены в стилизованном отрывке из книги Николая Арсакова «Второстепенные люди»: «Пускай же как можно длительнее учатся люди обстоятельствам природы, чтобы начать свои действия поздно, но безошибочно, прочно и с оружием зрелого опыта в деснице». В имени и сочинении писателя, якобы написавшего книгу в 1868 г., усматриваются аллюзии на классиков, но их заветы решительно не принимают Дванов и Копенкин: «Капиталистическая теория: живи и не шевелись». Со своей стороны лесной надзиратель отчужденно воспринимает революционеров, задаваясь вопросом об их историческом генотипе². В контексте всего эпизода «второстепенные люди», которые «делают медленную пользу» противопоставлены сразу двум социально-культурным типам. Во-первых, «второстепенные люди» противостоят высшим людям, утомляющим жизнь своим

¹ Лазаренко О. Письменное слово и история в романе «Чевенгур» // «Страна философов». Вып. 4. — М., 2000. — С. 549.

² См. во внутреннем монологе «Откуда вы? — думал надзиратель про большевиков...» оценочное суждение — «воровство существовавшего»).

ускорением, благодаря чему «она теряет то, что имела раньше»¹. Во-вторых, новое время, революционная эпоха поставили «второстепенных людей» в оппозицию к «вооруженному человеку», устрашающему и подгоняющему жизнь (см. знаковое название «революционной» пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем», 1937). В соответствующем эпизоде «Чевенгура» это Копенкин, который подписывает приказ о вырубке леса как командир отряда полевых большевиков, не забыв подчеркнуть: «...я ведь вооруженный человек».

Спор о преимуществах эволюции и революции здесь как бы кристаллизуется и обретает форму оппозиции знаковых аллегорических образов (поле — лес, приказ — книга, человек второстепенный и — вооруженный), в целом вписываясь в размышления на эту тему других писателей 20-х годов (достаточно вспомнить защиту эволюционного пути в «Белой гвардии», «Собачьем сердце» М. Булгакова).

На какой стороне в этом противостоянии автор? Стилистически автор-повествователь попеременно солидаризируется с «оппонентами» (в чем сказалось общая особенность «непроясненной» авторской позиции вообще). Думается, автор как идейный центр романа (т.н. имманентный автор) не имеет закрепленной «точки зрения», а автор реальный — в мучительных поисках. В романе этот важнейший конфликт сюжетно завершается некоторым компромиссом: Дванов, вернувшись в город, получает выговор за погубленный лес от носителя революционной власти в губернии Шумилина, в данном конкретном случае — власти мудрой, хотя и категоричной в оценках.

Копенкин же продолжает проповедовать *отказ от культурной традиции*. Да и о Дванове говорится: «Он в душе любил неведение больше культуры». Предметно Копенкин восстает даже против грамотности, ибо считает ее инструментом порабощения большинства меньшинством. Отчетливо артикулируются эти проанархистские взгляды Копенкина, когда Дванов читает ему отрывок из клочка газеты о кронштадтском мятеже на том этапе странствий, когда они оказываются перед «революционным заповедником товарища Пашинцева имени всемирного коммунизма».

Ревзаповедник — один из первых осуществленных проектов коммунизма в романе. Как и члены коммуны «Дружба бедняка», обитатели ревзаповедника не знают, что такое пахота, систематический труд: неимущие, босота, голытьба, противопоставленные крестьянам, находят здесь пристанище.

Эти две коммуны — своеобразные опытные образцы, модели Чевенгура, чье мироустройство как бы заблаговременно объясняет автор, в то же время показывая типичность российского «извода» коммунизма, коммунизма, понятого и воплощенного как начало (до грехопадения) и конец света. Ревзаповедник — подобие рая, где «создатель» — Пашинцев заявляет: «храню революцию в нетронутой героической категории...» В ревзаповеднике сохраняются и сосуществуют многие модели культуры, уже ушедшей, «законсервированной» или современной: рыцарской, дво-

¹ Здесь возможна смысловая параллель и к «маленьким людям с просторной душой», из числа «праведников» Лескова, и к «право имеющим» Достоевского, «способным сказать новое слово».

рянской, крестьянской, пролетарско-революционной, босяцкой. Они прихотливо переплетаются. Пашинцев в средневековых латах реализует законы своеобразно понятого им коммунизма (точнее — анархо-коммунизма), яростно сокрушаясь о конце революционной анархии и безвластия: «Я вынес себе резолюцию, что в девятнадцатом году у нас все кончилось — пошли армия, власти и порядки, а народу — опять становись в строй, начинай с понедельника <...> Всему конец: закон пошел, разница». Пашинцев по своей идеологии совпадает с идеологами Чевенгура и может считаться чевенгурцем вне Чевенгура, как и его единомышленники в коммуне «Дружба бедняка». Анархистски понятая свобода, свобода от власти и труда — его идеал. Стихи Пашинцева («Буржуя нету, так будет труд Опять у мужика гуза на шее. Поверь, крестьянин трудовой, Цветочкам полевым сдобней живется!») и мысленный комментарий Дванова («Дванов подумал, что, действительно, мужики с босяками не сживутся») вполне определенно характеризуют хранителя заповедника и как идеолога босячества.

Резваповедник — это локальная утопия внутри утопического/антиутопического романа, обетованное место для гольтубы (не случайно в стихах есть образы полевых цветочков из Нагорной проповеди Христа).

Прежний «культурный слой» реализованной утопии прозрачен: резваповедник появился на месте заброшенного дворянского поместья. Картина бытовой жизни здесь с помощью символических образов связана с бытием вселенной. Онтологические вопросы вновь настойчиво заявляют о себе. Колонны главного дома выполнены в форме женских ног, у основания одной из них — латинский стих, где антропоморфное изображение вселенной задает идею вечного движения и включенности земли в общемировые космические процессы: «Вселенная — бегущая женщина: Ноги ее вращают землю, Тело трепещет в эфире, А в глазах начинаются звезды».

Онтология, однако, как всегда у Платонова связана с историософией. Вращающая землю Вселенная — бегущая женщина — задает новый виток в развитии планеты. Движение истории неостановимо, в ней есть внутренняя заданность (например, по словам Копенкина, «идет революция своим шагом...»). Читатель не чувствует сожаления по поводу исчезнувшей с лица земли русской дворянской культуры (хотя автор отдает дань уважения ее создателям), вопрос лишь в том, как направить в революционное русло энергию нажда (который, кстати, готов мраморные ноги «Вселенной» утилизировать)¹: дворянская культура вынуждена была оставить в наследство революционному народу дома, лес и хорошие пахотные земли. Однако в том виде, в каком ее застают путешественники, усадьба — «обезлюдившая до бесприютного вида», а сама утопия благополучна лишь до тех пор, пока не съедены и не растащены все припасы, предметы хозяйства, строения и сам лес. Дванов настойчиво советует Пашинцеву, как ему с умом распорядиться достоянием и по справедливости обеспечить мужиков (крестьян) и босоту. Однако вопрос о судьбе

¹ См. дословно: «— ...Увези бабью ногу из белых столбов... В хозяйстве ей место найдется. — Можно, — удовлетворился проситель. — Мы ее буксиром спровхала потащим — кафель из нее колоть будем».

коммунистической утопии здесь остается открытым, он будет перенесен автором из ревзаповедника в Чевенгур.

На пути Дванова в Чевенгур окажется еще и *родной город*, который Саша, уезжая, оставил «строгой крепостью», а, вернувшись, увидел «праздничным поселением, освещенным летним солнцем», где наступила «хорошая жизнь». Однако такое обывотленное «Лето господне» (Лето Господне — эквивалент Царства Божия на земле), явившееся главным героям первыми приметами НЭПа, не может удовлетворить их. Для Захара Павловича НЭП — «погибшее дело!» Для Саши Дванова в новой жизни по-прежнему остаются нерешенными главные проблемы бытия. Один из них — вопрос о судьбе предков. Не случайно Саша Дванов, обнимая постаревшего Захара Павловича, «думал: что нам делать в будущем коммунизме с отцами и матерями?». Этот вопрос сопряжен с проблемой преодоления смерти и напрямую отсылает читателя к философии «общего дела» Н.Ф. Федорова. В художественном мире романа этот мистический эсхатологический проект одного из главных представителей русского космизма «озвучен» родным отцом Саши в виртуальном пространстве сна героя. Слово призыв к осуществлению затаенной мечты воссоединения с предками звучат слова: «— Не скучай, — сказал отец. — И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» Однако, по мнению исследователя, «Платонова нельзя свести к Федорову», ибо многочисленные библейские и новозаветные вкрапления все же связывают идейный строй романа с христианским решением темы смерти, а «сосуществование и борьба мнений на уровне композиции и стиля воплощает гносеологический принцип сомнения»¹.

Чтобы подкрепить решимость Саши отправиться в Чевенгур, автор прибегает к образам фольклорной сказки о пузыре, соломинке и лапте². Образ лаптя не раз появляется на страницах романа и становится символом. *Внутренняя форма слова Чевенгур* прочитывается (с известной долей неопределенности и произвольности толкования) при обращении к двум корням: «чева» — ошметок, обносок лаптя и «гур» — шум, рев, рык³.

Образ Чевенгура постепенно обретает предметные очертания во второй части романа, так что провести резкую демаркационную линию между второй и третьей частью не представляется возможным. Его первый глашатай в романе — один из чевенгурских лидеров председатель ревкома Чепурный.

¹ Вьюгин В.Ю. Указ. соч. — С. 149–150, 426.

² В.Ю. Вьюгин предостерегает от прямых сближений романа и сказки, популярных в платоноведении (см. указ. соч. — С. 160). По его мнению, в структуре произведения многократно реализуются модели фольклорной загадки, а «загадочность» как некоторая структурная причастность к жанру паремий присуща почти всей прозе Платонова 20 — начала 30-х годов.

³ Еще одна трактовка слова, основанная на этимологии, — «могила лаптей». Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982. См. также: Алейников О.Ю. На подступах к Чевенгуру. (Об одном из возможных источников названия) // Филологические записки. Вып. 13. — Воронеж, 1999. — С. 180–185.

Коммунизм «по Чепурному» в Чевенгуре. Чепурный — коммунист, не сомневающийся в необходимости революционного насилия пролетариата над «населением». Он пропагандирует анархистские идеи о вреде организованного труда, какой бы то ни было собственности. В то же время не забывает экспроприировать или просто присвоить то одно, то другое имущество (даже в пути — чужую лошадь).

По словам Чепурного, Чевенгур — город, где «коммунизм стихией прет» и «громадный трудовой район — <...> весь в коммунизме, как рыба в озере». Здесь «и благо жизни, и точность истины, и скорбь существования происходили сами собой по мере надобности». «Чевенгур не собирает имущества, а уничтожает его. Там живет общий и отличный человек, и, заметь себе, без всякого комода в горнице — вполне обаятельно друг для друга», — пропагандирует Чепурной. В этих непредметных, отвлеченных характеристиках возникают манящие Дванова картины естественного прорастания коммунизма. Важно, что эти картины сопровождаются апокалиптическими мотивами. По словам председателя ревсовета, в Чевенгуре пресуществлен конец света как достижение высшей социальной гармонии и абсолютной цели: «...а у нас всему конец <...> всей всемирной истории — на что она нам нужна?». Христианская телеология (учение о провиденциальной цели — конце света и установлении Царства Божьего) вновь, как и многие христианские идеи, трансформируется в романе, она воплощена здесь как эсхатологическая одержимость людей послереволюционной эпохи. И если для коммунистов и даже «прочих» в Чевенгуре конец истории предполагает наступление благодати (не в христианском, конечно, смысле), то для обывателей апокалипсис оборачивается катастрофой, адом. Так, для «буржуев» в Чевенгуре коммунисты Чепурный и Пиюся «второе пришествие организовали».

Коммунизм «по Чепурному» не может быть вне революционного насилия. Платонов обстоятельно готовит читателя к повествованию о массовом расстреле хоть сколько-нибудь зажиточных жителей Чевенгура. Вопреки собственной писательской практике по преодолению инерции психологического романа, здесь Платонов, мотивируя желание Чепурного истребить «буржуев», тщательно прописывает революционную психологию: она основана на идеях классовой исключительности, замешана на «детском» желании получить все и сразу, одним рывком достичь цели».

Соратник Чепурного Пиюся — скорее практик, а не идеолог чевенгурского коммунизма. Пиюся переполнен классовой ненавистью, она составляет суть этого характера и определяет его поведение: Пиюся «согласен был убить любого из них вручную, даже без применения оружия <...> ведь ежедневно мелкая буржуазия ела советский хлеб, жила в его домах (Пиюся до этого работал двадцать лет каменным кладчиком) и находилась поперек революции тихой стервой».

Сам Пиюся в разговоре с Копенкиным называет чрезвычайку «обычайкой», и в этой речевой ошибке автором фиксируется катастрофический сбой бытия, целого народа, когда обычной становится казнь без суда и следствия, политически обосновывается расстрел не только тела, но и души (душа в художественном мире романа — один из важнейших концептов). «Буржуев в Чевенгуре перебили прочно, честно, и даже загроб-

ная жизнь их не могла порадовать, потому что после тела у них была расстреляна душа». В детальном описании уничтожения «буржуев» Платонову удается передать именно ощущение обыденности происходящего, «тихого» ужаса. Беспристрастный тон повествования при описании последних мгновений человеческой жизни, как-то особенно заботливо отнимаемой нынешними вершителями судеб, создает эффект отстранения («—Где у тебя душа течет — в горле?» — и т.д.)¹.

Отстраненность авторского отношения к классовым врагам в этой сцене сменяется «объективным» вниманием, одинаковым проникновением в чаяния противопоставленных друг другу «полубуржуев» (это «либо вдова, либо приказчик, либо сокращенный начальник пролетариата» и т.д.) и большевиков. Равномерно распределяя свое сочувствие между ними, автор показывает «свою правду» каждой из сторон («адово дно коммунизма», «страшные книги» Маркса, «Лежали у заборов в уюте лопухов... и шептались про лето господне» — и, с другой стороны, «воодушевленное сердце», «добывать будущее, вышибая души из затихших тел буржуев и обнимая пешехода-кузнеца на дороге» др.). Но едва уловимые акценты свидетельствуют, что в этой оппозиции автор на сторону традиционных ценностей («забытые запасы вековой душевности» «достоинство терпения и надежды»). И все же стиль Платонова таков, что противоположные оценочные суждения находятся в одинаковой близости к авторской позиции. Поэтому назвать Чепурного отрицательным персонажем трудно, ибо кроме большевистской одномерности, жестокости, бездушной казенщины автор наделяет его чертами жертвенного героизма, тоской об абсолютном единении пролетариев, не имеющих иных привязанностей и иного спасения, кроме товарищеского участия («когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей, когда бедствие жизни поровну и мелко разделено между обнявшимися мучениками»). «Мы не братья, мы Товарищи!» подчеркивает Чепурный, напоминая о безотцовщине как классовой черте пролетариев (в романе вновь актуализируется мотив сиротства и его преодоления).

Выселение «полубуржуев» окончательно расчищает место для коммунизма, даже календарь, чевенгурское летоисчисление начинается с этого момента. Прокофий Дванов по приказу Чепурного приводит в город «пролетариат и прочих» — около двух сотен коричневых от грязи и голода людей неопределенной национальности («интернациональные пролетарии»).

¹ См. далее: «... Я ее сейчас вышибу оттуда! Пиюся взял шею Завына левой рукой, поудобней зажал ее и упер ниже затылка дуло нагана. Но шея у Завына все время чесалась, и он тер ее о суконный воротник пиджака.

— Да не чешись ты, дурной: обожди, я сейчас тебя царапну!

Дувайло еще жил и не боялся:

— А ты возьми-ка голову мою между ног да зажми, чтоб я криком закричал, а то там моя баба стоит и меня не слышит!

Пиюся дал ему кулаком в щеку, чтоб ощутить тело этого буржуа в последний раз, и Дувайло прокричал жалующимся голосом:

— Машенька, бьют!

Пиюся подождал, пока Дувайло растянет и полностью произнесет слова, а затем дважды прострелил его шею и разжал у себя во рту нагревшиеся сухие десны».

Тип «прочих» принципиально важен для Платонова. «В природе и во времени не было причин ни для их рождения, ни для их счастья... после рождения они оказались прочими и ошибочными». Эти люди «не понимали, как же им жить», не имели какого-либо самоопределения («прочие и есть прочие — никто», «не русские, не армяне, не татары, а — никто»). Случайные дети истории, они, однако, все же ее дети. Их характеризуют все те же эсхатологические ожидания: они хотят видеть Мессию в «высоким дальнем человеке», прошедшем мимо Чевенгура. Явившись отталкивающей и пугающей массой, «прочие», постепенно приобретают индивидуализацию, некоторые обретают личную судьбу, пусть даже трагическую. Из «прочих» выделяется Яков Титыч, Карчук, Кирей и др. Вместе с Чевенгуцами они гибнут в сражении с «машинальной армией». Вместе с ростом личного начала у прочих постепенно выкристаллизовывается мечта о поисках собственной судьбы, не случайно «машинальная армия» загорела им «открытую степь, дорогу в будущее страны света, в исход из Чевенгура». Чевенгур здесь, как и во всем романе, оказывается образом амбивалентным: для прочих он и место обретения своей идентичности, и метафора «несвободы», промежуточный этап, локус преодоления на пути в открытое время и пространство. Вслед за «прочими» у Платонова появится, например, народ джан в одноименной повести).

Пролетариям и прочим, как и «авангарду», устроителям Чевенгура, по их собственному мнению — уготован «прущий стихией» коммунизм. Упования чевенгурцев на его непроизвольное, стихийное произрастание, осуществляемое без трудовых усилий, автор неоднократно подчеркивает. Утопия, казалось бы, обретает реальные очертания. «У нас в Чевенгуре хорошо — мы мобилизовали солнце на вечную работу, а общество распустили навсегда!», — говорит Чепурный. Копенкин формулирует эту идею в письме Дванову более загадочно и парадоксально (возможно, благодаря своему косноязычию): «Здесь коммунизм, и обратно, нужно, чтоб ты скорей прибыл на место. Работает тут одно летнее солнце, а люди лишь только нелюбовно (то есть вне плотских отношений — Е.Ч.) дружат». Чевенгурцам поэтому не нужна кооперация как промежуточный пункт в социализме («Мы же далее социализма достигли, у нас лучше его»), а директива губернского исполкома воспринимается как попытка «пролетариат в напрасное усердие загнать»: «Степь же сама заросла чем попало — пойдй нарви купырей и пшеницы и ешь!» — восклицает Чепурный.

В этой утопии, однако, даже среди коммунаров проявляются приметы социального неравенства, алчной страсти к собственности (Прокофий) и власти. Отношения же большевистских активистов с «прочими» обостряются, проявляя амбиции новой власти. Прокофий Дванов, формулирующий за Чепурного многие идеи, выдвигает на заседании ревкома аргумент против некоего старика-прочего: «Мы же — главный орган, а старик шел из ненаселенных мест, ничего не знает и говорит, что мы — не главные». Появляются первые *признаки деструкции, нарастания энтропии*: хаос полуголодного, полусмысленного существования с поразительной честностью воспроизводится писателем во многих деталях.

Кульминацией негативных процессов в Чевенгуре становится смерть пятилетнего мальчика, сына нищенки. Картина его смерти воссоздана в

романе в нескольких ракурсах: как изображение физических и душевных мучений ребенка и матери, как предсмертное видение мальчика, выдержанное в фольклорно-фантастической образности и передающее неизбывный трагизм существования, как символическая картина умирания надежды коммунистов на претворение идеала. Здесь отчетливо дезавуируется иллюзия социальной гармонии и счастья. «Копенкин догадался, что в Чевенгуре нет никакого коммунизма — женщина только что принесла ребенка, а он умер». Первой оторванность умозрительных идей Чепурного от нужд реального человека формулирует потерявшая ребенка нищенка: «...тебе не мой ребенок дорог, тебе твоя дума нужна!» Позднее ту же мысль повторит замысливший «сыматься» из Чевенгура Яков Титыч: «Он любит от лишнего чувства, а не по нужде: его дело летучее...» «Утрачивая кооперативную надежду в сердце», не находит себе места в Чевенгуре Алексей Алексеевич Полюбезьев, еще недавно почувствовавший живую святость Советской власти благодаря объявленной Лениным кооперации¹. Бессознательно стремится из Чевенгура и Степан Копенкин. «Тебе была дана власть, а ты бедный народ коммунизмом не обеспечил», — обвиняет он Чепурного.

Коммунизм «по Дванову» в Чевенгуре. Коммуна Саши Дванова в романе демонстрирует позитивные возможности коммунистической идеи. С приездом Саши в Чевенгур возвращается труд (ремонтируются дома, создается система орошения), обсуждаются вопросы о превращении солнечной энергии в электричество. Возвращается вареная пища, проявляется забота о пропитании зимой. «Прочие» «делали руками кто что мог»²: Растет душевная энергия, направленная на общее благо: «Каждый прочий <...> начал считать своим благом какого-нибудь другого чевенгурца». Даже Чепурный рубит кустарник, чтобы с его помощью задерживать зимуо снег, утепляющий жилища коммунаров.

Если смерть ребенка нищенки свидетельствовала о крахе чепурновской модели коммунизма, то молодая жизнь тринадцатилетнего Егория (за которую, кстати, радуется измученный болезнью Яков Титыч) символизирует жизнестроительные основы коммуны Саши Дванова. Возможная, но не изображенная в романе, гибель мальчика вписывается в общий трагический исход коммунистического проекта. Еще один символ, свидетельствующий об искуплении «грехов военного коммунизма» и начале нового этапа истории, — впряженная в плуг Пролетарская Сила и Степан Копенкин, идущий за плугом и распахивающий землю, успевшую превратиться в целину. Таким образом, «двановский Чевенгур» представляет коммуны людей, свободных от иерархии и начал тоталитаризма. Копенкину и Дванову удается гармонизировать и приблизить к искомому идеалу жизнь без явной организации и принуждений. Основная сила Александра Дванова — постоянная душевная забота о чевенгурцах, сила

¹ В целом исследователи отмечают упоминание в романе имени Ленина преимущественно в ироничном контексте.

² Даже при описании двановского коммунизма жизнестроительный пафос сочетается с иронией и неизменным натурализмом: «...одни стругали доски, другие с успокоившейся душой штопали мешки, чтобы набрать в них зерен из степных колосьев, третьи <...> в дырках стен и печей... искали клопов и там душили их».

товарищеской любви, личной энергии, спасающей мир от гибели. Ее частное проявление — стремление Дванова преодолеть физическую смерть товарищей, стариков, выполнить наказ Захара Павловича: «Сделай что-нибудь на свете, видишь — люди живут и погибают...»¹. В онтологическом плане — это энергия любви, энергия труда и энергия мысли, участвующие в преображении «вещества вселенной».

Итак, коммунистическую утопию в образе «второго», двановского, коммунизма можно считать осуществленной в художественном мире романа. Несколько страниц, которые описывают наступившее блаженство воодушевленного труда и товарищеской любви, это и есть — хоть и краткое — но максимально возможное в земной жизни приближение к коммунизму, метафорическому концу, «граду Господню», «Новому Иерусалиму», хотя, конечно, не осуществлены коренные онтологические задачи утопического чевенгурского проекта: и не остановлено время, и не преодолена смерть...

От чего же гибнет Чевенгур под внезапным ударом безымянной регулярной армии? В чем смысл трагического финала в смертельной битве с врагом чевенгурского авангарда, пролетариата и прочих?

Существуют две основные версии, объясняющие столкновение внешнего «машинального врага» и «стихии защищающейся жизни» чевенгурцев. В первой интерпретации разгром Чевенгура связывается с участвовавшими весной 1921 года вылазками различных банд. На эту версию работают экспрессивные выкрики Чепурного («казаки, кадеты!»), Пашинцева («буржуазия»), Копенкина, в косвенной речи которого и возникает слово «банда». Обессиленные экспериментами прежних вождей, напавшие свое усердие на восстановление внутренней жизни, чевенгурцы не смогли противостоять врагу и защититься. В этой версии крах Утопии обуславливается причинами внешними, борьбой с классовым врагом; ее принципиальная неосуществимость не провозглашается автором, а сатирический пафос, авторская критика направлены на перегибы большевистской идеологии и практики, на вполне определенные типы, дискредитирующие коммунистическую идею и представленные в образах Пиюси, Чепурного, Прокофия Дванова и его сожительницы Клавдюши².

Согласно второй версии чевенгурцев разгромили регулярные части Красной армии (автор называет нападающих *солдаты, отряд, всадник* и т.д.; а все перечисленные выше наименования (*банда* и пр.) — принадлежат лишь охваченным паникой или недоумением героям и, таким образом, находятся в сфере субъективной трактовки). Еще одним кос-

¹ Федоровские идеи, весьма трансформированные, но существенно определяющие поведение Александра Дванова, парадоксально воплощены и в неудавшихся попытках Чепурного с товарищами оживить мальчика — сына нищенки. Исследователями ставится под сомнение вопрос о близости идей Платонова по преодолению смерти идеям воскрешения предков Н.Ф. Федорова.

² К примеру, убеждение Прокофия, что при любой организации «не думает больше, чем один человек», вызывает ассоциацию с выдвинутой Сталиным в 1926 г. концепцией, согласно которой «диктатура пролетариата есть, по существу, «диктатура» его авангарда, «диктатура» его партии...». См: *Ходел Р.* Указ соч. — С. 536.

венным доказательством данной версии служит тот факт, что организованные войска появляются после отосланного в губком письма проверяющего Чевенгур Симона Сербинова. Психологическая подоплека письма, которое, по словам автора, «получилось умно, двусмысленно, враждебно и насмешливо над обоими — и над губернией, и над Чевенгуром» обстоятельно мотивирована в романе отчужденностью «усталого, несчастного человека, с податливым быстрым сердцем и циническим умом», отчужденностью, которую в братской среде чевенгурцев ему хотя бы частично удастся преодолеть. Парадокс заключается в том, что Сербинов — тоже явно автобиографический персонаж. Губернские власти стремятся уничтожить «вольницу» Чевенгура, представляющую угрозу централизованной власти. Замечено совпадение изображенного Платоновым разгрома коммуны и фактов реальной политической жизни: 1919 г. VIII съезд ВКП(б) провозгласил «полное господство» партии над государственными учреждениями и жизнью страны вообще. Замечено и символическое совпадение: в 1919 г. умерла Роза Люксембург, критиковавшая российских большевиков и Ленина за беспощадный централизм и вмешательство центральной власти во все жизненные проявления локальных организаций партии, выступавшая за живое социалистическое творчество масс. В этом историческом контексте вторая версия разгрома Чевенгура позволяет истолковывать произведение как острокритическое по отношению к установившемуся строю вообще, сатиру на реальный социализм в пережившей революцию стране, где, по словам героя (Пашинцева), в 19 году «все кончилось — пошли армия, власти и порядки». В «Чевенгуре», вероятно, выражено понимание Платоновым коммунизма как спонтанной добровольной ассоциации людей¹.

Согласно версии Е.А. Яблокова, явившаяся «машинальная армия» не связывается ни с какими конкретно-историческими обстоятельствами, а представляет собой символическое воплощение любой государственной машины.

Можно ли считать, что автор показал невозможность того коммунизма, о котором мечтают самоотверженные герои романа? Скорее всего — да. Необходимо помнить, что «Чевенгур» создавался на протяжении нескольких лет, за время которых, возможно, произошло охлаждение Платонова к революции и ее конкретным результатам, но вряд ли — к самой коммунистической идее (в его понимании). «Чевенгур» — произведение такого масштаба, которое, не давая однозначных ответов, имеет множество смысловых регистров, и поэтому требует более широкого — философско-исторического подхода к изображенным реалиям истории².

¹ Критик «Красной Нови» А. Гурвич, обвинявший с партийных позиций Платонова в мировоззренческих просчетах, утрированно и язвительно замечал, что для писателя «идеал жизни — распустить город, распустить государство и пустить всех людей по миру» // Красная Новь, 1937, № 10. — С. 216.

² Существует, например, мнение, что «книги Платонова — уникальный художественный аргумент к мысли Бердяева о «запредельности русского коммунизма», которому не хорошая жизнь нужна, не конкретная политическая свобода, а нечто большее самой жизни» (См.: Чаликова В. Утопия рождается из утопии. — Лондон, 1992. — С. 174). Исторические, а также надвременные/атемпоральные, метафизические представления Платонова (см., например «Коммунизм есть только волна в

После трагической сцены смертельного ранения Копенкина и прощания с ним Саши автор переносит Дванова в родные места, где на берегу озера Мутево он нашел потерянную им в детстве удочку, а затем «понутил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти».

Воды озера Мутево, по всей видимости, навсегда сомкнутся над головой Саши, пережившего трагическое крушение мечты, коммунистического идеала, смерть друзей. В большинстве исследований исход Саши Дванова в воды озера читается как добровольный уход из жизни. Последний поступок Дванова истолковывается и как символическое (а может быть — и фатально предначертанное) возвращение сына к отцу. Очевиден поиск пути к воскрешению, к разгадке тайны смерти. Федоровские мотивы, вложенные ранее в уста отца Саши «Делай что-нибудь, в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать» — дают основания для такого прочтения. Самоубийство, смерть Саши ставится под сомнение некоторыми исследователями¹. Так, В.Ю. Вьюгин отмечает, что читателю не дано стать свидетелем самоубийства, писатель не называет уход героя гибелью, противостоит этому прочтению и финальный диалог Захара Павловича и Прошки Дванова, в котором скрыто не столько отчаяние, сколько надежда: «— Хочешь, я тебе опять рублевку дам — приведи мне Сашу. — Даром приведу, — пообещал Прокофий и пошел искать Дванова».

Амбивалентность, смысловая двойственность — принципиальное свойство поэтики «Чевенгура», задающее многомерное поле эстетических реакций читателя.

Попытки Платонова и Литвина-Молотова опубликовать новый роман Платонова, выросший из повести «Строители страны Советов», были обречены.

В рассказе «Усомнившийся Макар», опубликованном в 1929 г., критическое отношение автора к послереволюционной жизни становится очевидным; изображение ее окрашено в откровенно сатирические тона.

океане вечности истории» /статья «Будущий Октябрь», в «Воронежской коммуне» за 9.11.1920 г.) требуют пристального внимания в русле изучения мировоззрения, мировидения писателя, возможно — художественной историософии Платонова.

¹См.: Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. — С. 112–113. *Солдаткина Я.В.* Центральный персонаж в русском романе 20–30-х годов // Проблемы современного филологического образования. Межвузовский сборник научных статей. Вып. 5. — М.-Ярославль, 2004. — С. 110–115. Я.В. Солдаткина видит типологическое сходство Саши Дванова и Григория Мелехова, общность их романтических судеб. Главные герои «Чевенгура» и шолоховского «Тихого Дона» в открытом финале произведений, пережив трагедию революционного бытия, возвращаются в родные места, преодолевают водную преграду (мифологический символ перехода в иное состояние), символически возрождаются/перерождаются, «продолжая свою жизнь» (цитата из «Чевенгура»), подавая окружающему мир надежду на возрождение, примирение и обретение гармонии (над Григорием, обнимающим сына, снова светит солнце, а бывший двановский антагонист Прошка отвергает идею имущества и отправляется на поиски Дванова). Принципиальная непроясненность судеб героев оставляет авторам и читателям возможность верить в победу созидательных сил.

Платонов вновь обращается к поэтике условных образов, в частности — сновидений. Так, неживое абстрактное знание и оторванность чиновников от народа будет запечатлено в аллегорическом сатирическом образе приснившегося Макару (крестьянину, пришедшему в столицу) «научного человека», который своим мертвым телом, свалившимся с высоты горы-пирамиды, раздавил распростертого у ее подножия героя. Здесь очевидны множественные реминисценции из Салтыкова-Щедрина) «Среди прочих трудящихся масс жили два члена государства: нормальный мужик Макар Ганушкин и более выдающийся — товарищ Лев Чумовой, который был наиболее умнейшим на селе и, благодаря уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу»¹.

Сомнения Макара глубоки и по сути трагичны: ведь он сомневается в подлинности, правильности священной мечты: того социализма, который строится не так, как видится в идеале Макару. Но поиски идеала странником и чудачком Макаром окрашены у Платонова в комические тона. Комический эффект нередко возникает благодаря типичному для Платонова стилистическому приему, когда налицо резкие перепады использования слов с абстрактным значением, «высоких» риторических средств и просторечий, грубых снижений в речи героев или автора. Пламенные призывы Макара в адрес пришедших со стройки на ночлег рабочих наталкиваются на непонимание с их стороны: «Макар подождал, пока пролетариат разлегся на государственных койках и перевел дыхание от дневного строительства. Тогда Макар смело вошел в ночлежную залу и объявил, став посреди пола:

— Товарищи работники труда! Вы живете в родном городе Москве, в центральной силе государства, а в нем непорядки и утраты ценностей.

Пролетариат пошелвился на койках.

— Митрий! — глухо произнес чей-то широкий голос. — Двинь его слегка, чтоб он стал нормальным.

Макар не обиделся, потому что перед ним лежал пролетариат, а не враждебная сила».

Он стремится усовершенствовать нерациональные трудовые процессы (перевозку молока, строительство домов с помощью придуманного им устройства наподобие «кишки»). Однако в собственной правоте его заставляет усомниться реплика пролетария: «Нам сила не дорога — мы и по мелочи дома поставим, — нам душа дорога». И вновь в онтологической сфере рассказа подчеркнуто сталкиваются две — материальная и идеальная — субстанции: сила и душа, природа и культура, новая техника и инерция сознания, абстрактное знание и убожество реального существования, новые революционные идеи и их предметное воплощение. Их столкновение сложно и непрямойно. Их осмысление рождает новые вопросы, захватывающие не только Макара (см.: «Макар здесь усомнился <...> Комендант тоже задумался <...> будет ли в социализме удивительная радость, и какая?»

¹ Лев Чумовой может рассматриваться и как пародия и на Троцкого, и как аллюзия на высшее руководство страны, на Сталина, ибо, расправившись со своим оппонентом, Сталин, фактически начал использовать его методы.

Рассказ, казалось бы, заканчивается победой простого здравого смысла трудового человека — правда не без участия «высшего начальника» — над бюрократическим произволом советских чиновников. Лев Чумовой — антипод Макара — «умер среди забвения и канцелярских дел, в которых был помещен его организационный гос-ум». Однако публикация рассказа в 9 номере журнала «Октябрь» 1929 г. вызвала шквал критики.

Имела ли под собой основание оценка Сталиным рассказа как идеологически двусмысленного, за что А. Фадееву как члену редколлегии «Октября» попало от вождя?¹ Объективно — да. Но Платонов искренне считал себя пролетарским писателем! Однако рапповцы увидели в позиции писателя «анархоиндивидуалистическую фронду» (см. статью ведущего теоретика РАППа Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах», которая появилась сразу в трех изданиях: в ноябрьских номерах журналов «Октябрь» и «На литературном посту», а также в «Правде»). Критику вызвали также повесть «Че-Че-О», имеющая подзаголовок «очерки» и подписанная Платоновым и Пильняком, и «Государственный житель».

Повесть «Котлован» в окончательной редакции написана к концу 1930 года. В подзаголовок же на отдельном титульном листе Платонов вносит даты: декабрь 1929 — апрель 1930, указывающие на конкретный временной отрезок, в котором разворачивается действие. 1929 год — год «великого перелома», когда советское государство, управляемое большевиками, осуществляя ускорение темпов развития страны, превращало крестьян в подневольную массу, вынужденную поставлять в город рабочую силу. Ведущей стратегией великого перелома была сплошная коллективизация, первыми ощутимыми последствиями — массовый исход из деревни, очертания великих советских строек, приметы барачно-казарменного социализма. Платой народа за грядущую индустриализацию и «углубление революционных преобразований» станет страшный голод 1932–1933 годов. Именно эти социально-экономические процессы, жуткие жизненные картины «великого перелома» и находятся в поле художественного зрения Платонова.

На пересечении глубоко переживаемой личной трагедии отчуждения героев и общенародной социальной катастрофы, захватившей и город, и деревню, строится сюжет. Повесть начинается с констатации перелома в бытии частного человека. «В день тридцатилетия личной жизни Воцеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устранился с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда». Поразителен эффект соединения новояза полуграмотных советских руководителей, чиновников с «высказыванием» частного человека об интимном и значимом событии в его собственной судьбе. Причем в этом отрывке, как и во всей повести, язык повествователя и язык персонажей не дифференцируется.

¹ Фадеев А.А. Повесть нашей юности. Из писем и воспоминаний. — М., 1961. — С. 189–190.

Очевидны парадоксальная многозначность платоновского слова, нарушение сочетаемости, грамматических, синтаксических и вообще коммуникативных норм. Иосиф Бродский в своем послесловии к американскому двуязычному изданию «Котлована» в 1973 г. писал о «фиктивном мире», «сюрреализме», «философии абсурда», запечатленных в языке советской эпохи и переданных Платоновым. Речь повествователя и героев организуется так, что сюрреалистичность возникает из множества мелких деталей. Герои совершают зачастую труднообъяснимые с житейских позиций поступки, автоматически взирают на явления, которые с точки зрения здравого смысла выглядят как абсурд. В повести немало внешне немотивированных, «монтажных» переходов от одного эпизода к другому. Абсурдную форму приобретают здесь уже знакомые нам платоновские черты утопии/антиутопии. Но это «абсурдистское», близкое по манере обериутам (при всей разности их индивидуальных стилей), а в масштабах европейской литературы — также Кафке и Джойсу, сгущение, по сути — обобщение конкретных обстоятельств реального исторического процесса. Обращает на себя внимание фиксация художником противоречивых по самой жизненной правде реалий. «Энтузиазм труда» героев повести: Вощева, Чиклина, Сафронова, сотен безымянных героев — произрастает на почве изнурительной работы, нечеловеческих лишений, страшном барачном быте, но освещает этот труд и дает «высшее счастье настроения» новая действенная мифология. *Это мифология утопического «новостроящегося мира», общего «счастья будущего».*

Чтобы понять степень художественной типизации и почувствовать поразительную прогностическую интуицию писателя, достаточно сопоставить проект создания гигантского Дворца Советов — «памятника» Ленину, Коминтерну и образованию СССР, как писали тогда, «главного здания страны» на месте взорванного в Москве в декабре 1931 г. Храма Христа-спасителя со строительством — уже в мире платоновской повести — грандиозного Дома для трудящихся. В повести придумавший монументальный новый дом инженер Прушевский словно предвидит этот проект, нарисованный и рассчитанный уже в 1933 году архитектором Б. Иофаном: Дворец Советов должен был стать самым высоким в мире зданием (415 метров плановой высоты!), с колоссальной статуей вождя пролетариата, устремленной в небо. А вот мечты Прушевского: «Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли». Нельзя забывать, что за этим предвиденьем — никто иной, как автор, выносящий, по всей видимости, приговор абстрактным, умозрительным планам преобразования социума и бытия, не случайно в цитате очевидна аллюзия на печально знаменитую мифическую Вавилонскую башню. Однако нельзя не учитывать и отсылки к знаменитому стихотворению А.К. Гастева «Башня»¹, где есть воспевание трагического героиз-

¹ См.: Малыгина Н.М. Указ. соч. — С. 113 и др. Исследователь воссоздает литературный контекст «Котлована»: поэму Маяковского «150 000 000», «производственные» повести и романы Ф. Gladкова, В. Катаева, Л. Леонова, М. Шагинян, Б. Пильняка, произведения о коллективизации М. Шолохова, позднейший «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына и др. (Указ. соч. — С. 283–291).

ма, пусть безрезультатных усилий, и даже высоких иллюзий строителей нового¹.

Образ общего дома, «позитивный» образ которого возникает еще в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923) восходит и к пьесе Л. Андресе «Анатэма», и к роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Образ «хрустального дворца» из справедливого будущего (четвертый сон Веры Павловны) будет подвергнут сомнению Ф.М. Достоевским, что важно в свете вопроса об утопизме-антиутопизме Платонова.

Прушевский — оторванный от народа романтик преобразований, задающийся вопросом о людях будущего: «Какое тогда будет тело у юности и от какой волнующей силы начнет биться сердце и думать ум?». Утопист, обуреваемый любовью к потомкам (вновь «любовью к дальнему» — по Ницше), он не всегда видит ближнего (см. богатый смыслами по-своему символический эпизод в бараке, когда Прушевский глядит на спящих). Лишенный ощутимых человеческой привязанностей, тоскуя без них, Прушевский, не задумываясь о реальных строителях Дома, радуется планам увеличить уже вырытый с таким трудом котлован. Но характер Прушевского неоднороден, к финалу повести он существенно эволюционирует.

Утрированная модель равнодушного отношения к людям проявляется в поведении Пашкина, председателя окрпрофсовета, который якобы для пользы гипотетических завтрашних детей, а в реальности — из карьерных соображений — сначала планирует увеличить фундамент Дома вчетверо, а затем и вшестеро. Платонов прибегает к сатирической характеристике. Она реализуется в портрете («пожилое лицо и согбенный корпус тела — не столько от числа годов, сколько от социальной нагрузки», «уныло-предвидящие глаза»), описании небедного кирпичного дома, образе раскормленной жены. Сатирически воссоздана и рефлексия героя, жаждущего слияния с чем-то абсолютным, стремящегося «угодить наверняка и забежать вперед главной линии, чтобы впоследствии радостно встретить ее на чистом месте, — и тогда линия увидит его, и он запечатлется в ней вечной точкой». Очевидны стилистические отсылки и прямые реминисценции из сатирических произведений Салтыкова-Щедрина. Есть среди героев, рьяно выполняющих партийно-государственные директивы, и безымянный «активист общественных работ по выполнению государственных постановлений и любых кампаний, проводимых на селе», обращающий в трепет деревенских жителей. В этих героях Платонов воплощает типы «срединного» звена советской государственной машины.

¹ В пределах художественной реальности повести Дом для трудящихся не был построен, как не удалось построить и чудовищный, с колоссальной фигурой Ленина наверху, Дворец Советов, но платоновский котлован воплотился и реально (на месте фундамента Дворца Советов в 1958 г. был сооружен бассейн) и символически — как существовавший долгие десятилетия культурный провал, «зияющая высота», если прибегнуть к несколько видоизмененной метафоре писателя А.Зиновьева, чей «цензурный» роман 1974 г. «Зияющие высоты», едва ли сопоставимый в художественном отношении с платоновским текстом, все же в чем-то продолжал социальную сатирическую линию «Котлована».

Трудящиеся за редким исключением изображаются неразличимыми по отдельности, но все же тяготеющими к нескольким типам: то «невыдержанными людьми, предававшимися забвению своего несчастья в пивной», то людьми, что с желанием трудились «отдельно от природы в светлом месте электричества». В целом, коллективный образ народной массы нередко противопоставляется и интеллигенции, и передовому, мыслящему работнику (как «прочие» коммунистам в «Чевенгуре»). В сознании псевдо-образованных пролетариев эта оппозиция обостряется, а автором фиксируется с блестящим юмором. Так, глядя на спящих землекопов, один из наделенных индивидуальностью строителей Дома Сафронов «с горечью высказывался: — Эх ты, масса, масса. Трудно организовать из тебя скелет коммунизма! И что тебе надо? Стерве такой? Ты весь авангард, гадина, замучила!» Здесь впрямую ощущается пародирование марксистских идей. Но все же в поле главного внимания писателя находятся персонажи — сознательные деятели и — одновременно — правдоискатели. Воцев на строительство Дома трудящихся попадает, скитаясь в поисках не только и не столько пропитания, сколько в поисках смысла жизни. Этот герой относится к типу «странников». «Странник», как и любой человек у Платонова, испытывает «давление» мира, но пытается преодолеть его иначе: не «отменить», но и не «раствориться», а как бы «вобрать» мир в себя, оставаясь в то же время уникальной личностью.», — пишет Е. Яблоков¹. Как и «сокровенный человек» Фома Пухов, Воцев чувствует сомнение в своей жизни и даже «слабость тела без истины, он не мог дальше трудиться и ступать по дороге, не зная точного устройства всего мира и того, куда надо стремиться...». В этом отношении Воцев — тот же тип героя, что и Саша Дванов.

В этом образе присутствуют черты, роднящие и его с толстовским Платоном Каратаевым: «Я думал о плане общей жизни» и т.д. Вместе с тем у толстовского героя бытийно-нравственные вопросы «общей жизни» априорно решены, думать о плане приходится платоновскому Воцеву — как человеку, заново, самобытно решающему мировоззренческие вопросы — как герою вздыбленной революцией эпохи. Платонову чужда толстовская определенность вообще и идеологическая заданность образа, которую он справедливо усматривал в Каратаеве: «Платон Каратаев — это художественно-религиозная идея, осуществленная в образе»². Платоновские же любимые герои — герои сомневающиеся, вопрошающие.

Воцев ждет подсказки от природы, но та молчит — в «веществе природы» царит такая же скука, как и в душе героя. Попадая на стройку идеальной обители для пролетариата — Дома трудящихся — «Воцев включается в общую работу в надежде обрести осмысленность существования, в «истинной радости одоления всего смутного вещества земли». Герой, преодолевая невероятное упорство грунта, одухотворенно рыл с товарищами котлован, «земля все же углублялась под лопатами, считаясь лишь с силой и терпением землекопов». Организованный труд, каза-

¹ Яблоков Е.А. Художественная философия природы. — С. 63.

² Платонов А.П. Размышления читателя: Литературно-критические статьи. — М., 1980. — С. 91.

лось бы, привносит целесообразность и в саму природу. Она (природа) в восприятии Вощева приобретает черты социального организма. И все же, оперируя пропагандистскими языковыми клише, Вощев не становится рабом советских официальных мифов, или они не могут заглушить его глубокие и трагичные размышления: «Вощев, опершись о гробы спиной, глядел с телеги вверх на звездное собрание и в мертвую массовую муть Млечного Пути. Он ожидал, когда же там будет вынесена резолюция о прекращении вечности времени, об искуплении томительности жизни». Смысл труда, работы открывается Вощеву с появлением ребенка — сироты Нasti. Мотив сиротства явлен в «Котловане» в новых смысловых регистрах.

Над вечными вопросами задумываются и другие герои повести, те, кто, тяжело и самоотверженно работая, «без торжества <...> хранит внутри себя истину». Это Чиклин, суровый по отношению ко взрослым (но нежный и заботливый по отношению к ребенку), преданный делу социализма и в то же время понимающий, неуспокоенность и тревогу Вощева: «Мы все живем на пустом свете, разве у тебя спокойно на душе?» — спрашивает он Сафронова. Сафронов, с одной стороны, продукт большевистской пропаганды, во всем — даже в истине подозревает он классового врага, «ведь он теперь даже в форме сна и воображенья может предстать!», с другой — ее героическая и/или бессмысленная жертва: он вместе с товарищем гибнет при неизвестных обстоятельствах во враждебной революционным преобразованиям деревне.

Деревня, подвергающаяся коллективизации (теперь это колхоз имени Генеральной Линии), имеет, кроме церкви, реки, мужицких изб и дворов, еще и Оргдом, где вповалку спали колхозники, и Оргдвор, где, кроме обучающихся масс, содержались «недоказанные кулаки и разные проштрафившиеся члены коллектива». Характерные топонимы, как и «коллективизация в море» и другие очевидные приметы социальной трагедии, указывают на приметы антиутопии. Антиутопия выступает здесь не в очевидной жанровой, композиционной структуре, а как «память» о древней жанровой форме, содержащей повествование о несправедливом обществе. Ведь «нормы», на фоне которой антиутопия могла бы в полной мере реализоваться, повести нет — никто из героев до конца не знает, как следует жить.

Деревенские мужики — это колхозники — «организованные члены» и «неорганизованные единоличники, кто еще был маломочен по сознанию или имел подкулацкую долю жизни и не вступал в колхоз», а также те, кого активисты называют здесь кулаками («сволочами», «буржуйами») и к которым решительно приравнивает многих середняков.

Среди первых — середняк Елисей, утомленный и «умирающий по мелким частям на ходу жизни». Привыкший жить бессознательно, он, однако, играет немаловажную роль в организации колхозной жизни, выступая посредником между деревенскими людьми и пролетариями. Он разделяет отцовскую любовь главных героев в девочке Насте и даже надеется вернуть в нее жизненные силы своим дыханием. Наделенный ветхозаветным именем, в основе которого совмещение значений «бог» и «спасение», он противопоставлен настоящему священнослужителю, вер-

нее, отступнику — попу, подстриженному «под фокстрот» и регулярно доносящему на верующих властям. Вот его самохарактеристика: «Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот». Портрет Елисея, данный через восприятие Чиклина, выдает в нем фигуру хтоническую (в язычестве — рожденную священными силами земли). Он является к главным героям за гробами полуголым, автор обращает внимание на его спину, покрытую «целой почвой нечистот и уже обрастающую защитной шерстью» — он словно готовит появление в «деревенских» сценах необычного персонажа, к которому Елисей явно выражает свое сочувствие, демонстрируя как самого угнетенного батрака организующему колхоз Чиклину.

Это медведь-молотобоец, персонаж уникальный, поражающий глубиной мифологических и социальных смыслов. Медведь вместе с Чиклиным раскулачивает деревенскую «сволочь», выступая то природной, то социальной, но всегда — звериной силой Возмездия и Уничтожения, которая не разбирает на своем пути правых и виноватых, детей, стариков и взрослых. Авторская точка зрения внутри отдельных эпизодов молниеносно перемещается то на сторону раскулачиваемых, то на сторону раскулачивающих, создается объемное, ценностно-многомерное пространство. При этом постоянным модусом повествования остается глубинный трагикомизм. Вот характерный пример. Медведь-молотобоец в избе «зажиточного» сгоняет с горшка мальчика (между прочим, ребенок просит «Дядь, отдай какашку») и сам присаживается на горшок из любопытства, но, вспомнив, как издевался над ним, медведем, хозяин-кулак в ту пору, когда он батрачил на него, «обнял поудобней тело мужика и, сжав его с силой, что из человека вышло нажитое сало и пот, закричал ему в голову на разные голоса — от злобы и наслышки молотобоец мог почти разговаривать».

Среди тех, кто противится колхозу, почти эмблематический образ старого пахаря Ивана Семеновича Кретинина. Характерна сцена ритуального обращения мужика с собственным садом. Кретинин «целовал молодые деревья в своем саду и с корнем сокрушал их прочь из почвы, а его баба причитала над голыми ветками. <...> — А деревья эти — моя плоть, и пускай она теперь мучается, ей же скучно обобществляться в плен!» Крестьянин готов согласиться на обобществление плоти своей жены, чем своих деревьев, которые он воспринимает как родных детей. Платонов показывает антиколхозные пестушки мужиков как своего рода глубинный религиозный протест, порой — как невольную мистерию («... Говядину в то краткое время ели, как причастие...»).

Поэтика неостранения¹ — так называют исследователи характерный для творчества Платонова прием, когда в локусе художественной реальности, в целом сориентированной на правдивость (жизнеподобие, мимесис), необычные вещи предстают как обычные. Во многих деревенских эпизодах «Котлована» странные и фантастические, с точки зрения читателя, события не поражают героев, ибо в рамках художественного мира они не странные и не фантастические. Не говоря уже о медведе-молото-

¹ Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. — Беркли, 1997. (2-е изд. — Новосибирск, 2000).

бойце, как «естественные» изображаются самостийная, без участия людей, организация лошадей в колхоз, горящие в пустой церкви свечи (образ интерпретируется обычно как аллегория не истребленной в народе веры).

По-настоящему трагически, как алогичность и несоответствие ожиданиям, главные герои переживают только смерть дорогого им существа — маленькой девочки Насти.

Образ ребенка, восходящий к архетипу «младенца-бога» (по К.Г. Юнгу), тому, кто «меньше малого — больше великого», придает системе персонажей и всему сюжетно-композиционному строю повести художественную целостность. Настя, дочь умершей нищенки, бывшей «буржуйки», становится воплощением надежд, олицетворением будущего, ради которого «сегодня» терпят лишения. Этот ребенок превращается в объект любви и трогательной привязанности не только героев-деятелей (Вощева, Чиклина), но и калеки Жачева и других обитателей и строителей котлована. Наделенный своеобразным видением мира, парадоксальным участием в деяниях взрослых, часто — недетскими речами, этот ребенок порой выступает как пролетарский оракул, участвующий в мистерии «избранного» класса — магическом, ритуально-массовом обновлении жизни, требующем массовых «жертвоприношений» из класса «низшего».

Символично-аллегорический план повествования необыкновенно широк и включает в себя и название, и многие значимые образы людей, животных, предметов, событий.

Образ страдающей или умирающей лошади — хорошо знакомая русская литература (Л. Толстой, Чехов, Некрасов, Достоевский, Салтыков-Щедрин) аллегория загнанного, уничтожаемого народа — приобретает подчеркнуто натуралистические детали и злободневный смысл: поруганного деревенского мира. Она изображена в общественном стойле, со своим бывшим хозяином, собакой хозяина, рвущей еще не умершее ее тело, другим несчастными, некормленными лошадьми.

Многие символы в повести вырастают на мифологической почве и актуализируются в широком диапазоне смысловых возможностей. Грозным символом уничтожения крестьянства, геноцида большевиков по отношению к собственному народу, грядущего конца света и т.д. становится картина, данная через восприятие калеки Жачева: кулаков с семьями насильственно отправляют на плоту вон из деревни. Инвалид, сам принимавший участие в бесчеловечном акте, с тоской наблюдает, как «систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как вечерний ветер шевелил темную, мертвую воду, льющуюся среди охладельных угодий в свою отдаленную пропасть, и ему делалось скучно, печально в груди. Ведь слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре также ликвидируют в далекую тишину». «Пропасть», «далекая тишина» напоминает фантастический провал — метафорический аналог Ада — из мечтаний Угрюм-Бурчеева в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Онтологическим провалом, совмещающим в себе и конец света, и избавление от мук жизни, и, возможно, метафизическое Спасение становится у Платонова сам котлован, в котором «все бедные и средние мужи-

ки работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована». Не случайно этот символический образ вынесен в название повести.

Мотивы апокалипсиса во многом определяют также символическое значение образа гроба, который можно считать одним из центральных в символическом строе повести. Гроб появляется в искаженной цитате Державина, приведенной в прощальном письме Козлова бывшей возлюбленной. Борозды от гробов, «увлеченных двумя мужиками за горизонт» (которые крестьяне возвращают из котлована в деревню) могут читаться в контексте дальнейших событий как «направление» к Апокалипсису во всей его ценностно-смысловой многозначности. Гробы, в мифологии — «дома для мертвых», приспособлены к земным нуждам девочки-сироты Насти: в одном гробу приготовлена Чиклиным постель-детская кроватка, в другом Настей оборудована кроватка для кукол. Живые крестьяне в деревне «облеживают» гробы для будущей вечной жизни, которая, возможно, будет менее тягостной и более счастливой, чем нынешняя. «Границы между живым и мертвым в характерной для Платонова манере расплываются»¹. Не случайно в повести так много внимания уделяется переходным — от жизни к смерти, к разложению — состояниям. «Мертвые тоже люди», — дважды повторяются в повести слова Чиклина. Как Гроб Господень в Евангелии, заваливается камнями Чиклиным последнее «убежище» мертвой женщины — матери Насти. Эта ассоциация повторяется в «Котловане». Могила самой Насти, в течение пятнадцати часов вырубаемая Чиклиным в «вечном камне», словно предназначена для того, чтобы сохранить для иной жизни тело той, чье полное имя — Анастасия — переводится с греческого как Воскресшая.

Метафора Воскресения, варьирующаяся в тексте — одна из загадок повести. Можно ли считать платоновскую концепцию возможного воскресения близкой христианской, требующей веры в индивидуальное спасение милостью Божьей? Или Платонову ближе федоровская концепция «спасения» коллективными усилиями потомков? Возможно, преодоление смерти видится на путях «неперсональных»: как проект общей «воскресной могилы» в «веществе земли», гаранте вечного бытия и залоге будущего воскресения («Мертвых ведь тоже много, как и живых, им не скучно меж собой»)²; как «идея вечности и безначальности жизни», «живого вещества» Вернадского, которая как будто устраняет проблему смерти? «Однако у Платонова все эти ориентиры существуют как зыбкая, но оттого ничуть не менее желанная альтернатива конечному существованию человека, и ни одному не отдается предпочтение»³.

Таким образом, **финал повести** (смерть Насти и события после нее), как и финал «Чевенгура», неоднозначен. «Платонов виртуозно владел поэтикой загадки, поэтикой недосказанного, и в финале «Котлована»

¹ Баршт К.А. Указ. соч. — С. 175.

² Влияние антропософии Рудольфа Штайнера исследователи видят в проекте общей «воскресной могилы» — Котловане. См.: Баршт К.А. Указ. соч. — С. 66 и др.

³ Вьюгин В.Ю. «Андрей Платонов: поэтика загадки». — С. 300. Исследователь дает наиболее широкий на сегодняшний день диапазон смысловых ориентиров Платонова при решении темы бессмертия в «Котловане».

не отошел от нее»¹. По мнению одних исследователей, он означал разочарование в идеалах коммунизма самого автора². По мнению других, «могила Насти в финале — мрачный символ, взывающий к активным действиям, направленным на продолжение поисков так и не найденной истины»³. Н.В. Корниенко видит в «последних вопросах» повести перелом в мировоззрении писателя: после «Котлована» «народоведческое» русло развития писателя способствовало обращению Платонова к вопросам веры⁴.

Реминисценция из Достоевского (сакраментальная слезинка замученного ребенка в основании будущей мировой гармонии) в контексте изображенной смерти Насти в Котловане — фундаменте счастливого «завтра» пролетариев — усиливает ощущение трагичности эпохи, безнравственность «строительной жертвы» во имя гипотетического будущего. Но эта жертва и «священная», искупительная.

Поэтому-то воскрешение как скрытый мотив не исключается даже из заключительного эпизода, пророческой картины, наполненной амбивалентным смыслом: «...все бедные и средние мужики работали и с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована».

Именно на фоне смерти как искупительной жертвы становятся слышны робкие жизнестроительные ноты, что лишает финал пессимистической однозначности. Эту идею исследователь аргументирует, обращаясь к событиям и поступкам, совершенным героями уже после смерти девочки⁵. Воцрев, «с жадность счастья» прижимая мертвую Настю к себе, обретает что-то «больше того, чем искал». Находит путь к людям ранее желавший покончить с собой Прушевский («Я сейчас пойду с вами»). Активист наказан по заслугам Чиклиным, чья рука возмездия — «как партия». Возмездие может настигнуть и перерожденца Пашкина. Сам Чиклин, для которого смерть Насти стала подлинной трагедией, верит в необходимость еще шире и глубже рыть котлован, повествование словно возвращается в свое начало. Мотив искупительной жертвы сближает в философско-антропологическом плане «Котлован», как ни парадоксально, с «Оптимистической трагедией» (1933) Вс. Вишневского, классическим образцом социалистического реализма. Но метод Платонова будет лишь отдаленно соотноситься с соцреализмом, ибо его поэтике чужда нормативность, пресловутая «партийность» и, напротив, органически присуща принципиальная неоднозначность смыслов, в том числе идеологических.

В послесловии, графически отделенном от основного текста, автор выражает сомнение, не ошибся ли он, «изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения». Исследователь, анализируя этот

¹ Вьюгин В.Ю. Указ. соч. — С. 293.

² Золотоносов М. «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Платонов А. Мир творчества. — М., 1994. — С. 276.

³ Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. — М., 1995. — С. 60.

⁴ Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946). Здесь и теперь. — М., 1993, № 1. — С. 14–148.

⁵ Вьюгин В.Ю. Указ. соч. — С. 245–253.

своеобразный постскрипtum, приходит к выводу: сомнение как изначальная познавательная установка пронизывает все творчество Платонова¹.

Драматургия Платонова конца 1920 — начала 1930-х гг. В масштабе всего творчества писателя его драматургия — явление многожанровое и разностилевое. Это пьесы конца 1920 — 1930-х годов («Дураки на периферии» — 1928 г., «Шарманка» — конец 1930 г, «Высокое напряжение» — 1931 г., «14 Красных Избушек» — 1933 г.), немало киносценариев, ни один из которых не стал фильмом («Машинист», «Турбинщики» и др.), социально-философская пьеса «Голос отца» (1937–1938), пьесы для детского театра, в числе которых пьеса о Пушкине «Ученик лицея»; написанная во время Великой Отечественной войны одноактная пьеса «Без вести пропавший, или избушка возле фронта» (1942), «Поздний» «Ноев ковчег» (1950) и др.

Первая пьеса «Дураки на периферии» была написана в 1928 г. (возможно, в соавторстве с Б.Пильняком) и дважды читалась публично, но опубликована только в 2006 г.² Образ комиссии по охране матерей с младенцами (ОХМАТМЛАД) создан Платоновым по модели всесоюзных комиссий, образованных решениями всесоюзных совещаний по охране материнства и младенчества. Платонов пародирует работу подобных комиссий, изображая, как через рождаемость чиновники охраняют судьбу поколений и помогают «организовывать будущее», ибо «граждане нужны не только теперь, но надо заботиться также заготовкой граждан впрок». Комиссия вторгается в частную жизнь семьи, постановляет: беременной женщине рожать. Однако Башмаков — официальный муж главной героини Марьи Ивановны (кстати, до последнего равнодушной к собственному ребенку) — подает в суд по поводу взыскания алиментов с ОХМАТМЛАДА, поскольку «общественно-фактическим отцом является комиссия охматмлада в узком составе». Рожденного ребенка планируют «возвращать по чудесам науки и знания, как двукратно поставила комиссия», пишут проекты, выписки протоколов о достижениях в губгород, «а копию Максиму Горькому» и т.д. Этот отклик на возвращение М. Горького в СССР и его глобальные проекты «второй природы» — одна из множества реалий советской социальной и экономической жизни, составляющих богатейший исторический контекст пьесы. Возникает имя идеолога «освобождения» советских женщин А.М. Коллонтай. Появляются в качестве эпизодических персонажей крестьяне-ходоки, которые обращаются в уездный суд по двум вопросам: принять во внимание бумагу, подтверждающую собственноручное искоренение лишнего куста крыжовника (из-за которого крестьянин обложен непомерным сельхозналогом) и аннулировать браки, т.е. жен и детей, «как заведенных в дореволюционный период». «Бюрократическая» картина мира основывается на сатирических традициях Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина.

¹ См. Вьюгин В.Ю. Указ. соч. — С. 252.

² Платонов А.П. Ноев ковчег: пьесы. — М., 2006. — С. 12–57. Текст и комментарии пьесы «Дураки на периферии» подготовлены Н. Корниенко и Е. Антоновой. Они склоняются в пользу единоличного авторства А. Платонова (там же. — С. 426).

Советский «новояз» отражается в «канцелярских» оборотах, в новых словах, знаменующих новые явления (аббревиатуры, слова и понятия — «выдвиженец», «октябрины» и т.д.) и сочетается с почти лесковской «эссенциозностью»: «Сократитесь от нас вон!», «не муж, а вообще инородный обыватель», «государство не степь, оно само стоит на основании». Парадоксально, что авторская речь — ремарки — тоже полна метафорических «неправильностей»: «Глеб Иванович... в полумилиционной одежде... и Марья Ивановна, обильная женщина», «Все занимают первобытные места» и др.

В мире «Дураков на периферии» есть место сердечным привязанностям, мечте о семье, человеческому сочувствию (причем воплощением сочувствия, как ни странно, становятся милиционеры). Но узнаваемый «платоновский» финал подтверждает бесчеловечность новой системы отношений (это слово несколько раз комически обыгрывается в тексте): младенец-мальчик умирает. Вновь, но еще более буквально, чем в «Котловане», реализуется образ замученного ребенка в основании будущей гармонии из романа Достоевского. Будущее страны и «сегодняшних» героев оказывается под вопросом. Финальные ремарки отражают эту трагедию, но и свидетельствуют о присутствии в казенном мире человеческих ценностей: материнского горя и сострадания ему: «Страшный крик», милиционерша «плачет вместе с Марьей Ивановной», «Два милиционера — Рудин и милиционерша — обнимают Марью Ивановну». Пьеса о рождении и смерти ребенка в советской системе воспитания была написана в тот же год, что и пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца» — о мнимой и реальной смерти зрелого человека. Объединяла их, прежде всего, сатира на советскую действительность, тема «новой» семьи, «новых» человеческих взаимоотношений, а также ряд экзистенциальная проблем, в том числе самых глобальных: бытия /небытия и человеческой свободы. Не случайно в «Дураках на периферии» возникает мотив провала сущностных связей мира. Мужское здесь оборачивается женским — и наоборот (например, приказ мужчине родить¹). Юридический казус становится тотальным принципом развития событий пьесы: вынося постановления (рожать — не рожать), власть оказывается повинной в рождении ребенка и подрывает собственную работоспособность алиментами. Кроме того, в диалогах героев звучит неопровергаемая здесь мысль, что мир в его целостности, мир как космос — «никем не удостоверен». Этот важнейший онтологический мотив самовольно возникшего и никем не узаконенного, «не удостоверенного» мира имеет много смысловых нюансов и повторяется в повести «Город Градов».

Пьеса «Шарманка» датируется концом 1930 г. Сюжет ее основан на реальном положении дел в потребительской кооперации. В далеком районе организаторы кооперативной системы (Щоев, Евсей) призваны обеспечить народ продовольствием. Для помощи им берутся бродячие музыканты-культуротники: Алеша, девочка-подросток Мюд (имя-аббревиатура Международного юношеского дня) и железный человек-аттракцион

¹ См. Яблоков Е.А. «Разбойники, или отцы без детей (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии»)» // Творчество Андрея Платонова. Вып. 4. — СПб., 2008. — С. 157–167.

Кузьма. Однако смыслы пьесы выходят за проблемы этого, как тогда говорили, сектора социалистического строительства, а поэтика вновь демонстрирует тяготение к условным формам, парадоксальным речевым высказываниям и комизму. В кооперации на основе «самотечных природных материалов», среди которых — чернозем, саранча, муравьиные яички и пр., готовятся продукты и проводятся опыты по их поеданию, заканчивающиеся плачевно (ср. удачный пищевой «эксперимент» Никанорыча-Бога в «Чевенгуре»). Плачевно заканчивается существование самой Песчано-Овражной кооперации (ее уничтожение также напоминает финал Чевенгура). Не удастся миссия датского профессора-пищевика по приобретению «ударной души» СССР, разбирается Алешей объявленный оппортунистом железный человек Кузьма. Да и сам Алеша, обличивший себя как «ошибочник», двурушник и, названный разложенцем и примиренцем, уже не сможет идти с Мюд по пустому миру в поисках социализма. В социально-историческом плане содержания очевидны борьба с оппортунизмом, конкуренция советской системы с буржуазной Европой, верность сталинской политике, но яркие комические средства (пародия, метаморфозы железного человека Кузьмы, алогизм и т.д.) дают возможность интерпретировать эту борьбу как явно надуманную, бессмысленную, отражающую опасность нового мифа, большевистской идеологии в период нарождающегося культа Сталина. По замечанию исследователя, в подтексте возникают переносные значения слова «пища»: «вредитель» полей саранча, из которых готовится экспериментальная пища в художественном мире пьесы, ассоциируется с «вредителями» — реальными обвиняемыми первых судебных политических процессов в СССР. В их число часто попадали активные деятели революции, поэтому реплика героини («Они едят вредителей») перефразирует известный афоризм «Революция, подобно Сатурну, пожирает своих собственных детей». В аспекте мифопоэтики «вечер испытания новых форм еды» противопоставлен евангельской Тайной вечере¹. Движение одинокой девочки Мюд в страну далекую, в пустоту мира придает коллизии метафизическое звучание.

Повесть-хроника «Впрок» — произведение о коллективизации; в первой редакции она создавалась в начале 1930 г. Однако опубликовать ее не удалось, так как журналы и издательства нашли в ней мотивы «ошибочного» «Усомнившегося Макара». В новой редакции «Впрок (Бедняцкая хроника)» будет опубликована А. Фадеевым в 1931 г. в третьем номере «Красной нови». В том же году в редакции журнала пройдет обсуждение глав нового романа Шолохова о коллективизации на Дону под авторским названием «С кровью и потом», однако история платоновской хроники, по-видимому, станет Фадееву предостережением, и шолоховскую книгу опубликует уже другой журнал — «Новый мир» под собственным названием «Поднятая целина» в 1–2 номере 1932 г.

В повести Платонова документальность и очерковость выступают теми литературными формами, в которых представлены уродливые лики коллективизации. В произведении есть информация о состоянии угодий

¹ Дужина Н. «Шарманка» (Примечания) // Платонов А. Ноев ковчег: пьесы. — С. 430–433.

и пахотных земель Острогожского уезда, есть рекомендации, где можно добыть воду для земли на водоразделах. Но автор стремится донести до читателя и другие по содержанию и эстетическому пафосу картины жизни деревни, при этом он ориентируется на повествовательную модель гоголевских «Мертвых душ». Посещая коллективные хозяйства «Доброе начало», «Утро человечества», артель «Награжденных героев» и др., странник-повествователь видит несостоятельность пусть даже разумных партийных директив, показывает, во что они превращаются в сознании партийно-советской бюрократии и активистов — исполнителей партустановок. Как Гоголь в своей поэме, автор посвящает первую страницу в «летописи» борцов за коллективные формы хозяйствования мечтателю-фантазеру Кондрову с его идеей строительства электросолнца. Но этот мечтатель, в отличие от Манилова, способен и на решительные меры: задетый заезжим представителем районной власти («предриком»), Кондров взял газету «Правда», в которой была опубликована сталинская статья о перегибах коллективизации («Головокружение от успехов»), обернул «Правдой» кулак «и сделал им удар в ухо предрика».

Давая характеристику председателю колхоза «Утро человечества», Платонов опирается на традиции автора «Помпадуrows и помпадуриш» — Салтыкова-Щедрина: Пашка — это пример «великого человека, выросшего из мелкого дурака».

Повествование «Впрок» основывается на использовании политических штампов, лозунгов-метафор, которыми были перенасыщены газетные передовицы и речи руководителей самого разного масштаба — от районного до кремлевского. Глава района массовой коллективизации Упов прочитал в местной газете призыв: «Даешь крапиву на фронт социалистического строительства!» — и посеял ее на двухстах гектарах, чтобы отправлять за границу целыми эшелонами. Прimitивное сознание настроено на прямую реализацию лозунга, соответствующую революционной логике экспорта революции и идее интернационального братства: Упов «радно думал, что вопрос стоит о крапивной порке капиталистов руками заграничных маловооруженных товарищей». Используя язык эпохи коллективизации, заставляя повествователя говорить на нем, объективно Платонов высмеивает стиль партийных советских директив, шаржирует пафос газетных статей, примитивность лозунгов и призывов. Насколько сознательно, насколько тотально это разоблачение, есть ли у автора вера в дело коллективизации? Вот выразительная фраза из записной книжки Платонова: «Колхозы — одна наша надежда. Что нам делать без них? Опять бедствовать, нуждаться, жить безнадежно и видеть сало кулака, питаясь печеной рожью». Свидетельство лояльности Платонова к новым формам хозяйствования на селе есть и в самой хронике «Впрок».

«Колхозный организатор» Семен Кучум изображен с симпатией, ему удалось без принуждения организовать людей в колхоз, увеличить посевные площади, завоевать авторитет соседей по району. Повествователь, словно присоединяясь к мнению райкома, упрекает Кучума в том, что в его тактике есть установка на «самотек», на политику «прижатых тормозов», но в то же время выражает надежду, что именно этот председатель

приобретет «полный дар вождя». Авторскую веру в социализм и любовь к тем, кто его вершит, нельзя отделить от авторской иронии, что опять-таки демонстрирует смысловую и стилистическую амбивалентность как кардинальное эстетическое свойство произведений тех лет¹.

Казалось бы, повесть написана вполне в духе колхозной политики большевиков и борется лишь с теми партийцами и активистами, кто своими неумелыми или провокационными поступками порочит социалистический строй. Однако сатирическая тональность была столь сильна, что Сталин, который вслед за «Усомнившимся Макаром» прочел и «бедняцкую хронику» «Впрок», перечеркнув название повести, написал — «Кулацкая хроника»; среди сталинских помет была и такая характеристика автора — «сволочь». На специальном заседании Политбюро разгневанный Сталин подверг редакцию журнала грубому разному за публикацию «кулацкого и антисоветского рассказа Платонова». А. Фадеев, на самом деле ценивший мастерство Платонова, но испугавшийся гнева Сталина, прибегнул к покаянно-разгромным мерам: в 5–6 номерах журнала опубликовал статью «Об одной кулацкой хронике», где писатель был назван кулацким агентом, который «постарался прикрыть классово враждебный характер своей «хроники» тем, что облек ее в стилистическую одежку простячества и юродивости».

Критика поддержала кампанию против Платонова, и писатель вынужден писать в июне-июле 1931 г. письма Сталину и Горькому, оставшиеся без ответа. Он также направил письмо в редакции центральных газет, в котором признал свои ошибки. Но ни «Правда», ни «Литературная газета» не осмелились опубликовать его, тем более что подтекст письма был очевидно иронический. Но Платонову пришлось произносить более определенную — покаянную речь о своей идеологической перестройке на заседании Всероссийского союза советских писателей в феврале 1932 г., где «творческий самоотчет» превратился в унижительную публичную проработку.

Новый этап в творчестве писателя принято отсчитывать с начала 1930-х годов, когда после разгрома «Впрок» наступила изоляция от литературной жизни. Она не означала застоя в творческом процессе: неопубликованный «Котлован», по словам Н.В. Корниенко, закладывает фундамент постижения реальности постчеченбургской эпохи. Автор видит разные лики этой эпохи: в начале 30-х годов — преимущественно гротескно-трагические.

Посещения заводов, знакомство с потребкооперацией, поездки в 1931 г. от Наркомата земледелия по колхозам и совхозам Поволжья и Северного Кавказа, работа с 1931 по 1935 г. при Наркомате тяжелой промышленности (в Республиканском тресте по производству мер и весов), собственные патенты на технические изобретения — одним словом, Платонов, если использовать клише того времени, в гуще социалистического строительства, точнее — в гуще народной жизни. Эти обстоятельства также формировали «точку зрения», позицию Платонова-художника, которую принято назвать народоведческой. Материал, привезенный из

¹ См., например, амбивалентную стилистику в изображении кулачной расправы Кучума с лицемерным председателем районного «куста».

поездок, стимулировал поразительный взлет творчества и был освоен писателем не только в прозаических эпических жанрах разного объема и характера, но и в драматургии.

«14 Красных Избушек» — пьеса, наброски к которой появляются в 1931 г. Первоначально автор называл будущее произведение комедией. Но основная работа проходит в 1933 г., тогда явно определяются черты трагикомедии. Фактическая основа пьесы — голод 1932–1933 годов в СССР. Масштабы голода, погубившего миллионы крестьян прежде всего на Украине, а также в Южных районах России, в Казахстане и т.д., превосходили катастрофу 1921-го, о которой знал весь мир. В 1992 г. стали известны объёмные, потрясающие письма Шолохова Сталину о голоде в Вёшенском районе, но в официальной печати и в литературе 30-х эта тема была под запретом, поэтому поражает смелость Платонова: пьеса не писалась в стол, она читалась, о ней есть сообщение в сводках ОГПУ. Первое действие пронизано сатирическим пафосом в адрес советских писателей. В 1933-м готовились к писательскому съезду, встречали иностранных гостей, организовывали писательские бригады в глубинку и т.д. За образом члена ликвидационно-прорывочной культбригады писателей Фушенко исследователи узнают писателя П. Павленко, Уборняк — это Б. Пильняк, Жовов — А. Толстой. Реальные прототипы были и у Хоза¹, «ученого всемирного значения, председателя комиссии Лиги наций по разрешению мировой Экономической загадки». Хозу, который представляет собой любимый Платоновым тип вечного странника, мучающегося мировыми проблемами, 101 год, он питается «химией» (см. тот же мотив неприятия пищевого человека в «Шарманке» и др.) и отправляется в далекую приморскую степь вместе с председателем каспийского пастушьего колхоза «Красные избушки» Суенитой. Его образ обогащается благодаря «народоведческому» идейному контексту пьесы. Хоз — хозяйственник — активно организует колхозную жизнь, но его труд, труд его соратников и колхозников оказывается бессмысленным на фоне призрака классовой борьбы, бесчинств ГПУ, уничтожения скота и хлеба раскулачиваемыми. Голод, мучения изнеможденных людей, череда смертей, робкий голос протеста: «Москва проклятая!» — и социалистические лозунги, произносимые героями в голодном иступлении — таков социально-исторический план, воссозданный в пьесе. Но оценки событий, как принято было говорить, «текущего момента» прежде всего явлены не в строго-жизнеподобных, а в гиперболических или явно абсурдных формах, странных диалогах персонажей. Колхознику Вершкову, разрешившему мировую загадку формулой «Да здравствует товарищ Сталин» и высказавшему убеждение, что он, Вершков, — тоже социализм, Суенита наносит смертельный удар кинжалом со словами «Социализм, как и Сталин, у нас один. Две не нужно» (значительно позже — только в четвертом действии — Суенита узнает, что Вершков — классовый враг). Характерны трупы умерших от голода людей в качестве приманки для рыбы, «бешеная», ядовитая трава, которую едят... Слово «обобщает» эти детали символический образ — маленький кузовок, оплетенный колючей про-

¹ Среди прототипов английского драматурга Бернарда Шоу, посетившего Советский Союз в 1931 г.

волокой, служащий тюрьмой для людей, но готовый служить и гробом, и садком для ловли рыб.

Запоздалый парус, появившийся на море уже после смерти последнего ребенка¹, сына председателя колхоза Суениты, — красноречивая аллегория тщеты коммунистических иллюзий. Картины умирания народа, забытого всеми, в том числе — «высокой» литературой, ставят эту пьесу Платонова в ряд произведений о трагедии народа, претерпевшего в XX веке великие испытания (произведений М. Шолохова, А. Твардовского, А. Солженицына, В. Шаламова и др.).

Среди произведений начала 1930-х гг. есть «технические» повести «Хлеб и чтение» (1930–1931; она стала 1-й частью незаконченного «Технического романа») и «Ювенильное море» (1931–1932), есть созданная после поездок в 1934–1935 гг. в Среднюю Азию повесть «Джан». В 1933 г. Платонов приступает к работе над романом «Счастливая Москва».

Повесть «Ювенильное море» обращена к современности — рубежу 20–30-х годов. Платонов пытался увидеть светлое в «море юности» развивающейся советской страны. Главный герой инженер Николай Вермо отправляется в глубину юго-восточной степи Советского Союза для преобразования природы, производства и быта, затем — после драматической борьбы нового со старым (в том числе с врагами и оппортунистами), после успешного применения новаторских технологий — в Америку для проверки новых идей (добывать электричество вольтовым методом из пространства, освещенного небом; Америка здесь — сложный образ с емкой семантикой). Сущностные характеристики поэтики «Ювенильного моря», несмотря на непривычную «мажорность» повествования, остались неизменными, характерными для платоновского метатекста. Это философичность и утопизм, выражающиеся, например, в идеале слияния личности с трудовыми усилиями народа, в мечте о преодолении смерти, о проникновении человека в сокровенные тайны природы; сатира, сочетание фантастики и натуралистических подробностей человеческого существования и гибели (например, образ Айны). Сложен сатирический образ Умрищева, бюрократа и «оппортуниста», претерпевающего существенную эволюцию в сторону социалистических идеалов, но сохраняющего скептический взгляд на многое. Сатира распространяется даже на симпатичный образ передовой совхозницы — «научной старушки» Кузьминишны, которая стала называть себя Федератовной, (так, на собрании работников скотного двора она говорит о своей любви к республике, ради которой она «день и ночь ходит и щупает, где что есть и где чего нету»). В светлой, как бы «оптимистичной» повести (однако, сочетающей, как всегда у Платонова, противоположные виды пафоса) очевидно пародирование производственного романа, который был представлен в советской литературе уже начиная с 1925 г. «Цементом» Ф. Гладкова, «Гидроцентралью» М. Шагинян (1930), «Сотью» Л. Леонова (1929), а в 1932 г. попол-

¹ Е. Рожнецва отмечает идейные и образные сходжения пьесы Платонова и драмы А. Блока «Король на площади» (1906), в том числе — тщетной надежды на спасительные корабли. См.: *Рожнецва Е.* Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади» А. Блока и «14 Красных избушек» А. Платонова) // «Страна философов». Вып. 5. — М., 2005. — С. 322–547.

нился романами «Время, вперед!» В. Катаева и «Энергией» Гладкова. Повесть была сочтена рецензентом очернительской и отвергнута.

«Производственной» драмой «Высокое напряжение» (1931) Платонов пытался открыто заявить о собственной перестройке и преодолеть вакуум, в который он попал после разгромной критики «Впрок». Рассказ «Бессмертие» 1936 г. о трудовом подвиге начальника железнодорожной станции Левина будет единственным из числа опубликованных, который получит практически единодушно высокую оценку критиков и писателей¹. Стилль и образный строй рассказа, к котором в качестве персонажа выступает сталинский нарком путей сообщения Л. Каганович, заставляет исследователей видеть в нем разные смыслы, порою противоположные: от принятия сталинизма и апологетики советского строя до сомнения в социалистических идеалах и «постутопического» мировидения. Аскетический отказ от семейных благ Левина во имя дальних людей и будущего и стремление «проникать внутрь каждого человека, мучить и трогать их душу, чтобы из нее выросло растение, цветущее для всех», ставит проблему сложной диалектики противонаправленных устремлений личности: самоотверженной любви к дальнему и подвижнической любви к ближнему.

Художественная система Платонова в середине 1930-х годов претерпела ряд значительных изменений. Вместо «строительных» сюжетов с их масштабным хронотопом центральными становятся сюжеты семейной, личной жизни. Ставший очевидным психологизм позволил автору глубоко осветить «малый мир» семьи или одного человека. Очевиден переход от больших эпических жанров к малым, от романа и повести — к рассказу. В жанровой системе появляются философские мелодрамы². Стилизация также приобрела новые устремления: от условных форм и приемов, «сюрреалистичности» — в сторону «классической ясности и простоты»³, от броского слова — к стилю камерному, от жесткой иронии — к лиризму, от трагедийности — к позитивному жизнестроительному пафосу. Однако эти тенденции сосуществуют с прежними стилевыми и идейными смыслопорождающими началами. Об этом ярко свидетельствует роман «Счастливая Москва», «Джан», находящиеся как бы на переломе творческого пути Платонова.

К роману «Счастливая Москва» Платонов приступает в 1933 г., творческая история его «продлится» до 1936 г., но роман останется незавершенным.

Сирота, получившая в детском доме звучное, соответствующее тогдашней моде на «революционные» имена имя Москва, «народное» отчество Ивановна и фамилию Честнова, словно призвана воплотить в своей судьбе образ девушки с плаката. Отсюда несколько условная, эмблематическая образность и язык, «плакатная эстетика» романа, зачастую ли-

¹ Лишь А. Гурвич увидел в рассказе пародийных большевиков, героя Левина — ложным, наделенным «упадочной философией» // Андрей Платонов: воспоминания современников. Материалы к биографии. — М., 1994. — С. 386.

² Яблоков Е.А. Город платоновских «половинок» (Пушкинский подтекст в кино-сценарии «Отец-мать») // «Страна философов» Вып. 4. — М., 2000. — С. 700.

³ Васильев В. Андрей Платонов. — М., 1982. — С. 162.

шенная полутон и живых подробностей. Вот портрет Москвы Честновой, реконструированный из «выпуклых», но разбросанных по тексту деталей: большие руки, годные для смелой деятельности, сердце, искавшее героизма, розовая чистота, два ясных глаза, обросших сосредоточенными бровями. Автор не раз подчеркивает физическое и душевное здоровье, красоту молодой женщины. Но «здоровая» телесность в художественной реальности романа — часть советской эстетики, которая культивировала образцовость и «крепость» форм человеческого тела, целенаправленно служащего идее Нового мира (ср. знаменитую скульптуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница», скульптурные группы и барельефы на первых станциях московского метро). Не случайно в начале романа автор подчеркивает: «Ее руки томились по деятельности, чувство искало гордости и героизма, в уме заранее торжествовала еще таинственная, но высокая судьба».

Идею нового времени о беспримерных возможностях советского человека героиня должна осуществить в целом наборе новых, неведомых ранее женщине социальных и профессиональных ролей. Воздухофлот: здесь Москва работает парашютным инструктором. Военкомат: «красноармейша» Честнова — больше, чем женщина в погонах, она олицетворяет собою одну из важнейших ипостасей советского строя: «Это настоящая красная армия!». Метрострой: Москва — мужественный проходчик, без сожаления жертвующая своим телом ради города Москвы. Образ героини как раз и символизирует столицу как центр государства трудящихся (а вместе с ней по принципу смежности — и всю социалистическую страну). Для такой символизации Платонов предлагает еще целый набор возможных, воображаемых и мысленно переживаемых девушкой трудовых ролей¹. Другие персонажи романа также призваны воплотить «плакатную» (официально-пропагандистскую) реальность Советского Союза. Вот «известный летчик Арканов, не погнувшийся за десять лет работы ни одного хвостового крюка, не знавший никогда ни неудачи, ни аварии». Вот увлеченный Мульдбауэр предсказывает близкое завоевание стратосферы в кругу сверстников, которые наслаждались «сознанием своего успеха и будущей технической мечтой». А вот «человек обыкновенный», у которого «все в порядке» — весовщик дровяного склада, на лице которого рыжеватые усы над утомленным ртом, окоченелые рубцы миновавших войн и кожа, имевшая «бурый, обветренный цвет большого здоровья и доброго сердца». Существует мнение, что платоновская манера письма прямо соотносится с эстетикой примитивистов в живописи, его образы в «Счастливой Москве» сближаются с живописными приемами Тышлера и других участников объединения Общества станковистов (30-е годы)². Вместе

¹ Ср.: «Ее воображение работало непрерывно и еще никогда не уставало, — она чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие...» и т.д. И хоть звучит в устах Москвы тревожная нота неудовлетворенности («Сколько я ни живу, а жизнь со мной никак не сбывается, как я хочу»), пока что — в «конструктивной» части повествования — читатель эту тревогу может принять за горячее, оптимистическое желание героини реализовать себя во всей полноте.

² Макарова И. Искусство примитива // «Стана философов». Вып. 4. — М., 2000. — С. 654.

с тем очевидны сближения поэтики романа с абсурдным миром обэриутов: Заболоцкого, Введенского, Хармса (что характерно не только для «Счастливой Москвы»).

Авторское отношение к «героям времени» амбивалентно: это любовь и ирония; авторский пафос лирический и — одновременно — сатирический по отношению к официально-бравурной реальности, что скрыто до поры в подтексте, в отдельных гротескных характеристиках и отдельных алогичных поступках персонажей. Особенно наглядно это проявляется в персонажах, играющих важную роль в жизни Москвы Ивановны Честновой. Один из них — геометр и городской землеустроитель Виктор Божко, Дон-Кихот «Счастливой Москвы», переписывающийся с помощью эсперанто с трудящимися всего мира и поддерживающий их облигациями государственного займа (хотя неочевидно, что они могут быть нужны в Конго или Иерусалиме). Эсперантист близок типу мировидения Копенкину («Чевенгур»), но изображен скорее шаржировано, чем лирично. Автор уже серьезно сомневается в правомерности чувства, которое называется «любовь к дальнему» (кстати, под таким названием удалось опубликовать в 1934 отрывок из романа, 2-ю главу — о Викторе Божко). Интимное чувство и вера в утопический идеал создают своего рода духовный резонанс: мощное вторжение любви к девушке заставляет Божко в своей «почте человечеству» писать с особым эмоциональным пафосом далеким зарубежным друзьям о «теле и сердце нового человека» (имеется в виду прыгающая с парашютом Москва Честнова). Другой персонаж — увлеченный передовыми научными экспериментами хирург Самбикин, собирающий у себя дома ампутированные органы своих больных и неудачно оперирующий мальчика. Наконец, это инженер и рационалист Сарториус, главный мужской персонаж, любящий глубоко личной любовью Москву Честнову, но стремящийся прежде всего «к всеобщей жизни, наполненной трудом и чувством сближения между людьми»¹.

Очевидно, что в романе (по крайней мере — до конца сохранившегося текста) властно заявляет о себе важные для Платонова идеи: телесность есть часть человеческой энергии, которую следует направить на общее благо (этой идеей буквально живет Москва Честнова), чувственность — избыточная часть человеческой энергии, которой нужно взять под контроль радио или вовсе освободиться от нее. Фрейдистские идеи о сублимации эротической энергии (либидо), очевидно, знакомы автору, он, по сути, разделяя их, воплощает в мечтах Москвы. «Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько обеспечивать ее — круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза <...> чинить трубу водопровода, вешать лекарства больным на аналитических весах — и потушить вовремя лампой над чужим поцелуем». По-своему укрощают свою темную сексуальную энергию влюбленные в Москву мужчины — Сарториус и Самбикин.

С несчастного случая на строительстве метро начинается крушение образа Счастливой Москвы как воплощения оптимизма и могущества советского человека. Деформации подвергается тело героини (изувеченную

¹ Герой с этой фамилией и набором сходных черт уже присутствовал в научно-фантастических произведениях писателя.

ногу ампутирует Самбикин), вместе с этим ограничиваются социальные роли Москвы. В парадоксальном мире романа Москва с протезом становится еще привлекательней для мужчин, однако это очевидно лишь тогда, когда Москва изображена в роли спутницы Самбикина, да еще в «курортном» хронотопе. Вне этих сфер Москва нужна лишь старику, от которого она когда-то решительно отвернулась. очередной знак смыслового упрощения характера — превращение Москвы в Мусю (так зовет ее Комягин). Сарториус претерпевает драматическое свидание с Москвой-Мусей, которое описано с такой степенью натурализма, что становится ощущением новая — в масштабах романа — стилистика, основанная на сочетании жизнеподобия, грубого натурализма и абсурда. Исчезает из повествования Москва Честнова. «Плакатная эстетика» оказывается отброшенной, в последний раз она демонстративно заявила о себе предполагаемыми плакатами/портретами (или скульптурами) Сталина, в описании которых прочитывается амбивалентный смысл: «Улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются». Эта обнадеживающе-устрашающая фраза становится «водоразделом», отделяющим героя «прежнего» от героя «нового». Инженер Семен Сарториус покупает на Крестовском рынке новый паспорт — и становится Иваном Степановичем Груняхиным — работником прилавка, хоть и комвзвода в запасе. Преображение героя со всей наглядностью демонстрирует «поэтику подмен». Вместе с покупкой нового паспорта меняется не только имя и фамилия героя, в чем-то меняется личность (хотя сочувствие к людям и рефлексия все же не исчезают), меняется объект привязанности — уже не любви (!): герой женится из жалости на некрасивой, недоброй и несчастной разведенной женщине Матрене Филипповне Чебурковой. Поэтика подмены реализуется и на уровне предметного мира (Груняхину видятся предметы в доме Чебурковой «подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека») и на уровне ведущих смыслов: «Ночью <...> жалобно было сжато все ее лицо в тоскливой усталости и глаза были закрыты как добрые, точно в ней, когда она лежала без сознания, покоился древний ангел. Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться». Сон — подлинная, лучшая сущность бытия, явь жестока и груба, реальность обманывает лучшие надежды героев.

Существует иная — принадлежащая Н.В. Корниенко — этико-религиозная интерпретация последних страниц текста, приближающая Платонова к христианской морали. Сарториус-Груняхин, терпящий унижение от своей жены, обретает счастье в сострадании и милосердии. Платонов едва ли не впервые отвергает любовь к дальнему, утопическую бесполоую любовь, смирившись с половым чувством как «бедной необходимостью», но остается с «богатством бедных» — душой, способностью человека мучиться и страдать. До «Счастливой Москвы» неустроенность бытия героев оставалась неразрешимой проблемой, начиная с нее новое знание о спасительности любви и сострадания будет определять разрешение важнейших конфликтов в повести «Джан», рассказах «Река Поту-

дань», «Уля», «Юшка» и др.¹ В терпении (но вне христианского контекста) видит Е.А. Яблоков основную добродетель платоновского человека начала 30-х годов² (как и вообще платоновского героя, привыкшего терпеть, живя в непонятном, трудном мире).

Любая интерпретация конфликтов неоконченного романа оставляет читателю поле для серьезных размышлений, ибо «в финале «Счастливой Москвы» Платонов остановит повествование на немоте героя, «крае безмолвия», где открываются «рациональному практику» Сарториусу вечные, не отменяемые историей, временем, а потому и больные вопросы жизни»³.

В целом в романе исследуются механизмы функционирования советских мифов в психологии людей советского времени — в ее самых тонких и сложных, не поддающихся поверхностному анализу проявлениях. В каких актуальных для эпохи формах реализуется коллективное бессознательное (архетипы «культурного героя», «анимы» — бессознательного женского образа и др.), каковы экзистенциальные причины победоносного шествия новой мифологии, какова «личная» цена процветания этой мифологии, какова ее изнаночная сторона — вот тот круг проблем, которые с беспощадной правдой, в изощренной эстетической форме исследуются Платоновым. При этом не остаются отброшенными «вечные» платоновские проблемы смерти и бессмертия, сиротства, одиночества и слитности человека со всем живым.

По мнению Н.В. Корниенко, оставшийся незаконченным роман в своих основных темах перетекает в рассказы второй половины 1930-х годов («Московская скрипка», «Третий сын», «Семен», «Фро») и свидетельствуют о мощном сопротивлении романной поэтики Платонова новому типу героя, отражающему требования социалистического реализма, который, кстати, в 1934 году будет официально провозглашен на 1-м съезде советских писателей. Некоторые требования нового метода (показывать жизнь в ее революционном развитии и др.) как бы задают начальный импульс повествованию, но он «гасится» в доминирующем экзистенциально-трагическом пафосе, натурализме деталей и т.д.

Повесть «Джан» написана по впечатлениям Платонова от поездок писателя в 1934 и 1935 гг. в Туркмению — в «горячую Арктику». Поэтика повести сопрягает новую советскую мифологию (прежде всего — сталинский миф) с мифологией «традиционной», прежде всего — «восточной» (так в сложной смысловой аранжировке выступает зороастрийская легенда об Ормузде и Аримане). Мифология с ее пафосом «серьезности» словно вытесняет стихию комического из стиля, в повести нет привычной платоновской иронии. Повесть начинается с изображения событий в Москве, откуда главный герой Назар Чагатаев возвращается на родину, в Среднюю Азию. Его народ живет в бесплодной песчаной пустыне — во

¹ Корниенко Н.В. Человек перед видением своей родины. О некоторых поездках А. Платонова 30-х годов. Русская провинция. — 1999, № 3. — С. 100–105.

² Яблоков Е. О философской позиции Платонова (проза второй половины 20-х — начала 30-х гг.) // Russian Literature. — North-Holland, 1992. XXXII. — С. 227–252.

³ Корниенко Н.В. «Мне приснился голос...» // Платонов А. Проза. — М., 1999. — С. 16.

впадине (в тексте еще и яме/провале/котловине) Сара-Камыш, «на самом дне ада». По камышовым зарослям и болотам Аму-дарьи пробирается Чагатаев в поисках соотечественников. Песчаный ветер, задувающий едва живых людей, песчаный сон, влекущий смерть, — эти мотивы скрепляют страшные, натуралистические картины полусуществования вымышленного народа с названием джан. В начале повести — это собирательный образ народа-страдальца, всех обездоленных, уже не надеющихся на жизнь. Спасти от гибели собственный народ, умирающий в страшных природных условиях, — такое важное партийное задание дается в Ташкенте коммунисту Чагатаеву. С одной стороны, это — дань Платонова официальным «требованиям» к советскому писателю, воплощение советской мифологии, с другой — воплощение собственных авторских представлений о человеке как субъекте исторического прогресса, носителе коллективной воли. Чагатаев — это вернувшийся наследник власти, его образ может быть поставлен в ряд фольклорно-мифологических образов вождей, спасителей народа. Чагатаев должен вывести из пустыни целый народ и поселить его в обетованном месте. Ветхозаветный Моисей, 40 лет выводивший иудеев по пустыне из Египетского плена, древнегреческий Прометей — вот лишь наиболее известные мифологические «прототипы» Чагатаева, восходящие к архетипу культурного героя. Немало иных древних мифов (зороастрийских и др.) читается в сюжете «спасения» или «исхода». Имя Назар содержит отсылку к назаритянину Иисусу Христу. В этом широком мифопоэтическом контексте знаковыми становятся и битва Назара с большими орлами — для добывания пищи сородичам, и поединок со зловещим антагонистом Нур-Мухаммедом из-за девочки-сироты.

Платонов, однако, наполняет новым смыслом мифологические «матрицы», заставляя «пророка» («мессию») учиться у собственного народа. Чагатаев не столько всемогущий спаситель, сколько верный в страшных скитаниях товарищ, соучастник в борьбе за самосознание джан и за спасение души народа. Назар учится понимать и принимать его бессознательные устремления и сознательную волю. «Платонов в прямом смысле написал поток сознания умирающего народа. У народа джан остались силы лишь на монологи про себя, поэтому представители джан понимают друг друга. И Назара Платонов заставит пройти путь отказа от классически рефлексивного (европейского — *Е.Ч.*) понимания диалога», — замечает Н.В. Корниенко¹. В повести Платонова едва ли не впервые в европейской литературе подвергается серьезному испытанию «европоцентрическая» модель культуры. Бытие и быт «сборного» народа, живущего в Азии (джан выбрал с себя представителей самых разных этносов) предстает в колоритных, экзотических персонажах, событиях, деталях.

¹ Далее говорится: «Потом этот «поток» редакторы превратили в диалоги. Вдова писателя Мария Александровна, показывая «диалогизированный» редакторами текст корректур «Джан», называла это «казнь Платонова». См. стенограмму телепередачи Александра Гордона с участием Н.В. Корниенко и А.Е. Яблокова «Миры Андрея Платонова» в сетевой публикации: http://www.fictionbook.ru/author/gordon_aleksandr/besedy_20_7_dialogi_iyul_2003_g/read_online.html?page=17. См. также: Гордон А. Диалоги 07 (июль 2003 г.). — М., 2005.

Центральным становится светлый образ девочки Айдым, хранительницы «души» народа: архетип младенца-бога вновь актуализирован в образе сироты. В предельно трудной ситуации она даже спасает весь народ, приведя из пустыни одичавших овец, множество ее поступков направлено на то, чтобы облегчить боль и страдания людей. Рано повзрослевшая, эта девочка-женщина наделена лучшими жизнестроительными силами.

Читателю открываются разномасштабные явления жизни кочевого народа в их шокирующей, но правдивой, подлинной сущности. Преодоление природных испытаний толкает людей на рискованные и странные поступки: описывается, как люди мучительно ищут мокрый песок — чтобы, взяв в рот, высосать из него влагу, звучит мотив зоофилии, есть эпизод, где главный герой закапывает/хоронит умершего, тратя последние силы, и испытывает при этом острое желание выпить немного его крови («все равно человек мертв, а кровь еще цела в нем, она сейчас свежая и холодая»). В то же время автором поэтизируются мудрые в своей простоте отношения мужчин и женщин, мужество жить в экстремальных условиях. «Пустыня ведь не пустая, в ней вечно люди живут» — в этой фразе, как во всем поэтическом строе «Джан», задается новое отношение к «маргинальным» цивилизациям, «не-европейским» картинам мира. Один из ее элементов, имеющий особую семантику — образ незаполненной плоскости: степь, пустыня и др. На этом основании, как и благодаря мощной мифологической составляющей, повесть «Джан» считают предвестием латиноамериканского романа второй половины XX в. (Г.Г. Маркеса и др.). Равноправный диалог культур и цивилизаций, диалог человека с народом, диалог языков и природных сфер — таковы важнейшие смысловые планы повести «Джан»¹ и опубликованного сразу после поездки в Среднюю Азию рассказа «Такыр» (1934). Тем более это важно в контексте советской прозы 30-х годов, где прямо или опосредованно в более или менее талантливых произведениях пропагандировалась идея подчинения отсталых окраин всемогущему центру (П. Павленко «Путешествие в Туркменистан», Н. Тихонов «Кочевники», В. Луговской «Большевикам пустыни и весны»).

«Культурному герою» Назару Чагатаеву по законам мифопоэтики противопоставлен носитель зла — уполномоченный райисполкома Нур-Мухаммед, чужой для народа Джан представитель власти, который предлагает «...забыть его навсегда или увести куда-нибудь в пустыню, в степи и горы, чтобы он заблудился, и затем посчитать его несуществующим». Его собственные ценности враждебны идеалам нового строя. Меркантильные «ханские» устремления (продать народ в рабство) сочетаются с мечтой об идиллической жизни в собственной курганче² «где-нибудь в афганской долине на берегу потока» и молчаливой яростью по отношению к советским началам жизни (профсоюзу и кооперации). Он замышляет «уйти навсегда в Афганистан и унести с собой Айдым», чтобы эксплуатировать ее молодость, женственность, жизненную силу. Раненный Чагатаевым, он навсегда пропадает в песках.

¹ Там же.

² Глинобитный дом в Средней Азии.

Архетипическая мировая гора (вариант мирового древа), соединяющая небесные, божественные сферы и земное бытие воплощены в повести в образе горы Усть-Урта, у подножия которой находится благодатная долина, куда привел Назар свой измученный народ.

Константа платоновской поэтики — своеобразные «двойственные» финалы, намечающие неодинаковые судьбы одних и тех же героев, и, соответственно, вероятные пути развития общества. В исследованиях Н.В. Корниенко, основывающихся на беспрецедентной, скрупулезной текстологической работе, освещается глубочайший смысл финала, который, следует сказать, дописывался, исправлялся, в который Платонов вплоть до 1935 г. вносил изменения. Итак, в финале повести «Джан» спасенный народ покидал благодатную долину, не поддержав социальный проект Назара «из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира». Народ отказывается от, казалось бы, близко рая (утопизм снова ставится автором под сомнение!), отправляясь во все страны света в свободных поисках своей доли. Назар принимает это с пониманием: «Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом...» Назар и Айдым возвращались в Москву. Такой финал ставит проблему свободного выбора своего пути субъектом истории — будь то народ или личность.

Трижды правил Платонов последнюю фразу повести, пока не остановился на той, смысл которой явно противоречил идеологическим установкам соцреализма и распространенной модели советского романа 30-х годов, где главным было движение героя от «частного» к «общему». Радуюсь благополучию и счастью Айдым, ощущая душевное тепло самого близкого человека — Ксении, «Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет только от другого человека». «Назар формулирует всей своей дорогой спасения народа идею спасения-любви человека в мире, идею «дома» Назара и Ксении, в котором спасается от повторения пути Насти из «Котлована» девочка-сирота Айдым», пишет Н.В. Корниенко.

Вместе с тем нельзя не сказать о том, что в окончательный вариант рукописи Платонов добавляет «вставку» на 46 страницах. Во-первых, в рассуждениях Чагатаева появляется образ Сталина как творца «целого человечества». Если вспомнить, что Назар Чагатаев был безотцовщиной (вариант сиротства), то в размышлениях Чагатаева о Сталине автором тщательно отслеживая микроскопические уровни движения человека-сироты к обретению «вечного» отца¹. Во-вторых, существенным в этой части рукописи является то, что по доброй воле вернулись в искомую долину счастья основные представители джан, и Назар переживает счастье

¹ Е.А. Яблоков отмечает «положительный» образ Сталина в произведениях Платонова 1930-х годов, в т.ч. в анализируемой повести. Н.В. Корниенко считает, что автор повести «Джан» как бы поднимается над своим героем, констатируя появление «массового сталинского мифа», который Платонов рассматривал как явление не только политическое, а явление мировоззренческого религиозного кризиса в обществе. (Цитируется по газете «1 сентября». — 1999 г. — № 55).

долгожданной встречи. В этой части финала появляется облагораживающий труд (чтобы вернуться на родину, Молла Черкезов мыл шерсть в Нукусе, Аллах дробил камень для шоссейной дороги за Чарджуем, старый Ванька танцевал на гуляньях и т.д.), появляется оседлая жизнь в ауле и само понятие дома («Когда люди джана гнали овец и ослов домой и вели за руку своих жен...»). Но самое существенное то, что народ джан вернулся, наделенный главным богатством мира — душой, «способной чувствовать и мучиться». Именно на данном этапе работы с рукописью появится и сноска к повести: «Джан — душа, которая ищет счастье (туркменское народное поверье). — Примеч. Автора». «Джан» заключает в себе смыслопорождающие модели, настойчиво варьируемые в произведениях второй половины 30-х годов.

Рассказы Платонова второй половины 30-х годов, свидетельствовавшие о переходе к новой поэтике, отличаются все более настойчиво звучащей мыслью о необходимости поисков путей к ближнему, остро поставленными проблемами любви, человеческого родства, воспеванием женственности и семейного очага. Постутопический «малый мир» основывался на ценностях, которые традиционно принято считать «женскими»¹.

Героиня рассказа «Фро» (1936) — это своего рода «анти-Москва», ибо жизненные цели этой женщины противоположны ценностному миру Москвы Честновой. Истомившаяся от любовной тоски к конкретному человеку, от разлуки с мужем, Ефросинья-Фро становится платоновской версией Пенелопы. В ее имени очевидна звуковая ассоциация с Афродитой, она платоновская «аллегория» вечной женственности, в то время как ее муж Федор — странник и деятель, рвущийся вдаль, строитель нового мира. Он уехал на Дальний Восток настраивать и запускать «таинственные электрические приборы», он стремится «преобразовать весь мир для блага и наслаждения человечества или еще для чего-то». Точка зрения наивной, чистой героини определяет повествовательный строй повести. И это не случайно, ведь именно мир женщины, хранительницы очага, ждущей мужа, заботящейся о старике-отце, жаждущей ребенка, запечатлен в сюжете (кстати, соотносимом с сюжетом чеховской «Душечки» и другими произведениями русской классики). Она готова раствориться в муже, хочет видеть и чувствовать мир, как видит и чувствует муж, — и Платонов с мягким юмором, утрируя мотив любви к технике, пишет: *«По ночам Фрося часто тосковала, что она только женщина и не может чувствовать себя микрофарадой, паровозом, электричеством, а Федор может»*. Федор, вызванный домой ложной телеграммой, двенадцать дней пребывает в объятиях жены, в домашнем уюте, но снова неожиданно уезжает что-то строить — «коммунизм, что ль, или еще что-нибудь». Коммунизм как идеал общественного блага и даже некоей мировой/космической гармонии, воспринятый героиней че-

¹ Возможно, эта смена координат обусловлена не только внутренними причинами художественного развития Платонова, но и общим «интересом» советского искусства второй половины 1930-х годов, эпохи жестоких репрессий, идущих от «отца народов» Сталина, к архетипу матери (что нашло, в частности, яркое воплощение в текстах советских массовых песен).

рез служение мужу, помогает героине преодолеть замкнутость, закрытость от мира.

По-своему осмысляя разную природу мужчины и женщины, Платонов вступает в диалог с влиятельной философской и художественной традицией. Известно, что Платонова интересовала книга австрийского философа и психолога О. Вейнингера «Пол и характер» (1903), в которой автор, как считал Платонов, проклял женщину. Рассказ Платонова полемически заострен против Вейнингера и близких ему мыслителей. Да, в героине Платонова подчеркиваются те черты, которые Вейнингер видел в женщине, — ее незавершенность, незаконченность без мужчины, ее выраженная сексуальность и отсутствие у нее способности к логическому мышлению. Мир мужчины — «даль», будущее, женщины — «близь», насущное настоящее. Но конфликт между женским и мужским — по Вейнингеру, непримиримый, — у Платонова разрешается в гармонии мужчины и женщины, в их союзе: телесном (хотя бы временном — ибо Федор снова уезжает), духовном и метафизическом. Без женщины-матери мир лишен смысла. Не случайно Фро так хочется детей: Платонов и запечатлел тоску женщины по невоплощенному, но желанному материнству. Не случайно в финале рассказа Фро находит успокоение в чужом ребенке, доверчиво пришедшем к ней, в маленьком музыканте, представляющем все «человечество».

«Фро», как и более поздний, военной поры, рассказ Платонова «Афродита» — своеобразный художественный парафраз его же статьи «Душа мира», в чем-то спор с этой статьей, напечатанной в 1920 году в воронежской газете и называемой платоновским «гимном» женственности. Характерная для символистов, В. Розанова и многих русских классиков идея разлитости в мире женского начала, материнской духовности и телесности запечатлевается во многих образах повести. Вечное стремление героев Платонова к материнскому лону (как и поиск признаков утраченного детства) иногда рассматривается исследователем как доминанта всей художественной антропологии Платонова¹. При этом даже смерть метафорически обозначается как «обратное рождение».

«Фро», однако, не исчерпывается обозначенной проблематикой. По мысли исследователя, «в этом рассказе 1936 г. с интригующе усложненным заглавием есть «все». Любовь и производство, заштатный быт и романтика далеких горизонтов, критический реализм и состязание хорошего с отличным (конфликт, характерный для соцреализма — Е.Ч.), а вместе с тем — пересмотр как официальных, так и особых платоновских ценностей, богатая сексуальность, мифологическая и интертекстуальная подоплека и своеобразная стилистика модернистского примитива»². Последняя формула относится, например, к важным характеристикам образа отца Фро. Автор несколько утрированно изображает его простодушие, «зацикленность» на железной дороге (персонаж «в неистовстве одинокого энтузиазма» ходит, как на работу, на желез-

¹ Карасев Л.В. Движение по склону. Пустота и вещество в мире А. Платонова. — М., 1995.

² Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов: мир творчества. — М., 1994. — С. 373.

нодорожный бугор, чтобы в своем воображаемом мире жить жизнью станции).

Вообще же замечено, что в произведениях 30-х годов женское/материнское начало мира и образы женщин как собирательницы и устроительницы мира начинают играть важнейшую роль: кроме проанализированных выше произведений, это рассказы «Уля», «Третий сын», «На заре туманной юности», «Афродита», «Девушка Роза» и др.¹

В рассказе (иное жанровое определение — повесть) «Река Потудань» (1937) взаимоотношения женщины и мужчины даны в их вечной, антропологической сущности. Они сложны и драматичны. Герой, демобилизованный красноармеец Никита Фирсов в голодное и холодное послереволюционное время влюбляется и вступает в брак со студенткой, будущим врачом Любой. Он, не имея физической близости с женой, боится оскорбить ее чистоту, нарушить гармонию отношений. Никита, переживая счастье и муку совместной жизни вне сексуальности, тем самым причиняет Любе боль, за которой следует побег, медленное умирание героя и попытка самоубийства героини. В условно «счастливой» развязке сюжета, испытав «бедное необходимое наслаждение», Никита «не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно». Любовь-религия, любовь-благоговение, любовь-жалость и любовь-инстинкт предстают здесь в их сложной смысловой амбивалентности. Если говорить о метатексте платоновского творчества, то в эротическом смысловом плане Никита оказывается антиподом Нур-Мухаммеду («Джан»), а сам рассказ звучит художественным «контрапунктом» комическому «Антисексусу» (1926) и усложняет уже разработанную в творчестве оппозицию любви телесной и любви духовной.

В 1937 г. выходит книга рассказов, название которой дала «Река Потудань». Это была первая книга после 1929 г.

Вообще, в рассказах конца 30-х годов «мир воссоздан как дом, а человечество — как семья, живущая в нем. Тема семьи приобретает философско-метафорический характер, трансформируется до вселенских масштабов»².

В рассказе «Корова» все объединено прочными узами, будь то члены семьи Васи, машинист со своей семьей или корова. Тоскующая по своему теленку и гибнущая под колесами поезда, корова, как пишет в школьном сочинении Вася, «отдала нам все». «Я помню нашу корову и не забуду» — благодарная память становится ответом на любовь и доброту даже тех, кто исчез в небытии. Социальное отчуждение неизвестно этому миру. Даже «профсоюз, касса, служба» преодолевают здесь привычную обезличенность в речи отца, в возможном акте помощи семье Васи. Железная дорога становится символом пути, объединяющего, а не разъединяющего людей и «большой мир».

В «Жене машиниста» происходит еще более очевидная метафоризация (точнее было бы сказать — метонимизация) образа семьи: «Семья машиниста состояла из него самого, его жены, и паровоза серии «Э». Семей-

¹ Фоменко Л. Художественный мир рассказов А.Платонова второй половины 1930-х гг. // Страна философов. Вып. 4. — С. 322.

² Там же. — С. 323.

ная модель распространяется не только на технику, но и на социум, в нем уже больше душевного тепла и родственности (не случайно сыном бездетной пары становится юноша Кондрат, помощник машиниста), в нем каждый человек должен найти свое подлинное место. Эта модель отвечает глубинным ценностям русского народа, не случайно афоризмом стала реплика Петра Савельича «...без меня народ неполный».

Очевидно, новое качество платоновской поэтики: ясность стиля и «простота» композиционных решений — в этих рассказах Платонова не противоречит наличию «загадочных» или «говорящих» деталей поведения героев и домашнего быта (например, кружка с откидным дном, которую мастерит Яков Савич в «Глиняном доме в уездном саду» и др.), присутствию архетипических образов и т.д.. «Просты», но эффектны новеллистические, с фигурами умолчания и неожиданными развязками сюжеты. Пейзажные картины, портреты чаще всего гармоничны и воссоздают полноту бытия героев.

Во многих рассказах этих лет зло словно исчезает из социальной и исторической жизни, вовсе не в них коренится, оставаясь почти исключительно порождением стихийных сил, обезличенной силы обстоятельств или «недочеловечности», корнящейся в природе самого человека. («В прекрасном и яростном мире», «Июльская гроза», «Корова», «Юшка»).

«Юшка» выделяется среди рассказов остротой заявленной проблемы немотивированного зла и агрессивности детей и взрослых по отношению к беззащитному, непохожему на них человеку. На этом фоне вполне в духе Достоевского изображены доброта Юшки, «неотмирность», граничащая с юродством (герой «верил, что дети любят его, что он нужен им, только они не умеют любить человека и не знают, что сделать для любви, и поэтому терзают его»). Действенный альтруизм Юшки приносит свои плоды. Вполне благополучная девушка, для которой Юшка всю жизнь работал, с благодарностью рассказывает всем о помощи сорокалетнего «старика», творимой для нее втайне от односельчан. А вот нетерпимость народа и его позднее прозрение делают рассказ одним из самых трагических среди тех произведений русской классики (Достоевского, Толстого, Лескова, Чехова), где изображены крайности русского национального характера.

В двух рассказах Платонова этого периода — «По небу полуночи», «Мусорный ветер» (который, кстати, М. Горький охарактеризовал как мрачный бред) — зло имеет, на первый взгляд, вполне определенное социальное лицо — это фашизм. Герой рассказа «По небу полуночи» (строка из стихотворения М. Лермонтова «Ангел»), лейтенант германского военно-воздушного флота Эрих Зуммер становится летчиком-антифашистом в Испании. Психологизация персонажей (см., например, эпизоды вокруг ожидаемого ареста Зуммера в Германии за неосторожное замечание о русских) наряду с реминисценциями и другими приемами расширяет смысловой диапазон рассказа. В «Мусорном ветре» сюрреалистические картины, напоминающие образы Кафки и Пруста, передают превращение людей в озверевших существ, жестокое функционирование партийно-государственной машины национал-социалистов,

работу миллионов, кто обслуживал «трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников», наконец условия концлагеря. Важнейший повествовательный прием — отчужденный взгляд героя, *физика Альфреда Лихтенберга на себя*, когда даже органы собственного тела становятся «злостными участниками движения в этой всемирной духоте», на историческое время, когда «каждому необходимо быть увечным инвалидом».

Проблема национальной нетерпимости, антисемитизм — еще один лик зла (рассказ «Алтеркэ»), который выражается в травле мальчика-еврея, спасенного воином-красноармейцем во время присоединения к СССР западной Белоруссии и Польши. Социально-политический контекст рассказа, написанного в 1940-м году (когда вступил в силу пакт Молотова-Риббентропа), не затемняет подлинного его гуманизма.

События рассказов вынесены за пределы отчизны, Советского Союза, большевистская страна порой предстает здесь как светлый идеал в оппозиции к злу бесчеловечной идеологии фашизма. Но образный строй этих произведений позволяет проводить аналогии и с СССР, со сталинским тоталитаризмом, идеями превосходства в разных проявлениях (в том числе классовой «исключительности» пролетариата), с изощренной практикой оскотинивания людей в любом деспотическом обществе.

Это становится особенно ощутимо в контексте трагического факта биографии писателя: в 1938 г. был арестован и осужден на 15 лет якобы за антисоветский заговор единственный пятнадцатилетний (!) сын Платонова, еще школьник. Он будет отправлен в Норильлаг и досрочно «освобожден» в 1941 г. благодаря вмешательству М. Шолохова, освобожден уже инвалидом, больным туберкулезом легких, от которого и скончается в 1943 г.

В 1936–1941 годах Платонов выступает в печати в основном в качестве **литературного критика**. Но начало критической деятельности надо отнести к предыдущему десятилетию. Так, еще в 1926–1927 годах им была написана статья «Фабрика литературы», которая может рассматриваться как платоновский ответ на «Третью фабрику» В. Шкловского¹. Многие идеи лидера формалистов, теоретика ЛЕФа В. Шкловского (теория «стилевого приема», монтажа, «журнала как литературной формы», «заготовок»), реализуемые в творческой практике Платонова, в «Фабрике литературы» находят отклик, порой в иронической интонации статьи.

Во второй половине 30-х годов Платонов под псевдонимами печатается в журналах «Литературный критик», «Литературное обозрение» и др. Особенный резонанс вызвала его критическая статья «Пушкин и Горький» (1937), которая стала объектом нападок В. Ермакова, не раз игравшего роковую роль в судьбе писателя. Провозглашая особую социальную и нравственную ответственность русского поэта, писателя, Платонов пи-

¹ Одним из персонажей статьи В. Шкловского и был строитель плотин и почитатель В. Розанова воронежский инженер Андрей Платонов. Своеобразный итог их сложным отношениям подвел в конце жизни, в 1984 г., В. Шкловский, продиктовав: «Путь к познанию России — трудный путь. Платонов знал все камни и повороты этого пути. Мы все виноваты перед ним».

сал: «Пушкин явился ведь не от изобилия, не от избытка сил народа, а от его нужды, из крайней необходимости, почти как самозащита или как жертва». Еще одна статья о Пушкине, вышедшая в юбилейный год, называлась «Пушкин — наш товарищ». В 1938 г. появилась статья «Рассказы А. Грина». Несколько значимых литературно-критических статей Платонов написал в 1940 году: «В.Г. Короленко», «Размышления о Маяковском», рецензия «Анна Ахматова» на книгу А. Ахматовой «Из шести книг. Стихотворения» и др.

Творчество военных лет отмечено новыми художественными открытиями Платонова.

В первые месяцы Великой Отечественной войны А. Платонов добивается отправки на фронт, с начала 1942 г. он военный корреспондент в действующей армии, его очерки и рассказы постоянно печатались на страницах «Красной звезды», «Красноармейца». За время войны вышло четыре книги Платонова: «Одухотворенные люди» (1942), «Рассказы о Родине» (1943), «Броня» (1943), «В сторону заката солнца» (1945).

Платонов знает всю правду войны, он фиксирует моменты смертельного страха, предсмертные проклятья солдат «всему миру-убийце и слезы о самом себе» (слова из записных книжек), как фиксирует и духовное одоление смерти, подвиг во имя дома, родины, мира. С великим психологическим мастерством изображает моменты преодоления себя, готовность героического самопожертвования в яркой, принародной или «скромной», «будничной» смерти. Это рассказы «Броня», «Одухотворенные люди», «Смерти нет!» («Оборона Семидворья»), «Никодим Максимов».

Рассказ «Броня» — один из первых «военных» рассказов — был опубликован 5 сентября в газете «Красная звезда». Как и М. Шолохов в опубликованной 22 июня 1942 г. «Науке ненависти», (см., например: «...ненависть к врагам всегда мы носим на кончиках штыков») Платонов дает нравственно-психологическую мотивировку борьбы с врагами, вообще психологизирует проблему и одновременно напряженно размышляет о русском национальном характере. Автор обостряет конфликт доброты сердца, кроткого нрава русского солдата («роковой добродетели»), способности «прощать мучителей» и необходимости их уничтожения. «Мгновенным решением своего сердца и разума» герой рассказа, старый моряк Савин, идет в деревню, где расположились фашисты, клинком закалывает семерых. Умирая, Савин завещает товарищу «любовь, твердую, как зло»; характерны и другие тропы (внезапное сердце, сердце-броня и пр.). Но, уже начиная с «Одухотворенных людей», этика и философия народного подвига все больше смещаются в сторону «позитивной» мотивировки борьбы с врагом, в сторону подвижничества и жертвенности. Николай Фильченко видит перед собой немецкий танк: «Здесь одним движением можно было решить, чему быть на земле — смыслу и счастьем жизни или вечному отчаянию. Разлуке и гибели. <...> Перед ним, возле него было его счастье и его высшая жизнь, и он ее сейчас жадно и страстно переживает, припав к земле в слезах радости, потому что сама гнетущая смерть сейчас остановится на его теле и падет в бессилии на землю по воле одного его сердца. И с него, быть может, начнется освобож-

дение мирного человечества, чувство к которому в нем рождено любовью матери». Писатель воссоздает пограничную ситуацию, как бы предел сознания героя-воина. В потоке внутренней речи острые экзистенциальные смыслы пронизаны осознанием общечеловеческих ценностей; писатель оперирует одновременно эмоциональными категориями и абстрактными понятиями, протяженность сложных синтаксических конструкций сочетается с лаконизмом эллипсисов.

Платонов владеет и другой стилистикой, обеспечивающей краткие и точные описания войны, предельно жизнеподобные детали фронтового быта, «подробности» человеческого естества в смертельной схватке. В рассказах Платонов нередко показывает рукопашное столкновение двух противников, но, в отличие от художественного решения А.Твардовского в главе из «Теркина» «Два бойца», не шаржирует, а индивидуализирует противника. Показывает его «крупным планом» (образ Рудольфа Вальца из «Неодушевленного врага»), придает индивидуализированные черты (в «Дереве родины» лицо одного неприятеля, которого закалывает Трофимова, похожее на его собственное лицо, «глядело на него с робостью страха»; другой перед смертью просит пощады и прощения). Так Платонов проблематизирует ситуацию поединка с врагом и — ищет нравственного обоснования его уничтожения. Такая установка на беспощадную борьбу обусловлена патриотическим императивом, обусловлена отнятым миром, оставленным домом, той «драмой великой и простой жизни», о которой Платонов проникновенно писал и в своих записях: «в бедной квартире вокруг пустого деревянного стола ходит ребенок лет 2–3-х и плачет — он тоскует об отце, а отец его лежит в земле, в траншее, под огнем, и слезы тоски по сыну, который далеко от него, который плачет по нем в серый день, босой, полуголодный, брошенный». Даже явления природы приобретают в контексте военных рассказов характер побудительной силы, зовущей к ответному удару, к подвигу. В «Дереве родины» архетипический образ «божьего дерева» (с его птицами, с его жизнестойкостью, с маленьким листом, который отрывает и прячет на своей груди уходящий на фронт солдат) наделен множеством смысловых ассоциаций: единство земли и неба, противостояние родины и чужбины, воинский подвиг — в страшных обстоятельствах фашистского плена, наконец — неразрывная связь матери и сына.

Образы ребенка, старухи-матери и отца у Платонова — важнейшие в военных рассказах, отражающие не только драму народа, но и символизировавшие собой непобедимую Россию.

Страдания детей как знак катастрофического несовершенства мира (характерные для Платонова мотивы) обретают в военных рассказах смысловые обертона: воссоздается привычка, «прилаженность» детей к войне, их святая жертвенность. Есть у Платонова трагическое осознание отнятого у детей будущего и надежда на возрождение жизни («Броня», «Пустодушие», «Страх солдата», «Маленький солдат»).

Архетипические образы матери и отца, стариков и старух — важнейшие в военном творчестве Платонова — помогают раскрыть мотивы борьбы и саму идею мира. Образ старой матери, проводившей сына на фронт, открывает рассказ «Дерево родины». Дед Тишка в «Рассказе о мертвом

старике», оставшись в оккупированной деревне, считает, что ему «помирать пока что расчета нету!», а расчет его — защитить дом, родные места, могилы предков. Потому и обращается он к партизанам: «...окоротим врага!» Исполненный мудрости старый мужик в отвоеванном у фашистов селе и его жена — суровая, строгая старуха, бескомпромиссно и жестко подвигающая молодого офицера на скорейшее выполнение военной задачи запечатлены в рассказе «Офицер и крестьянин». Характерное название «Взыскание погибших» имеет рассказ-притча, наполненный глубокими философскими смыслами, среди которых — платоновский лейтмотив воскресения мертвых. В центре рассказа собирательный образ матери. Она вернулась на пепелище, где когда-то был ее дом, чтобы хранить в памяти своих погибших детей и сопротивляться смерти, которая грозит уничтожить всякий след о некогда живших.

Притчеобразность многих военных рассказов поразительно соединяется с экзистенциальными нотами (ответственный выбор героя в предощущении края жизни), но имеет и собственные приметы: она проявляется и в неразветвленных сюжетах, в отсутствии (как правило) конкретно-исторических реалий, в эмблематичности или аллегоричности образов, дидактических размышлениях о цене жизни, смысле и «достоинии»/«расчете» смерти, наподобие: «Смерть еще, видно, заслужить надо, чтоб от нее добро и польза народу была» («Офицер и крестьянин»).

Признанным шедевром послевоенного творчества Платонова является рассказ «**Семья Иванова**» 1946 года, позднее названный «**Возвращением**». В нем Платонов выступил одним из первооткрывателей темы трагических последствий войны в человеческих судьбах. Мотив сиротства здесь осмыслен по-новому и имеет несколько воплощений: Иванов, «осиротевший без армии», его молодая попутчица Маша, которой боязно было ехать домой к родственникам, тоска детей и жены Иванова, одиночество Семена Евсеича, — таковы лики «сиротства», вызванного войной. Ожесточенность героя, узнавшего неприятную правду о жене, исповедь Любы во время ночного разговора, ранняя, порожденная войной мудрость сына — таковы лики глубокого психологизма в рассказе. Классическая «простота» стиля сопряжена с миром подлинных, вечных ценностей: домашнего тепла, взаимопомощи, прощения и любви. «Единственное, что могло утешить и развлечь сердце человека, было сердце другого человека». Настоящее возвращение Алексея Иванова домой после войны состоялось лишь тогда, когда, в обиде уезжая из родного поселка, он увидел бегущих за вагоном собственных детей, почувствовал «другую жизнь» не через преграду самолюбия и собственного интереса, а «внезапно коснулся ее обнаженным сердцем».

Рассказ подвергся ожесточенной критике (главный редактор «Литературной газеты» В. Ермилов квалифицировал рассказ как клеветнический, ему вторил и А. Фадеев), после чего публикация его прозы — за исключением детских сказок — практически прекратилась.

В послевоенный период творчества единственной нитью связи писателя с литературной жизнью остаются детские газеты и журналы. При поддержке М. Шолохова выходят две книги сказок Платонова: «Башкирские народные сказки» (1947) и «Волшебное кольцо» (1949).

Пьесы послевоенного — последнего — периода творчества Платонова обращены к весьма разным предметам, но каждая из двух пьес символизирует устремленность писателя к самым заветным его темам: теме человека-творца, будущего устроителя гармонии мира, и теме опасности воплощенной антиутопии, Чевенгура мирового.

В пьесе «Ученик лицея», написанной в 1947–1948 гг. для Центрального детского театра, по мнению рецензентов, присутствовал «сентиментальный», «искаженный образ молодого Пушкина». Повторилась ситуация, сложившаяся в конце тридцатых вокруг оригинальных статей Платонова о Пушкине, которые были названы журналом «Большевик» как «антимарксистские». Образ Пушкина позволил Платонову подвести некоторые итоги собственного творчества. В пьесе о юности Пушкина звучат как метамотивы платоновского творчества, так и современные, исторически обусловленные («круглого сиротства», преодоления смерти, имени и псевдонима, исторического злодейства, «безотцовщины» и «отца Сталина»). Идиллический и патриотический пафос не были искусственными в атмосфере стихотворений Пушкина («Воспоминания в царском селе» и др.), диалогов современников, осознававших значение Пушкина. В то же время предощущение испытаний (в эпизоде появляется образ отправленного на каторгу гвардейского офицера Захария Петрова, пьеса оканчивается отъездом Пушкина в южную ссылку и т.д.) делает пьесу открытой в современность. Исследователи видят в реплике «Сирота наша Русь, круглая сирота... И царь у нее есть, да не отец он для России, а отчим» намек на современность и завершение метасюжета детей-сирот, обретших в Сталине ложного отца (Назар Чагатаев в повести «Джан», мальчик-сирота в киносценарии «Отец-мать», Яков в пьесе «Голос отца» и др.)¹.

Писатель сопротивляется враждебным обстоятельствам, сопротивляется болезни. Он работал над пьесой-мистерией «Ноев ковчег (Каиново отродье)». Годы нагнетания холодной войны между СССР и США и «борьбы с буржуазным космополитизмом», реальные факты науки (работа американской археологической экспедиции на Арарате в 1948–1949 гг.) отразились в идейно-тематическом строе произведения. Есть здесь место и характерному для эпохи сатирическому осуждению финансово-политической и культурной элиты Запада («Каиново отродье»), но есть здесь и идея «равенства людей перед светопредставлением», воплощенная (наряду с другими идеями) в приемах «барочной трагедии»². Мифология потопа и Ноева ковчега, неоднократно воспроизводимая в мировой литературе (ближайший прототекст — «Мистерия-буфф» Маяковского), служит Платонову для воплощения апокалиптического мироощущения, для гротескного воплощения межконтинентального Чевенгура — глобального образа мира, стоящего на грани самоуничтожения. Пьеса вписана не только в платоновский метатекст, но в метатекст классической и современной ему драматургии (Ионеско, Беккета). Не-

¹ Корниенко Н.В. Ученик лицея. (Примечания) // Платонов А. Ноев ковчег: пьесы. — С. 458.

² Дырдин А. Комедия «Ноев ковчег»: «вещь бога» или неизвестная истина // Страна философов. Вып. 5. — М., 2003. — С. 197.

ожиданное возвращение к поэтике конца 1920-х — начала 1930-х годов (выраженная условность, «сюрреалистичность» образов, утопизм-антиутопизм и т.д.) при изображении общеземного проекта, актуализация «последних» вопросов и архетипических образов в контексте злободневной современности свидетельствовали о новом витке творчества Платонова. Пьеса осталась незаконченной. А.П. Платонов умер 5 января 1951 г. — на пятьдесят втором году жизни. Он похоронен на Армянском кладбище, где в 1943 г. был погребен его сын.

Значительность и самостоятельность позиции Платонова во многом определяется тем, что его творчество, как и творчество самых великих писателей, было, используя высказывание А.В. Михайлова, «одновременно с тем и самой настоящей, полновесной и ответственной философией, правда, ... не цеховой и не академической, не университетской, не системной, не излагаемой по параграфам»¹.

Сущностные вопросы о вселенной, о мире, о человеке, наделенном деятельной активностью и сознанием, воплощаются у Платонова в самобытных композиционных решениях, в радикально обновленном языке произведений.

■ Основные понятия

Единство онтологической, экзистенциальной, социально-исторической проблематики; «народоведческая» тематика; «неправильность» языка (языковые аномалии), непроясненность авторской позиции, нефиксированность («иррадиация») точки зрения, «двойственность» финалов, двуединство утопизма и антиутопизма, смысловая амбивалентность образов; фантастика, гротеск, сюрреализм/сюрреалистичность, мифопоэтика, неомифологизм, поэтика неостранения, поэтика подмены, ирония, комизм, лиризм, притчеобразность, классическая ясность и простота стиля (о произведениях после начала 30-х годов).

■ Вопросы и задания

1. В чем, по Вашему мнению, сказалась «народоведческая» (понятие Н.В. Корниенко) позиция Платонова как писателя? Напишите исследовательскую работу на тему «Народ и «народоведение» в художественной системе Платонова».

2. Какие отношения складывались у Платонова с русским авангардом.

3. Подумайте над проблемами: «Творчество Платонова и христианская картина мира: притяжения и отталкивания», «Христианская мифопоэтическая традиция в произведениях Платонова».

¹ Михайлов А.В. Обратный перевод. — М., 2000. — С. 552. См. также на стр. 576: «Поэт обладает перед философом не просто дополнительным преимуществом, а именно тем, что он может обсуждать самые смелые и спорные идеи в свободной, нескованной форме. <...> поэт наделен свободой выбора формы изложения».

4. Осветите тему «Платонов и русский космизм как проблема».
5. Какое место занимают в творчестве Платонова идеи русской религиозной философии?
6. Проследите динамику мотива «любовь к дальнему» в творчестве Платонова.
7. Какую роль в жизни и творчестве Платонова сыграли идеологи и писатели Пролеткульта?
8. Сопоставьте художественную философию бытия А.П. Платонова с идеями немецкого мыслителя М. Хайдеггера в свете высказывания последнего: «Только потому, что в основании человеческого бытия приоткрывается Ничто, отчуждающая странность сущего способна захватить нас в полной мере. Только когда нас теснит отчуждающая странность сущего, она пробуждает в нас и вызывает к себе удивление» (*Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. — М., 1993*). Обратите внимание на роль языка в концепции Хайдеггера и языковое новаторство А. Платонова.
9. Каково ваше мнение о проблемах «Экзистенциальный реализм Платонова: за и против», «Творчество Платонова и сюрреализм»?
10. Попробуйте раскрыть тему «Утопизм и антиутопизм художественного мира Платонова».
11. Дайте свой взгляд на проблему: «Двойственность финалов произведений Платонова: философия и поэтика». В чем парадокс фрагмента внутренней речи Фомы Пухова из финала «Сокровенного человека»: «Отчаянная природа перешла в людей и в смелость революции. Вот где таилось для него сомнение»? Остался ли Фома Пухов «Фомой неверующим»? Справедливо ли утверждение современного писателя: «Так называемый сокровенный человек более всего сокрыт от самого себя» (*Клех И. Платонов. Фазы прохождение // Страна философов. Вып. 4. — М., 2000*).
12. Сравните надежды председателя губисполкома Шумилина («Чевенгур») на то, что «социализм уже где-нибудь нечаянно получился, потому что людям некуда деться, как только сложиться вместе от страха бедствий» с близкими по смыслу высказываниями других героев. Чем объясняются упования героев на стихийность и нечаянность произрастания коммунистических начал? Совпадает ли с ними позиция автора? В чем философская и социально-историческая основа противопоставления Платоновым «стихий» и «организованности» революции?
13. Найдите в «Поднятой целине» М.А. Шолохова психологический тип врага-собственника, близкий платоновскому Нур-Мухаммеду («Джан»). В чем разница этих характеров? Есть ли в «Джане» приметы социалистического реализма, в рамках которого создан роман Шолохова? Как Вы определите творческий метод А. Платонова?
14. Сравните изображенную в «Котловане» глазами Жачева картину «раскулачивания в море» («... систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как вечерний ветер шевелил темную, мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть») с апокалиптическими мотивами в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина (например, «апокалиптические» прожекты Угрюм-Бурчеева). Чем отличаются субъекты и объекты этих видений?

15. Отметьте сходство и разницу в художественных мирах города N («Мертвые души» Н.В. Гоголя), Глупова («История одного города» Салтыкова-Щедрина) и «Чевенгура».

16. Найдите христианский и историко-литературный контекст в характеристике библиотеки Биттермановского лесничества, состоящей из книг «самых последних, нечитаемых и забытых сочинителей». Каких русских писателей можно предположить в качестве автора цитируемой лесничим книги?

17. Найдите реминисценции из «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина в «Чевенгуре». Какие черты русского национального характера Платонов, вслед за Салтыковым-Щедриным, типизирует? (См., например в «Чевенгуре»: «Самые пожилые щербатые личности буржуев превращали терпеливого Пиюсю в уличного бойца: при встречах со Щаповым, Знобилиным и Завын-Дувайло Пиюся не один раз бил их кулаками, а те молча утирались, переносили обиду и надеялись на будущее».)

18. Найдите в аллегорическом сатирическом образе приснившегося Макару («Усомнившийся Макар») «научного человека», который своим мертвым телом, свалившимся с высоты горы-пирамиды, раздавил распростертого у ее подножия героя, реминисценции из Салтыкова-Щедрина, включая его раннее творчество.

19. Продумайте тему «Ф.М. Достоевский и А.П. Платонов: диалог художников-мыслителей». Обратите внимание на мотивы бунта человека против порядка вещей, образы сильных личностей, двойничество, образ мертвого (замученного) ребенка и др.

20. Подготовьте сочинение «Традиции А.П. Чехова в творчестве А.П. Платонова». Обратите внимание на экзистенциальную проблематику и приемы поэтики, формирующие скрытые смыслы образов.

21. Найдите гоголевские (повесть «Нос» и др.), салтыковские и чеховские традиции в изображении «нестранно-странного». Сравните «поэтику неостранения» у Платонова и поэтику абсурда обэриутов. В чем ее принципиальная разница?

22. Осветите тему «Поэтика подмены в творчестве Платонова и ее философское основание». Обратите внимание на мотивы самозванства, переименований, двойничества.

23. Сопоставляя героев Платонова с персонажами Кафки и Джойса, Бродский в предисловии к «Котловану» (1973) пишет: «Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодоушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу». Прокомментируйте эту мысль, подключив социально-исторический и культурный контексты к Вашему размышлению.

24. Подумайте над темой «Классическая простота и ясность стиля Платонова 30–40-х годов: традиции и новаторство» и подготовьте план ее освещения.

25. Каково своеобразие военных рассказов Платонова в контексте традиций классиков и творчества писателей-современников.

26. Продумайте ответы на следующие задания: «Эволюция темы детства у Платонова», «Творчество Платонова, обращенное к детям».

27. Подготовьте рассказ о литературно-критической деятельности Платонова и его художественно-эстетических представлениях.

28. Составьте план ответа о своеобразии драматургии Платонова. Какое место занимает в драматическом искусстве писателя пьеса «Ноев ковчег». Дайте характеристику ее поэтики, социально-исторической и философской проблематики, литературного контекста конца 40-х — начала 50-х гг. XX века.

29. Каково состояние отечественного платоноведения, имея в виду серийные и монографические исследования конца XX — начала XXI вв.? Дайте анализ монографии, освещающей творчество Платонова или его отдельные произведения (по выбору).

■ Литература

Соч.: А.П. Платонов. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1984–1985; Чевенгур. — М., 1991; Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. — М., 1995; Неизвестный Платонов // Волга, 1996, № 12.

Лит.: Алейников О.Ю. Повесть А.Платонова «Ювенильное море» в общественно-литературном контексте 30-х годов // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. — Воронеж, 1993; Антонова Е. «Безвестное и тайное премудрости...» (Догматическое сознание в творчестве Андрея Платонова) // Страна философов. Вып. 1. — М., 1995; Архив А.П. Платонова. Кн. 1. — М., 2009; Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. — СПб., 2005; Бочаров С.Г. «Вещество существования» (Мир А. Платонова) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. — М., 1985; Варшавский В. Чевенгур и Новый Град // Новый журнал, 1976, № 122; Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. — М., 1990; Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. — СПб., 2004; он же. Платонов и анархизм (К постановке проблемы) // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. — М., 1995; Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982; Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. — М., 1991; Дырдин А.А. Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова в свете русской духовности и культуры. — Ульяновск, 2000; Карасев Л.В. Движение по склону: О сочинениях Андрея Платонова. — М., 2002; Ласунский О.Г. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова 1899–1926. — Воронеж, 1999; Коваленко В.А. Русский космизм и А. Платонов // Русский космизм и ноосфера. — М., 1989; Колесникова Е.И. Духовные контексты творчества Платонова // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3. — СПб., 2004; она же. Неизвестный Платонов // Звезда, 1999, № 8; Корниенко Н.В. Андрей Платонов. Мир творчес-

тва. — М., 1994; *она же*. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и Теперь. — М., 1993, № 1; *она же*. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. — М., 1995; *она же*. «Страна философов»: (Сомнения и откровения Фомы Пухова) // Андрей Платонов: Мир творчества. — М., 1994; *она же*. Человек перед видением своей родины. О некоторых поездках А. Платонова 30-х годов. Русская провинция. — 1999, № 3; *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». — Хельсинки, 2000 (см. также сетевую публикацию: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/slavi/vk/kostov/platonov.pdf>); *Красовская С.И.* Художественная проза А.П. Платонова: Жанры и жанровые процессы. — Благовещенск, 2005; *Лагерак Т.* Андрей Платонов: Материалы для биографии, 1899–1929 гг. — Амстердам, 1995; *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». — М., 2005; *она же*. Художественный мир Андрея Платонова. — М, 1995; *Мерсон О.* «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. — Беркли, 1997 (2 и 3 изд. — Новосибирск, 2000, 2003); *Мухеев М.Ю.* В мир Платонова через его язык: Предложения, факты, истолкования, догадки. — М., 2003; *Московская Д.С.* Платонов и краеведение // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. — М., 2003; *она же*. Проблемы текстологии творческого наследия А.П. Платонова и некоторые контексты общественно-политической ситуации 1920–1930-х гг. // Наследие Д.С. Лихачева в культуре и образовании России. Т. 1. — М., 2007; *Никонова Т.А.* Человеческая природа и коммунизм в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 6. — М., 2005; А.П. Платонов: Биобиблиографический указатель // Эхо, [Париж], 1979, № 4; 1980, № 1–4; 1984, № 13; Андрей Платонович Платонов. Жизнь и творчество. Биобиблиографический указатель произведений писателя на русском языке, опубликованных в 1918 — янв. 2000 г. Литература о жизни и творчестве. — М., 2001; Андрей Платонов: Исследования и материалы. — Воронеж, 1993; Андрей Платонов: Мир творчества. — М., 1994; Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. — М., 1994; *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. — Ростов-на-Дону, 1981; *Радбиль Т.Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. — М., 2006; *Роман А.* Платонова «Чевенгур»: Авторская позиция и контексты восприятия. — Воронеж, 2004; *Свительский В.А.* Андрей Платонов вчера и сегодня: статьи о писателе. — Воронеж, 1998; *Семёнова С.Г.* «В усилии к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова); — *она же*. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М., 1989; «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 1–6. — М., 1994–2005; Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 1–4. — СПб., 1995–2008; *Толстая Е.Д.* Апокалипсис Андрея Платонова; — *она же*. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. — М., 2002; *Ходел Р.* Чевенгур и Роза Люксембург // «Страна философов». Вып. 4. — М., 2000; *Хрящева Н.П.* «Кипящая вселенная» Андрея Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения. — Екатеринбург; Стерлитамак, 1998; Художественная антропология Андрея Платонова. — Воро-

неж, 2001; *Чалмаев В.А.* Андрей Платонов: (К современному человеку). — М., 1989; *Шубин Л.* Андрей Платонов // Вопросы литературы, 1967, № 6; *он же.* Поиски смысла отдельного и общего существования: Об А.П. Платонове. — М., 1987; *Энштейн М.Н.* Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы, 2006, № 2; *Яблоков Е.А.* Безвыходное небо // *Платонов А.* Чевенгур. — М., 1991; *он же.* На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур». — СПб., 2001; *он же.* Нерегулируемые перекрестки. (О Платонове, Булгакове и многих других). — М., 2005; *он же.* О философской позиции Платонова (проза второй половины 20-х — начала 30-х гг.) // Russian Literature. — North-Holland, 1992. XXXII; *он же.* Платонов и литература // Wiener Slawistischer Almanach. Band 63. — 2009; *он же.* Художественная философия природы: (Творчество М. Пришвина и А. Платонова середины 20-х — начала 30-х годов) // Советская литература в прошлом и настоящем. — М., 1990; *Seifrid Th.* Andrei Platonov. — Cambridge University Press. 1992; *Diesseits und jenseits der Utopien. Andrej Platonov — ein Autor zwischen alten Stühlen.* Wiener slawistischer Almanac. — Band 63. — München-Wien, 2009.

Глава 5

Драматургия 1920–1930-х годов.

У истоков драматургии советского периода

В послеоктябрьское десятилетие театр занял «исключительно большое место в жизни народа... Театр стал потребностью всех», — несколько самоуверенно констатировал в 1919 году журнал «Художественная жизнь».

Главной задачей времени театральные деятели различных эстетических и мировоззренческих позиций считали создание **нового театра**. «Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после трудов... и боёв я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем, — писал А.В. Луначарский. — Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и «отвести душу». Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем»¹. Правда, представления о том, каким он, этот новый театр, должен быть, рождали острые споры, диапазон которых простирался от категорического перечеркивания традиций («Переделать всё!») до призывов к обновлению достижений классической национальной драматургии. Уже в это время наметились тенденции, вызвавшие острое противостояние сторонников новых форм театра, рождённого революцией, и соответственно новой, нетрадиционной драматургии, и тех драматургов, которые, вслед за Луначарским, призывали «Назад к Островскому!»

Самой большой проблемой было создание новых пьес на современную тему. На первых порах революционный театр обращался к пьесам мирового репертуара, идейно созвучным времени, несущим идеи гуманизма, демократии, свободолюбия, окрашенным героическим пафосом («Зори» Э. Верхарна, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Овечий источник» Лопе де Вега, запрещённые дореволюционной цензурой пьесы Горького). Велика была тяга рабочих и крестьян к художественному творчеству. Часто пьесы писались в окопах гражданской войны, между боями, становясь основой самодеятельных спектаклей («Борьба Красного Урала» П. Родионова, «Красная правда» А. Вермишева). Но эти первые самодеятельные попытки отразить время и открыть нового героя не были художественно убедительными. Не выявляли достойных великого времени пьес и многочисленные конкурсы, проводимые театральными отделами Наркомпроса и местных Советов. Частью нового революционного быта были и мно-

¹ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. — М, 1964. Т. 3. — С. 482.

гочисленные **массовые действия**, с привлечением огромного количества участников, посвященные политическим событиям. Одно из них состоялось в Петрограде, в Железном зале Народного дома, и называлось «Свержение самодержавия». Представление прошло 250 раз с участием 10 000 человек и собирало всякий раз не меньшее число зрителей. Подобные грандиозные действия состоялись не только в Петрограде и Москве, но и в Воронеже, Оренбурге, Костроме, Иркутске. Наиболее известные — «Взятие Зимнего дворца», «Мистерия освобождённого труда», «К мировой коммуне», «Пантомима Великой революции», «Борьба труда и капитала» и др. В основе каждого из них лежали сценарии-либретто, отличающиеся своеобразной поэтикой: «лобовое» решение социального конфликта; агитационно-плакатный способ обобщения, отказ от индивидуализации персонажей, являющихся по существу социальными масками; символика, аллегоризм; сочетание героического и сатирического. Именно в массовом театре впервые были намечены жанрово-композиционные принципы, впоследствии воспринятые героико-революционной драматургией 1920–1930-х годов.

Первой профессиональной пьесой на заре советского периода явилась «**Мистерия-Буфф**» В. Маяковского (1918), выдающееся произведение в жанре агитационно-плакатной драматургии, написанная к годовщине Октябрьской революции. Уже в названии пьесы высвечен её главный конфликт: *мистерия* — великое, героическое в революции, *буфф* — смешное в ней, всё отжившее, мёртвое, старое, что ещё предстоит выжигать огнём сатиры. В основе её — библейский миф о всемирном потопе и Ноевом ковчеге, на котором по сюжету спасаются от революционного потопа, омывающего земной шар, «семь пар чистых» (господ) и «семь пар нечистых» (трудящихся)¹. В пьесе Маяковского в условных, символических образах дана дорога революции, путешествие рабочего класса в противоборстве с паразитами, угнетателями, через ад, рай — в «землю обетованную», «которая оказывается нашей же грешной землёй, только омытой революционным потоком» (Луначарский). Ковчег здесь — миниатюра мира, расколотого на два непримиримых лагеря. С него «нечистые» сбрасывают ненавистных врагов, «показывая классовую борьбу». Сам Маяковский называл текст «Мистерии...» «каркасом пьесы» и призывал всех «играющих, ставящих, читающих, печатающих» в будущем менять содержание, делать его «современным, сегодняшним, сиюминутным», что и осуществил на практике, написав новые фрагменты текста для спектаклей «Мистерии-Буфф» в честь Третьего конгресса Коминтерна в 1921 году. В пьесе нет изображения конкретных исторических событий и человеческих характеров. В массовом образе «нечистых» и появляющегося в финале «Человека просто» — первая в драматургии советской эпохи попытка воссоздать прообраз положительного героя.

¹ От редакции: обратим внимание, что в первой же пьесе использован мифологический сюжет с целью придать октябрьскому перевороту, с одной стороны, эпическое, мистериальное значение, а с другой — мифологизировать саму идею переворота. В дальнейшем мифология займет почетное место в драматических произведениях советской поры.

Спектакль, поставленный в стенах цирка В. Мейерхольдом и оформленный художником-кубистом К. Малевичем, являл яркий образец типичного для первых дней Октября «левого искусства» и был воспринят очень бурно.

К концу гражданской войны становилось, однако, очевидным, что сценическое представление в форме митинга уже не в состоянии захватить зрителя, что нужны не «вещатели каких-то идей, а живые люди» (А.В. Луначарский). Драматургия начала 1920-х годов отставала от прозы в выработке новых форм и жанров разговора с современниками. Немалую роль в этом отставании сыграла коммерциализация театра в годы нэпа, требование развлекательного репертуара для увеселения нэпманской публики; формалистические театральные искания, в которых собственно Слово, драма отодвигались на задний план (подобным «новациям» отдали дань и Вс. Мейерхольд, и А. Таиров). Однако всё чаще начинают звучать мысли о необходимости «очеловечивания» конфликта, о создании образа героико-романтического, созвучного великому времени. В ряде случаев эти положительные герои драматургии начала 20-х годов не имели прямого отношения к русской революции, а действовали «в несуществующей, но похожей на существующую стране Белославии» (Луначарский «Поджигатели»), «в Европе, в любом государстве» (Н. Тверской «Власть»), «где-то на далёком Западе или, может быть, на крайнем Востоке. Какой-нибудь большой остров — центр цивилизации и космополитизма» (А. Файко «Озеро Люль»). Причём герои эти (как правило, с таинственными биографиями и экзотическими именами) проявляли себя в рамках мелодраматических и детективных перипетий сюжета. Не случайно обращение театра в это время к инсценировкам прозы («Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, «Барсуки» Л. Леонова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Ветер» Б. Лавренёва и др.). Новых пьес в своём репертуаре ожидали и Малый театр, и МХАТ.

Репертуарный кризис начал преодолеваться к середине 20-х годов, когда появились два «знаковых» спектакля: «Шторм» В. Билль-Белоцерковского в Театре им. МГСПС и «Воздушный пирог» Б. Ромашова в Театре Революции. Несмотря на некоторые несовершенства их литературной первоосновы, они ознаменовали начало двух ярко выраженных линий в развитии драматургии советского периода в 20–30-е годы: драматургический героико-революционный эпос и комедия.

Героико-революционная драма 1920-х годов. Пьеса «Шторм» (1925) В. Билль-Белоцерковского была поворотной, переходной от поэтики агитплаката к психологической героико-революционной драме. Она рассказывала о напряжённой борьбе местной парторганизации уездного города с внешним и внутренним врагом. Деникинцы, белогвардейский заговор, кулачество, саботаж «спецов», сыпняк, топливный кризис — всё это требует от «когорты рулевых» выдержки, героизма. Композиционно пьеса раздроблена на отдельные эпизоды, много массовых сцен в кризисные моменты действия («На субботнике», «Шторм продолжается», «Уланские казармы», «Примазавшихся долой» и др.), в которых «высвечиваются» эпизодические персонажи, помогающие почувствовать неоднородность толпы, остроту конфликта. Мелькание кадров и многоголо-

сье массы сочетаются в пьесе с обрисовкой крупным планом героев, которые «когда шторм надвигается, «снасти крепят». Они открывают галерею образов большевиков в советской драматургии.

Это прежде всего Предукома. Не имеющий имени, он символизирует собой истинного рыцаря революции; скромный и незаметный, безраздельно преданный идее строительства нового мира, без шума и громкой фразы жертвует собой для общего дела. Рядом с ним — старый партизнец Раевич. Наиболее жизненно, индивидуализированно выписан в пьесе образ одноногого матроса Виленчука (Братишки), делопроизводителя укома. В нём та же преданность революции, хотя действует он «в лоб», доверяя лишь классовому чутью, и при этом он трогательно нежен в отношении к старшим товарищам. Образы Предукома и Братишки получают своё развитие в последующих пьесах героико-эпического направления, где авторы будут преодолевать психологическую статику героев «Шторма», рисуя духовную эволюцию и тесную связь с массами своих персонажей: Кошкина, Пеклеванова, Вершинина, Годуна, Шванди и др.

Пьеса К. Тренёва «Любовь Яровая» (1926), написанная по заказу Малого театра, поражала прежде всего своей «перенаселённостью». В премьерной программке спектакля насчитывалось, помимо главных, множество эпизодических персонажей, которых трудно было разместить на сцене: безымянные «рабочие, красноармейцы, солдаты, граждане, господа, дамы, гимназисты...». Пьеса была задумана как эпическое полотно, «многоколёсный механизм». Уже первая вступительная ремарка определяет тональность, пафос пьесы: «Бывший богатый особняк, где помещается Ревком и другие учреждения. Жизнь бьёт ключом...» А сразу при поднятии занавеса на сцену выплёскивается многоголосая, многоликая толпа, быстро, динамично сменяются эпизоды, мизансцены, и, быстро продираясь через эту толпу, на ходу комиссар Кошкин диктует машинистке повестку заседания Ревкома: «Об учительском съезде и курсах, а именно: для перевыучки учителей... О поголовном выгнании на Зелёную горку всей буржуазии на рытьё окопов. О поголовном всеобщем народном образовании. О выселении, вселении, переселении и уплотнении. Об электрификации в ударном порядке... И текущие дела. А именно — контрреволюция...» Однако в традиционную сюжетную схему (временное поражение красных в борьбе за маленький провинциальный южный город, затем — победа, торжество сил революции) входила главная задача: на политическом и социальном фоне показать крупным планом конкретные человеческие судьбы и характеры.

Конечно, главный, кто управляет этим «многоколёсным механизмом», — это комиссар Роман Кошкин. Хотя в пьесе он появляется нечасто и реплик у персонажа немного, но сила его влияния на толпу ощущается и тогда, когда его нет на сцене, о нём постоянно говорят и во враждебном лагере. Именно Кошкин прежде всего тревожит Ярового: «Пока не ликвидируем Романа Кошкина, тыл находится под большой угрозой».

Сила Кошкина, секрет его воздействия на окружающих — в страстной убеждённости большевика, в постоянной борьбе за души людей. Он «именем революции» беспощадно расстреливает коменданта штаба Грозного, «кровью спянного брата», за мародёрство. Много спорит с толстов-

цем, непротивленцем Колосовым («Революцию без наганов не сделаешь») Он выдаёт профессору Горностаеву мандат о неприкосновенности, в то время как при белых профессор вынужден был торговать на толкучке и прислуживать спекулянтке Дуньке. Автор делает Кошкина не многоопытным вождём и организатором, знающим законы классовой борьбы. Он и его соратники — простые люди, не очень грамотные, но смысл их жизни — в преодолении всех препятствий, стоящих на пути революции, и поддержке тех, кто может революции помочь. На упреки Горностаева в безграмотности, Кошкин отвечает: «Вы знаете только, что ученье — свет, а что неученье — тьма, так это вы только сбоку видали... А кто мне помогать не желает, а, напротив, саботирует, тот у меня в один счёт и свет и тьму получит...» Именно Горностаев замечает, что у Кошкина в глазах — «пламя веры».

Среди соратников Кошкина особенно выделяется Швандя, смелый, отважный солдат революции, чётко сознающий, за что и против кого воюет («Буржуи кровь пили — это хоть кто поймёт»). Он пока ещё «не вполне сознательный», однако ему помогает во многом разобраться классовое чутьё. Так, он «без бумаг» подсказал крестьянке Марье, на чьей стороне воюют её сыновья; находчивость и интуиция помогают ему сагитировать на сторону революции одного из конвоиров, сопровождавших его в штаб белых, и избежать ареста. Хотя Швандя плохо знает, кто такой Маркс и когда он жил, но с ним у него ассоциируется всё самое новое и прекрасное в революции. Он ощущает себя хозяином новой создающейся жизни, жадно впитывая атмосферу революции как праздника, воспринимая всё «в мировом масштабе». Достаточно вспомнить его восторженный монолог о необыкновенном матросском митинге, на котором «сам Маркса» «чисто по-французски» призывал иностранных моряков «громить мировой капитал». Неотразимое обаяние образа Шванди — в сочетании героического и комедийного начала, бесстрашия, беззаветной преданности революции и неразрывной духовной связи с народом, в его оптимизме и душевспасительном юморе¹.

¹ От редакции. Независимо от намерений драматурга, героический матрос Швандя («Любовь Яровая» Тренева) в известном диалоге с «белой» машинисткой Пановой и во всей пьесе в значительное мере исполняет роль заправского вруна и шута:

«Панова. А вы, товарищ Швандя, там были?»

Швандя. Необходимо был. Вот как я, так мы, красные, на берегу стояли, а как вы — обратно, французский крейсер с матросами! Все чисто видать и слышать. Вот выходит один из них прямо на середку и починает крыть...

<...> Товарищи, говорит, подымайся против буржуев и ох-вицерьев. <...> Буде проливать, говорит, за их кровь. Далее пошел, и пошел крыть.

Панова. По-французски?

Швандя. По-французски! Чисто!

Панова. Позвольте, товарищ Швандя! Ведь вы по-французски не понимаете?

Швандя. Что ж тут не понять? Буржуи кровь пили? Пили. Это хоть кто поймет. Вот, дале глядим — подъезжает на катере сам. Бородища — во! Волосья, как у попа... Как зыкнет!

Панова. Это кто же «сам»?

Швандя. Ну, Маркса, кто же еще?

Панова. Кто?

В центре драматических событий пьесы — образ и судьба Любви Яровой, её сложный, драматический путь к революции. На этот путь она становится «именем мужа», пропавшего где-то в вихре мировой войны, зажатая его революционной одержимостью: «...тёмная, трусливая мешанка... он горел в огне, в нелегальной работе, а я тряслась от страха да скулила: «Брось! Пользу можно принести и на общественной работе». Весь драматизм ситуации заключается в том, что встретились после долгой разлуки два любящих человека и, как оказалось, два классовых врага: большевистская подпольщица Любовь Яровая и белогвардейский контрразведчик Михаил Яровой, ведущий охоту на главу подполья Кошкина. Трагизм конфликта между чувством любви и чувством долга

— в неразрешимости его «мирным путём»: «Дороги не разные, — подытоживает Любовь свой разговор с мужем. — Столкнулись на одной дороге, и одному из нас, либо обоим, в пропасть лететь». Не случайно пьеса названа именем героини, пережившей драму душевного переворота, мучительного прозрения¹. «Романтическая прелесть пьесы, — писал

Швандя. Маркса.

Панова. Ну, уж это, товарищ Швандя, вы слишком много видели!

Швандя. А то разве мало!

Панова. Маркс давно умер.

Швандя. Умер? Это уж вы бросьте! Кто же, по-вашему, теперь мировым пролетариатом командует?»

Как следует из исследования В. Гудковой, важным назначением шутов и близких им по функциям героев становится сопоставление времен. К концу 1920-х годов уже нельзя было сравнивать схожесть или непохожесть, особенно с положительной стороны, время прошлое и время настоящее. В пьесе «Ложь» Афиногенова пожилой рабочий глубокомысленно и гордо заявляет о том, что его «теперь» посещают большие значительные мысли, «а прежде...», мол, он думал только о мелком и незначительном. Но жена прерывает его, безжалостно опуская на реальную почву: «Прежде на пятак тарелку шей наливали...» Игра прошлого и настоящего составляет одну из сюжетных линий булгаковской комедии «Иван Васильевич».

¹ Подобные прозрения обычно заканчиваются гибелью для тех, о ком «прозревается». В пьесе «Линии огня» Никитина героиня Мурка подталкивает влюбленного в нее Ивана убить инженера Богалея и затем хвастается начальнику строительства товарищу Виктору: «Это я приказала Ивану, и он столкнул Богалея. <...> Очень хорошо, что Богалея убили. Может быть, нужно озолотить человека, который его убил. <...> Его нужно представить к награде. Он герой. Он уничтожил твоего врага...» Виктор, поразмыслив, соглашается с ней: «Правильно... <...> Убийство имеет смысл! Богалея скинули за дело. <...> Скоро здесь вырастет новый город, наш город... и садовники на улицах рассадят розы...» В переделанной из «Рассказа об Аке и человечестве» в пьесу «Хлам» писатель Зозуля устами своего героя оправдывает убийство. Солдаты во главе с Комиссаром ищут в пустыне город Правды. Все устали и голодны. Но Комиссар обращается к ним: «Первого, кто взропщет, — я убью того! И еще раз слушайте: первого, кто споткнется, — я убью того! Только здоровые дойдут — большим смерть». Но утомленный Комиссар засыпает, «и скептик-Доктор, не верящий в цель похода, сеет смуту среди солдат, Угрюмый требует от Комиссара еды, и Комиссар, выполняя обещание, стреляет в Угрюмого». В этом месте возникает удивительная философия, объясняющая мотивировку убийства: солдаты и Комиссар уверены: «В ненависти жизнь... И в борьбе всех против всех жизнь... Когда один из нас полюбит женщину, он берет ее в свой дом... И если другой полюбит жену его, он убивает его... И в убийстве жизнь». В конце концов Комиссар остается один: все его солдаты

Вл.И. Немирович-Данченко, — заключается в том, как эта замечательная женщина, лучшая женщина, которую только можно представить себе в современности, способная ощутить в себе огромную любовь... заражается огромной ненавистью к прежде дорогому человеку на почве политической розни. Яровая, ни на секунду не задумываясь, подставляет под выстрел свою грудь, защищая Кошкина. Весь её героизм необычайно прост, совершенно лишён показного пафоса, а между тем её сердце ещё кровоточит ранами пережитой личной драмы»¹. Заключительная реплика Яровой после выдачи большевикам Михаила: «Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ»² — подтверждала искренность её недавнего признания («Я ни в любви, ни в ненависти середины не знаю») и свидетельствовала, по определению первой исполнительницы роли героини в спектакле Малого театра В. Пашенной, о её поистине «втором рождении».

и даже мальчик, спасенный им, убиты. Оказывается, Комиссару чужда любовь: «Нет, Комиссар не любил, Комиссар не должен любить, на то он Комиссар. У него сердце из камня, из камня!» (См.: *Вioletta Гудкова*. «Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов»).

Итак, для новой жизни всегда необходима смерть, всегда кого-то (больного, раненого друга или заклятого врага) надо принести в жертву. Так возникает миф жертвоприношения, чрезвычайно распространенный в сюжетах драм. При этом болезни и раны никто не пытается вылечить, а сами персонажи отказываются от лечения. Таковы хромающий, но несгибаемый большевик Михайлов («Хлеб» Киршона), большевичка Ремизова («Нейтралитет» Зиновьева), коммунист Глухарь («Партбилет» Завалишина). Герой всегда готов на самопожертвование всего себя или части своего организма: предотвращая взрыв или стихийное бедствие, он способен отдать жизнь, руку, ногу. При этом он готов распоряжаться не только собой, но и своими родными и близкими (смерть дочери коммуниста Хомутова, девочки Наташи, предвещает совершающийся вскоре после этого пуск цеха). Жертвоприношение может быть совершено ради производственных успехов или научных открытий («Огненный мост» Ромашова, «Опыт» Тренева).

Для того чтобы новая жизнь процветала и существовала долго, тоже нужны жертвы. Одно из характерных жертвоприношений убийство врага («Линия огня» Никитина). Когда завершено строительство плотины, руководитель стройки Виктор произносит торжественную фразу, имеющую символический смысл: «в этом бетоне... началась жизнь». Начавшаяся жизнь требует смертной дани, и тут же раздается «странный звук» — это молодой рабочий Иван по наущению Мурки сбросил с эстакады инженера Богалея, врага социализма. Начальник строительства Виктор одобрительно замечает: «Правильно... <...> Убийство имеет смысл!» Тем самым убийство сопровождает торжество как его неперенная ритуальная часть. Стройка замешивается на крови, а оставшиеся в живых помнят об этой крови и как бы сами «вмуровывают» свой пот и свою кровь в новые стройки. Они отдали им свои души. Так возникает «мистическое оживление камня, бетона, железа» (см.: *Гадамер Х.Г.* «Как «русское» встречалось с «советским»»).

¹ Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1952. — С. 275.

² Однако это высказывание может быть трактовано и иначе. Отвергая любимого мужа во имя классовой правды, героиня со значимым именем «Любовь» доверяет не себе, а товарищам, подчиняясь их выбору и делая их выбор своим собственным. Но отказ от собственного выбора возвращает ее в символическое состояние детства, поскольку она добровольно лишает себя права принимать самостоятельные решения (см.: *Гадамер Х.Г.* «Как «русское» встречалось с «советским»»).

Эпическая картина событий революции и гражданской войны дополняется созданием многоликого враждебного лагеря, в котором и поручик Яровой, при всём фанатизме и азарте противостояния большевикам, ощущающий страх и бесперспективность, и озлобленная барынька Павла Панова, умная, но циничная, разъедаемая скепсисом, готовая своими руками «удавить» жегловцев и мечтающая скорее убежать за границу. А рядом с ними — целый сонм карателей и авантюристов, спекулянтов и провокаторов, нарисованных Тренёвым ярко сатирически, гротескно: изувер и ханжа Чир, предающий своих ближних; «общественный деятель и журналист» Елисатов, мнящий себя «атташе от культуры», цинично призывающий «спасать от хамов культурные ценности»; благообразный попик Закатов, схватившийся со спекулянткой Дунькой, рвущейся «в Европу» из-за «антмобиля»; белогвардейский полковник Малинин, вечный жандарм, «искореняющий русских баб в тылу» и т.д. Этому миру «пляшущих мертвецов» автор отказывает в праве на драму и тем более на трагедию. Их изображение — трагикомический фарс, жуткая фантазмагория, очевидно их бессилие что-либо противопоставить революции, их обречённость.

Огромна заслуга К. Тренёва в создании живых человеческих характеров, показе их духовного развития в обстоятельствах всенародной революционной борьбы, в преодолении статичности и схематизма, в создании для каждого из них богатой индивидуализированной языковой палитры, что, по признанию писателя, является «главным специфическим оружием драматического произведения».

Движение к психологическому воссозданию героико-революционного сюжета в драматургии второй половины 20-х годов подтверждается и появлением таких пьес, как «Разлом» Б. Лавренёва и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, заказанных ведущими театрами (Театром им. Вахтангова и МХАТом) к близящейся десятилетней годовщине Октября.

Пьеса Б. Лавренёва «Разлом» (1927) основана на конкретном факте существования контрреволюционного заговора на крейсере «Аврора», переименованном в пьесе в крейсер «Заря». Реальные события борьбы между революционными матросами и реакционными силами, попытка взорвать корабль группой контрреволюционных офицеров перенесены автором с 1919 — на 1917 год, что социально обостряет ситуацию, развитие сюжета делает более напряжённым и динамичным, а это в свою очередь помогает более глубоко раскрыться внутреннему миру героев. Название пьесы метафорично и многозначно. Общественный разлом (судовой комитет во главе с революционным вожаком Артёмом Годуном бросает вызов презрению и ненависти к ним со стороны офицеров-заговорщиков; «флотская республика» прогоняет с корабля делегатов Временного правительства; наконец, революционные матросы, предотвратив попытку лейтенанта фон Штубе и боцмана Швача взорвать «Зарю», ведут свой корабль на помощь революционному Петрограду) — приводит к разлому в семье капитана Берсенева. Напрасно жена Берсенева пытается «хоть в доме сохранить видимость мира и покоя», надеясь, что «всё образуется. Улягутся страсти, также умелому художественному сочетанию в них судеб отдельных героев с судьбой народа».

Заметным явлением в театральной жизни 1920-х годов явилась пьеса **Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» (1927)**, написанная специально для МХАТа по одноимённой «партизанской повести». В совместной работе с театром над спектаклем, с помощью режиссуры и актёров, автор освобождался от поэтизации стихийности в повести и выдвигал на первый план образ руководителя революционного подполья Пеклеванова. Сюжетная основа пьесы — захват белогвардейского бронепоезда — позволила автору нарисовать широкую картину гражданской войны на Дальнем Востоке, где революционным массам рабочих и крестьян противостояли белогвардейцы, сблокировавшиеся с японцами и американцами. В пьесе много массовых сцен, передающих эпохальность событий, масштабность происходящего. С противоборствующих сторон слышны реплики о растущей грозной силе, партизанской армии: «Идут. Третий день идут. Тысяч пятнадцать, поди, прошло»; «Тысячи, тысячи, исчислить невозможно...». Центральной в спектакле МХТ стала «Сцена на колокольне», в которой постановщики достигли высокой степени обобщения образа народа, поднявшегося на борьбу. На сцене — «крыша сельской церкви. Здесь, на колокольне, украшенной красными флагом, расположился штаб» партизан во главе с Вершининым и Васькой О कोरोком. «Снизу, — гласит ремарка, — слышны крики, скрип телег, ржанье коней, это отовсюду, по зову Вершинина, собираются партизанские отряды, объединяясь в армию». Колокольня — и наблюдательный пункт, и найденный постановщиками спектакля приём передать картину «безграничного размаха народной мощи». Однако это не была отвлечённая плакатность «массовых действ». Пьеса отвечала стремлению Станиславского и мхатовцев изобразить революцию через масштабные характеры и эмоции, через «жизнь человеческого духа». С одной стороны, это озлобленный до предела, почти сумасшедший в своих психологических конвульсиях капитан Незеласов и его приспешник прапорщик Обаб, «наглухо заклёпанный» палач. С другой, — партизанский вождь Никита Вершинин, показанный в процессе сложного психологического перелома, вырастающий из мстителя за поруганную личную жизнь в масштабный былинный образ, олицетворяющий народную силу и волю к победе, народную справедливость и мудрость. Всего в двух сценах появляется Пеклеванов, по-новому, по сравнению с повестью, ярко выписанный образ героя-коммуниста, воспитателя и организатора. «Когда я писал Пеклеванова, — вспоминал драматург, — мне представлялся спокойный, плавный, методичный в своих расчётах и словах человек. Это — колоссальная воля большевика, которая влечёт за собой крестьянский стихийный дух Вершинина... ломает «сверхволю» капитана Незеласова... Но так как мне претил фальшивый пафос и декламационность тогдашних пьес, изображавших гражданскую войну, — я решил сделать Пеклеванова возможно более обыденным». Именно таким предстал перед зрителями в спектакле МХАТ Н.Хмельёв: «твёрдый, плавно и верно идущий к своей цели гуманист, большевик, боец»¹. Общим достижением героико-революционной драматургии 20-х годов, ставшей литературной и театральной классикой, было, несомненно, решение ху-

¹ Иванов Вс. Воспоминания о Н.П. Хмельёве // Ежегодник МХАТ, 1945. Т. 2. — С. 294–295.

дожественной задачи: показать народ как творца истории, творца нового общества; народ в героической драме впервые в истории мировой драматургии выступил как основной герой произведения, воплощённый и в ярких индивидуализированных образах, и в образах «коллективных», вырастающих из живого многоголосия толпы, мастерски выписанных полилогов.

Своё особое место среди пьес о гражданской войне занимала драма **М. Булгакова «Дни Турбиных» (1926)**, которая появилась в результате длительной работы писателя над переделкой для сцены романа «Белая гвардия». Она отличалась от остроконфликтных, «многонаселённых» пьес о революции и гражданской войне своей камерностью, тонким чеховским психологизмом в изображении небольшого круга персонажей, представляющих один из лагерей в великой схватке враждебных миров, а именно — белое движение. В доме Турбиных, за окнами с кремовыми шторами, переживают трагедию белые офицеры, люди чести и человеческого благородства, утратившие веру в силу и справедливость своего дела. В их разговорах о судьбе России носителями зла, надвинувшегося хаоса и разрухи называются не большевики, за которыми «мужички тучей», а предательское марионеточное правительство Гетмана, «штабная орава, сволочь», бегущая под крыло иноземцев, как крысы с тонущего корабля, бандиты — петлюровцы-анархисты. Следствием их бездарной политики и прямого предательства являются и смерть Алексея Турбина, и ранение Николки, и душевные раны Елены, и суровые прозрения Мышлаевского, и метания, неопределённость дальнейшей судьбы всех собравшихся на этом непрочном «утлом корабле». В последнем акте пьесы, в канун рожdestва, под далёкие пушечные выстрелы («... Большевики идут!») звучат слова надежды и тревоги. «Лариосик. Мы встретились в самое трудное и страшное время, и все мы пережили очень, очень много... И мой утлый корабль долго трепало по волнам гражданской войны... Да, корабль. Пока его не прибило в эту гавань с кремовыми шторами, к людям, которые мне так понравились... Впрочем, и у них я застал драму... Но не будем вспоминать о печали... Мы живы... да... все снова вместе...» Лариосик заканчивает свой монолог словами чеховского героя: «Мы отдохнём, мы отдохнём...» Однако для одних этот вечер — «великий пролог к новой исторической пьесе», для других — «эпилог».

Герои пьесы не могли не вызвать симпатий и сочувствия зрителей. Не случайно спектакль МХАТа породил горячие споры, длившиеся не один год и приведшие в 1929 году к временному снятию спектакля с репертуара. Рапповская критика находила в пьесе «полуапологию белогвардейщины», неистовые ревнители чистоты революционной идеологии упрекали автора в защите «мещанства» и «старорежимности». Однако звучали и иные мнения, в частности, о том, что спектаклем «Дни Турбинных» МХАТ «сделал серьёзный ход к судьбе человека и через неё — к эпохе»¹.

Открытия и находки народно-героической драматургии периода революции и гражданской войны будут продолжены и развиты драматургами в последующие десятилетия².

¹ «Правда» от 10 февраля 1927 года.

² От редакции. Надо, однако, сказать, что общество в России наряду с ощущени-

Вторым ярко выраженным направлением в драматургии 1920-х годов была комедия.

Комедия — разведчица современной темы. Объектами осмеяния в ранних комедиях советского времени были те жизненные реалии, которые препятствовали утверждению революционных достижений: внешняя и внутренняя контрреволюция, бюрократизм в новых учреждениях, мещанство в быту и в человеческом сознании, пережитки старого мира, особенно проявившиеся с установлением нэпа.

Ранняя сатирическая комедия советской эпохи была близка к агитационно-плакатной форме, масочному народно-площадному, балаганному театру («Красный раёк» В. Троянова, «Скоморохи» Л. Субботина, «Петрушка» В. Милютина и др.). В годы гражданской войны создавались и комедии бытового плана, вроде «Именин в 1919 году» А. Серафимовича или пьесы «Смех и Горе» А. Неверова; комедии гротескной формы, с условно-символическими персонажами («Работяга Словотёков» М. Горького, «Тётушка Волокита и её детки» Ю. Беспартийного и т.д.); антирелигиозные пьесы-памфлеты. Весной 1920 года по инициативе А.В. Луначарского была создана Государственная опытно-показательная студия Театра сатиры, для которой В. Маяковский написал сатирическую трилогию: «А что, если... (Первомайские грёзы в буржуазном кресле)», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое», «Как кто проводит время, праздники празднуя (на это счёт замечания разные)». Всплеск комедийного жанра в драматургии отражал общее оживление сатирического направления в литературе, породившее дискуссию о сатире в 20-е годы. С одной стороны, звучали опасения, что сатирические произведения носят политический контрреволюционный подтекст (старый

ем героизма прошлого и настоящего, в конце 1920-х годов переживает кризис революционной идеи и это находит отражение в литературе («все теории стоят одна другой», а «каждому воздается по вере его»). Наиболее чутких художников волнуют проблемы достижения коммунизма (что дальше? — конец развития? «И больше ничего не будет?») и отношение марксизма к смерти. В пьесе А. Афиногенова «Ложь» героиня Цыца, фанатичная партийка, признает, что могущественная теория борьбы классов имеет свои пределы: она не способна ни изменить что-либо в неотменимом событии, ни помочь одиноко, как и прежде, уходящему из жизни человеку. Иначе говоря, как отметила В. Гудкова, со смертью марксизм для отдельного человека кончается. «Сомнения в истинности и безусловности («праведности») совершаемого революции и во имя ее к концу 1920-х годов, — писала В. Гудкова, — пронизывают всю толщу российского населения: задаются вопросами не одни лишь обыватели, но и инициаторы социального переворота, люди власти. Немалая часть персонажей-коммунистов ощущает утрату веры в непреложную правоту революции... Многие партийцы осознают, что смысл жизни, подходящей к концу, утрачен». В рефлексию впадают даже старые большевики. В. Гудкова приводит в пример рассуждения Николая Сорокина из пьесы Завалишина «Партбилет»: «...я устал и от борьбы и от победы... Я бояться стал нашей победы... Победили, а что дальше? <...> Что вот мне, Сорокину, осталось впереди? Крематорий, похоронный марш, венки и пошлые ненужные газетные статьи?! И больше ничего уже не будет? <...>» Эти размышления его жена, Авдотья Ивановна, характеризует резко неприязненно: «... идиотская теория трусов и ренегатов», на что Сорокин отвечает: «Я идиот и трус, который хочет жить. Но вы хотите превратить меня в труп гения. <...> Вы ортодоксальная ханжа. Ну разве вы поймете простые человеческие слова...»

театральный критик В.Блюм не устал повторять, что сатира всегда «безысходна, мрачна, безнадежна и благополучного финала не допускает», посему, де, объектом её может быть не общественная жизнь, а только индивидуальная, изображение «случайных гримас действительности»). Оппонентами подобных заявлений выступали и драматурги, и поддерживающие их партийные и государственные деятели. Так, ещё в начале 20-х годов прозвучал призыв А.В. Луначарского «Будем смеяться». В одноименной статье Нарком просвещения, говоря о великих традициях мировой и отечественной сатиры, напоминал о её разящей и одновременно созидательной силе. Споры эти не затухали на протяжении следующих десятилетий, в частности, породив в конце 1930–1940-х годов пресловутую «теорию бесконфликтности».

Среди многообразных комедий 20-х годов выделяются и бытовые комедии в русле психологического реализма («Воздушный пирог» Б. Ромашова), и публицистические пьесы-памфлеты («Выстрел» А. Безыменского), и лирические комедии («Чужой ребёнок» В.Шкваркина), комедия жизни с ярко выраженными условно-гротескными приёмами изображения (комедии В. Маяковского, Н. Эрдмана, М. Булгакова). Последние из названных составили классический фонд комедий советского периода.

«Мандат» Н.Р. Эрдмана (1925) — пьеса, принятая к постановке В. Мейерхольдом, была высоко оценена мастером: «современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет её текст. Характеристика действующих лиц крепко спаяна со стилем языка»¹.

В тесном мире коммунальной квартиры периода нэпа драматург собрал легко узнаваемых, живо выписанных персонажей, чьи «старые мозги не выдерживают нового режима» (от бывшего царского генерала до кухарки Насти). Нелепы и абсурдны их попытки «мимикрировать», приспособиться к советской власти, выжить любой ценой. Как заявляет в начале пьесы изворотливый и нагловатый человек из «бывших» Павел Гулячкин, «лавировать, маменька, надобно, лавировать»: «Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу». Композиционно пьеса сложена из нескольких анекдотических историй, сплетающихся в единый смешной и страшный клубок. Чтобы утвердиться в новой жизни и «выйти в люди», Павел Гулячкин сам себе состряпал фальшивый мандат. Согласно известной бюрократической формуле («без бумажки ты букашка, а с бумажкой — человек»), Гулячкин повергает всех окружающих в трепет, а сам в своём самозванстве неуёмен, желание власти над людьми выходит за пределы здравого разума. «Копия сего послана товарищу Сталину, — кричит он, размахивая мандатом. — ... Держите меня, мамаша, или иначе я с этой бумажкой всю Россию переарестую!»² И даже когда по сюжету пьесы появляется новый

¹ Вечерняя Москва, 1925 г., 6 апреля.

² От редакции: весьма характерное признание, свидетельствующее не столько о глупости персонажа, сколько о типичности политической ситуации в советской России, о происходящих в ней повальных арестах и множественности самозванцев, претендующих на абсолютную власть.

самозванец (кухарка Гулячкиных Настя предстаёт перед «бывшими» в платье и в роли великой княжны Анастасии Николаевны), Гулячкин готов дать бой неожиданной конкурентке: «Эта дамочка метит на русский престол, но она взойдёт на него только через мой, отрешённый от жизни, труп ... Я любому царю могу прочесть нотацию... Я сейчас всем царям скажу, всем — английскому, итальянскому, турецкому и французскому. Цари... что сейчас будут... цари... вы мерзавцы!..» Он опять «на коне», потому что никто из возмущённых его словами, мечтающих о возвращении царского режима, не в силах остановить этого зарвавшегося пигмея: «Вы понимаете ли, до какого я теперь апогея могу дойти? Ведь за эти слова меня, может быть, в Кремль без доклада будут пускать...». Претензии его смешны («... ведь за эти слова санаторию имени Павла Гулячкина выстроят!», «Я теперь всю Россию на Варьке женю. Варька, иди выбирай любого!») и в то же время страшны, потому что он видит себя уже хозяином новой жизни («Я, товарищи, народный трибун, у меня мозоли. Видите, какие у меня на руках мозоли?..»)

В финале самозванство Гулячкина, как, впрочем, и надежды мира отверженных новой жизнью, никчёмных и жалких обывателей, лопаются, как мыльные пузыри. Пьеса завершается трагикомической репликой Гулячкина, подчёркивающей обречённость мира «бывших»: «Мамаша, если нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же жить?» Критика много писала о спектакле Мейерхольда и исполнителе роли Гулячкина Эрасте Гарине, сумевших высветить сатирическое мастерство пьесы, её искромётную языковую палитру, гротескный эсцентризм, удивительно органично сочетающийся с психологизмом.

Написанная в 1931 году вторая комедия Н. Эрдмана «Самоубийца», не менее виртуозно выстроенная драматургом и продолжавшая жанровые находки и новации «Мандата», несомненно, опиралась на классические традиции. Пьеса населена «живыми мёртвыми душами», её действие можно расценить как карнавал «мнимостей», «псевдоличностей». В их безумном хороводе — трусливый обыватель-эгоист, мечтающий жизнь «шёпотом прожить», мнимый самоубийца; неверующий поп; псевдо-гегемон; писатель-псевдопатриот, фактически разыгрывающие бурлескные поминки по самим себе. Пьеса была принята к постановке двумя выдающимися режиссёрами, Станиславским и Мейерхольдом, но была запрещена на уровне генеральных репетиций. Сценическая жизнь гениальной комедии, написанной в лучших традициях Гоголя, Сухово-Кобылина, возобновилась лишь в начале перестройки, в обстановке гласности: в 1987 году началось её триумфальное шествие с постановки В. Плучека в Московском Театре сатиры.

1920-е годы не были благоприятными и для сатирического творчества М. Булгакова. Рапповская критика обвиняла повести и фельетоны писателя в «зубоскальстве», «злопыхательстве на советскую действительность», в «новобуржуазных настроениях». С публикацией в 1925 году романа «Белая гвардия» появились новые оскорбительные ярлыки, называющие автора «сменовеховцем», «внутренним эмигрантом».

В это время М. Булгаков предложил Театру им. Е. Вахтангова свою первую сатирическую комедию «Зойкина квартира» (1926). Сюжет пьесы

сы взят из реалий нэповской Москвы 1920-х годов, подсказан газетной публикацией о создании в квартире некоей Зои Буальской под видом пошивочной мастерской игорного дома. Режиссёр А. Попов стремился в спектакле создать прежде всего сатирическую модель мира нэповской Москвы, очнувшейся после голодных лет «военного коммунизма» и стремящейся изо всех сил приспособиться к новым условиям социальной жизни в надежде и ожидании если не возврата старого, так бегства за границу. Не случайно ремарки, открывающие пьесу, ввергают в атмосферу двора громадного дома, звучащего «адской музыкой», как «страшная музыкальная табакерка». Перед нами — фантазмагория, перевёрнутая вверх дном жизнь: притон торговли наркотиками — под видом китайской прачечной, бордель — под вывеской мастерской рабочей одежды Зои Денисовны Пельц. Всё это — существует под «крышей» в лице управдома-взяточника Портупеи и при «спонсорстве» совслужащего, «короля денежных махинаций» Гуся. В таком мире возможно явление «из мёртвых», каковым является представший перед лицом Зои Пельц её кузен Аметистов. На вопрос «окаменевшей» Зои: «Тебя же расстреляли в Баку?» — герой ничуть не смутившись отвечает: «Пардон, пардон, так что же из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу приехать? Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно...» Как явствует из рассказа о его семилетних шатаниях, он метался от белых к красным и наоборот, а с победой красных «пошёл нырять при советском строе», имея «полный карман» чужих документов, на все случаи жизни. Не все «бывшие», подобно Аметистову, легко лавируют в бурном потоке устанавливающейся новой жизни. Безутешен в ностальгии по прошлому обретающийся при Зойке в роли аккомпаниатора-тапёра в её сомнительном заведении бывший граф Абольянинов, абсолютно ничего не понимающий в сложившейся ситуации и спасающийся от безумия в морфии.

Автор определяет жанр пьесы как «трагикомедия», подчёркивая не только комические, но и трагические перипетии, несовпадения прежнего и нынешнего состояния в судьбах героев, не соглашаясь с трактовкой персонажей лишь как социально-сатирических масок. Среди людей-«манекенов с кукольными лицами», рядом с условно-обобщёнными персонажами (вроде «Мёртвого тела») Булгаков создаёт психологические многомерные образы и самой Зойки Пельц, идущей на многое ради спасения своей пассии Абольянинова, и потерявшейся в безысходности Аллы, вынужденной стать клиенткой порочного заведения. Неоднозначен в пьесе и Аметистов, совершенно очевидный продолжатель классических типов Хлестакова и Кречинского, старший брат Остапа Бендера. Аметистов, ловкач, враль, карточный шулер, по мнению Булгакова, «при всех его отрицательных качествах почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое враньё поражает окружающих... Аметистов врёт с необыкновенной лёгкостью в великолепной, талантливой актёрской манере». Умный и находчивый, он вовсе не хочет быть втянутым в «мокрое дело», которого не совершал, и предпочитает вовремя смыться, хотя последний его монолог далеко не безоблачный: «Верный мой товарищ чемодан,

опять мы с тобой вдвоём. Но куда податься теперь? Объясните мне, товарищи. Куда податься? Ах, звезда ты моя, безутешная!.. Ах, судьба моя!.. Прощай, Зоя, прости! Иначе я поступить не мог! Прощай, Зойкина квартира!»

После успеха пьесы, поставленной Театром им. Вахтангова, где она прошла более сотни раз при огромном успехе у зрителей, «Зойкина квартира» обошла многие сцены страны (Ленинградский БДТ, Баку, Саратов, Ростов-на-Дону, Тифлис, Симферополь). В 1929 году её с восторгом принимали в Париже, Берлине, в Югославии. Однако в том же году пьеса была снята с отечественного репертуара и не видела сцены вплоть до начала 1980-х годов.

Жизнь Булгакова-писателя в это время начала «разыгрываться» почти по сюжету его другой сатирической комедии, **«Багровый остров» (1928)**. Рапповские ортодоксы и их приспешники широким фронтом обрушились на «булгаковщину». Так, не была закончена Булгаковым повесть «Белая гвардия» в связи с закрытием журнала «Россия»; повесть «Собачье сердце» была изъята при домашнем обыске в 1926 году, с запрещением публикации в СССР; на уровне генеральных репетиций был приостановлен «Бег» на сцене МХАТа. Вопреки худшим ожиданиям автора пьесы и режиссёра Камерного Театра А. Таирова, который уже «видел» в будущем спектакле по пьесе «Багровый остров» «широкое народное балаганное представление», осенью 1928 года Главрепертком, как сообщала газета «Известия», разрешил-таки комедию к постановке в Камерном театре: «новая пьеса М. Булгакова «Багровый остров» — генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами в 4-х действиях с прологом и эпилогом... явится одной из ближайших постановок театра».

Пьеса представляла острую язвительную пародию на некоторые стороны театральной жизни 20-х годов, в частности, на псевдореволюционные спектакли «левого» толка и конкретно их создателей. Высмеивалась «красная» халтура, спекуляция на революционной тематике, приспособленчество к злобе дня, особенно оживившееся в «левом театре» к десятилетию Октября. В пьесе, на основе приёма «театра в театре», Булгаков даёт уморительные сцены беспардонного осовременивания классических сюжетов романов Жюль Верна. «Сейчас на необитаемый остров едем... Капиталисты мы. Вzbунтовавшихся туземцев покорять. На корабле»; «Товарищи! Команда яхты «Дункан», выйдя в море, вzbунтовалась против насильников-капиталистов!.. Революционные европейские матросы просят передать туземному народу, что отныне никто не покусится на его свободу»; «Туземцы. Да здравствуют революци-он-ные мат-ро-сы!.. Ура! Ура! Ура!» И, наконец, под громовую музыку звучит победный финал: «Вот вывод наш логический —

Не важно — эдак или так...
 Финалом (*сопрано*) победным!!!
 (*басы*) идеологическим!!!
 Мы венчаем наш спектакль!!!»

Другая линия пьесы — художник и власть, идеологический контроль над творческими исканиями художников, что особенно дерзко звучало в обстановке конца 1920-х годов. Хотя Таиров неоднократно подчёркивал, что события пьесы происходят в некоем провинциальном театрике, где все: и директор театра Геннадий Панфилович, и вся труппа, и, конечно же, драматург Дымогацкий, он же Жюль Верн — живут в мистическом трепете перед чиновником от искусства, Саввой Лукичем, от которого зависит «разрешеньице» или «запрещеньице» спектакля, — всем был очевиден беспощадно данный Булгаковым срез современной театральной ситуации вообще. Страдания Дымогацкого, описанные в пьесе, знакомы были писателю не понаслышке. Об этом он писал в письме к правительству в 1930 году, после снятия с репертуара его пьес и запрета на многие произведения: «Советская пресса... написала, что «Багровый остров» — пасквиль на революцию... пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам... пасквиля на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности её, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком — не революция».

В самый разгар вновь вспыхнувшего в конце десятилетия спора о советской сатире появились комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня». Они обобщали огромный опыт Маяковского-поэта в этой области.

«Клоп» (1928) — отклик на актуальнейшую проблему 20-х годов: борьба с мещанством. Она велась широким фронтом и в печати, и в общественных дискуссиях, и в партийных постановлениях. Маяковский-сатирик посвятил этой теме множество произведений: стихотворения «Маруся отравилась», «Письмо к любимой Молчанова...», «Даёшь изычную жизнь», «Стих не про дрянь, а про дрянцо», «Стабилизация быта», кино-сценарий «Позабудь про камин» и т.д. «Мне самому трудно одного себя считать автором комедии, — говорил поэт. — Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон...» Эти факты, по его признанию, «прессовались» им в две главные фигуры комедии: Присыпкина и Олега Баяна.

Присыпкин воинствующий мещанин новой формации, «совмещанин». Бывший рабочий, бывший партиец, а ныне жених нэпманской дочери Эльзевиры Ренесанс, сам себя мещанином не считает. В отличие от мещанства «старой формации», он действует уверенно, нагло, нисколько не сомневаясь в своей законной принадлежности к победившему пролетариату. Вот почему он требует, чтобы была «красная свадьба и никаких богов»; высокомерно обрывает будущую тещу во время предсвадебных хлопот («Не называйте меня товарищем, гражданка, вы ещё с пролетариатом не породнились»); под крики «Горько!» невесту свою целует «степенно, с чувством классового достоинства». Свою жизненную программу он излагает как философский трактат: «За что я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. Во!» Одним словом, Присыпкина вполне устраивает нэп, для него он и есть «самый рассоциализм», хотя, по этой философии, достоинство рабочего человека выродилось у

него в тупое чванство «гегемона», сознание своих прав — в рвачество и паразитизм: «Так для чего ж я себе преемственное изящное образование вырабатывал? Работать же я и до революции мог?..»

Не случайно с самого начала пьесы Присыпкин появляется в окружении нэпманши-тёщи и «самородка из бывших домовладельцев» Олега Баяна. Парикмахерше Ренесанс (как и семейству Гулячкиных в «Мандате» Эрдмана) брак дочери с Присыпкиным нужен «подзарез», потому что жених в дом внесёт «незапятнанное пролетарское происхождение и профсоюзный билет». Более страшная фигура — Олег Баян, коварный «культуртрегер» при Присыпкине. Издеваясь над полным невежеством своего подопечного, он в то же время подспудно, подогревая его «комчванство», отрывает его от среды бывших товарищей по «молодняцкому общежитию», от любимой девушки Зои Берёзкиной, заражает его раболепием перед всем заграничным. Так, начав с крикливых фраз о «культурных запросах», о стремлении к «изящной жизни», переименовав фамилию, новоявленный «Пьер Скрипкин» кончил изменой классу и революционной идее. Таков результат «подготовительной работы» («за те же деньги») Олега Баяна, узнаваемого героя на сцене «беснующегося нэпа». Монологи Баяна напоминают об Амелистове из «Зойкиной квартиры», Остапе Бендере из романов Ильфа и Петрова. Сквозь пафосное блудословие («Нам удалось согласовать и увязать ... классовые противоречия, в чём нельзя не видеть вооружённому марксистским взглядом, так сказать, как в капле воды, будущее человечества, именуемое в простонародье социализмом»; «... разве хотя бы наши великие учителя Маркс и Энгельс могли бы предположительно мечтать или даже мечтательно предположить, что мы будем сочетать узами Гименея безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом?») постоянно проглядывает истинное лицо проходимца, ненавидящего всё и всех вокруг, которому не откажешь в саркастическом уме, в таланте приспособляться к обстоятельствам, мимикрировать. О своём сокровенном он не боится высказаться во время пьяного загула гостей на «красной свадьбе»: «Уважаемые граждане! Красота — это двигатель прогресса! Что бы я был в качестве простого трудящегося? Бочкин и — больше ничего! Что я мог в качестве Бочкина? Мычать! И больше ничего! А в качестве Баяна — сколько угодно!... И вот я теперь Олег Баян, и я пользуюсь, как равноправный член общества, всеми благами культуры и могу выражаться, то есть нет — выражаться я не могу, но могу разговаривать, хотя бы как древние греки: «Эльзевира Скрипкина, передайте рыбки нам»... и т.д. и т.п. Олег Баян — плоть от плоти мешчанского мира и сгорает вместе с ним в огне пожара.

Как часто у Маяковского, настоящее оценивается мерками будущего. Действие «феерической комедии» разворачивается в двух временных пластах: в 1929 и 1979 годах. В обществе будущего Присыпкин и оживший в одно время с ним клоп служат объектами науки, «сравнительной зверологии», напоминая потомкам «ужас поверженного времени и мощь и трудность культурной борьбы рабочего человечества». Директор зоосада демонстрирует заключённых в клетку странных существ: «Их двое — разных размеров, но одинаковых по существу: это знаменитые «клопус

нормалис» и ... «обывателиус вульгарис». Оба водятся в затхлых матрацах времени». Однако уже само название комедии предупреждает об опасной живучести мещанства как общественного явления. Не случайно ряд эпизодов второй части комедии показывает, как «эпидемия океанит-ся», а в финале Присыпкин, выпущенный из клетки, восторженно «орёт в зрительный зал»: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю? Граждане!..»

«**Баня**» (1929) — последняя пьеса Маяковского, направленная «против бюрократизма, против узости, против покоя», самая острая из сатирических комедий 20-х годов. На вопросы о том, почему — «баня»? и почему жанр пьесы определён как «драма в шести действиях с цирком и фейерверком»? — Маяковский часто отвечал шутливо («Баня» — «потому, что это единственное, что там не попадается»), хотя очевидно, что речь в пьесе идёт о борьбе за чистоту партийных рядов, о необходимости революционного «очищения» от нового народившегося бюрократизма, что является действительно **драмой** нашего общества.

Основной конфликт пьесы, лежащий в основе сюжета, — столкновение изобретателя-новатора Чудакова и его помощника Велосипедкина с непроходимым самодуром, хамом, «главначпулом товарищем Победоносиковым». Двум борющимся лагерям соответствуют два необычайных по своему характеру условных образа: фантастическая машина времени, которая готова унести в коммунистическое будущее «всех, у кого найдётся хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны», — и столь же фантастическое учреждение — Главное управление по согласованию, символизирующее страшное обобщающее, «увеликаненное» явление: «победоносиковщину».

Победоносиков — бюрократ торжествующий, считающий себя не кем иным, как опорой государства, из тех «помпадуров», которые, как писал Маяковский в стихотворениях, созданы «для чиновничьих делячеств», для того, «чтоб володеть и княжить» попирая, как это не смешно, социалистический демократизм. «Он просто плющит каждого своими заслугами и стажем», — говорит Велосипедкин. «Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое!» подхалимствует Бельведонский. Его «уголок социализма» — это его канцелярия. «Моё учреждение» у него звучит как «моя вотчина», а люди, работающие с ним, — его личная собственность. « Попрошу не забывать, — бросает он Фосфорической женщине, явившейся за достойными отправиться в будущее на машине времени, — это мои люди, и пока я не снят, я здесь распронаиглавный». В быту же Победоносиков — паразит, эгоист и аморальный тип, хладнокровно советующий жене покончить жизнь самоубийством. И хотя его не поймашь на прямой уголовщине, он не менее опасен для общества, чем уголовные преступники.

В пьесе Маяковский высмеивает и казённый оптимизм, и аллилуйство чиновников-бездельников, служащих «лицам», а не делу. Таков в «Бане» придаток главначпуса Оптимистенко, верный Цербер, охраняющий «покой» начальства, служака, подхалим. Его лозунг: «Не пускать!» Его идеал: «...чтоб служилось хорошо, безмятежно, узколобо», — что воз-

можно лишь при абсолютном равнодушии к человеческим судьбам. В свите Победоносикова немало тех, кого напрямую бюрократами не назовёшь (сотрудница ВОКС Мезальянсова, «портретист, баталист, натуралист» Исаак Бельведонский, репортёр Моментальников, квазипатриот Иван Иванович), однако они олицетворяют то, чем как правило обростаёт бюрократический мир: делячество, подхалимство, халтура и приспособленчество в искусстве. Спектакль Мейерхольда создавался трудно, в атмосфере «авербаховско-ермиловской» рапповской критики. Премьера в театре Мейерхольда состоялась в марте 1930 года и вызвала целый шквал откликов, как сторонников спектакля, так и его недоброжелателей.

Драматургия 1930-х годов и спор «двух течений». М. Горький и дискуссия о драме. На переходе от 1920-х к 1930-м годам искусство театра и драматургия развивались в сложных, противоречивых условиях¹. Театр и драматургия, в частности, подпали под диктат политики «запрещения и разрешения» со стороны Главного репертуарного комитета. Постановление Совнаркома РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела» предлагало театрам и драматургам ещё больше приблизить своё творчество «к требованиям социалистического строительства», не отклоняться «от главной линии идейной борьбы». Жёсткая идеологическая цензура 30-х годов не допустила в печать и на сцену многие замечательные пьесы, или надолго прервала их интересно начавшуюся сценическую жизнь (так, к комедиям Маяковского советский театр вернётся лишь через два с лишним десятилетия, а о некоторых пьесах 1920–1930-х годов мы узнаем лишь в годы перестройки). После дискуссии о сатире, в процессе которой возобладало мнение, что «сатира нам не нужна, она вредна рабоче-крестьянской государственности», что «за ней удобно спрятаться классовому врагу» (В. Блюм) были сняты с репертуара сатирические комедии М. Булгакова, Ю. Олеши, И. Бабеля. Была запрещена на этапе генеральных репетиции во МХАТе и ГОСТИМе комедия Н. Эрдыманова «Самоубийца». По тем же идеологическим причинам не увидели света ramпы «Батум» и «Адам и Ева» М. Булгакова, «Шарманка» и «14 Красных Избушек» А. Платонова. Печальная судьба постигла творчество обэриутов, в том числе пьес «Елизавета Бам» Д. Хармса и «Ёлка у Ивановых» А. Введенского.

¹ В начале и даже середине 1920-х годов идеологическая обстановка ещё позволяла некоторые вольности и эксперименты. Так, в 1922 году журналист ещё мог печатно излагать политическую программу меньшевиков: «Добиваться от власти изменения ее общей политики, демократизации Советского строя, установления гражданских и политических свобод, отказа от партийной диктатуры и от режима террора» (*Вардин Ил.* Политические партии после Октября // Молодая гвардия, 1922, № 1–2). В конце 1920-х годов все меняется. Совещание в Агитпропе весной 1927 года, где обсуждались идеологические проблемы, выносит на поверхность театральной жизни грозное слово «контроль», первоначально в сочетании «контроль масс». Но все понимали, что за этим «контролем масс» стоит. Теперь всякие метафоры и аллегории пробуются, как золото, на зуб. Герой булгаковского «Багрового острова» трепещет в ожидании цензора: «Не любит Савва аллегорий до смерти! Знаю я, говорит, эти аллегории! Снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь» (см.: Пути развития театра. Стенографический отчет партсовещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б). — М.; Л., 1927).

В условиях подготовки к Первому съезду советских писателей в драматургии развернулась острая дискуссия «**двух течений**», теоретическая и практическая полемика между «**новаторами**» и «**традиционалистами**». Так, Вс. Вишневский, Н. Погодин, Б. Ромашов и другие драматурги-«новаторы» настаивали на том, что «новый материал требует новых изобразительных средств». «Становление слишком ново и не терпит старообрядцев», — категорически заявлял Вишневский. Ему вторил Ромашов, особенно наступательный сторонник борьбы со старой поэтикой: «Новый герой не позволит себя втискивать в старые ширмы, он будет пинать ногами старомодные традиции». Что касается нового героя, «новаторы» отстаивали его «массовидность», отрицая психологическую индивидуализацию как рецидив буржуазного искусства. «... Почему столько бездействующих статистов в наших военных пьесах? — вопрошал в пылу полемики Вишневский. — Почему вылезают первоплановые герои? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3–4–5 актов своё «нутро»?.. Почему они часто не живут, а философствуют?.. Почему нарушается закономерность соотношения «Я» и “коллектива”?»¹ Работая над пьесой «Первая Конная» (1929), драматург избрал для неё хроникальную конструкцию, включённую в широкую романтическую стихию: «будет в пьесе масса, и в её потоке, в отображении жизни глубоко знакомых мне людей-фронтовиков, на минуту-другую пусть покажется «индивидуум». Но при этом не интересна личная драма Ивана, Петра, Сидора. Интересно место Ивана, Петра, Сидора в марше, в бою, в действии»². Романтический пафос его пьес сконцентрировался в монологах Ведущего, обращенных непосредственно к залу и напоминающих агитационно-политический театр времён гражданской войны.

Отказ от старых форм традиционной драмы привёл Н. Погодина к созданию новаторской **пьесы-очерка**. Погодин вошёл в драматургию с опытом работы разъездного корреспондента «Правды». Первая его пьеса «Темп» (1929) открыла в драматургии 30-х годов «производственную тему». На сцену впервые выводилась толпа людей в телогрейках и лаптях, крестьяне-костромичи, «лесные антиллегенты»³. Приехавшие на строительство Сталинградского тракторного завода за «длинным руб-

¹ Вишневский Вс. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. — М., 1954. — С. 551.

² Там же. — С. 557.

³ От редакции. Эта пьеса примечательна в нескольких отношениях. По мысли драматурга, как отметил Х.Г. Гадамер («Как «русское» встречалось с “советским”»), Погодин убежден, что советское естественно и органично вырастает из русского, а социалистическое («коммунистическое») — не что иное, как улучшенное русское. Эта мысль продемонстрирована в сцене, где речь идет о сроках строительства завода. Инженер Груздев выступает перед собранием рабочих: «Наш нормальный, средний российский темп по каменным сооружениям мы определяем цифрой 60. Так мы работали всегда. <...> Немецкая экспертиза, изучившая наши условия, дает цифру 100. <...> И, наконец, мистер Картер настаивает на американском темпе, который означает — 120...» Но рабочий Зотов предлагает реализовать еще более высокую скорость кирпичной кладки — 150, которую принимает собрание.

К концу пьесы превзойден и этот немыслимый темп. Так работает новый человек, из прежнего, «расейского», превращающийся в завтрашнего, «коммунистического».

лём», они в процессе соревнования со старыми кадровыми рабочими вырастали в сознательных созидателей нового мира. Пьеса была созвучна романтическому пафосу всей литературы 1930-х годов. Символичны названия многих произведений этих лет: «Не переводя дыхания» И. Эренбурга, «Время, вперёд!» В. Катаева, «Большой конвейер» Я. Ильина, поэма «Война с Днепром» С. Маршака. Все они, как и пьеса «Темп», передавали невиданный энтузиазм, творческий трудовой порыв, когда «вся Россия с корнями пошла», «вся Россия тронулась...», «...Люди понеслись, и ничто больше не могло их остановить». Диалоги в пьесе Погодина, посвященные тому, чем жила вся страна (производственные темпы, соревнование, пуск завода) перерастают в большой разговор о соревновании двух экономических систем на мировой арене. Начальник строительства Болдырев подытоживает в финале пьесы: «На шестой части суши, в муках и радостях, рождается социалистический мир».

«Поэмой о топоре» (1930) назвал свою следующую пьесу Н. Погодин, бросая полемический вызов тем, кто не хотел видеть поэзии в созидательных буднях, красоты повседневных дел. Критические упрёки в очерклизме своих пьес писатель воспринял как «патент» на изобретение новой драматургической жанровой формы. В Прологе «Человек театра» читает газетный очерк журналиста Погодина «Поэма стальная» — о создании сверхпрочной отечественной стали на заводе в городе Златоусте. Вокруг этого конкретного жизненного факта выстраивается всё действие пьесы. В калейдоскопе событий высвечиваются отдельные характеры. Как и в большинстве пьес «новаторов», в «Поэме о топоре», перенаселённой эпизодическими персонажами, ощущаются композиционные просчёты: рассредоточенность, распылённость драматургического действия, ослабление основного конфликта, мозаичность, преобладание «общего» плана.

Отказываясь от старых форм, драматурги-новаторы в полемическом задоре нередко впадали в нигилизм по отношению к классическому наследию¹.

¹ От редакции. О пренебрежительном отношении к классическому наследию никак нельзя сказать по отношению к пьесе Погодина, «Поэма о топоре». Скорее всего в основу пьесы, пусть бессознательно, легли мотивы лесковского сказа о блохе. Совсем в духе лесковского рассказчика директор сталеплавильного завода, узнав о выходе из строя плавильной печи, неожиданно выплескивает свои эмоции в древнеславянских оборотах: «Ну, техрук, седоком и плакахом... <...> Мы вам дадим знать про нас, про лесных дураков, про древлян!» В ходе сюжета выясняется, что русский неграмотный умелец посрамил американских инженеров и сварил сталь «на интерес». При этом сталевар Степан без всяких специальных знаний угадал сложный физико-химический состав будущей стали, и сварил ковку, кислотоупорную и нержавеющую сталь новой марки, которой нет в мире, — сварил «по наитию», что произвело впечатление необъяснимого чуда. «Как ты варил эту сталь?» — интересуются окружающие. «Да варил я ее, дьявола... в тигле сам варил. А как варил — не помню», — ответил им Степан. Результат Степана-умельца превзошел все ожидания: такой стали нет нигде, даже в Америке. Она настолько пластична, что из нее можно выковать зеркало. Однако в советской России она нужна не для каких-либо высоко-технологичных работ, особых инструментов или конструкций. Она нужна для того, чтобы из нее делать... топоры, то есть нечто примитивное, обиходное, применяемое в быту. Но Погодину нужен символ: писатель видит в Степане русского богатыря. Это задание автора особенно ясно проступает в финале пьесы: Степан, сварив небывалую сталь (совершив

В то же время драматурги-«традиционалисты» («архаисты», «консерваторы») А. Афиногенов, В. Киршон и др. видели путь к новаторству не в разрушении классической формы, а в её творческом освоении. «Новое в наших произведениях — это прежде всего новые идеи, новые отношения, новые чувства, новое разрешение волнующих человечество проблем», — говорил В. Киршон на Первом съезде писателей. Антипсихологическую тенденцию в драматургии критиковали также К. Тренёв и А. Толстой, утверждавшие, что фокус драмы — человек, что все конфликты, события современности должны «резонировать в глубинах человеческой психики».

Неоценимую роль в примирении крайних позиций в спорах о новой драме сыграла в эти годы творческая практика М. Горького и его теоретические выступления по проблемам жанра. В 30-е годы им написаны пьесы «Сомов и другие» (1930–1931), «Егор Булычов и другие» (1932), «Достигаев и другие» (1933), второй вариант «Вассы Железновой» (1935). Их появление, особенно «Егора Булычова...», поставленного в театре им. Вахтангова, вызвало восторженные отклики драматургов разных поколений и эстетических позиций: «Именно таким должно быть искусство, — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм» (А. Толстой); «... для нас, драматургов, «Егор Булычов...», эта гениальная пьеса с её простым до предела сюжетом, горит факелом, освещающим наш путь» (Н. Погодин); «Егор Булычов» «обрушивается лавиной людских характеров, столкнутых в яростной борьбе вокруг собственности и смерти» (А. Афиногенов).

На фоне скороспелых поделок на злобу дня и искренних талантливых попыток «отразить время» горьковский «Егор Булычов...» поражаел эпичностью, объёмностью мира, общечеловеческими вопросами-загадками: «Молодо, ярко, сочно, жизненно, просто ... Фигуры как из бронзы ... бесстрашно, широкодушно ...», — писал В.И. Немирович-Данченко. Пьесы Горького для молодых драматургов явились прежде всего высокой школой создания полнокровных характеров. Этому же способствовала и программная статья Горького «О пьесах» (1933). В ней он призывал молодых писателей к осмыслению эпохи «глубоко, небывало, всесторонне драматической», эпохи напряжённого «драматизма процессов разрушения и созидания», что возможно в драматургии исключительно через «живого, цельного человека, художественно оформленный характер». Критикуя поверхностные, схематичные образы, противопоставленные в классовом конфликте, Горький отмечал: «“Классовый признак” не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое. Задача серьёзного писателя — построить пьесу на фигурах художественно убедительных, добиться той «правды искусства», которая глубоко волнует и способна перевоспитать зрителя»¹.

подвиг, подобный богатырям), погружается в богатырский сон, а затем, проснувшись, кладет пальцы на клавиши любимой гармонии, широко развешивает меха и играет. Подобными олеографическими сценами богата драматургия 1920–1930-х годов.

¹ Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. — С. 414.

Его Егор Булычов — не просто «классовый человек», но «человеческий человек», со всей полнотой и богатством психологического, человеческого содержания. Он никак не поддаётся однозначным оценкам, амплитуда которых в критике довольно широка: от «белой вороны» в своём классе до трагедийного, чуть ли не положительного героя, бунтующего против буржуазного мира. Слишком много он грешил и немало сделал для утверждения в жизни той мерзости и того смрада, которые перед лицом смерти предаёт анафеме. А озорство, ёрничество в поведении и речи добавляют образу фарсовые краски. Критик И.Л. Вишневская считает Егора Булычова фигурой трагикомической: «Трагедия — в вечной неуспокоенности мятежной натуры, комедия в невозможности созидательно осуществиться»¹. Таков современный взгляд на героя, который при первых постановках пьесы на сцене «классово» упрощался.

В выступлениях этого времени Горький настойчиво призывал молодых драматургов создавать героический образ современника «с той силой, какой он заслуживает, какой он достоин». «Наши молодые драматурги, — писал он, — находятся в счастливом положении. Они имеют перед собой героя, какого ещё никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого. Именно таким должен видеть его драматург, чтоб помочь ему почувствовать таким же себя»².

Далеко не все молодые писатели были готовы к такому уровню творчества, однако драматургический опыт Горького помог им в преодолении непримиримых крайностей спора о том, какой должна быть новая драматургия.

Столкновение мировоззрений, персонифицированное в живых характерах, — основа лучших пьес Киршона, Афиногенова, Файко, Олеси и других драматургов. В их пьесах раскрывается внутренний мир героя во всей сложности эмоциональных переживаний, связанных не только с социальной, но и личной сферой их жизни. Большой удачей в решении **проблемы раскрытия психологии героя** был образ Бориса Волгина в пьесе **А. Афиногенова «Чудак» (1928)**. Счетовод провинциальной бумажной фабрики, скромный и застенчивый в быту, он бесстрашен и одержим во всём, что касается общих интересов, потому и удостоился звания «загряжского Дон Кихота». Образ овеян глубоким лиризмом, сочувствием, симпатией автора. По-иному развивается психологическая драма «замкнутого характера» профессора Института биологических стимулов Бородина, героя другой пьесы того же автора — **«Страх» (1930)**. Сложное внутреннее состояние учёного поставлено в прямую зависимость от окружающих его людей, мнимых и истинных его друзей и врагов. Научная позиция Бородина в атмосфере 30-х годов воспринималась, естественно, как крамола, когда он заявлял в своём докладе: «... общим стимулом поведения восьмидесяти процентов всех обследованных является страх ... Мы живём в эпоху великого страха... Никто ничего не делает без окрика, без занесения на чёрную доску, без угрозы посадить или выслать... Уничтожьте страх, уничтожьте всё, что рождает страх, — и вы увидите, какой

¹ Парадокс о драме. — М., 1993. — С. 143.

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. — С. 420.

богатой творческой жизнью расцветёт страна.» Однако в пьесе Афиногенова Бородин не репрессируют, не арестовывают, хотя он психологически уже готов к этому — его «перевоспитывают». «Оппонирующая ему сторона во главе с коммунисткой со стажем Кларой Спасовой борется «с ним и за него», в результате чего «старая калоша» Бородин переходит на сторону «молодых хозяев страны», к тем двадцати процентам, которые бесстрашно входят в науку «с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая».

Та же «коррекция» в разговоре о сложном времени наблюдается и в **«Аристократах» Н. Погодина**. Пьеса написана о «бывших людях», «бандитах, ворах, проститутках, изуверах», проходящих «перековку» на строительстве Беломорско-Балтийского канала. Но есть среди них и кулаки, «специалисты», осуждённые по иным мотивам, как враги народа, предатели, вредители. Взгляд на пьесу «Аристократы» из сегодняшнего дня, конечно же, даёт почувствовать облегчённую трактовку социально-большой темы сталинских репрессий, перевод её в плоскость показа переделки человека в процессе труда. Положительные герои в пьесе — чекисты, показанные как борцы за торжество правды, носители добра и справедливости. Не случайно «знаменитый жулик» Костя-Капитан от имени всех осуждённых говорит как о большом счастье, что его судьба «переплелась с жизнью замечательного чекиста, товарища Громова». Заключительный монолог Громова звучит в духе времени: «Почему будет славен Беломорский канал? Здесь с невиданной смелостью, с большевистской суровостью, со сталинской широтой действуют силы приобщения к социалистическому труду... Отщепенцы, отверженные, потерявшие себя и даже прямые враги — сегодня они признанные люди на своей родине».

О чём бы ни писали драматурги: о социалистическом строительстве, о преобразовании деревни, о борьбе на идеологическом фронте и других злободневных темах, какие бы позиции они ни занимали в эстетических спорах, — их художественные искания обогащали драматургию и театр новыми героями, новыми открытиями в области художественной формы. И всё же **тенденция к психологизму** начинала преобладать.

Ощутима эволюция в творчестве Н. Погодина от «Темпа» и «Поэмы о топоре» к пьесе **«Мой друг» (1932)**. Её главный герой Григорий Гай, начальник большого строительства, командир пятилетки, «двужилый Гай», хотя и показан преимущественно в производственной сфере, в столкновении с рутинёрами, чинушами и даже с Руководящим лицом (в этом образе угадывался С. Орджоникидзе, нарком тяжёлой промышленности), вовсе не является «партибилетом на двух ногах с резолюцией вместо головы». Это живой человек, который может и страдать, и сомневаться, и даже отчаиваться. «Даже из такого дня я выхожу живым. Я жив, друзья мои, я жив!» — восклицает он в одном из своих монологов вовсе не потому только, что сумел преодолеть очередное немыслимое препятствие на пути возглавляемой им стройки. «Я хочу смотреть на звёзды, гладить руку женщины, молчать, — признаётся он. — ...Чего вы смотрите на меня, точно я очумел? Кто имеет право делать из меня чумного, если я хочу того, чего хотят все здоровые люди?»

В пьесе «Мой друг» Погодин уже обращается к глубокой индивидуализации характеров. Эта тенденция проявилась и в его пьесе «После бала» (1933), посвященной людям колхозной деревни и занявшей достойное место среди лучших пьес на эту тему: «Хлеб» Киршона, «Ярость» Яновского, инсценировки «Поднятой целины» М. Шолохова и «Разбега» В. Ставского.

Сложные психологические коллизии также составили основу пьес об интеллигенции, о преодолении устаревших взглядов, о поисках своего места в социалистических преобразованиях. Помимо уже упомянутого «Страх» Афиногенова, этой теме посвящены пьесы «Мы будем жить» Б. Лавренёва (1930), «Жизнь зовёт» В. Билль-Белоцерковского (1933), «Скутареvский» Л. Леонова (1934).

Со второй половины 1930-х годов советская драматургия всё внимательнее всматривается во внутренний мир нового человека, сложившегося в «буднях великих строек», но не командира и бойца, а обыкновенного, рядового. Характерны названия подобных пьес: «Обыкновенный человек» Леонова, «Таня» Арбузова, «Машенька» Афиногенова, «Парень из нашего города» Симонова. На смену очеркам, боевым репортажам приходят лирические комедии (популярнейшая из них — комедия В. Шкваркина «Чужой ребёнок», написанная в 1934 году), лирические психологические драмы чеховского звучания. Они посвящены вопросам новой этики, рассказывая о том, как простые советские люди освобождаются от мелких обывательских чувств и предрассудков, от власти вещей, как включаются в большую жизнь.

«Таня» А. Арбузова (1938) — одна из самых проникновенных пьес этого ряда. Это пьеса о любви, которая станет главной темой всего творчества драматурга. Всё очарование пьесы — в образе Тани, юной, талантливой, полностью растворившейся в своей любви к Герману. «Ты да я, да мы с тобой» в маленькой квартирке на Арбате — таким предстаёт мир её мечты в начале пьесы, мир бесконечно праздничный, рассчитанный, кажется, на всю жизнь. Заглядывая в будущее, Таня видит Германа «знаменитым конструктором»...

«Герман. А ты?

Таня. А я... Я буду любить тебя»

По представлениям времени великих боёв за социализм, такая героиня не воспринималась состоявшейся личностью и наказывалась драматургом изменой Германа с коллегой-геологом, деловой женщиной Шамановой, потерей ребёнка, о котором Герман так и не узнал. Предпосылая пьесе строки из Микеланджело: «... Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным творением», Арбузов пытался показать перерождение героини в человека общественного, нашедшего себя в самоотверженном, героическом труде врача на далёком Севере. Однако логика характера героини не позволяла соглашаться со словами о новом понимании ею смысла жизни: не в личном мирке, а в работе. Таня и в новой своей жизни осталась прежней, не растеряв в «годах странствий» своего душевного богатства, гармоничности, жизнелюбия, тонкости и деликатности в чувствах. «Я не хотела позволить тебе лгать мне — я слишком сильно тебя люби-

ла», — объяснит она Герману свой молчаливый уход от него когда-то, из счастливого арбатского прошлого. Великая актриса М. Бабанова прочла роль героини так, что не Таня теряла всё с потерей Германа, а, напротив, он прошёл мимо самобытной, сильной, талантливой женщины, однажды одарившей его своей любовью. Между прочим, на протяжении всего своего творчества Арбузов «поверял» женские образы пьес характером Тани.

Пьеса «Машенька» А.Афиногенова (1941) перекликается с «Таней» лиричностью и тонким психологизмом. Намерение написать пьесу «о старике и его внучке» возникло у драматурга в 1937–1938 гг., по его собственному признанию, «от страстного желания побыть среди хороших людей, полных чистых чувств, благородных намерений, сердечной теплоты и подлинной дружбы». Юная героиня в свои четырнадцать лет уже многое пережила: разлад между родителями, смерть отца. Не находит она поначалу понимания и со стороны родного деда, академика Окаёмова, угрюмого кабинетного затворника, ворчливого старика. Но вскоре она обретает много новых друзей благодаря своей искренности, щедрости души. «Вы — наше счастье, Машенька, — говорит геолог Леонид Кареев, ученик Окаёмова. — Вы наполнили наши жизни собой, и от этого они стали чище, лучше, достойнее!» Кстати, он предсказал и Окаёмову, «не умеющему быть дедушкой», что Машенька «просветлит его душу»: «Чудесное имя. Тихое, домашнее... Маша. Машенька! Ах, как я рад за вас, Василий Иванович! Вам для полноты жизни не хватало именно внучки, детского крика в доме... Вам не хватало детских рук, которые разметали бы все ваши бумаги с письменного стола... Вы согреете её своим сердцем, а когда она вылетит в жизнь — будете любоваться её полётом.» В пьесе старый затворник, благодаря Машеньке, «выходит в люди», общается с молодёжью и многое переоценивает в себе: «свои пергаменты я изучал десятилетиями, это было моей профессией ... но никогда не задумался я над тем, что быть отцом или матерью — это тоже профессия... И эта профессия есть наука ... нет, искусство воспитания нового поколения граждан».

Итак, пьесы 1930-х годов о современности имели широкий тематический и жанровый диапазон, отображая многообразие жизненных явлений и человеческих характеров. Особое место среди них занимает **Театр Евгения Шварца** — пьесы, в которых разговор о сегодняшнем дне облачён в иносказательную, оригинальную сказочную форму. Обращение к жанру сказки в самое трагическое десятилетие не было случайным: «Правдоподобием не связан, а правды больше». Впрочем, бдительная цензура улавливала в текстах драматурга нежелательные ассоциации. Так, дебют Шварца-драматурга — пьеса «**Ундервуд**» (1929), поставленная в Ленинградском ТЮЗе, вскоре была запрещена педологами. Не удавалось скрыться и за «чужой сюжет», «пересозданный» автором в знаменитом «**Голом короле**» (1934). Тупица-деспот король, с его угрозами («Я вас сначала сожгу и потом отрублю вам головы, а потом повешу вас всех на большой дороге», «стерилизую», «убью как собаку»), «преданно вздыхающее» и «от благоговения трепещущее» при виде его величества придворное окружение и трусливые обыватели — слишком о многом говори-

ли. Пьеса была запрещена и увидела свет рампы уже после смерти драматурга, в 1960 году. В довоенные годы сложился замечательный союз единомышленников: драматурга Е. Шварца и Н. Акимова, главного режиссёра Ленинградского Театра комедии, на сцене которого были поставлены следующие за «Голым королём» пьесы своеобразной трилогии: «Тень» (1940) и «Дракон» (1943). В них продолжало звучать обличение тирании, превращающей простых людей в «колесики» и «винтики», лишённые индивидуальности. «... Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвёшь — станет послушней, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберёшь. Только в моём городе, — грозно предупреждает всемогущий дракон Ланцелота перед роковым поединком. — Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души». Против «тихого оподления души человеческой» выступает драматург в «Тени». Конечно же, трилогия Шварца не ограничена лишь злобой дня. Это пьесы-притчи, философские сказки, поднимающие общечеловеческие этические проблемы вечной борьбы добра со злом, творческого начала в человеке с нормативностью, догматикой, высокого подвижничества во имя гуманной идеи — с подлостью, предательством. Естественно, что судьба его пьес складывалась драматично. При жизни автора лучшие его пьесы (кроме детских) почти не шли на сцене.

Героиня современности в драматургии 1930-х годов перекликалась с героиней недавнего революционного прошлого. Жанр **историко-революционной драмы** обогатился в 30-е годы пьесами «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1933), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1934), «Интервенция» Л. Славина (1933), «Князь Мстислав Удалой» И. Прута (1932) и др. В этих пьесах, рассказывающих о победе народа над старым миром, значительно углублялись и разнообразились конфликты и проблемы, открытые героико-революционной драматургией предшествующего десятилетия.

Именно в русле этой тематики драматургии 1930-х годов вели **поиск в жанре трагедии**. «Может ли существовать социалистическая трагедия? Не только может, но и должна, — говорил в 1933 году А.В. Луначарский на пленуме оргкомитета Союза советских писателей. — ...В наше время элементы трагичности ещё не изжиты... Нужны были жертвы гражданской войны, нужны жертвы классового конфликта между старым и новым миром, происходящего во всех странах»¹. Герои «советской» трагедии борются и погибают во имя нового мира, погибают, побеждая. По сути создавался новый жанр, название которому дала пьеса **Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия»** (первое название — «Да здравствует жизнь!») Сам жизненный материал, конфликт, типичный для первых лет революции, подсказывали драматургу композиционную структуру и образный строй трагедии. «Это должна быть патетика. Гимн», — писал Вишневский о замысле пьесы. Героико-трагедийный пафос подчёркивало монументальное обрамление: «гигантский хор» — матросский полк,

¹ Луначарский А.В. О театре и драматургии. Т. 1. — М., 1958. — С. 744–745. См., однако, приведенные ранее высказывания других критиков, а также самих драматургов.

расположенный «лицом к лицу со зрителями», и «корифеи» — Первый и Второй ведущие, которые говорят с залом от имени героев гражданской войны.

Долгая сценическая жизнь пьесы в нашем и зарубежном театрах объясняется тем, что драматург создал галерею живых характеров, преодолев «массовидность» героев и абстрактную патетику своих первых драматургических опытов. Удачей драматурга, несомненно, явился образ Комиссара. То, что на корабле, находящемся во власти анархистов, появляется хрупкая молодая женщина, делает ситуацию предельно напряжённой, «странной, невозможной, нарушающей давние понятия», рождающей предположение, что «с этой женщиной произойдёт что-то непоправимое». Её жизнь на корабле — непрерывный подвиг, предельная сосредоточенность на одной цели: переломить ситуацию и влить «Свободный анархо-революционный отряд» в «Первый морской полк регулярной Красной Армии». Этому подчинены все поступки Комиссара: расстрел в упор «огромного полуголого матроса», захотевшего «попробовать комиссарского тела»; поддержка нерешительного «маленького финна»; привлечение на свою сторону старого служаки-боцмана и военспеца Беринга, назначенного командиром корабля. Наиболее сложно дался Комиссару психологический поединок с Вожаком, хитрым, матёрым лидером анархистов, и матросом первой статьи Алексеем, человеком талантливым, сильным, но «в голове которого много мусора». В результате в финале второго акта, когда по существу решаются судьбы полка и Вожак едва не одерживает верх, именно Алексей радикально меняет напряжённую ситуацию, разоблачая Вожака. Комиссар вызывает живое сочувствие благодаря тому, что она женственна, не лишена сомнений.

Во второй редакции «Оптимистической трагедии» (1934), созданной совместно с Камерным театром, где А. Таиров впервые поставил её с великой Алисой Коонен в роли Комиссара, Вс. Вишневский снял излишнюю помпезность монологов Ведущих, абстрактно-романтических преувеличений в авторских ремарках, натуралистические излишества в речи матросов. Самой существенной поправкой был финал спектакля: гибель Комиссара, её прощальное напутствие товарищам, выраженное строго и немногословно: «Держите марку военного флота»

1930-е годы — продолжение советской литературной **ленинианы**, начатой в предшествующее десятилетие очерком М. Горького и поэмой В. Маяковского¹. Перед драматургами встали значительные трудности, вызванные прежде всего отсутствием опыта в показе вождя на сцене и на экране. Специфика драматургии требовала изображения героя в непосредственном, зримом действии. В 1930-е годы были написаны пьесы «На берегу Невы» К. Тренёва, «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьём»

¹ **От редакции:** появление так называемой «ленинианы», как и образов Ленина и Сталина в литературе и в искусстве, объясняется сугубо политическими мотивами. Однако все попытки создать правдоподобные фигуры Ленина и Сталина с первых произведений о них до последних оказались фальшивыми и неубедительными. Речь может идти лишь о степени большей или меньшей фальши и сентиментальности, но никак не о художественной правде.

и «Кремлёвские куранты» Н. Погодина, киносценарии А. Каплера и Т. Златогоровой «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Начина работу над пьесой «Человек с ружьём», Н.Погодин прежде всего стремился найти верный ракурс, эстетический принцип изображения характера В.И. Ленина. «Я считал, — писал драматург, — что Ленин не может быть раскрыт без развёрнутого показа того класса, в котором он жил и для которого трудился. Оторвать его от класса, которому он отдал жизнь, нельзя»¹. Показ Ленина в гуще революционного народа, на гребне бурных революционных событий дал возможность драматургу отразить величие народного вождя. Удачно определён автором и жанр пьесы, «Человек с ружьём» — **героико-революционная драма**, где главный герой — народ.

Образ Ленина дан в пьесе Погодина на фоне драматической атмосферы революционной эпохи. Появлению Ленина предшествуют сцены, где сначала слова вождя с сочувствием и одобрением слушают в окопах империалистической войны солдаты, а потом строки ленинского декрета о земле с жадностью впитывают крестьяне, видя в них реальное воплощение своей сокровенной мечты, и, наконец, о Ленине говорят в особняке миллионера Сибирцева, где его имя внушает страх и рождает проклятье в адрес «взбунтовавшейся черни».

Из народной массы, действующей в пьесе, Погодин выделяет питерского рабочего-большевика Чибисова и переживающего под его влиянием идейную эволюцию солдата-крестьянина Ивана Шадрина. Единственная мечта Ивана Шадрина в начале пьесы — это «деньжонок занять на коровёнку», вернуться наконец в деревню и наладить пошатнувшееся за время его отсутствия хозяйство. Он — в стороне от всего, что происходит в Петрограде, не желает вникать в слова Чибисова во время их первой встречи:

«Чибисов. ...А ты слыхал, что теперь власть наша?..

Шадрин. Всего пока не разберёшь.

Чибисов. Ну, вот, я да ты, да мы с тобой, весь мир завоюем.

Шадрин. Завоевал один такой.

Чибисов. Нам, кроме цепей, терять нечего.

Шадрин. Это, пожалуй, правда. Но, черт тебя знает, чего ты ко мне привязался?»

Постепенно, однако, на конкретных делах, Чибисов убеждает Ивана Шадрина в реальности произошедших перемен. Он приобщает солдата к революционной работе, воспитывает в нём чувство достоинства, вытравляя из него раба. Самым решающим, поворотным моментом в судьбе Шадрина явилась его встреча с Лениным в Смольном. «Мне казалось, — говорил Погодин, — необычайно интересным и важным показать столкновение Ленина с самым рядовым, обыкновенным солдатом, который только вчера вышел из окопов. Две стороны ленинского образа должны были раскрыться в этом эпизоде: монументальность и его простота. Монументальность рождалась там, где образ существовал не сам по себе, а в связи с народной массой, представителем которой являлся Шадрин»².

¹ Литературная учёба, 1938, № 1. — С. 127.

² Погодин Н. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. — М., 1973. — С. 349.

Именно обыкновенная житейская простота встречи и задушевность последующего обыденного разговора с незнакомым гражданином (драматург прекрасно использует психологический эффект драматургического приёма «неузнавания») сильнее всех других доводов подействовала на солдата. В конце пьесы он уже сам рассказывает другим солдатам об этой встрече: «Товарищи, верите, я забыл, где я, что я, с кем, только готов ему всю душу выложить: до того свой, до того знающий человек с тобой говорит. Знаем мы все, что Ленин — народный вождь. Но я не ждал, не гадал, чтобы так понимал он самого последнего солдата...».

В дальнейшем Погодин продолжил работу над образом Ленина в пьесах «Кремлёвские куранты» (1940) и «Третья, патетическая» (1958). Каждая из них пытается раскрыть новые черты в образе вождя, представить его стратегом революции, прозорливым государственным деятелем, дерзким мечтателем, простым «человечным человеком», сделать его живым, многогранным в соответствиями с идеологическими веяниями времени, в которое писалась каждая из пьес. Все это, мифологизируя Ленина, не имеет прямого отношения к его подлинному облику.

Идейно-эстетические искания драматургии 30-х годов, спор «двух течений», участие Горького-драматурга в этом процессе обогатили советскую драматургию новыми проблемами, конфликтами, характерами. И романтически приподнятая, монументальная драма Вс. Вишневского, и «пьесы-очерки», «пьесы-рапсодии» Н. Погодина, и камерные, лирически окрашенные произведения А. Афиногенова, А. Арбузова и других драматургов отвечали одному «социальному заказу»: эстетическому отображению эпохи строительства социализма во всех ее проявлениях¹.

¹ От редакции. В соответствии с тем же «социальным заказом» сложился и состав действующих лиц драматургии 1920–1930-х годов. Ее главные персонажи (динамичный герой-коммунист (советский служащий, чекист, комсомолец), рабочий, крестьянин, нэпман, интеллигент из среды художественной или технической интеллигенции, враг (скрытый или открытый) восходят к архетипам старинной словесности: мудрому отцу, Великой матери, не столько теплой и нежной, сколько суровой, карающей и другим. При этом выявляется существенная разница между тем, каким ощущает себя герой или персонаж, и каким видят его другие действующие лица. С этой точки зрения характерна прежде всего фигура коммуниста, подробно очерченная в исследованиях: *Гудкова Виолетта*. «Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х-начала 1930-х годов», *Гудкова В.* «Юрий Олеся и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем “Список благодеев”», *Х.Г. Гадамер*. «Как «русское» встречалось с “советским”», Понтер Ханс. «Архетипы советской культуры», Шрамм Каролина. «Исповедь в соцреализме», чьи материалы и выводы изложены в этом примечании.

Прежде всего, коммунист — необычный человек. У него есть собственная, несвойственная обыкновенному человеку иерархия ценностей. Коммунист едва ли не лишен любви всякого рода, кроме революции, партии и советской власти: «У коммуниста должна быть любовь только к революции» (Партиец Ковалев из пьесы В. Билль-Белоцерковского «Луна слева»), «У меня любовь на четвертом месте — после Мировой революции, партии и советской власти» (Коммунист Слетов из пьесы А. Афиногенова «Волчья тропа»). Коммунисты декларируют самопожертвование: они отдают себя партии, а не требуют от нее. Если коммунист провинится перед партией, то вправе просить ее покарать себя, вплоть до смертной казни, но сам не может решиться на самоубийство, а лишь по ее велению («Настоящий коммунист не застрелится!» — уверен Иван из пьесы «Константин Терехин» («Ржавчина») В. Киршона и А. Успенс-

кого. «Стреляться — это интеллигентщина», — вторит ему комсомолка Лиза Гракова). Однако коммунист может пойти на хитрость: если ему грозит исключение, то, чтобы остаться в рядах партии, он, не допуская сурового взыскания, изымающего его из стройных рядов партии, самовольно уходит жизни и тем самым, хотя бы и после смерти, оставаясь в партийном коллективе («А умер я не исключенным», — гордится потерявший партбилет Сергей Зонин в пьесе Афиногенова «Гляди в оба!» перед тем, как застрелиться). Коммунист убежден, что с окончанием его партийной жизни кончается его человеческая жизнь, но с окончанием человеческой жизни не кончается его партийная жизнь. Это еще раз подтверждает тезис, что жизнь коммуниста принадлежит не ему, а партии. Стало быть, коммунист не то, чтобы отрекается от своей личной, индивидуальной человеческой судьбы, — он ее сознательно и добровольно стирает. Поэтому всякий семейный конфликт решается не в пользу гармонии, в которой чувство примирилось бы с философскими установками, а в пользу «пролетарского класса». Так, Сергей нежно и глубоко любит свою жену, но та верит в Бога. И Сергей («Акулина Петрова» А. Воиновой) склоняется в пользу класса («Единица, человек только, а за мной стоит класс. Разве я могу жить для себя? <...> Считай так, что тебя нету, а делай то, что полезно для партии»). С предельной откровенностью о том же говорит Мужичков из пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна»: «Для дела у меня нет даже самого себя...». Таким путем достигается железобетонная цельность, при этом коммунисты управляют не только мыслями, но и памятью. Федотов из «Списка благодеяний» Ю. Олеши не может ни о чем думать, кроме как о революции и контрреволюции. По воле партии коммунисты могут либо полюбить, либо отказаться от любви. Дараган («Адам и Ева» М. Булгакова) любит Еву, но обещает ее мужу, Адаму Красовскому, отныне не любить ее и просит Красовского забыть о том, что любил его жену. Но, если партия приказывает полюбить, например, работу, которой коммунист никогда не занимался, тот обязательно полюбит (Майданова перебросили из Института Красной профессуры в колхоз, и он с радостью объясняет, почему «полюбил» новую работу, — «Потому что нам это надо, колхозу нашему <...> заводу твоему — родине нашей»). Подобная готовость к жертвам осознается лично принятым решением, тогда как на самом деле человек подчиняется чужой воле. Например, у коммуниста Митина из пьесы Л. Никулина «Инженер Мерц» («Высшая мера») случился роман с женой инженера Мерца. Но, понимая, что его любовь может неблагоприятно повлиять не столько на Мерца, сколько на выполнение им важного задания, Митин разрывает отношения, которые называет женщиной «прошлой чепухой». Причиной разрыва может стать плохое выполнение гражданского долга мужем — так объясняет Ремизова (А. Зиновьев «Нейтралитет»): «Ты плохой общественник и никудышный инженер». В 1931 году Афиногенов всерьез задумался над тем, что определяет женское: коммунистка — женщину или женщина — коммунистку. Он пришел к выводу, что «не «женское определяет коммунистку», а, напротив, идейность «коммунистки» одерживает победу над женской сутью героини».

Еще одно типичное свойство коммунистов заключается в том, что они убеждены, будто истина открыта именно им, что она им известна. Это сомнительное убеждение дает им право, как они полагают, жертвовать не только своей жизнью, но и судьбами чужих людей, причем — уверены они — ради их же блага. Они одержимы жадной осчастливить людей даже против их воли. Если же люди противятся такому насильственному счастью, то они либо подлежат разным формам исправления, либо уничтожению.

При всех изменениях образа коммуниста, положительного героя драматургии — он всегда остается чутким к колебаниям генеральной линии. Многие пьесы построены на отрицании старых, некогда всесильных идеалов и агитации за новые. В этих условиях многие писатели были растеряны. Например, сначала партия приглашала писателей делать «пролетарскую культуру» в противовес «буржуазной». Но затем выяснилось, что никакой пролетарской культуры нет и создавать такую культуру —

бессмысленное занятие. Само понятие «пролетарская культура» оказалось под сомнением. М. Шагинян, размышляя о «пролетарской культуре», писала: «Пролетарий — это человек неимущий, человек, основным признаком которого является нищегонеимение. Культура — это координация культов, удерживание путем приведенных в систему культов всего того, что накопил и наработал человек в области духовных, душевных и физических ценностей, иначе говоря, это умение иметь. Спрашивается, как можно хотеть от неимущего, чтоб он создал свое собственное умение иметь? Либо он ничего не сумеет иметь, либо — научившись иметь — перестанет быть пролетарием. И тогда его культура не будет уже «пролетарской» (*Шагинян Мариэтта*. Пролетарская культура // Литературный дневник. — СПб., 1922. — С. 49).

Впрочем, очень скоро в драматургии появляется образ бюрократа, карьериста, который не хочет быть пролетарием, т.е. ничего не имеющим, а, напротив, желает иметь как можно больше. И тут оказывается, что коммунисты часто уклоняются (в силу уже выработанной привычки) от самостоятельной позиции, прямо передоверяя решение все той же всезнающей партии (политинспектор Ершов из пьесы Ромашова «Бойцы»: «Партия бодрствует. Партия все видит»). Поскольку партия обязана знать все, что внутренний мир каждого человека должен быть открыт, и все личное подлежит контролю партии. Так формируется новая коммунистическая этика: ни мысли, ни чувства, ни даже сны, а тем более письма, дневники, разговоры не могут быть скрыты от взора партии. Если коммунист во сне совершает неблагоприятный поступок, он обязан о нем доложить и понести наказание (так думает Ибрагим в «Списке благодеяний» Олеси).

Здесь, однако, возникает противоречие: от партии ничего скрывать нельзя, но от других людей не только можно, но даже желательно и часто предписано. Стало быть, коммунист начинает жить двойной моралью. Кроме того, ему не нужно воспитывать и перевоспитывать себя, а нужно научиться умело скрывать (в пьесе Киршона «Рельсы гудят» секретарь ячейки Иван Петрович советует заливающему за воротник директору Василию: «Не можешь не пить — пей дома. Не на людях...»). Что называется, и волки сыты, и овцы целы: партия знает, что директор — пьяница, а от народа этот факт утаен.

Один из главных конфликтов в сознании коммунистов — столкновение между идеологией и хозяйственной деятельностью. проблем для коммунистов. Они с удовольствием готовы заниматься словоговорением, а не практической экономикой, считая ее отступлением от революционного дела, ведущим к разложению революционной души. Коммунист Ленов из пьесы Киршона и Успенского «Ржавчина» не может слышать разговоров о прибыли, обороте и прочем: «Копейки, копейки, копейки везде! Революция стала копеечной. <...> Посмотришь на это разложение — и пьешь». Красные директора понимают, что «организация мирной жизни — не их дело». Директор ткацкой фабрики Юганцев: «Мое место там, где еще нужно бить, жечь, взрывать». Партработник Родных ему резонно замечает: «Куда ж тебя деть? За границу, что ли? В подполье?» (Глебов. «Рост»). Из этого конфликта неизбежно возникает убеждение (Петр из «Ржавчины»): «...коммунистами остаться мы при любых условиях не сможем. <...> Революционер-коммунист может быть только на общественной работе. <...> Ты посмотри на наших спецов-хозяйственников. Они превратились в хозяйчиков. От партии оторвались. Сталкиваются только с нэпманами. Только о выгоде своего предприятия думают». Засилье неумех-коммунистов в хозяйственной жизни и «безнадежно-глупого большевистского практического управления» (М. Булгаков) — благодарная почва для поживы всяких авантюристов, жуликов, мошенников и проходимцев, вроде Остапа Бендера, Корейко. «Разведшие дикий бюрократизм большевики совершенно не годны для творческой мирной работы, хотя способны хорошо организовать военные победы и охрану своего железного порядка» (*Горбачев Г.* Творчество М. Булгакова // Вечерняя красная газета. — Л., 1927, 24 мая, № 137. —

■ Основные понятия

Драма, трагедия, комедия, героическая тема, психология, споры и дискуссии о драме, сатирическая драматургия и ее судьбы, жанры драматургии и их разновидности.

■ Вопросы и задания

1. Покажите основные тенденции в развитии театра и драматургии периода революции и гражданской войны.
2. Становление героико-революционной драмы в 20-е годы. Эволюция жанра. Тематическое и жанровое разнообразие комедии 20-х годов.

С. 5). При этом результаты революции, изображаемой делом народа, народом обсуждаться не могут, да и разъяснять народу цели, убеждать в своей правоте массы, как тогда говорили, незачем, потому что массы должны быть покорными, пассивными и ведомыми (Горчакова из пьесы Афиногенова «Ложь» (1-ая редакция) цинично формулирует общую позицию: «Массы должны доверять нам, не спрашивая, правда это или нет»).

Авторы, исследовавшие проблему нового художественного канона пришли к следующим итогам.

Герой-коммунист не признает прежние ценности (христианские добродетели) и выдвигает новую этику, отстаивая приоритет классово-партийных чувств перед традиционными — любовью ближнему, состраданием, милосердием, родственной привязанностью и пр. Все сомнения признаются слабостью, одна личная воля; он рассматривает любые сомнения как слабость и «изъян» и с легкостью подчиняется чужой (нередко коллективной) воле, заданным извне целям.

С течением времени конфликт между «старой гвардией» исчезают и уступают место столкновениям между высшими и низшими партийными чинами, причем высшие чины не ошибаются, а промахи и проступки допускают лишь, за редким исключением, низшие чины. В рядах партии воцаряется строгая дисциплина, в результате чего партийцы низших органов не имеют голоса. Постепенно высшие власти выходят из-под контроля, и вся партия обюрокращивается. За новобранцами после гражданской войны следуют «молодые волки» — комсомольцы, новая генерация отчаянных демагогов. Они невежественны и нечистоплотны, самонадеянны и агрессивны. Они готовы пренебречь моральными нормами уже не ради классовых интересов, хотя и прикрываются ими, а из-за вполне материальных, корыстных соображений.

Все традиционные фигуры отечественной истории в ранних советских пьесах претерпевают существенную трансформацию. Особую роль начинает играть образ врага: он выступает конструктивным компонентом пьесы, потому что его разоблачение объединяет всех персонажей, которые группируются вокруг него. Единственным персонажем с самостоятельной моралью оказывается профессура: она позволяет себе не скрывать своих убеждений, в том числе — открыто «не любить» то, чего не любит, и открыто любить то, чего любит. Но оценка драматургами этики интеллигенции по понятным причинам остается неясной. «Классические архетипы, оживая в формирующемся советском сюжете, работают в нем как перевертыши. При этом ключевые образы характеризуются не простой двойственностью, особым осложнением: они могут нести в себе противоположные начала и смыслы: победителя и побежденного, героя и жертвы, друга и врага...

3. Суть споров «двух течений» в драматургии первой половины 1930-х годов.

4. Значение творческой практики М. Горького-драматурга 1930-х годов и его теоретических выступлений по вопросам драматургии для молодых авторов.

5. Проблематика и герои в драматургии 1930-х годов.

■ Литература*

Азаров В. Всеволод Вишневский. — Л., 1970; *Айзенштадт В.* Вокруг «Пугачевщины» // Театр, 1966, № 7; *Акимов Н.* Заметки о комедии // О театре: Сб. — Л.; М., 1962; *Альтман И.* Избранные статьи. — М., 1957; *Анастасьев Л.* Всеволод Вишневский: Очерк творчества. — М., 1962; *он же.* Трилогия Погодина. — М., 1964; *Богуславский А. А. Н.* Афиногенов. — М., 1952; *Богуславский А. О., Диев В. А.* Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935. — М., 1963; *Бугров Б.* Судьба человеческая, судьба народная // Октябрь, 1976, № 6; М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М., 1988; *Василинина И.* Театр Арбузова. — М., 1983; *Вишневская И.* Алексей Арбузов: Очерк творчества. — М., 1971; *она же.* Овеществленный смех // Мельпомена, 1994, № 5; *Головчинер В. Е.* Эпический театр Евгения Шварца. — Томск, 1992; *Гурвич А. С.* Три драматурга. Погодин. Олеша. Киршон. — М., 1936; *Диев В. А.* Творчество К. А. Тренёва. — М., 1960; *Докторович Н.* К вопросу о создании и сценическом воплощении пьесы Б. А. Лавренева «Разлом» // Ученые записки Вологодского пед института, 1958. Т. 22; Драматургия Вишневского на советской сцене. — М., 1976; *Зайцев Н. И.* Николай Федорович Погодин. — М.; Л., 1958; *Канунникова И. А.* Русская драматургия XX века. — М., 2003; *Караганов А.* Жизнь драматурга: Творческий путь А. Афиногенова. — М., 1964; *Киселев Н. Н.* Проблемы советской комедии. — Томск, 1973; *Корнилов Е. А., Немиров Ю. А.* Кумачовое утро. — Ростов-на-Дону, 1979; *Лепилин А. Серафимович и Тренев.* — Кубань, 1982, № 4; *Миронова В.* Театр Всеволода Вишневского. — Л., 1986; *Неводов Ю. Б.* Тренев и споры вокруг «Любови Яровой» // Проблемы развития советской литературы. Вып. 3. — Саратов, 1980; *Образцова А.* Театр имени Моссовета. — М., 1959; Очерки истории русской советской драматургии. 1917–1934. — М.-Л., 1963; Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. — Л.; М., 1966; Парадокс о драме. — М., 1993; Писатель-боец: Воспоминания о Всеволоде Вишневском. — М., 1963; *Рассадин Ст.* Самоубийца Николай Эрдман // Век, 1997, № 45; *Рудницкий К.* Портреты драматургов. М., 1961; *Савченко М.* Кинодраматургия Всеволоды Вишневского. — Краснодар, 1964; Слово о Погодине: Воспоминания. — М., 1968; *Сурков Е. К. А.* Тренев. — М., 1955; *Уварова Е.* Комедии В. Шкваркина в Театре сатиры // Вопросы театра. — М., 1987; *Устюжанин Д. Л.* Драма К. А. Тре-

* Литература о драматургии М. А. Булгакова, Вс. В. Иванова, Б. А. Лавренева, В. В. Маяковского представлена в соответствующих монографических главах.

нева «Любовь Яровая». — М., 1972; *Файнберг Р.И.* К.А. Тренев: Очерки творчества. — М.; Л., 1962; *Фролов В.* О советской комедии. — М., 1954; *он же.* Муза пламенной сатиры. — М., 1988; *Хелемендик В.* Всеволод Вишневский. — М., 1983; *Холодов Е.Г.* Пьесы и годы: Драматургия Погодина. — М., 1967; *Шток И.* Василий Шкваркин // *Шток И.* Рассказы о драматургах. — М., 1967; *Эндзина Г. К.* Тренев: Новые материалы // Театр, 1976, № 6.



Глава 6

Становление детской литературы в первые десятилетия советского периода

В литературном процессе раннего советского периода особую роль играла деятельность писателей по созданию «новой» детской литературы. Начало этой работе было положено в 1970–1980-е годы, когда народничество питавшее реалистическую детскую литературу, вступило в стадию кризиса. В 1880-е годы развернулась тотальная ревизия детского чтения, она завершилась только на рубеже 1920–1930-х годов.

Обнаруженные «белые пятна» требовали заполнения — в соответствии с моделями жизнестроения, выдвинутыми разными литературными силами. В советских условиях этой моделью был социализм. Кроме того, в процессе ревизии выявилась главная особенность «старой» детской литературы — дидактизм, который воспринимался новаторами как застарелый недостаток, связанный с монархической культурой. Дидактизму пытались найти замену — некое противоположное, «передовое» идейно-художественное начало, связанное не столько с культурой прошлого, сколько с культурой будущего. Главной чертой «новой» детской литературы должен был стать демократизм в самом широком понимании: и в отношениях автора и читателя, и в свободном соединении разных художественных средств и приемов, и в жанрово-стилевых решениях, и в темах. Решая задачи демократизации, детские писатели действительно вышли к новым рубежам, но уничтожить «пережиток прошлого», дидактизм, не удалось: он принял новые формы, сделавшись элементом культуры советского государства¹.

«Новая» детская литература после Октября 1917 года развивалась хотя и при резкой смене условий, но на основе идей, разработанных прежде, на рубеже XIX–XX веков поколениями писателей, пе-

¹ С.Я. Маршак вспоминал в 1957 г.: «Нас увлекало то, что читатель — демократический, массовый, связанный с деревней, с заводом, а не белоручка. В этом была пленительная новизна. <...> Нас увлекало то, что можно было строить новое, и то, что можно было убрать старую рухлядь и из беллетристики, и из популярщины, где все было переводно, дидактично, без художественного замысла. <...> Нас радовало и увлекало, что детская литература стала литературой демократической, — мы радовались переписке Горького с детьми, которая показала, как талантлив и требователен новый читатель. Нас увлекало и то, что в детской литературе элементы художественный и познавательный идут рука об руку, не разделяясь, как разделились они во взрослой литературе» (*Маршак С.Я. Две беседы С.Я. Маршака с Л.К. Чуковской // Маршак С.Я. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. — С. 576–577*).

дагогов и критиков, большинство которых сочувствовало «левой» идеологии.

Кратко охарактеризуем эти идеи, сквозные для дореволюционной и постреволюционной эпох.

Во-первых, демократизация детской литературы: уничтожение самих понятий литературы «для кухаркиных детей» и «для хорошей детской». Призыв видеть в детской литературе «высокое искусство», прозвучавший на рубеже веков, на первых съездах советских писателей был закреплён официально, что, впрочем, не воспрепятствовало выпуску большого количества низкопробных произведений.

Во-вторых, переориентация детской литературы на национальное, народное творчество (в начале XX века русские поэты само понятие «детская книга» ассоциировали с немецкой книгой — таково было ее распространение).

В 1917–1919 годах продолжала выходить серия сказок разных народов в издательстве И.Д. Сытина, были опубликованы сборники А.М. Ремизова «Сибирский пряник. Сказки большим и для малых ребят» (1919, издательство «Алконост»), «Русские народные песни» — в собрании Я.П. Мексина и под редакцией А. Грузинского (1919, издательство ВЦИК) и ещё целый ряд детских сборников фольклора.

Много способствовало реализации этой идеи на рубеже 1920–1930-х годов окончательное оформление детской фольклористики (выходят фундаментальные работы О.И. Капицы, Г.С. Виноградова, В.Н. Всеволодского-Гернгросса).

Во второй половине 30-х годов упрочилось представление о связи детского фольклора и детской литературы, особенно современной, представляемой Чуковским и Маршаком (статьи М.А. Рыбниковой, М.Г. Китайника). Книга М.К. Азадовского «Литература и фольклор» (1938) закрепила на общетеоретическом уровне эту связь.

Писатели обосновывали специфику детской литературы с позиции этнографии и фольклористики, они собирали, переводили, изучали фольклор. В итоге дети получили богатейший книжный свод фольклора разных народов, а также целую библиотеку фольклоризированной литературы: например, поэзия З. Александровой и Е.А. Благиной, сказки С.Г. Писахова, И.С. Соколова-Микитова, обработки и переложения народных сказок М.А. Булатова, Т.Г. Габбе, И.В. Карнаухова, Н.П. Колпаковой, А.И. Любарской, А.Н. Толстого, Б.В. Шергина и др. Среди произведений М.М. Пришвина выделяется «сборник этнографических рассказов для юношества» «Колобок» (1932), по материалам изданного до революции сборника «За волшебным колобком».

Фольклоризм в 1920–1930-е годы особенно отличает стиль литературы для маленьких детей. Такие сказки Чуковского, как «Муха-цокотуха», «Федорино горе», «Тараканище», «Чудо-дерево» и др., прямо связаны с народной смеховой культурой, с лубочными сюжетами, детским фольклором, вместе с тем в них звучат пародийные отклики автора на факты литературы и общественной жизни, связанные с минувшей эпохой модернизма. Дидактизм в его произведениях («Надо, надо умываться...» — в «Мойдодыре») обновлен соединением народной поэтической

традиции, в частности лубка, с традициями русской поэзии, классической и современной.

Не только малышовая литература пережила «ренессанс» благодаря подъему в фольклористике и этнографии детства, но и литература для старших детей и подростков. Русские и западные культурологи в первые десятилетия века рассматривали детство между двумя важнейшими обрядами «перехода» — рождения и инициации. Сюжет инициации особенно привлекал писателей-реалистов, побуждая их прибегать к приемам психологизма и социального анализа. Образы подростков, переживающих драму «перехода», встречаются все чаще в литературе: А.П. Гайдар («Школа», 1930), Н.А. Островский («Как закалялась сталь», 1930–1932), Р.И. Фраерман («Никичен», 1933, «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви», 1939) и др. При этом повесть «Дикая собака Динго...» вызвала полемику: изображенный конфликт не укладывался в устоявшийся канон советской литературы — одиночество взрослеющей героини на фоне общества сверстников и взрослых — хороших, родных по духу людей, она член дружной советской «семьи» и вместе с тем рефлектирующая, замкнутая в себе личность. Параллельно с развитием психологической прозы о поре взросления в научно-критической сфере вычленяется литература для подростков и оформляется сам термин.

В-третьих, обновление детской литературы путем привлечения к литературному процессу самих детей — читателей и сочинителей: их эстетические запросы играли все более заметную роль для писателя, либо совсем отказывавшегося от дидактики (например, произведения для детей Д. Хармса), либо облекавшего дидактическую мораль в развлекательно-игровые формы (стихи и сказки К. Чуковского). Даже футурист В.В. Маяковский построил свое знаменитое стихотворение как серьезный ответ взрослого на важнейший вопрос ребенка: «Что такое хорошо и что такое плохо». В 1920-х годах писатели и специалисты по детскому чтению тщательно анализируют тысячи детских писем для понимания смысла и путей обновления детской литературы, редакции занимаются подготовкой и публикацией произведений беспризорников, крестьянских детей, пионеров и прочих «детских корреспондентов». Утверждается мысль о том, что ребенок или подросток лучше знает, какая книга ему нужна и может даже сам написать ее, авторитету взрослого противопоставляется авторитет пишущего «юнкора»¹. Форма детского журнала 1920-х («Барабан», «Юный строитель», «Веселые ребята», «Мурзилка») сближается с формой журнала самостоятельного, школьно-гимназического. В 1930-х годах журналы (особенно «Еж», «Пионер», «Костер») вернулись к более строгой форме, в них все заметнее превалирует дидактическая позиция взрослого. Писатели пробуют писать под маской ребенка

¹ Так, В. Беляев, автор романа для подростков «Старая крепость» (1936–1937), будучи учеником, написал разоблачительное письмо-очерк о старых порядках, насаждаемых учителями в его школе (учительница французского языка через несколько дней после публикации сбежала в Париж). Он вошел в литературу, послав свой рассказ на Всесоюзный конкурс детских корреспондентов, после чего Маршак предложил ему написать повесть — и начинающий автор принялся за роман с элементами автобиографизма из истории революционного движения на Украине.

или подростка, стилизуют манеру и форму детских сочинений. Так, некоторые читатели принимали за реальный документ «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнева (1926) — повесть о советской Единой трудовой школе. А.Л. Барто не сразу призналась, что стихотворение «Челюскинцы-дорогинцы» написал вовсе не маленький мальчик, а она сама. Между тем дети и подростки и в самом деле были способны написать нечто художественно и общественно ценное. Так, родившийся в 1924 г. Коля Баранников в четыре года подписал свой рисунок знаменитыми теперь словами: «Пусть всегда будет солнце...» (в двадцать восемь лет его расстреляли, а поэт Л.И. Ошанин написал стихотворение-песню «Солнечный круг»). Московская школьница Нина Луговская на протяжении 1937–1939 годов вела подробный дневник опубликованный лишь недавно: ее как автора отличали явная творческая одаренность и зрелое не по годам понимание действительности.

В-четвертых, была реализована идея вывода детской литературы за пределы ограниченного детского мирка, расширения тематики и жанров детской литературы. Беллетристику теснила публицистика. Обращаться к юному поколению с самыми «передовыми» темами начали политические деятели например, книги Ф.Ф. Раскольникова «Кронштадтцы. Из воспоминаний большевика» (1917), «Большевики должны овладеть техникой. Речь т. Сталина и ответ ленинградских ребят вождю» (1931). Лениниана и сталиниана, биографии революционных деятелей всех времен и народов составили целый пласт художественной, художественно-публицистической и собственно публицистической литературы для школьников, в этой части литературы быстро оформились строгие каноны, возвращавшие литературный процесс к исконным началам дидактизма.

Появлялось огромное количество пьес для профессиональных и самодельных детских театров, большинство пьес имело функции прямой агитации и пропаганды. На их фоне выделяются пьесы, в которых интерпретируется содержание известных сюжетов: пьесы 1918 г. — «Алинур» Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди (по мотивам сказки «Мальчик-звезда» О. Уальда), «Дерево превращений» Н.С. Гумилева (с отсылками к книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»), а также пьесы Е.И. Васильевой и С.Я. Маршака, в том числе известный «Кошкин дом». Огромный успех выпал на долю пьесы «Том Кенти» С.В. Михалкова (1938), написанной по мотивам «Принца и нищего» Марка Твена. Характерно, что лучший детский драматург Е.Л. Шварц перешел от идеологической пропаганды (пьеса «Клад, 1933) о «юных разведчиках народного хозяйства» к сложной этико-философской проблематике, выражаемой на языке сюжетов Х.К. Андерсена и Ш. Перро, — «Принцесса и свинопас», «Голый король» (обе — 1934), «Красная шапочка» (1937), «Снежная королева» (1938), «Тень» (1940).

Детские писатели осваивали темы политические, производственные, соединяя художественное слово и знание. Возникла потребность в универсальной книге, объясняющей детям основы философии, истории общества, науки и техники, разумеется, с позиций дарвинизма и марксизма. Подходы к такой книге разрабатывал Н.А. Рубакин, известный дореволюционный библиограф, писатель, популяризатор научных знаний

(«Рассказы о подвигах человеческого ума, или О чудесах науки»). Идею новой универсальной книги выдвинул А.М. Горький, а осуществили ее писатели-популяризаторы И.Я. Маршак и Е.А. Сегал — «Как человек стал великаном» (первое издание — 1940). Авторы не только объясняли школьнику роль труда в истории природы, цивилизации и культуры, но и проецировали образ юного читателя на образ взрослого человека — преобразователя природы и созидателя общественных богатств. Ребенок при этом мыслился как наследник всей мировой культуры, всех трудов человечества, хозяин природы, перенимающий эстафету борьбы.

Хотя тематика детской литературы была расширена, исчезли некоторые сюжетно-образные и жанрово-стилевые модели — такие как сентиментальные сюжеты о сиротках и благотворителях, святочный рассказ и рождественская сказка.

В-пятых, в детской литературе начали преобладать мотивы социального оптимизма. Пять лет спустя после Октября А.М. Калмыкова, старейшая работница книжного дела, отмечая расширение детского книжного дела, заявила: «Только об одном отделе детской литературы можно сказать, что он народился, что в нем явилось совсем новое — это отдел юмористического, как в рассказах, так и в произведениях для театра детей и подростков». Действительно, «веселая» детская книга — главное достижение послеоктябрьской литературы, ответ обновившейся культуры на ожидание нового народного гения, равного «веселому» Пушкину. Это достижение явилось итогом длительной подготовки общественного вкуса к перемене слез на смех, опорой этого переворота было «пушкинианство» как реакция на декадентство и кризис символизма.

Несколько забытый в 1920-е годы, Пушкин был возвращен детям в 1930-е годы. Детское государственное издательство (Детгиз) проделало большую работу по пропаганде «веселого Пушкина». В центральных газетах в 1937 году появляются статьи С.Я. Маршака «Три юбилея», «О Пушкине и трех школьниках», в которой доказывается, что художественное творчество детей естественным образом направлено к Пушкину, что дети — главные наследники и ученики гения. Не меньше внимания уделяется Пушкину в эмигрантской печати. Потребность в радости, мудром, «детском» веселье предопределяла движение русской детской литературы, вопреки усилению драматизма и трагизма «взрослой» литературы.

Усилился и пафос героической романтики. Быстро формировавшийся миф о героях гражданской войны в детской литературе претворялся в сюжеты подвига, гибели юного героя. В поэзии для детей зазвучали героические мотивы в духе стойко-романтической поэзии В. Гюго. Вершиной этой поэзии можно считать песню «Орленок» («Орленок, орленок, взлети выше солнца...», 1936) — на стихи Я.З. Шведова — ученика В.Я. Брюсова, друга Э.Г. Багрицкого, товарища А.А. Фурманова.

Характерно, что критическое и научное осмысление «детского» литературного процесса шло в аспекте проблемы традиции и новаторства¹. Так, книга одного из ведущих «детских» критиков Николая Арсеньевича Саввина (1878-1934) «Основные направления детской литературы»,

¹ См.: Путилова Е.О. Очерки по истории критики советской детской литературы (1917-1941). — М., 1982. — С. 5-23.

вышедшая в Москве в 1926 году, построена на основе его статей 1916 года. Анализ произведений С. Маршака, А. Неверова, С. Ауслендера, первых номеров журнала «Пионер» ведется критиком с позиций, выработанных прежде. Наиболее сильным течением в детской литературе Саввин считал «художественно-реалистическое направление» (Л.Н. Толстой, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.М. Горький, А.С. Свирский, К. Станюкович, Ал. Алтаев, П. Сурожский, А.И. Куприн, В.В. Вересаев, А. Дмитриева, А.С. Серафимович, И.С. Шмелев, В.Г. Короленко, И.Ф. Наживин). Реализм оказался сильнее других вычлененных критиком направлений сентиментально-моралистического и модернистского.

Сентиментально-моралистическое направление сошло на нет быстрее: новые произведения Л. Чарской и К. Лукашевич, Р. Кудашевой и др. хотя изредка выходили в первые годы советской власти, но поддержки не нашли. Сентиментальные мотивы (такие как новогодний праздник, семейные чувства) начнут возрождаться в поэзии З.А. Александровой, Е.А. Благиной, иногда проявляться в творчестве поэтов отнюдь не сентиментальных (например, стихотворение «Уточка» С.В. Михалкова). Элементы поэтики повестей и рассказов Чарской и Лукашевич вошли в поэтику творчества А.П. Гайдара, В.А. Осеевой, Р.И. Фраермана. Феномен Чарской в 1922 году стал предметом раздумий; специалисты по детскому чтению, в частности, Ольга Иеронимовна Капица, встречались с писательницей, получили от нее более тысячи писем от девочек из разных уголков России и начали их изучение вместе с психологами. К.И. Чуковский, объявивший в своей дореволюционной статье Чарскую «королевой пошлости», принялся хлопотать о голодающей писательнице в Наркомпросе. Л. Пантелеев, вопреки отрицателям Чарской, публично заявил с своей непреходящей любви к ее книгам, о благодарности его как человека и писателя.

Модернисты стремились заполнить возникший вакуум в детское литературное поле, они, по существу, предлагали свою модель ее развития. В основных чертах модернистскую модель 1920-х годов можно представить по публикациям новых произведений бывших сотрудниц дореволюционного журнала для детей: «Тропинка» — М.А. Пожаровой, М.А. Бекетовой (тетки А.А. Блока), а также К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, С.М. Городецкого, О.Э. Мандельштама и др.

Примером может служить и сборник для детей поэта-символиста Николая Сергеевича Ашукина (1890–1972) «Золотые былинки» (1919). В пейзажных стихотворениях, расположенных в традиционной «календарной» композиции, звучат мотивы, близкие к «детской» поэзии символистов: Рождество, Коляда, «ангел светлый» — хранитель детских снов. Безмятежно-тихая атмосфера стихов Ашукина сама по себе была отрицанием трагизма девятнадцатого года. В 1923 г. вышел сборник «Зарницы. Чтец-декламатор для детей», составленный Ашукиным с целью «дать антологию новой русской поэзии в образцах, доступных детскому пониманию». При этом новую поэзию представляли в первую очередь символисты в весьма солидном составе: Вяч. Иванов, В. Брюсов, К. Бальмонт, П. Соловьева (Allegro), А. Блок, Ю. Балтрушайтис, А. Белый, Ф. Сологуб, С. Соловьев, В. Пяст. От акмеистов — только С. Городецкий, бывший

символист. Стихи расстрелянного Гумилева уже изымали из круга чтения, но еще долгое время они были известны и взрослым «романтикам», и подросткам (отсутствие Гумилева здесь может быть связано и с запоздалой полемикой вкусов — между «блокистами» и «гумилевистами»). Крестьянские поэты в сборнике представлены стихами Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова, П. Орешина, Д. Семеновского. Включены стихи Саши Черного и М. Цветаевой. Группу пролетарских поэтов в сборнике возглавил Демьян Бедный. Футуристов нет вовсе (вероятно, по воле составителя, всецело преданного символизму). Выбор составителя Н.С. Ашукина, по сути дела, был предложением модернистской базы для развития новой детской поэзии. Книга, появившаяся в пору острейшего дефицита современных изданий для детей, указывала предпочтительный путь преодоления книжного голода — отталкиваясь от опыта символистов и поэтов крестьянско-пролетарского мира, дать «советскому» ребенку эмоционально близкую ему лирику. Заслуга Ашукина состояла также в публикации «Детских и юношеских воспоминаний» В.Я. Брюсова, с предисловием («Новый мир», 1926, VI, XII номера); так намечалась перспектива комплексного осмысления темы детства в литературе.

Поэзию модернистов принято было помещать рядом со стихами поэтов XIX века, тем самым как бы подчеркивая авторитет модернистов (модернистское направление в детской литературе вызывало у дореволюционных критиков-педагогов сомнения и претензии). Так, в «хрестоматии-крошке», составленной В.В. Спасским (1923), представлены стихотворения Бальмонта, Блока, Бунина, Брюсова рядом со стихотворениями Плещеева, А. Толстого, Полонского, Тютчева, Фета, Дрожжина, Майкова, Некрасова, Огарева, Сурикова, а также Ивана Белоусова, современного поэта-самоучки.

Роль модернистов в формировании детской литературы советского периода весьма высока, хотя еще мало изучена. К примеру, С.Я. Маршак заявлял: «Я пришел к детской литературе через театр», — имея в виду сотрудничество с поэтессой волошинского круга Е.И. Васильевой (псевдоним Черубина де Габриак); в их совместный сборник «Театр для детей» (1922) вошли пьесы «Заколдованный клубок», «Сказка про козла», «Петрушка», «Кошкин дом» «Сказка про лентяя», «Опасная привычка», «Зеленый мяч», «Горе-злосчастье»: «Волшебная палочка», «Цветы маленькой Иды», «Финист ясный сокол», «Таир и Зоре». Позже Е.И. Васильева написала для детей рассказ-очерк «Человек луны (Миклуха-Маклай)» (1926).

С.М. Городецкий, в раннем творчестве искавший себя среди последователей Некрасова и Чехова, символистов, акмеистов, крестьянских поэтов, в 20-е годы пытался найти свое место, подобно Маяковскому, в «рабочем строю»; после Октября он перешел от писания изысканных, «салонных» сказок для детей прозы о детстве в духе критического реализма к упрощенным фольклоризированным формам литературы для маленьких детей: в первой половине 1920-х годов появляются книжки «Хозяйка-лентяйка», «Крылатый почтальон», «Веснушки Ванюшки», «Лети, лето», «Бунт кукол». Во второй половине 20-х годов звезда Городецкого закатывается — вместе с поколением поэтов, разделявших близкие ему

взгляды и судьбу. В апреле 1926 г. он пишет стихотворение «Солнце» — переосмысление жизненного пути: «В ногу юностью! В ногу с тобой, / Молодое, весёлое племя! / Отпугни пионерской трубой / Гроба раннего лёгкое бремя!»

Несмотря на готовность Городецкого принять советскую действительность, в 1930-х годах детские книжки его не выходят, но имя встречается на страницах журнала «Чиж». Писатель оставляет поиски нового языка поэзии и переключается на рецензирование детгизовских изданий. В 1940 г. он положительно оценивает издания авторов прошлого (например, рецензия на сборник стихов К. Хетагурова), защищает Маяковского как поэта для детей от критики специалистов по детскому чтению. Аргументами он избрал не художественные качества, а «философские и моральные идеи, развиваемые Маяковским перед детской аудиторией» («эволюция видов Дарвина», «отрицание бога», «классовая борьба во всем мире», «человек хозяин природы» и т.п.). Так он оправдывал первое поколение творцов советской детской литературы. Новые же имена вызывают у Городецкого отторжение: сборник рассказов и стихов «Снежки» (1939), в котором более двадцати авторов представили молодое поколение, оценен им как явление кризиса детской литературы¹, а между тем здесь помещены произведения таких известных позже авторов, как Н.М. Артюхова, В.А. Осеева, в том числе ее рассказ «Бабка», которому А. Платонов посвятил отдельную статью.

В сущности, модернизм начала XX века, дав свои цветения «детского», попал в зону непроблематичности, «обветшалости», он стал строительным материалом для переходных форм детской литературы советского периода.

В большей степени сохранились сентиментально-моралистические и модернистские традиции в эмигрантской части детской литературы. Целиком посвятил себя творчеству для детей Саша Черный. В зарубежных изданиях для детей встречаются произведения Бальмонта, Ремизова, Кодрянской — в соседстве с произведениями реалистов Бунина, Наживина, Куприна, Алексея Толстого, Шмелева и др.

Главным, поддержанным на официальном уровне ориентиром в развитии реалистического направления детской литературы и детского чтения было выбрано литературно-педагогическое наследие Л.Н. Толстого. 28 ноября 1920 года на открытии Института детского чтения Наркомпроса² А.Е. Грузинский прочел доклад «Л.Н. Толстой и дети», а в заключении мхатовский артист Лужский прочел статью Л.Н. Толстого «Кому и у кого учиться писать: крестьянским детям у нас или нам у крестьянских детей». Н.К. Крупская, А.И. Ульянова-Елизарова, много занимавшиеся проблемами детского чтения и образования, свои литературные вкусы соотносили прежде всего с толстовским творчеством, а в своих опытах писательства (в особенности, в мифологических рассказах о Ленине) шли от «мысли семейной» и «простоты» речевого стиля толстовских произве-

¹ Городецкий С. Путь в тупик. — Литературная газета, 1940, 10 марта.

² Его создателем и руководителем была Анна Константиновна Покровская (1878–1972), известный критик, исследователь и организатор первых публичных детских библиотек в России.

дений для детей. Поиски речевого стиля детской литературы, по воспоминаниям С.Я. Маршак о ленинградской «школе» писателей, начинались от того же истока: «Конкретность, образность, простота «Кавказского пленника» — вот что мы считали образцом. Надо было восстановить силу слова, утерянную в будничной речи, в газете — помните, у Чехова в одном рассказе «снег, ничем не испорченный» — вот такой снег мы искали»¹.

Однако, помимо осознанного выбора толстовского образца, естественное развитие реалистического направления в детской литературе привело к возрождению традиции Ф.М. Достоевского: в изображении слишком рано взрослеющих детей, в психологическом анализе детской «дефективности», в новой постановке вопроса о детской жертве во имя общего счастья, в освещении противоречий современности с позиций детей. Таковы повести А.С. Неверова «Ташкент — город хлебный», Л. Пантелеева и Г. Белых «Республика Шкид» (1927), А.П. Гайдара «Пусть светит», «Военная тайна», «Судьба барабанщика». Причем произведения Достоевского, в сравнении с Толстым и Чеховым, редко выходили в изданиях для школьников: в 1919 г. «Мальчик у Христа на елке», в 1934 г. «Преступление и наказание», а в 1935 г. «Записки из Мертвого дома».

Детская литература, едва освободившись от синодально-монархической цензуры, попала под контроль партийных и писательских объединений, а более всего — Наркомпроса, и этот контроль с каждым годом усиливался. Вследствии этого реализм, взятый за основу развития «социалистической» детской литературы, обретал новые черты. Так, вопреки толстовской практике сближения, совмещения текста и подтекста, в произведениях советских реалистов нередко содержание в тексте и подтексте расходится (ближе к урокам Н.Г. Чернышевского, писавшего для «догадливого» читателя, — так построена повесть А.П. Гайдара «Судьба барабанщика»).

Несмотря на то что при советской власти девочек и мальчиков воспитывать стали в общих коллективах и культура детства в быту, спорте, школе тяготела к стиранию гендерных различий, традиция специфических жанровых форм сохранилась.

Активно развивавшаяся до революции жанровая форма — повесть о девочках и, в основном, для девочек (В. Желиховская, Л. Чарская, К. Лукашевич) — получила дальнейшее развитие: С.Т. Григорьев «Тайна Ани Гай» (1925?), Ф. Воскресенский «История одной девочки», Л. Будогоская «Повесть о рыжей девочке» (1929), «Санитарки» (1931), Р.И. Фраерман «Дикая собака Динго, или повесть о первой любви» (1939). Жанровые черты повести о девочке есть в «Тимуре и его команде» (1940) А.П. Гайдара, хотя в целом жанровая форма данной повести сложнее: здесь таинственная жизнь мальчиков представлена глазами девочки, в сюжет вплетены мелодраматические коллизии, недаром «Тимур...» перекликается с повестью «Босоногая команда» К. Лукашевич, известной до революции писательницы, автора назидательных в народническом духе произведений.

¹ Маршак С.Я. Указ. соч. — С. 579.

Повести и рассказы о мальчиках и, преимущественно, для мальчиков ближе не к мелодраме и «роману о воспитании чувств», а к приключенческому жанру. Это произведения о юных героях революции и гражданской войны — повести П. Бляхина «Красные дьяволята» (1923), Г. Мирошниченко «Юнармия» (1933), рассказ «Р. В. С.» А.П. Гайдара (1925) и т.п.

Среди «мальчишеских» повестей выделяется историческая повесть «Государство солнца. Записки Леонида Полозьева» Н.Г. Смирнова (1928), действие которой происходит в XVIII веке на Камчатке. Накануне окончательного выбора советского правительства в пользу строительства невиданного в истории государства писатель рассказал вымышленную историю о поляке-романтике, поднявшем неграмотный народ на бунт, скитавшемся по морям в поисках прекрасного острова, нашедшем его, но так и не сумевшем построить на этом острове государство солнца.

Иллюзии о чудо-стране и народной власти исподволь развеивали А.Н. Толстой в сказке «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935), С.А. Есенин в «Сказке о пастушонке Пете, его комиссарстве и коровьем царстве» (1925), которую написал наперекор Маяковскому, опубликовавшему в тот же год политпросветительскую «Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий».

Сказка, дискуссии о которой то вспыхивали, то затухали на протяжении многих десятилетий, стала главным объектом широкой дискуссии о детской литературе, развернувшейся на рубеже 1920–1930-х годов. Полемически заостряя вопросы «Нужна ли сказка советскому ребенку» (так называлась одна из публикаций), допустима ли развлекательно-юмористическая литература, педологическая критика пыталась привести литературный процесс к «знаменателю» политического процесса, а «знаменатель» еще не был определен. Признание сказки означало бы возвращение к классической модели культуры, а за отказом от нее начинался путь от пролетарской культуры к культуре социалистической, контуры которой, как в рассказе «Голубые города» А.Н. Толстого, едва угадывались в футуристических мечтаниях.

Верховные политики на тот исторический момент решали, каким путем пойдет Россия: надо ли ждать революций в более развитых странах или следует идти неизведанным путем и самостоятельно развивать завоевания пролетарской революции. Решение этого вопроса влияло, как ни странно, на судьбу сказки, веселой детской книжки и всей детской литературы, которую рассматривали как стратегический политический ресурс, обеспечивающий воспитание поколения в заданном направлении.

С конца 1920-х годов началась милитаризация советской детской печати: детские журналы, в особенности «Еж», стали публиковать множество материалов на военную тему, в том числе обучающих. Если читателю «Ежа», в среднем, было лет десять, то в возраст солдата он должен был вступить в конце 1930-х годов. Детали стратегических планов, изменения в них довольно явно проступают в массивах публикаций.

В 1930-х годах детская литература стала напоминать римскую модель. Появились образы «безупречных» детей и юношей, во всем подобных идеальным взрослым — образцовым советским героям, как

в «Октябратской школьной» А.Л. Барто (1932), написанной в подражание Маяковскому:

Отцы у станка
и мы у станка.
Парта —
станок
наш.
Не молот
тяжелый
мы держим в руках,
а книгу,
тетрадь,
карандаш.

Римский тип идеального юного героя-стойка ярче всего воплотился в мифологизированном образе Павлика Морозова. Трагический конфликт между чувством и долгом герой разрешает в пользу долга, после чего наступает его гибель, доносительство входило в этический кодекс строгого римлянина эпохи Нерона.

Детская литература, развивавшаяся только на одном классическом основании, обнаруживала художественную несостоятельность: ее уделом становились псевдоавангард и псевдореализм. В «старой» детской литературе классическим основанием служила христианская культура, но ее отвергали. В 1918 году еще возможно было опубликовать маленькую поэму С.А. Есенина «Исус младенец», в 1923 году критики «не заметили» христианские мотивы и идеи в «Ташкенте — городе хлебном» Неверова. В 1932 г. появилась поэма Э.Г. Багрицкого «Смерть пионерки», в которой трагедия разыгрывается на двух уровнях — в тексте девочка, отказывающаяся от креста и материнской любви, совершает предсмертный подвиг, а в подтексте, возникающем в знаковых деталях, она заблуждается под действием собственного бреда и грозы. Валя-Валентина поистине героиня времени, но отнюдь не идеальная героиня.

Образ идеального юного героя создал А.П. Гайдар. Его Тимур — с одной стороны, по-римскому литературному канону «строгий юноша», герой без страха и упрека. С другой стороны, он и его команда ведут непубличную, скрытую жизнь, занимаются тайным доброделанием, то есть тем, что и в Римской империи, и в советской стране считалось противоположным норме. Характер Тимура образован сочетанием римских и христианских добродетелей, взятых с ограничениями. Таким образом, повесть, которая в стилевом отношении далека от шедевров прозы Гайдара — «Голубой чашки», «Чука и Гека», оказалась наиболее востребованной у читателей. Огромный, до сих пор продолжающийся успех «Тимура и его команды» может быть объяснен редкой гармонией между идеей ребенка — государственного жителя, преданного высшему долгу, — и идеей ребенка — естественно свободного, изначально нравственного человека.

Образом идеального взрослого принято считать Дядю Степу — героя С.В. Михалкова (стихотворение «Дядя Степа», 1935). «Самый добрый ве-

ликан» служит в милиции: он являет собой государственную силу и вместе с тем близок детям — живет в обычном доме, носит сапоги «сорок пятого размера» и занят не поимкой шпионов, а борьбой с хулиганами.

Несмотря на немалые попытки запрограммировать развитие детской литературы, предпринимавшиеся Наркомпросом, Пролеткультом, Горьким, военно-государственной властью, русская детская литература не только сохранила потенциал свободного развития, но и явила шедевры, признанные во всем мире, сохранившие актуальность для читателей-потомков.

Наряду с зачинателями детской литературы в советский период — К. Чуковским, С. Маршаком, С. Михалковым и др. — в нее влились очень талантливые авторы, посвятившие свое творчество раскрытию личности ребенка, подростка и юноши.

Широкую известность получило в те годы дарование **Леонида Пантелеева (Алексей Иванович Еремеев, 1908–1989)** благодаря публикации его юношеского сочинения, автобиографического повествования «Республика Шкид» (1927), которое было написано Пантелеевым в соавторстве с Г. Белых. Сочинение оказалось необычайно ярким, динамичным. В нем были запечатлены годы, проведенные приятелями в школе нового типа для беспризорников, детей с трудным прошлым. Руководителем учебного заведения был выдающийся педагог В.Н. Сорока-Росинский, который выведен в повести под именем Викниксора. Семнадцатилетним авторам удалось перевоплотить свои детские впечатления в талантливые зарисовки психологических типов «халдеев»-учителей и соучеников (Янкель, Японец, Купец, Мамочка). Неординарная педагогика Викниксора, «республиканская» форма правления в учебном заведении, стремление проникнуть во внутренний мир ученика преобразуют шкидовцев.

Высокую оценку сочинению Г. Белых и Л. Пантелеева дал М. Горький. Хорошее владение художественной формой, насыщенность и динамичность текста «Республики Шкид» отмечал К.И. Чуковский.

Творчество Леонида Пантелеева в отечественной литературе 1920–1930-х годов отличалось предельной открытостью, автобиографичностью. Автор оказался не просто свидетелем драматической русской истории начала XX века, но и ее участником. Автобиографизм и своеобразная исповедальная интонация присущи повести «Ленька Пантелеев». Она была создана писателем в 1938 году, а в печати появилась в 1954 году. Непростые отношения родителей, революционные события, восстание белогвардейцев в Ярославле, холод, голод, разруха в послереволюционном Петрограде, попытки заработать деньги для семьи, и даже воровство — предмет изображения в этой повести. Повествование здесь организовано как стремление передать те яркие и горькие впечатления, которые еще так свежи в детском сознании Леньки. Восприятие героя фиксирует драматические повороты истории в жизни семьи и страны, изменения, которые происходят в отношениях к людям (гимназист Волков, офицер Поялков) и в самих героях (превращение Стеши в большевичку). Но на первом плане, безусловно, остается личный горький опыт

знакомства с жизнью (детский дом, работа на «ферме», дифтерит, смерть комсомольца Юры в Мензелинске).

Несмотря на испытания, через которые пришлось пройти герою Пантелеева, неизменным его качеством оставалась жизненная стойкость и чувство юмора.

Как многие авторы тех лет, Пантелеев обращается в своем творчестве к сказовой манере повествования. Именно в этой манере рассказа сохраняется живая прелесть его юных героев: красноармейца Петьки Трофимова (рассказ «Пакет», 1933), мальчика, оставленного подростками стоять на часах и забытого ими (рассказ «Честное слово», 1941); девочки из занимательной истории об изучении азбуки («Буква «ты», 1945) и многих других.

В 1937 году Леонид Пантелеев написал статью «Юмор и героика в детской книге», в которой сформулировал свое отношение к литературе о детях. С точки зрения автора, самое главное в таких произведениях сохранить баланс между повседневным и героическим, смешным и грустным, найти опору в народной и национальной традиции. Сочетание названных качеств было присуще произведениям самого Л. Пантелеева («Карлушкин фокус», «Портрет», «Часы», 1928).

Прозе Л. Пантелеева было свойственно дневниковое начало, которое со временем не только сохранилось в его творчестве, но и усилилось («Дом у Египетского моста», 1973). Одни из лучших рассказов писателя о детстве автобиографического героя обращают читателя к сознанию ребенка, его детским мечтам, шалостям, восторгу знакомства с большим и прекрасным миром, в котором пока еще ничто не может помешать мальчику впитывать в себя все краски окружающей жизни.

В 1991 году была издана книга с названием «Верую...», в которой перед читателем предстает совсем иной облик Леньки Пантелеева. Автобиографический герой этой книги — человек высокой духовной жизни, размышляющий о нравственных компромиссах, глубоко верующий и честный — оценивает и переосмысливает свою судьбу с позиции прожитых лет. Леонид Пантелеев остался в памяти поколений как создатель автор пьес, литературных портретов своих современников (С. Маршак, Е. Шварц), «разговоров с читателями». По мнению К. Чуковского, основная тема творчества Л. Пантелеева была наиболее верно сформулирована самим писателем в «поучительной притче, которую... он рассказал для детей, — о двух лягушках («Две лягушки», 1937). Лягушка, барахтавшаяся в горшке со сметаной, в отличие от ее подруги, смилившейся с судьбой, не только сбила в этом горшке масло, но и спаслась сама. «Отсюда, конечно, мораль: «Не умирай раньше смерти! Барахтайся до последней минуты! Помни, что «воля и труд человека дивные дива творят». Вытравляй у себя из души всякую хилость и дряблость. Этому и учит Пантелеев. Учит восхищаться людьми высокого упорства и мужества»¹.

Знаменитое произведение **Рувима Исаевича Фраермана (1891–1937)**² «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» встретила при

¹ См.: Путилова Е. Л. Пантелеев: Очерк жизни и творчества. — Л., 1969.

² Фраерман попал в «железный буран» революции на Дальнем Востоке, куда он отправился после 3-го курса Харьковского университета на практику. Приняв рево-

своем появлении и восторги, и нарекания. Повесть была написана в 1939 г. и опубликована в журнале «Красная новь». Конфликт повести — это извечный конфликт естественного (эвенкийский мальчик Филька) и цивилизованного сознания (Таня Сабанеева). Но помещенный в иную художественную среду (семейные проблемы, безмятежность социальных характеристик, погружение в сферу лирических переживаний), традиционный конфликт приобретает новые оттенки. Смятение юной героини сталкивается с мудростью «естественного» героя, чьи оценки оказываются наивными, простыми, но единственно верными.

Непривычная для современного читателя и писательской аудитории тех лет, повесть стала предметом обсуждения и критики, в которой решающее слово в защиту автора было произнесено Б. Полевым. Он поставил точку в дискуссии о «Дикой собаке Динго...», назвав на 2-м Всесоюзном съезде писателей поэтическое разрешение темы первой любви «целомудренным и взволнованным».

В послевоенный период Р.И. Фраерман вернулся к теме дальневосточной жизни и революции (повесть «Золотой Василек», 1953), писал книги, адресованные подросткам («Испытание души», 1966). Написал книгу об А.П. Гайдаре («Любимый писатель детей», 1964).

В литературу 20-30-х годов приходили все новые талантливые писатели, чьи сочинения вошли впоследствии в золотой фонд отечественной детской литературы. Об этом периоде развития русской литературы М.О. Чудакова заметила: «Именно в детской литературе можно было найти то разнообразие психологических коллизий и человеческих чувств, которому давно не было места в упростившейся — в соответствии с возобладавшими элементарными идеологическими схемами — «взрослой» литературе. В ней отрабатывались важные литературные узлы, и без этой обработки вряд ли мог быть быстро собран двадцать лет спустя тот механизм, который позволил сделать тот существенный скачок в развитии отечественной словесности»¹.

люцию, будущий писатель, прошел Гражданскую войну, был комиссаром. Вместе с партизанским отрядом совершил тяжелый переход к Охотскому морю, где устанавливал советскую власть в тунгусских стойбищах. Там же он познакомился с А. Фадеевым. Дружба, которая зародилась в суровое время Гражданской войны, сохранилась и в мирное время, а в 30-е годы дружеский круг Р. Фраермана составляли К. Паустовский, А. Гайдар, А. Платонов, В. Гроссман. Р.И. Фраерман сотрудничал в редакциях сибирских газет «Ленский коммунар» и «Советская Сибирь», работал в закавказском отделении РОСТА и в московской газете «Беднота».

Не случайно то, что большинство героев и сюжетов произведений Р.И. Фраермана обязаны своим происхождением тем ранним дальневосточным впечатлениям, а также новой поездке в Хабаровск в 1934 г. в составе писательской делегации.

Известность ему принесла повесть «Васька-гиляк» (1932), посвященная судьбе молодого охотника. Судьба героя связана с историческими событиями, которые изображаются автором не всегда однозначно.

Событиям Гражданской войны на дальнем Востоке посвящены и более ранние произведения Р. Фраермана: повести «Огневка» (1924), «Буран» (1926), рассказы «На мысу» (1925) «Сквозь белый ветер» (1931).

¹ Чудакова М.О. Избранные работы. Т. I: Литература советского прошлого. — М., 2001. — С. 360.

Одним из таких писателей, завязывавших и развязывавших тугие литературные узлы, был **Борис Степанович Житков (1882–1938)**. Он начал писать, когда ему было уже за сорок лет. Писатель накопил большой жизненный опыт: был химиком, плотником, ихтиологом, штурманом дальнего плавания, принимал участие в революционных событиях. Печататься он начал в 1924 году. Его первые произведения были посвящены взрослой аудитории, но самые известные книги писателя связаны с темой детства. Житков писал о сильных, смелых и добрых людях, которые готовы бескорыстно помогать тем, кто нуждается в поддержке, рисковать собой во имя высокой цели («На воде», матрос Ковалев; «Сию минуту-с!», старик буфетчик). В рассказах «Белый домик» и «Как я ловил человечков» внимание писателя было обращено к пытливой детской душе, которая познает окружающий мир. Попадая в условия нравственных испытаний, ребенок, делал свой выбор и взрослел.

Б.С. Житков сотрудничал во многих детских изданиях: «Новый Робинзон», «Чиж», «Ёж», «Юный натуралист», «Пионер». Писатель был увлечен идеей создания «большой литературы для маленьких». В отличие от своих современников Л. Кассиля, А. Гайдара, Л. Пантелеева и других Житков сознательно уходит в своих произведениях от социальной заостренности. Как писала в книге о Житкове Л.К. Чуковская, писатель избрал для себя одну тему — тему вдохновенного труда, мастерства и вдохновения. В его произведениях противопоставлены друг другу добро и зло, храбрость и хвастовство. Так, в рассказе «Дяденька» из цикла «Морские истории» Житков рисует психологию юного существа, мальчишки, который мечтал попасть на судоремонтный завод. Но мечты его о значительной, важной и нужной работе сменяются рутинной, однообразной чистой горня. Кроме того, мальчишка мечтает о том, чтобы отомстить старшему клепальщику, который, как считает мальчик, больше всех досаждал ему во время работы. Мальчишка решает выдернуть рейку над люком, чтобы «дяденька» туда свалился, но через минуту ему становится страшно. Он пугается того, что дяденька и в самом деле мог провалиться. Когда же «дяденька» вместе с остальными героями появляется над люком, успокаивая мальчика, ребенок испытывает огромное облегчение, его отношение к своему «мучителю» меняется. Вместо измученного тяжким трудом и смертью жены человека перед ним возникает добрый и безобидный человек, жизнь которого загнанная жизнью ребенок в отчаянии только что хотел загубить.

Лучшие произведения Житкова были объединены в циклы «Морские истории», «Что бывало», «Рассказы о животных».

В 1938 году вышло одно из лучших сочинений Б. Житкова книга «Что я видел». Автор создает своего рода детскую энциклопедию, в которой знакомит маленьких детей с окружающим миром. Сюжет книги образует путешествие мальчика Алеши с мамой в Москву. Так возник знаменитый в творчестве Житкова образ Алеши-почемучки. Глазами Алеши маленькие читатели видят метро, узнают о Красной Армии. Книга насыщена множеством персонажей: попутчиков, друзей и родственников Алеши. Во взаимодействии с этими героями раскрывается добрый, любознательный характер мальчика.

В процессе творчества Б.С. Житков обретает свою стилевую манеру, представленную сказовым повествованием. В литературе 1920–1930-х годов опора на сказовое повествование встречается достаточно часто (М. Зощенко, П. Бажов, Л. Добычин), однако у каждого из авторов возникает неповторимый образ рассказчика. В книгах Б. Житкова — это «бывалый человек», хорошо знакомый с жизнью, мудрый и добрый.

По мысли М.О. Чудаковой, детская литература 30-х годов сыграла важную роль в дальнейшей эволюции русской литературы. Исследователь пишет: «Эволюционная роль детской литературы проявилась в том, что в годы, когда движение литературы замирало, именно в этом жанре возникли и разрабатывались новые формы». Особую роль она отводит «остросюжетному сказу Б. Житкова», который «соединил две линии, противопоставленные в литературе начала 1920-х годов (разные формы сказа с их орнаментальными игровым отношением к слову и сюжетная проза), а кроме того, поставил в центр прочно сработанной новеллы вполне убедительного героя»¹.

Литературное творчество писателя всегда сопровождалось размышлением над избранной темой, над характером читательской аудитории, для которой он и писал свои сочинения. Б.Житков считал, что проза для детей и подростков всегда должна обладать живой, динамичной фабулой, а герой — обязательно должен быть по-настоящему целеустремленным человеком.

Разными путями в литературу пришли **Виталий Валентинович Бианки (1984–1959)** и **Евгений Иванович Чарушин (1901–1965)**.

В.В. Бианки, родившийся в семье ученого-орнитолога, мечтал о продолжении семейной традиции, увлекался путешествиями по родному краю, вел дневниковые записи. Именно эти «тома» заметок Бианки о жизни природы, о повадках зверей и птиц впоследствии легли в основу «Лесной газеты на каждый день» (1927). В зарисовках и сказках писателя традиционные приемы фольклорных жанров всегда сочетались с тонкими наблюдениями ученого, знатока природного мира. Так, из сказки В. Бианки «Чей нос лучше?» читатель не только узнает, почему сердились и спорили птицы, но почерпнет и серьезную информацию о повадках Клеста-Крестноноса, Мухоловки-Токоноса, Долгоноса, многочисленных куликов, бекасов, козодоев. Позже, в 1951 году Бианки напишет статью «Об антропоморфизме», в которой разъяснит, что никогда не ставил перед собой цели уподоблять поведение животных человеческому. Это замечание чрезвычайно важно для определения стилевой манеры автора. Избегая принципа уподобления жизни человеческого сообщества жизни животных, Бианки, тем не менее, при создании своих произведений ориентируется на глубинную культурно-историческую традицию. Творческое вдохновение автора мотивирует обращение «реалиста и натуралиста» Бианки к мифотворчеству. В.Бианки пользуется арсеналом фольклорных жанров (сказка, бывальщина), обращается к жанру охотничьего рассказа, умело трансформируя фольклорную традицию, наполняет сказочные мотивы новым смыслом. Таковы его рассказы «Кто чем поет?», «Лесные домишки», «Как муравьишка домой спешил», «Лис и Мышонок», «Лесной Колобок».

¹ Чудакова М.О. Там же. — С. 359.

Е.И. Чарушин — профессиональный художник, родившийся в семье художника и архитектора, как и Бианки, собиравший продолжить семейную традицию. В 1926 г. он закончил живописный факультет Петроградской Академии художеств и поступил на работу в детское издательство (Детиздат), во время работы в котором он стал иллюстрировать книги для детей о природе и животных. Его рисунками сопровождаются сочинения С. Маршака, В. Бианки, М. Пришвина, Д. Мамина-Сибиряка.

С 1927 года в круг его близких знакомых вошли В. Бианки, Е. Шварц, Б. Житков. Вместе с ними он работает в журналах «Чиж» и «Ёж». Е. Чарушин начинает иллюстрировать не только книги своих коллег, но и собственные сочинения. Многие поколения детей были воспитаны на добрых, умных, поучительных рассказах Чарушина («Волчишка и другие», 1931; «Васька, Бобка и Крольчиха», 1934; «Никитка и его друзья», 1938). Это книги о родной природе, гармонии окружающего мира, о проникновении человека в тайную, но такую близкую жизнь естественной среды. Часто в рассказах Е. Чарушина мир природы представлен читателю через призму детского взгляда (Никитка). Эта непосредственность восприятия делает оптику рассказов Чарушина особенно узнаваемой, ясной и легкой для читателя («Кто как живет», 1959; «Вот они какие», 1962).

В 1943–1944 гг. Е. Чарушин написал книгу «Моя первая зоология», в 1949 г. вышел сборник «Зверята», а в 1951 г. — «Большие и маленькие». Все эти сочинения писателя были посвящены теме взаимоотношений между «детьми» и «родителями» в мире животных.

Сочинения Е.И. Чарушина, его тексты и иллюстрации к ним пользовались популярностью во многих странах мира.

В 30-е годы в журнале «Мурзилка» публикуются первые рассказы талантливого детского писателя **Николая Николаевича Носова (1908–1976)**. Его первый рассказ «Затейники» был опубликован в 1938 г. Затем появились рассказы «Живая шляпа», «Огурцы», «Чудесные брюки», «Огородники», «Фантазеры», «Мишкина каша», которые и до сих пор составляют золотой фонд детской литературы. Издание произведений Н. Носова осуществляет издательство детской литературы — Детгиз. Созданное в 1933 г. при участии С.Я. Маршака и К.И. Чуковского, издательство ведет просветительскую работу, объединяет вокруг себя лучших писателей (Д. Хармс, Е. Шварц, Л. Пантелеев, Г. Белых, В. Бианки), содействует появлению новой детской литературы. В 1945 г. рассказы Н. Носова выходят в Детгизе отдельным изданием под названием «Тук-тук-тук».

В произведениях Н. Носова для детей и подростков появляются замечательные герои, которые на долгие годы входят в круг детского чтения. Это фантазер Мишка и рационалист-рассказчик Коля из ранних рассказов автора; школьник Витя Малеев («Витя Малеев в школе и дома», 1950), занимающийся самовоспитанием (чрезвычайно популярная в литературе и подлинной жизни детей послевоенного поколения тема). Книги Н. Носова лишены дидактизма, процесс воспитания характера, борьбы с собственными недостатками изображен писателем с тонким юмором. Точное воспроизведение мира детства, особенностей детской психологии привле-

кают читателей в книгах «Веселые рассказы», «Ступеньки» (1947), в повестях «Веселая семейка» (1949), «Дневник Коли Синицына» (1950).

Но самую большую популярность Н. Носову принесли его романы-сказки, впоследствии объединенные в трилогию: «Приключения Незнайки и его друзей» (1953), «Незнайка в Солнечном городе» (1958), «Незнайка на Луне» (1964). В своих воспоминаниях Н. Носов писал, что на мысль о Незнайке и коротышках его натолкнуло знакомство с книгой Анны Хвольсон «Царство Малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков» (1883), которая в свою очередь была создана по мотивам американских комиксов Палмера Кокса. Н. Носов создал в своей трилогии целый мир, в котором жили коротыши и коротышки. Похожие внешне на детей, они, тем не менее, обладали рассудительностью и мудростью взрослых. Так, ребячливому Незнайке противостоял ученый коротышка Знайка. Среди героев были свои механики, доктора художники, музыканты. Отличительной особенностью мира малышей-коротышей было то, что герои не знали рождений и смерти, малышей и малышей объединяли платонические отношения, в своем мире герои разрешали нравственные конфликты, интересовались наукой, техническом прогрессом. Малыши строят водопровод и фонтаны, изобретают автомобиль,двигающийся на газированной воде. В этом интересе сказались и увлечения самого Н. Носова, восхищавшегося развитием современной науки, идеей космических полетов. Созданный Н. Носовым образ мира Незнайки и его друзей, представляет собой модель гуманного общества, государственного устройства. Основной прием создания образа города малышей — литота (преуменьшение).

Создание замечательной литературы для детей — бесспорная заслуга писателей, которые воспользовались относительной свободой от жесткого идеологического прессы «взрослой» литературы и возникавшего в ней давления стандартов, штампов и канонов нарождавшегося социалистического реализма.

■ Основные понятия

Литература для детей и литература для детского чтения, традиции детской литературы, новые принципы детской литературы, основные журналы и издательства детской литературы, объединения детских писателей, основные тенденции развития детской литературы в 1920–1930 годы.

■ Вопросы и задания

1. Расскажите о состоянии детской литературы в последнее десятилетие XIX века.

2. В каком направлении развилась детская литература в начале XX века.

3. Определите вклад К.И. Чуковского в детскую литературу.
4. Творчество С.Я. Маршака для детей (дайте полную характеристику).
5. Своеобразие таланта С.В. Михалкова. Что вы больше цените в творчестве С.В. Михалкова — поэзию или драматургию для детей и почему?
6. Расскажите (по выбору) о творчестве знаменитых детских писателей, которые произвели на вас наибольшее впечатление.

■ Литература

Авраменко И. Главный конструктор Лев Кассиль // Детская литература, 1990, № 7; *Аврелий (В. Брюсов). К.* Чуковский. От Чехова до наших дней // Весы, 1908, № 11; *Александрова В.П.* Сергей Михалков: Биография творчества. — М., 1986; *Аникин В.П.* Сказки В. Бианки и фольклор // Русский фольклор. Вып. 3. — М.; Л., 1958; *Арзамасцева И.Н.* О Гайдаре, оставленном позади // Детская литература, 1997, № 1; *Бавина В.В.* Сергей Михалков: Очерк творчества. — М., 1976; *Баруздин С.А.* Новые рассказы Николая Носова // Нева, 1961, № 12; *Бегак Б.* Дети смеются. — М., 1979; *он же.* Добрый друг юного читателя // Дошкольное воспитание, 1979, № 12; *Берман Д.Л.* Корней Чуковский: Биобиблиографический указатель. — Л., 1984; *Виталий Бианки в Прикамье: К 100-летию со дня рождения писателя: [Сб.], 1993; Блинкова М.М. Р.И. Фраерман: Критико-биографический очерк. — М., 1959; Волшебство слова: Творчество С.В. Михалкова. — М., 1993; Воспоминания о Корнее Чуковском: Сб. — М., 1977; М., 1983; Гайдар Т.А. Голиков Аркадий из Арзамаса: Документы. Воспоминания. Размышления. — М., 1988; Галанов Б. С.Я. Маршак: Жизнь и творчество. — М., 1965; он же. С. Михалков. Очерк творчества. — М., 1972; Гольдин А.М. Невыдуманная жизнь: Из биографии А.П. Гайдара. — М., 1979; Гроденский Г.П. Виталий Бианки: Критико-биографический очерк. — М., 1966; он же. Е. Чарушин — художник и писатель: Мир Чарушина. — Л., 1980; Добин Е. Сюжетное мастерство критика // Добин Е. Сюжет и действительность. — Л., 1976; Дядя Степа — Михалков: Сб. ст. — М., 1974; Жизнь и творчество Агнии Барто. — М., 1989; Жизнь и творчество Виталия Бианки: Статьи. Воспоминания. Публикации. Письма. Библиография. — Л., 1967; Жизнь и творчество А.П. Гайдара. — М., 1964; Жизнь и творчество Бориса Житкова: Сб. — М., 1955; Жизнь и творчество Л. Кассиля: Сб. статей. — М., 1979; Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература. — М., 1975; Жизнь и творчество Николая Носова. — М., 1985; Жизнь и творчество Р. Фраермана: Сб. — М., 1981; Жизнь и творчество Корнея Чуковского. — М., 1978; Ивич А.Л. Воспитание поколений: О советской литературе для детей. — М., 1969; Камов Б.Н. Обыкновенная биография: Аркадий Гайдар. — М., 1971; он же. А.П. Гайдар: Грани личности. Принципы творчества. — М., 1979; он же. Рынок в неведомое. — М., 1991; Кузнецов Э. Звери и птицы Е. Чарушина. — М., 1983; Лебедева Т.В. Гайдар-публицист. — Воронеж, 1988; Лойтер С. Там, за*

горизонтом...: (Проблемы романтического-в творчестве Л.А. Кассиля). М., 1973; *Лупанова И.П.* Полвека: Советская детская литература. 1917–1967. Очерки. — М., 1969; *Максимов Б.* Правда слова: К 70-летию со дня рождения Л. Пантелеева // *Семья и школа*, 1978, № 8; *Маршак С.* Воспитание словом. — М., 1961; *Мотяшов И.П.* Сергей Михалков. — М., 1975; *Недува Э.Ш.* Светлый, веселый талант (О творчестве Н. Носова) // *Семья и школа*, 1963, № 11; *он же.* Юмор-воспитатель // *Народное образование*, 1974, № 9; *Николаев В.* Дорогами мечты и поиска: Творческий путь Льва Кассиля. — М., 1965; *он же.* Путник, шагающий рядом: Очерк творчества Р. Фраермана. — М., 1974; *он же.* С думой о счастье // *Детская литература*, 1991, № 9–10; *Одинцова З.* Повесть о младших товарищах // *Дружба народов*, 1952, № 3; *Пантелеев Л.* О Маршаке // *Новый мир*. 1966. № 10; *Парфенов А.* Аркадий Гайдар и легенда о Тимуре // *Литературная учеба*, 1988, № 1; *Песиков Ю.В.* Улица младшего сына: Рассказ о Л. Кассиле и его семье. — Саратов, 1995; *Петров В. Е.* Чарушин. — М., 1967; *Петровский М.* Крокодил в Петрограде // *Петровский М.* Книги нашего детства. — М., 1986; По агентурным данным... — *Родина*, 1992, № 1; *Полетаев С.* Солнечный город Николая Носова // *Детская литература*, 1978, № 11; *Путилова Е. Л.* Пантелеев: Очерк жизни и творчества. — Л., 1969; *Пухов Ю.* О творчестве Николая Носова // *Писатель и жизнь*. — М., 1963; *Разумневич В.* Всем детям ровесники. — М., 1980; *Рассадин Ст.* Николай Носов: Критико-биографический очерк. — М., 1961; *Розанов И.И.* Творчество А.П. Гайдара. — Минск, 1979; *Русские советские писатели: Поэты. Т. 13.* — М., 1990; *Савченко Г.* Трилогия забавных приключений: Повесть Н. Носова о Незнайке // *Детская литература*, 1970, № 6; *Саранчин К.* Писательское милосердие // *Детская литература*, 1990, № 7; *Сарнов Б.* Единственный Чуковский // *Литература: Еженедельное приложение к газете «Первое сентября»*, 1994, № 44; *Сатуновский Я.* Корнеева строфа // *Детская литература*, 1995, № 1–2; *Свирская И.* Творчество Л.А. Кассиля. М., 1955; *Сивоконь С.* Смех для всех (Веселые ваши друзья). — М., 1986; *Смирнова В. С.Я.* Маршак. — М., 1954; *она же.* О детях и для детей. — М., 1967; *она же.* Аркадий Гайдар: Очерк жизни и творчества. — М., 1972; *она же.* Книги и судьбы: Статьи и воспоминания. — М., 1968; *Соловьев Б.И., Мотяшов И.П.* Агния Барто. — М., 1979; *Таратута Е.* Драгоценные автографы: Книга воспоминаний. — М., 1986; *она же.* Под флагом Щвамбрании // *Литературная газета*, 1985, 24 июля; *Твардовский А.* Роберт Бернс в переводах С. Маршака // *Твардовский А.* Статьи и заметки о литературе. — М., 1961; *Толченова Н.* Средствами сказки // *Новый мир*, 1956, № 1; *Троцкий Л. К.* Чуковский // *Троцкий Л.* Литература и революция. — М., 1923; М., 1991; *Хмельницкая Т.Ю.* Творческий ключ к природе // *Ленинградские писатели — детям*. — Л., 1954; *Чарнецкий Я., Кузнецов Э.* Евгений Иванович Чарушин. — Л., 1960; *Черненко Г.Г.* Вечный Колумб: Биографический очерк [о Б.С. Житкове]. — Л., 1982; *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. I: Литература советского прошлого. — М., 2001; *Чуковская Е., Чуковская Л.* Литературный путь Корнея Чуковского // *Книжное обозрение*, 1989, № 47; *Чуковская Е.* Борьба с «чуковщиной» // *Горизонт*, 1991, № 3; *она же.* Тень будущего // *Независимая газета*, 1991, 9 июля; *Чуковская Л.*

Борис Житков. М., 1955; *она же*. В лаборатории редактора. — М., 1963; *она же*. О книгах забытых или незамеченных // Вопросы литературы, 1958, № 2; *она же*. Чуковская Л. Памяти детства. — М., 1989; Чуковский К. Борис Житков // Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. — М., 1965; Шварц Е. [Страницы дневника] // Редактор и книга. Вып. 4. — М., 1963; Шкловский В. Писатель Борис Житков и традиции русской литературы // Шкловский В. Старое и новое. — М., 1966; Щеглов М. Перо вальдшнепа // Новый мир. 1954, № 7; *он же*. Литературно-критические статьи. — М., 1958; Щеглова Е. «Бог есть счет» // Литературное обозрение, 1992, № 10; «Я думал, чувствовал, я жил»: Воспоминания о С.Я. Маршаке. — М., 1971.

Глава 7



Русская литература 1920–1930-х годов за пределами России

Г.В. АДАМОВИЧ
(1892–1972)

Георгий Викторович Адамович (псевдонимы: Сизиф, Ю. Суцев) — поэт, критик-эссеист, переводчик — оказал значительное влияние на русскую литературу зарубежья и как поэт, и как, главным образом, критик. Его поэтический талант и его критические суждения питали творческую атмосферу русской эмиграции. Значение разнообразной культурной деятельности Адамовича невозможно переоценить. Он, без преувеличения можно сказать, все читал и на все откликался: и на сочинения русских изгнанников, и на сочинения советских авторов, еженедельно публикуя свои критические очерки, рецензии и заметки в газете «Последние новости». Русская литература эмиграции обязана Адамовичу высоким уровнем вкуса и критических требований.

Адамович в России. Г.В. Адамович родился в семье московского уездного воинского начальника, поляка по происхождению, достигшего звания генерал-майора и ставшего начальником московского военного госпиталя. Брат отца был директором русского кадетского корпуса в Югославии (у него была собственная вилла на Лазурном берегу в Ницце). Художественными наклонностями обладал не только сам Г. Адамович, но и его сестра, хореограф Т.В. Адамович (в замужестве Высоцкая). В 1914–1917 годах она дружила с Гумилевым, посвятившим ей сборник «Жолчан», Ахматовой, Кузминым, а в 1918 году она переехала в Варшаву и открыла там балетную школу. Ей принадлежат интересные мемуары¹.

Первоначальное образование будущий поэт и критик получил во 2-й московской и в 1-й петербургской гимназиях (семья, испытывая материальные трудности после смерти отца, переехала в Петербург). Окончив гимназический курс обучения, Адамович поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, где проучился с 1910 по 1917 год. Еще будучи студентом университета, в 1913 году Адамович был приглашен участвовать в собраниях первого «Цеха поэтов» и в начале 1914 года «был со всем церемониалом принят обоими синдикатами, Гумилевым и Городецким» в Цех поэтов². Так он сблизился с поэтами-акмеистами.

¹ См.: *Wysocka T.* Wspomnienia. Warszawa: Czytelnik, 1962.

² Новый журнал. 1988. № 172–173.

В течение 1915–1917 годов в печати появляются его стихи («Балтийский ветер»¹, «Элегия»², «Оставленная»³, «Вот все, что помню: мосты и камни...»⁴, «Так беспощаден вечный договор!» с посвящением «Анне Ахматовой»⁵), поэма «Вологодский ангел»⁶ и прозаические произведения: рассказы «Веселые кони»⁷, «Свет на лестнице»⁸, «Мария-Антуанетта»⁹. Позже Адамович печатал стихи и рассказы в «Северных записках», «Биржевых ведомостях», «Аполлоне», «Новом журнале для всех», в альманахах и сборниках («Зеленый цветок»¹⁰ «Вечер „Триремы“ V...»¹¹, «Тринадцать поэтов»¹², «Свирель»¹³, «Весенний салон поэтов»¹⁴). Но самым главным среди этих изданий был, конечно, первый сборник «Облака», собранный в конце 1915 года, но вышедший в

¹ Голос жизни, 1915, № 12.

² Альманах «Зеленый цветок».

³ Огонек, 1915, 26 апреля, № 17.

⁴ Новый журнал для всех, 1915, № 6.

⁵ Новый журнал для всех, № 8.

⁶ Северные записки, 1917, № 1 (Первоначальный вариант — Огонек, 1916, № 14). «Вологодский ангел» — эпический легендарный рассказ из современного русского быта о чистом «душой и телом» юноше Алеше, которого соблазнила и погубила московская купчиха Ильина. Бедный людской мир утопает во зле, но мать верит, что сын не поддастся дьявольским силам и спасен. Когда его «худое тело» привезли на телеге и оставили возле плетня, соседи, сердца которых «умилились», погоревали о его смерти. Лишь хитрый почтарь продолжал твердить, что Алеша не покинул земной мир и вовсе не спасен, а разгуливает по Москве. В несколько наивной и довольно скучно рассказанной легенде проявилась одна из коренных мыслей Адамовича: хотя зло широко распространилось и глубоко вошло в людские души, человечество продолжает надеяться на лучшее, и это дает ему способность жить, потому что без такой надежды, пусть даже тщетной, существование невозможно. Отзывы критики на эту маленькую поэму в русском духе, вошедшую во вторую книгу Г. Адамовича «Чистилище», были для автора неблагоприятными. М. Аверин оценил ее «нудной, тягучей, как клейстер, усыпительной вещью» (псковская газета «Новая жизнь», 1922, №9/10. — С. 95). К. Мочульский, однако, почувствовал в ней «широкий масштаб» и эпическое начало (Мочульский К. Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки, 1922, №11. — С. 374). Впоследствии, уже в наше время этой стилизованной поэмой заинтересовался М.Л. Гаспаров и сравнил ее метрику со стихотворением М. Волошина «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...» (отмечено О.А. Коростелевым). М.Л. Гаспаров пришел к выводу, что «скудный опыт русского галлиямба был предварительной школой русского тактовика». Однако «никаких свидетельств о том, что Адамович сознательно опирался на традицию античного галлиямба» он не нашел, не сомневаясь, что Адамович держал в голове стихотворение М. Волошина, послужившее ему метрическим образцом (Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М., 1993. — С. 132–134).

⁷ Голос жизни, 1915, № 8.

⁸ Огонек, 1916, № 40.

⁹ Биржевые ведомости: вечерний вып. 1916, 29 октября — 1 ноября.

¹⁰ Пг., 1915.

¹¹ Пг., 1916.

¹² Пг., 1917.

¹³ Пг.; Томск, 1917.

¹⁴ М., 1918.

1916 году в издательстве «Альциона», куда был рекомендован Н.С. Гумилевым¹.

Таким образом, литературная дорога Г. Адамовича, причислявшего себя, как и Г. Иванова, и И. Одоевцеву, к ученикам Н. Гумилева, началась в кругу акмеистов. В стихотворениях молодого поэта чувствовалась акмеистическая выучка, а за ней стояли «Книги отражений» И. Анненского, «Письма о русской поэзии» Гумилева, поэзия Ахматовой... Но в эту же «эстетическую эпоху», как назвал «Серебряный век» Георгий Иванов, входили и Блок, и А. Белый, и французские символисты, т.е. та поэтическая культура, в которой Адамович жил и о которой постоянно размышлял.

Не надо думать, однако, что Серебряный век с его отголосками в последующее время — сплошное пиршество духа. Расцвет русской культуры во всех областях был сопряжен с трагическими предчувствиями, с апокалиптическими настроениями, с душевной тревогой. И, может быть, эти-то настроения чрезвычайно обострили и чувство жизни, и чувство ответственности, и чувство красоты, дав, с одной стороны, неподражаемые образцы великого искусства, в том числе поэзии, а с другой, обнажили кризисные явления — душевное нездоровье, божественный быт, обреченность и одиночество. Адамович, как и Г. Иванов, в это время, в противовес правомерным акмеистам, не отвергает символизм, прежде всего Блока, а прислушивается к нему, усваивает его поэзию. Впоследствии он напишет о Блоке: «У Блока было огромное чувство ответственности за все сказанное и сделанное; оно-то и возвысило его»². А в статье «Александр Блок»

¹ Об обстоятельствах издания сборника «Облака» см. комментарии О.А. Коростелева в кн.: Адамович Георгий. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 342–343. О.А. Коростелев установил, что книга была выпущена под маркой издательства «Альциона», а не «Гиперборея», как считалось ранее и как указывал сам Адамович. Впоследствии на части тиража «Альционы» ее издательский знак был заклеен маркой «Гиперборея». Тем не менее, публикация в «Альционе» — случайность, потому что по характеру сборника это было, конечно, «гиперборейское» издание, отвечавшее всем признакам поэтических книг, выпущенных под эгидой Н. Гумилева и «Цеха поэтов».

² *Адамович Георгий*. Андрей Белый и его воспоминания // Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 221. Справедливости ради, надо сказать, что отношение раннего Адамовича к Блоку не было коленопоклонением. Адамович и тянулся к Блоку, и отталкивался от него. При этом первое место Блока в русской поэзии XX века Адамовичем не подвергалось сомнению. Однако у него были и несогласия с Блоком, особенно с Блоком после «Седого утра». В статье «Смерть Блока» Адамович писал: «Русская поэзия сейчас во всем, что есть в ней живого, наследства Блока не принимает» («Цех поэтов». Кн. 3. — Пг., 1922. — С. 49). Причин такого резкого суждения несколько. Во-первых, истоки Блока лежат в русской светлой и темной стихии, неподвластной разуму, а, стало быть, склонной к неопределенности, а не к ясности и четкости. В этом Адамович увидел отход от Пушкина с его опорой не только на русскую традицию, но и на европейскую. «Если Россия, — писал Адамович, — на вызов Петра ответила Пушкиным, то Блоком она отказалась от своего ответа, попыталась зачеркнуть его и потянуться опять в старые азиатские дебри, в азиатскую одурь. Это что-то похожее на измену и никаким личным очарованием искупить этого нельзя» (там же. — С. 50). «Смыслом и жизнью» новой «молодой поэзии» Адамович считает «приятие» Европы. В рецензии на статью К. Чуковского «Ахматова и Мая-

отметит его «совестливую натуру», его упорство, с каким герой его рассуждений шел по своему трагическому пути, назвав это упорство источником «величия и человечности» блоковской поэзии. Блок в глазах Адамовича уже в те ранние годы был последним носителем «добра и света», хотя бы и «осужденным исчезнуть»¹.

Блок, как и сам Адамович, жил, однако, в страшное время. В. Ходасевич писал о 1910 годах как о «годах душевной усталости и повального эстетизма»². Этот «эстетизм» был особого рода. В нем содержались не просто любовь или привязанность к красоте, не просто желание поставить красоту выше всех переживаний, в том числе жизненных, или даже выше самой жизни. Еще М. Кузмин заметил, что современные поэты смотрят на мир не впервые, широко открытыми от радостного изумления глазами, как это случалось с поэтами прежних эпох, а словно бы в последний предсмертный час или миг, когда жизнь, красота и вообще каждая вещь, каждая подробность вещного или душевного мира — звук, мысль, движение души — особенно дорога, особенно любима. В таком взгляде на мир и в такой передаче впечатлений от мира было нечто старческое, находящееся на грани смерти, в предчувствии увядания и умирания, когда ценность жизни неизмеримо повышалась. «Завтра» у поэта, у художника нет, потому что завтра мир может погрузиться во мрак и наступить хаос. Чтобы сохранить и запечатлеть картины мира, нужно быть очень осторожным, очень бережным. Изображенные вещи должны жить после кончины их творца, и тот, кто их увидит, должен почувствовать их подлинность, ощутить их такими, какими они были при жизни художника, поэта. Стало быть, совершенная форма нужна для воспроизведения умирающего мира. Поэтическое произведение, запечатлевая вещь, становится зеркалом вещи, ее двойником. В этом и заключалось своеобразие эстетизма акмеистов, их требование мастерства, совершенства, красоты, источником которых было повышенное любовное отношение к миру накануне предугадываемой роковой участи. Стало быть, чувство ковский» он заявляет: «...Пренебрежение и глухота к «Парижу» на три четверти погубило Блока и всю русскую поэзию» (там же. — С. 65). Во-вторых, горький опыт убедил Блока, по мнению Адамовича, что попытки воплощения идеалов в земной жизни оканчиваются трагическими неудачами и поражениями. Поэтизация русской стихии и возвращение в нее — это и есть отказ от идеалов как лично Блоком, так и увлекаемой им русской поэзией. Поэтому Блок вызвал в литературной памяти Адамовича («Смерть Блока», а впоследствии — «Трое») образ Ульриха Бренделя, героя драмы Г. Ибсена «Росмерсхольм». «В блоковскую поэзию, — писал Адамович, — нотки утешения, убаюкивания, «навевания снов золотых» влились лишь в годы исчезновения духовной энергии и ликвидации надежд, вперемежку с иронией, еще острее разьедавшей раны. У Ибсена в «Росмерсхольме» есть такая сцена: один из героев, Ульрих Брендель, просит у Росмера займы, тот, не дослушав, торопливо берет за бумажник, но Ульрих перебивает его:

— Нет, не то... Нет ли у тебя займы парочки подержанных идеалов?

Таков приблизительно был Блок ко времени «Седого утра» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 99). Не приходится говорить, что кризис, наступивший Блока, вовсе не свидетельствовал об исчерпанности его надежды и веры. И даже при столь серьезных упреках авторитет Блока в глазах Адамовича никогда не мерк.

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 291, 288.

² Ходасевич В. Воспоминания. — Париж, 1939. — С. 101–102.

красоты было неотделимо у акмеистов от предчувствия смерти. Поэзия передавала жизнь на ее излете, и красота не была непосредственной, свободной, а спаянной со смертной истомой. Но то же чувство неизбежной кончины увеличивало и обостряло чувство жизни, повышало ценность внешнего мира с его простыми вещами и душевными движениями, с их тайным смыслом. Наряду с мощным притяжением к внешнему миру, сознание общей гибели отталкивало от него, вселяло страх, и тогда возникало желание уйти в свой внутренний частный мир. Однако тут же выяснялось, что гибель неизбежна, что личный мир хрупок, и противопоставить наплывающему мраку нечего. Каждому поэту приходилось заново самостоятельно искать выход. Гумилев увидел его в героическом романтизме, мужественном вызове судьбе, Мандельштам — в вечной жизни культуры и языка, Ахматова — в смирении гордыни, в стойкости, в православной вере, в народном терпении, в принятии страданий и мучений как посланной свыше женской и человеческой доли¹.

Молодые поэты Г. Иванов и Г. Адамович в отличие от мэтров акмеизма выхода найти не могли, и погружение в себя, как и одиночество, стало их горьким уделом. В особенности это относилось к Адамовичу, которым чувство тоски, неизбывной скуки, одиночества овладело едва ли не с детства. В ту петербургскую пору, когда И. Одоевцева, Г. Иванов и Г. Адамович жили вместе, Г. Иванов, по воспоминаниям И. Одоевцевой, заметил, что «Адамович феноменально, гениально, нечеловечески скупает». Впоследствии, в книге символично названной «Одиночество и свобода», Адамович вспомнил фразу Жана Мореаса, французского поэта-символиста, которым вместе с другими с упоением зачитывался в Петербурге — «Горькая сладость одиночества». Культ этой сладости, утверждал Адамович, он, как и его соплеменники-эмигранты, вывез еще из России. Однако Адамович, предаваясь скуке, не терял духа и одолевал тоску одиночества внутренним горением, страстностью и живым темпераментом.

Творчество было средством преодоления и в то же время выражения одиночества, потому что молодому поэту еще не удавалось выйти из внутреннего мира на простор жизни. Сборник «Облака» — лучшее тому свидетельство.

«Облака». В первый сборник Адамович включил 25 стихотворений. Название сборника символично и определено сравнением мыслей с облаками: по убеждению поэта, «Наши настоящие мысли о чем-нибудь маломальски значительном и отвлеченном большей частью похожи на облака; они волнисты, зыбки, переменчивы». Основное лирическое настрое-

¹ Иной путь предложили футуристы. Они, как верно писали исследователи, почувствовали, что старый мир исчезает как сложный и цельный организм, разлагаясь на элементарные части. Все становится иным и принимает иной вид. Даже язык теряет свой строй и превращается в звуки, соединяемые не по нормам грамматики и синтаксиса, а по прихоти любого индивида. Футуристы продолжили в меру своих сил это разложение, но пытались представить его созиданием нового, объявив себя первооткрывателями и строителями невиданного доселе общества с новой психологией и новыми чувствами. В этом смысле они были традиционными русскими самозванцами, потому что, отвернувшись от старой культуры, от законов общежития и норм языка, они оказались в пустом культурном пространстве и не могли ничего построить заново.

ние этих стихотворений — тоска и грусть одиночества. Изредка автор покидал свое квартирное убежище, медленно шел по улицам и наблюдал за тем, что происходило вокруг, стараясь запомнить и передать даже самые мелкие подробности местных достопримечательностей, например, вокзала. Он неспешно описывал, как тихо, пыхтя, подошел поезд к облесленному вокзалу, как грустно становилось у него на душе от этого зрелища:

Всё то же. Дождик поутру,
Поломанные георгины,
Лохмотья мокрой парусины,
Все бьются, бьются на ветру,

А на цепи собака воеет,
И выбегает на шоссе...
Здесь, правда, позабыли все,
Что было небо голубое.

Лишь помнит разоренный дом,
Как смерть по комнатам ходила,
Как черный поп взмахнул кадилом
Над полинявшим серебром. <...>

И вот эта строка о лохмотьях мокрой парусины, которые «Все бьются, бьются на ветру...» передавала все горькое одиночество лирического героя, чья душа, истомленная тщетными порывами, не могла вырваться из давно приевшейся и надоевшей обстановки, где все повторяется, все вселяет безнадежную скуку, и нет никакой возможности поднять голову вверх от шоссе, где по-прежнему воеет собака, и взглянуть на голубое небо. Все повторяется, и снова грозят несчастье и смерть. Адамович развертывает в стихотворении тему Блока, но решает ее в духе И. Анненского (из него взят эпиграф: «День был ранний и молочно-парный») и акмеистов. У Блока в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» безысходность передана энергично и символично, с помощью одинаковых примет. Адамович, напротив, сообщает массу подробностей, которые как бы заслоняют где-то существующую прекрасную и многоцветную жизнь.

Господствующий мотив первого сборника — неодолимая скука. В стихотворении, посвященном Георгию Иванову, Адамович признавался:

Но, правда, жить и помнить скучно!
И падающие года,
Как дождик, серый и беззвучный,
Не очаруют никогда.

Так оно и происходит в стихотворении: огни творчества и стрелы любви пропадают втуне, и все имеет свой заранее известный предначертанный конец:

Так. Близок час, — и свет прощальный
Прольет вечерняя заря,
И к «берегам отчизны дальней»
Мой чёлн отпустят якоря.

Было бы несправедливо считать, что герой Адамовича не прилагает никаких усилий, чтобы выйти из тесного и узкого мира. Он откликается на внешние события¹, перед ним встают и грозные вопросы морали, и серьезные, большие жизненные проблемы, и богатство и совершенство собственной души, ее самовоспитание. В стихотворении «Не знал и не верил в Бога» он признается, что жизненные ветры стучали в его одинокое, но «высокое...окно»:

Но ветер принес тревогу
В высокое мое окно.

Герой выходит из дома, и ему открывается широкий мир:

Я вижу: леса и воды
И неба мертвый покой,
Я помню: ранние годы,
Раннее слово «голубой»...

Однако видение ничего не изменяет в настроении героя, который томим тоской и предчувствием близкого конца:

И вот, — ничего не надо.
Поет, поет тоска,
И дорога вьется из ада
Через пыльные облака.

¹ Когда Россия, улыбаясь,
Безумный вызов приняла,
И победить мольба глухая
Как буйный ураган прошла,

Когда цветут огнем и кровью
Поля измученной страны,
И жалобы на долю вдовью
Подавленные, не слышны —

Я говорю: мы все больны
Блаженно и неизлечимо,
И ныне, блудные сыны,
В изменах каемся любимой...

И можно жить, и можно петь,
И Бога тщетно звать в пустыне,
Но дивно, дивно умереть
Под небом радостным и синим. <1915?>

А рекам уж нет истока
И воздух — тяжелый свинец.
Я стою у высоких окон
И знаю: это конец.

Если реальный мир не может изгнать скуку и тоску, то остается только одиночество, погружение внутрь души, где место действительной жизни занимают сказка и греза, но вера и в них призрачна и оказывается лишь уделом «горбатых стариков», у которых ничего, кроме нее, нет:

Стоцветными крутыми кораблями
Уж не плывут по небу облака,
И берега занесены песками,
И высохла стеклянная река.

Но в тишине еще синеют звезды
И вянут затонувшие венки,
Да у шатра разрушенного мерзнут
Горбатые, седые старики.

И сиринам, уж безголосым, снится,
Что из шатра, в шелках и жемчугах,
С пленительной улыбкой на устах
Выходит Шемаханская царица.

Адамовичу жаль этих стариков, этих сиринов, потерявших некогда сладкие голоса, ему жаль и себя, обреченного на тоску и одиночество. Но он не возмущается, даже не скорбит, а тихо, как-то застенчиво страдает, не скрывая ни досады, ни порывов, мгновенно налетающих и столь же мгновенно исчезающих как дым:

Ах, это ли жизнь молодая!
Скорей бы лошадку стегнуть,
Из тихого, снежного края
В далекий отправиться путь.

Стучат над мостами вагоны.
Стучит и поет паровоз...
Так больно и грустно влюбленных
Тяжелый, ты часто ли вез?

Есть стрелы, которыми ранен
Смертельно и радостно я,
Есть город, уснувший в тумане,
Где жизнь оборвалась моя.

Над серой и шумной рекою
Мы встретимся, — я улыбнусь,
Вздохну, — и к снегам, и к покою
В пречистую пустынь вернусь.

Критика доброжелательно встретила первую поэтическую книгу Адамовича, хотя сам автор ни разу не включил в свои последующие сборники на одного стихотворения из «Облаков».

Гумилев в своем отзыве, вошедшем в «Письма о русской поэзии» писал: «В своей первой книге «Облака» Георгий Адамович является поэтом во многом не установившимся. Ему не хватает ни технического опыта, ни навыка угадывать, когда чувство созрело для воплощения. В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа. Однако везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение». Отметив формальную неопытность молодого стихотворца, мэтр акмеизма с некоторым удивлением почувствовал, что поэтическая душа Адамовича не безжизненна, а полна исканий, что она не угасла и что надежда не оставила ее. В доказательство Гумилев привел неожиданные строки из стихотворения «Под глухой, подавленный гул...», в котором автор, описывая свое плавание по морю жизни, внезапно произносит:

Или чудная лодка станет
У золотых Вавилонских стен?

Стремясь дать читателю и самому поэту представление о своеобразии его таланта, Гумилев обратил внимание на стихотворение «Стоцветными крутыми кораблями...», в котором выделил в даровании Адамовича качество, близкое акмеистам: «он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого стремится увидеть их просветленными страданием». И дальше: «Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное»¹. Именно человеческое участие к страданиям людей, неподдельная, не показная боль проявились в некоторых стихотворениях молодого поэта. Стало быть, и собственные душевные муки были искренними, а не заимствованными, к тому же выраженными с чуть заметным своеобразием. В этом Гумилев увидел залог будущего развития поэта в большого мастера.

Конечно, и Гумилев, и остальные критики хорошо разглядели, что даже оригинальное переживание Адамович еще не может выразить в полной мере и без помощи других поэтов, часто перепевая их, цитируя или обращаясь к их образам.

Среди таких нередко используемых авторов рецензенты обычно называли И. Анненского, А. Ахматову², А. Блока, А. Белого, М. Кузмина,

¹ Библиотека русский критики. Критика постсимволизма. — М., 2002. — С. 173.

² См. обращенное к ней раннее стихотворение:

Анне Ахматовой
По утрам свободный и верный
Колдовства ненавижу твой,
Голубую от дыма таверну

П. Верлена и др.

Пожалуй, наиболее сильными были увлечения символизмом, Блок, хотя Адамович, находясь в кругу акмеистов и «Цеха поэтов», старался сдерживать себя и не проявлять открыто свои симпатии, Анненским и Ахматовой.

Критика, в целом доброжелательно отозвавшись об «Облаках», не замедлила заметить, что Адамович пока еще подвержен разнообразным воздействиям. Так, В. Ходасевич писал, что Адамович не избежал «целого ряда влияний» (Ахматовой, Анненского, Блока, Белого), но здесь же похвалил автора: «ученик г. Адамович хороший: у него есть вкус, есть желание быть самостоятельным, хотя до оригинальничания он не опускается»¹. Те же имена и влияния были названы и в других рецензиях².

По мнению И. Оксенова, творчество Г. Адамовича можно считать «вполне приемлемым»³. Хотя Адамович еще «слишком подчинен Ахматовой и Анненскому», но у него «есть своя, невыдуманная боль»⁴.

В. Еникальский сказал о том же в иных словах: «Можно составить генеалогию почти каждого образа», и вместе с тем, писал он, «у него есть свое лицо»⁵.

Рецензент «Северных записок», подписавшийся Р.Д., почувствовал в стихах Адамовича «поэтическую искренность», назвал «Облака» «книгой истинного поэта», но «совершенства владения стихом еще не достигнувшего». Он же отметил приверженность Адамовича «чистой лирике», его «особенную зоркость к обыденной жизни» и выделил в его поэзии ноты страдания («Любовь у Адамовича — подвижничество и мука»⁶).

Откликнулся на сборник и С. Городецкий — другой «синдик» акмеистов. Отметив способность Адамовича писать стихи («стихи делать и он мастер), рецензент посетовал на убогое, мелкое содержание сборника

И томительные стихи.
Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова.
Будто мы, изнуренные скукой,
Задохнувшись в дымной пыли.
На тупую и стыдную муку
Богородицу привели (1914).

Впоследствии Адамовичем были написаны статьи и очерки: «Анна Ахматова», «Мои встречи с Анной Ахматовой», «Большой поэт и большой человек», «На полях «Реквиема» Анны Ахматовой». См. также главу об А. Ахматовой.

¹ Утро России, 1916, 5 марта, № 65. — С. 7.

² См.: Липскеров К. Русские ведомости, 1916, 10 августа, № 184. — С. 5; Оксенов И. Новый журнал для всех, 1916, № 2–3. — С. 74; Еникальский В. Журнал журналов, 1916, № 30. — С. 9; Жирмунский В. Биржевые ведомости. 1916, 14 октября, № 15861. — С. 5; Р.Д. Северные записки, 1916, № 2. — С. 229–230; Городецкий С. Лукоморье, 1916, № 6. — С. 15; 1916, № 18. — С. 20.

³ Новый журнал для всех, 1916, № 2–3. — С. 74.

⁴ Там же.

⁵ Журнал журналов, 1916, № 30. — С. 9.

⁶ Северные записки, 1916, № 2. — С. 229–230.

(«Только не на чем мастерство свое показать ему»¹. В другой статье он смягчил свое суждение: по его словам, Адамович «не чужд поэзии как искусства», но «поторопился выпустить свои “Облака”»².

Довольно подробно отозвался о первом сборнике Адамовича В.М. Жирмунский, который причислил его к «тесной группе» поэтов «Гиперборея». Жирмунский увидел в поэзии Адамовича следование Кузмину, Ахматовой (при несходстве «основного душевного тона») и Анненскому. Он упрекнул молодого поэта в общей для всех младших «гиперборейцев» беде — узости, «тесноте кругозора», бедности поэтического мира («Поэтический мир Адамовича именно такой: миниатюрный, игрушечный, странно суженный и урезанный в своих размерах и очертаниях»), но признал за ним «подлинное художественное дарование», «подлинный вкус и хорошую школу» и принадлежность Адамовича к «чистой лирике» («Лирика Адамовича носит почти всегда элегический характер»). Он, писал Жирмунский об Адамовиче, «может развиваться в самостоятельного и своеобразного представителя нового направления», т.е. «гиперборейцев», если избежит «внешней завершенности»³.

Вероятно, Адамович более всего ждал «приговора» Блока, которому он послал книгу «Облака» и письмо. Но Блок стихи отверг и на письме Адамовича от 23 января 1916 пометил: «очень плохие его стихи», в ответном письме Адамовичу от 24 января 1916 года, до нас не дошедшем, советовал молодому поэту избавиться от «комнатности» и «раскачнуться на качелях жизни». Об этом нам известно из письма Адамовича Блоку от 26 января 1916 года⁴, в котором Адамович, признавая правоту Блока, горько сожалел: «Я так ведь знаю, что живу в «комнате», и что никогда мне не «раскачаться», чтоб дух захватило, не выйдет и не знаю, как»⁵. Надо сказать, что отзыв Блока был характерен для его оценки молодой поросли поэтов «Гиперборея». Блок имел в виду не версификационное мастерство, не личную душевную бессодержательность Адамовича или Г. Иванова, а потерю связи с внешним миром. По этой причине, полагал он, молодым поэтам не о чем писать: не слыша мир, их души не обогащаются внешними впечатлениями, в их умах не рождаются большие и глубокие мысли, их дарования эксплуатируют и истощают личные душевные запасы, и часто даже на вторую книгу стихотворений у них не нахо-

¹ Лукоморье, 1916, № 6. — С. 15.

² Лукоморье, 1916, № 18. — С. 20.

³ Биржевые ведомости, 1916, 14 октября, № 15861.

⁴ Об этом письме Адамович вспомнил в «Комментариях»: «Письмо Блока по содержанию своему польстить мне никак не могло. Но сдержанно-отрицательную оценку испустил тон письма, дружественный, вернее — наставительно-дружественный, от старшего к младшему, проникнутый той особой, неподдельной человечностью, которая сквозит в каждом блоковском слове.

Последние строчки письма помню наизусть, хотя и прошло с тех пор почти полвека: “Раскачитесь выше на качелях жизни, и тогда вы увидите, что жизнь еще темнее и страшнее, чем кажется вам теперь”» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 206).

⁵ См.: Коростелев Олег. «Без красок и почти без слов... (поэзия Георгия Адамовича)» // В кн.: Адамович Георгий. Полное собрание стихотворений. — СПб., 2005. — С. 19.

дится поэтического дыхания. Блок видел в этом опасный духовный недуг времени. В связи с этим надо признать, что «комнатность», отмеченная Блоком, не является признаком акмеизма, потому что она зависела от духовной атмосферы, царившей в обществе, и распространялась на акмеизм в той мере, в какой акмеизм был частью этой атмосферы. Поэтому не принадлежность к символизму или акмеизму обусловила суженность поэтического мира раннего Адамовича, а духовный кризис, в который тогда вступила Россия и русская художественная интеллигенция.

Отрицательный отзыв Блока, который нужно рассматривать в свете этого кризиса, остался единственным в общем хоре вполне благоприятных для Адамовича откликов. Можно было считать, что поэтический дебют Адамовича не провалился, а состоялся. По свидетельству Георгия Иванова, первая же книга Адамовича «Облака» «сразу сделала никому неведомого юного поэта «своим» в наиболее изысканном и разборчивом литературном кругу».

Из суждений критики следовало, что появился новый хороший поэт, лирик по дарованию, элегик по душевному складу и настроению, что этот автор еще не вполне сложился в самостоятельную величину, но у него есть все предпосылки для успешного творческого роста: прекрасная школа, изрядный поэтический вкус, узнаваемое авторское лицо. Адамович, учась, не повторяет своих учителей, а сплавляет восходящие к ним образы своей поэзии в новое единое целое. Стало быть, его нельзя отнести к бездумным эклектикам и подражателям. Это означало, что, характерная для Адамовича цитатность, широкие литературные ассоциации, мифологические реминисценции определяли самое существо его поэзии. Наконец, критика правильно заметила, но не дала этому ни оценки, ни объяснения, — почему столь разнородны поэтические имена, которым следует Адамович.

С одной стороны, критики называли Блока, Белого, Верлена, Кузмина, а с другой — Анненского, Ахматову, причем Гумилев выделял в своей рецензии те свойства, которые были особенно культивируемы акмеистами. Адамович, в известной мере, был символистом во враждующем с ним стане акмеистов¹. И дальнейшее развитие Адамовича совершалось именно в направлении к символизму с учетом некоторых акмеистических принципов — ясности, экономии поэтических средств, четкости образа, цитатности, широких литературных ассоциаций и реминисценций, диалога с культурами разных эпох. Но ядро образной системы, характер ми-

¹ Тут надо иметь в виду, что Адамович всегда проявлял явную самостоятельность и не считал для себя обязательным разделять все эстетические утверждения Гумилева и акмеистов. Так, позже, в 1920 году, он писал Гумилеву о его «поэтическом социализме» по отношению к младшим современникам: «Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить...» (*Коростелев О.* Указ. соч. — С. 27. Впервые опубликовано: *Тименчик Р.Д.* Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилеву. — В кн.: *Philologia: Рижский филологический сборник.* Вып. 1. Рига, 1994. С. 109–112). Впоследствии он откровенно признался, что настоящим поэтическим вождем считал (возможно, вместе с Г. Ивановым) Блока: «С акмеизмом и Цехом в багаже, мы все-таки чувствовали, что не Гумилев наш учитель и вожатый, а он» (*Адамович Г.* Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 175). Об отношении Адамовича к Блоку см. статьи «Наследие Блока», «Александр Блок».

роотношения, сосредоточенность на вечных темах жизни и смерти в их напряжении, предельная, «нагая» искренность, включающая игровой момент, свойственный акмеизму, — все это, конечно, идет от усвоенной с юности школы символизма, прежде всего от Блока.

Гумилев как-то заметил, что мир необыкновенно расширился и «стал больше человека». Символисты ответили на этот вызов идеей равновесия — они стремились поднять человека и человечество на уровень нового мира двадцатого столетия. Отсюда проистекает всемерное возвышение человека и человечества: мысли о человеке-боге, о сверхчеловеке, Лермонтов объявляется «поэтом сверхчеловечества» и т.д. Адамовичу импонировал масштаб символистского миропонимания, и он не отвергал то, что символисты вслед за романтиками объявили невыразимым, мечтая выразить невыразимое, а не отсечь его за ненадобность, на чем настаивал Гумилев. Стало быть, Адамович втайне, не обнаруживая, держался символистского миропонимания.

Акмеисты, как известно, пошли иным путем: они отменили грандиозные философско-поэтические притязания символистов и хотели добиться равновесия мира и человека, ограничившись выражением выразимого, которое может быть запечатлено точным словом. В противовес символистской мечте о расширении духовного содержания человека и человечества до уровня расширившегося мира, акмеисты решили сузить мир до доступных человеку размеров. Тайное, заветное символистское содержание еще не могло быть выражено ранним Адамовичем символистскими средствами, потому что его мир был «комнатным», и в этом смысле вполне «акмеистическим», подлежащим выражению акмеистическими средствами. Личность не расширялась до масштабов расширившегося бытия, а наоборот, группировала бытие вокруг достаточно узкого частного мира. Поэтому личные настроения и переживания могли быть выражены не непосредственно, а через точные, ясные, «тонко подмеченные» и «четко воспроизведенные» образы внешнего мира. Для этого была нужна «четкость и строгость в сочетании слов» (Жирмунский). А что такое точность, ясность, четкость и строгость слова? Это его внутренняя интенсивная сила, это его острота, это, наконец, знаменитые принципы французской эстетики классицизма, принципы ее стилистики, усвоенные русской литературой со времен Карамзина и Пушкина, чуждые высокопарности и риторики. Акмеисты в этом отношении на новом этапе истории русской словесности обратились к ним, и потому неслучайно в связи с их творчеством возникло понятие «неоклассицизм». Но черты «неоклассицизма» были дополнены и другими, также восходящими к Пушкину, — попытками превратить в «поэтическую» речь намеренно бытовое, разговорное слово, прозаическую интонацию и сниженные образы, вставив их в широкий, часто утонченный и изощренный культурный контекст.

Эти принципы, заметные уже в первом поэтическом сборнике Адамовича «Облака», значительно укрепились в дальнейшем.

«Чистилище». «Неоклассицизм». После выпуска «Облаков», в 1916–1917 годах, Адамович продолжает писать стихи и вместе с Г. Ивановым возглавляет новый, 2-й «Цех поэтов», который просуществовал недолго.

Октябрьский переворот Адамович, судя по всему, не принял. Об этом свидетельствуют его стихи «Из забытой тетради», помеченные 1920 годом. В первом стихотворении —

Социализм — последняя мечта
Оставленного Богом человека.
Все разделить. Окончить все счета.
Всех примирить, отныне и до века.

Да будет так. Спокойно дышит грудь,
Однообразно все и однозвучно.
Никто не весел, никому не скучно
Работать в жизни, в смерти отдохнуть.

Померкло небо, прежде золотое,
Насторожась, поникли тополя.
Ложится первый снег. Пусты поля...
Пора и нам подумать о покое —

изложена доктрина социализма, понятая как царство однообразия и смерти, в котором отмирает все живое, прекращается всякое движение и наступает мертвый застой. Во втором стихотворении —

Крушение русской державы,
И смерть Государя, и Брест
Наследникам гибнущей славы
Нести тяжелее, чем крест.

Им все навсегда непонятно,
Их мучит таинственный страх,
Им чудятся красные пятна
На чистых, как небо, руках.

Но нечего делать... И сосны —
Ты слышишь — все так же шумят,
И так же за веснами весны
По талым полянам летят, —

написанном после Бреста и расстрела царской семьи, поэтом овладевает предчувствие террора. В ту пору уже наступили времена «военного коммунизма», и ранней весной 1919 года Адамович был вынужден стать «изгнанником»: он уехал в Новоржев (близ Пскова), где около двух лет учительствовал в местной школе.

Тем не менее, и в эти тяжелые годы он не прекращает литературных занятий. Возвратившийся с Первой мировой войны Гумилев снова организовал «Цех поэтов», теперь уже 3-й, и Адамович вошел в руководящее ядро и широко печатался в его альманахах, в сборниках «Дракон», начиная с первого, в газете «Жизнь искусства», переводил для издательства

«Всемирная литература» Ш. Бодлера, Вольтера (перевод совместно с Гумилевым и Г. Ивановым под ред. М. Лозинского «Орлеанской девственницы»), Ж.-М. Эредиа («Трофеи. (Сонеты)»), баллады о Робин Гуде¹. В этот же период Адамович впервые обращается к критическому жанру: 3-й альманах «Цеха поэтов» почти наполовину составлен из его статей и рецензий².

Из стихотворений 1916–1922 годов Адамович составил свой второй поэтический сборник — «Чистилище»³, вышедший в 1922 году и посвященный «Памяти Андрея Шенье».

«Чистилище» вышло в тот исторический момент, когда в стране политическая и литературная атмосфера стала иной, когда повсюду свирепствовал террор, когда в живых не было уже ни Блока, ни Гумилева и когда Адамович решительно пересматривал свои эстетические и художественные взгляды. Поэтому посвящение «Памяти Андрея Шенье» неслось в себе многозначительный смысл.

Почему именно Андрей Шенье и какое отношение этот французский поэт, погибший в эпоху Великой французской революции, мог иметь к кровавым русским событиям первой четверти XX века?

Оказывается, самое что ни на есть прямое и непосредственное. В упоминании его имени был, безусловно, политический смысл: погибли два великих лирика, одного из которых называли «русским Шенье», другой был убит, как и французский поэт, неистовыми революционерами⁴. Но в посвящении содержался и затаенный художественный смысл.

Надо вспомнить, что Андре Шенье — из классиков классик, как отождествлялся о нем Пушкин. И тут на память приходит знаменитая историческая элегия Пушкина «Андрей Шенье», написанная почти сто лет назад

¹ Впоследствии некоторые из этих переводов переиздавались, напр.: *Вольтер. Философские повести.* — Л., 1988; Эредиа. *Трофеи (Сонеты).* — М., 1973. К ним надо отнести сравнительный анализ трех переводов повести Камю «Посторонний» на русский язык в этюде «Три Камю» (Мастерство перевода. Сб. 8. — М., 1971. — С. 255–286).

² Впоследствии Адамович был среди тех, кто пытался возродить «Цех поэтов» в эмиграции — в Берлине (1923) и в Париже (1923–1926). Он участвовал в 4-м, берлинском, альманахе. Оказавшись на Западе, так называемые «младшие акмеисты» (Н. Оцуп, Г. Иванов, И. Одоевцева) задумали переиздавать цеховые альманахи, они поместили них и статьи Адамовича о Блоке, Анненском, о рифме, а также статью «Комментарии», названием которой обязана знаменитая книга Адамовича.

³ Первоначально, как отметил в примечаниях к стихотворениям Адамовича О. Коростелев, поэт хотел назвать книгу «Венера», потом — «Возвращение Орфея» (возможно, это заглавие было отклонено вследствие того, что оно совпадало с заглавием стихотворения В.Ф. Ходасевича «Возвращение Орфея» 1910 года), но все-таки остановился на «дантовском» варианте — «Чистилище».

⁴ Нет сомнения, что переворот 1917 года всколыхнул в памяти многих образ поэта, «революцией убитого». Марина Цветаева откликнулась на роковые события в 1918 году стихотворением «Андрей Шенье вззошел на эшафот...». Ю.И. Айхенвальд в статье «Памяти Блока» размышлял: «Может быть, каждая революция должна иметь своего Андрея Шенье. Александр Блок погиб не так, как его французский собрат; но ни для кого не тайна, что ужасная фантастика нашей действительности усердно поддерживала его болезнь, ускорила ее течение и приготовила ему безвременную могилу» (Культура театра, 1921, № 7/8. — С. 19).

до выхода сборника «Чистилище», в 1825 году. Ни Блока, ни Гумилева назвать «классиками», т.е. классицистами, никак нельзя: родословная их — романтизм. У одного — немецкий, у другого — французский. Через французский романтизм (Готье) Гумилев был связан с античной классикой и с французским классицизмом. Однако эта связь была скорее на уровне стиля, чем мироотношения. Стало быть, Андрей Шенье воспринимался Адамовичем поэтической фигурой, противопоставленной как Блоку, так и Гумилеву. Он был противопоставлен новейшему романтизму, неоромантизму, к художественной школе, литературному направлению которого принадлежали оба его великих учителя.

А кто же в русской литературе, освоив и усвоив, решительно «преодолеет» и «преобразует» романтизм? Конечно, Пушкин, психологически соотнесший себя именно с Андреем Шенье. Так в посвящении Адамович косвенно, но для посвященных понятно, объявил, что поворачивается своим поэтическим лицом к наследию и художественным принципам Пушкина, к классическим, в том числе и классицистическим началам его творчества. Стало быть, посвящение Андрею Шенье свидетельствовало о том, что Адамович выбирает новую дорогу в поэзии — неоклассицизм, причем ту его разновидность, которая проложена Пушкиным. Если Мандельштам продолжал линию Батюшкова, то Адамович заявил о себе как об ученике Пушкина.

Сказанное не значит, что в сборнике «Чистилище» Адамович отказался от романтических мотивов и от всех постулатов акмеизма. Напротив, пересматривая свои художественные взгляды и свою поэтику, Адамович стремился переосмыслить романтические идеи и воплотить романтические настроения в строго акмеистическом духе, но только сам акмеизм к тому времени заметно изменился и рассматривался под знаком «неоклассицизма».

В «Чистилище», как остроумно заметил О. Коростелев, «мир расширился, хотя и не слишком значительно, — от размеров комнаты¹ до масштабов библиотеки. Книга пестрит звучными именами и названиями, мифологическими, литературными, историческими: Венера и Орфей, Гудруна и Саломея, князь Игорь и царевич Дмитрий, а также Троя, Версаль, Афины и вовсе уж экзотические Манчжурия или Ниагара. Ни в одном другом сборнике стихов Адамовича такого обилия имен нет. Возможно, тут сказался пример Мандельштама. Некоторые стихи Адамовича этого периода отдаленно напоминают мандельштамовское воспроизведение культурных эпох»². Эта черта — чисто акмеистическая.

Столь же традиционен для Адамовича и элегический настрой, элегические мечтания и воспоминания, вызванные петербургскими —

Опять гитара. Иль не суждено
Расстаться нам с унылою подругой?

¹ Некоторые стихотворения («Звенели, пели, грязное сукно...») еще сохраняют признаки «комнатности», но поэт уже не удовлетворен ею и стремится выйти в «город», хотя и там его не покидают одиночество, тоска и растерянность при явном желании творить.

² Коростелев Олег. Указ. соч. — С. 25.

Как белым полотенцем бьет в окно
Рассвет, — предутренней и сонной вьюгой.

Я слушаю... Бывает в мире боль,
Бывает утро, Петербург и пенье,
И всё я слушаю... Не оттого ль
Еще бывает головокружение?

О, лошадей ретивых не гони,
Ямщик!¹ Мы здесь совсем одни.
По снегу белому куда ж спешить?
По свету белому кого любить? —

и новоржевскими зимами:

Холодно. Низкие кручи
Полуокутал туман.
Тянутся белые тучи
Из-за безмолвных полян.

Тихо. Пустая телега
Изредка продребезжит.
Полное близкого снега
Небо недвижно висит.

Господи! И умирая,
Через полвека, едва ль
Этого мертвого края
Я позабуду печаль.

Как и сборник «Облака», «Чистилище» скрепляют настроения одиночества, тоски и скуки, но теперь за ними ощущается «изгнаннический» опыт вынужденного поселения в провинции. Здесь-то, как и прежде, настигают Адамовича грусть и печаль, причем при любом воспоминании о прошлом, при виде настоящего или обращении к драмам Ибсена², к операм Вагнера³, к «Слову о полку Игореве», к событиям французской

¹Заметим попутно, что эти строки — парафраз романа Я. Фельдмана на слова Н.А. фон Риттера «Ямщик, не гони лошадей».

²Например, «Росмерсгольм» («Темнеют окна. Уголь почернел»).

³Вагнер. II

Туман, туман... Пастух поет устало.
Исландский брег. И много лебедей.
«Где ты теперь? Белей, корабль, белей!
Придешь ли ты ко мне, как обещала?»

Так, медленно, Надежда умирала,
И тенью Верность реяла над ней,
Еще цепляясь за гряды камней,
И бархат горестный немного зала.

революции и русской истории, к романтическим грезам и образам Елены Прекрасной, Гудруны, мадам Дю Барри, Наполеона при Ватерлоо, Пушкина¹ в предчувствии конца, князя Игоря, императора Павла I... Эти и другие романтические образы и мотивы вращаются вокруг уже знакомых по первому сборнику личных тем смерти, судьбы, обреченности. Личное начало в сборнике «Чистилище», несмотря на обилие исторических образов, выражено отчетливо, а это значит, что Адамович нашел собственное поэтическое лицо, и его голос обрел выраженную индивидуальность.

Не в последнюю очередь это было обусловлено новой манерой — явной стилизацией под лирический дневник. Переживания, свойственные лирическим персонажам оказываются близки поэту, и он разделяет их чувства, непосредственно включаясь в лирические размышления и говоря уже от своего «я». Так, казалось бы, начиная объективной картиной, —

Тридцатые годы, и тени в Версали,
И белая ночь, и Нева,
И слезы о непережитой печали,
И об утешенье слова, —

поэт переходит на интимную, личную интонацию:

Ну, что ж, — сочинять человеку не трудно,
Искусство покорно ему.
Но как это жалко, и как это скудно,
И как не нужно никому!

Так, в медной буре потрясенных труб
Еще о нежности звенели струны,
И бред летел с похолодевших губ,

И на скале, измученный и юный,
Изнемогая от любви и ран,
Невесту, как виденье, ждал Тристан.

¹Я влюблен, я очарован.

Пушкин

Проходит жизнь. И тишина пройдет,
И грусть, и по ночам тревога,
Но, задыхаясь, нежность добредет,
Без сил до смертного порога...

Так он не вскрикнул и не поднял глаз,
Веселого не молвил слова,
Когда комета встала в первый раз
В шелку багровом — Гончарова.

Но рокот арф, ночь, и огни, и бал, —
Все говорило: нет спасенья.
И понял он, и мне он завещал
Тот блеск кровавый и мученье.

А дальше он изъясняется уже от собственного лица:
И я говорю: — не довольно ль об этом?
Что дальше — закрыто от всех,
Но знаю одно, — притвориться поэтом
Есть смертью караемый грех.

Итогом размышления становится убеждение в трагическом начале, лежащем в основе творчества:

Поэт — не мечтатель. И тем безнадежней,
И горестней слов ищет он,
Чтоб хоть исказить свой торжественно-нежный
И незабываемый сон.

Тем самым условные романтические и неоромантические ситуации, встречаемые у других поэтов, Адамович переделывает на свой лад, внося новые переживания и новые оттенки чувств.

Прежней, свойственной раннему Адамовичу, была и манера широкого использования культурных и литературных ассоциаций, реминисценций, аллюзий и парафраз, внедрение в «чужую» поэтику и ее присвоение. Теперь, в сборнике «Чистилище», эта манера значительно усложнилась: известные мотивы и цитаты из Блока, Анненского, Лермонтова переплелись, границы между «своим» и «чужим» стали размытыми и взаимно освещающими друг друга. Так, в стихотворении «Воробьевы горы»¹ сначала встречается искаженная строка из романа Н.Г. Цыганова, переложенная на музыку А.Е. Варламовым, — «Не шей мне, мать, красный сарафан...»², затем в связи с мотивом пьянства, грусти и Москвы возникает обрывок строки знаменитого стихотворения «О, говори хоть ты со мной...» А. Григорьева — «Поговори со мной», а заканчивается все «ахматовскими» картинами из разных стихотворений — «И плечи кутает в цветную шаль». А все эти песенно-народные, романсово-цыганские,

¹ Звенит гармоника. Летят качели.
«Не шей мне, мать, красный сарафан».
Я не хочу вина. И так я пьян.
Я песню слушаю под тенью ели.

Я вижу город в голубой купели,
Там белый Кремль — замоскворецкий стан,
Дым, колокольни, стены, царь-Иван,
Да розы и чахотка на панели.

Мне грустно, друг. Поговори со мной.
В твоей России холодно весной,
Твоя лазурь стирается и вянет.

Лежит Москва. И смертная печаль
Здесь семечки лушит, да песню тянет,
И плечи кутает в цветную шаль.

² В. Брюсов с неудовольствием писал: «Почему “мать” вместо “матушка”?» (Брюсов В. Среди книг // Печать и революция, 1922. Кн. 2. — С. 145; см. также: Брюсов Валерий. Среди стихов. 1894–1924. — М., 1990. — С. 561).

элегические сюжетно-эпические жанровые отголоски вмещены Адамовичем в далеко не случайную форму сонета и переплавлены в ней. Строгая законченность сонета как бы не дает усомниться в обреченности на абсолютное торжество печали. В одной строке — «Нет, я не Байрон, и не арлекин...» — сталкиваются Лермонтов и Блок с той целью, чтобы поэт мог оттолкнуться от них и заявить о своей одинокой самостоятельности и непохожести. С помощью реминисценций, ассоциаций, парадоксальных сближений героев и эпох Адамович пытается найти себе место в культуре, в литературе, но почти всегда неизменно приходит к безнадежному безразличию. Он, как уже замечено, не перепевает поэтов, а сознательно погружает знакомые мотивы в непривычный контекст. Характерный пример — стихотворение «Устали мы. И я хочу покоя...»¹. В нем легко узнаются стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», «Русалка» и «Морская царевна» (мотив речного дна). И если Лермонтова при всей безнадежности («Уж не жду от жизни ничего я...») еще не покидают страсти и желания («Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!» <...> «Я б желал навеки так заснуть...»), то Адамович уже ни на что не надеется, не верит ни в какую гармонию — ни на земле, ни на небе: «...не все ль равно, зеленый дуб или речное дно?»

Наконец, в «Чистилище» Адамович продолжил начатое в «Облаках», но теперь значительно более широкое употребление разговорной лексики, прозаических оборотов и бытовых интонаций («И так я пьян», «семячки лушит», «это все пустое», «и мне все равно» и т.д.). Эта разговорно-прозаическая речь контрастирует с тем философско-литературным высоким «диалогом», который постоянно ведет автор со своими знаменитыми предшественниками-поэтами, и одновременно углубляет его скептические высказывания, придавая им не исключительный, а вполне обычный повседневный вид:

Как холодно в поле, как голо,
И как безотрадны очам
Убогие русские села
(Особенно по вечерам).

¹ Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов, — чтоб небо голубое

Тянулось надо мной, и дрозд бы пел.
Зеленый дуб склонялся и шумел.

Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут, — но есть еще дорога:

Ничто, мой друг, ничто вас не спасет
От темных и тяжелых неvkских вод.

Уж пролетает ветер под мостами
И жадно плещет гладкими волнами,

А вам-то, друг мой, вам не все ль равно.
Зеленый дуб или речное дно?

Изба под березой. Болото.
По черным откосам ручьи.
Невесело жить здесь, но кто-то
Мне точно твердит — поживи!

Недели, и зимы, и годы,
Чтоб выплакать слезы тебе
И выучиться у природы
Ее безразличью к судьбе.

Явно выраженное безразличие, равнодушие к личной и исторической судьбе, неверие в достижимость гармонии, носящие, казалось бы, всеобъемлющий и всеохватный смысл. На самом деле эти чувства не носят абсолютного характера. Тут Адамович, к счастью, противоречит себе. Это особенно отчетливо видно при чтении стихотворений, посвященных поэтическому творчеству, лирическому акту.

Поэзия осознается Адамовичем единственным прибежищем угнетенного жизнью творческого духа. Точнее было бы сказать так: поэзия — хранительница, казалось бы, исчезнувшей веры в гармонию, которой вообще-то, как диктует разум, нет, а душа хочет верить, и поэту (и человеку) все-таки верится, и он продолжает надеяться, так что надежда, несмотря ни на что, остается и не иссякает.

По-иному эта тема развита в одном из лучших стихотворений Адамовича, посвященных памяти Пушкина, которое, кстати, ценила Ахматова:

По широким мостам... Но ведь мы все равно не успеем,
Этот ветер мешает, ведь мы заблудились в пути,
По безлюдным мостам, по широким и черным аллеям
Добежать хоть к рассвету, и остановить, и спасти.

Просыпаясь дымит и вздыхает тревожно столица.
Окна призрачно светятся. Стынет дыханье в груди.
Отчего мне так страшно? Иль, может быть, все это снится,
Ничего нет в прошедшем и нет ничего впереди?

Море близко. Светает. Шаги уже меряют где-то.
Будто скошены ноги, я больше бежать не могу.
О, еще б хоть минуту! Но щелкнул курок пистолета.
Не могу... все потеряно... Темная кровь на снегу.

Тишина, тишина. Поднимается солнце. Ни слова.
Тридцать градусов холода. Тускло сияет гранит.
И под черным вуалем у гроба стоит Гончарова,
Улыбается жалко и вдаль равнодушно глядит¹.

¹Здесь приведена последняя редакция стихотворения, вошедшая в сборники «На Западе» и «Единство». В ранней редакции, которая публиковалась сначала в альманахе «Цех поэтов». Кн. 3. — Пг., 1922. — С. 6, а затем в «Чистилище», были такие детали, которые позволили О.Л. Фетисенко в статье «А. Блок и Г. Адамович. (О возможном прочтении одного стихотворения Г. Адамовича)» (*Александр Блок. Исследования и материалы.* — СПб., 1998. — С. 90–101) предположить, что в стихотворении был не только открытый адрес — Пушкин, но и скрытый — Блок. См. «петербург-

Размышляя об этом стихотворении впоследствии, П.М. Бицилли в рецензии на книгу Адамовича «На Западе» так пояснял его смысл: «... Тревога совести — индивидуальной и коллективной, — тревога бл. Августина, ужас перед однажды совершившимся и непоправимым злом <...> Есть вещи, с которыми примириться, которых понять — не «разумом», а всем существом, нельзя <...> нельзя примириться со смертью Пушкина. Стихотворение об этом («По широким мостам...»), самое волнующее и самое значительное из всего помещенного в сборнике, выражает то, что, должно быть, каждый испытал, перечитывая биографию Пушкина <...> *знаем наверно*, чем кончится, а все-таки — до последнего момента *не верим*. Переживание, из которого вышла вся философия Шестова с ее постулатом, обращенным к Богу: «сделать бывшее небывшим»¹.

Тревога, отмеченная П.М. Бицилли, и есть тот звук дребезжащей струны, который столь ценил в поэзии Адамовича Н. Гумилев. Этот звук отнесен Адамовичем не только ко всему человечеству, но прежде всего к себе. В стихотворении «Когда в предсмертной нежности слабея...» он сказал о высокой личной ответственности за свою поэзию:

Когда в предсмертной нежности слабея,
Как стон плывущей головы,
Умолкнет голос бедного Орфея²

ский» вариант стихотворения:

По широким мостам... Но ведь мы все равно не успеем,
Эта вьюга мешает, ведь мы заблудились в пути.
По безлюдным мостам, по широким и черным аллеям
Добежать хоть к рассвету, и остановить, и спасти.

Просыпаясь, дымит и вздыхает тревожно столица,
Рестораны распахнуты, стынет дыханье в груди,
Отчего нам так страшно? иль, может быть, все это снится.
Ничего нет в прошедшем и нет ничего впереди?

Море близко. Светает. Шаги уже меряют где-то,
Но как скошены ноги, я больше бежать не могу.
О, еще хоть минуту!.. И щелкнул курок пистолета,
Все поггло, все кончено... Видишь ты, кровь на снегу.

Тишина. Тишина. Поднимается солнце. Ни слова.
Тридцать градусов холода. Тускло сияет гранит.
И под черным вуалем у гроба стоит Гончарова,
Улыбается жалко и вдаль равнодушно глядит.

¹ «Современные записки». 1939. Т. 69. — С. 384.

² Образ Орфея — легендарного древнегреческого певца-поэта — стал символом вдохновенного поэта и его могучей власти над сердцами (поэзия Орфея укрощала диких зверей и двигала скалами). Из предшественников Адамовича и его современников в разработке темы можно назвать В. Брюсова («Уныние»), В. Ходасевича («Возвращение Орфея», «Баллада»), К. Липскерова («Орфей со зверями») и др.

На голубых волнах Невы,
Когда, открывшись италийским далям,
Всё небо станет голубеть,
И девять Муз под траурным вуалем
Придут на набережной петь,

Там, за рекой, пройдя свою дорогу,
И робко стоя у ворот,
Там, на суде, — что я отвечу Богу,
Когда настанет мой черед?

Теме взыскательного критического взгляда на собственное творчество и на поэзию как единственное «дело», способное хотя бы на миг приблизить ко всему человечеству, почувствовать гармонию со всем сущим, посвящено прославленное стихотворение «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...»:

Нет, ты не говори: поэзия — мечта,
Где мысль ленивая игрой перевита,

И где пленяет нас и дышит легкий гений
Быстротекущих снов и нежных утешений.

Нет, долго думай ты и долго ты живи,
Плачь, и земную грусть, и отблески любви,
Дни хмурые, утра, тяжелое похмелье —
Все в сердце береги, как медленное зелье,

И, может, к старости тебе настанет срок
Пять-шесть произнести как бы случайных строк,

Чтоб их в полубреду потом твердил влюбленный,
Растерянно шептал на казнь приговоренный,

И чтобы музыкой глухой они прошли
По странам и морям тоскующей земли.

Это стихотворение, написанное в 1919 году в Новоржеве¹, представляет собой поэтический манифест Адамовича, в котором он, лирически исповедуясь, открыто и прямо высказал свое понимание природы и сущности поэзии. Тема стихотворения восходит к словам немецкого поэта Рильке: «Надо всю жизнь собирать смысл и сладость, и лучше долгую

¹ Об обстоятельствах написания стихотворения Адамович рассказал Ю. Иваску: «Наступил Десятнадцатый год. Выпал первый снег в Новоржеве, и я долго ходил по полю, что-то бормотал, и получились стихи, которые почему-то цитируются: “Нет, ты не говори: поэзия — мечта...”» (*Иваск Ю.* Недавно: Памяти Георгия Викторовича Адамовича // *Русская мысль*, 1972, 16 марта, № 2886. — С. 8). Впервые стихотворение было опубликовано в «Драконе» (Пг., 1921) — 1-м сборнике «Цеха поэтов».

жизнь, и тогда, быть может, разрешишься под конец десятью строками удачными»¹.

Адамович спорит с ходячими романтическими представлениями о том, что поэзия — мечта, отстоящая от реальной жизни, что она — следствие лишь одной игры воображения, игры «мысли ленивой» «легкого гения», его «Быстротекущих снов и нежных утешений». Адамович отстаивает иное понимание поэтического творчества и поэта — жертвы жизни, жертвы, обреченной на долгую жизнь и долгие думы, на радости и страдания, на «тяжелое похмелье». И все это вместе — смертельное «медленное зелье», которое нужно беречь и нести в своем сердце, чтобы «к старости тебе настанет срок Пять-шесть произнести как бы случайных строк» и погибнуть, возродившись стихами, которые станут достоянием «влюбленного» или «на казнь приговоренного», пройдя «музыкой глухой» «По странам и морям тоскующей земли».

Так вся долгая жизнь поэта есть приготовление, если «настанет срок», к поэтическому подвигу, совершаемому во имя согласия и единства со всем миром, когда жизнь поэта и лира отдаются без остатка ради самых ответственных, случайно оброненных, гениальных слов. Эти-то слова, произнесенные поэтом, остаются ему «родными» и одновременно «чужими»: они оказываются нужны иным людям, для которых они становятся «своими» и из памяти которых не исчезают. Стало быть, жертвуя жизнью, поэт возрождается своими стихами.

Стихотворение отличается простая и продуманная композиция. В двух первых двустушиях стилистически тонко воссоздается романтическое представление о поэтическом творчестве. В качестве образца романтического поэта избран Пушкин², каким он мыслил себя (и поэта вообще) в молодости и как о нем писала критика («легкий гений», «Быстротекущих снов и нежных утешений», «дышит», «пленяет»). Два следующих двустушия опять-таки стилистически рисуют нам умудренного жизнью поэта уже отошедшего от романтизма, с легкими намеками на стилистику Пушкина 1830-х годов («земную грусть», «отблески любви», «тяжелое похмелье»). Наконец, завершают стихотворение три двустушия, в которых стилистику Пушкина сменяет стилистика Блока («И чтобы музыкой глухой они прошли...»). Вместе с тем, как целое, стихотворение отчетливо и точно передает психологический облик самого Адамовича, поэтическая жизнь которого прошла почти «в молчании», если иметь в виду, что он создал всего 159 стихотворений³. Скупость поэтической манеры дополняется другим качеством — упоминанием о «случайных стро-

¹ Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Брюгге. — М., 1988. — С. 29 (пер. Е. Суриц).

² Критики тотчас уловили пушкинский «звук» в стихотворении: М. Слонимский в рецензии на альманах «Дракон» писал: «В стихотворении Г. Адамовича, которым открывается сборник, слишком слышно дыхание Пушкина» (Жизнь искусства, 1921, 9–11 марта, № 688–690. — С. 2. О том же сообщал читателям А. Терк: «В овеянных грустью, хрустально чистых и музыкальных строках Г. Адамовича слишком ясно слышатся перепевы из Пушкина» (Начала: Журнал истории литературы и истории общестственности, 1922, № 2. — С. 294).

³ Именно такое количество зафиксировано в последнем полном собрании его стихотворений.

ках», не обдуманых заранее, а пришедших внезапно, как озарение. Далее опять-таки слова о творческом расцвете под старость, что уже отмечали И.Одоевцева и другие мемуаристы, а также о «глухой» музыке, употребленные «в блоковском смысле»¹.

Критика в России, а затем в эмиграции сразу отметила это стихотворение, причислив его к лучшим у Адамовича. А.Свентицкий в своем отзыве заявил: «Никто из «драконцев» не создал тех «пяти-шести случайных строк», о которых пишет Адамович, таких строк, чтобы их “в полубреду потом твердил влюбленный...”»².

Все эти качества — явное своеобразие поэтического лица, «диалогичность» (то, что раньше, до М.М. Бахтина называли «влиянием», «воздействием», «взаимодействием» и что А.Н. Веселовский назвал «встречным движением» в истории поэзии и в истории культуры, включая взаимопроникновение «своего» и «чужого», предания (традиции) и новаторства), насыщенность ассоциациями, реминисценциями, парадоксами, заметная уже скупость поэтических средств, укрепление стиха — создали Адамовичу заслуженную репутацию одного из лучших мастеров поэзии.

Тут, однако, надо признать, что «Чистилище» прошло почти незамеченным критиками в России и сначала за рубежом.

В послеоктябрьской прессе «Чистилище» не пользовалось успехом. Главные упреки критиков большевистской ориентации стандартны: эстетство и оторванность от жизни, а также нападки на личный слишком пессимистический мир Адамовича. М. Аверин в статье «Поэтический лимонад» признал, что хоть в некоторых стихах и «чувствуется верная, тонкая, но цепкая хватка поэта», в целом это «только барахтанье в луже эстетства»³. И. Груздев писал, что «образы и темы Георгия Адамовича насквозь литературны»⁴. Н. Тихонов в статье о третьем альманахе Цеха поэтов заявил: «несмотря на то, что форма у них классическая по-своему <...> стихи Г. Адамовича, Оцуа и Г. Иванова бесплодны и сухи»⁵.

Те же обвинения, но в менее грубой форме, повторил В. Брюсов в статье «Среди стихов». В список тех «поэтов-окаменелостей», которые «находятся в очарованном сне и повторяют прошлое», он включил, помимо Гумилева, Ахматовой и Сологуба, Адамовича «с его «второй книгой», где сонет посвящен, например, Воробьевым горам» и презрительно заметил: «Это, кажется, называется, акмеизм»⁶. О самом Адамовиче, прочитав «Чистилище», Б. Гусман писал: «Застывшая оледеневшая душа <...> опустошенное сердце и отравленный сомнениями ум, — вот с чем пришел Георгий Адамович в мир»⁷.

¹ См.: *Вадим Крейд*. О Г.В. Адамовиче // Г. Адамович. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 6.

² *Свентицкий А.* Стихотворения наших дней // Вестник литературы, 1921. № 6–7 (30–31). — С. 7–8).

³ *Новая жизнь*, [Псков], 1922. № 9. — С. 95.

⁴ *Книга и революция*, 1922, № 7 (19). — С. 59–60.

⁵ *Тихонов Н.* Граненые стеклышки: о третьем альманахе Цеха Поэтов // Жизнь искусства, 1920, 23 мая, № 20. — С. 4.

⁶ *Брюсов В.* Среди стихов // Печать и революция, 1922, кн. 2. — С. 145. См. также: Брюсов Валерий. Среди стихов. 1894–1924. — М., 1990. — С. 561.

⁷ *Гусман Б.* 100 поэтов: Литературные портреты. — Тверь, 1923. — С. 5.

Из рецензентов, оставшихся в России, пожалуй, лишь один М. Кузмин, правда, напечатавший свой отзыв за границей, выделил сборник «Чистилище» «из десятков книг»: по его мнению, только в книге Г. Адамовича можно найти подлинно «лирическое содержание»¹.

В русской зарубежной печати также содержались противоречивые оценки второй книги Адамовича. Н. Берберова иронически полагала, что «отличительная черта Георгия Адамовича — его тщательность. В учебник стихосложения его стихи могли бы войти образцами. Не раз было говорено, что у Ахматовой много подражательниц среди поэтесс; гораздо тоньше, но и сильнее, подражает Ахматовой Адамович. Строе-ние стихотворений, темы и особенно интонации, которыми Ахматова так богата, паразитально точно переняты им, но часто звучат искусственно»².

Напротив, К. Мочульский в статье «Классицизм в современной русской поэзии» сравнивал Адамовича с Г. Ивановым и отметил «отчетливый и простой язык». Однако, по мнению автора статьи, дарование Г. Адамовича «более гибко и динамично, чистый парнасизм Г. Иванова ему чужд. Фактура его нервна, угловата, порывиста, он эмоционален и даже патетичен»³.

Впоследствии русская эмиграция по достоинству оценила «Чистилище»: Юрий Трубецкой писал, что о «Садах» Георгия Иванова, «Чистилище» Адамовича «говорилось и тогда, и теперь, в зарубежье, много. Это ценности несомненные»⁴.

К. Мочульский, отнеся Г. Адамовича к наследникам «классицизма» и к поборникам «классицистической» струи в русской поэзии, уловил действительные изменения, произошедшие в поэтике авторов, близких к акмеизму, в частности Г. Иванова и Г. Адамовича. Характер этих перемен был таков, что позволил Н.А. Богомолу сказать, что к началу двадцатых годов в акмеизме «почти ничего не осталось от акмеизма десятых годов»⁵.

О. Коростелев, специально изучавший вопрос о «классицизме» акмеистов вообще и Адамовича в частности, считает, что «"неоклассицизм" Цеха поэтов в большей степени был полемическим самоопределением, чем действительно продуманной поэтикой; тем более речь не может идти о практическом следовании этой поэтике. С подлинным

¹ Кузмин М. Парнасские заросли // Завтра: Литературно-критический сборник. I. — Берлин, 1923. — С. 119.

² Современные записки, 1924, № 19. — С. 432.

³ Современные записки, 1922, № 11. — С. 379.

⁴ Трубецкой Ю. Литературный НЭП // Новое русское слово, 1955, 30 января, № 15618. — С. 8.

⁵ Богомол Н.А. Талант двойного зрения // Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. — М., 1989. — С. 515. Такого же мнения придерживались и современники: «неоклассицизм, — писал один из них, — вылу-пил из скорлупы акмеизма» (Цит. по: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Rus-sian Literature, 1974, № 7–8. — Р. 30). К. Мочульский также утверждал, что в начале 1920-х годов Адамович «руководится идеей "классического искусства"» (Мочуль-ский К. Новый Петроградский цех поэтов // Последние новости, 1922, 2 декабря, № 804. — С. 2).

историческим классицизмом «неоклассицизм» имел не много общего»¹.

Причин, побудивших не только Адамовича, но и Мандельштама, назвать очевидные сдвиги в их поэзии «неоклассицизмом», — несколько. Главными из них были наблюдения над отечественной поэзией и неудовлетворенность ее развитием.

Дело в том, что наследникам акмеизма, как справедливо полагает О. Коростелев, противостояли две разрушительные тенденции в поэзии, непосредственно связанные с романтизмом, с авангардом. Одна из них — футуризм, находившийся вне акмеизма. Другая — адамизм, особая ветвь самого акмеизма. Обе фигурировали для сторонников Цеха поэтов под общим и весьма условным названием «романтизма».

Примерно те же веяния характерны и для Запада, в частности Франции, где также шли разговоры о «новом классицизме», о классическом художественном мировоззрении. Поэты Франции и России начинали свою творческую деятельность, увлеченные модернизмом, прежде всего символизмом, считавшимся наследником и прямым продолжателем романтизма. После кризиса символизма наступила известная растерянность и поиски новых эстетических идей, и Гумилев с его сторонниками провозгласили акмеизм, которого тоже настиг кризис. Теперь уже для уяснения новых эстетических идей надо было оттолкнуться не только от

¹ Коростелев О. Указ. соч. — С. 20. С последним положением вряд ли можно согласиться: наследники акмеизма восприняли и сохранили те стороны «классицизма», на которые они в значительной мере ориентировались и прежде. К эстетическим требованиям «классицистов» восходили, например, как это было показано ранее, при сопоставлениях акмеистов и Готье, ясность и точность языка, прозрачность синтаксических конструкций, стройность композиции, зримость и вещественность образов, опора на прямые значения слов (первый, лежащий на поверхности, смысл текста должен был понятен). Таким образом, «схожесть в поэтике» также имела существенное значение. О. Коростелев и сам пишет, что «Многие программные положения акмеизма перешли неизменными в «неоклассицизм», и в первую очередь те, что связываются с понятием «меры», соразмерности всех частей и уровней стихотворения. Члены третьего Цеха поэтов были убеждены в том, что прогресса в искусстве нет и быть не может, и формула стихотворения Георгия Иванова «Меняется прическа и костюм...» очень напоминает манифест:

И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера.
А вы мне отвратительно смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!»

Другим краеугольным принципом «неоклассицизма» стало общее для акмеистов убеждение в том, что «слово должно значить то, что значит». Положение это в различных вариациях можно найти и в ранних манифестах Гумилева и Городецкого, и в статьях Мандельштама и Адамовича начала 1920-х годов (Коростелев О. Указ. соч. — С. 22–23). Кроме того, сохранился и круг имен, к которым оперируют Адамович и Мандельштам, общий с Гумилевым и с другими акмеистами — Анненский, Розанов, Бергсон, Расин, Шенье, Бодлер и др. (Там же. — С. 59). Однако с автором, несомненно, нужно согласиться, что «неоклассицизм» и в теории и на практике, разумеется, не мыслил возвращения вспять или повторения классицизма XVII–XVIII веков.

символизма (романтизма), но и от акмеизма. А так как никакой опоры в будущем искусстве еще не было, как не было и самого искусства, то естественно возникает стремление оглянуться на иную традицию культуры и литературы — классицизм, но классицизм, учитывающий на практике достижения символизма (романтизма) и акмеизма и получивший название «неоклассицизма». Если акмеизм в теории отверг символизм и германский романтизм, обратившись к французскому, и при этом принял некоторые стороны французского классицизма, а также «парнасцев», то «неоклассицизм» отвергает — опять-таки в теории — и символизм, и оба извода романтизма — германский и французский. «Тональностью» будущего искусства, создаваемого наследниками акмеизма «является пресыщение шумом и пестротой XIX века и начала XX века, **реакция против романтизма, понятого по-французски**¹, и в поэзии обратный перелет к тем берегам, на которых последним удержался Андрей Шенье. Люди, знакомые с развитием форм поэзии, поймут, какие теоретические требования выдвигает этот “неоклассицизм”»². Так формулировал новые задачи развития поэзии Адамович, ставший после расстрелянного Гумилева первым критиком Цеха поэтов.

Имя Шенье, как и другие опорные слова (классицизм, романтизм, «неоклассицизм»), названы тут не случайно: в свое время французский классицизм «послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности»³; в те годы, когда в Европе бушевал романтизм, а Франция была накануне его принятия, А. Шенье не соблазнился модой, пошел наперекор литературному движению и продолжал писать классицистические стихи⁴; когда в России все увлекались Байроном, Пушкин, отдавший ему дань восхищения, не переставал читать Андре Шенье. Адамович с Мандельштамом в другой литературной ситуации противопоставили разрушительным, революционным тенденциям в символизме (романтизме) и в самом акмеизме эстетические принципы старого классицизма, в котором нашли много ценного и полезного, по аналогии назвав свои поиски «неоклассицизмом».

Итак, романтизм связался в сознании Адамовича и Мандельштама с разрушением и революцией. Разрушителями-революционерами были признаны футуристы и адамисты.

¹ Выделено мной — В.К. Ср. хотя с манифестом Гумилева «Наследие символизма и акмеизм».

² Адамович Г. На полустанках // Звено, 1923, 8 октября, № 36. — С. 2.

³ Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 352.

⁴ В своих «Заметках о Шенье» Мандельштам писал: «Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Эта золотая клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как великолепный дворец. Синтаксическая свобода поэтов средневековья — Виллона, Рабле, весь старофранцузский синтаксис — остались позади, а романтическое буйство Шатобриана и Ламартина еще не начиналось. Золотую клетку сторожил злой попугай — Буало. Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона, и он разрешил эту задачу» (Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 94).

Первые разрушали поэзию тем, что внедряли заумный язык, отказывались от сложившегося канонического стихосложения и, стало быть, порывали с традицией классического искусства слова.

Вторые, т.е. адамисты, хотели заново назвать вещи и дать всем предметам и явлениям новые имена, никак не связанные с тысячелетней культурой. Футуристы, особенно кубо-футуристы, оказывались адамистам ближе акмеистов, соратников по движению. Антиэстетизм кубо-футуристов, справедливо писал О. Коростелев, Нарбуту, например, был гораздо больше по душе, чем «тонкое эстетство Мандельштама»¹.

В основе разрушительной эстетики футуризма и в фундаменте антиэстетизма, свойственного адамизму, лежало нечто общее — не только простое обновление языка и стиха литературы, но обновление, порывающее с классической традицией. По мнению акмеистов и их сторонников, символисты, с одной стороны, и футуристы и адамисты, с другой, — носители «бури и натиска». При всем различии между ними общее легко просматривается — это отношение к слову. «В живом стихотворении — писал впоследствии Адамович, — первоначальная, хаотическая музыка всегда прояснена до беллетристики. Воля поэта поднимает музыку до рассказа»². Не приходится сомневаться, что здесь требование эпической строгости и определенности служит положительным противовесом стихийной музыке символистов, не говоря уже о вдохновенной, но невразумительной зауми и «неконтролируемому потоку слов». Адамович убежден, что «первый, внешний план стиха должен быть понятен или, во всяком случае, должен наличествовать, слово в стихе должно оставаться словом значащим, а не служить только инструментом для передачи не проясненной музыки либо материалом для лингвистических упражнений»³.

¹ Коростелев О. Указ. соч. — С. 24.

² Адамович Г. Литературные беседы // Звено, 1925, 5 января, № 101. — С. 2.

³ Коростелев О. Указ. соч. — С. 24. Эту сторону отметил К. Мочульский, рецензируя в статье под многозначительным названием «Классицизм в русской поэзии» поэтические сборники Н. Гумилева («Огненный столп»), М. Кузмина («Эхо», «Нездешние вечера»), Георгия Маслова («Автора. Поэма»), Всеволода Рождественского («Золотое веретено»), Георгия Иванова («Сады») и Георгия Адамовича («Чистилище»). Отмечая, что новая поэзия отличается верой в слово и любовью к нему, он решительно отделял ее от футуристов и адамистов: «Пробуждается острый интерес к языковедению, раскрываются глаза на внешнюю (звуковую) и внутреннюю (смысловую) природу слова. Изучаются диалекты, переоцениваются архаизмы, провинциализмы, неологизмы, по-новому воспринимаются грамматика и синтаксис — вырастает в точную науку стилистика. Поэты становятся филологами. Но все же, как говорить «девятственными» словами? Ведь произвольно сочинять можно только созвучия (как это делали «заумники»), а не слова. Слова же не выдумываются, а вырастают из корней и ничья воля не нарушит их роста и цветения. Новая школа была слишком чутка к законам языка, чтобы не понять этого. И она обратилась не к бесплодным вымыслам новой речи, а к отысканию старой, утраченной выразительности. Она стала очищать поэтический словарь от мертвых клише, ветхих тропов, потускневших эпитетов, окаменелых метафор. Она отрубала засохшие ветки и вернула жизнь корням. Исчезла эффектная красивость кроны и непривычному глазу дерево показалось слишком обнаженным». И дальше К. Мочульский сравнивал новых «классицистов» с Пушки-

На этом основании символизм, футуризм и адамизм, объединенные общим отношением к слову, выступают под одним названием «романтизм», за которым закреплено разрушительное, революционное начало. При этом русский футуризм в отличие от символизма, утверждает Мандельштам, «гораздо ближе к романтизму»¹, потому что на нем запечатлены «все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой, своей поэтической традиции опять-таки сближает его с романтизмом, в отличие от чужестранного русского символизма...»². Однако, вопреки благим намерениям, символизм, футуризм и адамизм объективно отказывались от классической традиции поэтического слова и стиха. Поэтому Адамович был бескомпромиссен: «Пафосом новой поэзии должна быть ликвидация романтизма»³.

Подобное отношение к классической традиции можно расценить и по-иному: как бездумную погоню за новизной, как пустое развлечение, как опасную игру. Наконец, как недостойное поэзии занятие.

По мнению Мандельштама, отрыв от классической традиции есть «буря и натиск», «революция в искусстве», которая «неизбежно приводит к классицизму»⁴. Иначе говоря, реакцией на революцию авангарда в искусстве является классицизм, встающий на защиту классического наследия. Это значит, что во все времена у классицизма была сильна охранительная функция. Ныне таким защитником выступает «неоклассицизм» с его уважением сложившихся и устоявшихся канонов поэтического слова и стиха⁵.

ным и писал: «Но нет ничего труднее простоты. Клише позволяют не думать, не чувствовать, не творить. Они удобны, привычны, крепко сидят в памяти; они навязчивы и живучи. Чтобы бороться с ними, нужно дисциплинировать свое воображение на иных темах и сюжетах. Отсюда и у Пушкина и у современной нам школы — поиски нового содержания и прежде всего другого общего тона» (*Мочульский К.* Кризис воображения. — Томск, 1999. — С. 190).

¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 205.

² Там же.

³ Адамович Г. Русская поэзия // Жизнь искусства, 1923, № 2. — С. 3. Именно в такой связи Адамович писал о Маяковском: «В наши дни Маяковский, человек даровитый, есть недосягаемый и непревзойденный образец того, чем не должен быть поэт» (*Адамович Г.* На полустанках // Звено, 1923, 8 октября, № 36. — С. 2). В дальнейшем Адамович не отказался от своих взглядов: «он был неистощимо находчив и блестящ даже и тогда, когда ломал русский язык в угоду своим футуристическим прихотям... Пастернак (и Есенин — В.К.) упрекал Маяковского в снижении поэзии до прямой практической пропаганды, до сочинения каких-то партийных частушек, вроде знаменитого “Нигде, кроме, как в Моссельпроме”» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 156).

⁴ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 40.

⁵ А так как поэзия Пушкина мыслилась образцом классического искусства слова, а сам Пушкин считался из классиков классиком, то примером презрения к классической традиции выступало негативное отношение к нему, тем более, что для этого имелись основания: «Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? Во-первых, он — адски-скуден, неинтересен и заимствовать (в отношении сырого матерьяла) от него — нечего, во-вторых, отжил свой век» (цит. по: *Коростелев О.* Указ. соч. — С. 24).

В качестве эталона классики «неоклассицисты», перебрав различные образцы — античную трагедию, Расина, парнасцев, — опять-таки остановились на Пушкине как идеале классического поэта. К. Мочульский ставил знак равенства между «неоклассицизмом» и «пушкинизмом в современной поэзии»¹. Спустя много лет, вспоминая 1920-е годы, Адамович писал, что Пушкин тогда символизировал «метод, отношение к творчеству, анти-позу»². Рецензенты и последующие исследователи заметили, что поэтический словарь «неоклассицистов», в том числе и Адамовича, стал ближе пушкинскому словарю по лексическому составу эпитетов, что возросла роль стилизаций, что стих «неоклассицистов» обрел строгость и самостоятельность, причем свойственные акмеистам дольники вытеснялись более классическими размерами. Характерно в этом отношении стихотворение «Нам в юности докучно постоянство...»: в юности поэту «докучно постоянство», ему чужда устойчивость, он отвергает и нарушает каноны и «на заре веселой дружбы с Музой Неверных рифм не избегает слух». «Но сердцу зрелому» милее и дороже «точной рифмы отзвук неизбежный», который придает стиху завершенность («Как бы навеки замыкает стих»). В жанровой также начали появляться твердые формы (например, сонеты)³.

При всем этом Адамович и другие «неоклассицисты» вовсе не думали возвращаться к настоящему классицизму или подражать Пушкину, понимая, что это невозможно. Их волновали иные заботы: прежде всего наследие самого акмеизма и его судьба. Мэтры акмеизма отказались от выражения невыразимого, а их последователи, поэты Цеха, испытывали явную неудовлетворенность суженными задачами поэзии и дерзали вновь раздвинуть ее границы. «Неоклассицисты» хотели миновать как недостатки символизма, так и «правила» классицизма. Они надеялись снять туманности и темноты символического стиля, накинув на них узду формальных канонов стиля и стиха, и одновременно, опираясь на многозначность и «интенсивную силу слова», выразить глубинное, выходящее за пределы земного мира стихийное, запредельное содержание всеобщей и индивидуальной внутренней жизни, т.е. решить поэтически, художественно задачу, которую вожди акмеизма посчитали невыполнимой. Иначе говоря, не отрекаясь ни от символизма, ни от акмеизма, они искали «меру» того и другого, золотую середину между символизмом и акмеизмом, как некогда А.Шенье, по значимым словам Мандельштама, «искусно нашел середину между классической и романтической манерой»⁴. Вот на этом пути классицизм и классическое искусство оказали участникам Цеха поэтов неоценимую помощь.

¹ См.: Мочульский К. Классицизм в современной русской поэзии // Мочульский Константин. Кризис воображения. — Томск, 1999. — С. 194; Мочульский К. Возрождение Пушкина // Звено, 1924, 16 июля, № 72. — С. 2.

² Адамович Г. Темы // Воздушные пути, 1960, № 1. — С. 47. См. об этом: Коростелев. Указ. соч. — С. 22.

³ См.: Коростелев О. Указ. соч., с. 25, Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. — Tenaflly, 1989. — С. 111, а также отзывы на стихотворения Адамовича на с. 33.

⁴ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 95.

После расстрела Гумилева в августе 1921 года Адамовича, настроение которого было и без того угнетенным, вконец одолевала скука:

Жизнь! Что мне надо от тебя, — не знаю.
Остыла грусть, младенчества удел.
Но так скучать, как я теперь скучаю,
Бог милосердный людям не велел.

Многие члены Цеха поэтов решили выехать из России. Адамович выбирался за границу через Берлин. Германия признала правительство Ленина законным, и в ответ граждане советской России могли выезжать в немецкую столицу. Там по приезде они и оседали. Вскоре Берлин на некоторое время стал центром русского зарубежья. Писатели собирались в Берлинском «Доме искусств», который помещался на Ноллендорфплац, в кафе «Ландграф», читали новые стихи. Среди них были члены Цеха поэтов: Г. Адамович, Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп. В том же, 1923 году, поэт уехал во Францию и сделался там видным критиком и эссеистом.

Так закончился «русский» период творчества Адамовича и начался период зарубежный, «французский».

Адамович в довоенной «парижской» беженской жизни. Изгнание началось для Адамовича с наступлением 1923 года, когда он уехал в Берлин и присоединился там к бывшим соратникам по Цеху — Г. Иванову, И. Одоевцевой, Н. Оцупу. С отъездом «младших акмеистов», как их иногда называют, закончилось, замкнулось в России «золотое время нашего Серебряного века», — считал В. Вейдле. Теперь уже можно, если присовокупить к акмеистам их наследников по Цеху поэтов, по достоинству оценить мнение Б.М. Эйхенбаума о завершении этим движением эпохи русского модернизма.

Обстоятельства отъезда Адамовича из России в Германию нам почти неизвестны, но нет сомнения, что Адамович покидал Петербург с душевной болью и глубокой грустью. В 1923 году он опубликовал стихотворение, написанное ранее, но теперь оно приобрело иной смысл — неизбежности искупления — и оказалось напрямую приуроченным к новым событиям в его судьбе:

За все, что в нашем горестном быту,
То плача, то смеясь, мы пережили,
За все, что мы, как слабую мечту,
Не ожидая ничего, хранили,
Настанет искупление... И там,
Где будет кончен счет земным потерям —
Поймешь ли ты? — все объяснится нам,
Все, что мы любим и чему не верим.

Это настроение отчетливо запечатлелось и во многих других стихотворениях. Признание и осуждение праздной жизни в России, характерные и для других поэтов, сопровождалось надеждой на свершение како-

го-то высокого человеческого и поэтического призвания, которое словно было обещано свыше:

Без отдыха дни и недели,
Недели и дни без труда.
На синее небо глядели,
Влюблялись... И то не всегда.

И только. Но брезжил над нами
Какой-то божественный свет,
Какое-то легкое пламя,
Которому имени нет.

Так с первых дней изгнания возникает тема России, Петербурга и воспоминаний о них, проходящая через всю лирику и все критическое творчество Адамовича. Ведя отсчет от памятного октября, он в 1928 году писал:

Что там было? Ширь закатов блеклых,
Золоченных шпилей легкий взлет,
Ледяные розы на стеклах,
Лед на улицах и в душах лед. <...>

Несмотря, однако, на тяжесть расставания с Россией, он считал свой отъезд в эмиграцию «метафизической удачей». Изгнание скрашивалось обществом близких друзей по Цеху поэтов. К тому же Адамович был молод, ему шел тридцать первый год, для него наступила пора расцвета душевных и творческих сил. Уезжая из России, поэт, как и многие его современники-изгнанники, думал, что очень скоро вернется на родину.

По приезде в Берлин Адамович сразу включился в литературную жизнь русской колонии. Вместе с Г. Ивановым Адамович возобновил в эмиграции «Цех поэтов». Уже 23 февраля он прочитал доклад о современной русской поэзии на вечере этого объединения в Берлине, в кафе «Леон», и принял участие в его четвертом, берлинском альманахе. Некоторое время Цех поэтов пребывал в Берлине (1922–1923), а затем в Париже (1923–1926), после переезда туда устроителей¹. Хотя оба поэта видели в нем законного наследника «Цеха поэтов» Гумилева и последующих объединений под тем же названием, прежнего энтузиазма в возобновлении его деятельности уже не наблюдалось. Скорее это была дань уважения к учителю и воспоминаниям о своей поэтической молодости. Акмеизм теперь нередко оценивался иронически, без всякого пиетета и священного трепета, проще говоря, решительно брался под сомнение².

¹ См.: Коростелев О.А. Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 1–2. Т. 1: Писатели русского зарубежья. — М., 1997; Т. 2: Периодика и литературные центры. — М., 2000.

² Так, Оцуп прямо заявлял о том, что акмеизм «придумал Гумилев, перенося в теорию свои собственные склонности». Адамович, перечитывая стихи В. Брюсова и сравнивая их со стихами Н. Гумилева, писал С.К. Маковскому от 17 февраля

Очевидно, это была общая позиция Г. Иванова, Н. Оцупа и Г. Адамовича, который вскоре отказался от всяких попыток заново возродить Цех поэтов.

В том же 1923 году Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп и Г. Адамович переезжают во Францию и поселяются в Париже.

Адамович уехал во Францию весной 1923 года, но не думал оставаться там навсегда и через полгода надеялся вернуться в Россию, в Петроград. Однако судьба решила иначе.

Путь поэта лежал в Ниццу, где жили его родные — тетка, Вера Белэй, владелица виллы, мать и сестры. Они уговорили Адамовича не возвращаться в Россию.

Осенью (по другим сведениям — в августе) 1923 года вместо Петрограда Адамович осел в Париже. На зимние месяцы он уезжал в Ниццу, где жил в огромной вилле-дворце вместе с матерью, сестрой Ольгой и теткой Верой и где почти каждый день проводил в обществе Г. Иванова и И. Одоевцевой.

Поселившись во Франции, Адамович сразу почувствовал, что между Западом и Россией существует громадное и почти не устранимое различие. Россия представлялась молодому поэту единым организмом. Ему казалось, что между разными укладами жизни было больше сходства, общности, чем противоречий и противостояния. Особенно это касалось отношений личности и общества, у которых были, по представлению Адамовича, в сущности одни и те же ценности. Поэтому он писал впоследствии: «В России еще нельзя было говорить о распаде личности»¹. Во Франции же общество было столь многообразно в своих культурных и бытовых традициях, столь неоднородно в своих ценностных предпочтениях из-за множества сохранявшихся укладов, что жизнь, по сравнению с Россией, производила впечатление невообразимого хаоса, царящего в ней: «жизнь несется мимо сознания, не успевающего не только понять ее, но даже рассмотреть»². У Адамовича возникло представление, что не только личность и общество потерялись в своих ценностных ориентациях, но и сама личность находится в состоянии распада: «Здесь же это (распад личности — В.К.) так очевидно, так законно в смысле исторической неизбежности, что от зрелища кружится голова...»³.

1953 года: «Остаюсь все-таки при своем старом мнении, что он больше поэт, чем Гумилев. Даже если вся его поэзия — в развалинах, и как-то вся с треском обрушилась, есть и в этом больше «поэтической темы», драматизма, — не знаю, как сказать правильнее — чем в гумилевских гладких и детских стихах» (цит.: *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 340).

¹ Адамович Г. Комментарий. — Вашингтон, 1967. — С. 34.

² Там же.

³ Там же. — С. 34. Сходное впечатление сложилось и у Г. Иванова в «Распаде атома», писавшем о распаде личности: «...Перспектива мира сильно искажена в моих глазах. Но это как раз единственное, чем я еще дорожу, единственное, что еще отделяет меня от всепоглощающего мирового уродства» (*Иванов Г. Распад атома*. — Париж, 1938. — С. 8). Иначе говоря, «перспектива мира», сложившаяся в России, искажена «мировым уродством», с наибольшей силой представшим на Западе. И сознание этого искажения, внятного автору, он считает несомненным достоинством. О том же, по записям Ю. Терапиано, говорил и Адамович: «Да, Европа пленительна для русско-

Итак, между личностью, создавшей в исторических условиях Европы, в частности, Франции и личностью, создавшей в исторических условиях дореволюционной России, обнаружилась духовная и душевная трещина, потому что одна не подходила под ценностные критерии Запада, а другая отвергала эти критерии как искаженные и не соответствующие ее идеалам. Это противоречие предопределило литературное творчество русских изгнанников, которые, с одной стороны, демонстрировали русский взгляд на мир, а с другой, оценивали европейский с русской точки зрения, открывая европейцам глаза на всю относительность построенной ими цивилизации.

При этом надо учесть, что Адамович, как и многие русские эмигранты, прекрасно знал и много писал о французской литературе. З. Шаховская вспоминала о нем: «Г.В. прекрасно, с такой же тонкостью, как и русскую культуру, понимал французскую — знал ее истоки, древних и наимоднейших писателей и философов...»¹. Он писал о Бодлере, Мореасе, Поле Валери, Андре Жида, Монтерлане, Прусте, французском сюрреализме².

С переездом в Париж началась напряженная литературная деятельность Адамовича в области критики, публицистики, эссеистики и поэзии. Громкого имени у Адамовича еще не было, русская зарубежная публика его почти не знала. Будущему знаменитому литератору предстояло заявить о себе во весь голос.

Первые шаги Адамовича были связаны с Цехом поэтов и прежними соратниками — Г. Ивановым, И. Одоевцевой, Н. Оцупом, с которыми сохранялись дружеские и близкие отношения³.

го сознания. Всегда так было. И все лучшие люди об этом говорили. Но только сквозь Россию она пленительна. Слишком легкий соблазн, очутившись в Париже, — забыть про «ручейки» довольно невзрачные и грязные, надо признаться. Не забывать даже и здесь, даже и теперь, — труднее, а в конце концов будет благодарнее» (Терапиано Ю. Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 52).

¹ Шаховская З. Отражения. — Париж, 1975. — С. 195.

² О том, насколько глубоко знал и понимал Адамович современную ему французскую литературу, свидетельствует его выступление 25 марта 1930 года на одном из собраний Литературных франко-русских собеседований. Адамович в присутствии Андре Жида произнес вступительное слово на тему: «Творчество и влияние Андре Жида» (текст опубликован в «Cahiers de la Quinzaine» от 5 апреля 1930 года). После этой речи Андре Жид сделал запись в «Дневнике»: «Souvenons-nous du nom Georges Adamovitch. Nul n'a parlé de mes livres mieux que lui» («Запомните имя Георгий Адамович. Никто не говорил о моих книгах лучше, чем он» — *Oeuvres complètes d'André Gide*. — V. XV. Journal. P. 287). См.: Адамович Георгий. Полное собрание стихотворений. — СПб., 2005. — С. 379–380. Впоследствии отношение к французской литературе меняется: учеба у французских писателей, считает Адамович, бесполезна («поэзии русской — если не склонна она отречься от самой себя, — у нее почти нечему учиться, отчасти потому, что культурный возраст наш другой, отчасти по причинам внутренним» (Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон: 1967. — С. 73). Об отношении Адамовича к литературе Франции см.: Русские в Париже. Взгляд на французскую литературу. 1920–1940. — М., 2007.

³ И в России, и в эмиграции Адамович и Иванов воспринимались «поэтическими близнецами», хотя уже Гумилев и наиболее проницательные современники чувствовали их человеческое и поэтическое различие. По словам Гумилева, «они олицетво-

1 ноября 1923 года состоялся первый парижский вечер Цеха поэтов, на котором присутствовал и Адамович. С тех пор он постоянно участвовал в собраниях Цеха поэтов, облюбовавших для этого кафе «La Volée». Однако берлинские сборники Цеха поэтов вскоре прекратили свое существование, и необходимость найти трибуну для оглашения своих мнений о современной русской литературе по обе стороны границы стала насущным фактом.

На счастье Адамовича и его друзей в Париже в 1923 году открылась еженедельная газета «Звено» (до 1927), редакторами которой стали М. Винавер и М. Кантор, позднее преобразованная в журнал (1927–1928). С 1923 и по 1928 год Адамович постоянно печатает в ней статьи и стихотворения¹. Кроме него, в газете сотрудничали К. Мочульский, В. Вейдле, Н. Бахтин, А. Левинсон, Д. Святополк-Мирский.

В «Звене» оттачивается критическое перо Адамовича, и он приобретает широкую известность «первого» или «лучшего» критика эмиграции, как отозвался о нем Бунин².

К концу 1924 года Адамович становится во главе литературного отдела «Звена». Там он вел два раздела — «Отклики» (под псевдонимом «Сизиф») и «Литературные беседы». В «Откликах» он обзореал новости культурной жизни, а в «Литературных беседах» — современную литературу. Для своего общения с читателями Адамович избрал свободную, непринужденную форму, которая не связывала его какими-либо жанровыми канонами. Здесь нашлось место и критике, и эссеистике, и публицистике, и воспоминаниям. Ни «Отклики», ни «Литературные беседы» нельзя назвать критикой в точном смысле слова или тем более научным литературоведением. Самое, пожалуй, точное название этих материалов — эссеистика³. Автор легко переходил от одного предмета разговора к другому, порой прихотливо связывая воедино свои мысли и впечатле-

рять внутри «Цеха» как бы две разные стихии: Георгий Иванов — стихию романтическую, Георгий Адамович — стихию классическую» (*Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. — М., 1989. — С. 35).

¹ Адамович стал автором «Звена» в сентябре 1923 г. (в № 32 была напечатана его пространная статья «Поэты в Петербурге»). С № 93 он вел рубрику «Литературные беседы», которой «суждено было стать «гвоздем» каждого номера вплоть до прекращения издания» (*Коростелев О.А.* Подчиняясь не логике, но истине... («Литературные беседы» Георгия Адамовича в «Звене»). — *Адамович Г.* Литературные беседы // *Звено*. Кн. 1 (1923–1926). — СПб.: 1998. — С. 7). Редакция сразу оценила успех рубрики и своего сотрудника, популярность которых росла с каждым номером, вызывая и похвалы, и горячие споры. После смерти Винавера Адамович «становится не только ведущим критиком «Звена», но и <...> практически соредактором, во многом определяющим литературную политику журнала» (*Коростелев О.А.* Указ. соч. — С. 8).

² В письме к Н.В. Кодрянской 20 июня 1951 года Бунин писал: «А лучший критик в эмиграции, в Париже, Адамович» («Литературное наследство». Т. 84. Книга первая. — М., 1973. — С. 679). Что касается публичных выступлений, то И. Одоевцева аттестовала Адамовича как «эмигрантского златоуста» (*Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. — Париж, 1983. — С. 198).

³ Кстати сказать, и сам Адамович считал себя эссеистом, а не критиком и тем более не литературоведом, не покушаясь на научное изучение литературы. «...всякую аргументацию, разборы, медленное чтение — это он всегда оставлял в удел литературоведам» — писал И. Чиннов (Дальние берега. — М., 1994. — С. 254).

ния. Адамович нисколько не претендовал на объективность, общезначимость своих суждений, а всегда демонстрировал личный, субъективный, можно сказать, импрессионистический взгляд на явления культуры и литературы¹. Однако можно было заметить, что в критике было «два Адамовича».

Один помещал газетные статьи и, как заметил Г. Иванов, «Фельетоны Адамовича всегда отличались не только прекрасным стилем и вкусом, но и необходимым настоящему критику стремлением «вникнуть в сущность» разбираемого им произведения перед тем, как поставить диагноз. Адамович обладал и теми качествами, которые так важны для газетного критика, обращающегося к широкой аудитории, — неизменной ровностью тона, ясной формулировкой суждений — никакой запальчивости и капризов, ничего слишком личного или явно пристрастного»².

Другой Адамович был поэтом и поэтом-критиком. Он обращался к немногим, посвященным в тайны искусства, и эти его статьи — «антиподы блестящих газетных фельетонов — написаны для немногих, без оглядки на читателя. Порой даже кажется, что они написаны только для самого себя, как разговор наедине с самим собой. Разговор, который можно вести только в одиночестве, освещающий самую скрытую суть поэзии — и Адамовича»³. Этот Адамович также не приближался к читателю, но был для него доступен, достигаем не только умной речью, но и непосредственной интонацией живого, заинтересованного общения, доверчиво открывая читателям свои «интимные», мимолетно брошенные или выношенные суждения о тех или иных писателях и их произведениях и даже свое одиночество. При этом Адамович не всегда был последовательным в своих суждениях и даже противоречил сам себе, о чем ему тут же напоминали коллеги-критики и литературные противники. Однако в таком субъективном, импрессионистическом изложении⁴, избобилующем

¹ «В них, — справедливо подметил И. Чиннов, — больше от абсолютного слуха и интуиции, чем от пристального изучения...» (там же).

² Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 613.

³ Там же. — С. 614.

⁴ Так, Г. Струве упрекал Адамовича в «субъективизме и импрессионизме», считая, что в его сочинениях анализ отступал на второй план по сравнению с непосредственным впечатлением. Адамович и сам признавался, когда писал о стихах Ф. Сологуба: «Передаю лишь общее впечатление от его поэзии, непредвиденно полинявшей с годами, оказавшейся странно бескостной и расплывчатой». А вот его мнение о поэзии Гиппиус в сравнении с его же мнением о лирике Сологуба: «Гиппиус гораздо суше. Уж чего-то, а «воды» у нее не найти. Бунин когда-то назвал ее стихи «электрическими»: действительно, иногда кажется, что они излучают синие потрескивающие огоньки и колются, как иголки. Да и скручены, выжаты, вывернуты они так, что сравнение с проводом возникает само собой». Здесь Адамович соглашается с метафорой Бунина и присоединяется к его впечатлению. Но есть и его собственное суждение такого же рода: «Стихи ее извиваются в судорогах, как личинки бабочек, которым полет обещан, но еще недоступен Они по отношению к себе нередко насмешливы, сами собой раздражены, и постоянный горький их привкус (не грустный вовсе, а терпкий, вязкий, разлагающий) внушен отталкиванием от мечты вместо обычного влечения к ней» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 65). Эти импрес-

повторами, отступлениями, воспоминаниями, ошибками в цитатах, которые приводились по памяти и не сверялись с источниками¹, была своя «прелесть». Адамович нашел верный и своеобразный «тон», убеждающий и оригинальный стиль. И, как ни странно, в субъективной и импрессионистической манере письма было много объективно правильного, умного, метко схваченного и блестяще изложенного. Конечно, у Адамовича были и непростительные ошибки: он почти всю жизнь литературно преследовал Набокова и не ценил Цветаеву, лишь впоследствии признав свое поражение и сожалея о каком-то непонятном помутнении его почти всегда безупречного художественного вкуса².

сионистические принципы критики складывались уже на страницах «Звена», позднее объединенных в «Комментарии». Это название характерно еще тем, что Адамович не анализировал, а свободно комментировал явления современной ему литературы, причем комментированию подвергалась не только то произведение, которое непосредственно описывалось, но и то, которое еще предстояло описать. Иначе говоря, все произведения рассматривались на фоне других, предыдущих или последующих. При этом у Адамовича всегда имелся в виду «второй план»: например, в «Звене» большинство статей посвящено писателям-эмигрантам, но фон советской литературы вполне ощутим.

¹З. Шаховская вспоминала: «Когда я просила Георгия Викторовича навести ту или иную справку для «Р.М.» («Русской мысли» — В.К.) из его библиотеки, он только улыбался: «Да у меня и книг-то почти нету»» (Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 255–256).

²См.: Марина — Георгий Адамович. Хроника противостояния. — М., 2000. Цветаева, со своей стороны, резко отзывалась как о стихах Адамовича, так и об его критических статьях. Тут, как полагает О. Коростелев, «сказывалась полная несовместимость литературных и жизненных установок». По словам Ю. Иваска, если бы М. Цветаева и Г. Адамович «неожиданно сблизилась — Цветаева перестала бы быть Цветаевой, а Адамович Адамовичем» (Иваск Ю. Разговоры с Адамовичем (1958–1971) // Новый журнал, 1979, № 134. — С. 92). В полемике с М. Цветаевой Адамович не всегда проигрывал. Его многое раздражало в поэзии Цветаевой: ему был чужд нарочитый «титанизм», постоянный упор на «я» («ячество»), громкий голос, переходящий в крик, «отбивание чуть ли не каждого слога», но он не мог не оценить силу и новизну ритмов. Однажды Цветаева ответила Адамовичу в журнале «Благонамеренный» (1926, № 2), поместив там подборку отзывов Адамовича вместе с собственными комментариями. Но ее постигла неудача: в многочисленных критических откликах осуждался не Адамович, а Цветаева (Адамович Г.В. Литературные беседы: В 2 т. — СПб., 1998. — Т. 2. С. 471–475). Что же касается Набокова, то, признавая поэтический талант Адамовича (в романе «Дар» он вывел Адамовича под именем Христофора Мортуса, который печатал «в молодости в «Аполлоне» отличные стихи» (Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 3. С. 151), он отказывал Адамовичу в критическом чутье. Случай для «ниспровержения» Адамовича нашелся: в журнале «Современные записки» (1939, кн. XXXIX) Набоков, скрыв свое имя, опубликовал собственное стихотворение «Поэты» и приписал его неизвестному автору — Василию Шишкову. И тут Адамович дал промах: он не распознал в Василии Шишкове Набокова, а в его стихах — мистификацию. О стихах Набокова он всегда отзывался резко отрицательно, а о стихотворении того же Набокова, но под именем «Василия Шишкова» написал с восторгом и пафосом: «В «Поэтах» Шишкова талантлива каждая строчка, каждое слово, убедителен широкий их напев, и всюду разбросаны те находки — то неожиданное и сразу прельщающее повторение, которое никаким опытом заменить нельзя» («Последние новости», 1939, 17 августа). Набокову только того и надо было: он написал рассказ «Василий Шишков» (опубликован в «Последних новостях» 12 сентября

Несмотря на почти неизбежные в повседневной литературной работе и досадные провалы, авторитет Адамовича-критика неуклонно рос. Его статьи выделялись среди глубоких, но более традиционных сочинений таких замечательных авторов, как П.М. Бицилли, К.В. Мочульский, Н.М. Бахтин и другие.

1939 года).), в котором поведал о своих встречах с выдуманным новоявленным автором и поместил в нем «среди прочего изюма... критический разбор самого стихотворения и похвал Адамовича» (*Набоков В. Стихи*. Анн Арбор: Ардис, 1979. — С. 319). Адамович не поверил в мистификацию, но ему пришлось признать свою ошибку, хотя он и пытался оправдаться («Каюсь, у меня даже возникло подозрение, не сочинил ли все это Сирин, не выдумал ли он начисто и Василия Шишкова, и его стихи?»), сославшись на своеобразный «подражательный», имитаторский талант Набокова: «Но если вообще можно сочинить что-либо за иное сознание, на чужие, интуитивно найденные темы, то для Сирина, при его даровании и изобретательности, это допустимо вдвойне. В пародиях и подделках вдохновение иногда разгуливается во всю и даже забывает об игре, как актер, вошедший в роль» («Последние новости», 1939, 22 сентября). До случая с мистификацией Набокова Адамович проиграл такую же шутиливую игру Ходасевичу, который сочинил «Жизнь Василия Травникова». Однако, несмотря на то, что художественный вкус Адамовича не выдержал сурового испытания в отношении Цветаевой, Ходасевича и Набокова, слава которых в конечном итоге не была поколеблена, и сам первый критик эмиграции не был свергнут с пьедестала. С Адамовичем можно было не соглашаться, можно было даже его не любить, как З. Шаховская («В молодости Адамовича не любила. Статьи читала с интересом, сердясь на критику Цветаевой и Набокова. — *Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 253–254), но не читать его было нельзя. В конце жизни, по свидетельству З. Шаховской, Адамович «жалел» о том, что «с совершенной слепотой... «преследовал» Марину Цветаеву и Владимира Сирина-Набокова, которых я считала и в молодости первыми среди поэтов и писателей зарубежья» (там же. — С. 146). «В конце концов, — подводила итог мемуаристка, — Адамович принес повинную Цветаевой и Набокову» (там же. — С. 254). Доказательством этих слов служит стихотворение «Памяти М. Ц.»:

Поговорить бы хоть теперь, Марина!
При жизни не пришлось. Теперь вас нет.
Но слышится мне голос лебединый,
Как вестник торжества и вестник бед.

При жизни не пришлось. Не я виною.
Литература — приглашение в ад.
Куда я радостно ходил, не скрою.
Откуда никому — путей назад.

Не я виной. Как много в мире боли.
Но ведь и вас я не виню ни в чем.
Все — по случайности, все — по неволе.
Как чудно жить. Как плохо мы живем.

14 сентября 1976 года И. Одоевцева писала Г. Струве: «А это Вам, в виде литературоведческого подарка — Адамович написал «Поговорить бы хоть тебе, Марина!..» (Gleb Slruve Papers. Box 111–113. Hoover Institution Archives. Stanford University. Palo Alto. USA; цит.: *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 367).

Своеобразная манера, оригинальность мыслей обеспечили Адамовичу широкий успех особенно среди эмигрантской литературной молодежи. Вскоре он принял деятельное участие в Союзе молодых поэтов и писателей в Париже. За ним пошли «молодые» поэты, которые начали свой творческий путь не в России, а в эмиграции. Неудовлетворенные ни символизмом, ни акмеизмом, ни футуризмом, они искали новых поэтических дорог, и Адамович увлек их собственным пониманием поэзии, литературного творчества вообще, двигаясь иногда сознательно, иногда интуитивно, но всегда минуя рифы футуризма, символизма и акмеизма, пересматривая прежние поэтические ценности. Адамович возглавил широкое движение талантливой эмигрантской литературной молодежи и в своих статьях, рецензиях, отзывах определил и направил развитие эмигрантской «молодой» литературы, причем формирование новых художественных представлений шло одновременно с уяснением самим автором наиболее важных и принципиальных положений, положенных в основу провозглашаемых им идей. Вторую половину двадцатых и первую половину тридцатых годов, когда Адамович не формально, но фактически стоял во главе «монпарнассских» поэтов, Ю. Терапиано назвал «воистину героическим периодом в жизни парижской молодой литературы»¹.

Первые статьи Адамовича были посвящены петербургским поэтам, а отдельные эссе — И. Анненскому и М. Кузмину. За ними были опубликованы очерки об эмигрантских прозаиках — Куприне, Бунине и других. Особенной популярностью пользовались «Литературные беседы» в «Звене». Благодаря им Адамович стал самым «читаемым и самым влиятельным критиком эмиграции»².

В «Литературных беседах» Адамович охватывал очень широкий круг тем: он писал о русской классической литературе, о современной русской литературе в метрополии и за рубежом, о литературе западноевропейской. В «Звене», например, он отзывался о стихах Агнивцева, В. Андреева, Бальмонта, Божнева, Гингера, З. Гиппиус, Г. Иванова, Ладинского, Оцуа, Поплавского, Ходасевича, Цветаевой. Из писателей, оставшихся в советской России, его внимание привлекли Пастернак, Есенин, Леонов, Бабель, А. Толстой, литературоведы и критики формальной школы.

В этих и других статьях, эссе и очерках начинает понемногу проявляться новый взгляд Адамовича на искусство поэзии. Естественно, что в это время он сосредоточивается прежде всего на критике, лишь изредка публикуя свои стихотворения в печати. Но писать стихи он не бросает.

Первоначально Адамович помещает в эмигрантских изданиях, в том числе в «Звене», стихотворения, написанные в России («Навеки блаженство нам Бог обещает!», «Когда успокоится город...») и только что созданные в эмиграции («Есть, несомненно, странные слова...», «Один сказал: “Нам этой жизни мало”»). В них повторяется тема не имеющих имени и быстро исчезающих облаков, подобно которым «гибнет надежда. И страсть умирает. Ни Бога, ни счастья, ни вечности нет». В них по-прежнему возникают памятные всем ассоциации и реминисценции, переос-

¹ Терапиано Ю. Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 81.

² Вейдле В. О тех, кого уж нет // Новый журнал, 1993, № 192–193. — С. 360.

мысленные и вставленные в новый контекст — одиночество человека в огромном городе:

Когда успокоится город
И смолкнет назойливый гам,
Один выхожу я из дому,
В двенадцать часов по ночам.

Под черным, невидимым небом,
По тонкому первому льду,
Не встретив нигде человека,
Не помня дороги, иду. <...>

В только что сотворенных стихах, однако, было и нечто новое. Сохраняя «диалогичность», Адамович стал скупее в выражении чувств. Он как бы сталкивал смерть с жизнью без всяких посторонних размышлений. Мысль о смерти перебивалась мыслью о жизни, а затем они сливались и проникали друг друга:

Последний час. Какой огромный сад!
Последний вечер. О, какое пламя!
Как тополя зловеще шелестят
Прозрачно-черными ветвями...

Новый поворот поэтических размышлений отметил впоследствии Бицилли, рецензируя сборник Адамовича «На Западе», в который автор включил стихотворение «Один сказал: “Нам этой жизни мало”»¹, опубликованное впервые в 1924 году в «Звене»: «Это выход не из жизни, а из того, что мы привычно отождествляем с жизнью, из «истории», с ее неизбежными злодеяниями, насилиями ради «Достижений»; это — способность понять, что кроме *этого* плана жизни, в котором «нам этой жизни мало», есть *другой*, но все же жизненный, а не «метафизический», тот, в котором пребывает *Мать* — воплощение начала Вечно-женственного, начала ничего не требующей, никакой награды не ждущей Любви. Показательно для этого стихотворения, что в нем нет ни одной «цитаты», ни одной реминисценции; а также то, что оно построено, в отличие от других вещей Адамовича, для которых характерно пользование современным синтаксисом поэтического языка («придаточные» предложения без «главных» и т.п.), в соответствии со строем обычной, повседневной речи.

¹ Один сказал: “Нам этой жизни мало”.
Другой сказал: «Недостижима цель».
А женщина привычно и устало,
Не слушая, качала колыбель.

И стертые веревки так скрипели,
Так умолкали, — каждый раз нежней! —
Как будто ангелы ей с неба пели
И о любви беседовали с ней.

Это не случайно, и опять-таки эстетически осмысленно: это усугубляет впечатление освобождения от усилия, от тревоги, впечатление «выхода, катарсиса», обретения того, в поисках чего металась душа»¹.

Советская критика предала поэзию Адамовича после его отъезда из России почти полному забвению. Не много писала о нем и эмигрантская критика, хотя, конечно, поэзию Адамовича помнила и в даровании ему не отказывала². Сам Адамович печатался сравнительно редко, выпустив в эмиграции два сборника с перерывом в несколько лет — «На Западе» (1939) и «Единство» (1967) — и чрезвычайно скромно оценивал свою музу («Своим стихам я знаю цену...») и считая себя поэтом, по слову Жуковского, «для немногих». О. Коростелев даже полагает, что он «сознательно уходил в тень, уступая пальму первенства Георгию Иванову»³. Иначе говоря, Адамович не очень заботился о своей поэтической славе или, по крайней мере, делал вид, что собственная поэзия для него — дело второстепенное. Однако для некоторых очень близко знавших его людей, причем бесспорных знатоков поэзии, масштаб дарования Адамовича и истинное место поэзии в его творчестве были существенно иными. Так, Г. Иванов однажды высказал мысль, что «обращенные к широкой аудитории образцовые статьи, заслуженно создавшие имя автору, — несколько отодвигали в тень еще более замечательного *«другого Адамовича» — поэта и критика поэзии, не для всех, а для немногих»*⁴. Итак, не будем сбрасывать со счетов истории литературы ни «критика-поэта», ни просто поэта Георгия Викторовича Адамовича.

«Зеленая лампа» (1927–1939). В течение двух лет — с 1923 по 1925 — Адамович, можно сказать, заново завоевывал себе имя в литературе, потому что, кроме узкого круга поэтов Цеха и гуманитарной среды, широкие слои эмиграции его не помнили и о нем почти ничего не знали. Однако к 1925 году все переменялось: Адамович стал не только замечен, но и популярен. Начиная с этого времени, русская эмиграция проявляет к

¹ «Современные записки», 1939, № 69. — С. 384.

² Даже убежденные противники Адамовича признавали, что «способностей стихотворных» он «не лишен» (В. Ходасевич), что его поэзия обладает художественными достоинствами и отдельные стихотворения можно назвать «действительно прекрасными» (Г. Струве) и что у него есть «несомненное поэтическое дарование» (А. Бем). См.: *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 7 и 54.

³ Коростелев О. Олег Коростелев. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 10.

⁴ *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 613 (курсив мой. — В.К.). С Г. Ивановым были согласны З. Гиппиус («Ваши стихи мне близки, некоторые даже завидны»; «Если б мне вздумалось кого-нибудь «в гроб сходя, благословлять» — то именно вас»; «Есть два рода стихов; два разных рода. С одним из них дело не в «направлении», а в «pronзении» <...> Я не знаю, как бы еще пояснить это «pronзение», — заметьте, я претендую, что это свойство *«самых стихов»* <...> ваши стихи принадлежат именно к этому роду «pronзения» — цит.: *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 29), Ю. Иваск (Адамович «прежде всего был поэт» — цит.: там же. — С. 9), Н. Станюкович («вопреки общему мнению, он больше поэт, чем критик» — цит.: там же) и другие, долго и близко общавшиеся с Адамовичем современники.

нему повышенный интерес. В 1925 и в последующие годы он знакомится с И. Бунинным, З. Гиппиус и другими прославленными и известными писателями эмиграции. Такие знакомства, а затем газетная и журнальная работа делают литературную жизнь Адамовича публичной, а бытовая, приватная судьба остается почти недоступной для постороннего взгляда и по-прежнему одинокой.

Знакомство с Гиппиус совпало как с пересмотром жизненных принципов, так и навевших акмеизмом художественно-эстетических взглядов. Еще в российские времена истории Цеха поэтов Адамович скрывал свою тайную приверженность к символизму и проявлял интерес к тем сторонам духовной жизни, на которые в объединении Гумилева был наложен запрет. Теперь ему представился счастливый случай услышать из первых, что называется, уст о символизме: Гиппиус и Мережковский стояли у истоков символизма. Для Гиппиус Адамович также был заманчив: по его поэзии и критике она могла судить о судьбах символизма и его наследниках. Их художественно-эстетические устремления были во многом сходны. Наконец, Гиппиус и Адамович почувствовали некую душевную общность¹. Познакомившись с Мережковскими, Адамович становится неперенным посетителем их «Воскресений» — «последнего русского литературного салона», а затем и общества «Зеленая лампа»²,

¹ Справедливости ради, надо сказать, что некоторые стороны в характере и мироощущении Адамовича Гиппиус не принимала, но обратить на свою сторону и перевоспитать Адамовича она не смогла. Она была настроена не столько против безысходности, свойственной стихам Адамовича, сколько против упоения этой безысходностью. Адамович, по ее мнению, остановился на характерном для христианского аскетизма блаженстве безволия, а Гиппиус хотелось, чтобы он его преодолел и, собрав всю волю, двинулся дальше, ища выхода, не оставляя мысли о лучшем и продолжая надеяться.

² Именно на «воскресеньях» Мережковских, где «обсуждались общественные, политические, литературные и религиозные вопросы, чаще всего под свойственным Мережковскому «метафизическим углом зрения»» (*Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. — М., 1989. — С. 45), родилась мысль о создании религиозно-литературного общества «Зеленая лампа». И. Одоевцева вспоминала: «Вскоре выяснилось, что «воскресенья» становятся чем-то вроде «инкубатора идей», каким-то тайным обществом или заговором. И Мережковский, и Гиппиус, одержимые страстью «глаголом жець сердца людей» и владеть их умами, решили расширить поле своей деятельности, перенести дебаты-дискуссии, в которых из столкновений мнений должна была рождаться истина, из их столовой на «общественную арену». Расширить круг «тайных заговорщиков», перебросить мост в толщу аморфной эмиграции и заставить ее приблизиться к истине. Название «Зеленая лампа» напоминало о тайном кружке Всеволожского. В нем участвовал и Пушкин <...> Мережковские мечтали создать... не интернациональный и не научный, а эмигрантский писательско-философско-религиозный... «Зеленая лампа» должна была спасти если не весь мир, то, по крайней мере, Россию и ее филиал — эмиграцию. Что эмиграцию надо спасти не только от «обывательщины», но и от гордыни и самоунижения, от отчаяния и потери веры в будущее, что надо ей помочь организовать духовно и управлять ею, было для Мережковского несомненным. Всем этим с помощью «заговорщиков воскресников» и должна была заняться «Зеленая лампа»» (там же. — С. 46). О «поэтических радениях» в «Зеленой лампе» Мережковских писала и З. Шаховская, тогда еще близко не знавшая Адамовича и весь круг посетителей: «Над умами властвовали и делили свое влияние писатели старшего поколения, пользовавшиеся известностью еще в России: поэт Георгий

Иванов, ученик акмеиста Гумилева, Владимир (ошибка — Владислав. — В.К.) Ходасевич — но он не так часто появлялся на ночных сидениях, — Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский, эти два «священных кита», принимавших молодежь у себя в Пасси; и, наконец, поэт и критик Георгий Адамович. Влияние Адамовича и Иванова преобладало, оно-то и придавало русскому Монпарнасу тот самый декадентский петербургский тон» (*Шаховская Зинаида. Таков мой век.* — М., 2006. — С. 331).

Постоянным и бессменным председателем «Зеленой лампы» был поэт Георгий Иванов.

В день открытия к собравшимся обратились В.Ф. Ходасевич, который напомнил о «Зеленой лампе» времен Пушкина, и Мережковский, рассказавший о задачах общества (вступительные речи Ходасевича и Мережковского опубликованы в книге Юрия Терапиано «Встречи. 1926–1971». — М., 2002. — С. 305–309. — В.К.). После них «был прочитан первый доклад (М.О. Цетлина «О критике» — В.К.), сопровождавшийся прениями, сразу, как и доклад, произведшими на слушателей сильное впечатление отсутствием академичности и необычной страстностью, горячностью и парадоксальными мыслями, высказываемыми не только Мережковским, но и большинством “заговорщиков”» (там же). «“Зеленой лампой” заинтересовались широкие круги эмиграции. Многие стали «добиваться чести» попасть на ее заседания. Для этого требовалось письменное приглашение, дававшееся без особых затруднений.

Аудитория первых лет существования «Зеленой лампы» была повышено нервной, верившей в то, что с такой страстью проповедовал Мережковский. Она выражала свое одобрение взрывами аплодисментов, а несогласие и протест — криком и топотом ног.

Мережковский, в особенности в ответах оппонентам, когда он импровизировал, а не произносил заранее подготовленную и продуманную речь, достигал необычайной силы и даже магии. Да, именно магии, не нахожу другого слова.

Казалось, что он вырастает, поднимается все выше и выше, отделяется от земли. Голос его звенел, широко открытые глаза смотрели куда-то вдаль, как будто сквозь стену, туда, в ему одному открытое будущее, которое он так пламенно описывал очарованным, околдованным, боящимся перевести дух слушателям.

Тогда он действительно казался пророком, и слушатели свято верили, что он «носитель мысли великой».

«Зеленая лампа» заставила многих слушателей (слушателей действительно было много, особенно когда заседания происходили в зале «Плейель») серьезнее и лучше понять происходящее и — что не менее важно — самих себя.

«Воскресенья» и «Зеленая лампа» воспитали ряд молодых поэтов, научив их не только думать, но и ясно высказывать свои мысли» (там же. — С. 47).

«В 30-х годах «Зеленая лампа» уже не горела ослепительно и не проливала ярко-го света на эмиграцию, освещая ее совесть, душу, ум. Все, не исключая Мережковского и Гиппиус, чувствовали, что «заговор» не удался, хотя они и не сознавались в этом не только публично, но даже самим себе.

Некоторые участники «Зеленой лампы» покинули ее. Так, ушел Ходасевич. Уход Ходасевича был воспринят очень болезненно — Ходасевич был одним из ярких лучей «Лампы». Уход его стал считаться «изменой», и отношения между ним и Гиппиус-Мережковским охладились навсегда.

Все же «Лампа», все более сокращая круг своей деятельности, просуществовала до самой войны. Роль ее была значительно большей, чем принято считать. Конечно, она не достигла цели, к которой стремились Мережковский и Гиппиус. Все же она оставила по себе светлую память и сформировала умы целого ряда молодых поэтов. Кроме всего прочего, «воскресенья» и «Зеленая лампа» являлись настоящей школой красноречия. <...>

Общепризнанный лучший оратор эмиграции Георгий Адамович многому научил-ся в «Лампе» и в бесконечных дискуссиях с Мережковским» (там же. — С. 49–50).

возникшего в 1927 году.

«Зеленая лампа» сыграла видную роль в интеллектуальной жизни первой эмиграции. В заседаниях общества принял участие цвет зарубежной интеллигенции (литераторы, философы, редакторы журналов)¹.

Задачи, которые ставила перед собой «Зеленая лампа», не однажды всплывали на заседаниях и каждый раз их содержание уточнялось и обогащалось. На первом заседании Ходасевич призвал слушателей рассуждать свободно, не страшась выводов. Во вступительном слове Мережковский сказал, что «Зеленая лампа» мыслится им лабораторией, созданной для того, чтобы искать противоядий, оперируя с элементами химически чистыми, потому что воздух напоен тончайшими ядами, которые затуманивают чистые понятия любви и родины². Обсуждая доклад Адамовича «Есть ли цель у поэзии?» на пятом заседании, он в иной форме повторил ту же мысль: в нашем эмиграционном духовном болоте ««Зеленая Лампа» — это первая кочка, на которую мы взобрались. Будем же твердо на ней стоять. Мы себя заставим слушать, заставим с нами спорить, а этого нам только и нужно»³.

Создатели и участники «Зеленой лампы» обсуждали широкий круг философских, религиозных, эстетических и художественных вопросов. Поэзия была вставлена ими в контекст мировой культуры, но преимущественный интерес был связан с настоящим и будущим русской художественной интеллигенции в эмиграции и в России вообще. При этом они не сомневались, что Россия рано или поздно, но освободится от ленинизма-большевизма-сталинизма.

Адамович сделал в «Зеленой лампе» несколько докладов («Есть ли цель у поэзии?», «Конец литературы») и часто выступал в прениях⁴. Он последовательно отстаивал особую позицию относительно искусства поэзии и положения художника в современном, в том числе эмигрантском, обществе. Суть ее состояла в том, что поэзия представляет собой силу не только созидательную, но и разрушительную, а миссия поэта трагична.

В докладе «Есть ли цель у поэзии?» Адамович вспомнил из «Воскресения» Толстого фразу о том, что человек вырабатывает убеждения, которые оправдывают его жизнь, и продолжал: «Это имеет некоторое отношение к нашей сегодняшней теме. Люди любят поэзию, а если они даже ее и не любят, то считают, что ее любить надо; они смотрят с завистью, снизу вверх, на людей которым поэзия что-то дает, во всяком случае, они относятся к ней, в массе как к делу полезному, к делу нужному, делу достойному общественной поддержки; и так как люди по природе своей склонны искать во всем порядка, смысла, то они давно уже ищут, чему

¹ Первое заседание состоялось 10 ноября 1927 года. Вступительное слово произнес В. Ходасевич. О задачах и настроениях кружка говорил Д.С. Мережковский. Доклад о литературной критике сделал М.О. Цетлин. В прениях выступили Адамович, М.В. Вишняк, В.А. Злобин, З.Н. Гиппиус, Н.А. Оцуп, Ю.К. Терапиано.

² Терапиано Юрий. Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 309.

³ Там же. — С. 70.

⁴ Так как дискуссия обычно развертывалась свободно и не стесненно, то участники могли легко возвращаться к предыдущим докладам и связывать их с только что произнесенным словом.

служит поэзия, на что она нужна, куда она ведет, какая ее цель?» Таково привычное и распространенное мнение о поэзии. Далее автор, перечислив различные точки зрения о цели поэзии, сделал вывод: почти все представления о поэзии прекраснотушны и «почти все исходят из одной предпосылки, из предпосылки, что сейчас поэзия в упадке, потому что какую бы мы цель сейчас ни поставили поэзии, какую бы мы концепцию о ней не создали — применительно к современному положению поэта, поэзия не оправдывает созданных о ней представлений»¹. Отказавшись разделять дежурные и ходячие представления о поэзии, Адамович одновременно заступился и за современных поэтов: «Но так ли уж пала поэзия, и так ли ничтожны современные поэты?» Он предложил поставить вопрос по-иному: «Может быть, просто цели, поставленные поэзии — фантастичны и не достижимы?» Кроме того, «Сейчас поэт — существо отверженное. Несомненно, он чужд миру, и в жизни всё ему чуждо, или почти всё». Времена изменились, а, стало быть, у нас появилась возможность глубже посмотреть на вечную проблему «поэт и общество». Например, «Раньше поэт мог описать битву, картину природы и многое другое. Сейчас мы иногда читаем такие произведения. Нам приятно, но, прежде всего, является вопрос: зачем это написано? Кому это нужно? Зачем это было создано? Это что-то не живое; может быть, с теперешней нашей точки зрения, никогда живым не бывшее. Сейчас уже невозможно прежнее отношение к поэзии». Значит, простая описательная картина нас уже не трогает, не задевает за живое. Что же нам нужно? Нам нужно новое содержание: «Если в поэзии, у поэта нет чего-то, каких-то строк, которые необъяснимы, неразрешимы, непонятны, но от которых мы не можем отделаться, которые повторяем, не понимая почему, то мы говорим, — нет, это не поэт. В конце концов, слава поэта, обаяние поэта, даже и не далекого от нас, держится именно на таких строках, гораздо больше, чем на произведениях, в которых замечательные символы, идеи и всё такое»². Но что это за содержание? Адамович отвечал так: «Всё, что входит в человеческую жизнь — патриотизм, честь, законность, государственность — всё это не есть содержание поэзии, — это объект ей безразличный»³. «Говорят, — продолжал далее Адамович, — дело поэзии — молитва. На это ответим: не надо играть словами. Молитва кому? Молиться и стихи писать — два разных дела. <...> Единственно, что может объяснить существование поэзии — это ощущение неполноты жизни, ощущение, что в жизни чего-то не хватает, что в ней какая-то трещина. И дело поэзии, ее единственное дело, — эту неполноту заполнить, утолить человеческую душу. Если поэзия этого не делает, не отвлекает человека от жизни, не утешает его, то, скажу прямо, — это поэзия не настоящая»⁴.

¹ Там же. — С. 59.

² Там же. — С. 60.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 61. Далее следовало: «Бывают, конечно, попытки иного подхода к поэзии, как, например, попытка Гумилева. Но неслучайно понравилась его поэзия такому государственному мужу, как Струве, написавшему о ней целую статью в «Возрождении». Гумилев — поэт наименее иррациональный, какого только можно себе представить. В последние годы жизни он выработал величественную концепцию поэ-

Отсюда следовал основной тезис Адамовича: «сила поэзии там, где надежда и воспоминание, будущее и прошлое, но не там, где настоящее». Надежда и воспоминание связаны в представлении Адамовича не с настоящей исторической жизнью, а с жизнью вселенской, всемирной, запредельной. Он имел в виду такое содержание, когда «в настоящее как бы что-то протаскивается контрабандой, чего не было в действительности и что дополняется воспоминаниями» и пояснял: «Читая недавно одну из критических статей Андрея Белого, я нашел в ней текст из пророка Захарии, в котором о поэзии сказано, в сущности, всё и дан ответ тем, кто утверждает, что поэзия — начало религии или то же самое, что религия. Ошибка символистов, конечно, в том, что они не поняли глубокой разницы между искусством и религией и решили, что поэзия и молитва — одно и то же и завели поэзию в тупик. Религия обещает и не обманывает, поэзия обещает и обманывает. Она отводит человека от земли, отвращает его от жизни и оставляет ни с чем на полпути. Правда, может быть, поэзия и улучшает человеческую природу, может быть, она и уменьшает в человеке и человечестве грубость, но за это приходится платить дорогой ценой, иногда даже ценою жизни. Вот, на вопрос, поставленный нашей сегодняшней темой, я отвечу пока только так»¹.

Из этого следует, что, читая стихи, человек «вспоминает», «припоминает» иную жизнь и испытывает надежду на ее обретение, человек обманывается дважды, но этот обман сладостен и животворен². Во-первых,

зии, долженствующей возглавлять мировой порядок. Миром должны управлять поэты, и дело поэзии помогать строить «прекрасную жизнь». Но мне кажется, что такую поэзию, как поэзия Гумилева, можно очень легко отравить несколькими строчками, в которых есть огонь, направленный на мир, пожирающий мир, тот огонь, в котором и заключается сила подлинной поэзии. Другой пример — большевики. Все знают, что происходит сейчас в России с искусством. Я говорю о превращении поэзии в государственное дело. И нас, конечно, возмущает не самый характер большевистского искусства. Нет, но мы чувствуем, что производится величайшее насилие над самой сущностью искусства при превращении его в полезное дело».

¹ Там же. — С. 61–62.

² Любовь к прошлому входила в самую сущность мироотношения Г. Адамовича и, естественно, проникла и в его критику, и в его поэзию. Однако это особая любовь, которую он определил словом «пассеизм»: «Не так давно в статье об Александре Бенуа промелькнуло слово «пассеизм». Едва ли верно, что слово это самим Бенуа придумано: оно существует во французском языке, хотя и вошло в литературный обиход лишь в наше время, да и употребляется редко. А потребность в этом слове есть, и бывают случаи, когда заменить его нечем. Конечно, можно сказать: культ прошлого, любовь к старине, но это не совсем то. В этих оборотах речи нет нужного оттенка.

Пассеизм... Не культ прошлого и не любовь к старине, а попытка жить в прошлом, страстное предпочтение прошлого настоящему, с юлиановским, то явным, то скрытым, стремлением его воскресить. К стремлению примешивается порой отчаяние, даже безнадежность, но отказ принять «грядущую новь в ее отвратной наготы» — говоря словами Бунина — остается...». В заметке «О слове “пассеизм”», откуда взята эта цитата, Адамович подробно остановился на различных видах пассаизма — например, А. Бенуа и И. Бунина. О пассаизме Бунина он писал: «Бунин, кстати, был типичным «пассеистом»... Его «пассеизм» имел иной характер, иную основу, более русскую, менее «версальскую», хотя наличие побуждений эстетических было и у Бунина, несомненно. Только эстетизм был у него не грустно-созерцательный, а активный,

чуть ли не боевой и по условиям нашего времени был неотделим от взглядов политических». И дальше Адамович продолжал: «... революция была для него все-таки лишь одним из явлений — может быть, самым крупным, потому и самым ненавистным — в постепенном неотвратимом процессе эстетического оскудения мира, в процессе исчезновения красоты, изящества, прелести мира — всего того, чем было богато прошлое и о чем с таким даже для него редким словесным вдохновением, редкой тоской рассказал он в «Несрочной весне».

Бунин хорошо знал, что эти черты могут возникнуть в жизни лишь при отсутствии социального равенства и что именно этой ценой они оплачены. Надо, чтобы тысяча человек работала на одного, — без этого не могли бы появиться эти дворцы, колоннады и галереи, без этого не могла бы удержаться утонченность чувств, блеск бычаев, внешнее очарование быта — то, одним словом, что было ему дорого. Если все возможное количество красоты в мире поделить поровну, каждому достанется лишь неумолимо ограниченный «паек», — и вместо резных, как кружево, дворцов возникнут унылые дома-казармы, а на смену какой-нибудь одной поэме, от которой в непонятном восторге кружится голова, придут тома стихов на «производственные» или другие столь же общедоступные, столь же общепользные темы. Бунину это и было ненавистно. Куда мир идет? Как могут люди, не сошедшие с ума, сочувствовать и содействовать движению истории, если история именно это направление выбрала? Нет, «не принять грядущей нови...».

Эта печаль, эти предчувствия и опасения нашей литературе знакомы давно. Бунин лишь развивал то, что бывало высказано и до него, причем делал это скорее как художник, чем как мыслитель. Но задевал он и мысль, обращая ее к вопросам значительным, почти что «проклятым». Надо признать, что вообще «пассеизм» связан с такими вопросами, оттого-то и близоруко было бы свести его к безобидно-салонному любованию стариной. Дело сложнее и глубже». Подобного рода «пассеизм» Адамович находил у Герцена («в обличениях восторжествовавшего мещанства», у К. Леонтьева («В чистейшем виде эстетический «пассеизм» — притом именно юлиановский, внушенный стремлением остановить ход истории...»), приведя его замечательное рассуждение: «“Не ужасно ли и не обидно ли думать, что Моисей всходил на Синай, что эллины строили свои акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушеествовал индивидуально или коллективно на развалинах всего этого прошлого величия?..”

Как сказано! Какая сила тоски и отвращения! И как неизбежно сама собой, мысль от всех этих красот, для «пассеиста» единственно драгоценных, обращается к сомнению: надо ли о них скорбеть? Справедливы ли гневные упреки Леонтьева? Нет ли за эстетическим преклонением морального безразличия?» Задавая эти вопросы, Адамович обратился к двум романам Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Не согласившись ни с Буниным, ни с Леонтьевым, он признал правоту Л. Толстого: «Леонтьев, как и Бунин, был страстным почитателем толстовского поэтического гения. О «Войне и мире», об «Анне Карениной» он написал несколько проникательнейших критических страниц. Но, как и Бунину, нравственный облик этого гения остался ему чужд... А ведь именно у Толстого и есть ответ и на «Несрочную весну», и на любованье пернатыми шлемами всяких исторических героев! Помню, однажды Бунин вспылил и рассердился, когда при нем зашла речь об «Анне Карениной» и о том, почему Толстой в последние свои годы не любил даже и вспоминать о ней: Анна, в своем прелестном черном бархатном платье, танцевала на московском балу, а в это время на кухне другие женщины — которые по Божьему замыслу были ничем же не хуже Анны! — засучив рукава, мыли ее грязные тарелки...

— Вздор, вздор! — хмуро повторял Бунин.

поэзия разрушает (не в буквальном, конечно, смысле) тот порядок, в котором человек живет и к которому он привык; во-вторых, погруженный в новый порядок, назовем его «идеальным», человек, возвращаясь к реальности, снова чувствует себя обманутым: и этот «мечтательный» порядок также разрушен.

Конечно, Адамовичу сразу возразили З.Н. Гиппиус¹, Н.М. Бахтин²,

Для Толстого это не было вздором. Бунин здесь пошел скорее за Леонтьевым, чем за тем, кого признавал главнейшим своим учителем. Очень возможно, что и политические страсти, политические влечения и отталкивания, у всех русских людей обострившиеся в связи с революцией, мешали ему согласиться с тем, что у «пайка», как у всего постепенного линяния, посерения, обнищания жизни, есть могучее моральное оправдание. Леонтьев, впрочем, это сознавал — может быть, именно потому, что жил в другие, более спокойные времена. Леонтьев, незадолго до смерти, писал:

«Христианская проповедь и прогресс Европы совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, то есть самую жизнь... Что же делать? Христианству должны мы помогать даже в ущерб любимой нами эстетике...»

Эстетический «пассеизм» Леонтьев, значит, в себе преодолел. А в наше время нашел ли бы он в себе силы с собой справиться? А мы сами, на чью сторону в развитии исторических судеб станем?

Так слово, кажущееся книжным, мало кем употребляющееся, чуть-чуть мертвенное, приводит к мыслям, которые связаны с нашим будущим и даже всей нашей жизнью» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 380–382). Ход этих мыслей убеждает в том, что разрыв между эстетикой и этикой прошел через сердце Адамовича, однако, окончательного решения он так и не нашел. О постоянных сомнениях Адамовича, о непримиримом внутреннем разладе, о борьбе этики с эстетикой и с эстетизмом писали многие современные писатели, например, И. Чиннов в статье «Вспоминания Адамовича». — В кн.: Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 251.

¹ «И хочет Адамович или не хочет, думает об этом или не думает, но когда он так искренно говорит, что поэзия — томление и обман, он этим открывает нам, что по его чувству, вся жизнь есть томление и обман» (там же. — С. 63).

² «Г.В. Адамович очень определенно ответил на вопрос, есть ли у поэзии цель? Нет, и не может быть, по крайней мере, у хорошей поэзии. Почему? Потому ли, что поэзия нечто большее, чем целесообразность, не исчерпывается целесообразностью, но отказывается равняться по целям? Или наоборот, просто потому, что поэзия боится цели, что она не в силах дорасти до действия? Г.В. Адамович явно склоняется ко второму решению и в этом видит главное обаяние и величие поэзии. Дальше оказывается, что поэзия крайне опасна и даже разрушительна. Ведь не потому же, что она хочет разрушать, что ей ненавистен всякий порядок? Ибо в таком случае у нее была бы очень определенная цель, а это докладчик отрицает. Разрушительность поэзии это не цель, но неизбежное следствие. Она вредна, как вреден любой наркотик: потому что дает людям дешевую возможность уходить в nirvanу. <...> А потом: неизбежное протрезвление и отвращение к бытию»; «апология поэзии как духовного наркотика была бы совершенно неопровержима, если бы поэзия действительно была только созерцанием, пассивным и приятным состоянием. Но так ли это? Ведь по прямому смыслу слова поэзия — действие... весь аппарат стиха с его нарастающей повторностью ритма есть аппарат магический. Стихотворение, из которого должно быть исключено всё, кроме необходимого, в котором каждое слово должно быть действенным, — есть как бы заклинательная формула, вызывающая в мир некие силы, носитель энергии, непрерывно излучающейся в жизнь»; ««поэзия не есть момент, не есть пассивное состояние, в которое можно уходить с головой, как в наркоз, а **живая сила**. Но если сила, то благотворная или губительная? Так мы подходим к исходному воп-

В.В. Вейдле¹, Д.С. Мережковский, признавший, однако, что проблемы, поставленные Адамовичем, чрезвычайно серьезные и ответственные.

В заключение Адамович гораздо более четко сформулировал свою мысль: «поэзия разрушает жизненный порядок», «Как Евангелие разрушает жизненный порядок, так разрушает его и поэзия»².

Итак, Адамович понял поэзию как созидательно-разрушительный творческий акт, обращенный к самой жизни человека. При этом поэт часто оказывается жертвой своего искусства. Отсюда следовал очень важный другой вывод: если поэтическое творчество трагично по самому своему существу, то поэту надлежит задуматься в первую очередь над его содержанием, т.е. найти в себе необходимый душевный запас, чтобы, во-первых, иметь **что** сказать — пробудив воспоминания и не лишив надежды, смягчить «обман», ослабить силу «разрушений» теплом искренности, неподдельности, человечности, а, во-вторых, исключить всякое украшательство, всякую риторичку, всякую декларацию, всякую позу, писать без употребления тропов (эпитетов, метафор, метонимий, сравнений, других изобразительно-выразительных средств) и стилисти-

росу: есть ли у поэзии цель? Будучи действием, не должна ли она обладать и целью?»; «только ничтожное действие исчерпывается целью, всякое подлинное, значительное действие перерастает цель...; оно живет своей жизнью, развивается по своим законам или по своему беззаконию. Также и творчество»; «Как человек, поэт твердо должен определить себя, свою личность, свою веру. В то же время, он должен знать, что создает нечто, что больше его самого. Он должен знать, что он лишь вызвал в мир какую-то силу, которая будет рушить или созидать уже не считаясь с его намерениями. Поэзия, губительна она или плодотворна? И то и другое, она больше этого различия, она перерастает его, она бесцельна, но совсем не в том смысле, как говорил Г.В. Адамович. Не потому что отрывает от жизни, а потому что она есть чистейшее выражение божественной бесцельности самой жизни» (там же. — С. 65–67).

¹ «Я думаю, что поэзия, как и вообще искусство, цели не имеет, что смысл ее в ее бесцельности, что как только она начинает добиваться цели, она как раз теряет смысл. Цель торговца не торговать, а обогащаться, цель проповедника не проповедывать, а обращаться, цель поэта — только быть поэтом. <...> Всякий человек поэт, поскольку совершаемый им акт бесцелен, поскольку этот акт довлеет себе. Всякая человеческая деятельность может обращаться в поэзию... Но в нашей культуре лишь поэт в своих стихах, художник в искусстве последовательно бесцельны...»; «Поэзия бесцельна, но именно потому она и нужна. Мы привыкли связывать бесцельность с ненужностью, потому что в практической жизни мы принуждены действовать по целям»; «Но только в действии бесцельном человек может выразить себя, и потому такое бесцельное действие есть единственный истинный и вполне человеческий акт, единственный акт, до конца достойный человека. Оправдание поэзии заключается не в бессмысленном провозглашении искусства для искусства, а в том, что поэзия есть самое человеческое из всего доступного человеку на земле: его и только его дело. Однако, искусство есть и только человеческое и только земное дело. Царствия Божия на земле оно не создает, а на небе не будет нужно. Но есть всё же, неправда ли, нечто очень большое в этом создании человеком на земле некоторой истинной плоти? И в христианском догмате воскресения во плоти, догмате, за который так долго боролась церковь, я думаю, должно и может говориться только об этой плоти, законной, не случайно, нами самими созданной. Не в этих ветхих одеждах мы воскресаем, в которых мы бродим здесь. Нет, одетые музыкой, облеченные в стихи. В этом и есть смысл поэзии — смысл превыше всякой цели» (там же. — С. 67–68).

² Там же. — С. 68.

ческих фигур. Следовательно, в представление «**что писать**» Адамович вкладывал и представление «**как писать**». Содержание в его теоретико-практических построениях являлось уже соответственно оформленным.

Надо сказать, что идеи Адамовича в то время носились в воздухе. На первом заседании Д.С. Мережковский произнес знаменательные слова, в которых поэтическое **молчание** ставилось выше **публичного обнародования**: «Наименее важно то, что можно напечатать; важнее то, что можно написать; еще важнее, что можно сказать, а самое важное, о чем надо молчать»¹. А М.О. Цетлин в докладе «О литературной критике» сетовал: «Только в наши дни появилась школа критиков, отказывающаяся от всех духовных и волевых устремлений. Критики формалисты **отбрасывают всякие «что» и ставят один вопрос «как это сделано?»** Они похожи на тех детей, которые, чтобы посмотреть, как сделана игрушка, ломают ее. Они уничтожают не только личность читателя, но и автора. Для них литература безличная эволюция приемов, в которой отдельные комплексы приемов для удобства носят имя “Пушкин” или “Гоголь”»².

В это время Адамович не без влияния учредителей «Зеленой лампы» отказывается от возрождения Цеха поэтов и от участия в нем. Но традиция «учительства» воспринятая от Гумилева, не пропадает.

Одной из главных забот Адамовича, как и «Зеленой лампы», становится творческая участь нового литературного поколения эмигрантов. Эта деятельность выражается в наставничестве так называемых «молодых поэтов», многие из которых, по ироническим замечаниям современников и самого Адамовича, достигли почти сорокалетнего возраста.

Параллельно, начиная с ноября 1927 года, Адамович читает «цикл чтений» и ведет практические занятия «по современной русской и современной французской литературе».

Не прекращает он ни газетной, ни журнальной деятельности: в конце 1927 года начинает сотрудничать в газете А.Ф. Керенского «Дни», а после превращения еженедельника «Звено» в журнал и его закрытия начинает печататься в самой известной газете эмиграции «Последние новости», редактировавшейся П.Н. Милюковым, приняв приглашение возглавить литературно-критический отдел. С 1929 по 1931 год ведет рубрику «Литературная неделя» в журнале «Иллюстрированная Россия». Его стихи и статьи публикуются в самом крупном журнале эмиграции — «Современные записки»³. К концу 1920-х — началу 1930-х годов Адамович — один из самых популярных и влиятельных критиков, эссеистов в культурной жизни русских изгнанников, откликающийся в своих статьях на все события эмигрантского и мирового бытия⁴. В поэтичес-

¹ Там же. — С. 309. Это выражение не надо понимать буквально: оно свидетельствует о целомудренности, необходимой писателю.

² Там же. — С. 310. Выделено мной. — В.К.

³ Впоследствии, поздравляя «Современные записки» в связи с выходом 50 номера, Адамович назвал их одним из двух-трех лучших толстых журналов, когда-либо существовавших в России («Современные записки», 1933, кн. 51, с. 442).

⁴ Это влияние распространялось и на узкий круг посетителей «Зеленой лампы», где Адамович на равных горячо спорил с Мережковским по религиозно-философским вопросам, ни в чем не уступая ему. На одном из заседаний «Зеленой лампы», вспоминала И. Одоевцева, «Мережковский, весь исходя раздражением и вдохновени-

ки-творческом плане явный перевес над поэзией получает проза. И это обстоятельство связано с очень существенным, едва ли не радикальным изменением эстетических взглядов.

Пожалуй, самым главным итогом пересмотра художественных позиций и критериев оценки поэтического творчества стало преодоление гумилевского влияния. Оно свойственно не только Адамовичу, но и другим наследникам акмеистов, в частности, Г. Иванову. О. Коростелев привел следующую цитату из Адамовича, касающуюся как его личного опыта, так и наблюдений над литературным созреванием юных дарований: «Понимание необходимости для литературы быть лично-одухотворенной дается как намек, как проблеск человеку в начале его «пути», затем при развитии в человеке ума и вкуса, исчезает и только много позже, к концу, к закату целиком и во всей полноте возвращается. <...> В конце концов, неизбежно приходит сознание, что все суeta суeta, все напрасно, тщетно и просто-напросто глупо, если ко второму не прибавить чего-то из первого и не утвердить за этим первым вечного и неоспоримого главенства»¹. Суть этой формулы очень проста: для того чтобы писать стихи, нужно поэтическое дарование, пусть небольшой, но талант, невеликие, но способности. И хотя с годами человек становится умнее, набирается опыта, оттачивает вкус, спустя некоторое время он понимает, что ни с умом, ни со вкусом поэтом стать нельзя (ум и вкус сами по себе не превращают человека в поэта). Нужна личная одухотворенность, под которой Адамович и подразумевал поэтическую искру Божию. Значит ли это, что надо отбросить как не нужные и бесполезные ум и вкус. Ни в коем случае. Ум и вкус — средства огранки таланта, но не сам талант. Стало быть, за талантом надо закрепить достоинство «вечного и неоспоримого главенства». Все остальные качества — слуги таланта. А если это так, то именно на талант, на его взращение, на его воспитание, на извлечение из него плодоносных глубин надо направить все внимание. Отсюда призыв Адамовича совершенствовать душу, обогащать внутренний мир, ибо в нем заложено творческое начало. Поэзия есть плод внутренней, личной духовной организации человека. Нет личности, отмеченной талантом, — нет поэзии. Главное — это то, **что** может сказать человек и есть ли ему **что** сказать.

Если Гумилев считал, что главная духовная ценность — мастерство и что оно определяет степень поэтической одаренности, то Адамович при-

ем, теряя почву под ногами, задал слушателям ошеломляющий вопрос:

— Господа, с кем же вы? С Христом или с Адамовичем?» (*Одоевцева И.* Указ. изд. — С. 200).

Роман Гуль, хорошо осведомленный о беседах в «Зеленой лампе» и не очень жаловавший толки «о «проклятых вопросах», о Боге, о Маркионе, о судьбе человечества, о вечности и гробе и т.п., на этот вопрос разнервничавшегося Мережковского без сомнения ответил: «Думаю, что «Монпарнас» (поэтическая молодежь, собиравшаяся в «Зеленой лампе» и в кафе в квартале бульвара Монпарнас на скрещении его с бульваром Распай, — В.К.) был много-много ближе к Адамовичу, чем к Христу» (*Гуль Роман.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. II: Россия во Франции. — М., 2001. — С. 173).

¹Адамович Г. Литературные беседы // Звено, 1927, № 2. — С. 67. См. также: Коростелев О. Указ. соч. — С. 27.

шел к прямо противоположной мысли, и гумилевская идея первенства ремесла, упора на мастерство, на технику в его глазах потерпела крах¹.

Отныне в разговоре о поэзии, в статьях, рецензиях, отзывах о книгах и отдельных стихотворениях, особенно в беседах с молодыми авторами, акценты переместились: Адамович убеждал, что главное — **что**, а не **как**. Например, рассуждая о стихотворениях Брюсова, он отметил, что его «огромное, чисто-словесное дарование», относящееся к ведомству ремесла, мастерства, техники, не соответствует его скромным, «скудным замыслам», т.е. внутреннему содержанию души, личности. Это приводит к тому, что блестящий стихотворец зарифмовывает ничем не примечательные мысли «средней руки журналиста»². А в заметке о пражских поэтах он прямо писал: «Наиболее важный вопрос: это о чем они пишут — не как, но что»³.

Отход от воззрений Гумилева и сближение с Гиппиус сопровождаются новой вспышкой интереса к символизму и к Блоку. Адамовича не оставляла мысль, что символисты что-то значительное почувствовали, что-то огромное и неведомое нам уловили в мире. Он писал: «В лучшем, наиболее органическом, что русские поэты-символисты оставили, есть черта постоянная, объединяющая авторов различных: то, что определялось в те годы как «трепет» и что было, в сущности, ожиданием какого-то огромного события, как бы уже нависшего над миром, катастрофы, счастья, «преображения жизни», как тогда говорили, — кто знал чего? Андрей Белый язвительно смеялся в своих воспоминаниях о Блоке над адвокатами, игравшими в мистику, утверждавшими, что «посвященный уже шествует по Москве», несшими и другой вздор, но смеялся над болтунами и шарлатанами, а не над тем, о чем говорили они понаслышке и к чему старались приблизиться. Сам-то он, вместе с Блоком, и был именно одним из людей, которые чувствовали и предчувствовали больше, чем способны были отчетливо выразить»⁴.

О том же он с пристрастием допрашивал Гиппиус: что именно виделось Блоку и Белому в их мистических грезах, которые меркли, преданные тиснению стихах. Он не сомневался: «что-то действительно мелькнуло», были какие-то «леденящие, сулящие короткое головокружительное блаженство, эфирные струйки <...>, которыми никто прежде не дышал». Без этого «символизм <...> глуп и смешон»⁵. Теперь, считал Адамович, спустя десятилетия ситуация повторяется и становится наиболее благоприятной: эмигранты помещены в безвоздушное для них пространство чужой страны, они ощущают полное одиночество, как будто материк растворился и остался лишь пустынный берег океана. Здесь можно услы-

¹ Новую идею — первенство внутреннего душевного наполнения над мастерством и ремеслом, которые Гумилев считал главными признаками таланта, — Адамовичу, бывшему члену Цеха поэтов, пришлось отстаивать в горячей полемике с бывшими непримиримыми противниками — Ходасевичем (полемика с ним началась в 1926 году) и Набоковым.

² Коростелев О. Указ. соч. — С. 26.

³ Дни, 1928, № 1348, 4 марта.

⁴ Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 219.

⁵ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 174.

шать неземную музыку, какая слышалась Блоку, а уж тогда придут самые главные слова о «самом главном». И сколько бы Гиппиус не уверяла, что ничего не было, Адамович не изменил своим предположениям, возникшим при чтении символистов.

«Числа». «Встречи». Монпарнас. «Парижская нота» или «Нота Адамовича». Результатом окончательного освобождения от гумилевского влияния и от идей неоклассицизма явилось, во-первых, утверждение первенства непосредственного содержания души, внутреннего потенциала личности. Содержание души надо отличать от содержания художественного текста. Адамовича интересует прежде всего душевное наполнение (главным образом, метафизическое) творческой личности как личности, могущей «произвести» поэтическое произведение. Иначе говоря, сначала требуется определить, есть ли у автора что-либо за душой. Это первый акт творчества и критики. Здесь чувство выступает как человеческий документ, оцениваемый с точки зрения эстетической значимости. Второй акт состоит в том, в состоянии ли автор претворить это чувство в поэтическое чувство, удерживая живые переживания и настроения эстетического свойства, но сообщая им достоинство художественного создания, т.е. превращая человеческий документ, потенциально содержащий эстетические качества, в реальный эстетический факт. Отсюда следует важный вывод: понятие «что» включает в себя сначала эстетически окрашенную эмоцию в качестве непосредственного документа, а затем уже ее обработку, огранку, шлифовку мастером, «ремесленником» в художественный, поэтический текст. Вопрос «как», относящийся к форме, почти исключается или, во всяком случае, отступает на второй план, потому что он входит в содержание художественного текста. Такой взгляд, несомненно, сложился как реакция на поэзию футуристов и авангардистов, а также на учение формалистов.

Вторым результатом освобождения от гумилевского влияния стал возросший интерес к символизму, к до-акмеистическому периоду русской литературы и к метафизике бытия, к «вечным» вопросам жизни и мироустройства, которыми в первую очередь должны быть, по убеждению Адамовича, наполнены человек и поэзия. Если нет обобщающей мысли о жизни и смерти, о Боге и человеке, если нет второго плана, придающего произведению высший смысл, искусство поэзии подвергается унижению.

Эти идеи слагаются у Адамовича во время сотрудничества в «Звене», получают мощный импульс в общении с Гиппиус и в беседах «Зеленой лампы». Затем они развиваются в журнале «молодых» «Числа» (в печати и на литературных вечерах), созданном Н. Оцупом, Г. Ивановым, Г. Адамовичем, Н. Рейзини и З. Гиппиус. Здесь, в «Числах», первый номер которых под редакцией Н. Оцупа и И. де Манциарли вышел в феврале 1930 года, Адамович публикует статьи и эссе под названием «Комментарии», собранные через несколько лет в книгу под тем же заглавием. В 1934 году той же проблематике посвящается журнал «Встречи», который создается и редактируется Адамовичем совместно с М. Кантором. В следующем, 1935 году, в свет выходит антология эмигрантской поэзии «Якорь», составленная Адамовичем и М. Кантором, которая явилась

смотром русской зарубежной поэзии, прежде всего новых поэтов русского рассеяния, практическим оправданием устных бесед Адамовича с «молодыми» поэтами и его письменных критических статей в газетах и журналах. Спустя два года Адамович становится участником объединения «Круг», руководимом И.И. Бунаковым-Фондаминским, и печатается в его альманахах, а с 1939 года в «свободном сборнике» «Литературный смотр» под редакцией З.Н. Гиппиус. Наконец, в том же году он выпускает свой третий сборник стихотворений «На Западе», который подвел итог довоенному эмигрантскому творчеству поэта и с наибольшей силой воплотил поэтические принципы «парижской ноты».

Важным этапом в оформлении новых поэтических идей Адамовича — менее упорядоченных в теоретической части и более ясных в поэтической практике — стали два журнала: «Числа» и «Встречи».

Журнал «Числа» (1930–1934), где ведущими критиками были Г. Иванов и Г. Адамович¹, был задуман в качестве органа, посвященного исключительно новостям литературы, искусства и философии, а также выработке новой художественной программы, и ставившего своей целью «привлечь к работе все действенно-новое, независимо от литературного возраста сотрудников». Журнал действительно объединил видных писателей и литераторов, открыв свои страницы творчеству начинавшим прозаикам и поэтам². Его отличали «аполитичность, эстетизм, интерес к современному искусству и философии, открытие новых имен, широкий подбор молодых авторов, круг интересов без оглядки на неподготовленного читателя...». Годы существования журнала совпадают с расцветом деятельности Адамовича.

Некоторые современники видели в «Числах» продолжение эстетических установок петербургского «Аполлона», поскольку искусство помещало в своем содержании множественные смыслы — духовные, религиозные, личностно-психологические.

Адамович (иногда под псевдонимом «Ю. Сущев») широко печатался в «Числах», помещая там рецензии, заметки и знаменитые «Комментарии», «оказавшие, — по воспоминаниям Г. Иванова, — такое громадное влияние на целое “незамеченное поколение”»³.

¹Формально Адамович не состоял в редколлегии, но постоянно печатался в журнале, присутствовал на собраниях и на вечерах «Чисел». Поэтому все понимали, что он идеолог журнала и что именно под его влиянием формировалось новое течение русской поэзии и что это течение, получившее разнообразные названия у современников и исследователей («парижская нота», «парижская школа поэзии», «нота Адамовича», «русско-парижская школа» и др.) создавалось благодаря его непосредственным усилиям. «Числа» в этом смысле не были исключением.

²Современники не ошиблись, сразу же отнеся «Числа» к особой атмосфере, в которой, как уже было ясно (эти процессы шли одновременно), рождалась «парижская школа поэзии» (см., например, статью Марка Слонима «Новый эмигрантский журнал. — Числа. № 1. Париж, 1930». — Воля России, 1930, № 3. — С. 297).

³Новый журнал. — 1955. — № 43. — С. 296. Впоследствии Адамович выпустил книгу «Комментарии», куда вошли его статьи, эссе и заметки, опубликованные в «Числах» и других журналах и дополненные новым сочинениями. См. раздел «Комментарии».

«Комментарии», как и другие произведения Адамовича, представляют собой отдельные сжатые, часто афористические суждения чрезвычайно тонкого критика, его всегда оригинальные, порой неожиданные и острые оценки произведений и писательских дарований. В них присутствует чисто субъективный взгляд, но так как он принадлежит умному и изощренному в искусстве слова знатоку литературы, то многим мыслям и характеристикам нельзя отказать в эстетической точности, в художественной неопровержимости. Адамович выработал и особую манеру общения с читателем: он доверительно «беседует» с ним, щедро делаясь записями, похожими на выдержки из дневника, фрагменты личных писем или случайно состоявшегося разговора. Он не стесняется оставлять те или иные темы не освещенными, недоговоренными, а только намеченными. Он любит ставить вопросы, но не давать на них окончательные ответы.

Другой особенностью печатных и устных «бесед» Адамовича была свобода разговора, не стесненная строго ограниченными темами. В «беседах» могли обсуждаться и мировоззренческие вопросы, касающиеся жизни и смерти, положения изгнанников, их настоящего и будущего, и собственно литературные. «Это, — вспоминал впоследствии о «разговорах» и «Комментариях» Адамовича поэт Игорь Чиннов, — вольное философствование о многом, для него самом существенном», причем, свидетельствовал он, почти неизбежные «отрывочность и порой даже противоречивость» сохраняли «органическое и стройное единство»¹. Оно, по словам другого поэта и критика Ю. Иваска, близкого знакомого Адамовича и внимательного читателя «Комментариев», заключалось не в том, что каждая статья или каждая «беседа» оканчивалась каким-то итогом или выводом, а побуждением слушателя или читателя к раздумьям. «Адамович, — писал Иваск, — ответов не дает и давать их не хочет», его сила, придающая единство его «разговорам» и «комментариям», — «в вопрошаниях, в требованиях, в домогательстве истины»².

Нет сомнения, что «комментарии», «литературные заметки» и «литературные беседы» оказали огромное влияние на весь довоенный «Монпарнас». «Можно без преувеличения сказать, — вспоминал Ю. Терапиано, — что очень и очень многие молодые поэты и писатели зарубежья «думали по Адамовичу», воспитывались на нем, проверяли свои мысли и свое мироощущение по «Комментариям»³. Именно благодаря «комментариям» в эмигрантской поэзии возникло со второй половины 1920-х годов литературно-поэтическое течение, получившее наименование «парижская нота». В статьях и устных беседах Адамовича выявились ее отличительные художественные признаки и ее своеобразный «тон».

Те же принципы легли в основу литературной редакционной политики и в ежемесячном журнале «Встречи», который начали издавать Адамович и М.Л. Кантор в 1934 году. Этот журнал, продержавшийся очень недолго из-за недостатка средств и явной нехватки качественных литературных материалов, был рассчитан в отличие от «Чисел» на широкую

¹ Новый журнал. — 1972. — № 109. — С. 136–137.

² Мосты. — 1968. — № 13–14. — С. 228, 230.

³ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж; Нью-Йорк, 1987. — С. 163.

публику. Издатели и редакторы обещали читателям публиковать не только художественные произведения, но и статьи на общественно-политические, экономические и научные темы.

Сложившаяся сначала в «Звене», а затем в «Числах» и «Встречах» манера разговора с относительно молодым поколением эмигрантской литературы вообще и поэзии в частности свойственна и устным беседам Адамовича. Так в печати, в общих и частных встречах, со второй половины 1920-х годов стала постепенно возникать новая «поэтическая школа», отцом которой по праву считался Адамович.

В это время прославленный эссеист жил на Монпарнасе¹ и его часто

¹ «Монпарнасс» (таково начертание автора. — В.К.), как писал Ю. Терапиано, — это квартал бульвара Монпарнасс, который начинался от скрещенья бульваров Распай и Монпарнасс и оканчивался площадью перед огромным Монпарнасским вокзалом. Он помещался на левом берегу Сены. Здесь были длинные и широкие улицы с прекрасными домами, хорошими магазинами и многочисленными большими кафе, где до первой мировой войны собирались художники, прозаики и поэты. На углу бульвара Монпарнасс и улицы Ассас располагалось фешенебельное кафе «Клозри де лиля». Там в начале века проводили время последние «парнасцы» из школы Леконта де Лиля, предводительствуемые Жаном Мореасом. Здесь в честь Леконта де Лиля, устроил свою штаб-квартиру Н.С. Гумилев. После войны, в 1928 году, уже в память Леконта де Лиля, Мореаса и Гумилева, группа молодых русских поэтов «Перекресток» начала было собираться в «Клозри де лиля», но затем переселилась на «Монпарнасс». Монпарнас многим представлялся литературной богемой. На самом деле французская настоящая богема — артистическая, писательская публика и художники собирались на Монмартре в других кафе, например, «Два клада» около церкви Сен-Жермен-де-Пре. Посетителями Монпарнаса были в большинстве своем иностранцы, прежде всего русские. Они были бедны и могли позволить себе чашку черного кофе или кофе с молоком, а если сидели долго — две или три таких чашки. Местом своих встреч они избрали большое кафе «Дом». Оно не закрывалось ни днем, ни ночью. Редко они устраивали собрания в огромном и роскошном кафе «Куполь», которое было им не по карману. Большею частью располагались в двух небольших кафе — «Селект» и «Наполи». Поздней весной, летом и ранней осенью, примерно с десяти часов вечера (до этого времени все русские «молодые» писатели были заняты своими делами: малярничали, работали на заводе, служили в бюро, одним словом, тяжелым трудом добывали себе хлеб насущный) Монпарнасс оживал и представлял собой действительно блистательное зрелище. Все кафе — большие и маленькие, уставляли свои террасы и даже часть тротуара множеством столиков. Почти всю ночь напролет, до двух-трех часов по полуночи, Монпарнасс жил полной жизнью. Среди этой веселой толпы русские литераторы завоевали себе с начала двадцатых годов особое место. А с 1928 года окончательно оккупировали «Селект» и «Наполи». Стремилась сюда со всех концов Парижа вечером, особенно в четверг и в субботу. Каждый здесь менял свое лицо внешне и внутренне: из подневольного человека превращался в независимого и свободного, становился не маляром, а поэтом. Собравшиеся иногда сдвигали столики и усаживались вместе — по 30 или 40 человек, иногда разбивались на группы и сидели отдельно. Здесь, на Монпарнасе, вспоминал Ю. Терапиано, «многие проходили... своеобразную аскезу». Кто-то назвал собрания русских поэтов-бедняков «Монастырем муз». Но как и подобает аскетам, они жили пламенной духовной жизнью: «Сколько огня, искреннего желания проникнуть в суть литературных и метафизических вопросов, сколько споров, сколько усилий, сколько прочитанных книг — требовалось от «монпарнасцев»!» В круг их интересов входили Пруст, Андре Жид, Джойс, Кафка, Гоголь, Достоевский, Толстой, Розанов, К. Леонтьев... Они были постоянными предметами споров и обсуждений, как и «новые книги — русских, фран-

цузских, немецких, английских и итальянских авторов, статьи в журналах, стихи самых разнообразных поэтов — о чем только не говорили на Монпарнассе! Об отношении к искусству, об отношении к делу поэта; анализ прошлых литературных течений русских и иностранных, анализ современных, а главное — проверка своего собственного отношения, поиски своих путей: чем не должна быть поэзия, отталкивание от фальши, от позы и громких слов, от «литературности». Незаметно, в течение нескольких лет, на Монпарнассе вырабатывалось и создавалось то новое поэтическое мироощущение, которое выявилось потом под именем «парижской ноты». А сколько было разговоров о духовных, религиозных, философских и мистических вопросах, — не все, но некоторые проводили свободные часы в библиотеках за чтением, на лекциях в Сорбонне, на различных собеседованиях». Именно здесь, на таких собраниях создавался как раз тот «таинственный заговор о самом важном и главном», который хотели создать в «Зеленой Лампе» и у себя на «воскресеньях» Мережковские. Монпарнас — это особый «климат духовный», орден «Рыцарей бедных», связанных общностью устремления и мироощущения. С годами, в особенности перед второй мировой войной, Монпарнас потускнел и изменился: кто-то стал известен и обрел поклонников, стал пить и посещал уже фешенебельные рестораны «Доминик» или «Оазис», кто-то совсем отошел от литературы, а многие писатели из «старой гвардии», оставшись верными прежним традициям, перестали приходить на Монпарнас. Вскоре грянула вторая мировая война, и прежний «блистательный Монпарнас» перестал существовать (см.: *Терапиано Ю.* Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 78–82).

«Если на Монпарнассе, — писал Ю. Терапиано, в очерке «Кафе “Ла Болле”», — среди других тем, говорили о поэзии и о деле поэта, вырабатывая мироощущение и отношение к поэзии, то практика, — т. е. чтение и разбор стихов, зародилась в кафе “Ла Болле”». Порядок собраний был одновременно и свободный и строгий: во время чтений посторонние не допускались, а председатель мог удалить всякого, кто нарушал тишину. Однако читать свои стихи мог каждый, кто пришел, — новичок или маститый автор. «Чтение начиналось «по кругу», подряд, как сидели; отказываться, за исключением уважительных случаев — например, если очередной сидящий оказывался художником и стихов не писал, считалось недопустимым. В чтениях участвовали представители всех литературных направлений и групп — от самых «левых» до самых «правых» в смысле формальном. После того, как очередной автор оканчивал чтение, начинался обмен мнений — тоже по кругу. Стесняться не полагалось, обижаться — было бы бесполезно». Высказывания часто носили несущественный, мелочный или сумбурный характер. Доставалось всем, но и отпор также следовал неукословно. В «Ла Болле» приходила не только литературная «молодежь», — кафе посещали Г. Адамович, Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп. В основном в «Ла Болле» царила стихия литературного буйства, но «большинство молодых поэтов любило эти собрания, может быть, именно в силу их анархической непосредственности и ничем не ограниченной свободы высказываний». Как только на смену «Ла Болле» пришли объединения на идеологической почве («Кочевье», «Перекресток») и возникли «Числа», собрания в кафе прекратились.

В 1928 году возникла и группа «Перекресток». Участники устраивали большие литературные вечера с докладом и чтением стихов во втором отделении, выпускали сборники стихов «Перекресток» и вели деятельную полемику с представителями других литературных групп. В «Перекрестке» состояли поэты, жившие в двух странах, — во Франции (П. Бобринский, Довид Кнут, Ю. Мандельштам, Г. Раевский, В. Смоленский и Ю. Терапиано) и в Сербии (И. Голицишев-Кутузов, А. Дураков, Е. Таубер (позже переселилась во Францию) и К. Халафов). К «Перекрестку» были близки В. Ходасевич и Н. Берберова. Участники решили завести тетрадь, «в которую бы вписывалось всё достойное внимания». В нее вносилось самое примечательное и самое курьезное. Первая запись, вспоминал Ю. Терапиано, содержала следующий текст: «На собрании Зеленой Лампы (тема: Умирает ли христианство?) Мережковс-

встречали «в пустом «Куполе» или в «Доме»... в послеобеденное время», где он в одиночестве писал свои статьи. Он и стал подлинным «вождем» монпарнасской поэтической «молодежи», которая с неподдельным интересом внимала его словам.

Усилия Адамовича в его статьях, в частых и долгих беседах с «молодыми» поэтами эмиграции о том, что такое поэзия, почему важна личность поэта и почему первенство отдается вопросу «что сказано», а не «как сказано», какое место занимает ремесло и мастерство в творческом акте, зачем надо сосредоточиться на «последних», «конечных» вещах, — все это и многое другое увенчалось появлением целой школы поэтов, назвавшей себя «парижской нотой», «парижской школой» или, по имени наставника, «нотой Адамовича».

«Парижская нота» включает в себя сочинения Адамовича (статьи и стихотворения) и стихотворную практику поэтов русского зарубежья, рассыпанную в многочисленных поэтических сборниках и объединенную в антологию «Якорь», поскольку именно в этих произведениях заложены и основные принципы «парижской ноты», и представлены ее стихотворные образцы.

Считается, что автором термина «парижская нота» был рано умерший поэт и прозаик Борис Поплавский, который в 1930 году опубликовал статью «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции»: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная.

кий, рассердившись на возражавшего ему Адамовича, в пылу спора с пафосом обратился к аудитории: — «Скажите прямо, с кем вы — со Христом или с Адамовичем?». «Перекресточки» высмеивали всех: и «Числа», и «Зеленую лампу», и «Современные Записки», и самих себя... Гордостью участников была особая коллекция «Собрание стихов ниже нуля», содержавшая подлинные поэтические «перлы» («И вот — случилось торжество: Арестовали Божество», «Висел Иуда на осине — Сначала — красный, после — синий», «...Воскрешшие играют детки; О, смерть, где мудрый твой ужал? И в саване какой-то ветхий, Стуча костями, пробежал...», «...То — зыбь над бездной затаенной — Застынь — не мысль — полудыши. То бред и жалость полусонной Полуживой полудуши...», «В слезах, в обидах, в судорогах Вопи, душа, которой нет. И пусть завоют на порогах Тела, которых тоже нет. А я храню в сознании чахлом, Которое, пожалуй, есть, Ночную муть, ночные страхи И мне во тьме ни стать, ни сесть. Вопи, кричи моя обида! О, злые, злые имена И ты, ничтожный мир Эвклида,

И те и эти письма», «Она взяла ее (устрицу) и проглотила не жевая»). Однажды некий поэт прислал Ходасевичу книгу стихов, в которой была такая строчка: «Я в вечности уже стою одной ногой». Эта строчка привязалась к Ходасевичу, как назойливый мотив. Несколько дней подряд он всё возвращался к ней, качая головой. Наконец — его осенило:

Хвостова внук, о, друг мой дорогой,
Как муха на рогах, поэзию ты пашешь:
Ты в вечности уже стоишь одной ногой —
Тремя другими — в воздухе ты машешь».

Впрочем, и Ходасевич был удостоен эпиграммы «Арион русской эмиграции» (см.: *Терапиано Ю.* Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 83–91). Многие «перекресточки» были «монпарнасцами», участвуя в поэтических спорах, так или иначе направляемых Адамовичем.

Я чувствую в этой эмиграции согласие с духом музыки»¹. Но еще раньше похожее понятие появилось впервые в статьях Адамовича в начале 1927 года: «Мне недавно пришлось в первый раз слышать выражение: «парижская школа русской поэзии». Улыбку сдержать трудно, но улыбаться, в сущности, нечему. Это верно, парижская школа существует, и если она по составу своему не целиком совпадает с Парижем, то все-таки географически ее иначе определить нельзя»². По всей видимости, из сочетаний «парижская школа» и «метафизическая нота» образовалось понятие «парижская нота».

И тут встает вопрос: была «парижская нота» школой или каким-либо другим объединением? Исследователи не пришли к единому мнению и склоняются к определению Ю. Иваска, назвавшему «парижскую ноту» «лирической атмосферой», в которой писались стихи, а заслуга Адамовича состояла в том, что он «сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии»³. Такова же точка зрения В. Яновского, который писал, что Адамович создал в зарубежье «подлинную литературную атмосферу»⁴.

«Парижская нота» возникла во многом стихийно, потому что Адамович не приглашал поэтов в школу на учебу, подобно Гумилеву, — они сами примкнули к Адамовичу, начитавшись его статей и наслушавшись его речей в разных обществах и литературных кафе. По словам А. Бахраха, «... Адамович... был противником создания какой-то “школы”, врагом каких-либо “внушений”»⁵. Он отвергал и роль мэтра, характерную для В. Брюсова, В. Иванова, Н. Гумилева на том основании, что поэзия не копирует внешнюю оболочку поэтических приемов, а отображает в стихах внутреннее «я» поэта⁶.

Не принимал он и ученичества в поэзии, потому что, понятое буквально, оно вредно влияет на поэта, обладающего талантом, и мешает ему творить, ибо подлинное творчество всегда индивидуально, и ученик легко может превратиться в подражателя и имитатора. Адамович, по воспоминаниям И. Чиннова, «... на Монпарнасе, в отличие от Ходасевича, не обучал ремеслу, а больше призывал молодых поэтов «сказаться душой», если не «без слов», как мечтает Фет в одном стихотворении, то с минимумом слов — самых простых, главных, основных — ими сказать самое важное, самое нужное в жизни. Так возникла “парижская нота”»⁷. Лучшее из канон «парижской ноты» выразил А. Штейгер — «в стихах по пять-шесть строчек, прозаических по тону, не музыкальных, но щемящих»⁸.

¹ Числа, 1930, № 2/3. — С. 310–311.

² Звено, 1927, 23 января. Более подробно см.: Коростелев О.А. Парижская нота // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 2. — М., 1997. — С. 159–160.

³ Новый журнал, 1950, № 23. — С. 196.

⁴ Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 264.

⁵ Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 432.

⁶ См.: «Звено», 1927, 23 января.

⁷ Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 251.

⁸ Там же.

Самое главное, что привлекало «молодых» поэтов к Адамовичу — дух свободы, который он вносил в свои беседы. «Если бы требовалось одним словом определить вклад Адамовича в жизнь нашей литературы, — писал В. Яновский, — я бы сказал «Свобода!»¹.

Адамович исходил из того, что современная поэзия, русская в том числе, погрузилась в полосу кризиса, который выразился в неискренности, фальшивости чувств, в излишней аффектированности эмоций, в нарочитой выпренности переживаний, передаваемых устойчивыми поэтическими клише, стандартными образами, стершимися выражениями и фразами, оснащенных декоративной орнаментальностью и ненужным украшательством. И тут не помогают ни символизм, ни акмеизм, ни неоклассицизм, взятые сами по себе, поскольку все они по отдельности недостаточны. Однако их нельзя просто отбросить и ими пренебречь. В них найдется то, что необходимо взять, преломить и использовать для создания новой поэзии, новой поэтической системы, которая, наследуя принципы классической поэзии, включая ее модернистские следствия — символизм и акмеизм, одновременно должна быть противоположной, с одной стороны, футуризму вместе с адамизмом Нарбута и Зенкевича, а с другой, — всякой формалистической теории или эпигонской лирике. Таким образом, новая поэзия мыслилась Адамовичем естественным продолжением магистральной линии национальной поэзии, начиная от XVIII столетия и кончая русскими символистами, акмеистами, их сторонниками и последователями.

А так как сущность лирики как поэтического рода, глубоко осознанной классической и всякой истинной поэзией, заключается в том, чтобы осознать и передать самое будничное явление или обыкновенное движение души как некое историческое и метафизическое Событие², возвести его в ранг «главного, единственного» и «вечного», то Адамович и новая школа имели в виду сосредоточенность на некоем романтическом в своей сущности Событии, на «одном виденье, непостижном уму», ради которого отбрасывается все ему постороннее и чуждое.

С такой точки зрения Адамович предъявляет к поэзии поистине максималистские требования, прямо смыкаясь с младосимволистами (В. Иванов, А. Блок, А. Белый), которыми владела идея преображающего творчества и которые, следуя учению Вл. Соловьева, мыслили поэзию служением высшим божественным началам, лежащим за пределами реального мира и должным быть воплощенными в реальности. Если такая грандиозная цель, обращенная к земле, к юдольному миру, — а на меньшее Адамович, как и символисты, не согласен, — не стоит перед поэзией, то ни искусство, ни творчество не нужны. Но что значит «преобразить мир»? Это означает творчески переделать его по законам, предустановленным Творцом для мира небесного. Есть ли для этого какие-либо предпосылки? Да, есть. Прежде всего, бессмертный творческий божественный дух, которым

¹ Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 110.

² Ю.М. Лотман заметил, что любой «поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира» (Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 103–104).

наделен человек. Если этот дух преображает и пересоздает обычные вещи и обыкновенные явления в чудесные, совершенные творения, то нет причин, по которым он не может творчески преобразить и пересоздать весь мир. Поэтому Адамович считал, что миссия поэзии — «служить великому человеческому делу: одухотворению бытия, тому торжеству духа, которое может быть и свершится в далеких грядущих веках»¹.

Человек, однако, как убеждал Адамовича опыт, не может стать богом, а литература по тем же причинам не способна пересоздать мир. Здесь кроется главное противоречие, характерное для всякого рода утопий: человек обязан стать больше, чем человеком, а литература — больше, чем литературой. Но предшествующий опыт человеческой истории и мировой литературы, включающий опыт символизма, убеждал, что человек остается человеком, а литература — литературой и что, стало быть, если принимать судьбу и весь мир в их реальном измерении, т.е. такими, каковы они есть, преобразование мира невозможно, и попытки сотворить рай на земле неизбежно кончатся поражением. Адамович принадлежал к людям, которые не верили ни в какое изменение и не предпринимали для него никаких усилий. Преобразование мира — прерогатива Бога. Если же человек намеревается создать рай на земле, то он обречен на неудачу, ибо даже в случае сомнительного успеха этот рай все равно останется человеческим, а не божественным, и, стало быть, искусственным. Отсюда следовало, что обетованного, обещанного рая нельзя достичь усилиями социального характера.

Так же обстоит дело и с литературой, с поэзией в частности: опыт мировой литературы, и русской в том числе, свидетельствовал, что поэзия не может преобразить жизнь. Перед взором Адамовича стояла история русской литературы и непосредственно — пример Блока, о котором он в 1929 году писал: «После попытки хотя бы заклинанием изменить все окружающее, он признал свое поражение и сказал об этом честно, просто и смертельно грустно»². Стало быть, он знал о неизбежном поражении.

И все-таки, наперекор социальному и литературному опыту, не имея никаких гарантий, готовый мужественно встретить и преобразование, и поражение, он надеялся на чудо, полагая, что обетованный рай может явиться неожиданно и мгновенно блеснет перед глазами. Недаром, он допытывался у Гиппиус, не веяло ли на символистов ветром иных миров. Само внезапное преобразование казалось Адамовичу чудным видением, пронзающей молнией, а поэзия — устремленным в небо острием. При всем скептицизме, при всех сомнениях, предчувствуя поражение, предвидя его и зная о нем, Адамович надеялся увидеть сверкающий луч света, луч надежды и не оставлял попыток его дожидаться, запечатлеть и воплотить. Эта надежда на чудо (а вдруг доведется почувствовать дыхание и коснуться иных, запредельных миров?) владела им³, хотя с годами

¹ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 104.

² Последние новости, 1929, 15 августа, № 3067. — С. 3.

³ Это сказывалось и на всем поведении Адамовича: не рассчитывая на успешный результат и на какую-либо выгоду, он, по словам О. Коростелева, делал то, что следовало делать, и в этом состояла его особенная гордость независимого и свободного человека.

ослабевала, и тогда поэзии отводилась иная роль — «лекарства» от страданий, от боли, от неутоленных желаний. Так или иначе, жизнь вообще и жизнь в поэзии может быть оправдана лишь в том случае, если человек и поэт поставили перед собой великую, пусть и неисполнимую, цель. Такая цель — преобразование мира — стояла перед символистами. И вот теперь воспитанник акмеизма, отрицавшего самую нужду в выражении запредельного, в выражении невыразимого, идет вслед за символистами, продолжая их искания и возвращаясь к тому, чем они закончили. Он начинает с их поражения, надеясь на чудо и принимая их максимализм. Он ставит перед собой задачу «доделать то, что сделать не удалось, без отступничества и уж, конечно, без сладковатого хлороформа»¹. Адамович, конечно, знал, какое наследство он продолжает: «А отчасти это и наследие русского символизма, в том, что не было им досказано. Отцы, может быть, и отрелись бы от детей, но дети свою родословную знают и в ней их не собьешь»². Высокую «символистскую» цель он полагает не только себе, но и всей эмигрантской поэзии, приучая поколение «парижской ноты» брать на себя заведомо неисполнимые, но единственно достойные поэзии задачи. В этом максимализме Ю. Иваск справедливо увидел продолжение «идеологии символистов («все или ничего», мессианизм, Достоевщина)»³.

Символистская «закваска» ощущается и в том, что Адамович отныне считает, что поэту необходимо соединить христианство⁴ с запредельной музыкой⁵, преобразующей мир.

Итак, не заблуждаясь в неисполнимости преобразования земного мира и все-таки на это преобразование, как на чудо, надеясь, Адамович, следуя символистам, продолжает отстаивать грандиозные задачи поэзии. В противном случае, если поэзия не ставит перед собой высших целей, то она,

¹ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон: 1967. — С. 174.

² Там же. — С. 79.

³ Цит.: Коростелев Олег. «Без красок и почти без слов...» // Адамович Георгий. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 43.

⁴ По воспоминаниям З. Шаховской, Адамович говаривал, что христианство надо беречь, что это единственное, что у нас осталось (*Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 257).

⁵ Слово «музыка» Адамович употреблял в двух смыслах — узком и расширительном. В узком смысле «музыка» равна «музыкальности», т.е. фонетической благозвучности. К такой «музыкальности» Адамович относился с подозрением и в целом ее отвергал. Его поэзия вовсе не «музыкальна» в общепринятом смысле слова. Под словом «музыка» он понимал, как, впрочем, и Блок, который не был наделен музыкальным слухом, то, что называют «музыкой сфер», музыкой иных миров. Известно, что Адамович и поэты «парижской ноты» трактовали музыку в духе Ницше (дионисийское наслаждение злом), считая ее воплощением непознаваемой разумом изначальной трагичности бытия. Адамович называл музыку «дочерью одиночества», наградой за предпочтение, ему, одиночеству, оказанное, и, может быть, утешением в нем: «Все, что отняла у нас жизнь, возвращает нам музыка» (*Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. — Нью-Йорк, 1955. — С. 305). Именно такую «музыку» иногда слышит поэт, когда дух его покидает обыденное состояние и поднимается над ним, устремляясь ввысь. Напротив, погруженность в житейское море лишает поэта способности улавливать «музыку» мирового «оркестра» (ср., например, сетования Блока о том, что он не слышит «музыки»).

по его убеждению, не нужна, так как лишена смысла. Мысль Адамовича располагается между двух полюсов — светлого полюса надежды и темного, мрачного полюса неудачи. В центре стоят ожидаемое чудное виденье и жаждущий преображения поэт. Виденье напоминает о себе редкими мгновенными проблесками, намекающими на то, что впереди мерцает иной, запредельный свет. О виденье подает знак сияние, обещающее больше, чем оно являет собою, — либо переход в иное состояние, либо полное преображение. Отношения поэта, ждущего преображения мира и себя самого, к виденью есть поэтическая тема Адамовича, которую он сузил и одновременно расширил, заперев ее в границах отношений поэта с виденьем, но тут же раздвинув ее до объемов вселенной, потому что поэт в жажде преображения выходит за пределы земного мира. Именно такие моменты, когда поэту становятся доступными тайны иных миров, по мнению Адамовича, только и достойны поэтического воплощения.

Мгновения эти, однако, не балуют поэта своими посещениями, и большую часть жизни составляет ожидание, сопровождаемое скукой, грустью, тоской по несбыточному. Это, как точно писал О. Коростелев, не подлинная жизнь, а лишь ее фон. Но, коль скоро, пронзительные «сияния», достойные поэтического выражения, редки, то, стало быть, и поэзия становится почти или совсем невозможной¹. У поэта, томящегося в ожидании чуда, был небольшой выбор — славить жизнь в ее извечных ценностях или попытаться найти в безнадежности блаженство. З. Гиппиус, как и многие критики, не принимала у Адамовича и поэтов «парижс-

¹ С другой стороны, как вспоминал Ю. Иваск, Адамовича заворожил лермонтовский образ Ангела, которому скучные песни земли не могли заменить звуков небес. Так появилось его учение о невозможности поэзии, ибо поэты не могут петь как ангелы (*Иваск Ю. Поэзия старой эмиграции. — Русская литература в эмиграции. — Питтсбург, 1972. — С. 52*). Невозможность поэзии Адамович обосновывал и другими причинами, но здесь важно отметить, что сравнительно малое количество созданных им стихотворений не стоит в стороне от этой мысли. «Он не уставал повторять, — писал Г. Федотов, — что поэзия умерла, что надо перестать писать стихи» (*Федотов Г.П. О парижской поэзии // Ковчег. — Нью-Йорк, 1942. — С. 232*). Позиция Адамовича предопределила, по мнению Г. Иванова, общий характер «парижской ноты», «стремящейся — почти до самоуничтожения — сделать свою метафизическую суть, как бы обратно пропорциональной ее воплощению в размерах и образах» (*Числа, 1931, № 5. — С. 232*). См. также слова Адамовича: «В нашем темном и бедном мире мало подлинных поводов к поэзии, мало топлива для ее пламени, и оттого многое, что к ней причисляется, похоже скорее на те ослепительно вспыхивающие и потрескивающие звезды без малейшего тепла, которые под рождественской елкой вертят в руках дети. Несколько секунд блеска — и конец, никакого следа...» (*Дальние берега. — М., 1994. — С. 98*). Настаивая на необходимости слушать «музыку» и сожалея, что «В жизни больше суеты (или работы), в ней меньше музыки, чем нам, может быть, хотелось бы...», Адамович в то же время не доверял и «музыке», считая, что она уводит от жизни: «Не случайно же она ко всему остальному отбивает охоту!» Он, провозглашая свободу, отрицал всякую тиранию, стремясь избавиться от ее чар, от «пронзительно-унылых» стихов, от всяких сладких миражей», подозревая, что и здесь прячется, «по-видимому, какая-то размовка с жизнью, и когда «мы», с узких и пустынных наших вершин, со скукой и недоумением глядим на «типы и проблемы», то отталкиваем именно жизнь» (см. об этом: *Аллен Л. Об авторе и его книге // Адамович Георгий. Одиночество и свобода. — СПб., 1993. — С. 174*).

кой ноты» упоения отчаянием, обреченностью, усматривая в них явные признаки не преодоленного декаданса. Такие упреки не были беспочвенными¹. Адамовича и поэтов «парижской ноты» часто упрекали в том, что они застыли в настроениях безвыходности. Был, правда, из тягостного земного существования и третий выход, к которому призывал Адамовича Бицилли: любить дольний мир и человека несмотря ни на что, относиться к нему с нежностью и жалостью, помня о его хрупкости. Адамовичу такие настроения не были чужды.

Понимая все сложности и предвидя все препятствия на пути к преображению человека и мира, а также на дороге преодоления кризиса поэзии, Адамович упорно и твердо предъявлял к поэзии высокие, но не выполнимые максималистские требования, восходящие к истокам романтизма. По отношению к поэзии он не допускал никакого легкомысленного попущения. «Давно уже, — признавался он, — с самой ранней юности, занимаясь стихами — и шире поэзией — как своим привычным, а может быть, и основным делом, я вынужден признаться, что осадок остался у меня в уме и душе довольно горький. Это — не пересмотр сделанного в жизни выбора, не отречение от поэзии, а наоборот — потребность остаться ей верным. Поэзия не может и не должна быть мечтой, капризом, сновидением, прихотью, экзотической фантазией, словесной игрой, иначе ей грош цена. Сколько жульничества вокруг нее, сколько самодовольства, самоупоения, кокетства, какая беззаботность в отношении единого, общего человеческого дела, той «работы Господней», о «трудности» которой вздохнул перед смертью Владимир Соловьев!»²

Итак, поэзия есть преобразование мира и человека, и поэт пишет каждое стихотворение накануне апокалипсиса, накануне эсхатологического взрыва, за которым и последует новое состояние бытия. Таковы задачи поэзии во все времена. Но способы достичь цели в разные эпохи различны.

Поэт Николай Оцуп, сравнивая Золотой и Серебряный века русской литературы, спрашивал: «Что составляло особенность русского «золотого века»?» и отвечал: «Во-первых, широта и грандиозность поставленных перед собой задач. Во-вторых, — высокое трагическое напряжение поэзии и прозы, их пророческое усилие. В-третьих, — неподражаемое совершенство формы». Первая и третья особенности с предельной ясностью выражены Пушкиным. Вторая — «трагическое, пророческое напряжение поэзии и прозы» — запечатлелась в творчестве прямых наследников Пушкина: Лермонтова, Тютчева, Толстого и Достоевского. «Есть золотой, — продолжал он, ссылаясь, кстати, на статью Адамовича о стихах, — и есть серебряный век искусства. И в тот, и в другой век люди друг друга стоят. Вряд ли первые другой природы, чем вторые. Равновесие нарушается стихией», которая делает художников «золотого века» великими. В отличие от писателя «золотого века» «художнику серебряного века

¹ 1 марта 1953 года Адамович писал поэтессе Лидии Червинской: «По моему глубоко, глубочайшему убеждению в любовном отчаянии есть тоже крупница блаженства» (цит.: Коростелев Олег. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича). — В кн.: *Адамович Георгий*. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 30).

² Дальние берега. — М., 1994. — С. 98.

не помогает стихия. Но организация человека все та же, и без союзника иррационального он все же делает свое дело. Героизм серебряного века в этом и состоит. И что-то в созданиях его художников, несмотря на неизбежную бледность, даже лучше искусства золотого. Там слишком уж все полногласно, слишком переливается через край. Здесь — мера человеческих сил. Все суше, беднее, чище, но и, более дорогой ценой купленное, ближе к автору, более — в человеческий рост»¹.

После «золотого века» и после поражения «символистов», так и не преобразовавших земной мир и человека, Адамович и его сторонники уже не покушаются на изменение мира и человека, но претендуют на преображение души творящего²: творчество, по мнению Адамовича, вырывает поэта из обыденности и пусть на миг, но дает ему возможность заглянуть за грань, «за пределы дольного мира или хотя бы напоминает о существовании миров иных». Иначе говоря, от грандиозных задач преображения Адамович и «парижская нота» не отказывались, но путь к преображению выбрали не прямой, а опосредованный — через обновление души автора. Это обновление через стихи передается читателю, а новый читатель изменяет мир. В сущности, здесь подхватывается и торжествует большая традиция русской литературы, может быть, наиболее отчетливо выраженная Чеховым: переделка человека — начало преображения мира.

В связи со столь ответственными целями поэзии, о которых говорит Адамович своим «ученикам», он ясно понимает и недостаточность акмеизма (мастерство, ремесло — не главное, а подчиненное), и недостаточность «неоклассицизма» (стремление к достижению одного лишь эстетического совершенства замыкает литературу в собственной сфере и отрывает от жизни, препятствуя установлению тесных отношений между словом и духовным опытом; копирование или прямое подражание классическим образцам чревато созданием формально, может быть, безупречных, но безжизненных, «удручающе-пустых, духовно мертвых», стихов).

Вместе с тем недостаточность акмеизма и «неоклассицизма» вовсе не означает, что их надо отбросить и забыть. Напротив, зная об их недостатках, необходимо взять из творческого опыта символизма, акмеизма и «неоклассицизма» все ценное³.

¹ *Оцуп Николай*. «“Серебряный век” русской поэзии» // *Николай Оцуп*. Океан времени. — СПб.; Дюссельдорф, 1993. — С. 549, 556.

² *Терапиано Ю.* Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 152.

³ В стихотворении «Ничего не забываю...» Адамович провозглашал верность символизму, воссоздавая образы не очень почитаемого им Брюсова:

Ничего не забываю...
Ничего не предаю...
Тень несозданных созданий
По наследию храню.

Как иголкой в сердце, снова
Голос вещей услышать,
С полувзгляда, с полуслова
Друга в недруге узнать,

Что же нужно сделать, чтобы поэзия могла выполнить свою миссию? Адамович не перестает утверждать, что поэзия и литература для преодоления кризиса в душе, кризиса духа и соответственно кризиса в искусстве должны быть посвящены «вечным», «конечным» и «последним» вопросам. Стало быть, *главная задача поэзии, выдвигаемая Адамовичем — писать о «последних вещах», о страдании, о смерти, о вечности, о Боге¹.*

Будто там, за далью дымной,
Сорок, тридцать — сколько? — лет
Длится тот же слабый, зимний
Фиолетовый рассвет,

И как прежде, с прежней силой,
В той же звонкой тишине
Возникает призрак милый
На эмалевой стене.

¹ Справедливости ради, надо сказать, что призыв Адамовича к парижским поэтам сосредоточиться на «конечных вопросах» бытия, на «последней сути вещей» не только содействовал повышенной философичности и обобщенности, но и ограничивал, суживал тематику поэзии, побуждая писать о «самом главном» — о жизни, смерти, любви, судьбе, родине, одиночестве человека, Боге, оставляя в стороне другие грани бытия. А. Бахрах заметил: «...во всех своих писаниях он (Адамович — В.К.) порой с оттенком скептицизма и не без внутренней иронии комментировал ту же вечную тему:

О том, что мы умрем. О том, что мы живем.

О том, как страшно все. И как непоправимо...»

(Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 431). Вместе с тем Адамович видел и другую опасность: призывая писать о «последних вещах» и находить «единственные» слова, он предупреждал, что стремление к «последним вещам» в смысле литературного совершенства часто неоправданно: «... стоит только писателю возжаждать «вещей последних», как литература (своя, личная литература) начнет разрываться, таять, испепеляться, истончаться и превратится в ничто. Может убить ее ирония. Но вернее всего убьет ее ощущение никчемности. Будто снимаешь листик за листиком: это неважно и то неважно, это — пустяки и то — всего только мишура. Листик за листиком, безостановочно, безжалостно, в нетерпеливом предчувствии самого верного, самого нужного... которого нет. <...> Едва пожелаешь простоты, как простота примется разъедать душу серной кислотой, капля за каплей. Простота есть понятие отрицательное, глубоко мифистифическое и по-мифистифически неотразимое. Как не хотеть простоты, но и как достичь ее, не уничтожившись в то же мгновение? Простота есть ноль, небытие. “Я — конечно, я воображаемый — еще могу написать то, что все вы пишете, но я уже не хочу этого. И пусть не намекают мне с сочувственной усмешечкой на бессилие: умышленно, сознательно предпочитаю молчание”». Это одно объяснение, кстати, очень личное, почему задача написать «последнюю вещь», самую совершенную в художественном отношении, может оказаться губительной. Другое объяснение состоит в следующем: «... литература принуждена выбирать случайную тему, случайные образы, то есть одного человека из миллионов, не схему, а личность. Если же случайного, то есть игры, я избегаю, литература гибнет. Представим себе круг с радиусами. Литература — на концах радиусов, где поле необозримо, где манят и мерцают тысячи случаев, тонов, ритмов, случаев, сюжетов, настроений. Удача выбора, оправданность его посреди всей этой сложности и есть свойство таланта, и чем безграничнее материал выбора, то есть чем дальше скольжение по радиусам, тем в творчестве больше радос-

Она тем более очевидна в эмигрантской ситуации, когда человек поставлен один на один с судьбой, когда он понимает, что он один во всем мире, и ему не на кого и не на что, кроме себя, рассчитывать, что он лишен всякой опоры, которую дает ему родная земля. Эмигрант остался наедине с собой и, будучи поэтом или художником, оказался лицом к лицу с величайшими, основными вопросами — с Богом и смертью. Эту страшную ситуацию, как ни парадоксально, поэт может превратить для себя в эстетически выгодную: сама жизнь заставляет его обратиться к «вечным» вопросам бытия, отбросив все суетное, мелкое, эмпирическое.

В условиях, когда нынешнее время трагедийно и трагично, когда оно похоже не на пушкинское, в основном светлое и обещающее обновление, а на лермонтовское, полное разочарования и «безочарования», когда на пороге бытия эсхатологический взрыв, только путем претворения эсхатологии в поэзию можно уберечь душу от мирового распада, прислушиваясь к тому и другому. Надо ответить на нештучные угрозы века верой в то, что поэзия способна «поднять весь груз эпохи, и при общей «сальеричности» нашего времени, только такой полет и ценен, который тяжел и труден»¹. Во всяком случае, поэзия обязана предпринять такую попытку. По свидетельству И. Чиннова, Адамович утверждал, что поэзия должна быть «ответом на все». «Все можно сказать в стихах — и как сказать!» — передал он слова Адамовича, добавив, что тот «не соглашался, когда ему возражали, что поэзия никогда полноты жизни не вмещала и не вместит»².

Претворение эсхатологии в поэзию совершается в самом творческом акте: в стихотворении важен эсхатологический порыв к «финальному аккорду», чтобы произошло чудо. И. Чиннов писал: «Адамовичу хотелось бы до высокого сияющего острия — чтобы свершилось мировое чудо, а затем пусть, как молния, поэзия исчезнет»³. Сравнение поэзии с истонченным острием, иглой (стихи должны «пронзать») характерно для представления Адамовича. Суть его состоит в том, что не ранившая игла — материальный знак преображения, после которого привычная для нас поэзия исчезнет и явится другая, как после эсхатологического акта наступает «конец света» и воссияет новая жизнь. Если несколько огрубить мысль Адамовича, то каждое стихотворение должно быть написано с ощущением того, что оно — последнее в жизни поэта, что после него

ти, а в игре больше свободы. Но иногда возникает желание спуститься к центру («Не хочу пустяков, хочу единственно нужного»). И поле неуклонно суживается, радиусы стягиваются, выбор уменьшается, все удаленное от центра кажется поверхностным, все одно за другим отбрасывается. Человек ищет настоящих слов, ненавидя обольщения, отказываясь от них неумолимо-логическими в своей последовательности отказами. И вот наконец он у желанной цели, он счастлив, он у центра. Но центр есть точка, отрицание пространства, в нем можно только задохнуться и умолкнуть. Настоящих слов в языке нет, а передумывать и перестраиваться — бить отбой — поздно, да и невозможно» (*Адамович Георгий. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 163–164*).

¹ Адамович Г. Оценки Пушкина // Последние новости, 1935, 25 апреля.

² Дальние берега. — С. 255.

³ Там же.

уже не будет ничего земного, в том числе и поэзии. И об этом не надо жалеть, потому что придет эра иной поэзии, предвещаемая финальным аккордом. Тем самым речь у Адамовича идет не о том, что невозможна поэзия вообще, а невозможна лишь знакомая человечеству поэзия, которая уступит место незнакомой. Но перед тем, как земная поэзия прекратится, она успеет известить человечество о наступлении благого, благодатного преображения. С этой точки зрения, поэзия — связующее звено между двумя мирами: уходящим и приходящим, земным и запредельным.

В «Комментариях» Адамович так выразил свою мысль: «Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле, и вдруг взлетали... если и невысоко, то со всей тяжестью груза. *Чтобы все было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а все вместе слегка двоилось.* Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы «ах!», чтобы «зачем ты меня оставил?», и вообще, чтобы человек как будто пил горький, черный, ледяной напиток, «последний ключ», от которого он уже не оторвется»¹.

А это значит, что поэт, по Адамовичу, находится не только между двух миров, но и в неизбежном трагическом противоречии: он не может помешать «концу света», и в этом отношении обречен на отчаяние, пребывая в состоянии безнадежности. Но перед ним открывается вечность, ему предвещается новая реальность. И он дорожит этим двойственным состоянием души, испытывая блаженство в том, что творит, существуя между жизнью и смертью, в «последний» час, в непосредственном ощущении вечности и наедине с нею.

Блаженство смерти и жизни, упоение концом и началом таили в себе противоположные, слабые и сильные стороны — эстетство, декадентский яд и стремление к их преодолению в жажде обновления и в желании обретения новых эстетических ценностей.

В свой «последний час» и перед лицом вечности поэт, как и всякий ответственный человек, т.е. ответственно относящийся к себе и своему делу, не может, если уважает себя, фальшивить, лгать, нарочито сообщать о себе что-то ложное и риторически возвышающее и приукрашивающее. Он должен мыслить и говорить открыто, искренно, с предельной откровенностью, просто, без всяких ухищрений. Ему противопоказано многословие², а стихи должны рождаться и произноситься как бы случайно, сами собой, без усилия, без нарочитого напряжения. В этом заключено их обаяние, но в этом же заключено и присущее «учению» Ада-

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 163. Выделено мной. — В.К.

² Тут необходимо некоторое пояснение. Все, что внушали парижским поэтам русской эмиграции Адамович и вступивший с ним в полемику Ходасевич, предполагало наличие у авторов поэтической способности, таланта. Без этого неперемennого условия все разговоры об искренности, простоте и прочем, повисают в воздухе, так как сами по себе искренность, простота, правдивость и т.д. еще не делают человека поэтом. Это надо иметь в виду во избежание недоразумений.

мовича противоречие. Если душа должна изливаться стихами искренно, непосредственно, то ее не надо рационально, искусственно сдерживать. Между тем Адамович, как писал Ю. Иваск, «не хотел быть одержимым стихией стиха, чтобы не солгать, чтобы не быть обманутым какими-то бессмысленными мечтаниями»¹ и, стало быть, наносил ущерб той самой искренности, о которой заботился. Вместе с тем это противоречие реальное, а не выдуманное и примиряется оно не теоретически, а личным вкусом поэта и его талантом.

Поэта всегда подстерегают две опасности, и верный путь пролегает, согласно совершенно правильным рассуждениям Адамовича, между двумя крайностями, которые надлежит избегать. С одной стороны, когда поэт владеет стихией стиха, то у него возникает желание «перестараться» в сочинении стихов: еще тщательнее их отделать, виртуозно поиграть словами, добиваясь внешнего блеска и совершенства. В результате подлинные переживания куда-то исчезают, прячутся, и стихи оказываются пустыми и бессодержательными. С другой стороны, может случиться и наоборот: стихия стиха овладевает поэтом, и тогда он, следуя ей, не застрахован от вдохновенного и безответственного потока слов, отрыва от реальности и погружения в мечтательность, в конечном счете — от фальши.

Адамович не устал повторять, что более всего ценит в поэзии **искренность и простоту** и **решительно не принимает фальши** даже в самой малой доле. Поэт, по мысли Адамовича, прежде всего не должен лгать себе и быть перед собой абсолютно честен. **Первое условие искренности — верить себе.** Это убеждение он сохранил до конца дней. В одной из последних статей «Поэзия в эмиграции» он спрашивал: «кто поверит словам, которым не совсем верю я сам?»². Когда Адамович требовал точных слов, он имел в виду прежде всего — искренних слов. И хотя издавна считалось, что неподдельность чувства и переживания — неотъемлемые свойства поэзии, Адамович, считая их глубоко содержательными, напомнил о них в связи с громкими возгласами футуристов и в условиях «бездарной погони за обновлением формы»³.

Рядом с искренностью, отвергая фальшь, Адамович поставил **простоту**. По его мнению, кризис возможно преодолеть, выразив его лишь в предельно искренней и правдивой поэзии, наследуя лермонтовскую традицию.

В трагическую эпоху, в эпоху эсхатологии, а не истории, искусства нет и не может быть, и не нужно, — «иллюзии «искусства» рассеялись»⁴. Прежние эстетические ценности исчезли или потеряли свою привлекательность. Ныне, считал Адамович, не место эпитетам, метафорам, метонимиям, гиперболам и другим тропам, а также фигурам речи. Их место должны занять **простота и искренность**. Если поэзия намерена преобразить хотя бы душу пишущего, то для этого необходимы полная искрен-

¹ Новый журнал, 1972, № 106. — С. 286.

² Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 185.

³ Жизнь искусства, 1923, № 2. — С. 3.

⁴ Адамович Г. Собр. соч. — СПб., 2000. — С. 168. Адамович имел в виду не искусство вообще, а искусство «золотого» и «серебряного» веков, в котором «священные слова» утратили свое высокое значение и стали риторическими украшениями.

ность (вообще и с самим собой) и поэтическая простота¹. Апостолом простоты и апостолом аскетизма² назвал Адамовича И. Чиннов.

Простота предполагает, по Адамовичу, отсутствие украшения, декоративности, орнаментальности. «Писать стихи», утверждал Георгий Викторович, надо, «отказываясь от всего, от чего отказаться можно, оставшись лишь с тем, без чего нельзя было бы дышать. Отбрасывая все словесные украшения, обдавая их серной кислотой»³. Тем самым он провозглашал **сокращение поэтических тем и экономию поэтических средств** («начало и конец всякого мастерства»⁴), сведение их к минимуму⁵. Это требование выдвигалось для того, чтобы на первом плане всегда оставалась «истинная человечность», не затмеваемая ни метафорами, ни гиперболой, ни другими яркими выразительными образами, ни изысканной звукописью. «Что это за поэзия, — восклицал Адамович, — которая опасается, как бы что-нибудь, Боже упаси, не повредило ее поэтичности! Все, что в поэзии может быть уничтожено, должно быть уничтожено: ценно лишь то, что уцелеет»⁶.

«Аскетическая» теоретическая программа Адамовича была достаточно категорична: если образ «можно отбросить, значит, его надо отбросить. Образ по существу не окончателен, не абсолютен. Если поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из «да» и «нет», из «белого» и «черного», из «стола» и «стула», без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии! Виньетки и картинки, пусть и поданные на новейший сюрреалистический лад, нам не нужны!»⁷. Адамович предъявлял к поэтам максималистские и по сути своей невыполнимые требования: «найти слова, которые как будто никогда еще не были произнесены и никогда уже не будут заменены другими»⁸. То же самое касалось и интонации: она должна быть единственной, необходимой для выражения конкретного переживания в данный момент.

Все это означало, что поэзия должна быть по своему языку приближена к прозе и, как писал И. Чиннов, сознательно обеднена, исполнена аскетического подвижничества, и в этой подвижнической очищенности освобождена от всего «неокончательного», необязательного, риторического, орнаментального декоративного и принципиально незаменима⁹.

¹ Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 152.

² Аскетизм, однако, не погубил в Адамовиче чувства красоты.

³ Дальние берега. — М., 1994. — С. 252.

⁴ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 208.

⁵ В предельном проявлении такая экономия средств означает, что лучшая поэзия (если бы это было возможно!) — это высказывание души, по вздоху Фета, без слов. Адамович, кажется, был готов создать поэзию «без красок и почти без слов», поэзию, если можно так выразиться, «содержательного молчания», ибо в том, что заключено в словах, нет полноты: в словах уместается далеко не все, наполняющее душу. Человек часто повторяет стихи не для того, чтобы насладиться давно известным смыслом составляющих их слов, а потому, что он заворочен ритмом и другими свойствами стихов, которые несут свой особый «смысл», заключенный не в словах, а в стихах.

⁶ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 174–175.

⁷ Там же. — С. 78.

⁸ Там же. — С. 70.

⁹ Дальние берега. — М., 1994. — С. 251. А. Бахрах вспоминал, что Адамович лю-

Олег Коростелев, изучавший поэтику Адамовича, пришел к заключению, что наставник «парижской ноты» — исповедовал принцип «выразительного аскетизма», последовательно сказывавшийся «во всем — в выборе тем, размеров, в синтаксисе, словаре. Сознательный отказ от украшений, от полета, вплоть до обеднения, до неуклюжести, до шепота. Все остальные возможности отклонялись, как слишком легкие, либо ненужные, во всяком случае, неуместные в его личной поэтике: «...ощущаю как измену Иных поэзий торжество» («Стихам своим я знаю цену...»). Такая аскетическая сдержанность, очищенность, «апофатизм»¹ приводили к стихам прозрачным, графичным, черно-белым»².

К этим основным свойствам поэтики «парижской ноты» принадлежит и «учение» о слове, в котором соединились как символистские, так и акмеистические черты.

С точки зрения Адамовича, следует различать тот образ, который содержится в стихотворении, и тот, который создается в душе читателя. Они не равны, не тождественны. Для восприятия искусства и его влияния наиболее важен не образ, содержащийся в стихотворении, а образ, который возникнет и создастся у читателя³. Употребляя тропы, поэт может отвлечь внимание читателя и препятствовать созданию у него того впечатления, на которое он рассчитывал⁴, а, стало быть, представший

бил повторять слова Боссюэ: «поэзия — самый хорошенький из всех пустячков». Он, свидетельствовал мемуарист, «не терпел театральности и бутафории и меньше всего какого-либо нажатия педалей и ощущал безблагодатность вагнеровского вдохновения». И дальше: «Адамович и в жизни, и в людях сторонился всякой приперченности и больше всего ценил дар остановиться вовремя — паскалевский “дар молчания”».» (*Бахрах Александр*. Указ. соч. — С. 429, 430).

¹Апофатизм — утверждение положительного начала через отрицание. В данном случае это отрицание стершихся некогда высоких понятий как утверждение новой, не риторической, не декоративной поэтичности, полагаемой высшей ценностью и восходящей к представлениям акмеистов.

²*Коростелев Олег*. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // *Адамович Г.* Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 33.

³Тут Адамович, как выяснено исследователями, был согласен с Потебней («Теоретическая поэтика»), для которого человек получает умственное удовлетворение не от образа самого по себе, а от идеи, как совокупности мыслей, вызываемых образом, выступающим по отношению к идее источником. Тем самым содержание стихотворения, по Потебне, заключено не в образах, а в том, что стоит за ними. Образы нужны для создания представления, истинная же цель стихотворения — создать у человека, читающего стихотворение, определенное настроение. Но создать настроение можно и при отсутствии образов. Стало быть, их присутствие не свидетельствует о ценности сочинения. А это значит, что наиболее важным остается точная передача настроения.

⁴В статье «Литературные беседы» Адамович писал: «Если поэту «есть что сказать», если ему доступно вдохновение, то он инстинктивно ищет слов, наименее способных отвлечь внимание от целого, от той сущности, которая разлита во всем стихотворении, а не цепляется за отдельные его части. Он не боится метафор и эффектов — они просто не нужны ему. С высот того, что виделось ему в минуты замысла, все это — мишура и ничтожество» (*Адамович Георгий*. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 281).

читателю образ, как и смысл и содержание всего сочинения, явятся искаженными. Следовательно, лучше избегать ярких образов (Адамович восхищался пушкинским стихотворением «Я вас любил...» — ни одной метафоры!) и употреблять обычные, обиходные, будничные слова. Выразительность от этого не только не пострадает, но и возрастет. Но что значит писать стихотворения будничными словами? Откуда возьмется поэтичность? Она возникает не вследствие яркой и броской образности, а благодаря ее отсутствию и богатству содержательного и оригинального внутреннего мира поэта¹. Чем свободнее этот мир от украшений, тем более он поэтичен. В этом Адамовича убеждал опыт русской и мировой поэзии: «все большие, значительные поэты прошли одним и тем же стилистическим путем: от условно-поэтического словаря к полному прозаизму речи <...> к пренебрежению языковыми украшениями, в конце концов к суровой честности языка»².

Добиться поэтической выразительности можно, таким образом, не путем внесения в поэтическую речь словесных украшений, а путем обнажения речи и опоры на логическую ясность. **«Поэтические образы, — писал Адамович, — подчиняются тем же законам, что и прозаическая речь. Они могут иметь какие угодно «вторые», углубленные и неуловимые значения. Но, прежде всего, образ должен быть «забронирован» от обвинений в абсурдности»**³. Тут Адамович возражает против разрыва с логикой и формальной игры со словом у европейских поэтов, поскольку поэзия в Европе, потерявшая и веру, и надежду в XX веке, «вероятно именно поэтому легко отбросила логический ход речи»⁴. Русской поэзии это не пристало, так как она еще сохранила надежду на преобразование.

Для того чтобы слово верно отразило замысел писателя, не однажды повторял Адамович основной принцип акмеизма, оно обязано значить то, что действительно значит. Стало быть, поэт не вправе произвольно заменить его значение, как он того хочет. Если символисты провозглашали принцип «звук на душу навей» и на первый план выдвигали добавочные эмоциональные оттенки слова (школа Жуковского-Фета), мелодические возможности стиха, звуковую инструментовку, ритм, благодаря чему создавался особый, скрытый смысл, отличный от непосредственного смысла слов, то Адамович требовал от поэтов «парижской ноты», чтобы они прежде всего заботились о значении, отдавая первенство семантике. Слово символистов опиралось не на основное словарное значение, а на его вторичные, большей частью эмоциональные значения, создававшие эмоциональный ореол и вызывавшие побочные ассоциации. В этом случае оно становилось многозначным, а его значения теряли определенность. В этом своем качестве оно вступало в союз с другими словами со столь же неопределенными и расплывчатыми значениями. Вместе они

¹ «Стихотворение, — писал Адамович, — бывает прекрасно *не несмотря* на отсутствие блестящих метафор и т. д., только *благодаря* отсутствию их» (Адамович Георгий. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 281).

² Звено, 1925, 9 ноября, № 145. — С. 2.

³ Звено, 1927, 29 мая, № 226. — С. 1. Выделено мной. — В.К.

⁴ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 173–174.

образовывали единый эмоциональный образ, обладавший особым тайным смыслом. Символисты, например, Блок стремились зачаровать и околдовать ритмом и звукописью:

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.

Адамович тоже считал, что в стихотворении должна быть «тайна», что стихотворение обязано содержать скрытый для «непосвященных» смысл. Но создаваться он должен не путем эмоционального «навевающего» воздействия на читателя, а передачей внутренней «музыки» души¹ с помощью логически выдержанной речи и семантически ясного слова. Иначе говоря, речь идет о той «музыке» мира, которую улавливает душа в предвещии или в состоянии вдохновения, когда слов еще нет. Она настраивается на определенный эмоциональный лад. Но для передачи этого лада и его смысла нужно ясно и точно выразить «музыку» в словах со вполне определенным значением, чтобы не сфальшивить. Но можно ли сказать, что «музыка», уловленная душой, целиком переливается в стихотворение? Конечно, нет! И с этой точки зрения стихотворение не заключает в себе всего высшего смысла, почувствованного и пережитого поэтом. Следовательно, и для символистов, и для Адамовича высший смысл остается скрытым, утаенным, в чем и состоит прелесть и обаяние поэзии. Но это же означает также, что не текст стихотворения является целью поэта, ибо истинный смысл заключен не в нем, а в содержании той «музыки», которую он должен передать читателю, и в том содержании, которое усвоит читатель. Стихотворение — переходный этап от души поэта к душе читателя в донесении до него высшего смысла. Это означает, что стихотворение наделено очень важной функцией: чем точнее в нем выразится высший смысл и чем более ясным он дойдет до адресата, тем более широкие возможности открываются для преображения души.

Так как есть опасность потери высшего смысла при переходе от «музыки», услышанной душой поэта, к душе читателя, то, естественно, возникает стремление эту потерю избежать и передать высший смысл в полном своем содержании. Но это возможно лишь том случае, если само стихотворение также будет обладать смыслом. Отсюда следует, что значение слов недостаточно для передачи смысла, как и строй стиха у символистов. Адамович полагает, что восполнить неполноту смысла, возникающую при его передаче значениями слов, можно строем стиха. Но и слово должно быть полноценным, т. е. включать не только основное значение, но и его оттенки. Полноту значений в слове, исчерпанную до дна, Адамович понимал как единственность и незаменимость.

¹ В рецензии а сборник «Одиночество и свобода» М. Кантор писал: «... поэтическое прошлое Адамовича сказывается в его критических писаниях: в литературе он склонен отвергнуть то, что осталось глухо к музыке» (Опыты, 1956, № 6. — С. 97).

В этом опять-таки сказался максимализм Адамовича, потому что слово во всем объеме его значений и оттенков нельзя передать ни в поэзии, ни в прозе. Да это и не нужно. Сам Адамович в некотором противоречии с предыдущими высказываниями настаивал: поскольку в языке как едином явлении сложились одинаковые, устойчивые ассоциации и уже существует целый арсенал образов и смыслов, то и отобранные поэтом слова включены в этот образный строй языка. Стало быть, искать им новые замены, вне законов данного языка, нет никакого резона, — появившись в стихотворении, они сразу вызовут в сознании и чувствах и приведут в движение весь образный слой, опираясь на который можно творить новые образы и смысловые ряды. Не приходится сомневаться, что эта сторона высказываний Адамовича была направлена против авангардистов.

В связи с таким отношением к языку и слову Адамович поступал с чужими удачными словесными находками вполне свободно и распоряжался ими по-своему, либо прямо цитируя, либо без каких-либо ссылок пользуясь чужой образностью. И это не было плагиатом. Так поступал не только Адамович: поэты считали себя вправе брать «свое» у других поэтов, потому что «чужое» входило в новый текст и приобретало новые признаки, не предусмотренные прежним создателем. С помощью этих уже известных образов создавалась новая образность и новая содержательность. Одна из причин заключалась в том, что, по мнению акмеистов, в языке верно называются и выражаются вещи внешнего мира и душевные движения, связанные с миром чувств. При этом внешний мир и мир чувств богаче, чем язык, и не все поддается выражению в словах. Вот этот разрыв уменьшает поэзия в целом: возможности языка приводятся в соответствие с наименованиями явлений, предметов, чувств. Отсюда следует, что любому поэту открыт весь арсенал поэтического языка. Кроме того, сказанное поэтом слово вошло в обиход, стало, как и язык, общим достоянием, которым вправе пользоваться каждый для своих поэтических нужд, находя и в языке и в поэзии точные выражения.

В своем «учении» о слове, как показал О. Коростелев, Адамович не избежал противоречий. Так, по его мнению, после знакомства со стихами в памяти «остается не смысл слов, а тембр голоса»¹. Но в таком случае, зачем, спрашивает О. Коростелев, «столь старательно искать точные слова, не достаточно ли ограничиться точным тембром?»². Но в том-то и дело, что Адамович, с одной стороны, слишком хорошо понимал значение слова и стиха, выбор единственного слова и единственного тембра, их гармонию и все-таки, в соответствии со своей «теорией», нарушал равновесие, отдавая предпочтение точному значению слова, тогда как художественный вкус подсказывал ему, что без стиха нет поэзии.

Другая трудность, вставшая перед Адамовичем, состояла в том, как найти точные слова для выражения «невыразимого». Акмеизм, как известно, отказался выражать «невыразимое». Адамович также считал, что «Ясности нашей есть предел. Но, дойдя до этого предела, надо речь оборвать, надо иметь мужество умолкнуть. Сказав все, что было в его си-

¹ Последние новости, 1939, 12 января, № 6499. — С. 3.

² Адамович Г. Полн. собр. соч. — С. 39.

лах, поэт должен отказаться от соблазняющей его лжи, хотя бы вследствие этого отказа поэзия оказалась бы внешне обедненной»¹. В этом случае Адамович явно хотел сблизить установки акмеизма и принципы символизма. Он понимал необходимость выражения «невыразимого», но опасался лжи, потому что «невыразимое» точно не определимо точным словом, и соглашался скорее обеднить поэзию, чем сфальшивить. Его вывод таков: «Лучше намек на истину, чем точность в заблуждении»². Эту мысль Адамович обосновывал с разных сторон: во-первых, поэт как земной человек, не знает точных имен небесного и запредельного («Лермонтову по природе совершенство недоступно. Какие слова нашел бы он для «звуков небес»? Нет этих слов на человеческом языке. “Где-то”, “что-то”, “когда-то”, “когда-нибудь”»³); во-вторых, всякие «определенности», всякие явные наименования в виде «лучезарных осиянностей» психологически неуместны и не в природе человека (он не мог бы прошептать их самому себе, оставшись наедине и сочиняя стихи), а должны быть признаны украшениями и не могут быть допущены в стихотворение. Как только, однако, было произнесено слово «намек», сопровождаемое неопределенными словами типа «кто-то», «что-то», «какой-то» и т. п., в «учение» Адамовича ворвался символизм⁴.

Примирение между «выразимым» и «невыразимым» Адамович нашел в том, что отказался прямо именовать и определять «невыразимое», а старался приблизить его и приблизиться к нему, описывая с разных сторон и не пересекая грань, «умолкая в нужном месте», «наполняя смыслом пропуски каких-то звеньев логической цепи»⁵.

¹ О. Коростелев (*Адамович Г.* Полн. собр. соч. — С. 61) полагает, что в данном случае Адамович смыкался с И. Анненским и с неопозитивистской программой «очищения» языка, отразившейся, например, в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» (*Витгенштейн О.* Философские работы. Ч. 1. — М., 1994. — С. 73).

² Современные записки, 1927, № 33. — С. 428.

³ Звено, 1927, 17 апреля, № 220. — С. 2.

⁴ Ср. у Блока: «Кто-то шепчет и смеется...», «Чья-то ласка, как во сне...», «В чьем-то женственном дыхании...».

⁵ *Адамович Г.* Полн. собр. соч. — С. 41. Умение на нужном месте умолкнуть, сделать пропуски логических звеньев в течении мыслей — высоко ценилось Адамовичем, например, у Лермонтова, в поэзии которого «есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать» (*Адамович Г.* Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 183). Мотивируя необходимость недоговоренностей, Адамович писал: «Недоговоренность может быть искусственным приемом. Тогда ей невелика цена. Но она бывает неизбежной, потому что есть вещи, которые сложнее и тоньше человеческого языка. Не только внутреннее целомудрие, но и стилистическое чутье подталкивает необходимость некоторой сдержанности и даже условности на языке, ставит предел индивидуальной языковой разнузданности. О всех действительно великих книгах можно сказать, что в них есть подводное течение. Есть не только слова, но и молчание. В словах не все уместилось. Отблеск оставшегося «за словами» заливают всю книгу» (Звено, 1925, 3 августа, № 131. — С. 2). Мысль Адамовича сводится к следующему: если недоговоренность — всего лишь литературный прием, то она является украшением и ей не место в стихотворении; если же она необходима для выражения полноты души, чувства, переживания, то она содержательна, естественна и желанна.

Итак, в области формы «парижская нота»¹ устами Адамовича ратовала за аскетизм поэтики, за искренность как гарантию против фальши и простоту, не принимала громкость тона и голоса, патетику, декламацию и риторику, предпочитая ровный и даже намеренно приглушенный тон вплоть до шепота, бормотания и — в пределе — молчания, скептически относилась к образности (к эпитетам, метафорам и прочим тропам), «предписывала» обходиться без красок, орнаментальности и декоративности, настаивала на логическом строе речи, на прозаическом порядке слов, на точности языка, на свободе стиховых форм, но не одобряла свободный стих. Все это вместе обеспечивало истину чувств и психологическую точность².

Разработанность формальных «правил» играла, однако, подчиненную роль. Главное место в суждениях Адамовича заняла содержательная часть. Формальные соображения, несомненно, важные и тонкие, высказывались с той очевидной целью, чтобы с **наибольшей полнотой выразить в поэзии личность поэта в ее неповторимости**³. От личности требовались ответственное осознание того, что стихи — не пустое дело, что поэзия переживает кризис и отношение к ней и к ее перспективам не может быть восторженным, а предпочтительнее — пессимистическим.

Поэзия, по мнению Адамовича, **ценна попыткой разрешения «последних вопросов»**. В соответствии с этим требованием содержанием поэзии выступают отношения личности к ним. Только та литература имеет смысл, утверждал он, где слово обеспечивается богатством личности и где за словом стоит человек. Для Адамовича «личностная, или человеческая» значительность и новизна стояли на первом плане по сравнению с «литературной». Личностное начало подчиняет себе всю поэтику. Главное — не сфальшивить, выразить психологическую правду, воссоздать психологические состояния (через лирический монолог или диалог, либо через описания предметов внешнего мира), запечатлеть реальные переживания, непосредственные движения души. Именно с этими мыслями связано стремление к точному, ясному, взвешенному и выверенному слову. Наибольшую трудность представляло выражение «внутренней речи», которая, зародившись, еще не обрела словесного оформления. Так или иначе, — **непосредственное и подлинное чувство**

¹ Некоторые исследователи, например, Луиджи Магаротто в статье «Антология надежды» считают, что «парижская нота» — не «школа», не особая литературная атмосфера и «не столько литературный стиль, сколько подход к поэзии или, если воспользоваться выражением Б. Поплавского, «своеобразный русский взгляд на мир»» («Якорь». — СПб., 2005. — С. 325).

² Это качество Адамович особенно ценил и считал, что «человеческую психологию» выдумать нельзя. В речи о Льве Толстом (3 декабря 1960 года) он говорил, что в творчестве Толстого «есть какая-то совсем особая, гипнотически-убедительная правдивость», что «человеческую психологию» Толстой не выдумывает, а «находит» (Адамович *Георгий*. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 134).

³ Адамович не раз прямо говорил и писал о том, что личность для него стоит на первом плане. Например, в книге «Одиночество и свобода» он утверждал, что Б. Зайцев существует для него как писатель «в полном, глубинном смысле слова, потому что существует как личность» (Адамович *Г.* Одиночество и свобода. — Нью-Йорк, 1955. — С. 196).

превыше всего, даже формальных слабостей. Непростительна неискренность.

Все эти признаки вместе сложились в понятие «человеческий документ». «... новая литература, — справедливо писала Елена Менегальдо, — отвергает вымысел в пользу свидетельства о времени и о себе — литература должна стать документом, запечатлевающим историю души, а писательское перо — передавать внутренний монолог художника»¹.

Полемика Г.В. Адамовича с В.Ф. Ходасевичем и А.Л. Бемом. Выдвигая на первый план в литературе содержательность личности автора и «человеческий документ» как ее эстетический продукт, Адамович не мог не впасть в противоречия. Конечно, он понимал, что, чем богаче личность, тем более значительные художественные ценности она может создать, но что содержательность личности еще не обещает появления эстетически значимых произведений, что нужен талант. Но, допустим, Адамович имел в виду личность, обладающую талантом. Тогда ее внутреннее богатство должно увеличивать, усиливать талант, обеспечивать рождение замечательных произведений. Как эссеист, критик и — в данном случае — теоретик литературы, он в первую очередь заботился о духовном потенциале личности. Однако, с его точки зрения, «Критике... доступно только «как». «Что» можно признать, засвидетельствовать, но за это трудно хвалить, бранить, ставить в пример. «Что» — есть душа художника, Божий дар, который надо принять покорно и с сознанием непоправимости»². Если «что» (содержание души) можно только констатировать, ибо оно раз навсегда данное, то, спрашивается, зачем о нем заботиться, — ведь ничего уже изменить нельзя: сколько отпущено душе таланта, столько его и пребудет. Между тем Адамович интересовался тем, *что* говорит поэт, т. е. пытался воздействовать на душу автора, побуждая его писать о «последних», «конечных вещах», которые не всегда могли соответствовать внутреннему миру того или иного поэта.

С одной стороны, утверждая, что критике доступно только «как», он, касаясь стихов Ходасевича, рассуждает именно об их содержании, о душе поэта: по его мнению, стихи Ходасевича «смущают отсутствием «крыльев», свободы, воздуха», Ходасевич, по мнению Адамовича, смотрит всегда «внутрь себя, и это решительно определяет его «гамлетовскую» природу, его боязнь мира, его обиду, его неуверенный вызов миру»³. С другой стороны, требуя выражения личности («что»), Адамович давал подробные советы в области формы («как») и объяснял, с помощью каких поэтических средств или их изъятия этого добиться. Иначе говоря, у Адамовича «что» и «как» часто менялись местами и подменяли друг друга. И это становилось невольным свидетельством, как ни странно, в пользу Адамовича: он не смешивал «что» и «как», а пытался примирить их и

¹ Менегальдо Елена. Русские в Париже. 1919–1939. — М., 2001. — С. 105. Одним из очередных поводов полемики Адамовича и Ходасевича послужил роман Е. Бакуниной «Тело», о котором Адамович написал статью «Человеческий документ» (Последние новости, 1933, 9 марта), а Ходасевич в ответ — статью «Тело» (Возрождение, 1933, 11 марта).

² Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 281.

³ Там же. — С. 281, 282.

найти между ними гармонию («...поэзия есть не только тайнотворчество, но и ремесло»¹; «мастерства чисто внешнего, голого, бездушного не бывает... Великая и подлинная власть над словом всегда соединялась с богатством содержания»². В эссе «О самом важном»³ он писал о необходимости соединить правду слова с правдой чувства.

И все-таки теоретическая трудность диалектики содержания и формы ему не давалась, и в большинстве высказываний он склонялся в пользу «что», разумно полагая, что пустота содержания не искупается формальным блеском. Но, отдавая предпочтение «человеческому документу», он впадал в ошибочную крайность, считая, что искренность и подлинность «человеческого документа» искупают его художественные несовершенства и даже ставят выше мастерски сделанного художественного произведения. Здесь ощущается явная недооценка мастерства, ремесла, выучки, которая не укрывалась ни от недругов, ни от поклонников Адамовича. И. Чиннов писал: «... роль мастерства, как известно, он склонен был преуменьшать»⁴. Однако если «человеческий документ» претендует на титул художественного произведения, то он обязан ему соответствовать. Всякое же небрежение формой способно только дискредитировать его в содержательно-художественном отношении.

И хотя трудно представить, что Адамович не понимал значения формы, мастерства, соблюдения законов поэтического «ремесла» или пользы цеховой выучки, как Ходасевич — содержания, все-таки факт остался фактом: критик часто принижал форму, полагая, что, если форма не определяет сущность поэзии, то ее можно счесть делом второстепенным. Это позволило оппонентам, прежде всего Ходасевичу, подвергнуть критике его «теорию» и вступить с ним в длительную полемику. Ходасевич стал главным и наиболее последовательным литературным противником Адамовича, хотя оба питали интерес друг к другу и получали от полемики (или полемического диалога) взаимное удовольствие, нередко дополняя друг друга. «Однажды, — вспоминал Адамович, — после одного из наших печатных споров, где взял я, кажется мне, довольно запальчивый тон, встретив Владислава Фелициановича, я сказал ему что-то вроде «надеюсь, вы не сердитесь»... Он улыбнулся: “что вы, что вы, подобные споры — одно удовольствие”»⁵.

В последнее время была высказана точка зрения, согласно которой эмиграция, с пристальным вниманием и неослабевающим интересом следившая за литературным спором, напрасно признала позиции противников абсолютно противоположными. На самом деле Адамович и Ходасевич — мнимые непримиримые враги, потому что их взгляды во мно-

¹Звено, 1928, № 6. — С. 296.

²Звено, 1928, № 1. — С. 4).

³Литературный смотр. — Париж, 1939.

⁴Дальние берега. — М., 1994. — С. 251.

⁵Адамович Г. На полях книги Ходасевича // Новое русское слово, 1954, 21 ноября. См. также: Коростелев О., Федякин С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича. 1927–37. — «Российский литературоведческий журнал», 1994, № 4. — С. 206 («Возможность вести спор на высоком уровне с достойным противником обоим явно нравилась»).

гом сходны, а их борьба была совместной борьбой за ценности и будущее русской литературы¹. Конечно, оба — Адамович и Ходасевич — беспокоились о новой русской литературе и желали ей процветания, но «борьба» их никак не была **совместной**. Что касается взглядов, то, несмотря на точки соприкосновения, они держались совершенно разных позиций относительно главного — способов выхода из кризиса. Адамович и Ходасевич как бы поменялись местами: первый оставил цеховые акмеистические знамена и склонялся в пользу символизма, второй подхватил эти знамена и стал защитником мастерства, ремесла и цеховой выучки.

Суть расхождений Адамовича с Ходасевичем давно уже сформулировал Струве: «С одной стороны, требование от поэзии «человечности»..., а с другой — настаивание на мастерстве и поэтической дисциплине...»². Однако Струве коснулся только полемики в области формы, оставив в стороне более глубокие причины.

Адамович и Ходасевич исходили из общего тезиса: мир вступил в трагический этап истории, для русских усугубленный эмиграцией, человеческие души и искусство впали в острейший кризис. Констатация этого факта требовала ответа, в частности, относившего к жизни и к литературе: как выйти из кризиса? Вот тут-то на один и тот же вопрос авторы давали прямые, но разные ответы.

Начало полемики связывают с объявленным журналом «Звено» весной 1926 года конкурсом на лучшее стихотворение, по поводу которого состоялся обмен репликами. Далее спор развернулся об эмигрантской поэзии и о кризисе поэзии на страницах «Последних новостей» (Адамович) и «Возрождения» (Ходасевич).

Для Адамовича причина кризиса поэзии заключалась в общем кризисе культуры, в духовном неблагополучии личности, в ее разложении. В этих условиях поэзия должна правдиво, углубляясь в человека, передавать это состояние. Чтобы выполнить такую задачу, поэт должен не столько заботиться о форме, о «мастерстве», сколько быть предельно искренним и с обнаженной простотой высказать свою жизненную тревогу. В этом случае произведение не будет выглядеть «искусственным», «сделанным», а предстанет непосредственно «рожденным». Стало быть, первенство отдавалось безыскусственной поэзии, сохранявшей интимность чувств, непосредственность живого душевного документа, перед поэзией, в которой чувство преображено искусством.

В этом смысле характерен спор Адамовича и Ходасевича по поводу стихотворений Л. Червинской.

С точки зрения Адамовича, в «растерянных, беспомощных, почти немых» стихах Червинской, если сравнить их со средне-гладкими, искусно сделанными, но духовно-мертвыми, пустыми стихами других поэтов, есть творчество, потому что в них есть жизнь. Отстаивая свою позицию, Адамович утверждал, что одного «мастерства» недостаточно³, и

¹ Демидова Ольга. Метаморфозы в изгнании. Литературный быт русского зарубежья. — СПб., 2003. — С. 38–39.

² Струве Г.П. Русская литература в изгнании. — М., 1996. — С. 148.

³ Ю. Терапиано даже написал стихотворение «Кто понял, что стихи не мастерство...».

это, конечно, правильно. Но из такого утверждения не следует, что мастерством можно пренебречь. Адамович молчаливо отождествляет творчество с искусством, и у него получается, что жизненность есть признак творчества. Однако жизнь есть во многих явлениях, однако это не значит, будто она всегда эстетически направленная и в этом смысле творческая.

По мнению Ходасевича, стихи Червинской еще не стали произведениями искусства: «Передо мной лежит небольшая книжка стихов, озаглавленная «Приближения». Она только что издана в Париже молодой поэтессой Лидией Червинской. У Червинской есть очень хорошие данные: несомненное дарование, изящный вкус. Есть, наконец, качество в особенности ценное: та подкупающая правдивость, которую нельзя подделать и которая невольно располагает читателя в пользу автора. Казалось бы — налицо все данные, долженствующие сделать книжку Червинской маленьким поэтическим подарком. Но — вот этого-то и нет. Книжка, напротив того, повергает в уныние не только меланхолическими своими темами, но еще более — той меланхолией, которой пропитана вся ее *литературная* ткань. Глубокая растерянность и как бы даже усталость, не только человеческая, но и литературная, явно владеет автором, едва начинающим свое поприще. Стихи Червинской бледны и анемичны не только потому, что она хотела их такими сделать (нельзя отрицать и этого), но и потому, что иными они не могли выйти. Это произошло от *отсутствия литературного мировоззрения*, которое (отсутствие) у Червинской не только очевидно, но и как бы сознательно подчеркнуто. Если угодно — отсутствие этого мировоззрения именно и составляет ее мировоззрение. В литературном смысле Червинская ничего не имеет силы ни до конца понять, ни вполне отвергнуть. Стихи ее словно не знают, какими им быть, и у них нет отчетливого желания быть какими-нибудь. Лично не пройдя никакого поэтического пути, Червинская как бы уже прошла все и во всех разуверилась, и все оставили в ней горький осадок усталости, ощущение ненужности и бесцельности. Она даже умеет придать некоторую болезненную прелесть своему разуверению и бессилию, — но все-таки это не что иное, как знамение тяжелого поэтического кризиса. Бессилие Червинской не только ей принадлежит. Она лишь отважилась с наибольшею открытостью и своеобразным умением обнаружить то, что в разных степенях присуще огромному большинству ее поэтических сверстников, не столь откровенных или не столь чутких к собственному бессилию. Вот почему книга Червинской мне представляется глубоко характерной для сегодняшнего дня»¹.

Стихи Л. Червинской, как и многих явлений эмигрантской литературы, — всего лишь «человеческий документ»². В статье «Автор, герой,

¹ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. — М., 1991. — С. 594–595. Ср. мнение В. Яновского: «Червинская жила в искусственном мире, с искусственным бытом, искусственными отношениями. В результате ряда искусственных выдумок получалась ее весьма искусная, реальная поэзия» (Яновский В.С. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 230–231).

² См. отзыв Адамовича о творчестве Е.В. Бакуниной. «Перелистывая сборник стихов, — писал Адамович, — я «по первому впечатлению» решил, что это одна из

поэт» Ходасевич писал: «Сколько бы герой ни изображал свою жизнь, какой бы полноты и правдивости не достиг он при этом, его произведение не станет поэтическим (в широком смысле этого слова), если он от природы лишен поэтического начала или сознательно решил это начало отбросить. Отсюда — неизбежная неудача всех попыток подменить художественное творчество человеческим документом»¹. В другой статье он возвращался к той же мысли: «Как всякий документ, он представляет собой лишь материал для дальнейших заключений и обобщений. В качестве материала он может служить надобностям психолога, социолога, историка, художника и т.п., но сам по себе он не есть ни психологическое, ни социологическое, ни историческое, ни художественное произведение». И тут же: «Подлинный человеческий документ (будь то дневник, письмо, мемуар или что-либо в этом роде) представляет собой не более как непосредственное свидетельство о психологическом факте (или цепи фактов)»². Для того чтобы «человеческий документ» преобразился в произведение искусства, писателю нужно придать слову осмысленность, знать законы ремесла и овладеть мастерством. Ходасевич, конечно, прав: «человеческий документ», как бы он ни был «жизненным», еще не является произведением искусства.

С этой точки зрения, по его мнению (статья «Жалость и “жалость”»), художественное творчество поэтов Монпарнаса производит часто жалкое впечатление: Монпарнас — это «международное прибежище неудачников, лентяев и упадочников всякого рода, пола и возраста», которые пребывают в состоянии безысходности, подвержены соблазну вечного уныния, не зная, как выбраться из охватившего их безочарования³. Таким путем преодолеть кризис или даже противостоять ему невозможно. Отсюда есть один выход: обратиться к традициям русской классики, всерьез заняться учебой у классиков, понять, что главная задача в настоящий момент — достижение эстетического совершенства. В качестве художественного ориентира Ходасевич выдвигал «прекрасную ясность» классической традиции, образцом которой была для него и для всей русской культуры поэзия Пушкина. Если мастера слова старшего поколения на-

тех книг, которые ничего, кроме досады и недоумения, не возбуждают. Стихи наивны и претенциозны по форме. В них нет никакого чувства меры, в них обнаруживается дурной вкус: все краски сгущены донельзя, все преувеличено, все «страшные» слова встречаются на каждой странице». И далее: «... лишь задержавшись на двух или трех стихотворениях и перечитав затем книгу более внимательно, я убедился, что поэзия Бакуниной — явление любопытное, по своему даже значительное, оставляющее след в сознании. Это — не литература, конечно. Это, в сущности, и не стихи, и критиковать их, как таковые, значило бы ничего в них не заметить. Это — «человеческий документ», редкий по искренности своей». «В стихах ее, — продолжал Адамович, — много боли и какой-то вызывающей женственности» (Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости, 1931, 30 апреля, № 3690. — С. 3). См. также полемику с Ходасевичем о прозе Бакуниной (роман «Тело»): Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал, 1994, № 4. — С. 204–250.

¹ Круг: Альманах. Кн. 1. Берлин; Париж, 1936. — С. 380.

² Возрождение, 1938. 14 октября.

³ Возрождение, 1935, 11 апреля.

учат молодежь писать хорошие стихи, то есть надежда, что русская культура останется сохранной, и кризис будет сам собой изжит или, во всяком случае, смягчен¹. Кризису, трагизму нужно противостоять, но победить его можно не набором «человеческих документов», а подлинными произведениями искусства, созданными в русле национальной культуры.

К мнению Ходасевича присоединился А.Л. Бем, бессменный руководитель пражского объединения «Скит поэтов»², или — с 1930 года — просто «Скит»³. «Скит» возник как отъединенное от политики и от идео-

¹ Возрождение, 1928, 26 июля.

² В объединение «Скит поэтов» входили: Сергей Рафальский, Александр Туринцев, Вячеслав Лебедев, Алексей Эйсер, Эмилия Чегринцева, Владимир Мансветов, Алла Головина, Татьяна Ратгауз, Евгений Гессен, Ирина Бем и др. О них и об их творчестве можно узнать из книги «Поэта пражского “Скита”» (СПб., 2005), которую сопровождает статья О.М. Малевича «А.Л. Бем и пражский “Скит поэтов”».

³ «Скит», по словам Бема, «С самого начала... не был объединен единством литературных симпатий. Даже в зачатке того, что именуется поэтической школой, здесь не было. Объединяло иное — желание выявить свою поэтическую индивидуальность, не втискивая ее заранее в ту или иную школу. Были поэтические уклоны...» (Вопросы литературы, 1994, № 4. — С. 270). Если в Париже «преобладали традиции «блистательного Санкт-Петербурга» — акмеизма и классицизма» (Морковин В. Воспоминания // Русская литература, 1993, № 1. — С. 213), если «парижская нота» приняла символизм и акмеизм как свои стилевые доминанты (акмеистический стиль, вспоминал Ю. Терапиано, «стал как бы чертой, отделяющей “прекрасное прошлое нашей культуры” от “революционной свистопляски” и всяческого “безобразия, процветающего там”», а «оппозиция левым течениям в поэзии (как дореволюционным — футуризму, так и послереволюционным) являлась обязательной для зарубежных поэтических идеологов»), если поэзия русской парижской эмиграции ориентировалась на «петербургскую поэтику» и определила свое «отрицательное отношение и к русским, и к французским левым течениям» (Терапиано Ю. Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 255), то пражане принимали и символизм, и акмеизм, и футуризм, и имажинизм, испытывали интерес к поэзии московской — Цветаевой, Пастернаку, Есенину, пропагандировали Хлебникова и Маяковского. Некоторые пражские критики (Марк Слоним) признавали только одну литературу — русскую, без разделения на эмигрантскую и советскую. Литературный отдел пражской «Воли России», возглавлявшийся М.Слонимом, печатал произведения всех молодых авторов, одаренных талантом, независимо от того, какой «школы» они придерживались и где проживали. Как руководитель «Скита» он так сформулировал свою позицию в статье о творчестве Э.Чегринцевой: «Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б. Пастернака и М. Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С.Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака» (Бем А.Л. Письма о литературе. — Прага, 1996. — С. 248). Позднее в 1940–1941 гг. при Русском свободном университете в семинарии А.Л. Бема «Современная литература» был прослушан его доклад «Русский футуризм», который сопровождался чтением стихов Маяковского и Цветаевой.

Взгляды Бема отличались от многих других убеждений парижской эмиграции. Он считал, что «...революция общественно-политическая не совпадает с революцией литературных форм» и что «старое» и «новое» в литературе свойственно как эмигрантской, так и советской русской литературе: «Старое и новое и здесь и там. Бунин и Горький. Новое — Пастернак и Цветаева». Бем возражал тем представителям старшего поколения эмигрантской литературы, которые «полагали, что ими русская литература чуть ли не кончается: в России чума и кроме заразы оттуда ничего ждать не

логии, но не от жизни и литературы, литературный кружок, в котором на первое место ставились задачи литературной учебы, проблемы мастерства, необходимые для продвижения вперед.

Бем, как и Адамович, признавал, что русская эмиграция и весь мир погрузились в пучину кризиса. Не отрицал он, как и Адамович, существование в русской эмиграции двух поэтических направлений — парижского и пражского¹. Но в «парижской ноте» и в позиции Адамовича Беа многое не удовлетворяло. Его односторонняя (Адамович не отвечал Бе-

приходится». Он, конечно, видел, что в России литература лишена свободы, но ее преимущество состоит в том, что там есть литературная среда и читатель. Он не был согласен и с теми, кто утверждал, будто подлинная русская литература существует лишь в России, а за границей остались только «осколки прежнего». Свои надежды он возлагал на молодое поколение и главной опасностью, грозившей ему, считал отрыв от национальной традиции и призывал сохранять культурные связи: «Мы от русской литературы не отрезаны. Критическое отношение не есть разрыв. Эмигрантская литература питается общими корнями: европейскими и русскими». При этом он отвергал «соблазн перейти на идейные пути западной литературы» (см.: *Малевиц О.М. А.Л. Бем и пражский «Скит поэтов»* // Поэты пражского «Скита». — М., 2005. — С. 13–14). Оценивая деятельность Беа, участник объединения «Скит» поэт Вячеслав Лебедев писал: «Эмиграция не берегла, да и не могла уберечь своих молодых талантов, разрозненно погибавших или просто замолкавших в тяжелых жизненных условиях. В этом аспекте работа А.Л. Беа с литературной молодежью и его стремление по мере сил поддержать и направить все ее неокрепшие еще дарования на правильный путь и приохотить к регулярной работе над словом и над самим собой является чрезвычайно ценной и, вероятно, исключительной в истории эмиграции». Его значение для литературной эмигрантской поросли ясно проявилось в распаде «Скита» после его смерти и в прекращении всякой литературной деятельности в Праге после 45-го года» (там же. — С. 17). Для более подробного знакомства с творчеством А.Л. Беа и поэтов «Скита» предлагаем следующую литературу: *Адамович Г.* О поэтах. Пражские поэты // Дни, 1928, 4 марта, № 1348; *Белов С.В.* Бем, Альфред Людвигович. — Краткая литературная энциклопедия. — М., 1978. Т. 9. — С. 117–118; *Бем А.* Творчество как особая форма активности // Студент, 1922, № 2. — С. 4–5; *Бем А.Л.* Скит поэтов // Вопросы литературы, 1994, № 4; *Бем А.Л.* Письма о литературе. — Прага, 1996; *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе. — М., 2001 (предисловие — Бочаров С.Г., Сурат И.З. Альфред Людвигович Бем); *Бубеникова М.* Бем Альфред Людвигович // Писатели русского зарубежья. — М., 1995. Т. 3. С. 210–214; *Бубеникова М.* Неизвестная работа А.Л. Беа о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева // Зарубежная Россия. 1917–1939 гг.: Сборник статей. — СПб., 2000. — С. 294–299; *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. — Paris, 1973; *Малевиц О.М.* К вопросу о роли А.Л. Беа в русской культуре первой половины XX века (А.Л. Бем в пражском «Ските») // Зарубежная Россия. 1917–1939 гг.: Сб. ст. — СПб., 2000. — С. 308–314; *Малевиц О.М.* А.Л. Бем об «эмигрантской» и «советской» литературе // Факты и версии. Историко-культурологический альманах. Исследования и материалы. Кн. II: Русское зарубежье: политика, экономика, культура. — СПб., 2002. — С. 109–118; *Малевиц О.М.* А.Л. Бем и пражский «Скит поэтов» // Поэты пражского «Скита». — СПб., 2005; *Сурат И., Бочаров С.* Альфред Людвигович Бем // Вопросы литературы, Июнь, 1991. — С. 67–76; *Терапиано Ю.К.* Русская зарубежная поэзия // *Терапиано Юрий.* Встречи. 1926–1971. — М., 2002. — С. 253–264; *Толстой И.* Хроники полузабытого оптимиста // *Rossica.* 1998–1999. Т. 3. № 1. С. 95–98.

¹ См. статью «О двух направлениях в современной поэзии» (*Бем А.Л.* Письма о литературе. — Прага, 1996. — С. 196–200).

му¹) полемика с Адамовичем началась в 1931 году и продолжалась несколько лет.

Бем не мог примириться с упадочным настроением парижских поэтов и с теми мыслями, которыми делился со своими собеседниками Адамович на страницах печатных изданий. Он считал, что кризис требует к себе активного, а не созерцательного отношения. Поэтому он полагал, что Адамович слишком узко понимает наследие акмеизма и Гумилева, а также сущность «петербургской поэтики». Безысходности «парижской ноты» он противопоставил волевое, мужественное начало поэзии Гумилева², а призыву к простоте у Г. Адамовича и Г. Иванова — акмеистическую «вещность».

Поэзию парижан и их теории Бем понял не как литературу преображения, а в качестве литературы самовыражения, ссылаясь на требование интимности, лирической документальности и ориентации на «дневниковую поэзию». Сам он держался иной позиции — преображения жизни путем активного противодействия кризису. Размышляя о парижской лирике, он писал, выделяя ее отличительные признаки: «Мотивы разочарования, усталости и смерти. «Я», пораженное миром. В основе — реакция боли». «Дневниковая поэзия», лирика «человеческого документа», полагал Бем, уничтожает самоценность вещи, которая «выпадает из мира». Упор на «простоту» субъективной лирики тоже связан с обеднением мира. В результате он приходил к выводу, что остается лишь «голое, уязвленное неправдой мира Я».

Субъективно-дневниковой поэзии «парижской ноты», культивируемой Адамовичем, Бем противопоставил свой путь, свое «видение мира», преображенного глазами поэта. Этот путь, по мнению Бема, ведет к расширению тематики, к тому, что в поле зрения поэта входит разнообразие и богатство мира. Но, главное, — в поэзии восторжествует упорядоченное, космическое начало, преобразующее темный хаос. Наше время, по мысли Бема, исключает «простоту», которую «нельзя искусственно предписать». Связано это с общей эволюцией поэзии. Сейчас поэзия вынужде-

¹ Возможно, причина молчания Адамовича заключалась не только в резком, непримиримом тоне полемики, но и в том, что Бем постоянно стремился перевести полемику с эстетического уровня на публицистический.

² См., например, свидетельство участника «Скита» С.И. Налянча (Сергей Иванович Шовгенов; 1902–1979), который писал об огромном интересе, проявленном русской молодежью к Гумилеву и объясняемой «не только блестящей формой его произведений, но и своеобразным внутренним содержанием». Гумилев, по его словам, дал идеал человека благородного, бесстрашного, предприимчивого, который всегда выходит победителем из битвы жизни, так как в своей душе всегда сохраняет идеалы правды и чистоты. Его творчество — печать крупного таланта, яркие страницы русской лирики. Это струя чистой, светлой и свежей поэзии. От Брюсова у него чеканка стиха, мужественность, от Бальмонта — певучесть («Маэстро»). Он снисходителен к слабостям человека, но не терпит узости. Гумилеву близки те, кто стремится к чему-то, ищет — чего-то («Капитаны»). Но Гумилев разошелся с Лермонтовым в порыве к бурям: у него нет отчаяния, тоски, он не отрицает, а утверждает жизнь, он не любит неврастеников и нытиков. Надо бороться, грудью отражая удары. Гумилев любил мир, верил в Бога и вмещал в себя всю жизнь, которая для него проста и всегда прекрасна (Цит. по изд.: «Якорь». — СПб., 2005. — С. 298).

на отвоевывать для себя целые новые области жизни. Вещи наступают на горло поэзии и грозят ее задушить. Нельзя огородить себя старым миром образов, потерявших сейчас уже всякую реальность, и думать, что таким образом спасается «чистая поэзия». Надо с головой броситься в реальный мир сегодняшнего дня: с ундервудами, кино, аэропланами и т. д. Только переплавив его на горниле творчества, можно будет дать себе передышку». Она, «передышка простоты», возможна «для будущих поэтов»¹.

Идея преобразования жизни в поэзии питалась теми представлениями, из которых исходил Бем: отстаиваемое им в «Ските» и в критических статьях литературное направление, проповедь поэзии «больших форм», как совершенно точно писал О.М. Малевич, «зиждились на философии творческой активности».

Принцип творческого «активизма» был, несомненно, направлен против Адамовича, в статьях которого и во всей поэтической продукции «парижской ноты» не поощрялась никакая бы то ни было активность. Для Бема же «активизм» — «это вера в победу здоровых начал над больными, это убеждение в возможности сознательными усилиями воли остановить процесс гниения и распада»². «Да, — соглашался Бем с Адамовичем, ... мы живем в эпоху глубочайшего кризиса, в эпоху «конца старого и начала нового мира». Но мы не только живем, но и участвуем так или иначе в борьбе, которая сопровождает этот кризис. Мне кажется, что отличительной чертой нашей эпохи является отнюдь не созерцательное отношение к происходящему, отнюдь не уход от мира в скорлупу индивидуализма. В каком бы лагере мы ни оказались (трудно сказать, кто строитель нового, а кто защитник старого), нас одинаково сопровождает чувство «активности», созидания каких-то ценностей»³. Бем не понимал, о какой скуке, о каком унынии, о какой безысходности идет речь у поэтов «парижской ноты», например, у Л. Червинской, «когда на глазах каждодневно сдвигаются целые пласты жизни, когда мир трещит в своих основах» и всему этому необходимо противостоять⁴. Смыкаясь с Адамовичем в том, что поэты должны прислушиваться к «подземным гулам нашей трагической эпохи»⁵, Бем из этого императива делал совершенно иные выводы.

В конечном итоге Бем пришел к заключению, что Адамович «оказывал разлагающее влияние на молодую эмигрантскую литературу, упорно прививая ей парижский яд⁶ сугубо утонченной и перекультуренной литературы (Пруст и др.)»⁷.

¹ Здесь изложены мысли Бема, цитируемые по изд.: Поэты пражского «Скита». — СПб., 2005. — С. 12–13.

² Бем А.Л. Письма о литературе. — Praha, 1996. — С. 230.

³ Там же. — С. 267–268.

⁴ Там же. — С. 268.

⁵ Там же. — С. 322.

⁶ В «Ските» даже открыли новую, опасную для молодых литераторов болезнь, названную *morbus adamoviciensis*.

⁷ См.: Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов. (Публикация, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Ольги Раевской-Хьюз). — М.; Париж, 2001. — С. 175.

Как бы ни сильны и ни верны были доводы Ходасевича и Бема, поэтическая молодежь русского рассеяния в своем большинстве все-таки пошла не за ними, а за Адамовичем. Об этом есть многочисленные свидетельства как участников и противников «парижской ноты», так и сторонних наблюдателей. Г.П. Федотов, например, который высоко ценил деятельность Адамовича («Как воспитатель поэтов, Адамович имеет одну бесспорную заслугу. Он отучил их от фальши, от условной красоты, от поэтического лексикона. Этого недостаточно, чтобы быть поэтом, но тому, кто не может ходить без ходуль, Адамович говорит: не ходи, не пиши стихов, пиши прозу»¹), признавал: «Вся воспитательная работа Ходасевича, все его усилия обучить молодежь классическому мастерству и привить ей свой дух уверенного в своей самодостаточности пушкинского художества не приводили ни к чему. Молодежь шла за Адамовичем, зачарованная им»². С Федотовым соглашался Ю. Иваск: «Все же за Адамовичем стояло большинство поэтов-парижан. Влиял он и на периферийные эмигрантские центры. А за Ходасевичем никто не пошел, и только Смоленский считал себя его учеником»³.

О почти безграничном влиянии Адамовича в довоенном «русском Монпарнасе» убедительно, хотя иронично, писал Г. Иванов: «... кафе «Дом» или «Куполь», человек двадцать — двадцать пять тогдашней так называемой «литературной молодежи» за сдвинутыми столиками, и в центре этой шумной компании Адамович... Власть Адамовича над нашими сорокалетними «начинающими» была тогда почти безгранична. Он не только мог написать о любом из них все что угодно в еженедельном критическом подвале «Последних новостей» — либо произвести в эфемерные знаменитости, либо безапелляционно прикончить, — но, что еще важнее, самый капризно-противоречивый, самый произвольный приговор Адамовича принимался его многочисленными адептами и поклонниками слепо, как закон. Причем новый закон автоматически отменял предыдущий. Тот, кто возьмет на себя труд посмотреть фельетоны Адамовича подряд за несколько лет, вплоть до 1940 года, будет вознагражден, отыскав самые причудливые оценки «первого эмигрантского критика» — мало кем оспариваемый в эстетических кругах того времени титул Адамовича»⁴.

¹ Федотов Г.П. О парижской поэзии // Ковчег. — Нью-Йорк, 1942. — С. 195–196.

² Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег. — Нью-Йорк, 1942. — С. 193.

³ Иваск Ю. «Поэзия «старой» эмиграции» // Русская литература в изгнании. — Питтсбург, 1972. — С. 46. Это не совсем так: помимо Смоленского, за Ходасевичем пошли многие поэты из группы «Перекресток» — Г. Раевский, И. Голенищев-Кутузов, Ю. Мандельштам и некоторые другие. Современники свидетельствовали, что Ходасевича слушали и с его советами считались не меньше, чем с советами Адамовича, но все-таки с Адамовичем соглашались в намеченных им перспективах развития русской поэзии. Общее мнение молодежи выразил Поплавский в дошедшем до нас выражении о Ходасевиче: «Верно, но неинтересно». Отдавая победу Адамовичу в полемике, все же нужно иметь в виду, что некоторые влиятельные эмигранты (например, Г. Струве и другие) полагали, что правда была на стороне Ходасевича.

⁴ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 599–600.

В итоге мемуаристы из литературной молодежи пришли к выводу, что «Без него (Адамовича — В.К.) не было бы парижской школы русской литературы»¹ и даже больше — «Какая она там ни есть, он родил литературу эмигрантскую 30-х годов»².

Современники были готовы простить Адамовичу «грех» прокламирования им отчаяния, безысходности. З. Шаховская в своих воспоминаниях писала: «Может быть, не вся ответственность за безнадежность, царившую на Монпарнасе, падает на Адамовича. Человек чрезвычайно умный и тонкий, он и сам был не рад — в старости мне об этом говорил — своему могущественному влиянию. Он не рядился в вожди эмигрантского декадентства. <...> По-человечески — обожанье и уважение ему льстили, но так же по-человечески ему и надоели»³.

Сам Адамович иронически признавал в письме к поэту А. Гингеру от 28 октября 1955: «Я думаю, что имел тлетворное влияние на некоторых парижских юношей лет 40 и больше. Не сочтите это за самомнение: «имел влияние». Кажется, что-то имел»⁴.

В чем же причина, по которой молодежь тянулась к Адамовичу? Почему она находила в его беседах и статьях что-то для себя важное и отвечавшее ее художественным и человеческим чаяниям?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно представить себе душевное состояние эмигрантской молодежи вообще и той ее части в особенности, которая была наделена художественными способностями. «Эмигрантский молодой человек, — писал в статье «О герое молодой литературы» В.С. Варшавский, автор знаменитой книги «Незамеченное поколение», — внезапно со страхом должен почувствовать, что он не помнит, не знает, где находится, что у него не было настоящей жизни, что жизнь прошла мимо него, что он оторван от тела своего народа и не находится ни в каком мире и ни в каком месте. Здесь социальная пустота сливается с абстрактной и ужасающей метафизической пустотой...»⁵. Эту пустоту, «незамеченность» и потерянность зорко подметил и Ходасевич, принадлежавший к «среднему» поколению русской эмиграции: «В произведениях молодых наших авторов, у поэтов в особенности, очень ясно звучит мотив одиночества и заброшенности. Конечно, он объясняется прежде всего преимущественно их положением среди окружающей европейской жизни. Но я глубоко убежден, что тут сказалось и то, что в недрах самой эмиграции молодая литература не обрела себе родины»⁶.

Что же в этих условиях предложил ей Ходасевич? Его ответ был прост и консервативен: преодолеть кризис, обратившись к традициям русской

¹ Яновский В.С. Поля Елисейские. Книга памяти. — Нью-Йорк, 1983. — 52. См. также: Ушел Адамович. — «Новое русское слово», 1972, 26 марта.

² Ю. Иваск — В. Маркову от 24 августа 1956. — Цит. по изд.: Коростелев О.А. Комментарии к «Комментариям» // Литературное обозрение, 1996, № 2, с. 11–16.

³ Шаховская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 145–146.

⁴ Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 398.

⁵ Числа, 1932, № 6. Цит. по изд.: Российский литературоведческий журнал, 1993, № 2. — С. 153.

⁶ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. — М., 1991. — С. 471.

классической литературы, противопоставив ему пушкинскую ясность и сохранив национальную словесную культуру. Ходасевич, кстати, не скрывал своего консерватизма: «Внутренняя жизнь литературы протекает в виде периодических всплесков, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель»¹.

Ходасевич тут же писал, что сохранность классической традиции вовсе не означает застоя или обращения вспять². Однако на эти «тонкости» молодежь не обращала внимания: в ее глазах Ходасевич не выдвинул новых идей, и его взгляд был повернут, с точки зрения молодежи, в прошлое. Это предопределило судьбу его полемических выпадов.

В противовес Ходасевичу Адамович предложил молодежи трудную, но обнадеживающую творческую деятельность не на пути обращения к пушкинской традиции и к ремеслу, а на дороге создания почти что камерного, негромкого, искреннего «человеческого документа», который мыслился в духе притязаний русского символизма как пророчество, как предвестие чего-то необыкновенно важного в грядущем. Литература, толковал Адамович, это раскрытие и передача не только своей личности, но и сущности всего человечества. В.С. Варшавский привел следующие слова Адамовича из статьи «Несостоявшаяся прогулка»: «Возвращаясь к литературе, я ничуть не настаиваю на том, что во всем, написанном «нами», есть след непосредственных встреч с Богом, смертью и другими великими мировыми представлениями. Подлинные встречи редки и трагичны: они наперечет. Но заражен воздух, отзвук чужих, огромных ка-

¹ Там же. — С. 469.

² Ходасевич упрекал некоторых писателей старшего поколения: «Не ища новизны, страшись сопряженного с нею теоретического труда и практического риска, боясь независимой критики и ненавидя ее, с годами она постепенно отвыкла даже работать, ибо писание даже хороших вещей по собственным трафаретам, в сущности, уже не есть настоящая работа. Лишь за весьма немногими исключениями старшие наши писатели в годы эмиграции не сумели и как-то даже не пожелали усовершенствовать свои дарования. В некоторых случаях они сохранили себя на прежнем, до-революционном, уровне. Так дошли они до того, что их (выражаясь советским языком) «продукция» в общем приметно падает и количественно, и качественно. Этого мало: казалось бы, сопряженные общностью своего горя и своего подвига, они неминуемо, автоматически должны были если не создать «эмигрантскую школу» русской литературы, то хотя бы выработать некий стиль, на котором лежал бы отпечаток совместно и не напрасно прожитых лет. Но этого нет: гора книг, изданных за границей, не образует того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой. В этом смысле эмигрантская литература не существует вовсе» (там же).

тастроф докатился до всех, и мелкая разменная монета этого рода — в кармане каждого здешнего романиста или поэта. Похоже на то, будто какие-то отважные и гениальные аэронавты оторвались от земли, и, потерпев аварию «в мирах иных», вернулись сюда, — правда только для того, чтобы умереть истерзанными, измученными, «в разливе синеющих крыл», как разбившийся о кавказские скалы блоко-врубелевский демон... Но перед смертью они успели кое-что рассказать. А людям стало уже скучно и страшно, рассказы пришлось по сердцу, возникли бесчисленные их переложения. Ничего другого слушать больше никто не хотел».

«Именно об этом, — комментировал Варшавский, — говорили в лучшие часы Монпарнасса и от этих разговоров рождалось странное волнение, предчувствие возможности содружества и братства. «Молодых» влекло к «петербургским поэтам» чувство, что это совсем особенные люди, еще заставшие то легендарное время, когда возвращались на землю последние из «отважных и гениальных аэронавтов». Желание дослушать в пустыне эмигрантского одиночества повесть об этом великом и безумном полете и породило «парижскую школу»¹.

Литературная молодежь поверила, что она может быть причастна к бытию во всем его объеме и смысле. Литература в словах Адамовича обрела неизмеримо более высокое значение, чем форма, ремесло и даже художественное содержание, — она понималась чудесным средством преображения жизни и человека, как пишущего, так и — прежде всего — воспринимающего. Именно в этом философско-содержательном, внутренне психологическом преображающем смысле, а не благодаря социальному активизму или достижению формального художественного совершенства, молодая литература зарубежья может, решила молодежь, стать вровень с великой русской литературой классического столетия. Адамович так или иначе «обещал» писателям новых поколений русского рассеяния, что, если они прочувствуют и воспримут его необязательные «уроки» о единстве и бессмертии всего сущего, то найдут и верный тон, и точные слова. Тогда их собственные речи не умрут.

И молодежь почувствовала в Адамовиче нечто вроде пророка, осуществлявшего несмотря ни на что свое призвание, свое предназначение, как бы возложенную на него свыше миссию, которую он должен был исполнить, — вопреки духовному кризису, заново сформировать русскую зарубежную литературу. И чтобы ни говорил и ни писал Ходасевич, а с ним Бем и другие основательные философы, филологи, критики — Бицилли, Мочульский, Вейдле, Бахтин, Цетлин, чьи статьи не уступали Адамовичу в содержании, — «За Адамовичем шли в самом главном. Это было очень определенное, хотя и трудноопределимое представление о том, чем была и чем должна быть русская литература»².

Полемика Адамовича с Ходасевичем, продолжавшаяся до 1937 года, расколола литературную эмиграцию на два лагеря: «старшие» считали, что прав Ходасевич, «молодые» встали на сторону Адамовича.

¹ Варшавский В. Незамеченное поколение. — Нью-Йорк, 1956. — С. 179–180.

² Варшавский В. Незамеченное поколение. — Нью-Йорк, 1956. — С. 179.

Значение «парижской ноты» и споров о ней вокруг нее. Подводя итоги, можно сказать, что «парижская нота» и споры вокруг нее в значительной мере проявились суть проблем, вставших перед литературой эмиграции. Вспоминая в конце жизни о «парижской ноте», Адамович высказал ту мысль, что он стремился «все «самое важное» из прошлого как бы собрать в комок и бросить в будущее»¹. Иначе говоря, он пытался осмыслить судьбы литературы серебряного века, судьбы символизма, акмеизма, иных течений русского модернизма и извлечь из уроков литературного развития наиболее ценное (психологизация лирики, сближение поэзии с прозой, расширение возможностей выражения внутреннего мира личности). Чтобы осуществить эти идеи, Адамович пошел на решительное сближение поэтических принципов символизма и акмеизма. Это отметили вдумчивые критики и современники эпохи: по мнению Ю. Терапиано, «парижская нота» сочетала акмеизм с символизмом и его вечными темами — о любви, о смерти, о Боге²; В. Марков назвал «парижскую ноту» «акмеистской по плоти и символистской по духу»³; в том же духе, как соединение символизма и акмеизма, писал о ней и Ю. Иваск⁴.

Остается лишь добавить, что, по убеждениям ученых, «парижская нота» была последней значительной литературной школой не только в эмиграции, но и во всей русской поэзии XX века.

Антология «Якорь». Практическим воплощением художественных идей Адамовича явилась в известной мере антология русской зарубежной поэзии «Якорь»⁵, вышедшая в конце 1935 года (на обложке — 1936) в берлинском издательстве «Петрополис», составленной Г.В. Адамовичем и М.Л. Кантором. В него вошли стихи 77 поэтов старшего, среднего и молодого поколений из различных культурных центров русской эмиграции.

В предисловии Адамович писал: «Поэт на первый взгляд говорит сам с собой, нередко только о себе и говорит; времена трибунов миновали, и, отчасти, добавлю, духовная энергия этого сборника на то и обращена, чтобы право на «бестрибунность» и ее ценность утвердить и запоздалые донкихотские претензии уничтожить. Но истинный разговор с собой есть всегда разговор с миром, с другими людьми. Ответы уже даны, их надо только найти, — и сосредоточенность есть не самозамыкание, а выход». И дальше: «Без громких фраз — этот сборник обращен скорей к будущему, чем к настоящему, и может быть, будущее найдет общее наше оправдание там, где большинство современников, столь охотно толкующих о всякого рода «миссиях», видело лишь легкомыслие, баловство и скуку»⁶.

¹ Адамович Г. Комментарии. — Вашингтон, 1967. — С. 185.

² Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 152.

³ Мосты. — 1958. — № 1. — С. 175.

⁴ Русская мысль. — 1960. — 21 января.

⁵ Своим названием антология обязана стихотворению Е.А. Баратынского «Пироскаф», в котором есть выражение «якорь — надежды символ». См. перепечатку антологии со включенными в нее материалами: Якорь. Антология зарубежной поэзии. Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор // Петрополис, 1936. — Якорь. Антология русской зарубежной поэзии. — СПб., 2005.

⁶ Якорь. Антология русской зарубежной поэзии. — СПб., 2005. — С. 6, 7.

Антология была крупным событием в культурной жизни эмиграции. На выход ее откликнулись почти все влиятельные критики и поэты, в том числе и те, кто стал участником антологии. Критика в целом положительно высказалась о сборнике.

Так, при всей критичности своего отзыва, Ходасевич писал: «Составители «Якоря» говорят в предисловии, что старались соблюсти беспристрастие в выборе авторов. Мне кажется, они этого и достигли: в книгу включены, если не ошибаюсь, все эмигрантские стихотворцы, кроме тех, которые стоят ниже допустимого уровня...»¹. Вместе с тем он отметил целый ряд недостатков, связанных, по его мнению, с неизбежной «порочностью» самого типа антологии как издания: «давая сильно искаженное представление об отдельных авторах, антология в то же время довольно верно рисует всю ту поэтическую эпоху, которой посвящена»². Особенно ценно, по мнению Ходасевича, то, что «просматривая данную антологию, мы можем в себе оживить представление об общем духе и уровне эмигрантской поэзии, в особенности о молодых авторах, которым в книге отведено очень много места, что, разумеется, соответствует и количеству их, и тому внутреннему значению, которое все больше приобретает молодая литература»³. В этой связи он отметил, что «средний уровень зарубежных молодых поэтов несравненно выше такого же уровня их советских сверстников»⁴. «Наша молодежь, — продолжал он, — превосходит советскую не только в таких элементарных вещах, как простая литературная грамотность, которою советские поэты далеко не всегда могут похвастаться, но и в гораздо более сложных: в умении «вертеть стихом», в чувстве стиля и слова (хотя и не в богатстве словаря). Есть у наших и то важнейшее свойство, о котором советская стихотворная молодежь, кажется, просто не имеет понятия: стремление жить и работать на основе собственного духовного опыта, а не на основе готового извне декретированного миропонимания и мироощущения»⁵. Однако Ходасевич не призывает обольщаться успехами: «несмотря на многие прекрасные вещи, написанные нашей молодежью, в общем, за исключениями, довольно редкими и никогда не разительными, все это — еще только залого, ростки, обещания»⁶. Для создания эмигрантской поэзии как нового этапа русской поэзии молодежи, по мнению Ходасевича, необходимо «преодолеть тяготение к старым литературным навыкам». Это тяготение, замечает Ходасевич, «не должно смешивать с верностью русской поэтической традиции. Наоборот: чем смелее молодые поэты (и прозаики) будут искать новых форм для воплощения своего нового опыта, которого не было у их предшественников, который в старых, заимствованных формах уже отчасти даже невоплотим, — тем глубже они с этой традицией соприкоснутся»⁷.

¹ Там же. — С. 214.

² Там же. — С. 216.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 217.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

В. Вейдле в рецензии «Антология зарубежной поэзии» заявил, что составители превосходно выполнили свою задачу, которую он усмотрел в том, что составители стремились передать характерность стихотворений для эмигрантской поэзии вообще и «выбирали то, что эмигрантских поэтов между собой роднит, а не то, что их друг другу противопоставляет»¹. Далее он отметил, что «В самом начале двадцатых годов эмигрантская поэзия пережила кратковременный период “бури и натиска” авангарда»², и сослался на статью Адамовича «Парижские впечатления»: «В первое время эмиграции была смесь парижских эксцентрических утонченностей с увлечением дубоватым отечественным футуризмом, уже кончавшимся в Москве»³. Но затем увлечение авангардизмом прошло и установился более или менее общий тон. Определяя его, Вейдле называет типичные черты «парижской ноты»: «отказ от всякого украшения и от всякого «мажора», от всего, что называют красочностью и звучностью, подозрительное отношение ко всему только словесному, а быть может, и к самому слову: поэзия должна выражаться не столько сквозь слово, сколько между слов. Наибольшее значение в связи с этим придается музыкальности, понимаемой прежде всего как мелодия стиха, хотя и мелодия эта отнюдь не должна быть чем-то самодовлеющим или даже первенствующим. Можно сказать об эмигрантских поэтах, даже о более слабых среди них, то, что Лафорг сказал о Бодлере: все они умеют «se raconter sur un mode modere de confessionale»⁴, не принимая вдохновенных поз, без всякой трескотни и даже вообще без медных инструментов. Это очень хорошо»⁵. Однако в этом месте Вейдле высказал ту же мысль, что и Ходасевич: Бодлер, писал он, был смелым поэтом-новатором, тогда как эмигрантские поэты в большинстве своем благовоспитанные люди, в поэзии которых господствует «угасающий тон». И тут Вейдле видит основную опасность для молодой поэзии: основная ее тема и определяющий формальный принцип их стихов — смерть или предсмертье. «Умиравшему не пристали пестрые одежды, и в комнате его не принято говорить громко. Эмигрантские поэты исповедуются вполголоса и заботятся больше всего о наготы, о чистоте. Основное устремление их — бесплотность, а в этом и главная опасность: развоплощение»⁶. Под «развоплощением» критик понимает распад формы. При этом распад формы диктуется не содержанием, не обстоятельствами эмигрантской жизни, а наоборот: распадающаяся форма определяет содержание, например, лирическую скорбь. Эта опасность, по мнению Вейдле, сопряжена, однако, с ценностными моментами: стихи молодых поэтов «заполняют тот перерыв, который иначе образовался бы в русской литературе, они сохраняют то, что иначе было бы потеряно. Об этом вспомнит Россия когда-нибудь, когда ей опять будут нужны стихи, а не версифицированное строительство...»⁷.

¹ Там же. — С. 218.

² Там же.

³ Последние новости, 1934, 12 апреля, № 4767. — С. 2.

⁴ «Изъясняться в манере сдержанной исповеди» (фр.).

⁵ Там же. — С. 219.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

П. Пильский также понял антологию в духе Адамовича — как «памятник эпохи». П. Бицилли написал два варианта рецензии, из которых первый был слишком «научен» и не годился для газеты. Он также согласился с мнением Адамовича об антологии и оправдал культурно-исторический, а не чисто эстетический подход к отбору стихотворений. С точки зрения Бицилли, во всякой истории поэзии существенна проблема преемственности. Едва ли я ошибусь, — писал он, — если скажу, что наиболее явственно слышатся здесь голоса Анненского, Блока и Артура Рембо. Вся поэзия покойного Поплавского — органическое сочетание Анненского и Рембо, как поэзия Г. Иванова — Анненского и Блока. Если бы мне показали стихи А. Штейгера без подписи автора, я бы принял их за стихи Анненского; а «Весенняя распродажа» А. Головиной явно навеяна «Распродажей» («Solde») Рембо. <...> Слышатся, конечно, и другие знакомые голоса, — особенно внятно Тютчева (Голенищев-Кутузов, Раевский, Божнев) — кроме одного: Пушкина. А между тем, думается, Пушкин узнал бы в этой поэзии ту, какую он только прозревал — я пел бы в пламенном бреду, я задыхался бы в чаду *нестройных*, чудных грез, — и для которой он был бы «рад расстаться с разумом»¹. Однако новая «внеразумная» поэзия русского зарубежья «не имеет ничего общего с «заумной» поэзией уже принадлежащих прошлому «футуристов». Это поэзия не бессознательная, но укорененная в особом, совершенно новом сознании»². Бицилли определил его как «ночное, сонное сознание», которое «как-то ближе к абсолютной реальности, чем бодрствующее, дневное. Вот это-то ночное сознание, выводящее в «четвертое измерение», и было сознанием Рембо, Анненского, Блока, А. Белого»³. С этой точки зрения, «Ценность «антологии» именно в том, что она... свидетельствует» о «внутреннем средстве» молодой поэзии с предшествующей: «Современная поэзия говорит о том, что человеческий дух как-никак сопротивляется претензиям разума; что, подчиняясь своей диалектике, двигаясь от одной крайности к другой, он ищет выхода из тупика, куда Разум завел его»⁴. Теперешнее, писал Бицилли, «преобладающее в нынешней поэзии настроение — настроение ужаса перед бессмыслием, призрачностью того, чем подменена подлинная жизнь, влечение к сну как небытию, настроение Анненского..., то настроение, которое — надо признать это — в конечном итоге может заставить поэта, если он последователен, перестать быть поэтом, обречь его на молчание»⁵. «Но люди, — продолжал он, — слава Богу, редко бывают последовательны. Антология Г.В. Адамовича и М.Л. Кантора служит доказательством, что поэзия не умерла..., а значит, тем самым, доказательством ценности того нового духовного опыта, из которого новая поэзия возникла»⁶.

Из поэтов «парижской ноты» на антологию откликнулся Ю. Терапиано («Перечитывая антологию»). Благодаря тому, что «теперь, — приво-

¹ Там же. — С. 228.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 229.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

дил он слова Брюсова, — когда техника русского стиха разработана достаточно, когда красивые стихи писать легко, по этому самому *трудно* в области стихотворства сделать что-либо свое. Пишите *прозу*, господа!» Эти трудности усугубились вследствие кризиса и вообще искусства. И все-таки «поэты пишут, книги стихов продолжают выходить, и мы теперь поставлены в необходимость кое с чем, реально существующим, считаться»¹.

Констатируя, что «среди новых поэтов мы пока не видим исключительных талантов, талантов, которые могли бы стать наравне с первым рядом дореволюционных поэтов», Терапиано отметил, что в зарубежной поэзии, тем не менее, есть «достаточно яркие индивидуальности, очень одаренные люди...»². Он предложил сопоставить «творчество молодых эмигрантских поэтов с творчеством находящихся в советской России их сверстников»³. С его точки зрения, «Истощение лирической стихии, как бы «усталость» поэзии, сказывается в Советской России в гораздо большей степени, чем в эмиграции. Отсутствие «большого поэта» не компенсируется там наличием хотя бы средних дарований. <...> Если поэты времен обязательной генеральной линии кое-как держались еще пафосом «пролетарской поэзии» (Жаров, Уткин, Безыменский) или искали себя (продолжая, в сущности, линию, намеченную еще задолго до революции) в крайней формальной левизне (Сельвинский), поэты новейшего советского поколения, оставшись наедине со своими переживаниями, оказались пока внутренне беспомощными»⁴. Терапиано подтвердил слова Ходасевича о том, что средние «советские» стихотворцы далеко отстают от среднего «эмигрантского» уровня (вялость темперамента, поверхностное понимание творческих заданий, формальная слабость, вялые строфы о любви, о природе, о личных переживаниях). Из советских поэтов он назвал «несомненно, одаренного Брауна», вызвавшего внимание к себе острым сочетанием формального мастерства и своеобразной темы в стихах о Гоголе, который, однако, «все больше разочаровывает», Кирсанова, автора «Золушки», «поэмы местами блестящей, но в целом — несколько внешней и легковесной...»⁵. В конце своего рассуждения Терапиано сделал вывод: «центр тяжести поэтической жизни текущего времени находится в эмиграции»⁶.

Количественно и качественно первое место в «Антологии» по праву, убежден Терапиано, «принадлежит поэтам, живущим в Париже». Причина тому известна: Париж явился средоточием русской эмиграции... и стал как бы ее столицей. Молодые поэты получили возможность непосредственно соприкоснуться с умственной и духовной жизнью Запада, поскольку Франция стоит в центре интеллектуальной и художественной жизни всего мира: «Дух всечеловечности, характерный для французской культуры, вопрос о человеке, о его положении в современном мире, остро

¹ Там же. — С. 239.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 240.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

волнующий сейчас лучших представителей западной культуры, вопрос о свободе и коллективизме, религиозные искания Запада — все это не могло пройти бесследно для «парижан»¹.

Выступая против Бема и поэтов «Скита», Терапиано упрекнул их в «активизме», заметив, что «парижане» ставят перед собой иные задачи (ясность и простота, отказ от внешних эффектов, от игры образами и словами, честность и сосредоточенность, поиски внутренней правды, устремление к человечности), повторив, в сущности, основные требования к поэзии, предъявленные Адамовичем².

Из других «поэтических» культурных мест русского рассеяния ближе всего к «парижан», по мнению Терапиано, Берлин, а дальше всего — Прага. «В Праге, где в течение многих лет «Скит поэтов», руководимый г. Бемом, отстаивал, главным образом, примат формы над содержанием (идея ошибочная по существу, так как никакой «новой формы» а la Пастернак не существует)...»³. Однако тут же Терапиано отметил, что у «пражан» наметился сдвиг в сторону «парижской» стилистики.

Другие культурные гнезда русской эмиграции («варшавяне», «белградцы») «увлекаются «жизнеутверждающим напряжением», попытками создать «волевою и жизнеприемлющую» поэзию», но «в редких случаях выбиваются из области стихотворчества, почти всегда приблизительно, порой — хаотического»⁴.

Наконец, поэтический уровень «дальневосточных» стихов при наличии людей одаренных в среднем ниже «пражского» или «берлинского»⁵. Здесь сказывается удаленность от центра русской жизни, поэтическая среда становится все более разреженной, в ней не наблюдается черт, «характерных для современного поэтического сознания»⁶.

Особенно возмущен Терапиано упреками в «умирании» и требованием вместо темы смерти, тоски, одиночества, «тем бодрых, веселых!»⁷. Ссылаясь на великих поэтов мира и национальную традицию, он писал: «Самый склад русской души, стремящейся ввысь, мучающейся «проклятыми вопросами», знающей, что лишь в одиночестве, лишь в страдании постигаются и вынашиваются настоящие вещи, казалось бы, сам собою должен был оправдать тех, кто верен русской традиции и понимает, что «бодрых песен и ярких красок жизни» ненадолго хватит подлинному художнику»⁸.

«Новая поэзия в лучшей своей части, — заключал он рецензию, — хочет быть выражением личности, а не индивида, она хочет «мыслить и страдать», хочет защищать от грубой современности свое *человеческое*

¹ Там же. — С. 241.

² Там же.

³ Там же. — С. 242. Нет сомнения, что критические мысли, высказанные Терапиано, навеяны Адамовичем.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

лицо...», и это «является лучшим доказательством ее жизненности и ее нужности — сейчас и в *будущем*»¹.

Среди критиков антологии оказались поэты «Скита» и их руководитель А. Бем, озаглавивший свою статью, посвященную «Якорю», «Письма о литературе: В тупике» с эпиграфом из Пушкина: «Сколько их! Куда их гонят? Что так жалобно поют?»

Как и следовало ожидать, антология, писал Бем, «вызвала во мне ряд невеселых мыслей»². До выхода «Якоря» Бем полагал, что «все разговоры о «конце» эмигрантской литературы» не имеют под собой почвы и что с выходом антологии они «сами собой кончатся». Но вот после появления «Якоря» Бем, по его собственному признанию, заколебался и захотел дать анализ своим впечатлениям.

Так как большинство подборок молодых поэтов принадлежало парижанам, то Бема не удовлетворило «однообразие и в поэтических мотивах, и в средствах их выражения... На общем фоне однообразной тематики и сходных приемов в выражении тоски и разочарования перестаешь различать отдельных поэтов. Не так смущает даже сходство мотивов, сколько какая-то непонятная для молодой поэзии робость в поисках *новых форм* для их выражения»³. Это замечание позволяет Бему придти к неутешительному выводу: «молодое поколение эмигрантских писателей сильно проигрывает при сравнении со старшими поэтами, начавшими писать еще в России. Прежде всего, потому, что у каждого из них есть своя поэтическая индивидуальность, что одного не смешает с другим. *Формально*, с точки зрения владения техникой стиха, молодое поколение вовсе не уступает старшим; нередко оно в этом даже сильнее и искуснее. Не хватает, однако, не формального искусства, а внутреннего поэтического закала, того «поэтического лица», которое складывается в итоге слияния формы и содержания»⁴. Тут Бем как будто солидарен с Адамовичем и оппонирует Ходасевичу, потому что именно Адамович настаивал не на формальном мастерстве, не на ремесле, а на выражении личности в ее своеобразии, тогда как Ходасевич призывал учиться у классиков. Однако Бем берет у Ходасевича ту сторону его взглядов, согласно которой учиться у классиков значит идти дальше классиков. Поэтому Бем не противоречит Ходасевичу и одновременно не соглашается с Адамовичем. С точки зрения пражского критика, для Адамовича и его поклонников каждое стихотворение — «переживание», а не «жизнь». Между тем для поэтов старшего поколения и для Ходасевича стихотворение — не «переживание жизни», а сама жизнь, нечто «для поэта существенное» и определяющее все его существование». В стихотворениях, например, Ходасевича речь идет «о чем-то в его представлении перерастающем его самого, о каком-то обобщении его поэтического опыта» (в пример Бем привел знаменитые строки Ходасевича: «Я сам над собой вырастаю, Над мертвым своим бы-

¹ Там же. — С. 243.

² Там же. — С. 248.

³ Там же. Тут Бем сослался на В. Ходасевича, который неоднократно обращал внимание на недостаточную смелость молодых поэтов, например, в статье «Новые стихи» (Возрождение, 1935, 28 марта).

⁴ Там же. — С. 249.

тием, Стопами в подземное пламя, В текущие звезды челом»)¹. Тем самым Бем хотел сказать, что именно Адамович более всего озабочен формой, пытаюсь сообщить переживанию вторичную, сотворенную искусством, жизненность, а не сохранить с помощью искусства первичную жизненность. Это, конечно, не очень вяжется с защитой Адамовичем «человеческого документа», из которого первичная жизненность не только не ушла, но и не стала фактом искусства.

Тем не менее Бем настаивает на мысли о сознательной и ошибочной ограниченности молодой зарубежной поэзии, для которой стихотворение — не жизнь, а переживание. Он иллюстрирует этот тезис на примере темы «родины». На его взгляд, тема России звучит «только подспудно, она прямо не выявлена». И это происходит потому, что Адамович, как вдохновитель «парижской ноты» стоит за «бестрибунность», отвергает пафос. Для Бема «отрицать самое право на «трибунную» и, если хотите, «донкихотскую» поэзию нельзя: «очень грустно, что у эмиграции не оказалось своего подлинного пафоса, что она не родила своей идеи, не осознала своего призвания». В этом Бем был, безусловно, прав — если следовать заветам Пушкина, всякий род поэзии имеет право на существование. Но Адамович, говоря о «донкихотской» поэзии, имел в виду другое: он не был врагом «высокой» поэзии и в его стихотворениях есть «высокие» ноты, но был противником ложного и неоправданного пафоса, всякого типа стихотворной публицистики.

Бем, однако, не услышал в молодой русской зарубежной поэзии, в отличие от поэзии старшего поколения, и ответственного «разговора с Россией». В антологии, писал он, ничто «не указывает, что поэзия эта возникла в эмиграции. Вся ее проблематика так выхолощена, так в ней вытравлено все, что связано с особым нашим положением в мире, что посторонний читатель и не догадается, что источник поэтического вдохновения лежит именно в этой нашей, совершенно особенной бесприютности и неукорененности»². Иначе говоря, в антологии представлена русская зарубежная поэзия, а не поэзия русской эмиграции.

Рассуждая далее, Бем неожиданно соглашается с Адамовичем («Никто не требует от эмигрантской поэзии патриотических песен...»³), но тут же возражает ему: «трудно примириться с тем, что поэзия эмиграции, за редкими исключениями, не отразила трагического смысла нашей судьбы и не попыталась поэтически эту трагедию осмыслить. Этот отрыв поэзии от жизни, оттого, что составляет самый смысл нашего существования, нашего послания — особенно ярко показывает, что эмигрантская поэзия очутилась в тупике, что она сама виновата, если не находит отклика в окружающей среде»⁴. Здесь Бем повторяет мысли Ходасевича и возлагает вину на Адамовича, который как раз всячески стремился к тому, чтобы молодая поэзия русской эмиграции поэтически отразила «трагический смысл нашего существования». Причина неудачи заложена, по мнению Бема, Адамовичем: «Молодая поэзия облюбовала себе несколько

¹ Там же.

² Там же. — С. 250.

³ Это неправда: таких песен жаждал сам Бем.

⁴ Там же. — С. 251.

тем: это преимущественно темы смерти, бессмысленности жизни и одиночества. Но и в трактовке этих тем поэты молодого поколения не умеют подняться над уровнем своих личных переживаний. Как беспомощно и уныло звучат их жалобы на то, что «даже в счастье своем человек одинок» (Лидия Червинская)...»¹

Молодым поэтам эмиграции Бем всюду противопоставил их старших товарищей, но дарования Червинской и Цветаевой, Червинской и Ходасевича несравнимы, точно так же, как несравнимы дарования Бальмонта, Вяч.Иванова и других поэтов старшего и среднего поколений с поэтическими способностями их младших коллег.

Вывод Бема горек: «эмигрантская поэзия очутилась в тупике». «Если «Якорь», — продолжал он, прямо обвиняя Адамовича, — верно отражает устремленность молодой зарубежной поэзии, если в нем правильно отражены господствующие в ней настроения — то на этих путях для нее нет будущего. Значение «Якоря», может быть, и состоит в том, чтобы убедительно показать, что «общепарижский поэтический стиль» себя изжил, что выработался штамп, который грозит окончательно обезличить эмигрантскую поэзию»². В свои союзники Бем, как ни странно, записал Адамовича, «духовного отца этого “парижского направления”», который будто бы «почувствовал, что на этом пути трудно ждать каких-нибудь достижений»: «Он теперь стал сетовать на то, что наши поэты “так много пишут о своих утонченных, умирающих, меркнувших, тоскующих душах”»³. «Ему же принадлежит прекрасная характеристика «общепарижского поэтического стиля»: “Немного иронии, немного грусти, недомолвки, намеки, остановки именно там, где ждешь развития темы: рецепт знаком”»⁴.

В заключение статьи Бем высказал надежду, что на эмигрантскую поэзию «возложена судьбою большая и ответственная задача» и что она найдет силы, чтобы выйти из тупика на большую дорогу, но только в том случае, если стряхнет с себя «парижские настроения», преодолееет «установившиеся в узком кругу штампы» и найдет новые пути.

В критическое обозрение антологии включились и молодые поэты. Две статьи написал так называемый «иностранный член» «Скита» Л. Гомолицкий, два стихотворения которого также были отобраны в антологию.

Первая статья Гомолицкого называлась «Надежды символ»⁵. В ней

¹ Там же. См. также другой отзыв Бема о поэзии Червинской и о «парижской ноте»: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно уместающийся в одну-две строки..., игра в «скобочки» нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис (множество недоговоренных и оборванных строк, обилие вводных предложений — отсюда любимый знак — тире) — вот почти весь репертуар «дневниковой поэзии» (Меч, 1938, 1 мая, № 17. — С. 6).

² Там же. — С. 252.

³ Из статьи Адамовича «Стихи» (Последние новости, 1936, 13 февраля, № 5439. — С. 2).

⁴ Там же. Не приходится сомневаться, что Адамович писал об издержках молодой поэзии, а не критиковал принципы «парижской ноты».

⁵ На рукописный сборник Гомолицкого «Дом» доброжелательно отозвался Адамович: «Знаменье времени, так сказать: с одной стороны, — знаменье материального оскудения и бедности, заставляющей кустарным способом делать то, для чего созданы машины; с другой, — признак не слабеющей, упорной, живучей «поэтической

автор начал с двух предположений: либо Адамович, как составитель, хотел оправдать свои теоретические выкладки и показать «на конкретном материале» то, что кризис эмигрантской поэзии существует, либо он в этом хотел разувериться¹. Однако, считал Гомолицкий, «с появлением антологии споры должны прекратиться, потому что сомнения уже не может быть: поэзия в эмиграции *существует*»². А раз так, то никакого кризиса нет, и Адамович в своих теоретических посылках оказался неправ. И это несмотря на то, что представлена в основном одна Франция, т.е. поэты, живущие в Париже. Между тем в эмиграции есть две, условно говоря, «школы»: «парижская» и «пражская», различающиеся по общему стилю и тону: «Идеал пражанина — мастерство. Слово для него если не самоцель, то, во всяком случае, определенная ценность. Его можно назвать коллекционером слов, изобретателем самых эксцентрических словосочетаний. Идеал же парижанина был бы достигнут, если бы в поэзии можно было вообще обходиться без слов»³.

Описывая «парижскую ноту», Гомолицкий писал, присоединяясь к критике ее Ходасевичем и Бемом: «Углубляясь в свою тему отчаянья, парижские поэты постепенно очистили свои стихи от всяких словесных украшений и, наконец, пришли к отрицанию самого слова. «Голая лира», определяет Вадим Андреев.

Вместо борьбы за свое бытие один из них, Б. Божнев, объявил «борьбу за несуществование» (так называется его сборник). Но это только слова, рассчитанные на эффект. Какая уж тут борьба! Не борьба, а — бессилие, беспомощность, усталость.

«В огромном мире нам досталась от всех трагедий мировых одна огромная усталость... И все покорнее и тише мы в мире таем словно дым» (Ирина Кнорринг).

В «безочаровании» своим большинство парижан доходят до ипохондрии, в которой весь мир им представляется в самом черном виде. Образцы, вызывающие отвращение, «неотвязный позор пустоты», «дикий мир в искусственных огнях», «грязца»...»⁴

энергии», бьющей в нашей эмиграции повсюду и прорывающейся сквозь все препятствия». В сборнике, по мнению Адамовича, нет чего-либо «резко-своеобразного, запминающегося или бесспорно удачного» — «Нет, но сквозь тускловатые строки Гомолицкого слышится голос, слышится интонация, т. е., в сущности, заметно отношение к миру. К этим стихам нельзя остаться вполне безразличным. Если в них и нет поэзии, то есть, во всяком случае, какое-то смутное обещание ее или воспоминание о ней... Кое-где заметно влияние Д. Кнута, — если только это не просто подражание его манере» (Последние новости, 1934, 8 февраля, № 4705. — С. 2). О другом произведении Гомолицкого — поэме «Варшава» — Адамович высказался отрицательно: «Несколько утомляет нарочитым, дубоватым пафосом (напоминающим среднего «стандартного» Брюсова) «Варшава», поэма Гомолицкого, за подписью которого попадались стихи значительно более глубокие, если не по мысли, то по интонации и напеву» (Адамович Г. Последние новости, 1934, 6 декабря, № 5005. — С. 3).

¹ Там же. — С. 223.

² Там же.

³ Там же. — С. 224.

⁴ Там же. Автор имеет в виду стихотворение Вадима Андреева «О грязца неземная трактира!»

Итак, парижская поэзия — не больше, чем «разложение и умирание», а перед смертью «тепленькое чаепитие», к которому приглашает Б. Закович¹. Здесь, в противовес Бему, автор прямо обвиняет поэтов старшего и среднего поколений, в том числе Адамовича: «Читая их стихи, нельзя не признать печального факта, что во многом к внедрению этого губительного сознания причинились некоторые из тех, кто по своему старшинству и литературному опыту не могли не оказаться в роли авторитетов и даже руководителей младшего литературного поколения. И в числе их — сам Г. Адамович.

Тема его стихов та же, что и критических статей об эмигрантской литературе, — тема умирания. Не смерти (тема о смерти требует большой мудрости, мужества и напряжения; с возвышенных од, посвященных ей, начиналась русская поэзия), а умирания...». Помимо Адамовича, к той же тоскующей линии причастны Г. Иванов, Н. Оцуп, И. Одоевцева и др.² «Можно ли, — спрашивает Гомолицкий, — жить, не только что-нибудь делать, — с такими мыслями? И умирать, не только жить, нельзя (слишком страшно!)»³.

Гомолицкий видит причину в цинизме (он цитирует стихи Г. Иванова «И, конечно, жизнь прекрасна, И, конечно, смерть страшна, Отвратительна, ужасна, но всему одна цена»), считая, что сознание русских парижан уже разъедено и находится в состоянии разложения.

Откуда же ждать спасения? В противоположность своему «учителю» Бему, он видит выход в поэзии молодых эмигрантов, в частности Александра Гингера, объявившего себя «живее всех»⁴. К нему готовы присоединиться, утверждает Гомолицкий, и другие молодые поэты, бытие которых трудно, одиночество невыносимо, а беспомощность и усталость нельзя скрыть. И все-таки такие поэты, как Юрий Софиев, Владимир Смоленский, Карл Гершельман, «ищут... жизни, а не смерти»⁵.

Вторая статья Л. Гомолицкого «В Гамбурге (В порядке «Гамбургского счета»⁶)» снова направлена против принципов «парижской ноты», против русского Монпарнаса и его «невинного эгоизма». Поэты Монпарнаса не замечают никакой другой поэзии, кроме парижской. А между тем, напоминал Гомолицкий, существует советская поэзия: «Пусть она не искусна, но, как бы то ни было, советские поэты создали ряд книг, выражающих определенную идеологию, отвечающих перед кем-то»⁷. Л. Гомолицкий тоже жаждал отвечать перед кем-то: ему было мало культа простоты и человечности, мало апелляции к вечности, ему нужны современность и революционность. Он снова обрушился на парижан, у которых, по его словам, если исключить наиболее талантливых, составит

¹ Автор имеет в виду стихотворение Бориса Заковича «Дремлет сад, вдали трамвай шумит...», в котором есть строка «К чаепитьям перед смертью скорой...».

² Там же. — С. 225.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 226.

⁵ Там же.

⁶ Эта статья является ответом на статью Ю. Мандельштама «Гамбургский счет».

⁷ Там же. — С. 245.

из всех стихов «одно общее стихотворение с той же неизбежной «усталостью», «бессонницей», «безнадежностью», «обреченностью» и проч.», ибо «все ваши поиски «правды» и «человечности» — только «жалкие» слова»¹.

В заключении Гомолицкий обрушился на русский поэтический Париж за кичливость и обвинил его в провинциализме, повторив аргументы Бема и изобразив русского парижанина «провинциалом, очутившимся волей судьбы в столице, нахватавшимся верхов культуры, начитавшимся модных авторов и захотевшим стать «столичным» поэтом. Однако столица, в которой он очутился, — это всего лишь душный тупичок имени Иннокентия Анненского...»².

Встать «над схваткой» попытался поэт Ю. Мандельштам, входивший в «Перекресток». Как следует из его статьи «Гамбургский счет (По поводу «Антологии зарубежной поэзии»)», Мандельштам не принял принципов составления антологии, предложенных Адамовичем, посчитав, что его беспристрастность обернулась безразличием и нарочитой нейтральностью. Автор рецензии недоволен множеством включенных поэтов, потому что это «пошло во вред тому, как представлен каждый автор» (о некоторых поэтах читателю приходится судить по одному-двум стихотворениям, а «лучшие поэты не всегда представлены большим числом стихотворений, да и вдобавок часто отнюдь не своими вершинами»)³.

В антологии представлены три поколения эмигрантских поэтов. По поводу старшего Мандельштам высказался решительно: «О них уже все известно. Они могут еще дать отдельные шедевры, но в общем смысл их творчества уже определен давно. <...> но настоящее все-таки принадлежит не им, а более молодому поколению»⁴.

«Среднее поколение, — по мнению Мандельштама, — в целом себя еще не полностью осуществило и, во всяком случае, не исчерпало»⁵. Оно талантливо, но не настолько, чтобы дать нового Анненского или нового Блока. Однако с поэтами среднего поколения что-то случилось, что-то стряслось: «в каждом из них кроется какая-то порочность, неблагополучность, может быть даже и трагедия. Это их отнюдь не уменьшает, но, сознаемся, что это не та трагичность, которая возвеличивает. Что-то этим поэтам мешает стать во весь рост — может быть, общая русская катастрофа»⁶. У Цветаевой рядом с прекрасными, острыми стихами — «истерические вскрики. И общее впечатление — истерика без конца. Не пророчество, а кликушество. Иногда пронзительно, но большая поэзия истерик не признает»⁷. Ходасевич «в Орфея... не вырос» и не стал «арионом русской эмиграции»⁸: «Проза жизни, не преображенная материя,

¹ Там же.

² См.: там же. — С. 245–246.

³ Там же. — С. 231.

⁴ Там же. — С. 232.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. — С. 233.

⁸ Намек на Д.С. Мережковского, назвавшего Ходасевича Арионом эмигрантской поэзии.

сломила Ходасевича»¹. Г. Иванов, несмотря на пронзительность и пленительность, на магическую музыку стиха, также «отравлен: слишком сладки иногда его звуки, чтобы стать до конца трагическими» — «У Иванова и страшное становится сладким, слишком сладким»². У Н. Оцуа есть хорошие стихи, но в целом его творчество бескрыло, а в худших стихах он даже скучен³. Стихи Адамовича «всегда о значительном, но сами не то что незначительны, а как бы не написаны, а только задуманы. <...> нет преображающей музыки»⁴.

Молодое поколение эмигрантских поэтов не определилось. Своя поэзия у него есть, как и общее жизнеощущение. Однако, беда молодого поколения в том, что не видно напряженной внутренней работы, необходимой для «выявления своей личности и творчества», работы над формой, а без такой работы «не только преображения, но и начала его не достигнешь никаким талантом»⁵. Поэтому, полагал Мандельштам, в их творчестве нет стабильности и, некогда «порадившие всех дарованием и оригинальностью», ныне не приносят «максимального удовлетворения». Среди молодых поэтов он выделил Анатолия Штейгера, Юрия Терапиано, Георгия Раевского, Екатерину Таубер, Виктора Мамченко и сожалел о закатившемся таланте Бориса Божнева, «антипоэтического» Александра Гингера, о разочаровавшем многих Довиде Кнута⁶.

Иных молодых явно перехваляли. Так случилось с Лидией Червинской: «Талант есть и у нее, но по диапазону маленький, я бы сказал, камерный. Из нее критики попытались сделать «поэта нового поколения». Это оказалось невозможным, несмотря на ее вкус и культурность. Червинская, по-видимому, сама поверила в свое призвание и попыталась «размахнуться» мировой скорбью под декадентство. Но маленькое личное переживание от этого только проиграло, а бездны все равно не раскрылись»⁷. Борис Поплавский был, по мнению Мандельштама, поэтом «чистой воды»: «Все в нем говорило не только о литературном необычайном таланте..., но и о человеческой глубине и значительности»⁸. Однако и Поплавского подстерегало много опасностей: «После своей книги «Флаги» он тоже начал перепевать себя..., растворялся «в потоках приблизительных строчек». Владимир Смоленский, писал Мандельштам, обладает не только стихотворным талантом, но и способностью трогать сердца. Но он хочет быть эффектным и питает пристрастие к ложно поэтической игре. В его отдельных стихотворениях «стих его стал звучать как-то примитивнее», кроме того, свое новое переживание Смоленский «схематизирует». Мандельштам советовал Смоленскому не писать «на политические или злободневные темы в расчете на публику»⁹. Другой

¹ Там же.

² Там же. — С. 234.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 235.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. — С. 236.

значительный поэт Антонин Ладинский «вырос и поэтически, и в смысле слияния вечного с современным»¹.

Итак, в «Якоре» Адамович стремился поместить поэтов всех культурных мест русского зарубежья. Poleмика вокруг антологии многое прояснила в позициях сторонников «парижской ноты» и противников теоретических взглядов Адамовича². «Якорем» завершился довоенный период литературы русской эмиграции. После выхода антологии стало ясно, что у литературы эмиграции есть не только настоящее, но и будущее. И в этом была победа Адамовича. Отвергающие антологию голоса не могли заглушить искренних похвал. В полной мере оправдались слова Вейдле, заключавшие его рецензию: «Нужно поблагодарить тех, кто воздвиг этот памятник русской поэзии в самые тяжелые годы, какие ей когда-либо приходилось переживать, и русским поэтам, в какой-то безнадежной надежде еще слагающим стихи, — без России, для России»³.

«На Западе». Наряду с «литературными беседами», «литературными заметками», критическими статьями и эссе, наряду с антологией «Якорь», в которых демонстрировались принципы «парижской ноты», поэтическим воплощением тех же взглядов и свидетельством неубывающего таланта автора стал стихотворный сборник «На Западе», изданный в 1939 году. В него вошли 47 стихотворений, написанных в разные годы, напечатанных в периодических изданиях и входивших в авторские сбор-

¹ Там же. С некоторыми оценками Ю. Мандельштама не согласился Г. Николаев в рецензии «Гамбургский счет» (Меч, 1936, 15 марта, № 11 (95). — С. 6). Ср. также оценки Гомолицкого и Мандельштама с отзывами Адамовича. Рецензируя 58 номер Современных записок, Адамович писал: «В отделе стихов — имена Марины Цветаевой (три стихотворения памяти Н.П. Гронского), Бориса Поплавского, Довида Кнута и др. У Цветаевой — неизменны блеск, полет и пафос, у Кнута — лиризм, у Поплавского — меланхолическая «напевность», как говорили символисты. Однако, лучшее, что есть на этот раз среди стихов, принадлежит, на мой взгляд, поэту совсем молодому, Анатолию Штейгеру, еще года полтора тому назад тщетно искавшему «своих» слов и выпустившему книжку стихотворений довольно безличных. Теперь «свои» слова найдены. В этом невозможно ошибиться: в каждом из обманчиво-беспомощных стихотворений Штейгера есть как бы игла, внезапно ранящая и оставляющая след в сознании. Все лишнее же отброшено» (Последние новости, 1935, 4 июля, № 5215. — С. 3).

² Poleмика не угасала и в рецензиях на отдельные книги молодых поэтов и сборники стихов, которые выпускались различными объединениями. Например, Союз молодых поэтов и писателей в Париже в 1929–1931 годах издал пять выпусков. Отзывы Адамовича и Ходасевича о первых сборниках были по существу отрицательными. Адамович отметил, что в первом сборнике «Общее настроение, пожалуй, есть: тоска и меланхолия. <...> Сборник довольно тусклый, но отдельные вещи есть в нем неплохие» (Адамович Г. Молодые поэты. — Последние новости, 1930, 9 января, № 3214. — С. 3). Ходасевич заявил, что «было бы хорошо, если бы вместо бесплодного скучания молодежь наша занялась изучением языка и стиля» (Ходасевич В. Скучающие поэты. — «Возрождение», 1930, 30 января). В дальнейшем Адамович заметно смягчил свои оценки, особенно при сопоставлении сборников Союза поэтов со сборниками поэтов «Перекрестка», находившимися под влиянием Ходасевича (См.: Числа, 1930, № 2/3. — С. 239).

³ Якорь. — СПб., 2005. — С. 220.

ники. Большинство произведений, составивших сборник «На Западе», созданы в эмиграции.

Взыскательный поэт и критик, Адамович задумал новый поэтический сборник в середине 1920-х годов и хотел издать его осенью 1927 года. Об этом нам известно из его письма З. Гиппиус, которая в ответном письме сожалела: «я жалею, что вы раньше не выпустили ваших стихов. Они своеострунны, и как-то хочется их “в особину”»¹. Но в 1920-е годы сборник не был издан.

Как известно, Адамович писал стихи трудно и скупой их печатал. Поэт В. Андреев, отметив «Простоту и удивительную цельность» сборника «На Западе», заявил, что Адамович «пишет только в тех случаях, когда решительно чувствует, что не писать не может»². Однако и этим небольшим сборником Адамович впоследствии был недоволен, и, как писал И. Чиннову, поместил «очень много дряни»³. Между тем русская диаспора встретила сборник с большим сочувствием и высоко его оценила.

Стихотворения Адамовича, обладавшие несомненными художественными достоинствами, были посвящены различным и далеко не оригинальным темам, но содержательно-эстетическое выражение этих тем было исключительно оригинальным и наглядно демонстрировало те принципы, которые утверждал Адамович в своих статьях, оказавших решающее влияние на формирование «парижской ноты».

Читатели нашли в сборнике много прекрасных и полюбившихся им ранее стихотворений: «Ни с кем не говори. Не пей вина...», «Без отдыха дни и недели...», «О, если правда, что в ночи...», «За слово, что помнил когда-то...», «Один сказал: “Нам этой жизни мало”», «Патрон за стойкою глядит привычно, сонно...», «Когда мы в Россию вернемся...», «(У дремлющей парки в руках...)», «Навеки блаженство нам Бог обещает!», «Есть, несомненно, странные слова...», «За все, что в нашем горестном быту...», «По широким мостам...», «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...», «Под ветками сирени сгнившей...», «Куртку потертую с беличьим мехом...», «О, если где-нибудь, в струящемся эфире...», «Если дни мои милостью Бога...», «Как холодно в поле, как голо...», «За все, за все спасибо. За войну...», «Невыносимы становятся сумерки...», «Ну, вот и кончено теперь. Конец», «О, жизнь моя! Не надо суеты...», «Ничего не забываю...», «Там, где-нибудь, когда-нибудь...» и др.

В сборнике можно было найти и ностальгические мотивы («Там где-нибудь, когда-нибудь...»), и горькие раздумья эмигранта о прожитой жизни («Патрон за стойкою глядит привычно, сонно...»), и размышления на «вечные» темы — о жизни, смерти, о Боге.

В стихотворении «Там, где-нибудь, когда-нибудь...», посвященном З. Гиппиус, передана скупыми, «бескрасочными», но точными штрихами и приметами («дребезжащая телега», «косой дождь», явно петербургское «низкое, белое, бесконечное небо») неизбывная тоска по родине. При этом речь поэта нарочита «бедна»: он не может выразить чувства и

¹ Цит. по изд.: Адамович Георгий. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 356.

² Русские записки, 1939, № 16. — С. 199–200.

³ Новый журнал, 1989, № 175. — С. 261.

переживания, которые еще не обрели отчетливого словесного образа. Не умея дать им ясный облик, он повторяет одно и то же слово или сходные выражения («Иль много позже, много, много дальше...»), трогательно признаваясь в своем волнении («Не знаю что, не понимаю как, Но где-нибудь, когда-нибудь, наверно...»). В этой затрудненной, почти спонтанной и спутанной речи, в которой нет ясного логического «смысла», отчетливо просвечивает иной, психологический смысл, точно намекающий на страстное, но — увы! — неосуществимое желание увидеть родную страну. Но автору, чувствующему всю тщетность своих мечтаний, не хочется, однако терять надежду, а хочется верить в чудо. И этот неявный, скрытый контраст между тоской по родине, одиночеством и мелькнувшей в воображении светлой надеждой придает стихотворению истинную поэтичность.

Не менее впечатляюще и стихотворение «Патрон за стойкою глядит привычно, сонно...». С первых же строк ясно, что перед читателем разворачивается сцена в парижском кафе или недорогом ресторанчике, где среди обыденной обстановки «огонь и дым», т.е. жизнь и ее тень (смерть) ведут борьбу. И схватка идет в русле традиций русской лирики: Тютчев («Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, — Не светлый дым, блестящий при луне, А эта тень, бегущая от дыма...»)¹ сменяется Лермонтовым (сначала «Благодарность» — «За все, что не сбылось. За тридцать лет разлуки, За вечер у огня, за руки на плече», а потом — «Ангел» — «Еще, за ангела... и те, иные звуки... Летел полуночью... за небо, вообще!»). Все повторяется:

Он проиграл игру, он за нее ответил.
Пора и по домам. Надежды никакой.

Жизнь прошла, и осталась только горькая усмешка над своей судьбой. Но та же неудавшаяся жизнь дает надежду новой трагедии:

— И беспощадно бел, неумолимо светел
День занимается в полоске ледяной.

Вот это сочетание самой что ни на есть житейской прозы с ее разговорными оборотами и полной безнадежностью, с ощущением высокой цены человеческой жизни придает стихотворению неувядающий лиризм. И. Чиннов справедливо писал: «Пусть это, может быть, не просто, не тихо, несколько декламационно — все равно. Зато это пронзительно, незабываемо»².

Уже из этих стихотворений видно, что главные темы Адамовича — жизнь, смерть, Бог. Но пишет он о «вечных» темах не в высоком стиле, хотя и не избегает его, а в почти «прозаическом» и в разговорной интонации. При этом «конфликт» образуется противостоянием сущностных начал — разума и души, например, как в таком стихотворении:

¹ У Адамовича огонь символизирует жизнь, а дым — смерть огня, его «тень», но то, что образы восходят к Тютчеву, сомнений нет.

² Новый журнал, 1972, № 109. — С. 141.

(У дремлющей парки в руках,
Где пряжи осталось так мало...)
Нет, разум еще не зачах,
Но сердце... но сердце устало.

Беспомощно хочет любить,
Бессмысленно хочет забыться...
(И длится тончайшая нить,
Которой не надо бы длиться).

Здесь виден наследник Баратынского, в одном из стихотворений которого брэнное «тело» еще живет, а бессмертная душа уже умерла. Адамович дает свой вариант: у него ни разум, ни «сердце» еще не умерли, но живут двойственной жизнью, конфликтуя друг с другом и в своей внутренней жизни — «сердце», например, «Беспомощно хочет любить, Бессмысленно хочет забыться...». И это делает трагедию длящейся, неразрешимой и торопящей смерть.

Другой вариант той же темы — переживание одиночества:

Невыносимы становятся сумерки,
Невыносимее вечера...
Где вы, мои опоздавшие спутники?
Где вы, друзья? Отзовитесь. Пора.
Без колебаний, навстречу опасности.
Без колебаний и забытья
Под угасающим «факелом ясности»,
Будто на праздник пойдем, друзья!
Под угасающим «факелом нежности»,
Только бы раньше не онеметь! —
С полным сознанием безнадежности,
С полной готовностью умереть.

В стихотворении предстает общее, «коллективное» одиночество и одиночество каждого, индивидуальное, образующие единство перед опасностью смерти, небытия, которые встречаются мужественно, с полным сознанием неизбежности. Предстоящую смерть герой и его друзья ожидают не в смятении чувств и разума, а с мудрой готовностью умереть торжественно и достойно.

Еще один поворот «вечной» темы явлен в стихотворении

Если дни мои милостью Бога
На земле могут быть продлены,
Мне прожить бы хотелось немного,
Хоть бы только до этой весны.

Я хочу написать завещанье.
Срок исполнился. Всё свершено.

Прах — искусство. Есть только страданье,
И дается в награду оно.

От всего отрекаюсь. Ни звука
О другом не скажу я вовек.
Все постыло. Все мерзость и скука.
Нищ и темен душой человек.

И когда бы не это сиянье,
Как могли б не сойти мы с ума?
Брат мой, друг мой, не бойся страданья,
Как боялся всю жизнь его я...

Пред лицом смерти человек понимает, что все, чем он жил и что составляло предмет его житейских забот, даже искусство, — не более чем прах. На строгих и неумолимых весах жизни и смерти высшей ценностью остается страдание, объединяющее человека и Бога. Страдание — это душевный и духовный знак того божественного «сиянья», которое переливается в человека из иного мира и которое придает истинный гуманистический смысл человеческой жизни: она оправдана тем, что Бог принял муки и страдал за все человечество и за каждого человека, а человек воспринял этот завет. И вот накануне смерти он понял высшую правду, которую не мог постичь и гнал от себя, испытывая страх перед страданием и боясь страдать.

Отзывы критики на сборник «На Западе» были весьма благоприятны: критики считали его лучшим у Адамовича и часто цитировали отдельные стихотворения.

З. Гиппиус назвала Адамовича единственным поэтом из всего «западного “полупоколения”»¹ особенно близким Блоку своей «необыкновенной правдивостью» и «связанным с ней чувством ответственности». Эту правдивость она усмотрела в «недосказанности» и «простоте» стихотворений Адамовича, отметив «как бы замирание голоса, остановку на полуфразе-полуслове» и желание «Лучше недоговорить, лучше умолчать» и сказав, что «простота» в стихах поэта «прямо, просто (и сознательно) проста» в отличие от «простоты», которая «бывает и своего рода изысканностью...»². Гиппиус привлекла также «стихотворная магия» стихов Адамовича. Она нашла, что «магия» поэзии Адамовича заключена не в «музыкальности», ибо его стихи не музыкальны, не в одушевлении, потому что стихи «просты» и, как правило, не риторичны, не отличаются они особой тонкостью мысли, хотя умны, — эта магия заключается «в неожиданно счастливым сочетании слов, когда сами слова, в отдельном значении гаснут, тают, отступают, обнажая то, что за ними. И это «за ними» дает читающему известный душевный толчок, т. е. действует как настоящее магическое заклинание»³.

¹ Т.е. среднего поколения, начавшего творческий путь в России, но достигшего поэтических успехов на Западе.

² Последние новости, 1939, 9 марта, № 6555. — С. 3.

³ Там же.

О том же магическом свойстве стихов Адамовича, их способности будить мысль, незаметно очаровывать и глухо звенеть «где-то на самом “дне сознания”»¹, — вспомнил впоследствии и Ю. Иваск.

П. Бицилли, откликаясь на поэтический сборник Адамовича, обратил внимание на то, поэт (подобно своим прозаическим «заметкам», «комментариям», «беседам») ведет с читателями своего рода «философский диалог»: «Почти все стихотворения, вошедшие сюда, можно назвать вместе «философским диалогом», в духе петрарковских: беседа души со сродственными душами — невзирая на все различия индивидуальностей, моментов, стилей»².

Сходную мысль выразил и Н. Вадвич. По его мнению, в сборнике Адамовича, книге «исключительной по своей напряженности и лаконической выразительности», поэт ведет разговор с читателем: «некоторые стихотворения напоминают химические формулы — названы и дозированы элементы, реакция должна произойти уже в сознании читателя»³.

Критика много рассуждала о манере Адамовича, о том, что он часто прибегает к открытым и скрытым цитатам из других поэтов. Адамович любил повторять, перефразировав, знаменитую фразу Мольера: поэт всегда «prend son bien ou il le trouve»⁴. Известно, что так же поступал и Пушкин. Теперь «чужие» стихи органично входили в ткань стиха Адамовича. Поэтому Гишпиус впоследствии утверждала: «Адамович абсолютно свободен от подражательности; но параллелям его поэзия не чужда». Эту черту Адамович разделял с другими поэтами Цеха и его учителями-акмеистами, о чем не раз писали исследователи, в частности Н.А. Богомолов, Р.Д. Тименчик, О.А. Коростелев и другие. П. Бицилли, проведя мысль о «диалогичности» поэзии Адамовича, утверждал: «Эта «диалогичность» стихов Г. Адамовича проявляется всегда в согласии с формой и замыслом, на самые разнообразные лады. То это прямые, хотя и отрывочные цитаты из Пушкина, Лермонтова, то использование чужих образов, звучаний, речевого строя, причем иногда так, что в одном стихотворении осуществляется согласие двух или нескольких голосов»⁵.

Литература русского зарубежья и «советская литература»⁶ в оценке Адамовича. Наконец, в довоенный период эстетические принципы, положенные в основу собственных поэтических произведений и изложенные в статьях о молодой эмигрантской поэзии, в полной мере распространялись и на оценку отдельных писателей, как оказавшихся на чужбине, так и оставшихся в России. В высказываниях и оценках Адамовича и в

¹ Мосты, 1968, № 13–14. — С. 235.

² Современные записки, 1939, № 69. — С. 383.

³ Русский временник. — Париж, 1939, № 3. — С. 126.

⁴ ... «берет свое там, где его находит» (фр). У Мольера: «Я беру мое добро везде, где я его нахожу».

⁵ Современные записки, 1939, № 69. — С. 384.

⁶ Под «советской литературой» Адамович, как и другие эмигранты, понимал произведения, созданные в России всеми писателями, независимо от мировоззрения, эстетических взглядов и пр.

этих случаях было много противоречивого и непоследовательного. И все-таки своеобразие своей позиции он донес до читателя в довольно четком и ясном виде.

Адамович был одним из тех, кто много размышлял над судьбами русской словесности в России и за рубежом. Главная проблема, волновавшая знаменитого критика и всю эмиграцию в области культуры, заключалась в том, удастся ли сохранить единую русскую литературу или нет. Такой проблемы перед литературой в СССР вообще не стояло, потому что литература эмиграция сразу была объявлена враждебной, классово чуждой и отжившей. Единственно русской литературой была признана «литература советская» с соответствующим разделением писателей на пролетарских, крестьянских, попутчиков и прочих. Для эмиграции проблема единой литературы вставала как ее собственное сохранение и развитие. Стало быть, в этой проблеме было две стороны — судьбы литературы эмиграции и отношение к литературе метрополии. Вокруг них и разгорелись споры.

Адамович в этих спорах исходил из твердо отстаиваемых убеждений: из верности традициям русской культуры, принципам абсолютной нравственной и духовной свободы, из признания особой миссии русской эмиграции. Таким образом, прожив на Западе полвека, он оставался русским человеком, постоянно находившимся в кругу русских тем. Поэтому вполне закономерно, что в изгнании у Адамовича была своя «миссионерская» — неважно: осознаваемая или неосознаваемая — роль, своя сфера интеллектуальной деятельности. Когда среди эмигрантов развернулись горячие споры о том, выживет ли зарубежная русская литература, лишенная почвы и не питающаяся соками живого народного языка, Адамович, употребив свои духовные силы на то, чтобы ее не только сохранить, но и продолжить, дав ей новую жизнь. Эту задачу он считал первоочередной, и она стала одной из причин, по которым собственное поэтическое творчество было оттеснено им на второй план.

Деятельность Адамовича была многообразной: он писал о самых крупных писателях дореволюционной и послереволюционной России, о прославленных авторах русского зарубежья и о молодых поэтах и прозаиках. До 1930-х годов в центре его внимания была эмигрантская литература, в 1930-е заметно усилился интерес к так называемой «советской литературе».

Конечно, Адамович понимал, что в конечном итоге русская зарубежная литература вне почвы и языка была обречена на постепенное умирание. Ее существование могли продлить лишь новые писательские таланты, либо прибывшие извне, либо возвращенные в эмиграции, но не прекратившие духовного общения с литературой метрополии, а взаимодействующие с ней, с ее самыми даровитыми авторами. Вопреки оправданному в целом пессимистическому взгляду на будущее русской литературы рассеяния, Адамович всеми своими силами стремился сделать русскую зарубежную литературу жизнеспособной, обеспечить ей славное и долгое будущее, и с этой целью, не жалея себя, с энтузиазмом и вдохновением отдался организации, критике, формированию, созданию, поощрению «новой» литературы эмиграции. Может быть,

не сознавая того, он вступил в состязание со всей советской критикой, вырабатывая критерии оценок и намечая пути развития русской словесности.

В то время, когда в СССР критерии оценки художественных произведений и творчества писателей находились в жалком состоянии, когда журнальной и газетной критикой выдвигались самые вульгарные эстетические принципы и господствовал так называемый классовый подход, почти не принимавший в расчет и игнорировавший художественное достоинство сочинений, Адамович выдвинул хотя и не лишнюю противоречий, но вполне понятную, гибкую систему эстетических принципов, благодаря которой ему удалось в целом объективно оценить новую русскую литературу, как в СССР, так и за рубежом.

Усилия Адамовича¹ не пропали даром: оторванная от родины эмигрантская литература, казалось бы, обреченная на постепенное умирание, не только не угасла, но и создала в тридцатые годы новые замечательные произведения.

Итак, в эмиграции развернулась острая дискуссия о судьбах русской литературы вообще и на чужбине в частности. Как вспоминал Адамович, «споры велись долго, страстно и нетерпимо»². Суть споров заключалась в том, возможно ли существование литературы русской эмиграции и, если возможно, то чем она должна заниматься, каков ее пафос и какую позицию она должна занять по отношению к «советской» литературе.

В статье «Мысли и сомнения: о литературе в эмиграции» Адамович изложил две крайние точки зрения. Одна из них принадлежала М. Слониму, другая — Б. Зайцеву. «По Слониму, — писал Адамович, — получалось, что в эмиграции не только ничего нет, но ничего и быть не может: все его надежды обращены к Советской России. По Зайцеву, наоборот,

¹ Не последнюю роль в общей деятельности Адамовича сыграло его устное слово: выступления на собраниях и беседы с русской зарубежной публикой. Адамович был одаренным оратором. Современники оставили нам такие свидетельства: «Говорил Г.В. очень хорошо, без всяких шпаргалок и умно» (*Шаховская З.* Отражения. — Париж, 1975. — С. 191); «Он говорил однотонно, никогда не повышая голоса (едва ли он умел его повышать), никогда не прибегал ни к какой ораторской акробатике. Между тем оратором он был превосходным и убедительным, притом всегда казалось, что говорит он экспромтом, хотя свои выступления заранее обдумывал, но никогда их не записывал. Он умел быть остроумным и даже иногда острым на язык (известно выражение Дон-Аминадо: «Сей Адамович ядовитый, чей яд опаснее боа» — В.К.), но свое остроумие не выставлял напоказ, как бы приберегая его для более интимной обстановки» (*Бахрах Александр.* Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 429); «Георгий Адамович со всеми без исключения говорил совершенно просто, вежливо и естественно-изящно; может быть, с еле уловимой нотой в голосе, дававшей понять, что он ничего вам не навязывает, даже и свое общество, и тотчас готов прекратить разговор, если вам скучно»; «Он был одним из четырех-пяти ораторов, которых мне посчастливилось слышать. Помню, Маковский, разводя руками, удивлялся: «Ни одного ораторского жеста, никаких ораторских интонаций, в сущности, монотонно, и голос какой-то тонкий, а все точно замерло, гипноз какой-то»» (*Чиннов Игорь.* Вспоминая Адамовича // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 249).

² Современные записки, 1932, № 50. — С. 332.

литературы в России не существует: русская литература сейчас вся за рубежом»¹.

Адамович, занимая среднюю точку зрения, отчасти соглашался и с теми, и с другими, одновременно возражая тем и другим. По его мнению, эмигрантская литература «сейчас не на высоте эпохи»: «Основными своими мотивами она никак не обращена к тому, что сейчас происходит в мире. В этом отношении кое-что из написанного за последние годы в Советской России, несомненно, значительнее и, при всей своей сыроватости, все же отмечено острым зрением, чутким слухом к времени»². Причину не лучшего положения «советской» и эмигрантской литератур он усматривал в том, что обе находятся в изоляции. Вследствие этого в Адамовиче рождалось чувство горечи по поводу тех или иных произведений зарубежных и советских писателей. Но, если в СССР это происходит вследствие духовной несвободы, то для эмиграции такое положение непростительно: «Удивительнее всего то, что она здесь, в условиях полной свободы, ничего не отвечает, ничего не возражает теперешней новой России. Будучи частью России и всячески отстаивая свое право быть ею, она как будто не видит, не знает, не хочет знать, что в России создается... Она отделяется усмешками или проклятиями, в лучшем случае. Дело дошло до того даже, что она уступает некоторым советским писателям... защиту, отстаивание и развитие своих убеждений и ценностей, — защиту идеи личности, прежде всего»³. Из-за добровольной духовной изоляции (русским писателям за рубежом никто не мешал ни читать произведения советских писателей, ни высказывать о них беспристрастные суждения) «Она слабеет, мельчает»⁴.

Незавидное положение «советской» и зарубежной литератур, стало быть, обусловлено разрывом связи между ними.

¹Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 8. В эмиграции раздавались и другие голоса как в пользу зарубежной русской литературы, так и в пользу «советской»: «советская литература элементарна до отвращения» (М. Алданов. «Ульмская ночь»); «Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного» (Набоков В. — См.: Диаспора. Новые материалы. Вып. 2. СПб., 2001. — С. 9–21); «Близко время, когда всем будет ясно, что столица русской литературы не Москва, а Париж» (Довид Кнут. — См.: Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. 1924–1974. — Париж-Нью-Йорк, 1987. — С. 65, 71); «Ведь в те годы Париж был в большей степени культурной столицей России, чем Петербург или Москва. Здесь жили лучшие русские писатели, артисты и ученые, здесь еще продолжался русский культурный ренессанс начала века» (Варшавский В.С. Незамеченное поколение. — Нью-Йорк, 1956. — С. 171–172). Им открыто возражали. Так, А. Бем считал, что «основной ствол русской литературы» остается в России. Но, если «количественно... эмиграция только осколок», то «качественно, пропорционально к тому, что она представляет, она выделила значительно больше литературных сил, чем Россия». «В области поэзии, например, эмиграции пришлось сквозь годы революции и большевизма пронести преемственность лирической струи русской поэзии» (Бем А. Человек и писатель. — Меч, 1936, 3 мая. № 18).

²Там же.

³Там же.

⁴Там же.

Между тем Адамович считал, что литература должна быть единой¹. Залогом такого, пусть временно нарушенного единства является язык: «Россия, — утверждал Адамович в 1927 году, — не есть понятие, которое можно развозить по частям... Язык есть форма духовной жизни народа, он существует только для своего народа»².

Хоронить, однако, ни «советскую», ни эмигрантскую литературу в особенности «все-таки рано»: «Повременим с похоронами. Это верно, что земли нет, общества нет, отклика нет, обновления нет, движения нет, — и теоретически как будто бы все беспросветно. Но здешняя наша литература должна, все-таки, жить, как тень от той советской, как недоумение, обращенное к ее непонятной, если только не притворной, уверенности, как вопрос, как отказ от огрубения, хотя бы даже и общественно-спасительного. Душа мира не хочет впасть в детство, которого требует коммунизм, — или фашизм, и все вообще, что этим течениям родственно. О, как много могла бы сказать русская литература *здесь* в ответ на то, что сказано *там*, если бы только она нашла в себе силы говорить! До сих пор она лишь высокомерно морщилась или вносила в спор запальчивость личных обид, неубедительную и даже вызывающую смущение»³. И Адамович побуждает русскую зарубежную литературу, в которой есть замечательные писатели, не молчать и сказать людям земли, в том числе и русским людям в Советской России: «Ну, допустим, «умирающий класс», допустим, — что же из этого? Одного такого объяснения, по чудовищной его грубости, достаточно, чтобы навсегда внушить отвращение ко всем будущим «строительствам», если основаны они на подобной звериной логике. Неужели здешняя литература ничего не скажет о человеке, который слишком уж развит, слишком многое помнит, чтобы сливаться и соединяться с другими людьми на почве «наибольших удобств», «наилучшего распределения материальных благ» и прочих дикарских приманок, — и который бережет не только книжное и сомнительное понятие «духовности», но и скромную уединенную «душевность», сейчас исчезающую, сейчас презираемую, почти уже совсем развенчанную, напрасно и легкомысленно, пожалуй... <...> Теперь в России — проблемы, завоевания, достижения, новые горизонты, массовые расцветы. Иностранная, а отчасти и эмигрантская, критика все это комментирует, с разной степенью почтительности. <...> И неужели здесь, в оскудении и одиночестве, в оставленной судьбой и людьми, все-таки, единственно-свободной и честной русской литературе никто не найдет слов, которые на веки веков станут «поперек горла» всем небрежливим победителям и устроителям, останутся вечным укором, вечным упреком и отравой всех будущих коллективных спокойствий?»⁴

¹ Это дало повод утверждать о его просоветских настроениях (см.: *Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 158).

² *Терапиано Ю.* Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 53. В значительной мере критика произведений В.Набокова (Сирина) вызвана тем, что он, по мнению Адамовича, был оторван от родной почвы и языка. В статье, озаглавленной «Сирин» (1934), Адамович стремился доказать, что этот писатель далек от русских истоков, от эмигрантской и вообще реальной жизни и пребывает вне русской культурной традиции.

³ *Адамович Георгий.* Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 11.

⁴ Там же. — С. 13.

Если «советская» литература испытывает гнет большевистской идеологии и творится в условиях абсолютного подавления свободной мысли, то русская литература в эмиграции также переживает трудности, но иного порядка.

Помимо «физической» изоляции, отдаления от родины, русский писатель и в эмиграции чувствовал себя одиноким. По мнению Адамовича, художник-эмигрант, находящийся вне родины, лишался той творческой энергии, которая неизменно давала ему жизнь в отечестве. Кроме того, «Человеку в эмиграции тяжело потому, что здесь нет общества, — и не может его быть. <...> Некуда здесь человеку уйти от самого себя, не к чему прикоснуться, чтобы вновь обрести силы, — как в древнем сказании. Если даже кому-либо удастся образовать здесь свой «кружок», создать бескорыстно-дружеское общение с другими людьми, то отсутствие притока духовной энергии дает себя знать неминуемо и довольно скоро. Мысль, чувство, настроение, догадка, всякая частица духовной энергии, изошедшая от кого-либо из нас, возвращается в том же виде и мало-помалу изнашивается, вянет, ссыхается. Ей негде, ей не в чем «умереть и воскреснуть», как приносящему плод зерну, — для нее нет почвы, перерабатывающей и творящей»¹.

Значит ли это, однако, что для литературы эмиграции исключена всякая возможность развития? По его мнению, в эмиграции могут появиться новые замечательные писатели, и «это уже и произошло». Однако предупреждал, что «отсюда еще далеко до нестерпимых в здешних условиях, благополучно-самодовольных разговоров о расцвете»², ибо литература русского зарубежья «опирается здесь не на Россию, а только на воспоминания о ней»³. Воспоминания о России есть, по выражению критика, своего рода «аккумулятор», заряженный на родине и оттуда вывезенный. Он постепенно разряжался и разряжается. И вот для того чтобы энергию пополнить, литераторы эмиграции должны вести в той или иной форме диалог с литературой метрополии⁴, тем более что всякая

¹Современные записки, 1932, № 50. — С. 329.

²Там же. — С. 333.

³Там же. — С. 334.

⁴Эта мысль Адамовича была направлена против идеи Ходасевича еще более отгородить эмигрантскую литературу от русской литературы в Советской России, не предпринимать никаких попыток сближения и сделать ее исключительно эмигрантской. По мнению Ходасевича, эмигрантская литература не нуждается ни в каком жизненно важном для нее притоке крови: она самодостаточна и вполне может существовать без связи с родиной, поскольку обладает первоклассными талантами. Ходасевич писал: «... если русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской, может быть, даже вообще *не* эмигрантской, если под этим словом понимать то, что оно должно значить. У нее, так сказать, эмигрантский паспорт, — но эмигрантская ли у нее душа? — вот в чем с прискорбием надлежит усомниться» (Возрождение, 1933, 27 апреля). В. Ходасевич утверждал, что эмигрантская литература не нашла себя: она создавала такие же произведения, какие могла создать в Москве или в Петербурге, но «не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а вместе с тем и новые литературные формы».

подлинная литература предполагает разговор с миром. Это мнение Адамовича основывалось на том, что и в СССР продолжала жить «подлинная, не потерявшая стыда и чести, хотя и принужденная изворачиваться» русская литература¹.

Насколько это зависело от эмиграции, она «осталась верна России, каковы бы ни оказались административные и паспортные метаморфозы отдельных ее представителей», и спасла достоинство русской литературы, но разговор с родиной приобрел односторонний характер. Фактически диалог с литературой Советской России не состоялся² не по вине эмиграции: расстояние между Москвой и Парижем в особенности оказалось непреодолимым идеологически. Об этом писал Г. Федотов: «Среди всех зарубежных очагов русской поэзии Париж оказался, не только географически, наиболее далеким от советской России. Не одна Прага, но и Берлин и Рига, и Харбин и Шанхай были ближе к Москве, чем Париж. Что же? В этой постановке Парижа нет ничего зорного. Она имеет свое историческое оправдание. Конечно, искусство с трудом выживает вне родины. <...> Но есть темы, запретные в России, выразить которые призван поэт-изгнанник. У него своя дорога, тернистая, мало обещающая, но требующая от него такой же верности, как родная земля. Только не земля, а дорога, ибо поэт эмиграции — странник по самой своей природе»³.

В результате разрыва единой русской литературы страдали и эмигрантская, и «советская». Это, однако, не мешало Адамовичу видеть сильные и слабые стороны обеих литератур, но он оценивал их в целом, в их состоянии и в тенденциях. Если в оценках эмигрантской литературы в статьях Адамовича преобладал трагизм, то в критике «советской» — ирония.

По мнению Адамовича, русская литература в СССР и русская литература в эмиграции пошли разными путями. Их разделило отношение к исконным проблемам и «вечным» духовным ценностям человечества.

Для русской литературы эмиграции необходимо внутреннее богатство личности, потому что предметом ее является человек, его душа, его внутренний мир. В эмигрантской литературе преобладает духовный интерес и, стало быть, она направлена в глубину и в высоту. Если представить ее геометрически, то символическим образом ее движения станет в пределе вертикальная прямая линия, обращенная и вниз, и вверх. Из этого следует, что эмигрантская литература тяготеет к сужению и утонченности. Стремясь как можно полнее, глубже и точнее выразить духовный мир человека, эмигрантская литература не отвлекается на всевозможные стилистические украшения и сохраняет спокойный тон, не впадая ни в излишний пафос, ни в сладкую чувствительность, чтобы они не заслонили и не затемнили главных принципов искусства — психологической истины, искренности и простоты.

Так как идеология большевизма исключает понятие бессмертия, понятие вечности и даже самую тревогу о ней, то духовные ценности не вы-

¹ Там же. — С. 331.

² См.: там же. — С. 327–339.

³ Федотов Г.П. О парижской поэзии. — Ковчег. — Нью-Йорк, 1942. — С. 191.

ступают главным «событием» изображения и выражения. Отсюда ясно, что для русской литературы в советской России внутреннее богатство писателя необязательно, его духовные силы могут быть и скромными, поскольку предмет «советской» литературы — внешняя, материальная сторона жизни, а именно новый коммунистический быт. Преимущественным ее интересом является идеология и этнография. Стало быть, эта литература имеет исключительно горизонтальное направление и геометрически может быть представлена в виде расплывающейся вширь прямой. Для освещения новой идеологии и нового быта в самых широких областях жизни «советская литература» тяготеет к «несносной «картинности» стиля», страдает нарочитой «литературностью» и всюду проявляет «дурной тон». Стало быть, она стремится к орнаментальности, к декоративности, пишет с расчетом на «красивость» и читается «в поте лица»¹.

Вследствие этих рассуждений Адамович пришел к выводу, что коммунизм и искусство несовместимы («если в мире все понятно и объяснимо, <...> искусство умирает»; «никакое подлинное искусство с московским коммунизмом не соединимо», «Становясь коммунистом, человек для искусства умирает»)². Так что у «советской» литературы, если она останется верной идеологии коммунизма, нет будущего.

Что же касается текущей литературной практики, то в СССР еще не прекратилось творчество настоящих писателей старой закалки, в отношении которых никаких сомнений в их чрезвычайной одаренности нет. К таким писателям, согласно Адамовичу, принадлежат Ахматова, Мандельштам, Булгаков, М. Горький, А. Толстой, Пастернак и др. При этом в оценке их произведений, как и произведений других писателей, выступивших еще до революции (например, Есенин, Маяковский, Шагинян, Эренбург), Адамович всегда, при всей субъективности, стремился быть беспристрастным, приводя соответствующие доводы и не опускаясь до голословных обвинений.

В своих оценках Адамович исходил из прежних требований, предъявляемых ко всякой литературе: человеческая значительность и одаренность, психологическая истина, искренность, простота. Их синонимами становились понятия «лиризм», «человечность», «душевность», «музыкальность». Так, он отметил «лиризм» романа Булгакова «Белая гвардия»³. В заметке «Дни Турбиных» Адамович обратил особое внимание на то, что Булгаков понял человека как главный предмет литературы. В то время, когда «советской» литературе предписывалось видеть только «массы», Булгаков выдвинул человека в герои романа и показал, что «... испытание революции человеком дало печальные результаты; революция потеряла привлекательность, человек предстал измученным и ослабевшим»⁴.

¹ О различии между эмигрантской и «советской» литературами см.: Демидова Ольга. Метаморфозы в изгнании. Литературный быт русского зарубежья. — СПб., 2003. — С. 156–161.

² Там же. — С. 157–160. Автор показывает, что в данном пункте Адамович и Ходасевич были солидарны.

³ Первые две части в 1925 печатались в журнале «Россия».

⁴ Звено, 1927, № 6. — С. 31.

Гораздо более сложным, чем к Ахматовой, Мандельштаму, Булгакову, было отношение Адамовича, например, к М. Горькому и А. Толстому.

Прочитав роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина», Адамович недоумевал: с одной стороны, все хвалят, сравнивают с «Войной и миром» Л. Толстого и с «Илиадой» Гомера, а с другой стороны, как-то стесняются высказаться о романе подробно. Отсюда он заключал: «Не думаю, чтобы комплименты были вполне искренни»¹.

Главная претензия Адамовича состоит в том, что, хотя «Жизнь Клима Самгина», несомненно, крупнейшее произведение Максима Горького», «но крупнейшее только по размерам, а не по достоинствам. Роман прежде всего необычайно тяжел, монотонен, сбивчив и... скучен». «Жизнь Клима Самгина», — писал он, — скучна не столько по материалу или теме, сколько по манере изложения: бесконечный, медленный поток лиц, разговоров, событий и картин, без всякого развития и, в сущности, даже без фабулы... Такой поток — «*le roman fleuve*»² — мог бы оказаться увлекателен, если бы передавал и отражал величавое, широкое, бездумное течение жизни. Но, увы, Горький не Толстой, не Бальзак, даже не Золя. Дыхания у него на «роман-реку» не хватает. В «Климе Самгине» встречается множество удачнейших, живых и очень ярких эпизодов, но в целом они будто «вкраплены» для развлечения читателя и тягучую ткань романа лишь иллюстрируют, как вставные картинки, с ней не сливаясь. Да и количество персонажей в романе таково, что их под конец становится трудно вспомнить. Очерчены они, большей частью, искусно... однако все же не так метко, не так своеобразно и неповторимо, чтобы в нескольких строчках дан был весь человек. <...> И по мере того как появляются все новые и новые люди, каждый образ заслоняется другим, — и приблизительно к третьему тому остается в памяти лишь толпа призраков, то возникающих из небытия, то вновь в него возвращающихся»³. То, что Горькому не хватает дыхания на большое эпическое повествование, приводит Адамовича к выводу, что пред нами «не романист», а «мастер коротких, беглых зарисовок, первоклассный «очеркист»...»⁴.

Пытаясь раскрыть замысел Горького, Адамович полагает, что «книга эта... есть... некая «история русского интеллигента», образ которого интересует Горького «исторически». Но так как «один тип не может исчерпать всей сложности понятия «интеллигент», то Горький окружает его несметным количеством образов дополнительных»⁵. Проявляется этот образ преимущественно в разговорах, которые «заполняют весь горьковский роман. Все беседы вертятся вокруг революции, и все они отвлеченны, туманны и как-то беспредметны. Одно исключение — Кутузов. Это единственный «положительный тип» в романе, единственный

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 118.

² Буквально: роман-река, т.е. непрерывно текущий, нескончаемый словесный поток.

³ Там же. — С. 118–119.

⁴ Там же. — С. 119.

⁵ Там же.

человек, который всегда оказывается прав и которого автор изображает в так называемых «теплых тонах». Само собой разумеется, что Кутузов — большевик: иначе теплых тонов, вероятно, не было бы. Он ссылается на Ленина, говорит кратко и веско, на все явления смотрит трезво. Интеллигенцию он разоблачает»¹. Клим Самгин и Кутузов — люди двух разных поколений, а другие персонажи ни с каким поколением и эпохой прочно не связаны («это... просто повествование о людях, о «людях вообще», вне связи с эпохой»), — их роль иная — донести «взгляды передовой интеллигенции за тридцать лет...»². Среди них попадаются удачно выписанные персонажи: шестидесятница Марья Романовна, Тимофей Варавка, брат Клим — Дмитрий, купчик Лютов... Некоторые «исторические сцены сами по себе очень хороши. Но... это лишь эпизоды»³.

В целом же передать содержание романа невозможно, потому что в «Жизни Клим Самгина» ничего не происходит: «Клим живет, рассуждает, разговаривает»⁴. Но зато вполне можно понять смысл «Жизни Клим Самгина», ее идейное содержание, ее остроту и «актуальность». Они заключаются, по мнению Адамовича, «в переоценке значения и роли интеллигенции в русской истории. Нельзя сказать, чтобы самая «оценка» у Горького была когда-нибудь отчетлива и ясна»⁵. Дело в том, что Горький в отношении интеллигенции все время колебался: то он был к ней «жесток», то «чересчур снисходителен»: «Горький то кланялся в ножки «рыцарям духа», то не без злобы посмеивался над ними и высокомерно учил их уму-разуму. Но это было давно»⁶. После октября Горький самокритично пересмотрел свои взгляды на интеллигенцию: «Не так давно он писал, что “после ряда фактов подлейшего вредительства со стороны части спецов, обязан был переоценить, — и переоценил, — свое отношение к работникам науки и техники. Такие переоценки кое-чего стоят, особенно на старости лет”»⁷. Адамович предполагает, что «Жизнь Клим Самгина» — «плод тех же настроений, которые побудили его «отречься от спецов». Он решил написать эту своеобразную историю интеллигенции с тем, чтобы от интеллигенции окончательно отречься. Он приглашает пролетарских читателей «Клим Самгина» как бы в картинную галерею: «смотрите, вот кто «делал революцию», — вот они, говоруны, мечтатели, проходимцы, самовлюбленные гамлетики. Они хотели свергнуть царя, чтобы им, только им, жилось лучше; неудивительно, что как только рабочий класс заявил притязание на власть, они оскалили зубы, как волки». Даже те эпитеты, которые Горький, как бы случайно, применяет к своим героям, — характерны: пошленький, злобенький, хитренький, глупенький, красивенький... Горький всячески высказывает свое презрение к тем, кого изображает. Давая свои авторские комментарии к историческим событиям, он сбивается на стиль

¹ Там же. — С. 121.

² Там же. — С. 122.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 123.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

публицистов из “Правды” или “Известий”¹. «Если это и «Илиада», — саркастически замечает Адамович, — то написана она Гомером, который сильно озабочен своей «созвучностью» господствующим партийным веяниям и указаниям»².

Не менее острой критике, связанной с политической и идеологической ангажированностью подвергся И. Эренбург в романе «Единый фронт»³.

Устанавливая литературную родословную Эренбурга, Адамович называет его учителем П.Д. Боборыкина. И суть его наставничества состоит не в прививке многословия, а в погоне «за настроениями самыми последними, за чувствами и мыслями самыми модными...»⁴. Однако Эренбург «талантливее своего духовного отца, и «лик нашей эпохи», «ритм современности», «темп наследственного бытия» и прочие обольстительные и туманные понятия он «выявляет» ... искусно...»⁵.

Излагая содержание «Единого фронта», Адамович писал: «... это, разумеется, единый фронт капиталистов и империалистов против Советского Союза. Капиталисты и империалисты между собой враждуют, и единство им наладить трудно. Миллиардер Ольсон, «спичечный король», соперничает с другим миллиардером, сэром Вайнштейном, витебским евреем, смещающим королей и по коммерческим расчетам устраивающим революции. Министры в их руках — куклы. Войны, договоры, союзы, речи в парламентах или в Лиге наций — все делается по приказу Ольсонов и Вайнштейнов. Догадка не новая, как известно. Однако же советские политические теоретики, стоящие на той же точке зрения, признают, вероятно, что не так уж абсолютна и комически откровенна зависимость правителей от банкиров. Но Эренбург не реалист, а сатирик. Поэтому он сгущает краски. Один только московский посол, тов. Карнаухов, герой добродетельный. Остальные персонажи — тупицы, проходимцы, воры, развратники, наглецы, как и подобает быть империалистам. Книга лишена последовательной фабулы. Она вся состоит из отдельных «зарисовок», иллюстрирующих подготовку противосоветского единого Фронта»⁶. С точки зрения Эренбурга, продолжал автор, политика, капиталисты, Европа — это «публичный дом»⁷. Подобный примитив небезопасен: он не только превращает сложное в простецкое в угоду политическим и идеологическим заказам, как в случае с Горьким, но и насквозь фальшив в художественном смысле: «Главная вина Эренбурга та, что он лжет самому себе: он притворяется ограниченным и тривиальным наблюдателем, не будучи им». Доказательством Адамовичу служит блестя-

¹ Там же. — С. 124.

² Там же.

³ Справедливости ради, надо сказать, что Адамовичем не были затронуты такие крупные произведения Эренбурга, как «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», «Трест Д.Е.», «Жизнь и гибель Николая Курбова», «Проточный переулок», «Рвач», «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца», «Любовь Жанны Ней», «День второй».

⁴ Адамович *Георгий*. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 411.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 413.

⁷ Там же. — С. 414.

щая глава о старом журналисте Лавале. Кто написал эту главу, считает Адамович, «не может не понимать пустоты или фальши остальных глав»¹. Но беда заключается в том, что Эренбург почему-то непременно хочет предстать примитивным и его, как писателя, как всякого человека, «нельзя судить по тому, о чем он молчит. Его оценивают по тому, что он говорит»².

Касаясь творчества А.Толстого, Адамович остановился на романах «Петр I» и «Черное золото».

О таланте А. Толстого говорить не приходится — «какой огромный, живой «Божьей милостью» талант! Его с излишком хватило бы на добрый десяток иных благонамеренных беллетристов с постоянством в убеждениях и тщательностью в работе»³. Но Толстой пишет неровно, иногда «спустя рукава», а порой, когда он темой увлечен, то вдохновенно и «без всякого усилия, одной только силой своего чудесного дарования достигает блестящих результатов»⁴.

Начало романа «Петр I» предвещает, что писатель «задумал очень большую по размерам вещь и хочет охватить в ней все петровское царствование». Вместе с тем «Роман, может быть, не будет очень глубок по мысли и анализу: этого а priori трудно ждать от Толстого. Но уже и сейчас можно сказать, что в живописном отношении он предельно ярок, и некоторые эпизоды петровской истории в памяти тех, кто прочтет роман Толстого, останутся навсегда врезанными именно в его, толстовском освещении»⁵. Благодаря особенности его дара — «исчерпывающе-характерной образности в рассказе», Толстым «Прекрасно изображена... Россия того периода — вся эта дикая, мощная творческая эпоха. Никакой сусальности и стилизации в передаче ее. С первых же страниц есть в романе подлинная жизнь»⁶. Эти качества особенно ценятся Адамовичем. Но жизнь предстает в романе настолько богатой и сложной, что даже становится помехой для стройного повествования, и Толстой, не справляясь с материалом, «дает картину за картиной, объединяя их не столько внешней связью, сколько внутренней общностью»⁷.

Критик упоен изображением жизни и перечисляет полюбившиеся ему сцены (ребятишки резвятся на снегу, какие-то обнищавшие бояре собираются в столицу, голодного Алексашку, будущего фельдмаршала и светлейшего князя Российской империи Александра Данилыча Меншикова, порет отец...). Как опытный писатель, Толстой дает сначала возможность читателю уловить общий тон и только потом «вводит его в историю»⁸: «Москва, стрельцы и их ужасный бунт, гибель Артамона Матвеева, испуганная насмерть царица Наталья Кирилловна, маленький Петр с круглыми, как у совенка, глазами, властолюбивая и страст-

¹ Там же.

² Там же.

³ Адамович *Георгий*. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 328.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 329.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

ная Софья, красавец Голицын, уже примеряющий корону, наконец, простой, черный московский народ, в изображении которого, пожалуй, сильнее всего сказался талант Толстого...»¹. И дальше Адамович почти полностью воспроизводит сцену торжества Петра над царевной Софьей. «Такую картину, — заключает он, — нельзя не запомнить. Если Толстой продолжит и окончит своего «Петра» с тем же блеском, с каким написаны первые главы романа, — роман этот будет одним из замечательных произведений нашей новой литературы»². Осторожный критик не выносит окончательного суждения, но многообещающее начало ему явно нравится.

Совсем иное впечатление произвел на него роман «Черное золото». По слухам, дошедшим до Адамовича из России, критика романом возмущена («авантюрно-аристократическая халтура»), а у читателей он имеет успех.

С «величайшей беззаботностью», «с аппетитом» Толстой, по мнению Адамовича, «изображает быт «разлагающейся эмиграции» и «гибнущей буржуазии» на удивление пролетарских потребителей своего творчества»³. И Адамович задается вопросом: почему роман пленил «советских читателей», что «заставляет их страницу за страницей с жадностью перелистывать «Черное золото»? Мир далекий, странный и чуждый показан в романе»⁴. И в самом деле — «Претендент на престол Романовых пьет коктейль в баре на Елисейских Полях; финансовые воротилы скупают всю бакинскую нефть; бывшие княгини убивают в притонах каких-то пьяных и сластолюбивых турок...»⁵.

И тут обнаруживается иная сторона творчества А. Толстого: он не только прекрасный писатель, но и «очень ловкий человек, из тех, что «не пропадут» нигде, ни при каких условиях. Он блестящий, тонкий и сильный художник, — когда благоволит им быть. В «Черном золоте» он не соблаговолит. Ему хотелось только написать что-нибудь побойчее, позанятнее, повыгоднее»⁶.

Впрочем, «Талант все-таки дает себя знать», но «замысел... отдаленно напоминает последние сочинения Эренбурга... по тому же желанию упрощенно и схематически представить всю мировую политику как результат соглашения или ссоры двух-трех капиталистических «акул»»⁷. Однако даже сравнение в «ловкости» как человеческом свойстве оказывается в пользу Толстого, ибо на его стороне — талант: «Бездарно писать Толстой не может, особенно когда дело дойдет до того типа людей, который он так хорошо знает, с которыми за долгие уже годы своего творчества так свыкся. Полуделец, полумошенник, полупоэт, полухлестаков... Здесь Толстой неподражаем»⁸. У Эренбурга — «все иронично, сухо, натя-

¹ Там же. — С. 330.

² Там же. — С. 331.

³ Там же. — С. 560.

⁴ Там же. — С. 561.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. — С. 562.

нуто, вымучено», у Толстого... «все — «как из ведра», и порой образы живые и яркие возникают из ничего, будто сами собой»¹.

И все было бы хорошо, и роман был бы удачен, но в состязании таланта с «ловкостью» последняя непобедима: «роман... написан... ужасающе небрежно»: «Он почти сплошь состоит из диалогов. Предложения не заканчиваются, а обрываются... спасительное многоточие выручает вовремя. Попадаются и простые безграмотности. Наконец, даже в фабуле есть несуразности, объяснимые только торопливостью автора»².

Истинные «творческие» мотивы А. Толстого высказаны им, как полагает Адамович, в финальном диалоге книги: «главный герой, бывший гвардеец Налымов, склоняется ниц перед большевиками: «Будет время, когда от них никуда не уйдешь, ни на какой остров не скроешься, и это будет скорее, чем думают, — у них идеи, а у нас идеи нет. Признаю себя шелухой, подбитой ветром». Все, значит, — заключает Адамович, — обстоит, как полагается, имеется..., как выражается Луначарский, “идеологически выдержанная концовка”»³.

Все сказанное о соотношении политической ангажированности, человеческой «ловкости» и писательского таланта всецело применимо и произведениям М. Шагинян с той лишь разницей, что ее дарование ни в коей мере не сравнимо с дарованием А. Толстого и даже И. Эренбурга.

Как известно, М. Шагинян, начавшая еще до октябрьской революции, после нее явилась одним из создателей печальной памяти «производственного романа» — впечатляющего, по мнению критики, достижения «советской» литературы. Вполне естественно, что это новое явление художественной мысли вызвало интерес у Адамовича. Он откликнулся на два сочинения М. Шагинян — «Гидроцентральный» и «Дневник Мариэтты Шагинян».

В своих отзывах Адамович не скрывал иронии: «Произведение это, — писал он о «Гидроцентральном», — очень серое и очень скучное», «... чтение романа Мариэтты Шагинян — занятие томительное, и если «Гидроцентраль» мы должны уделить внимание, то лишь по внешним причинам...: этому произведению советская критика придает огромное значение, считает ее вещью, на которой начинающие писатели должны учиться и по которой им следует “равняться”»⁴. «Гидроцентральный» и в самом деле была объявлена критиком Селивановским, «адъютантом властителя дум — Авербаха», «одним из крупнейших произведений всей советской литературы». Критикой было высказано мнение, что «Роман отличается глубокой продуманностью...».

Адамович, отказываясь вступать в какие-либо эстетические споры, не желает обсуждать и вопрос об искренности, замечая все же: «Искренность Мариэтты Шагинян под большим сомнением, но не такая это крупная писательница, чтобы ее моральная чистота или податливость заслуживали отдельного разбора»⁵. Если вспомнить, что искренность — один

¹ Там же. — С. 561.

² Там же. — С. 562.

³ Там же. — С. 563–564.

⁴ Там же. — С. 583.

⁵ Там же.

из краеугольных камней, положенных Адамовичем в основание его критики, то совершенно ясно, что ждать искренности от М. Шагинян было бы напрасно, потому что, по мнению Адамовича, перед читателем — произведение добровольной или штатной прислужницы, и разница в данном случае невелика.

М. Шагинян, продолжал Адамович, начала с того, что упрекала «интеллигентов» в невнимании к пролетариату, что «с первых дней революции только и делала, что узнавала лицо этого класса и «достигла в этом искусстве большой виртуозности»¹. Но льстила она не грубо: «Мариэтта Шагинян, человек умный... Она долго колебалась. Долго боролась сама с собой. Размышляла, взвешивала то одно, то другое, давала понять, что «перестройка» стоит ей большой внутренней работы... Все это делалось не совсем напоказ, но и не так, однако, чтобы душевное просветление нашей беллетристики прошло никем не замеченным. И вот в результате этих сложных «мировоззренческих» сдвигов Мариэтта Шагинян подарила миру и революции «Гидроцентральный» — роман настолько созвучный всем последним устремлениям партийной критики, что большего и желать нельзя»².

Как бы ни хотела М. Шагинян скрыть «приспособленчество», оно все-таки очевидно — «особенно заметно старание, трогательное, как у прилежной и послушной пай-девочки гимназистки. «Я все напишу, все сделаю, как вы хотите, а вы зато поставьте мне пятерку». Цель достигнута: пятерка поставлена. Из третьестепенной писательницы, какой была Мариэтта Шагинян до революции, ныне она стала «виднейшим мастером слова реконструктивного периода»»³.

О содержании и достоинствах романа сказать, полагает Адамович, нечего, кроме того, что действие происходит в Армении, на стройке Мизингеса: «Инженеры, рабочие, собрания, отчеты, протоколы, ревизии, технические справки, выкладки, рассуждения о бетоне, наставления, как возводят мосты, — вот чем наполнена книга. Кое-где «чувства» пробиваются все-таки. Но автор их с должной суровостью подавляет, обрывает неуместные разговоры или признания на полуслове и вновь переходит к бетону или вопросу о сдельщине»⁴. При этом автор романа и сам чувствует, «как сохнет внимание читателя», которого он усыпил. Но «ценность» книги еще не в этом. Адамович пишет: «Есть в романе диалог, где в сжатом виде дана, так сказать, идея «Гидроцентрали»: это самые интересные страницы книги. Все остальное — только иллюстрация к тому, что в этой беседе Шагинян пыталась выразить»⁵. И далее критик привел следующую сцену: «Немец-писатель, путешествующий по России, неожиданно для самого себя от привычного восхищения переходит к критике: «Вы начали делать вещи и начали много говорить, что делаете вещи. Но мы очень давно и очень хорошо делаем вещи, мы молчим, мы жалеем время. Приезжая к вам, мы, европейцы, ищем видеть не вещи, а

¹ Там же.

² Там же. — С. 583–584.

³ Там же. — С. 584.

⁴ Там же. — С. 588.

⁵ Там же. — С. 588–589.

новый принцип, очень новый для нас принцип... Но я не видел ни одного уважения к человеку нигде, нигде. Вы собираете людей делать вещи и что происходит потом? Потом у вас начинают мешать, тормозить, сердить этим бедным людям... Вы собиравали людей, надо им хороший фураж, хороший корм, а везде я наблюдал ревизия, ревизия, ревизия. Лучше делать сначала хорошо и после хорошо, чем сначала плохо — и после ревизия... Много хозяев — нет хозяин. Один работник работает, у него десять командир... тогда работник тоже хочет быть командир и пишет доносы ГЕПЕУ... Диктатура страха... Один другому мешают, один другого боится».

На это некто «рыжий», герой книги и явный выразитель авторских мыслей, отвечает:

— Вы сказали: мы делаем вещи, и Европа тоже делает вещи, делает лучше, чище, дешевле... Да, но мы делаем вовсе не вещи. Мы делаем плановую вещь, уважаемый герр. Разница. Огромная, колоссальная. На каждой фабрике, на каждом строительстве — вещь плюс новое общество, вещь плюс профсоюз, плюс клубная работа, плюс учет, плюс план... Не десятки хозяев, а десятки факторов. И то, что каждый фактор расширяется за счет другого, это и есть борьба за меру, борьба за систему, борьба за новое общество... Вот новый принцип, который вы искали и не нашли, — хозяйство без собственника»¹. Вот за оправдание этой бессмыслицы, высказанной персонажем и разделяемой писательницей, «Большевики, — саркастически заключил Адамович, — должны быть признательны союзнице Мариэтте Шагинян...» — «она не только кропотливо изображает успехи затеянного ими строительства, но и предлагает довольно тонкую и хитрую философию в оправдание его срывов и неудач»².

Другое произведение М. Шагинян — «Дневник...» — совершенно иного, и как следует из названия, личного, интимного плана. После «Гидроцентрали» все уже поняли, что М. Шагинян «Трудолюбива, упорна, настойчива, образованна и, бесспорно, умна, — но не даровита. Никогда, ни в одной строчке ее не было ничего, кроме труда, ума и воли...»³. Опять-таки после «Гидроцентрали» функция М. Шагинян в жизни и в литературе вполне определилась: она до поры до времени защищена от критики, ее охотно печатают, она «играет роль верного, бескорыстного друга, не ищущего ничего кроме истины. Истина же для нее — в Кремле»⁴. Мариэтту Шагинян, писал Адамович, советская власть приласкала, как собачку, «превратив ее из третьестепенной поэтессы в виднейшего «работника пера», — «и в ответ получила беззаветную преданность, со стремлением всю мировую мудрость повергнуть к ногам Маркса и весь опыт человечества использовать для успеха пятилетки»⁵.

Именно с этой точки зрения дневник Мариэтты Шагинян «любопытнейшая книга», включившая записи с 1917 по 1931 год. В ней заключено

¹ Там же. — С. 589–590.

² Там же. — С. 590.

³ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 224.

⁴ Там же. — С. 225.

⁵ Там же. — С. 226.

«полное теоретическое обоснование и оправдание прислужничества, полное руководство к тонкому, ювелирно-отточенному карьеризму, полное раскрытие метода успешного сотруди́чества писателя с правительством. <...> Она не льстит власти. Изредка только, как бы невзначай, не в силах удержаться, стыдливо и кротко запишет она: “Нынче дивный день, XV том Ильича, прогулка”»¹.

М. Шагинян, иронизирует Адамович, настолько увлечена советским экономическим строительством, что даже «Гете, Вагнер, Эсхил, Гегель, Бальзак, Шекспир — все великие имена, приводимые в дневнике, упоминаются ею лишь «постольку-поскольку», то есть лишь для того, чтобы показать, как они, эти светочи духа, помогли Мариэтте Шагинян прийти к уразумению небывалого величия и неслыханного значения «нашего строительства» и «нашего плана». Они толкнули ее на путь «практики нашего класса» — пролетариата»².

В этой связи М. Шагинян повествует о своем личном опыте «внутренней перестройки», чтобы передать его другим писателям, встретившим на этой дороге определенные трудности. Попутно она решает иную задачу — добровольно придумывать «к голым лозунгам хитроумные философские подходы»³. С такой точки зрения писательница глубокомысленно рассуждает о различии между писателями дореволюционными и писателями послереволюционными, т.е. «советскими». Здесь она ссылается на собственный пятнадцатилетний опыт. О сразу же о достигнутых результатах она предусмотрительно сообщает, что ее книги нравились Ленину и Сталину, о чем сообщил автору Воровский. «На всякий случай, — комментирует Адамович, — в предвидении всегда возможных капризов превратной фортуны, это диплом полезный»⁴.

Наконец, в дневнике ярко проявилось еще одно качество М. Шагинян: ей пришлось «весьма по вкусу ее собственные писания»⁵. Свой отзыв Адамович заключил словами Вольтера: «Самый умный человек глупеет, когда говорит о себе»⁶.

Поэты, начавшие до октябрьской революции и оставшиеся в советской России, кроме Блока, Ахматовой, Мандельштама, не представляли для Адамовича какого-либо интереса. По своим художественным привязанностям Адамович был далек «московской» поэзии и, в частности, от Есенина («... ничего русской поэзии Есенин не дал. Нельзя же считать вкладом в нее “Исповедь хулигана” или смехотворного “Пугачева”»⁷), от

¹ Там же. — С. 226.

² Там же. — С. 227.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 230.

⁵ Там же. Адамович привел следующие высказывания М. Шагинян: «Написала очень хороший рассказ, послала в «Правду» превосходную статью, работалось восхитительно...»; «По архитектонике, по умело использованному словесному штампу и опыту всех романов последних десятилетий — это воистину гениальная вещь» (о пустом авантюрном романе «Янки в Петрограде»).

⁶ Там же.

⁷ Литературные беседы. — СПб., 1998. — Кн. 1. С. 351. См. также в статье «О Есенине» («Преувеличение дарования Есенина и его значения в первое время после его самоубийства было очевидным...»; «Бесспорно, Есенин — поэт. Но растерянный, без-

Маяковского и его футуризма¹, от сложного метафорического стиля и «высокого косноязычия» Пастернака, звуки которого «вполне варварские» и который только через свое «косноязычье» доходит до пафоса.

И все-таки именно Пастернак, близкий футуристам и затем избравший свою дорогу в поэзии, в наибольшей степени привлекал Адамовича.

Свой взгляд на творчество — прозаическое и поэтическое — Б. Пастернака Адамович высказал в нескольких статьях-рецензиях.

В Пастернаке его прежде всего интересует личность, что вполне согласовалось с декларированными эстетическими взглядами: «Личность в литературе все-таки ценнее всего и важнее всего. И она в конце концов в литературе отразится и скажется — хотя и не сразу, и в особенности не с общедоступной наглядностью и убедительностью. Если вокруг писателя в течение десяти с лишним лет упорно держится ореол «необычайности», надо быть осторожнее в наших суждениях о нем и не торопиться с категорическими приговорами. А «необычайность» в Пастернаке, по-видимому, есть — и подлинная»².

Высоко оценивая поэзию Пастернака («Стихи Пастернака действительно не лишены волшебства. Их безудержная стремительность, их сила, временами их патетическая выразительность — необыкновенны...»), Адамович высказывает ряд претензий, касающихся звука его го-

вольный, слабый, — какой-то блудный сын, не успевший или не сумевший вернуться домой. Прелестные строчки то там, то здесь, но и только, — и никакого трагизма в голосе, в тоне, никакой неисцелимости в душевной боли: если бы поудачнее сложилась жизнь, то повеселее оказались бы и стихи»; «...отчего Есенин погиб. И ответ получается такой же, какой можно было предположить и по есенинским стихам: от «баловства», от праздности, тщеславия и скуки, от потери чувства жизни и труда, с ней связанного и в ней непреложно-необходимого. Есенин просто-напросто измаялся. Он утешал себя тем, что занят делом — поэзией. Но поэзия только тогда и может стать делом, когда поэт стремится из ее круга выйти, когда в ней нет самопоения и самодовольства, и она не чванится попусту своим мнимым превосходством над “обыденщиной”»; «... ни одной живой душе безаказанно не проходит превращение жизни в праздник. Есенин это понял слишком поздно, когда окончил «гуляние» и начать «служение» он уж был не в силах». — Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 190–192) и в статье «Воспоминания о Есенине» (некоторые критики с восторгом писали «об истерической есенинской лирике, что это сплошные «перлы», а о нелепом «Пугачеве» — что поэма эта достойна занять место рядом с «Медным всадником»...»; «В облике и характере этого небольшого и несчастного поэта можно найти любые черты, кроме какой-либо значительности». — Там же. — С. 362).

¹ Упреки, адресованные Адамовичем Маяковскому, следующие: ломал русский язык в угоду своим футуристическим прихотям, снижал поэзию до прямой практической пропаганды, до партийных частушек, в поэмах господствуют развязность, поза, ходульное, вызывающее панибратство со всем миром и даже с самой вечностью, самоуверенное похотывание, отсутствие «словечка в простоте», «отказ или прирожденная способность не понять, что эти всевозможные «наплевать» или «к черту» — это всего лишь фофановщина или северянинщина наизнанку и что изнанка ничем не лучше лица. Людям он не даст ничего облагораживающего, неподдельно человеческого, но отшвырнет их, да вдобавок еще и выругается» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 156–157).

² Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 240.

лоса, качества, бедности тембра, плоского и скудного. С такой точки зрения проза Пастернака выигрывает в сравнении с поэзией («“Детство Люверс”, “Воздушные пути” и другие вещи — пожалуй, удачнее и даже ценнее его стихотворной лирики»¹. Но даже и в прозе «Стиль Пастернака изнемогает под грузом метафор и всевозможных словесных роскошеств». Конечно, образность Пастернака ни в коей мере не близка Адамовичу, который ратовал за простоту и для которого такой стиль был «украшающим» и попросту чуждым. При этом Адамович делал существенную оговорку: у Пастернака «за стилем чувствуется аналогичное восприятие мира, где все всему отвечает... Если его образы проверить или продолжить и додумать, они всегда оказываются “жизнеспособны”». Однако это не избавляет Пастернака от критики: «... все-таки этот полубутафорский, квазипоэтический, разукрашенный и размалеванный мир — где «оттепель ковыряется по кустам», где «в воде стоят одинокие звуки», где «щепотинкой на нитке повисает крик петушка» и «разгульно разверзается у молчания зимней равнины»... — насколько он грубее того, чем ограничивают себя трезвые глаза мира простой, неразложимой и никому себя не навязывающей прелести. Пастернаковские образы — шелуха, не более. Не отрицаю, что придуманы они большей частью очень талантливо»².

Первоначальный вывод Адамовича о прозе Пастернака гласит: «Если есть в повести что-либо действительно замечательное, то, в сущности, только зоркость, слух и чутье к жизни: тончайшее ощущение ее во всех полутонах и воображение, дополняющее ее так же причудливо, как и безошибочно»³.

Другое крупное и очень личное прозаическое произведение Пастернака — «Охранная грамота». Характеризуя его, Адамович писал: «Это не роман, не повесть, не сборник очерков или статей. Это — нечто, не поддающееся обычной литературной классификации: рассказ о самом себе, полный всевозможных отступлений, то лирических, то философских, проникнутый смутно-уловимым внутренним единством, но внешне — бескостный и бесформенный...»⁴. С мнением автора, что его книга — не биография, Адамович не согласен: «“Охранная грамота” — вещь откровенно автобиографическая. В этом — замечу сразу — ее главный интерес. Пастернак ведь бесспорно — одно из крупнейших имен в нашей новой литературе. Имя это окружено ореолом необычайной даровитости и какого-то загадочного своеобразия. <...> В «Охранной грамоте» перед нами не только художник, но и человек. Он говорит большей частью не уклончивым и двусмысленным языком образов, а прямо обращаясь к рассудку. Он то излагает свои идеи и взгляды, то исповедуется, то вспоминает... Загадочность рассеивается. Человек становится яснее, чем был»⁵.

Хотя книга посвящена австрийскому поэту Рильке, героями стали русский композитор Скрябин, марбургский философ Коген и Маяковс-

¹ Там же. — С. 241.

² Там же. — С. 242–243.

³ Там же. — С. 243.

⁴ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 65.

⁵ Там же. — С. 65–66.

кий, который, к удивлению Адамовича, изображен «крупнее, глубже и вообще как-то привлекательнее, чем был на самом деле, или, по крайней мере, отразился в своих стихах»¹. И «обрывается» «Охранная грамота» на самоубийстве Маяковского, описанном с волнением и изобразительной яркостью в «какой-то странной смеси трагизма с нелепостью...».

Не пытаясь передать все содержание книги, Адамович сосредоточился на ее особенностях: «В большей своей части «Охранная грамота» состоит из размышлений или записей о внутреннем мире человека. И вот тут-то трудность и возникает — та же трудность, которая многих смущает и в пастернаковских стихах»². Эта трудность, согласно Адамовичу, состоит в том, что у Пастернака «трудная манера думать или излагать свои мысли, ни в какой связи с уровнем этих мыслей не находящаяся...», которая покоится не на обычной формальной логике, а на логике «своей», «где связь посылок и вывода остается видимой» только самому автору. Так же обстоит дело и с ассоциациями представлений в его речи»³. Стало быть, читателю предоставлено «полное право догадываться: т. е. восстанавливать пропуски, строить воображаемые мосты при скачках с темы на тему, будто с островка на островок... При некоторой «конгениальности» Пастернаку это легко. При отсутствии умственного родства это очень трудно и, добавлю, труд этот плохо вознаграждается. Игра далеко не всегда стоит свеч. Косноязычие разума Пастернака далеко не всегда «высокое»... Высоким у него всегда бывает только общее его настроение: стремительность, романтический дух, искренность, постоянная готовность отступить на второй план и даже пожертвовать собою... Однако все это — не область мысли»⁴.

Совершенно ясно, что подобная эстетика и подобная стилистика чужда Адамовичу, который сознательно и принципиально ориентировался на обычную речь, на предсказуемую логику, не исключая, разумеется, «второго плана», возникающего поверх первого или за ним.

Другая особенность Пастернака — «безудержное влечение к метафоре». Эта особенность также чужда Адамовичу, стремившемуся к аскетической простоте. После приведенных в статье примеров («ночь, выбившись из сил, в угаре усталости свесилась над землей»; зарево, свернув трубой лучинный переплет, кувырком ныряло «в кулебячные пары серо-малинового дыма»), Адамович недоуменно писал: «По совести, может ли кто-нибудь сказать, что подобная «изобразительность» нужна, ценна и дает хоть что-нибудь новое по сравнению с самой бедной, самой скромной прозаической речью. На мой взгляд, это скорее мусор, засоряющий текст, чем украшение его»⁵. Однако, как ни странно, критик не заметил, что «трудности» манеры, о которых он только что говорил, теснейшим образом связаны с тяготением Пастернака к метафорическому стилю.

Подводя итог своим впечатлениям об «Охранной грамоте» и о прозе Пастернака в целом, Адамович писал: «это чрезвычайно талантливый

¹ Там же. — С. 66.

² Там же. — С. 70.

³ Там же. — С. 71.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 72.

писатель, но это писатель не очень значительный по качеству того материала, который питает его творчество, по его стойкости, музыке и чистоте». Под «качеством материала» критик имел в виду следующее: «Все летит, все пролетает в «Охранной грамоте»: впечатления, образы, картины, воспоминания, идеи, вся жизнь, одним словом, но чего хочет от жизни автор, мы не знаем. Не знает он этого, кажется, и сам»¹.

В дальнейшем, при чтении новых стихотворений Пастернака, Адамович становился все более снисходительным. Так, он писал, что новые вещи Пастернака «не только своеобразны и остроумны по «фактуре»..., — но и очень выразительны. Они напряженнее, хотелось бы сказать, «человечнее» прежних пастернаковских стихов»².

Совершенно неожиданно у Адамовича промелькнула следующая мысль — плод серьезных раздумий о «родословной» пастернаковской поэзии и ее образном строе: по мнению критика, во всех стихах Пастернака «сказывается прямая зависимость» его от Игоря Северянина. В качестве примеров Адамович привел следующие:

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют — тоской изойду.
Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.
.....
Любить иных тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин...
.....
Победи изнуренья, измор,
Заведи разговор по-альпийски.

В первой строфе Адамович услышал знакомую мелодию и «типично-северянинскую, какую-то резиновую, отскакивающую упругость ритма». В остальных примерах он обратил внимание на стиль. Разумеется, он оговорился, что сравнение с Северяниным проведено не в упрек Пастернаку, потому что тот несколько не подражал, а переплавил и пересоздал Северянина.

Среди стихотворений Пастернака Адамович выделил стихотворение о Шопене. В заключение он писал: «Все есть в его стихах: исключительная изобразительность, изысканное и сложное мастерство, Ум, талант...

¹ Там же. В рецензии на книгу стихов «Второе рождение» Адамович повторил свои выводы: автор — вовсе не замечательный человек... Самое приятное и, пожалуй, ценное в нем, это его подлинно «геттингенская душа», дар восхищаться и любить вместе со склонностью к какому-то безбрежному, пассивному мечтательству. Но смущает отсутствие темы во всем, что он пишет о себе, отсутствие костяка, основы, собственной художественной совести. Талантливость тут не при чем, она вне подозрений, но не в ней и дело...». И далее: Пастернак — «художник большого блеска и размаха, но болезненно-разбросанный, сам себя опустошающий, в конце концов — не знающий, о чем писать, и потому с одинаковой легкостью пишущий о чем угодно. Во «Втором рождении» это впечатление еще усиливается» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 186).

² Там же. — С. 604.

Сравнительно мало как раз того, о чем Пастернак так часто пишет: «музыки»¹.

Еще больший интерес вызвала у Адамовича книга стихов «Второе рождение».

Сопоставляя Пастернака с его «соперниками» — Маяковским и Есениным, — Адамович отдает безусловное предпочтение Пастернаку: «их известность, будучи более шумной, была и более легковесной. Ни у того, ни у другого не было ореола «высокого искусства», который по праву окружает Пастернака: наоборот, довольно скоро стало ясно, что Есенин — это всего лишь скромный и грустный эпизод в русской лирике, не лишенный прелести, ни в каком отношении не значительный; а Маяковский, при всем его исключительном словесном даровании, слишком театрален и поверхностен для того, чтобы вообще считаться поэтом. У Маяковского, прежде всего, нечего читать. Невозможно представить себе, чтобы кто-нибудь, в минуту душевного волнения или подъема, взял в руки его книгу и — не отшвырнул ее как нечто унылое, пустое и плоское. Правда, говорят — это «певец площадей», трибун, митинговый оратор... Допустим. Каждому свое. Но остается все-таки несомненным, что Маяковский человеку не дает абсолютно ничего, — поскольку в поэзии человек ищет отзвука (если не ответа) последним, самым неясным, самым тревожным и дорогим своим думам и чувствам. Маяковский — предатель личности, предатель души и ума, изменник, в глубочайшем значении слова»².

За Пастернаком в отличие от Есенина и Маяковского «чувствуют трудную тяжесть индивидуальной культуры, со всеми ее провалами, взлетами и срывами, — тяжесть, не сброшенную с плеч в угоду новейшим ребяческим басням, а принятую покорно и навсегда»³.

С этой вершины Адамович и рассматривает новую книгу стихов Пастернака «Второе рождение», — «бесспорно, самый зрелый из всех его сборников».

Впечатление Адамовича от этой замечательной в целом книги, все-таки двойственное. Смысл двойственности состоит в том, что из **книги поэта**, по мнению критика, «всегда возникает... некий единый образ, отвечающий в нашем сознании замыслу творца...»⁴. Адамович хотел, возможно, сказать, что всякий поэт запечатлевает в стихах тот свой образ, который он намеревается оставить как память о себе современникам и потомкам. Однако из стихотворений Пастернака такого единого образа, какой бы соответствовал замыслу автора, не возникает. А это значит, что «Второе рождение» — **книга стихов**, что Пастернак — стихотворец, создатель прекрасных, полных достоинства стихов, но не поэт («У Пастернака нет поэзии, есть только стихи»). В сознании Адамовича присутствует Пастернак-стихотворец, Пастернак-ремесленник, но нет Пастернака-поэта, т.е. того образа, который в других случаях всякий раз может быть извлечен воображением из поэзии. Вот почему Пастернак особенно ценится теми, «кто чувствителен к ремесленной и, так сказать, материаль-

¹ Там же. — С. 605.

² Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 184.

³ Там же. — С. 185.

⁴ Там же. — С. 187.

ной стороне искусства, многими пастернаковскими строчками поражен и обворожен: после пастернаковского «ремесла» всякое другое, может быть и более строгое..., кажется архаическим и скудным»¹.

В стихотворческом искусстве Пастернака решающая роль отведена остроумию, под которым Адамович понимает умение «пользоваться всем, что до сих пор оставлялось в пренебрежении, и еще более в блестящих, быстрых и смелых «перелицовках» стихотворной фабулы. Если бы составить перечень сомнительных слов, которые Пастернак употребляет, и нарочитых его газетно-стертых метафор (наудачу: «волнение первых randevу», «пожизненность задачи вращается в заветы дней» и т. п.), можно было бы а priori решить, что стихи его смехотворно-нелепы. Неправильные выражения подкрепили бы эту догадку. Но это не так: нравятся нам или нет обильные безвкусицы Пастернака, нельзя не признать, что в целом они у него сливаются в стиль, текучий, как обычная разговорная речь, но по-своему стройный и цельный, оживленный ни на мгновение не слабеющим ритмом. Звук разнообразен и богат. Многие пастернаковские стихи можно слушать, почти не вникая в смысл слов, — внимая только таинственной игре шорохов и шопотов, перекличек и перезвонов... Все это я не думаю отрицать»².

Это, конечно, не мало, но еще не поэзия в ее истинном, подлинном смысле: «лишь в редчайших случаях у Пастернака слово как бы теряет свою плоть, перегорает и начинает светиться, лишь в редчайших случаях у него за прихотливейшей словесной гимнастикой сквозит нечто такое, что эту гимнастику оправдывает. Хорошо, конечно, что чтение большинства стихов из «Тем и вариаций» или «Второго рождения» доставляет слуху физическое удовольствие, любопытствующему уху несколько утомительное удовлетворение... Плохо, однако, то, что они доставляют только это, что во всяком случае удовольствие, любопытство и удовлетворение остаются главенствующими в общем впечатлении. Мало подлинной музыки в обманчиво-музыкальном сцеплении пастернаковских звуков, и как он за ней ни гонится, она от него уходит. Это не внешний порок, не такая слабость, от которой можно отучиться. Пастернак сам рассказал, что он поэтом сделался не сразу, не по неодолимому влечению, а лишь разуверившись в своем призвании к другим областям творчества...»³ Иначе говоря, в Пастернаке везде и всюду виден мастер, но не видно поэта, о мастерстве которого «не хочется даже и говорить: — не важно, не интересно... Едва ли когда-нибудь Пастернак этого добьется»⁴.

В заключение своих рассуждений Адамович процитировал стихотворения, в которых Пастернак-мастер стал Пастернаком-поэтом. Стихотворение «Никого не будет в доме» он посчитал «самым чистым и правдивым, прелестным в своем стилистическом целомудрии...» В стихотворении «Лето», в котором «поэт вспоминает, как он “с неба сорвал налет

¹ Там же.

² Там же. С. 187–188.

³ Там же. — С. 188.

⁴ Там же.

недомолвок”¹, он отметил заключительные строфы, оканчивающиеся словами:

И это ли происки Мэри арфистки,
Что рока игрою ей под руки лег,
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.

«Здесь, — комментировал Адамович, — сплетение Платона с Пушкиным волшебное. Редким и скудным сиянием озаряют книгу Пастернака такие строфы»².

Несмотря на пристальное внимание Адамовича к эмигрантским и «советским» писателям с громкими именами, основные его критические усилия были направлены в сторону литературной молодежи в СССР и в изгнании.

Что касается молодых «советских поэтов», то Адамович, посвятив им несколько статей³, отметив Брауна, Багрицкого, Кирсанова, Сельвинского и поставив последнего выше Безыменского, Уткина, Асеева за поэму «Пушторг», в которой есть блеск, движение, большая техническая ловкость, упомянув Тихонова, впоследствии, по-видимому, остался к ним равнодушен, потому что они не оправдали его надежд. Возможно, он полагал, что, поскольку творческая личность и само понятие о ней в СССР «унижено и придавлено», то поэзия в этих условиях существовать не может. Проза, непосредственно не связанная с выражением личности, переживая трагедию, все-таки находится в относительно более благоприятном по сравнению с поэзией положении, хотя и в ней полчища «юрких ничтожеств» заслонили «нескольких авторов, мучительно отстаивавших достоинство и свободу замысла»⁴.

Тем самым именно «советская» проза (отчасти — драматургия) оказалась в центре интересов Адамовича.

Из статей, рецензий и заметок Адамовича ясно, что он разделил молодую поросль советских литераторов на три разряда: высокоодаренные (Леонов, Шолохов, Зощенко, Вс. Иванов, Каверин, Бабель), среднеодаренные (Олеша, Катаев, Пильняк, Ильф и Петров, Фадеев, Федин, Лавренев, Форш) и бездарные либо изначально, либо ставшие таковыми (Вишневский, Гладков, Павленко, Панферов). При этом взгляд Адамовича был направлен на внутреннее богатство личности, на жизненность изображенных картин, на правду чувств и глубину понимания искусства прозы.

¹ У Пастернака:

Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

² Там же. — 189–190.

³ «Поэзия здесь и там» (Последние новости, 1934, 25 октября, № 4963. — С. 3), «Золушка» (Последние новости, 1935, 16 мая, № 5166. — С. 2), «Эд. Багрицкий и советская поэзия» (Последние новости, 1936, 5 ноября, № 5704. — С. 2; 12 ноября, № 5711. — С. 2) и другие.

⁴ См.: Русские записки, 1937, № 2. — С. 206, 208.

К числу первых талантов Адамович отнес Шолохова. В советской России, констатирует Адамович, критика заговорила о Шолохове как о выдающемся художнике лишь после «Поднятой целины» и третьего тома «Тихого Дона», «которому приходится простить некоторую противоречивость его социальных тенденций»¹. В эмиграции «Шолохов оставался в тени».

Приступая к оценке творчества Шолохова, Адамович прямо заявляет: «У Шолохова, несомненно, большой природный талант. Это чувствуется со вступительных страниц «Тихого Дона», это впечатление остается и от конца романа...». К достоинствам шолоховского повествования Адамович относит следующие: мир не придуман, а отражен, он сливается с природой, а не выступает на ней своенравно-наложенным, чуждым рисунком; искусство Шолохова органично; писатель не сводит бытие к схеме в угоду господствующим в России тенденциям; жизнь изображена во всей ее сложности и бесцельности; шолоховские герои всегда и прежде всего люди: они могут быть коммунистами или белогвардейцами, но эта их особенность не исчерпывает их внутреннего мира; Шолохов знает, о чем пишет, — знает не только в том смысле, что касается близких себе общественных слоев, но и в том, что видит и слышит все изображаемое, как будто бы в действительности оно было перед ним. Фальши нет почти совсем; картины, нарисованные Шолоховым свежи, в его героях заключена настоящая «первобытная сила... характеров»; вместо индустриальных восторгов у Шолохова — искренние и взволнованные лирические отступления, передающие неподдельную связь с землей и неподдельную ей преданность; чувство земли означает близость Шолохова к истокам бытия, которая действует очищающе в нравственном смысле; оба шолоховские романа — «Тихий Дон» в особенности — развиваются неторопливо, плавно и величаво. Дыхание ровное. Размах большой². Стало быть, перед нами — чрезвычайно одаренный эпический писатель.

Шолохов, однако, молод и как сложится его литературная судьба, — пока неясно. Вглядываясь в творчество Шолохова, Адамович решает высказать следующее предположение: «При всем том я не думаю, чтобы Шолохов был писателем первоклассным, каким его нередко называют в последнее время»³. Будущее Шолохова для Адамовича было в то время покрыто мраком, но критику в него «верится с трудом». Почему?

На этот вопрос Адамович ответил так: в произведениях Шолохова «Есть простота, здоровье и сила, прошедшие через все испытания и соблазны, — и все-таки уцелевшие, даже закалившиеся в них. Но есть рядом сила, которая ничего еще не узнала, ничем еще искушена не была...»⁴. Самые страшные испытания и самые страшные соблазны еще у Шолохова впереди. В том, что Шолохов их выдержит, Адамович сомневается и выдвигает такие резоны.

¹Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 316–317.

²См.: там же. — С. 317–320.

³Там же. — С. 320.

⁴Там же. — С. 321.

Во-первых, для того, чтобы избежать соблазнов, уцелеть в душевных мытарствах, выдержать испытания, мало природного здоровья, — нужна еще мощная духовно-культурная закалка. Шолохов же — в «школе первой ступени» общей культуры. Он, «что говорить, грубоват. Его здоровье чуть-чуть животное, звериное»¹. Поэтому Шолохов очень часто делает «уступки в сторону лубка»². А это значит, что Шолохову не свойственно интеллектуальное беспокойство («Шолоховское... тесто... без дрожжей: оно не бродит и потому едва ли взойдет»). Шолохов ровен: он «не срывается, но и не взлетает. Конечно, он не всегда одинаков. Его искусство то крепнет, то слабеет, но без резких колебаний. Пишет он легко, широко и свободно». Но он не может осмыслить написанный текст критически. Нет сомнения, что ему дано после написания романа исправить стиль и переделать отдельные сцены, но он не может «сжать течение романа, не исказив его», поэтому оставляет его «в девственном состоянии», во всей его изначальной «размашистой сущности»³. С такой точки зрения модное сравнение «Тихого Дона» с «Войной и миром» не совсем корректно: у Шолохова — «только оболочка толстовского искусства...» Толстой управляет повествованием, «он нас самих, читателей, уносит на его волнах. А Шолохов не в силах поток сдержать. Третий том «Тихого Дона» сбивается на откровенную бестолочь: автор больше не знает, что, куда, к чему, и в поисках спасения цепляется за «руководящую» коммунистическую идейку. Мысль могла бы помочь ему. Но мысли у Шолохова нет»⁴.

¹ Там же. — С. 319. Эту мысль Адамович пояснил следующим образом: «Кстати, характерно, что ему лучше всего удаются образы зажиточных, крепких казаков, веками, из рода в род, сидящих на тех же хуторах, отстаивающих свою землю зубами, как волки. Чуть только надо изобразить «сознательного работника», Шолохов слабеет. Это заметнее всего в «Тихом Доне», и оттого, вероятно, первая часть романа особенно хороша, что действие ее разворачивается во времена мирные, еще никакими катастрофами не встревоженные. В «Поднятой Целине» Шолохов попытался оплошность свою исправить и довольно искусно обрисовал нескольких добродетельных большевиков — Давыдова, например. Но все-таки натяжка и условность чувствуются. В советской критике Шолохова в этом упрекают, считая, что тут сказываются его «классовые симпатии» и неполная «созвучность» революции... Доля правды в этих упреках есть. Революция в теперешнем своем, сталинском, преломлении, связь с землей рвет. Уничтожение крестьянской собственности уничтожает скрытую прелесть сельского хозяйства, сводит земледелие к обычному производственному процессу. Колхозную землю не поцелуешь: она если и не чужая, то чуждая. Весь новейший идеал революции — в антипочвенности... Шолохов не враждебен революции политически, он расходится с ней только в своем ощущении жизни. Советские критики могли бы заметить, что отъявленная «контра», вроде есаула Половцева из «Поднятой целины», удастся ему еще хуже коммунистов: люди, бездомно носящиеся по стране и одержимые какой-то отвлеченной идеей, Шолохову непонятны. Он воодушевляется только тогда, когда перед ним мир, еще не нарушивший своего естественного, первоначального строя. Кулак или не кулак — для Шолохова это не так важно. Существенно только то, чтобы человек оставался в ладу с природой, не хотел бы ее оттолкнуть, не бился бы в бесплодных судорогах, как рыба на песке» (там же. — С. 319–320).

² Там же. — С. 323.

³ Там же. — С. 321.

⁴ Там же. — С. 323. Ср. в той же статье: «третий том его, в общем, суше, бледнее

На самом деле в романах Шолохова прельщает «правдивое и бесстрастно-бездушное отражение жизни», создавая обманчивое представление, будто перед нами и в самом деле «Война и мир». Неостановимым потоком многословия, лишенного управляющей всечеловеческой мысли, Шолохов, по мнению Адамовича, в своей эпопее о войне и революции не достиг «истинного величия»¹.

При всей спорности суждений Адамовича за его наблюдениями и размышлениями стоит один факт: от романа к роману, от произведения к произведению талант писателя слабел. Однако эта беда коснулась не одного лишь Шолохова — для многих молодых «советских писателей», опубликовавших первые произведения в 1920–1930-е годы, характерно не взятие новых вершин, а спуск с преодоленных холмов.

Показательно в этом отношении творчество Л. Леонова. Никакому другому писателю Адамович не посвятил столько статей, ни о ком нет столько упоминаний в его рецензиях, отзывах и заметках, как о Леонове. Это писатель был надеждой Адамовича, надеждой, которая, тем не менее, с каждым новым романом все больше подвергалась сомнениям. У Леонова Адамович находил то, чего, по его мнению, не было у Шолохова, — всечеловеческое беспокойство, напряженную интеллектуальную деятельность и солидный культурный потенциал. Одна из статей о писателе названа почти символически — «Оправдается ли надежда?»

«...я, — писал Адамович, — поставил знак вопроса в заглавии статьи о Леониде Леонове. Но сразу хочу сказать, что такой надежды у нас давно не было, и давно уже не встречалось нам дарование настолько живое, полное силы и прелести»².

Леонов, по словам Адамовича, обратил на себя общее внимание романом «Барсуки». И хотя «роман казался скороспелым, сыроватым, цветистый стиль его чаще раздражал, чем радовал. <...> Роман не был вполне удачен, но доверие к силам автора внушил большое». С каждым новым романом от Леонова ждали новых художественных достижений. Новый роман «Вор», о котором писал в статье Адамович, казалось бы, оправдывал надежды критика. «Какие есть удивительные страницы в «Воре», какое неподдельное вдохновение!» — восклицал он³. И Адамович прямо заявляет: «...ни Бабель, ни Всеv. Иванов, ни Булгаков или Федин не могли бы написать «Вора», — или подняться до художественного уровня этого романа. Среди «молодых» у Леонова сейчас соперников нет»⁴. Адамовичу импонирует и то, что советская официальная критика не особенно жалуется Леонова и сомневается, можно ли его назвать «попутчиком революции», что она замечает у писателя «настолько опасные изгибы, что они ставят под вопрос будущее всего его таланта»⁵. Советская критика считает, что Леонов «напуган возможностью механизации жизни и

и сбивчивее первых двух. «Поднятая целина» по замыслу мельче».

¹ Там же.

² Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 29.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Адамович цитирует А. Воронского.

человека и, по-видимому, в коммунизме готов видеть противника этой жизни... при таких настроениях очень легко скатиться в доподлинно художественную реакцию». Она упрекает Леонова в том, что он — «ходатай за маленького безвестного человека», что его мироощущение «целиком абстрактно». Да, полагает Адамович, «Леонов гораздо больше занят душой человека, чем пропагандой коммунизма»¹. Стало быть, то, что, с точки зрения советской критики, является слабостью писателя, на самом деле свидетельствует о сильной и ценной стороне его дарования. Если было бы иначе, «Леонов, конечно, не был бы художником».

Леонов убежден, что все меняется на этом свете, но вечным предметом искусства остается душа человека.

В романе «Вор» это особенно ясно, и потому доверие к Леонову удваивается.

Переходя непосредственно к содержанию романа, Адамович видит в нем «кусоч жизни»: «Общий фон — Москва последних лет, опустившиеся бывшие люди, пьяницы, мошенники, налетчики и рядом первая поросль новых сил: новые купцы, пока еще робкие и притаившиеся, новые мещане, которые в будущем не уступят прежним... Общий тон — беспоконный, приподнятый, слегка «хмельной», или, как теперь иногда выражаются, «угарный» с клятвами на всю жизнь, с восторгом, переходящий в муку и муками, сменяющимися восторгом, с бредовыми беседами на рассвете, со слезами внезапного умиления, чуть ли не с поклоном всему человеческому страданию»². Заслуга Леонова состоит в том, что не только создает истинные картины жизни, но и «верно передает томление русских “больных душ”». Стало быть, художественный мир писателя «не призрачный, и в этом мире он не случайный гость».

Приступая к анализу нового романа Леонова «Соть», Адамович вспомнил «Вора»: «Вор» был огромным обещанием. Забегая вперед, скажу сразу, что новая вещь Леонова «Соть» разочаровывает. Обещания автор пока не сдержал»³. Однако, по мнению критика, Леонов и не исчерпал себя.

В свете «Соти» роман «Вор» прочитан теперь более пристально и оценка его уже не безусловна: «Основное впечатление от «Вора» сводится к тому, что он написан начерно. Эта книга — незабываема, трудно забываема во всяком случае, по «страсти и мучению», вложенному в нее, по размаху, блеску и даже глубине некоторых страниц. <...> в «Воре» постоянно чувствуется, что в авторе его еще не все перебрало. Роман декоративен, цветист, громоздок, в нем есть склонность к «фразе», а за фразой в нем есть фальшь»⁴.

«Соть» по сравнению с «Вором» содержит «при гораздо большем богатстве больше и мусора». Иначе говоря, Адамович пытается найти причину неудачи и находит в той опасной тенденции к фальши и к цветис-

¹ Там же. — С. 31.

² Там же. — С. 33.

³ Там же. — С. 426.

⁴ Там же. Ср. также в другом месте: «...на мой вкус у него неприятная, витиеватая, слишком «литературная», часто безвкусная манера писать» (там же, — С. 428).

тости слога, которая всегда была для него неприемлема. Поэтому он не выносит окончательного суждения о том, оправдает ли надежды Леонов: роман «Соть» дает писателю «право на отсрочку...»

Настораживает Адамовича и то, что «Леонов как бы «отсутствует» в «Соти». Роман написан если и не на заказ, то все же под давлением тех лиц и настроений, сил и веяний, которые ныне литературой в России управляют. Бесспорно, главнейшая причина разочарования в этом и лежит»¹. Основанием такого утверждения служит то, что Леонов с общечеловеческих вершин спустился «на гладкие полянки «производственной беллетристики», где героем является не столько человеческая душа, сколько какой-нибудь турбогенератор. «Соть» повествует, подобно тысяче других советских романов, о строительном энтузиазме масс и борьбе их за социализм»². И тут Леонов вступает в распри с самим собой. Он «то и дело рвется и вырывается на волю из поставленных им себе рамок. По природе это человек достоевско-дантовской складки, с «раем и адом» в душе, со страстным вниманием к теме греха и воздаяния, ко всякого рода «проклятым натурам» и судьбе их. О строительстве ему писать нелегко. Он-то уж, конечно, не верит советским мудрецам, будто интерес к человеку есть свойство и особенность мещан, что теперь та литература и права, которая помогает пролетариату в его классовой борьбе. Он по опыту знает, что это не так. Но он притворился убедившимся, поверившим, он надел общеобязательную маску благопристойности, и когда «Соть» читаешь, становится за автора обидно»³. Стало быть, Леонов изменяет себе и своему дарованию. Делает он это под давлением и, следовательно, обладает слабым характером: «Разочарование, которое приносит «Соть», есть прежде всего разочарование в характере Леонова: «не выдержал, сдался, пошел на компромисс...» Было бы с нашей стороны недомыслием и легкомыслием кого-нибудь за такой «компромисс» теперь в России упрекать. Тем более — осуждать. Но чувство горечи остается»⁴.

Талант, однако, дает себя знать: «... в процессе писания, касаясь людей, изображая их, заставляя их говорить и действовать, он не мог не «вдохновиться», и упражнение на заданную тему у него само собой, помимо его воли, может быть, превратилось в настоящее творчество»⁵.

Сюжет романа, как его излагает Адамович, для «советской литературы» не оригинален: близ северной реки Соть, протекающей среди лесной, пустынной, дикой и величественной природы, живут темные, суеверные люди. Ни край, ни людей не коснулась цивилизация. Но настала пора, и сюда пришли строители социализма, чтобы победить стихии и человеческую косность. Традиционность сюжета искупается изображением необычных характеров. Тут и мечтатель Потемкин, председатель местного

¹ Там же. — С. 427.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 428.

⁵ Там же. — С. 429.

губисполкома¹, и инженер Увадьев², и химичка Сузанна Реннэ, к которой тоскующий в одиночестве Увадьев испытывает упорную и молчаливую страсть, дающую ему почувствовать, что же такое душа, и главный инженер, Бураго, тоже влюбленный в Сузанну, и бывший белый офицер, ныне монах Виссарион, живущий в скиту, но с началом строительства сыгравший роль «прозревшего» и в награду за помощь по борьбе с религией получивший пост заведующего клубом для рабочих. Из всех них Виссарион — самая неясная фигура, что-то среднее между трусом или пройдохой и «идейным» врагом коммунизма, «в бреде и чаду развивающий какие-то сумбурные, но явно контрреволюционные исторические теории»³.

Виссарион исповедует идею возвращения назад, в историческое прошлое, в темноту и косность бытия. Он жаждет Аттилу, который поведет сильных (слабые уже умерли), в бой за дикость, не обращая внимания на прозаически трезвые слова Сузанн: «Они разобьют погребца и выпьют всю водку!»

Виссарион с его мечтами о новом «биче вселенной» не удерживается, однако, на уровне идейного противостояния, а оборачиваются банальным и мелким антисоветским вредительством, хитро используя невежественных крестьян, «кулаков». Сюжет теряет интеллектуальный накал.

Скорый на расправу, но не очень умный Увадьев готов всех отдать «под суд», но опытный Бураго знает, что не в одних «вредителях» дело: «Э, батенька, — отвечает он Увадьеву. — Россию под суд не отдашь. Ее преодолевать надо».

Как и следовало ожидать, идеи социализма одерживают верх, Виссариона просто-напросто кто-то убивает, мужики убеждаются в полезности начатого дела, природа подчиняется воле человека, неудачи личной жизни искупаются общей удачей⁴.

«Роман, — заключал Адамович, — развивается гладко и медленно, без обычного леоновского напряжения. Напряжение есть только в некоторых разговорах..., но оно не воплотилось в образы, не вошло в «плоть и кровь» романа»⁵.

Итак, «Соть» уступает «Вору».

А новый роман Леонова «Скутаревский» опять дает надежду.

¹ Ему «мерещится: «край благоденствует, лозунги о социализме сходят в жизнь со своих уличных полотнищ. При электрическом свете мужики коллективно едят многокалорийный обед и, благодарно любуясь на портрет комбината, слушают радиомызыку». Благодаря его стараниям на Соти возникает Сотьстрой и начинается строительство бумагоделательного комбината. Соть оживает, край наполняется людьми, и «новый быт и новая жизнь начинают теснить старину...» (там же).

² Он так называемый «новый человек» из «материалистов». Одному из монахов он говорит: «Душа — чудное слово... Видишь ли, я знаю ситец, хлеб, бумагу, мыло... я делал их, или ел, или держал в руках... я знаю их на цвет и на ошупь. Видишь ли, я не знаю, что такое душа. Из чего это делают? где это продают?» (Там же. — С. 429–430).

³ Там же. — С. 430.

⁴ Там же. — С. 432.

⁵ Там же. — С. 433.

«Скутаревский» — «обычный советский «производственный» роман с научными формулами и экономическими размышлениями, с описаниями героической борьбы за социализм и картинами «вредительства», с добродетельными большевиками, колеблющимися интеллигентами и злобствующими мещанами...», но при этом «какой-то вялый, психологически неясный, бесцельно задерживающийся на мелких бытовых подробностях»¹. Словом, писал Адамович, первые главы романа «читаешь с тяжелым чувством, не находя... никакой глубины, никакого взлета»².

Неожиданно, однако, «Скутаревский» «начинает звучать гораздо сложнее, гораздо болезненнее и вместе с тем «музыкальнее», чем можно было ожидать. Автор как будто теряет власть над темой, она им овладевает и, помимо его воли, вопреки желанию, возвращает в область подлинного творчества, к живой и смутной творческой стихии. <...> Леонова становится жаль: какое дарование и какая ужасная путаница в душе, какая раздвоенность между истинным, тревожно-пристальным вниманием к миру и готовностью изображать его по чужим, схематическим указаниям!»³.

В целом «Скутаревский», по мнению Адамовича, — неудача, но иная неудача выше удачи. И Адамович это поясняет: «В формальном отношении даже удивительно, что Леонов сделал столько очевидных промахов и дал своему замыслу так расползтись. Но в самой неудачливости своей «Скутаревский» все-таки живее, ценнее, полновеснее «Соти», — и уж если говорить о «перестройке» или «творческом росте» писателя, то начинается «шаг вперед». Только расти и двигаться Леонову придется, вероятно, долго, — и неизвестно, чем он кончит»⁴.

Сюжет романа связан с научной идеей физика Скутаревского, задумавшего решить проблему беспроволочной передачи электрической энергии. Первоначально, иронически пишет Леонов, буржуазия не считала нужным достойно платить Скутаревскому, но вскоре поняла, что щедро платить ученому необходимо. И тут пришла революция. Скутаревского вызвал к себе Ленин и после беседы физик был назначен директором особого института. Сначала Скутаревский сомневается в идеях большевиков, но затем, увлеченный работой «всероссийского масштаба», становится на их сторону.

Скутаревский — самый значительный, противоречивый, глубокий и вместе с тем двойственный образ в романе. «Он, — писал Адамович, — мрачен, угрюм, чудаковат, — и в то же время простодушен и наивен»⁵. Если его и радуют успехи большевиков, то причина радости меньше всего состоит в том, что его «купили» не столько деньгами, сколько безоговорочным доверием, как думал его бывший приятель, со словами которого соглашался и Адамович, а интересом к любимому делу и стремлением к научному и практическому успеху. В противовес советскому «производ-

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 167.

² Там же.

³ Там же. — С. 168.

⁴ Там же.

⁵ См.: там же. — С. 169–170.

твенному роману» у Леонова все случается наоборот. Он создал «анти-производственный роман», но по тому же сугубо рационалистическому рецепту. Так, Адамович верно предположил, что, если бы Леонов следовал в русле «производственного романа», то мог «провести своего профессора от раздумий и сомнений к окончательному уверованию в мудрость «нашей партии», к научному торжеству и победе над всеми врагами»¹. Но писатель поступил иначе: Скутаревский терпит поражение и в науке², и в любви³, и в семейном счастье⁴, и в мироощущении, не в силах преодолеть разлад в собственной душе⁵.

Таким образом, по мнению Адамовича, в романе наступает «момент, когда возводимая Леоновым постройка как бы рушится, когда мир его как бы «раскалывается», и в бездушную, мертвенную, надуманную фабулу вторгается настоящая жизнь»⁶. Тут Адамович прав и неправ. Он верно замечает, что в романе «ничего нельзя найти определенного..., ни «сигнализаций», ни указаний, ни даже «четкой классовой зарядки». Начнет он сигнализировать, — и тут же бросает, не договорив самого существенного. Сделает вид, что заряжен классовой бодростью, — и вдруг пишет что-то «о великом одиночестве человека на земле»⁷. Советской критике тут поживиться было нечем, и она признала «Скутаревского» «роковой и непонятной ошибкой». Да, «великое одиночество человека на земле» дает себя знать к концу «Скутаревского» сильнее, чем когда бы то

¹ Там же. — С. 170.

² Опыты по передаче электрической энергии на расстояние заканчиваются неудачей: света нет, вычисления Скутаревского оказались ошибочны. Герой «возвращается домой, в Москву, подавленный, но гордый. Он знает себе цену...». Недругам он найдет, что ответить. Но тут ему приходит в голову, что его могут заподозрить во «вредительстве». Скутаревскому уже мерещится судебный следователь... Но и этот сюжетный ход Леонов отвергает, вводя, однако, символическую сцену встречи профессора-директора с рабочими «подшефного» завода... (см.: там же. — С. 173–174).

³ Однажды, возвращаясь в автомобиле в Москву, Скутаревский в поле едва не сбил с ног какую-то девочку, приютил у себя и позаботился о ней, сделал ее своим секретарем и вызвав тем ревность жены. Но ее обида, как и сплетни о «старческих шалостях» профессора, напрасны. Леонов и здесь поступает наоборот: отношения Скутаревского с Женей деловые, суровые и не сентиментальные. И хотя Женя объясняется Скутаревскому в любви, он встречает ее признания иронически (см.: там же. — С. 172).

⁴ Из-за ревности жены Скутаревский вынужден переехать в другую квартиру. Но, самое главное, — профессор теряет сына, который кончает жизнь самоубийством (там же. — С. 171).

⁵ «Профессор с высоты своего материалистического мирозерцания, — писал Адамович, — склонен посмеяться над «проклятыми вопросами», но автор, кажется, не вполне уверен, что его герой прав. У постели самоубийцы, бывшего в связи с группой инженеров-вредителей, Скутаревский гневно спрашивает:

— Это правда — подорвать величайшую попытку перестроить мир? Правда — организовано сжигать народные усилия?

Но хотя он и говорит, что «политика делит мир на иные молекулы, чем физика и химия», гибелью сына он все-таки потрясен и объяснить себе ее не может (там же. — С. 171).

⁶ Там же. — С. 170.

⁷ Там же. — С. 171.

ни было, — и никакими фанфарами, которые Леонов под занавес вводит в дело, его не заглушить, — тут Адамович прав. Но он, любя Леонова и полагая его близким себе по духу человеком, которому вняты «проклятые вопросы», не заметил, что в них-то и заключается интеллигентская двойственность Скутаревского, расколовшая его душу, отсутствие в нем цельности. Они могут быть преодолены, как намекал Леонов, в тесном единении с неразложимой душой рабочей массы. Роман и заканчивается на сцене беседы профессора Скутаревского с рабочими. Вот куда движется мысль Леонова¹. Поэтому изо всех сил стремясь сюжетно перекроить советский «производственный роман», он, в сущности, никуда не ушел от предложенных стандартов и схем. И потому, в конечном итоге, возлагая на Леонова большие надежды, Адамович не напрасно тревожился о писателе: «Интереснее всего было бы рассмотреть его (роман. — В.К.) в плоскости вопроса: что происходит с Леоновым, куда ведет, куда уводит его, к каким печальным думам, к какому горестному ощущению жизни та пресловутая «перестройка», которую ему навязали?»².

«Скутаревский» опять ничего не прояснил в дальнейшей судьбе писателя. Надежда Адамовича на то, что Леонов, который всегда казался критику «крупнее и значительнее, как художник», чем Шолохов³, вдруг разразится великолепным художественным произведением, не пропадала, но со временем таяла и уменьшалась. Он уже замечал, что богато-одаренный, но «растерянный и, кажется, довольно малодушный» Леонов «сводит бытие к схеме в угоду господствующим в России тенденциям»⁴, что он, «в сущности, не написал до сих пор ни одной удачной вещи», кроме «Барсуков» и, пожалуй, внутренне замечательного, но хаотичного и напыщенного «Вора». И хотя Адамовичу были известны все произведения Леонова, кроме романа «Пирамида», он так и не смог ответить на им же поставленный вопрос: «Оправдается ли надежда?»

Более определенно и недвусмысленно Адамович высказался о М. Зощенко, И. Бабеле и В. Каверине.

В очерке «Мих. Зощенко» Адамович писал: «Это очень грустный писатель. И, может быть, оттого в юморе Зощенки бывает такая прелесть, что юмор его легкий, бледен, как будто “одухотворен”»⁵. Оригинальность

¹ Ср. также следующее замечание: «У Леонова... человек как бы растворяется в общем творчестве, принося при этом в жертву, вольную или невольную, многое из своих индивидуальных душевных богатств...»

² Там же. — С. 174.

³ По словам Адамовича, в Леонове «есть беспокойство, которое рождается только присутствием мысли. В нем есть «дрожжи». Леонов способен написать сто или двести плохих и лживых страниц, но вдруг «взлетит» и в нескольких строках искупит все свои грехи» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 321)

⁴ В другом месте, например: «Леонов действительно ищет «нового человека» и пытается его найти в новом отношении к труду и обществу: к сожалению, его поиски и открытия все чаще совпадают во всех деталях с кремлевскими директивами».

⁵ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 161. См. в другой заметке: «...в зощенковском смехе есть грусть, есть какая-то пронзительно-человечная, никогда не смолкающая, дребезжащая нота, которая придает его писа-

Зощенко состоит, по мнению Адамовича, в том, что он — «единственный из молодых русских писателей — создал некий «живой тип». Этот тип теперь всем известен. Глуповатый, простодушный, любящий поболтать о революции, о новом быте, о строительстве коммунизма, сбитый с толку человек, ухаживающий за «бывшими аристократками», воюющий с квартирной хозяйкой или каким-нибудь управдомом, всегда оказывающийся посрамленным и обиженным, — кто не знает этого постоянного, незадачливого зощенковского героя? Он смотрит на мир удивленными глазами, и, правда, ужасная чепуха происходит вокруг него. Отчасти в изображении этой чепухи в Зощенке сказался обличитель, прирожденный сатирик: он описывает современную русскую жизнь и, подчеркивая некоторые ее зловеще-комические черты, ухитряется говорить то, что другому писателю сказать невозможно»¹. Получается так, что не Зощенко, а его незадачливый герой-дурачок считает, «что советские порядки дурны, что советская жизнь часто безобразна и жалка...» Часто за скороговорочной болтовней зощенковского героя или за изображенными в рассказах и повестях бессмыслицами «встает что-то гораздо большее, чем ссора мелких людишек». Так, девица Рундукова и гражданин Былинкин полюбили друг друга. Но их союз расстраивается из-за комода: старуха Рундукова комод не отдает. Герои ссорятся, «и ни от любви, ни от счастья ничего не остается»².

Это — Россия советская. Когда же Зощенко принимается описывать «просто Россию, — убогую и беспредельную, его окончательно оставляет смешливость»: «Домишко какой-нибудь за городом. Забор. Скучный такой. Коровенка стоит, этакая скучная до слез. Бок в навозе у нее. Хвостом треплет. Жует. Баба этакая в сером трикотажном платке сидит. Делает что-то руками. Петух ходит.

Подходит к бабе этакий русый, вроде ходячего растения, мурик. Подойдет, посмотрит светлыми глазами вроде стекляшек, — чего это баба делает. Икнет, почешет ногу об ногу, зевнет.

«Эх, — скажет, — спать что ли пойти. Скушно чтой-то...»

И пойдет спать».

ниям их странную, отдаленно-гоголевскую прелесть... Короче, Зощенко — поэт, а другие — просто беллетристы» (*Адамович Георгий*. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 380). Однако это суждение касается далеко не всего творчества Зощенко: «О Зощенке не следует судить по бесчисленным рассказам, появляющимся в советской или здешней нашей печати. Рассказы эти часто слабы, порою слабы до крайности. По-видимому, Зощенко — человек не богатый силами, и писать, а тем более печатать, ему надо с осматрительностью. Но на его вещи — огромный спрос, он торопится, уступает, пишет, что попало и как попало, одним словом, «халтурит», как говорят теперь в России. Поэтому большая часть из того, что появляется за подписью Зощенки, для него не характерно и его не достойно. Мелькают в газетных набросках отдельные «искры», след настоящего таланта. Но их немного». Там же где Зощенко произвел тщательный отбор, в книге избранных рассказов, — «его лучших вещей — этот талант чувствуется на каждой странице» (*Адамович Георгий*. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 162).

¹ Там же. — С. 162–163.

² Там же. — С. 163–164.

Другой России, замечает Адамович, Зощенко не знает и не видит¹.

Столь же высоко оценивает Адамович и рассказы Бабеля. Среди них он выделяет рассказ «Карл-Янкель», «рассказ совсем короткий — «пустячок», на первый взгляд. Этот пустячок, в сущности, удивительная вещь, почти шедевр, почти — если бы не заключение, будто смазанное, недописанное».

Рассказ посвящен сцене суда (в отсутствие комиссара над его сыном-младенцем совершен обряд обрезания; комиссара упрекает секретарь ячейки; комиссар подает в суд на обидчицу-мачеху, виновницу «морального ущерба») и ведется он ярко. Язык писателя «меток в каждой фразе, в каждом штрихе», а грусть и веселость слиты в нем нераздельно. «Нет, — заключил заметку Адамович, — Бабель... остается одним из одареннейших писателей, живущих в России, и, может быть, самым опытным мастером среди них»³.

Когда вышел новый сборник рассказов Бабеля, в который писатель включил только еврейские рассказы, Адамович откликнулся на него. «Сборник, — представлял он читателю, — открывается рассказом, который всем известен: «Король». Дальше идут — «Отец», «Любка-казак», «История моей голубятни», «Карл-Янкель» и другие небольшие вещи <...> Цветисто, порой чуть-чуть вычурно, слишком причудливо и анекдотично для того, чтобы иметь общее значение... Но какое мастерство и, за мастерством, — какое чутье, какой «нюх» к жизни!»⁴ И дальше: «Фабула у Бабеля отчетлива и большей частью забавна. Но было бы ошибкой признать, что искусство его только к тому и сводится, чтобы с предельной яркостью рассказать какую-либо незамысловатую бытовую историю. Это не так. За талантливый анекдот можно принять каждый рассказ в отдельности, но в целом над книгой, смутно обрисовываясь, вырастает тема, или, иначе говоря, видно содержание... Автор не вмешивается в диалоги или столкновения своих героев, но он чувствует за книгой: каждое слово оживлено его дыханием. Не знаю, есть ли в России сейчас писатель, более горестно и безнадежно настроенный...»⁵ И тут Адамович сделал очень точное наблюдение: «Впрочем, его печаль не революцией вызвана и не к советским порядкам обращена. Она гораздо шире, она «вечнее» по природе своей. «Суета сует и всяческая суета». Иногда при чтении мелко-нелепых, «местечковых» рассказов Бабеля вспоминается Библия. Путаются в жалком, противоречивом существовании люди и людишки, мечтают о несбыточном счастье, плачут, смеются, любят, скучают, тоскуют, — и всех одинаково гонит к смерти и ее «всепоглощающей и миротворной бездне» судьба. К ней, к судьбе, книга Бабеля и взывает из глубины отчаяния — как пророки зывали к Богу»⁶. Да, печаль и тоска Бабеля восходят к мировой и неизбывной еврейской скорби.

¹ Там же. — С. 164.

² См.: там же. — С. 632.

³ Там же. — С. 633.

⁴ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 275.

⁵ Там же. — С. 276.

⁶ Там же.

Совсем не похожий ни на Зощенко, ни на Бабеля Каверин также удостоен похвал за повесть «Художник неизвестен»: «Это одна из тех пятишести, самое большое — десяти советских книг, которые за год, действительно, стоило прочесть»¹.

Каверин, сообщал Адамович своим эмигрантским читателям, входивший в литературное объединение «Серапионовы братья», до недавнего времени «оставался в тени». Его произведения («Пролог», рассказ «Черновик человека») «были встречены советской критикой недоброжелательно, однако, без ярости. «Художник» же вызвал ярость...»² и отнесен вкупе с «Охранной грамотой» Пастернака и «Сумасшедшим кораблем» Форш к «буржуазным вылазкам».

«При первом чтении, — писал Адамович, — «Художник неизвестен» кажется вещью крайне причудливой и неясной. Ум, дарование и умение автора чувствуются сразу, но раздражает «литературщина» в повести: умышленная путаница в изложении, щеголяние недоговоренностью, остатки фокусничанья вообще...»³. Но это только на поверхностный взгляд. Постепенно повесть заинтересовывает и в ней обнаруживается стройность замысла, и внутренняя оправданность всего повествования, вплоть до малейших деталей: «Это не только интересная и местами даже глубокая книга, это редкая литературная удача... Приемы автора могут не нравиться, но они достигают цели, они убедительны, так как подчинены единой логике всей вещи...»⁴

В повести живут, действуют и размышляют два человека: Архимедов (мечтатель, сумасброд, «идеалист») и Шпекторов (практик). Собственно, повесть представляет собой напряженный и страстный диалог на темы «Как будем жить?», «Как примирить коммунизм, личность, общество, свободу, творчество, труд?» Архимедов утверждает, что мораль отстала от техники и что «Личное достоинство должно быть существенным компонентом социализма»⁵. Шпекторов возражает: «Мораль? У меня нет времени, чтобы задуматься над этим словом. Я занят. Я строю социализм. Но если бы мне пришлось выбирать между моралью и штанами, я выбрал бы штаны».

Сюжет осложняется тем, что Эсфирь, жена Архимедова, влюблена в Шпекторова и, возможно, родила от него, о чем ее муж не догадывается, ребенка, названного Фердинандом в честь Лассалья. Эсфирь, однако, уйти от мужа не хочет, жалея его и чувствуя вину перед ним.

В один из вечеров начался разговор о морали, и полусумасшедший Архимедов унес ребенка из дома, чтобы спасти его от «лицемерия, бесчестия, подлости и скуки». И вот ночью на Невском, со спящим на руках ребенком этот чудак обращается в памятник Лассалья: «Распорядитель людей, погибший от случайной пули, ветер дует тебе в глаза во время наших наводнений. Осенью на тебя падает дождь. Зимой на твоём лице проступает иней. Ты видишь скольжение и смену людей, и история ночует

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 21.

² Там же. — С. 23.

³ Там же. — С. 24.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 25.

рядом с твоим пьедесталом. Скажи мне, кто из нас прав? За кого ты голосуешь, учитель?» Но Лассаль молчит¹.

В конце концов в диалоге и в жизни как будто побеждает Шпекторов: «перестройка» бездушного и лицемерного мира на основах морали Архимедову не удалась, и он уходит в свои мечты или свой бред². Веселый и трезвый Шпекторов растолковывает ему: «Есть один только выбор — выиграть или проиграть... Или запишись на бирже труда, ты ведь когда-то служил в аптеке. Пользуйся выходными днями, учись рисовать. Может быть, придет время, когда мы позовем тебя раскрашивать наши знамена». Эсфирь кончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Шпекторов отбирает у Архимедова сына — так будет лучше, поясняет он, «и со стороны семейно-бытовых условий, и в отношении социальной среды», — на что Архимедов соглашается.

Есть, однако, у Архимедова область, в которой он свободен, — искусство. Здесь существенно то, что вольнолюбивые порывы приписаны художнику и безумцу. Сказать, что свободы жаждет обыкновенный человек, Каверин не мог по политическим условиям, но от того, что свобода становится целью художника, она ограничивается в своем значении: странный, чудаковатый, непризнанный живописец обращает свои желания не к жизни, а лишь к искусству³. Но и для того, чтобы обрести свободу в искусстве, надо пожертвовать жизнью. Речь идет не только об Эсфире, но и самом художнике. Он все-таки создал картину, изображавшую мертвую Эсфирь, и тем самым одержал духовную победу. А это значит, что «материальная» победа Шпекторова лишь относительна и не заключает в себе всей правды: она «не так уже полна и прочна! Значит... впрочем, всего не скажешь». «Каверин, — писал Адамович, — коснулся старей, великой темы о «мнимом неудачнике...»⁴ Эта «тревожная тема разрешена умно, живо и талантливо»⁵.

Следующая группа писателей (Ильф и Петров, Катаев, Лавренев, Олеша, Пильняк, Фадеев, Федин, Форш) не лишена дарования, но их творчество — при разной степени способностей — обладает существенными содержательными и художественными просчетами и изъянами.

И. Ильф и Е. Петров в сборнике фельетонов «Как создавался Робинзон» часто повторяют комические приемы и демонстрируют однообразие острот, их юмор «грубоват, но очень непосредственен и порой силен»⁶. Книга все-таки заслуживает внимания: она богата фактами, «Ильф и Петров касаются самых различных областей жизни и везде с большой зоркостью находят мелочи, о которых другие «серьезные» писатели не рассказывают»⁷.

¹ Советская критика недоумевала: почему герой ищет ответа у памятнику Лассалю, а не у памятника Марксу? Ведь памятников Марксу больше и их легче найти.

² Там же. — С. 27.

³ Там же. — С. 26.

⁴ Там же. — С. 27.

⁵ См.: там же. — С. 28.

⁶ Там же.

⁷ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 379.

Б. Лавренев известен рассказом «Сорок первый», но, он писатель «скромный, второстепенный... У него есть дарование, есть наблюдательность, есть умение писать, но все в размерах, не вызывающих удивления и не задерживающих внимания», — излагает Адамович свою точку зрения¹.

Сюжет повести «Белая гибель», о которой идет речь в рецензии Адамовича, воспроизводит эпизоды из биографии Амундсена. Не отличаясь особыми художественными достоинствами, повесть читается с напряжением.

Самое ответственное в повести — изображение борьбы человека со смертью. Эта тема, писал Адамович, «требовала огромного, сильного таланта», но «у Лавренева сильно отдает мелодрамой»².

В. Катаев, безусловно, талантлив. Он запомнился «Растратчиками»: «Одних прельстила в «Растратчиках» легкость и занимательная злостность действия, других — безошибочная внутренняя правдивость этой повести, природный дар «жизненности», который чувствовался у автора»³, — писал Адамович. Последующие произведения не принесли Катаеву славы: его рассказы были не всегда удачны, но в некоторых из них «пленяла... «непосредственность», «свежесть» катаевского дарования, зоркость его взгляда, меткость его речи»⁴. Но из них также ясно, что Катаев, считая себя юмористом, ошибся в сущности своего дарования⁵.

От этих рассказов отличаются рассказы в новом сборнике «Отец». «Это, — писал Адамович, — одна из самых живых книг, которые в последние годы на русском языке появлялись»⁶. «Основной чертой» дарования Катаева «является глубокое чутье, «интуиция» жизни, страстная жадность к ней». Характеризуя талант Катаева, Адамович замечал: «В нем нет ничего рассудочного, умышленного, и мне представляется, что Катаев должен быть более даровит, нежели умен. Прирожденный такт очень талантливой натуры позволяет ему большей частью выйти из положений, где самым верным проводником явился бы разум. Но случается, что в каком-нибудь «идейном» рассказе нашего автора выручает только многоточие, только лирика... Он чувствует, что надо что-то сказать, но не знает что. Типично для Катаева и отсутствие развития в его рассказах. Один момент, один «разрез» человеческого существования ему доступен во всей его полноте. Он схватывает и передает его с восхитительной отчетливостью, даже если есть в этом моменте большая психологическая сложность. Но этим он, собственно говоря, и ограничивается...»⁷

Из рассказов Катаева Адамовича привлекли «Отец», «Опыт Кранца» и, в особенности, «Огонь». Хотя рассказ «Отец», по мнению Адамовича, «сыроват», он вызывает подлинное волнение. Герой его — старик-«белогвардеец», всем жертвующий для сына. Он молится Богу и равнодушен к

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 185.

² Там же. — С. 186.

³ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 346.

⁴ Там же. — С. 347.

⁵ В другом месте: «смеяться Катаев не умеет».

⁶ Там же.

⁷ Там же. — С. 348–349.

революции. Другой герой — коммунист Ерохин, у которого умирает молодая жена. Неожиданно он, «руководитель уездных безбожников, главный местный агитатор вдруг начинает думать о смерти, о бессмертии. Он томится, он сам не понимает, что с ним. Правда, Ерохин приходит к выводу, что бессмертия души нет, что “все — темная, поповская ложь”»¹, но тоска не проходит бесследно.

Итак, считает Адамович, «Катаев — писатель менее всего «интеллектуальный», и там, где без помощи разума обойтись невозможно, он довольно слаб. Но в тех областях, где не столько надо понимать, сколько чувствовать, Катаев достигает правдивости почти безошибочной»². «Его новое произведение, хроника «Время, вперед!», иронизировал Адамович, — вещь по-своему замечательная. В своем роде это — фокус. Написана эта хроника на тему о... бетоне. Бетон — главный герой ее. Читателю предлагается следить не за перипетиями какой-нибудь любовной или идейной драмы, а только за тем, успеет ли на далеком «строительстве» заграничная бетономешалка выпустить рекордное количество бетона в час или не успеет. В Харькове было сделано в рабочую смену триста шесть «замесов». В Кузнецке рекорд этот немедленно был побит. Энтузиазм, ясное дело. Теория утверждает, что норму превышать не следует, что это опасно и непрактично, но теорию создавала гниющая буржуазия — для «наших ребят» она не указ»³.

Перед читателем разворачивается «производственный роман», и совершенно ясно, что «Внутренняя ценность катаевской хроники ничтожна»⁴. Но задача стояла перед автором одновременно ответственная и невыполнимая: он должен был оживить свое повествование и превратить «производственный роман» в жанр изящной словесности. Первое ему удалось, второе — нет⁵.

И тут встает другая — нравственная — проблема: оказывается, «писателю нужна не только бойкость пера, но и совесть»⁶.

Хроника «Время, вперед!» интересна, однако, и тем, что в ней есть новое толкование и освещение социалистического соревнования: «По Катаеву, дело не столько в неудержимом «социалистическом пафосе», дело в жестокой борьбе самолюбий, в прислужничестве, в карьеризме. <...> Социализм социализмом, а о себе тоже забывать не годится. Новый человек, рожденный в небывало прекрасных и обновленных советских условиях, что-то подозрительно походит на нашего давнего знакомца — человека старого»⁷.

¹ Там же. — С. 349.

² Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 145.

³ Там же. — С. 145–146.

⁴ Там же. — С. 146.

⁵ «Это, конечно, не литература, — точнее, не творчество: это исполнение постороннего, данного свыше, задания. Автор не свободен: он следует агитационным обязательным предписаниям. Но так заразительна и так свежа сила, живущая в нем, что, в конце концов, ему удастся вызвать нетерпеливый интерес даже к бетону. Читаешь — и ловишь себя на беспокойной мысли, что же, побьют рекорд или не побьют?» (там же. — С. 147).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Столь же талантлив и Ю. Олеша. «Единственный роман Олеша «Зависть» доставил ему славу, и надо признать, что слава эта не имеет ничего общего с искусственно и бессмысленно раздутыми репутациями... эфемерных знаменитостей. Олеша — настоящий писатель, не очень крупный, но умный и острый»¹ — представлял Адамович писателя зарубежному читателю. Он превосходит многих «и в силе изобразительности, и в точности анализа».

««Зависть», — продолжал далее Адамович, — интереснейшая книга»². В романе сталкиваются два главных героя — Андрей Бабичев³ и Николай Кавалеров⁴. Бабичев пожалел Кавалерова, а тот «от сознания своего ничтожества перед ним и необходимости быть ему благодарным, ... проникается жгучей ненавистью»⁵ к своему покровителю. Хотя его ненависть имеет своей основой физиологическое неприятие, она разрастается «до общей вражды старого к новому, мира умирающего к миру рождающемуся. Таково, по крайней мере, обобщение Олеша»⁶. Кавалеров ни о чем другом, кроме ненависти, не может чувствовать и думать. Ему претит «пламенение» Бабичева, он презирает его порывы и восторги⁷. Он хочет поднять бунт, восстать на Бабичева — «За нежность, за пафос, за личность, за имена волнующие, как имя Офелия, за все, что Вы подавляете»⁸.

Кавалеров, однако, не одинок: в романе (по Адамовичу) есть еще персонаж, схожий с ним — брат Бабичева, Иван⁹.

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 151.

² Там же.

³ Адамович следующим образом описывает Бабичева: «советский сановник, директор пищевого треста, хозяйственник и строитель. Он весел, бодр, полнокровен, добродушен, шумлив, и начинается роман с характернейшей, попавшей уже кажется в советские антологии, сцены, где Бабичев в уборной поет и радуется собственному здоровью. Бабичев весь поглощен мыслью о создании общедоступной столовой под названием «Четвертак», а когда ему удастся выпустить с фабрики какую-то особенно дешевую и доброкачественную колбасу, он ликует как победитель и без устали кричит в телефон:

— Хо-хо! Совершенно превосходная! На выставку пошлем! В Милан пошлем! Семьдесят процентов телятины! Нет, не полтинник, чудак Вы! Полтинник! Хо-хо! По тридцать пять! Здорово?»

⁴ Однажды Бабичев, возвращаясь вечером домой, подобрал у пивной пьяненького человека не то из жалости, не то из сумасбродства и поселил его у себя в роскошной просторной квартире. Звали человека — Кавалеров, «имя высокопарное и низкопробное». Он интеллигент, он неказист, мал ростом, щупл — полная противоположность Бабичеву (там же. — С. 152).

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 153.

⁷ «Замечательный человек, Андрей Бабичев, член общества политкаторжан, правитель, считает сегодняшний день праздником. Только потому, что ему показали колбасу нового сорта... Неужели это праздник? Неужели это слава? Меня разбирает злоба... Он строит новый мир. А слава в этом мире вспыхивает оттого, что из рук колбасника вышел новый сорт колбасы. Не о такой славе говорили мне жизнеописания, памятники, история... Значит, природа славы изменилась» (там же).

⁸ Там же.

⁹ Как и Кавалеров, он несчастен, забит. Бабичев отобрал у него дочь. Иван пьянс-

Вместе с тем, по замыслу писателя, Бабичев — еще не новый человек. Он только предтеча. Подлинно новый человек — это Володя Макаров¹. К нему Кавалеров испытывает особую ненависть.

В конце концов Иван Бабичев понимает, что «вечные чувства» (любовь, преданность, нежность) никуда не исчезли, хотя для него они остались в прошлом: «Выпьем, Кавалеров! Будем пить, Кавалеров, за молодость, которая прошла, за заговор чувств...». Но Кавалеров пить не желает и примирение для него невозможно².

Образы Кавалерова и Бабичева «жизненно сложны, жизненно противоречивы». Причудливейшая фантастика Олеши, вплетается, по словам Адамовича, «в отчетливый и правдивый реализм. Некоторые чисто реалистические сцены романа написаны восхитительно...»³

Итак, главное в романе — столкновение старого и нового. В этой путанице для Олеши все понятно, и «оттого ему удастся остаться художником в романе, написанном на публицистические темы»⁴.

Другое обращение Адамовича к тому же произведению Олеши свидетельствует о значительности его содержания и о более сдержанной оценке: «Книга эта обращена к мысли, а не к чувству» и «написана с редкой и счастливой стилистической отчетливостью, и так же отчетливо поставлена в ней тема»⁵. Адамович соглашался, что в повести многое может отталкивать: физиологическая сцена, с которой она начинается, «лукаво-иронический, заискивающий, нервный, взвинченный, ехидный, «сверх-достоевский» говорок главного героя повести — незадачливого интеллигента Кавалерова. Неприятна истерическая, карикатурная романтика его речей...»⁶ Однако, несмотря на односторонность, книга отличается своеобразием и глубиной. «Я не думаю, — продолжал далее Адамович, — чтобы «Зависть» являлась перворазрядным художественным произведением»⁷: в ней нет большой творческой силы. Но повесть — «бесспорная литературная удача», которая «происходит от сравнительно бедного, малокровного... ощущения жизни, от отсутствия большого со-

твует и философствует, мечтает изобрести волшебную Машину, которая все в мире разрешит и устроит. Он тоже «обломок» старого мира. Именно он и объясняет Кавалерову: «Зависть... Да, тут должна разыгаться драма, одна из тех, которые долго вызывают плач, восторги, сожаления и гнев человечества. Вы, сами того не понимая, являетесь носителем исторической миссии. Вы, так сказать, сгусток. Вы сгусток зависти погибающей эпохи...». На эти упреки и сожаления Кавалеров спрашивает: «Что же мне делать?» и получает ответ: «Милый мой, тут надо примириться, или... устроить скандал. Хлопните, как говорится, дверью. Чтобы шрам остался на морде истории, блесните, черт Вас подери. Ведь все равно Вас не пустят туда» (там же. — С. 153–154).

¹ Володя Макаров — воспитанник Бабичева, футболист, комсомолец, аттестующий себя «индустриальной личностью».

² См.: там же. — С. 154.

³ Там же. — С. 155.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 498.

⁶ Там же. — С. 499.

⁷ Там же.

противления в творческом материале»¹. Самое интересное в «Зависти» — замысел и прихотливое, искуснейшее развитие его: «Ни Андрей Бабичев, ни Володя Макаров не признают никаких сложных чувств. Все для них просто и ясно: мир идет к социализму, буржуазия есть классовый враг, кто не работает, тот не ест, лошади едят сено и овес, одним словом... Кавалеров же изнывает, изнемогает от страстного желания защитить уходящие из человеческой жизни чувства и оттенки чувств, от безнадежности своих попыток удержать их. Ни он, ни Иван не делают себе никаких иллюзий насчет будущего, — но оба они мечтают о том, чтобы хотя «оставить шрам на морде истории», которой не нужны оказались причудливые душевные богатства, накопленные предыдущими поколениями. Кавалерова пугает грубость и простота наступающей жизни. Он весь съеживается при мысли о жизни, где остаются только расчет, польза и необходимость, — где лишней оказывается «нежность», столь дорогая ему. Онужасается, представляя себе будущий человеческий муравейник»². Словом, «спившийся, сбившийся с пути» Кавалеров витиевато, трусливо ратует за человека. «И нет другой русской книги сейчас, где вопрос о человеке был бы поставлен автором с большей прямоотой и резкостью»³, — писал Адамович и далее продолжал: «весь пафос Олеши и, можно даже сказать, все его вдохновение вложены в образ и речи Кавалерова... <...> «Горе побежденным», — говорит Олеша, — это действительно так. Но он добавляет другое...: «слава побежденным»»⁴.

Борис Пильняк, по мнению Адамовича, в среде среднеодаренных писателей занимает особое место. Он, несомненно, писатель даровитый, но «настолько сбивчивый, расплывчатый и туманно-восторженный, что никогда, собственно, нельзя определенно сказать, о чем он пишет. Начнет какое-нибудь повествование, вполне отчетливое и ясное, сочинит страниц десять-пятнадцать в этом роде и дальше непременно перейдет на себя, на судьбу поэта, на Революцию — с большой буквы, конечно, — на снег, на ветры и метели, на мистическую и прекрасную Россию, на то, как он Россию любит, или как Россия любит его, и в конце концов так бесконечно запутается, что остается ему один только выход: поставить вовремя многоточие и вернуться к рассказу. В таких сладко-поэтических отступлениях утопают все вещи Пильняка, и если в небольших дозах эта нехитрая лирика могла бы оказаться и приятной, то когда она преподносится целыми пудами везде и всюду, от ее назойливой чувствительности не знаешь как избавиться»⁵. «... несомненная ограниченность Пильняка, — писал Адамович, — дает себя знать постоянно, почти в каждой фразе, и, конечно, она препятствует тому, чтобы Пильняк стал большим писателем»⁶. Особенность манеры Пильняка том, что он «всегда взбирается на ходули, всегда вещает, голосит, витийствует или пророчествует» и «сам себя губит: нам не только не страшно... — нам чуть-чуть еще и

¹ Там же.

² Там же. — С. 500.

³ Там же. — С. 501.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 156.

⁶ Там же. — С. 156–157.

смешно»¹. В повести «Штосс в жизнь» читаем: «Пройдет сто лет, и *мы сдвинемся с Лермонтовым*² на полках русской литературы, — не тем, что Лермонтов описывал пошляков, а я описывал метели революции, но тем, как мы видели, молились, ошибались, жили, любили»³. В общем, в Пильняке есть что-то от Ивана Александровича Хлестакова. После упоминания о Лермонтове Пильняк решил поговорить о себе. Он забыл о Лермонтове, но вспомнил о Максиме Горьком. И потом снова стал рассказывать о себе. «Эти главы ничтожны и тягостны»⁴.

Двойственное впечатление, оставшееся от произведений Пильняка в статьях Адамовича все растет. Не поколебал его и новый роман писателя «Красное дерево». Как человек, Пильняк, вероятно, писал Адамович, «человек искренний, душевно честный, довольно самостоятельный, но без тени какой-либо решительности, и уж во всяком случае без «царя в голове». Он путается, колеблется, он и «приемлет» и «не приемлет», ему очень нравится революция в теории, на практике же нравится гораздо меньше»⁵. «У Пильняка, — сообщил читателям Адамович, — везде и всегда столько сырой, растекающейся лирики, что, право, никому, кроме автора не под силу понять, чего он собственно хочет»⁶.

На первый взгляд, в «Красном дереве» (жанр не вполне определен) Пильняк «оплакивает в ней красоты и прелести исчезнувшего быта». Но в целом «уловить в этой книге какое-либо развитие, ограничение или внутреннюю логику невозможно».

Обращаясь к прошлому, Пильняк пишет: «Нищие, провидоши, побироши, волочебники, лазари, странники, странницы, убогие, пустосвяты, калики, пророки, дуры, дураки, юродивые — эти однозначные имена кренделей быта Святой Руси, нищие на Святой Руси, — калики переходящие, убогие Христа ради, юродивые ради Христа Руси Святой — эти крендели украшали быт со дней возникновения Руси от первых царей Иванов — быт русского тысячелетия...». Далее настает очередь старинных мебельных мастеров: «Крепостные подростки посылались в Москву и Санкт-Петербург, в Париж, в Вену — там они учились мастерству. Затем они возвращались — из Парижа в санкт-петербургские подвалы, из Санкт-Петербурга в маленькие каморки — и — тюрьмы. Десятками лет иной мастер делал один какой-нибудь самовар, или туалет, или бюро, или книжный шкаф — работал, пил и умирал, оставив свое искусство племяннику, ибо детей мастеру не полагалось, и племянник или копировал искусство дяди, или продолжал его. Мастер умирал, а вещи жили столетиями в помещичьих усадьбах...». После мебели писатель переходит к фарфору⁷.

В этом духе сожалений о прошлом, в умиленно-грустном стиле ведется все повествование. Но внезапно оно прореживается словами о «слад-

¹ Там же. — С. 157.

² Там же. Курсив мой. — В.К.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 159.

⁵ Там же. — С. 181–182.

⁶ Там же. — С. 182.

⁷ См.: там же. — С. 182–183.

чайшей песне метелей революции» или инвективами, отрицающими смешение его «с белыми консервативными эстетам»¹. Однако тут же смешивает сам: «Мастера и чудаки создавали прекраснейшие вещи. Русский фарфор есть чудеснейшее искусство, украшающее Земной Шар»². Взгляд Пильняка явно обращен в прошлое, а «чувства и стремления автора «Красного дерева» представляют собою смесь до крайности странную, случайную и причудливую по составу»³.

Когда появился роман Пильняка «Волга впадает в Каспийское море», Адамович откликнулся на него рецензией и констатировал, вопреки слухам, что «каким этот писатель был, таким и остался. По-прежнему в его путаной и талантливой голове революция сплетается с романтикой, по-прежнему годы военного коммунизма, суровое и голодное время гражданской войны кажется ему «прекраснейшим временем в истории», и все так же чужд ему трезвый, прозаический дух теперешнего «строительства»⁴. Новое произведение можно отчасти отнести к строительной, производственной беллетристике, но сами по себе строительство и производство Пильняку нисколько не нужны: в них он ищет романический пафос — «размах тех годов», «волю и вдохновение незабываемой юности революции». Он, смеется Адамович, «по-прежнему тоскует о «вое метелей, заносающих старый мир», мечтает о счастье и братстве всех народов, а «о водке», о генеральной линии — «ни полслова». Ни в какой микроскоп не разобрать, каково его отношение к уклонам, правому и левому, что он думает об ударничестве, о колхозах, или промфинплане...»⁵. Вполне естественно, что Пильняку крепко досталось от советской критики.

Романтический пафос определил и содержание нового произведения. Издревле Москва-река впадала в Оку, Ока — в Волгу, а Волга — в Каспийское море. Профессор Пимен Сергеевич Полетика⁶ решил иначе: не зачем Волге впадать в Каспийское море. Она сделает лучше, если послужит делу социализма и повернет свои воды туда, куда надо большевикам. Стало быть, профессор вздумал тягаться с природой, обуздать и изменить ее⁷. Работы Полетика замыслил производить близ Коломны. Там, на «Коломстрое», и развивается действие романа.

Автор, сколь это возможно, усложняет повествование: ««сбивает» ход фабулы, обрывает диалоги где придется и возвращается к ним через несколько страниц, обильно вводит лирические отступления — то о Волге, то о революции, то о Есенине.

¹ Там же. — С. 184.

² Там же.

³ Там же. О стиле, иронизирует Адамович, красноречиво свидетельствует фраза: «Гости пили чай оловянными глазами...».

⁴ Там же. — С. 417–418.

⁵ Там же. — С. 418.

⁶ Профессор Полетика — закоренелый чудаки: смолodu он вступил в партию большевиков, хранит пачку писем Ленина, но не принял новой орфографии, «ходит в длинномолем сюртуке» и «медлительность почитает основой прогресса» (там же. — С. 419).

⁷ Для изменения потока Волги Полетика собирается остановить Оку, повернуть вспять Москву-реку, превратить советскую столицу в морской порт, куда океанский суда будут подниматься по системе каналов...

Сюжет запутывается совсем, когда герои вступают в личные отношения¹. Хотя социализм на Коломстрое торжествует, люди не знают счастья и благополучия: их одолевают душевные терзания, они мучают друг друга и умирают.

Среди всей этой неразберихи как призрак бродит несколько придурковатый Иван Ожогов, своего рода alter ego автора, которого тот наделяет своими настроениями и мыслями. Ожогов — выкормыш эпохи революции, «прекрасный человек прекрасной эпохи девятьсот семнадцатого, двадцать первого годов»². Душой и телом он остался в том времени и отстаивает его ныне, борясь за «честь» и «совесть» революции. Его функция в романе — сохранить и передать романтическое подвижничество большевизма. Автор доверяет ему раскрыть заговор вредителей. Но символический смысл образа двойствен: судя по тому, что Ожогов гибнет в волнах новой реки, созданной Полетикой, ему нет места в нынешней советской России.

Итак, содержание романа характерно для многих писателей «советской» литературы. Его общий фон — борьба СССР со старой Русью: «На одной стороне — строительство, Полетика, социализм, сознательные работницы, светлое будущее; на другой — самоубийцы, истерички, вредители, подозрительные дельцы, косность, спячка, старый, жалкий, уходящий мир»³, — подводил итог Адамович. Тема ни поставлена, ни разрешена оригинально. «Волга...», иронизирует Адамович, «написана так, как будто у автора все время была температура не ниже сорока градусов. Нарочитая, безудержная «достоевщина» всех диалогов такова, что они становятся похожи на бред и как бред неубедительны. Притом все герои Пильняка говорят совершенно одинаково — и в том же складе и тоне прерывает их автор, чтобы самому высказать нечто довольно сырое, довольно вялое, двусмысленное, чувствительное и расплывчатое о России и революции»⁴. То же самое можно сказать о стиле: «дом проваливался в шепот женщин», «провинция, стекая пятками Якова Карповича, усеялась на диван», «Иван был пьян подземельем подлинного братства», свечи у Пильняка горели по-разному — то «по-гётевски», то «гофманствовали», не брезгует он и афоризмами вроде: «колено женщины может быть величественнее Монблана»⁵.

Несмотря, однако, на все огрехи и несуразности, роман талантлив. «Это, — заключал Адамович, — литература претенциозная и неудачная, но все-таки — литература: в «Волге» есть личность, есть замысел, есть

¹ От Полетики жена ушла к инженеру Ласло, который, в свою очередь, сманил жену инженера Садыкова, однако, как коммунист, собрался «уничтожить свои чувства». Садыкова не поняла Ласло и, пожив с ним некоторое время, повесилась. Бабы устроили забастовку. Еще один инженер Полторак обещал жениться на дочери Полетики, но на стройку приехал с московской актрисой. Их застаёт Любовь Пименовна, и ее семейные иллюзии терпят крах. Оказывается, Полторак — вредитель и враг. Он тоже погибает.

² Там же. — С. 420.

³ Там же. — С. 421.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 422.

ритм, т. е. жизнь»¹, но среди писателей настоящих он «далеко не звезда». Ценность ее в том, что «Пильняк пытается все старые человеческие «чувства» отстаивать...»²

В другой статье («Пильняк и Бабель») Адамович, перечислив те произведения, которые написал Пильняк («Голый год», «Непогашенная луна», «Красное дерево», «Волга впадает в Каспийское море»), Адамович напомнил читателям о травле писателя, который вынужден был раскаяться и закрепить раскаяние «восторженными декларациями верности власти»³. Представление о нем осталось все-таки смутное.

Касаясь дальнейшей литературной судьбы Пильняка, Адамович на сей раз высказался жестко и определенно: «Это не то что слабый писатель, это — плохой писатель, фальшивый, бесстыдный в отношении к слову и назойливо-чувствительный. Талант у него, конечно, есть, но талант не настолько сильный, чтобы с порочной его природой примирить»⁴. По мнению Адамовича, «Пильняк обманул своих читателей романтизмом, который был у него довольно искусно согласован с эпохой. Петр, большевики, блоковские «Двенадцать», Россия, метели, символизирующие революционную бурю, смятение страстей и умов, нищета, мечты о земном рае, неизбежная кровь, заранее оправданная будущим царством справедливости, ширь степей и ширь славянской, разумеется, всепрощающей и всепонимающей души, — все это подано у него было как сильно приперченное блюдо, подлинный вкус которого разобрать сразу было нелегко...»⁵ Тут Адамович и сам винится за свои снисходительные оценки. И вот теперь, когда «революционная» эпоха кончилась и «метели» улеглись, «видишь, что за пильняковским бутафорским безумничаньем — ничего нет: на грош мысли, на грош чувства, — и «слова, слова, слова» <...> Ни одного живого человека, — да и откуда бы появиться живым людям у писателя, которому собственное воображение дороже реальности и который внимателен лишь к самому себе и не устает напоминать, что если во внешнем мире воют и носятся метели революции, то такие же метели пролетают и в его душе, всем мировым бурям «созвучной»...»⁶

Тем не менее, писал Адамович, любопытно проследить эволюцию Пильняка. Последний известный Адамовичу его рассказ относился к 1930 году. «... вот во что превратились метели в заключительных строках книги: «Советская власть есть тот химический завод, который строит химию истории. Эта химия проста, как математика, и непонятна лишь так, как математика для тех, кто математики не знает. Химия истории есть тот ключ, которым и заканчиваю мои главы»⁷. Становится понятным, что «без декорации — творчество Пильняка вполне неприглядно. Не вызывает сомнений внутренняя ценность этого творчества. Кто хотел бы после

¹ Там же.

² Там же.

³ Адамович *Георгий*. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 272.

⁴ Там же. — С. 273.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 273–274.

⁷ Там же. — С. 274.

книги избранных рассказов подкрепить свое впечатление, пусть прочтет последний пильняковский роман «О-Кей». Чтение, о котором можно сказать, что оно “было бы смешно, когда бы не было так грустно”¹.

Из писателей талантом поменьше Адамович обратил внимание на историческую романистку Ольгу Форш, опубликовавшую роман «Сумасшедший корабль». Это вполне невинное повествование советская критика заклеила выражением «буржуазное реставраторство», подразумевая под ним «попытку опорочить новое пролетарское понятие о творчестве» и внушение читателям «идеалистического» понятия об искусстве².

Почему в число не соответствующих социализму книг попала книга Ольги Форш? Очевидно, не только потому, что «в художественном отношении это самое слабое» из трех произведений («Охранная грамота» Пастернака и «Художник неизвестен» Каверина), подвергнутых суровой критике, но и вследствие того, что книга Форш «проще и доступнее» других, а стало быть, «легче поддается анализу». Книга и в самом деле «грустная, ироническая, мечтательная и кроткая. Ни в какие битвы Ольга Форш вступать не собирается. Победителям, мнимым или подлинным, она вежливо уступает дорогу. Себе только оставляет право рассказать о замечательных и чудаковатых людях, застигнутых революционной бурей и, каждый по своему, оберегавших от этой бури свой хрупкий, сложный, причудливый внутренний мир. Форш рассказывает о них с сочувствием. Но в сочувствие вкрадывается жалость, и на всей повести как бы лежит “стыдливость страдания”»³.

Сумасшедшим кораблем Форш называет петербургский «Дом искусства» на Мойке, где «в гостеприимных, безвкусно-роскошных елисейских палатах» нашли «последнее пристанище» писатели и художники «перед окончательным “рассеянием”». Это был «последний островок утонченнейшей петербургской художественной культуры, уже заливаемой волнами варварства»⁴. Ольга Форш, как и другие писатели, касавшиеся исчезновения культуры Серебряного века, «в своем суетливом, нервном, сбивчивом, пестром повествовании» не передала «трагизма, высоты и чистоты тогдашнего воздуха и тогдашних настроений». В повествовании Форш есть портреты, но нет ни последовательности, ни развития. Витиеватая речь писательницы «вьется прихотливейшими узорами»⁵.

В чем же тогда проявилась «вылазка классового врага»? Непростительная ошибка и тяжкий грех автора «Сумасшедшего корабля», писал Адамович, состояли в том, что он героев своей книги не «заклеймил презрением», не показал, что «они обречены историей на гибель и делают жалкие попытки с историей бороться», не «отмежевываясь» от них. Форш «рассказала о них без ненависти. Она их представила еще людьми, а не отбросами и хламом»⁶.

¹ Там же.

² Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 73.

³ Там же. — С. 74.

⁴ Там же. — С. 74–75.

⁵ Там же. — С. 76.

⁶ Там же.

К «попутчикам», как и Форш, был отнесен и К. Федин, выпустивший хороший роман «Города и годы», а после него опубликовавший новый роман «Братья». «Основные качества К. Фебина, — писал Адамович, — добросовестность, усердие, трудолюбие. Наделенный от природы дарованием не первоклассным, он использовал его умело. Фединская беллетристика неизменно хорошо проработана, тщательно продумана, чисто выполнена. Конечно, это «не бог весть что», — по глубине и широте замысла, по уровню вдохновения. Но это все-таки добропорядочная литература, без срывов»¹.

В новом романе Федин изменился, но в худшую сторону: роман бесприсветно скучен и слишком «литературен». Его «литературность» состоит в том, что «все удачно, все правильно рассчитано и умело выполнено, но нет легкости, свободы, бессознательной и необъяснимой безошибочности, короче, нет игры, есть только работа. А ведь творчества без игры не бывает»². Так, в «Братьях» «Федин... еще раз применил свой прием: начал с конца и затем принялся разъяснять, как до этого конца дело дошло. Не было бы большой беды, если бы только начало и конец оказались переставленными. Но Федин вообще уничтожает время и движение во времени. Он как бы не чувствует, что у времени есть направление, беспрестанно забегая то вперед, то назад, составляет мозаику, где ни одна из частиц, естественно, с другой не сходится»³. Кроме того, «повествование ведется скачками. <...> ни на одну секунду... мы не в силах забыть, что читаем очень искусный роман современного молодого писателя, владеющего всеми новейшими секретами своего дела. Не в силах забыть и поэтому не в силах забыться, читая. Ну, а без этого все ни к чему»⁴.

Все это означает, что «для Фебина в романе все темно, и он идет ощупью. На всей книге — налет изысканного психологизма, и под ним — сантиментальной, голубоглазой мечтательности. Эти черты «геттингенства» в романе — кажется, наиболее природно-фединские»⁵. «Книжность» этого создания проявляется и в том, что «разговоры примитивны по мысли, по обороту ее», а самое главное — «сотни раз» запечатлены словами, — «и с неизмеримо большей силой недоумения, с большим трагизмом. В современной России азы и прописи духовной жизни человека сходят за дерзкое мудрствование. Повторять их — занятие невинное, но бесплодное»⁶.

Итак, еще один писатель, хотя и сохранивший навыки культуры письма, после удачного дебюта оказался в последующем печатном выступлении не на высоте прежде достигнутого.

Из «пролетарских» писателей А. Фадеев — может быть, самый талантливый. Это еще похвала небольшая, тем более, что дарование у Фадеева — не столь обширное и глубокое, которое позволило бы ему встать рядом с выдающимися писателями.

¹ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 37.

² Там же. — С. 39.

³ Там же. — С. 41.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 42.

⁶ Там же. — С. 43.

После замечательного «Разгрома» А. Фадеев опубликовал главы нового романа, названного им «Последний из Удэге».

Даровитость Фадеева неотделима от его двойственности: с одной стороны, «он может выступать на десяти съездах в неделю с какими угодно речами по каким угодно готовым, данным свыше, схемам», а с другой, — как «только он садится за роман или рассказ, в нем пробуждается художник — честный и зоркий»¹.

В романах Фадеева есть тенденция, они увлекательны «и для людей с еще свободным рассудком». Вместо олеографии, характерной для произведений «пролетарских» писателей, Фадеев создал, писал Адамович, «умную и ясную книгу», в которой «было заключено свидетельство об эпохе и о людях данной эпохи»².

И вот — новый роман «Последний из Удэге». В предисловии Фадеев клянется Марксом, Лениным и диктатурой пролетариата. А роман все-таки «хорош». Впечатление двойственности остается: «будто Фадеев-теоретик, партийный деятель, член всяческих президиумов..., автор всяческих резолюций, — это один человек, а Фадеев-художник — совсем другой. <...> ...подчеркиваю еще раз, что Фадеев — подлинный писатель»³.

Цель Фадеева в новом романе предельно проста⁴: он «пытается... показать, как в этом полудиком народце пробуждается революционное сознание и как осуществляется «мысль Маркса и Энгельса, гениально развитая Лениным». Но, вопреки этому похвальному намерению, лучше всего Фадееву «удаются образы людей — пылкого и вечно встревоженного Сережи, простодушного Мартемьянова, начальника партизанского отряда, отдельных партизан, отдельных удэгейцев — и особенно удается ему природа, девственная и мощная, на окраинах Азии, с ее тайгой, горами и океанами. Люди сливаются с природой, природа сливается с людьми»⁵. В этом и заключена сильная сторона творчества Фадеева, восходящая к благотворному влиянию Л. Толстого. «В «Последнем из Удэге», — полагает Адамович, — следы усердного (скорее «творческого», чем робко-ученического) чтения Толстого заметны повсюду. Отчетливее всего вспоминаются «Казачьи». Даже разговоры и мысли героев Фадеева — толстовские: «Что такое счастье?», — спрашивают все они. Для Сережи счастье — в исканьях невиданного и необычайного, удэгейцы его интересуют, так сказать, по «майн-ридовски». Для Мартемьянова — в работе. Для других — в борьбе. Старый, мудрый удэгеец учит: «Счас-

¹ Там же. — С. 494.

² Там же. — С. 495. Под «книгой» имеется в виду «Разгром».

³ Там же. — С. 495–496.

⁴ Адамович так излагает содержание романа: рабочий Мартемьянов задолго до революции убил пристава и прожил среди маленького народа удэге в Уссурийском крае несколько лет, спасаясь от преследования властей. После революции Мартемьянов — видный деятель «земпредревкома». «Вместе с подростком Сережей Костенечким, сыном доктора-революционера, он обходит города и села, подготовляя повстанческий съезд. По пути он встречает старого приятеля, удэгейца Сарла, принимает его приглашение посетить их станowie, попадает опять в знакомую обстановку. Это позволяет Фадееву тщательно описать быт и обряды удэгейцев.

⁵ Там же. — С. 496.

тье — это сама жизнь». «Этот завет, пожалуй, устарел», — возражают ему. “Да, — отвечает старик, — многие нарушили его, но нельзя сказать, чтобы они от этого стали счастливей»¹. Тут снова на сцену выходит первый Фадеев — деятель пролетариата: он дает понять, что, по его личному мнению, «счастье целиком заключено в диктатуре пролетариата. Но это мнение не мешает ему изображать мир и человека правдиво — и не заставляет его заменить искусство трафаретом»², — заключил свой отзыв Адамович.

Как только большевики объявили свой социальный заказ на «пролетарское» искусство, тотчас всплыло множество ничтожнейших «пролет-писателей». Имя им — легион. Некоторые, впрочем, были одарены, но мало. Например, П. Павленко или популярный в те годы фельетонист М. Кольцов.

Для исторического отображения в романе «Баррикады» Павленко избрал Париж 1871 года. «Это, — представлял его Адамович своим эмигрантским читателям, — писатель молодой, бесспорно одаренный. Начи-нал он очень хорошо: была в его ранних «Азиатских рассказах» и остро-та чувства, и редкая словесная выразительность. Выйди эта книжка в иное время и в иных условиях, автора, пожалуй, можно было бы упрек-нуть в эстетизме, в романтическом, чайлд-гарольдовском, любовании прошлым и отчасти самим собой... Однако в советской литературе это не только было неожиданно, но и говорило о некоторой самостоятельности: уж слишком далек был Павленко от исполнения партийных “социаль-ных заказов”»³. Но надежды на творческое будущее писателя не сбы-лись: «Довольно скоро Павленко внял голосу благоразумия и принялся делать карьеру, не хуже большинства своих собратьев. При наличии ума и таланта он в три-четыре года многих из них обогнал. Сейчас Павленко — «видный советский писатель», но если говорит правду, — это «быв-ший» писатель, человек, у которого были данные стать художником, но который предпочел сделаться чем-то вроде чиновника литературного де-партаментa». Итак, слава к Павленко пришла, но не писательская.

В романе «Баррикады» главная роль учебная: роман — не что иное, как пособие для несведущих в истории. «Павленко справился со своей задачей так же успешно, как хороший чиновник с докладом или с проек-том циркуляра»⁴. Особенно плохо обстоит дело с передачей французской речи и характеров: революционный пыл молодого автора настолько го-ряч, что он изображает Тьера не иначе, как дураком и пройдохой, поче-му-то полагая, что этот «вождь крупной буржуазии» «ругался, как из-возчик, и даже на официальном приеме обозвал маршала Мак-Магона “грязной мордой”». «Надо знать меру»⁵ — советовал Адамович.

«Мих. Кольцов, известнейший из советских фельетонистов, — писал Адамович, — думает, что он очень остроумен»⁶. Но приемы его всюду

¹ Там же. — С. 497.

² Там же.

³ Адамович *Георгий*. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 200–201.

⁴ Там же. — С. 201.

⁵ См.: там же. — С. 202–203.

⁶ Там же. — С. 204.

одинаковы и однообразны: «Короткие, отточенные фразы, блеск юмора в каждой строке, убийственные, как стрелы, словечки, — и в заключение несколько гневно-рокошущих, неукротимых, мощных периодов о тяжелой поступи рабочего класса, о близости мирового революционного пожара или чем-либо другом, столь же возвышенном и священном»¹. Собранные в книгу «Свои и чужие», они вызывают лишь отвращение и скуку, «вне всякой зависимости от политической их тенденции, просто по их очевидной пустоте и отсутствию смешного в том, что, по мысли автора, должно смешить. Как анекдот слишком глупый во второй раз вызывает лишь досаду, а не смех, — так и эти очерки, посвященные то Пуанкаре, то ген. Деникину, то Керенскому, то Николаю II, кажутся нелепыми. Досаднее всего то, что Кольцов явно уверен в неотразимости своих «стрел». А они даже и не долетают до цели»².

Происходит это потому, что Кольцов мало одарен и совсем не сведущ в человеческой психологии: «мы стали чувствительны к потугам и усилиям нас рассмешить или удивить. Претенциозные попытки «заклеймить» или «пригвоздить к позорному столбу» кого-либо в одном слове — обречены, большей частью, теперь на неудачу, а неудача обращается острием своим на автора»³. Фельетоны Кольцова могли пригодиться в то время, когда «отцы города» «забыли озаботиться канализацией Большой улицы или несправедливо убрали со службы местного врача». Но относить подобные сюжеты к мировой истории и полагать, что она тождественна губернской, — значит совершить тягчайшую ошибку, что и доказывает в полной мере творчество Кольцова⁴.

Среди «пролетписателей» есть несколько, которые волею советской власти оказались на вершине славы.

Один из них — драматург Вс. Вишневский, автор «Оптимистической трагедии». Лозунг «Героической эпохе нужна героическая литература» не однажды раздавался в советской печати, равно как и другой — «Превратим театр в “школу социализма”». Для выполнения подобной задачи, особенно в жанре трагедии «нужна пролетарская, социалистическая трагедия», нужен «советский Шекспир», — не меньше.

Смелчак явился. Это — Вс. Вишневский, автор «Первой конной» и «Последнего, решительного». «Вишневский, — рекомендовал драматурга Адамович, — моряк, специализировался он на морских темах, но в формальном отношении признает себя последователем Маяковского и претендует на то, чтобы прослыть писателем передовым»⁵.

Начало «Оптимистической трагедии» напоминает «чеховскую «Чайку» и тот декадентский спектакль, с которого она начинается. Но у Чехова это была насмешка. У Вишневского все глубоко патетично, — и он, очевидно, не подозревает, насколько его революционная трагедия похожа на те «мистерии», которые лет тридцать тому назад ставились иногда на любительских спектаклях в Калуге или Костроме <...> для потря-

¹ Там же. — С. 204–205.

² Там же. — С. 205.

³ Там же. — С. 206.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 248.

сения прекрасных мещанских душ и во славу новой солнечной красоты»¹.

Между тем первый акт представляет собой самую настоящую мистерию: «Занавес поднимается над чем-то туманным, хаотическим и грандиозным»: «Рев, подавляющий мощью и скорбью дочеловеческие всплески вод, рождающих первую тварь. И первые стремительные взрывы могучего восторга от прихода жизни, восторга, теснящего дыхание и обжигающего. И первое оцепенение перед первой смертью. История, текущая, как Стикс. Испарения всех тел. Шум человеческих тысячелетий. Тоскливый вопль «зачем». Неистовые искания ответов».

Затем, комментировал Адамович, «появляются два матроса. Они разговаривают на революционные темы, удивляются величию социалистического строительства в России и, коснувшись литературы, утверждают ее право на полную свободу (разумеется, формальную, — не какую-либо иную). Мало-помалу выясняется, что это матросы мертвые. Это — тени бывших живых матросов, погибших в гражданской войне. Они вспоминают свои славные деяния. Они вступают в беседу со зрителями. К ним присоединяются товарищи, тоже мертвые, — и «целый матросский полк, погибший под синим небом Тавриды, становится на сцене, как гигантский хор». Трагедия так трагедия! Неудобно же без хора, в самом деле!»²

«Дальше, — иронически описывал Адамович, — происходят вещи еще более величественные и странные. Матросы переругиваются, хор изредка подает реплики, — и вдруг на сцену выходит некая прекрасная девушка, большевичка. Это комиссар полка. Несмотря на ее высокое положение, матросов охватывает по отношению к ней буйный любовный пыл, и они посягают на ее девственность и честь. Комиссарша энергично обороняется и одного из предприимчивых кавалеров убивает, после чего резонно говорит:

— Вот что. Когда мне понадобится, — я нормальная, здоровая женщина, — я устроюсь. Это не так трудно»³.

После этого любовные сцены уступают место боевым и политическим. На матросов нападают белые. Анархисты и тайные контрреволюционеры разлагают полк изнутри. Попутно автор вступает в полемику с критиками. Хор и герои единодушно и великодушно заявляют: «человечно убивать классового врага». Убийств множество. Из зала раздается голос критика: «не слишком ли много смертей в пьесе?» Хор наставительно отвечает: «Не больше, чем у Шекспира, и гораздо меньше, чем было в гражданскую войну, товарищ». Значит ли это, что Вишневский собирался на сцене устроить кровавое побоище, подобное гражданской войне, — неясно. Но критик посрамлен.

Потом на сцене и в самом деле происходит сражение: трещат пулеметы, несется конница. И тут наступает катастрофа: матросский полк взят в плен и целиком приговорен к смертной казни. «Перед смертью все распри и недоразумения сглаживаются. Даже целомудренная комиссарша

¹ Там же.

² Там же. — С. 249.

³ Там же. — С. 249–250.

уступает любовным требованиям одного из героев»¹. Вишневский выводит на сцену священника. Но полк состоит из атеистов и идет на смерть без покаяния и «с похвальной бодростью...».

Заканчивается «трагедия» тем, с чего и началась — хаосом, первоизданной мировой тьмой: «Пульсируют артерии... Как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, идут звуки, уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные, — ревы катаклизмов и потоков жизни»². На этом занавес закрывается. Вся эта драматургическая чушь и называется «трагедией». «Какая чепуха, какая наивная и жалкая безвкусица! — восклицал Адамович. — Для советской литературы и ее теперешнего положения крайне характерно, что о таких доморощенных «трагедиях» может идти в критике серьезный разговор: культурный уровень непрерывно понижается, и сейчас он, пожалуй, ниже, чем когда бы то ни было»³.

Нисколько не художественнее Вс. Вишневского Ф. Гладков, которому советская критика тоже изрядно славословила⁴. И не только советская⁵.

Между тем, писал Адамович, ««Цемент» — произведение пустое и мертворожденное... По идеологической выдержанности, по чистоте марксистского мирозерцания и температуре коммунистического пыла Гладков соперников имеет немного»⁶.

Сюжет романа нарочито схематичен в духе угасшего классицизма XVIII века: «В «Цементе» две основные темы — это боль и строительство. Первая означает личное начало жизни, вторая — общественное. Личное вступает с общественным в борьбу, отсюда «трагическая коллизия». Впрочем, особой коллизии не получается, ибо в душах гладковских героев победа общего предreshена, и одерживается она без труда, «без нитья и всякой там истерики»»⁷.

¹ См.: там же. — С. 250.

² Там же. — С. 250–251.

³ Там же. — С. 251.

⁴ Адамович привел слова П. Когана: «Гладков наиболее совестливый из писателей нашей эпохи... Он заглядывает в глубочайшие тайники человеческой души... Он вскрывает действие вулканических сил, сотрясающих мир...»; «Цемент» — самое значительное и ценное явление послеоктябрьской художественной литературы», — утверждалось в «Красной нови» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 135).

⁵ «Как деды и отцы наши читали «Войну и мир», так и мы будем читать «Цемент» Гладкова...» — цитировал Адамович статью барбюсовского журнала «Monde» (там же).

⁶ Там же. — С. 137. «Один из гладковских героев, — добавлял Адамович, — притом еще наименее стойкий, из интеллигентов-меньшевиков, философствует: «Нужно одно: партия и работа для партии. Личного нет. Что такое любовь? Что такое вопросы и мысли, ноющие под черепом? Все это отрывка проклятого прошлого. Все это должно быть вытравлено до самых истоков. Все эти больные клеточки мозга надо убить. Есть только одно — партия, и все до последнего волоса должно быть отдано партии...» (там же. — С. 137–138).

⁷ Там же. — С. 138.

Развертывается сюжет следующим образом: герой романа, бывший комиссар полка Глеб Чумалов после окончания гражданской войны возвращается на родной, но разоренный завод, который надо восстановить. Эта мысль овладевает Глебом Чумаловым без остатка. В конце романа завод восстановлен, рабочие приступают к труду и Глеб произносит взволнованную, но не очень внятную речь. Роман можно было бы считать завершенным, если бы не «личные» чувства.

Чумалов женат на Даше, которая, пока герой сражался, «стала «новой женщиной» и далеко опередила мужа. Глебу, например, хочется «ласки», а Даша поучает его: «Ты еще животное, и баба нужна тебе на подстилку... Ты хороший вояка, а в жизни ты плохой коммунист». Вся жизнь Даши ограничена женотделом, нарпитом и детдомом, куда героиня заходит провести свою дочь. Передовой Даше совершенно не нужен отсталый Глеб, и личная жизнь героев заканчивается тем, что Даша бросает Глеба, хотя еще и не знает, «как устроить свою половую жизнь». Таким образом, классцистическая нормативность торжествует: общее побеждает (завод восстановлен), а личное гибнет (Глеб с Дашей расходятся)¹.

Довольно примитивных героев окружают не менее примитивные персонажи: председатель исполкома, который, в сущности, насилует Дашу (овладевая ею, он заставляет ее против воли испытать «незабываемую бабью страсть»), Поля Мехова, «товарищ Мехова», которая до слез ненавидит нэп с его лавками, кафе и с тоской вспоминает октябрьские дни, не в силах душой согласиться с линией Ленина, о чем ей иронически замечает экзаменатор на партийной проверке («А вы не находите, товарищ, что эта Ваша лирика похожа на то левое ребячество, о котором недавно говорил товарищ Ленин?»). Сюда надо отнести товарищей Жидкого, Жука, Лехаву. В эту компанию затесался инженер Клейст, пока еще не товарищ, а гражданин. Недавно он был отъявленным контрреволюционером, но общение с товарищами столь благотворно на него подействовало, что к концу романа он тоже прозревает: «Для меня уже нет иной жизни, как с вами, и нет для меня иного творчества, помимо борьбы за создание новой культуры»².

В «Цементе», заключал Адамович, «нет никакой силы, никакой свободы — все схематично, все заранее угадывается и совершается по указке. Даша, Глеб, Поля Мехова и Бадьин движутся, беседуют, спят, пьют, едят, но это даже не автоматы, т. к. они даже не созданы по образцу и подобию человека. У них нет характера, воли, сердца, ума, — есть только поступки, которые приписывает им автор и которые они совершают как бы по какому-то плану, заставляющему Дашу быть «стопроцентной» коммунисткой, Мехову — истеричкой и т. д. Поступки ничем, кроме теоретических соображений, не объединены. Роман Гладкова в лучшем случае — лишь иллюстрация к партийному учебнику, но как о художественном произведении о нем говорить просто-напросто невозможно»³. Все в «Цементе» «подделка и выдумка», а язык романа — «приторный,

¹ См: там же. — С. 138–139.

² См.: там же. — С. 139–140.

³ Там же. — С. 140.

назойливо художественный суррогат»¹. Из этого Адамович сделал вывод: «Гладков пытается пышно-цветистым стилем скрыть свое скудоумие, свое удручающее бездушие — и тщетно, конечно»².

Роман «Энергия», подтвердив и приумножив славу Гладков в официальных кругах, писателем его, по мнению Адамовича, все-таки не сделал: «Роман написан с несносной, назойливой «художественностью», очень наивной и аляповатой»³. Поэтому с художественной точки зрения читать роман не стоит, но с познавательно-исторической — что происходит в советской России — эмигранту знать интересно и полезно — так пояснил выбор романа для рецензии Адамович. Например, «Цемент» при всем его беспомощном жеманстве не то что отражал быт СССР, — нет, «он его формировал, он давал ему склад и канон»⁴. Роман оказывал влияние не только на жизнь, но и на литературу: уже появился гладковский стереотип — «схематический восторг и романтическая суровость, те же надежды и то же нетерпение, те же успехи и те же срывы...».

По сравнению с «Цементом» в «Энергии», которая в литературном отношении выше, «нет уже той порывистости, того волнения и кипения, которые были в «Цементе» и действовали заразительно...». «Энергия» более реалистична, даже натуралистична, но суха и бескрыла: «Роман кропотлив, фотографически мелочен и точен. Среди так называемой «производственной» беллетристики он выгодно выделяется несомненной вдумчивостью автора и его способностью видеть, понимать, обрисовывать людей, их взаимные отношения»⁵. У Гладкова есть честность и зоркость, он «умеет сгущать, обобщать впечатления..., обладает даром показать «типичное»»⁶. Но это еще не талант.

На речном строительстве сами собой создаются две среды — инженеров-интеллигентов и партийных «выдвиженцев» из простых рабочих, а то и беспризорников. Соответственно этим слоям слагаются «две сферы авторского внимания: общий труд на строительстве — и рядом частная жизнь каждого из действующих лиц в отдельности. Тема романа — в примирении личного с общим, в их гармоническом, безболезненном сочетании»⁷.

В изображении строительства Гладков не оригинален: «интеллигенты малодушничают или даже «вредительствуют», комсомольцы героис-

¹ Там же. Критик привел следующие выразительные примеры: «Море кипело горячим молоком и осколками солнца... Март еще кудрявился в зарослях...»; «Жук пьяно облизал Глеба мясными глазами, вздрогнул радостью в лице»; «Я затерзалась. Ведь и у меня были дети, и я была мать. Где они, почему я не мать? Хочу гнезда, хочу цыплят!» (Там же. — С. 141–142).

² Там же. — С. 142.

³ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 292.

⁴ Там же. — С. 293.

⁵ Там же. — С. 295.

⁶ Там же.

⁷ Там же. «Советская критика, — писал Адамович, — упрекает автора «Энергии» в том, что он уделил «личному», «интимному» в человеческом существовании слишком много забот и тревоги. По ее мнению, все в этой области просто: поменьше бы обращать внимания на личную жизнь, глядишь, «перестройка» и произойдет сама собой» (там же. — С. 296).

твуют...». Но на строительстве всем людям трудно и тяжело. Например, коммунист и носитель всех добродетелей Мирон в конце романа признается: «Обо всем подумали, а свою жизнь наладить не сумели». У самого Мирона сын стал беспризорником, а с женой произошел разрыв. И хотя все его мысли заняты работой все же его «точит сознание, что реальное его существование находится в страшном противоречии с официальными прописями, обещающими ему удовлетворение и благополучие. Схоластические афоризмы о разнице между «личностью» и «личным» делу не помогают»¹.

Другой персонаж, инженер Балеев, «начальник всего строительства, властный, резкий и самолюбивый человек, для «душевной» беседы ходит к полукородивой девочке, капризной и нервной: с товарищами по работе ему говорить не о чем. Инженер Кряжич, с самозабвением трудясь «во имя социализма», не перестает издеваться над этим будущим социализмом и жаловаться на свое положение кандидата в Соловки. Почтенная, заслуженная большевичка, носящая изящную партийную кличку Бочка, внезапно изнемогает от одиночества и оказывается самой обыкновенной женщиной, которой хочется «немножко ласки»»².

Так, замечает Адамович, в роман Гладкова врывается сомнение в том, что даже если «строительство закончится полным торжеством, план будет выполнен, все пятилетки удадутся», то значит ли это, что человек станет лучше и счастливее, а если не станет, то стоило ли затевать все дело, а главное — приносить такие жертвы?»³

«Сомнение насчет внутренней неоправданности «строительства» в целом у Гладкова сквозит» и становится большим нервом его романа. Однако пафос «Энергии» «направлен на преодоление этого сомнения, на сознательное, зрячее, уверенное торжество над ним»⁴ и состоит в том, что новый человек должен быть «сотворен» «в процессе борьбы за первое место во вселенной, когда будет создано, наконец, объединенное одной волей человечество»⁵, т. е. предстать с измененной — коммунистической — общественной природой. Таков защищаемый всемирно-исторический проект, соответствующий, по мнению Адамовича, «советским мечтам, поскольку они уходят за пределы непосредственных повседневных перспектив»⁶. Гладков верно отразил эти безотчетные порывы и стремления.

«Бруски» Ф. Панферова имели «наибольший официальный успех». Этот писатель «в своих силах уверен и цену себе знает: в том же интервью он невозмутимо заметил, что “у Толстого и Достоевского все строится только на замкнутых человеческих взаимоотношениях, мы же смотрим гораздо глубже”...»⁷. Однако уверенность автора не совпадает с художественной ценностью его романа — он плох и «малоинтересен». Даже со-

¹ Там же. — С. 297.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 298.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 443.

ветские критики, всячески подчеркивая «социальную значимость» книги Панферова, совершенно правильно отметили, что «по своей художественной культуре «Бруски» находятся ниже уровня, достигнутого пролетарской литературой в целом»¹.

«Талант у Панферова, по-видимому, есть, — замечал Адамович, — но состояние этого таланта самое первобытное, самое сырое»².

«В «Брусках», — знакомя читателей с содержанием романа, писал Адамович, — очень подробно и кропотливо изображена жизнь современной русской деревни. В романе — огромное количество действующих лиц. Характеристики их... расплывчаты, повествовательной связи между их поступками мало, и в целом роман Панферова сливается в какую-то «толчею», в которую автор тщетно пытается внести порядок. <...> Замысла в романе нет. Есть только описание, изображение. Сегодня в крестьянскую коммуны привезли новый трактор, завтра у председателя совета заболела жена, послезавтра крестьяне между собой повздорили... Обо всем этом можно рассказывать сколько хватит сил и охоты...»³ Вместо замысла в романе есть тенденция: от мрака к свету. При этом «мрак соответствует индивидуальному ведению крестьянином своего хозяйства, а свет — переходу в колхоз. «Бруски» — не только роман о колхозе, но и роман, наглядно показывающий, что в колхозе крестьянину работать выгоднее и приятнее, чем вне его»⁴.

И вот, что из всего этого выходит.

На берегу Волги стояло некогда барское поместье под названием «Бруски». После смерти барина поместье должно было достаться богатому мужику, «кулаку» Егору Чухлеву. Но им завладела деревенская беднота, которая устроила в «Брусках» коммуны и наладила общее хозяйство. «В изображении всех перипетий перехода к «коллективизации», — писал Адамович, — Панферов руководствовался указаниями власти и демонстрировал, к каким гибельным последствиям приводит уклонение от этих указаний, как благотельно, наоборот, их проведение в жизнь»⁵.

В центре повествования — Кирилл («Кирька») Ждаркин, организатор коммуны. Он возвращается в деревню из армии. Всюду нищета и косность. Кирилл начал заниматься личным хозяйством, но тут ему стукнуло в голову, что, если так пойдет дальше, то он станет кулаком. Тогда он отправился в город и поступил на завод. Тут его осенило, и он понял свою миссию: долой собственность, спасение в коммуне и в колхозе. Кирилл снова в деревне. Там уже сложилась подготовленная старым энтузиастом-большевиком Степаном Огневым подходящая для организации жизни на социалистических началах среда. Но врагов в деревне все еще много. Кроме того, у крестьянина — по Ленину — «две души»: душа торгаша, приобретателя и душа труженика. Но при виде успехов даже некоторые враги колеблются, и классовая борьба переносится в индиви-

¹ Адамович привел мнение М. Гельфанда в журнале «Красная новь».

² Там же. — С. 444.

³ Там же. — С. 445.

⁴ Там же. — С. 446.

⁵ Там же.

дуальное сознание. Тут Кириллу очень помогают мудрые партийные рецепты. Но затем Кирилл по воле Панферова совершает несколько ошибок и исправляет их тоже по воле писателя, который наглядно показал, как их надо «ликвидировать»¹.

Из всего обзора Адамовича ясно, что «Кирилл — фигура довольно ходульная. Но в рассказе о тех, кто его окружает, есть наблюдательность и правдивость»². Эти качества, по мнению критика, Панферову лучше использовать в очерках, потому что «Бруски», в сущности, распадаются на ряд очерков.

Из книги Панферова, сделал вывод Адамович, ясно, что Россия стала иной. В этом — интерес к роману, но идеи, исповедуемые Панферовым, как и колхоз, созданный Ждаркиным, долго не продержатся, потому что они — не в природе человека и человечества.

Кроме заметок и рецензий, посвященных отдельным произведениям советской литературы, Адамович публиковал и обзоры. Из всего печатаемого им материала слался облик литературы в советской России.

Общая тенденция взглядов Адамовича на состояние литературы в России была такова: литература начала 1920-х годов еще сохраняла черты романтики и несла с собой «пафос общности», «вкус к работе», «бодность» и страстное желание двигаться вперед. В этом отношении она ставилась Адамовичем выше молодой эмигрантской литературы³. С точки же зрения художественной ценности советская литература значительно уступала эмигрантской. Лишь отдельные писатели оставались на уровне словесной культуры, достигнутой в предшествующем столетии и в начале XX века. По мнению Адамовича, еще в конце 1920-х годов было бы несправедливо хоронить советскую литературу, потому что далеко не все, доходившее до эмигрантов из России, оказалось плохо и лживо. Там были выпущены хорошие книги и появились даровитые писатели. Например, некоторые новеллы Бабеля или «Зависть» Олеши, полагал Адамович, можно, пожалуй, без особого риска причислить к вещам, которые не умрут. Даже и в начале 1930-х годов все-таки попадались хорошие книги, где есть смысл, талант и авторская ответственность за каждое слово, что давало право утверждать: литература в России жива. Хотя она подавлена, но не убита и еще дышит.

С течением времени, однако, в содержательно-художественном ценностном смысле советская литература в целом (не в отдельных крупных явлениях, а в общей массе) почти исчерпала себя, а ее уровень понизился настолько, что о ней можно писать лишь с изрядной долей иронии⁴. В статье «Памяти советской литературы» Адамович утверждал, что «советская литература кончилась» и что это была «плохая литература — сырая,

¹ См.: там же. — С. 447.

² Там же. — С. 447–448.

³ См.: Современные записки, 1932, № 50. — С. 32.

⁴ «...уровень понизился несомненно, все стало серее, казеннее, беднее; ничтожества сделались крикливее и требовательнее, люди даровитые и хоть сколько-нибудь независимые все дальше оттесняются на задворки...» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002. — С. 154).

торопливая, грубоватая...»¹ В статье «Незнакомка», посвященной изменениям, происходившим в советской литературе, Адамович писал: «Советская литература мало-помалу перестает интересоваться потому, что мы уже не понимаем, о чем она говорит. Иной мир: века и пространства разделяют нас. Остается только теоретическое влечение, слабеющее при первом же столкновении с реальностью...»²

Причин, которые заставляли Адамовича скептически отнестись к советской литературе в целом, было несколько.

Первая из них — духовная и творческая несвобода.

Вторая — низкий художественный уровень при грандиозных претензиях на духовное первенство в мире и неумеренной похвальбе³. Пристально наблюдая за литературным процессом в России, Адамович считал, что выходящие там книги — лживые, пустые или донельзя наивные. Даже информацию они дают сбивчивую и жалкую.

Третья причина — угнетенное положение человека в обществе и литературе: в России, утверждал Адамович, общество не удостоивает личности своим вниманием, борьбы между ними быть не может, общество всегда торжествует и заранее в торжестве своем оправдано. «Новый человек, служитель государственного блага, не знает больше порывов, раздумий, мечтаний и внутренних диалогов, которые составляют достояние героев буржуазных романов. Ему недостает одиночества в самом простом смысле слова...»⁴

В связи с этим «советская» литература крайне ограничена в человеческом смысле: она никак не может преодолеть характерные противоречия — требуя изображения «живого человека», она опасается углубляться в душевную жизнь, а без этого нет возможности «дать образ человека»⁵. Анализ «переживаний» у советских романистов сходит на нет, и поэтому пресловутый лозунг «живого человека» и вызывает в России столько неразрешимых споров, что без углубления в душевную жизнь нет возможности дать образ человека. Адамович иронизировал по этому поводу: «Идеологи и теоретики в большинстве случаев настаивают: живой человек литературе нужен. Но только писатель пробует его показать, они сра-

¹ См. также оценку в статье «Не апология»: «Советская литература груба, бедна и скудна» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 329).

² Встречи, 1934, № I. — С. 17–18.

³ Адамович считал, что глубокой и творческой переработки случайного, сырого жизненного материала и его обобщения в литературе советской России них нет и помину. Состязание на тему, какая литература самая передовая, — не более, чем развлечение. Если кому по вкусу, писал он, игра «догоняем-перегоняем», то пусть и играет на здоровье. Между тем после каждого постановления ЦК и каждого писательского съезда гремят фанфары. «Книги будто бы выходят «сплошным величавым потоком», одна другой лучше, одна другой значительнее. Где эти книги — неизвестно. Журналы, действительно, стали чуть-чуть живее, чем были год тому назад, но особых шедевров — даже и по советской оценке — в них незаметно. Где шедевры... неизвестно» (Адамович Георгий. Литературные заметки. Кн. 2. — СПб., 2007. — С. 150–151).

⁴ Там же. — С. 155.

⁵ Там же. — С. 156.

зу в ужасе открещаются: как смеет этот злосчастный «живой человек» думать о чем-либо, кроме классовой борьбы и строительства?»¹

Мешает избежать противоречий и своеобразный фетишизм, некое «обожествление» представлений и вещей. Так, в романе В. Катаева «Время, вперед!» «говорится о соревновании отдельных заводов в изготовлении максимального количества бетона в рабочую восьмичасовую смену. Рабочие полны энтузиазма. Героические подвиги их на «трудовом фронте» возбуждают беспредельный восторг автора. <...> ...для Катаева бетон — это как бы некое божество, требующее жертв, а труд, имеющий целью хозяйственное обогащение страны, является процессом, поглощающим не только все физические, но и все духовные силы человека. Катаевские рабочие борются за строительство, как рыцари шли в крестовые походы: дойти в Иерусалим — и умереть; побить мировой рекорд по бетону — и как бы раствориться в радостном трепете от предчувствия окончательной, последней победы социализма. Карьеристы и честолюбцы не в счет, речь идет об основной массе. У нее никаких «запросов» нет: все дано, все заключено в технике и хозяйстве. Успешное ведение хозяйства страны даст абсолютное счастье. Поэтому-то и труд, к этой цели направленный, вызывает едва ли не религиозное воодушевление. Бетон — залог торжества над жизненным страданием. В этом смысле «Время, вперед!» — произведение, чрезвычайно характерное для теперешней России»². Получается так, что «разлад духовной и физической деятельности человека» закреплен навсегда и, «вместо гармонического союза этих двух начал, готов немедленно помириться на поглощении одного другим. Единство устремления всей человеческой энергии будто бы достигнуто, — но какой ценой? Престиж мертвой вещи настолько вырастает в глазах живого и свободного индивидуума, что он на служение ей отдает всего себя»³.

В отличие от молодой «советской», старавшейся поспеть за временем и переменами, молодая эмигрантская литература была нацелена на «вечное», а не на сиюминутное. «Надо радоваться тому, — говорил Адамович, — что наша литература не поддавалась соблазну внешне отразить волнение житейского моря»⁴.

31 августа 1939 года Адамович напечатал свою последнюю довоенную статью.

Вторая мировая война. Иллюзии Адамовича. Ссора с Г. Ивановым. Перед самой войной Адамович опубликовал в «Последних новостях» не-

¹ Там же.

² Там же. — С. 154.

³ Там же. То же самое явление «фетишизма» было замечено и французской критикой. Адамович сослался на статью Р. де Сен-Жана в журнале «Нувель литтерэр»: «Ничто не повергает француза в такое недоумение, как современный русский роман... Подмените любовь пятилеткой, если угодно. Но поймите же, что этим вы сразу уничтожаете долгую литературную традицию, которая даже и в самой России дала шедевры Толстого, Достоевского и Чехова». Французский критик сожалеет о полном исчезновении «психологизма» и о том, что оборвалась мощная литературная традиция, принесшая русской литературе неуываемую славу (там же. — С. 155).

⁴ *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж; Нью-Йорк, 1987. — С. 64.

сколько статей откровенно просоветского характера. Это привело к долгой, вплоть до 1954 года, ссоре с Г. Ивановым. Осенью 1939 года, сразу же после обращения Эдуарда Даладье к французскому народу и объявления Францией войны Германии, Адамович, в возрасте 47 лет, записывается добровольцем во французскую армию. Его служба проходит на юге Франции, под Монтобаном. О казарменной жизни Адамович впоследствии писал в книге на французском языке «L'autre patrie» («Иная родина»)¹ как об одном из мрачных периодов своей жизни, когда, казалось, бесконечно тянулись «незабываемые месяцы скуки, отвращения, горечи, гнева, беспощадной жары без единого деревца, в тени которого можно укрыться; блохи, крысы, всех мыслимых видов грязь, бессмысленная раздражительность и долгие ночные раздумья, когда можно было уйти из барака и пройтись в темноте». Однако служил Адамович недолго, всего год. «Странная война» закончилась осенью 1940 года, и Адамович с быстрым поражением Франции и прекращением военных действий между Германией и Францией демобилизуется и возвращается в Ниццу в большой депрессии и остается там до окончания войны. В это время — 1940–1945 годы — он живет тяжело, нигде не печатается, поскольку вся русская пресса была закрыта.

В начале 1946 года, а по некоторым данным в 1945 году, Адамович возвращается в Париж и становится постоянным литературным критиком редактируемой А.Ф. Ступницким газеты просоветского направления «Русские новости», которая в «патриотическом» духе изображала советскую Россию. В ней Адамович возобновил рубрику «Литературные заметки». В те же годы — с 1946 по 1949 — он читал лекции о французской литературе и печатался в нью-йоркском журнале «Новоселье», который редактировался поэтессой С. Прегель, в парижских альманахах «Встреча», «Русский сборник», «Орион».

Победа СССР в Великой Отечественной (второй мировой) войне и успехи большевиков поразили воображение Адамовича, и он искренно впал в иллюзии относительно существования советского режима, сделался вдруг советским патриотом, посещал советское посольство на rue Grenelle². Советская власть в то время предпринимала шаги к возвращению эмигрантов в Россию. В газете «Русские новости» был напечатан сталинский указ, предоставлявший эмигрантам советское подданство. В той же газете печатались с ведома советского посла в Париже Богомолова призывы к эмигрантам переселяться на родину.

Адамович, хотя его эстетические взгляды не претерпели изменений (он считал, что, если эмигрантская литература чего и достигла, то только потому, что осталась литературой христианской), в политическом плане склонялся к приятию советского режима, к «оправданию» Сталина, писал о его величии и об «огромных достижениях большевиков»³.

¹ Переводят также: «Другая родина», «Иное отечество», «Другое отечество».

² См., например: Зверев Алексей. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920–1940. — М., 2003.

³ Например, Г. Иванов в качестве эпиграфа к статье «Конец Адамовича» привел следующие выражения из книги «L'autre patrie»: «...Огромные достижения (большевизма) нельзя называть исключительно материальными. Принцип равенства сия-

Несколько политических статей откровенно советофильского характера он напечатал не только в «Русских новостях», но и в «Последних новостях».

Литературно-политический скандал разгорелся в 1947 году, когда Адамович опубликовал мемуарно-публицистическую книгу на французском языке о военном времени: *L'autre patrie*¹. В книгу, кроме воспоминаний о военной службе и записей того времени, вошли размышления автора о судьбе христианства, о России и Западе, о коммунизме и «русской душе», о Наполеоне, Гитлере, Сталине, Христе, о литературных произведениях французской и русской литературы, в частности о Достоевском.

Предназначенная французским читателям книга не произвела на них особого впечатления, но вызвала горячие толки в среде эмигрантов. А. Бахрах считал, что она возникла под влиянием мемуаристики А. Жида и «Мыслей» Паскаля², Н. Оцуп усмотрел в ней традиции Толстого, Блока и Пушкина³. Г. Струве высказался резко отрицательно. Общий тон книги он назвал «морально-безответственным» и уравнил автора «Иной родины» с «циническим», по его определению, писателем В. Розановым, обходившимся, полагал он, без всякой морали⁴. Но самый серьезный и неотразимый удар Адамович получил от своего давнего друга Г.В. Иванова. «Я искренне жалею о том, — писал Г. Иванов в статье «Конец Адамовича», — что Адамович издал *L'autre patrie*», бросающую такой специфический отблеск на его литературное имя»⁵.

Несмотря на неточности и преувеличения в статье «Конец Адамовича», Г. Иванов верно оценил позорную страницу в биографии Адамовича и правильно объяснил ее: «Говорят, — писал он, — человек всегда в конце концов получает то, к чему его сильно влекло. Адамович, так долго слушавший голоса из советского «прекрасного далека», услышал их, наконец, вблизи, в Париже. «Первый критик эмиграции» стал столпом «Русских новостей»»⁶.

ет и глубоко озаряет души (в СССР)...», «...Я не только признаю коммунизм неизбежностью. Я его приветствую и зову...», «...Там (в СССР) нет ни эксплуатации человека человеком, нет ни праздных, ни привилегированных... не будем же говорить о пролитой крови...», «...В крайне правых кругах — толкуют о «священной ненависти». Постыдная болтовня. Чем, собственно, освящена она, эта покоящаяся на сомнительных основаниях ненависть?..» (Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 599).

¹ Paris: Egloff, 1947.

² Русские новости, 1947, 18 августа.

³ Новоселье, 1948, № 37–38. — С. 130–137.

⁴ Русская мысль, 1951, 13 июня.

⁵ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 601. Первоначально: «Возрождение», 1950, № 11. — С. 179–186. В статье Г. Иванова много преувеличений и неточностей: например, Блок вовсе не одобрил сборник стихотворений «Облака»; как уже можно было убедиться, Адамович писал о произведениях советской литературы вовсе не в почтительно-восторженных выражениях; Павлинко и Пантелеймон Романов его не восторгали только потому, что они «советские» писатели, и он не превозносил без разбора «и талантливых и бездарных».

⁶ Там же. — С. 601.

Заголовок статьи Г. Иванова возник из подслушанной фразы после выхода Адамовича из «Русских новостей», когда он впервые остался без трибуны. Объясняя, как могло случиться, что Адамович стал просоветским писателем, Г. Иванов размышлял: «Адамовича часто называют теперь то «продавшимся», то «бывшим эмигрантом», даже «бывшим писателем». Печальной литературно-общественной «деятельности» Адамовича последних пяти лет действительно не подыскать оправдания — и «реакция», которую вызывает его имя в эмиграции, естественна и понятна. Но все-таки он не «продавшийся» и не «бывший», не ренегат... и не соблазненный большевизмом великосветский сноб... Случай Адамовича все-таки сложнее и даже, по-своему, трагичнее. И Адамович не столько ренегат эмиграции, сколько ее жертва»¹.

Причину некрасивого поступка и неоправданных иллюзий Адамовича Г. Иванов увидел в окружении Адамовича, в тех кругах, где он смолоду вращался, в литературной богеме, воспитавшей его. Эта «огарочная» атмосфера была не только в Петербурге, но и в эмиграции², и Адамович стал ее жертвой. Он, писал Г. Иванов, «Жертва... эмигрантской элиты... Жертва безответственной высокопарной болтовни на «воскресениях» у Мережковских, в «Зеленой лампе», в редакции «Чисел», в круге Фондаминского, на Монпарнасе...»³ И вот — «Замкнутая в себе, кипящая бурно и бесплодно в собственном соку, среда эта сперва неуловимо, потом все явственней из антисоветской... перерождалась в пробольшевистскую»⁴. Все началось с «повышенного интереса к советской литературе и отождествления ее с русской» и «как-то само собой, незаметно, совершился переход к отождествлению СССР с Россией...»⁵ Огромную роль в дальнейшей эволюции взглядов в сторону большевиков сыграла ненависть к фашизму, когда вражда к Сталину ослабевала и принимала отвлеченно академический характер, а ненависть к Гитлеру возрастала, и он, наконец, стал врагом № 1. На Сталина стали надеяться, как на возможного союзника против «общего врага», и потому «соблюдали «выжидательный», почти дружественный, нейтралитет...»⁶ Затем наступили годы войны и побед СССР, завершившие «скольжение Адамовича «по наклонной плоскости»...»⁷

Итак, главная причина, приведшая Адамовича к сотрудничеству с большевистской прессой, заключалась, по мнению Г. Иванова, в том, что он отождествил Россию с СССР и русскую литературу с литературой «советской». Книга Адамовича и его просоветские выступления, встретив-

¹ Там же. — С. 607.

² «Разложение несбывающихся надежд на скорое возвращение в Россию на новый «метафизический» манер сгушалось в «русском Париже» в странную атмосферу, напоминавшую чем-то ту, «огарочную», «доброго старого времени». И как раз в этой среде, в этой атмосфере Адамович пользовался все возрастающим, близким к преклонению престижем...» (Там же. — С. 608).

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 609.

⁷ Там же.

шие отпор Г. Иванова, привели к разрыву между ними¹, который был заглажен лишь в 1954 году.

Литературная деятельность Адамовича после войны. Примирение с Г. Ивановым. «Одиночество и свобода».

Порвав с газетой «Русские новости» и преодолев иллюзии относительно перерождения «советской» России, Адамович начал печататься в нью-йоркской газете «Новое русское слово», а затем, с 1956 года, — в парижской «Русской мысли», а также во «Встрече», «Русском сборнике», «Новоселье», «Опытах», «Новом журнале». «Воздушных путях», «Мостах». «Конец Адамовича», вопреки названию статьи Г. Иванова, не состоялся. Адамович возвратился к литературной деятельности, причем не только критической и мемуарной, но и поэтической. Вероятно, он мыслил свое послевоенное творчество как прощальное. Послевоенная поэзия Адамовича печаталась в «Опытах», «Гранях», «Новом журнале» и в антологиях эмигрантской поэзии. Критические статьи и мемуарные материалы по-прежнему представляли собой ценнейший вклад в культуру русской эмиграции. Здесь надо, однако, иметь в виду, что та роль, которую играл Адамович в литературной и культурной жизни русской эмиграции, уже завершилась.

В 1951 году Адамович получил приглашение из Манчестерского университета (Англия) и в течение 10 лет читал там лекции по русской литературе. В 1960-х годах жил то в Париже, то в Ницце.

Главная (и первая литературно-критическая) книга Адамовича, собранная и вышедшая после войны, — «Одиночество и свобода»². Она была посвящена эмигрантским писателям старшего, среднего и молодого поколений. В ней Адамович подводил итог русской эмигрантской литературе 1920–1930-х годов. Он не стремился дать полный обзор и анализ эмигрантской литературы, рассматривая ее на фоне литературы советской России, упоминая Леонова, Пастернака и других писателей. Книга содержала в себе литературный портрет предвоенной литературной эпохи и отдельные портреты — Бунина, Мережковского, Зинаиды Гиппиус, Шмелева, Ремизова, Бориса Зайцева, Куприна, Вячеслава Иванова и Льва Шестова, Тэффи, Алданова, Набокова, Поплавского, Штейгера, Фельзена. «Одиночество и свободу» обрамляют два литературно-философских рассуждения — «Одиночество и свобода» и «Сомнения и на-

¹ По словам других биографов и мемуаристов, причина разрыва несколько иная: по слухам, Г. Иванов будто бы проникся фашистскими взглядами, и Адамович, удивляясь им, всюду рассказывал о странном поведении своего друга. Г. Иванов обиделся, так как считал слухи ложными. Даже после примирения взаимные обиды не исчезли: однажды Г. Иванов написал новеллу «Дело Почтамтской улицы», в которой рассказал о том, что Адамович перед отъездом из России в эмиграцию в начале 1920-х годов убил богатую старуху. Новеллу Г. Иванов предложил «Новому журналу», но она не была напечатана.

² Первое издание — Нью-Йорк, 1955. См. также: *Адамович Г.* Одиночество и свобода. — М., 1996. В это издание вошли: «Одиночество и свобода», ранее отдельно изданные — «Василий Алексеевич Маклаков», «Толстой», «Вклад русской эмиграции в мировую культуру», «О книгах и авторах» (очерки, написанные для мюнхенской радиостанции «Свобода»), «Комментарии», а также «Стихотворения», «Рассказы», «Статьи и эссе», «Письма» и «Приложения».

дежды». В целом Адамович сделал удачную попытку передать духовную и интеллектуальную атмосферу, характерную для эмиграции.

Основной вывод автора состоял в том, что «понятие творчества в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла и когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общее русское дело»¹. В заключительной главе автор писал: «Когда человек понимает, что он в мире совсем один, что ему только на себя остается рассчитывать, что есть для него только личное дело, а иллюзии общих дел окончательно рассеялись, что с судьбой ему надо наспех налаживать соглашение, что ему не за что и не за кого спрятаться, когда человек понимает и чувствует это, нисколько не ужасаясь — и если притом он художник — его творческая биография определена»².

Вместе с тем Адамович считал, что, литература русской эмиграции не вполне выполнила свою миссию. Несмотря на то, что «в эмиграции вышло много прекрасных книг, однако в целом эмигрантская литература оказалась не на высоте». Адамович объяснял это так: эмигрантская литература исполнила «заказ личный», но не исполнила «заказа исторического». «Личный заказ» состоял в том, чтобы каждый писатель был верен духу творческой свободы и не изменял традиционным ценностям мировой и русской литературы. «Заказ исторический» требовал от литературы, от всех писателей в совокупности уловить дух времени и настроения века, т.е. живо откликнуться и обобщить те грандиозные изменения, которые были связаны с новыми историческими условиями. Эмигрантская литература оставалась «литературой вообще», «литературой как ни в чем не бывало», между тем как надлежало ей стать литературой исключительной, библейски-патетической, гневной, страстной, бичующей, вызывающей к небу...

«Заказ исторический» был, по мнению Адамовича, на стороне ранней советской литературы³ и пришлось на то очень короткое время, когда власть не успела еще прибрать литературу к рукам и когда он — «заказ исторический» — не заглушал «личного заказа». В ту пору русская эмиграция явно недооценила тот неоспоримый факт, что «в советской литературе шла... тяжба человека с революцией. Личность страшилась своего растворения в «коллективе» и пересматривала все то, что накопила в себе веками, отбирая подлинно-ценное от призрачно-ценного. Одно можно или даже надо было отбросить, другое надо было сохранить, как нечто составляющее неприкосновенный, «золотой» человеческий фонд. <...>

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 16. Ту же мысль Адамович высказал и впоследствии в брошюре «Вклад русской эмиграции в мировую культуру»: «У нас, в эмиграции, талантов, конечно, не больше. Но у нас осталась неприкосновенной личная творческая ответственность — животворящее условие всякого духовного созидания, — у нас осталось право выбора, сомнения и искания» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 146).

² Там же. — С. 108.

³ Адамович утверждал, что в ранних произведениях советских авторов было больше безотчетного, инстинктивного понимания всего, что происходит в духовной жизни мира, в подводных ее течениях, чем в последующих. Он упорно искал альтернативы уединению и одиночеству эмигрантской литературы, надеясь, что в будущем русская литература упразднит слабости обеих литератур.

Конечно, говоря о тяжбе человека с революцией, следует подразумевать под «революцией» не столько самое изменение государственного строя, сколько те духовные предпосылки, которых оно требует. Литература в России делала в те годы то, о чем не заботилась власть или что власть игнорировала: она как бы торговалась с веянием и направлением эпохи, отстаивая интересы отдельного человека, отдельного члена будущего общества»¹.

Адамович имел в виду не всю советскую литературу, а ту ее часть, «подлинную, не потерявшую стыда и чести, хотя и вынужденную изворачиваться»², характеризуемую именами Булгакова, Леонова, Каверина, Зощенко, Олеси, Пильняка и других. «В ней, — писал он, — замечательно то, что она сквозь книги разных авторов выражала, в сущности, одно и то же недоумение, ставила один и тот же вопрос, иногда восходя на довольно большие высоты, иногда развивая его простодушно и бесхитростно, с различиями в страстности, в напряжении или серьезности, отчасти и в отправных пунктах, а значит, и в характере фабул, но всегда, по существу, говоря о том же самом. Формулировать вопрос в двух словах можно и не искажая его: «как будем жить?», то есть как согласуем внешний строй жизни со строем внутренним, как в самих себе, в душе и совести каждого из нас, оправдаем многое из того, что отмене, по-видимому, не подлежит? Не было, насколько помнится, романа, где вопрос этот был бы поставлен прямо и отчетливо..., но присутствовал он как тональность, определяющая характер творчества...»³.

Возможного и объективно необходимого диалога не случилось, и пути советской и эмигрантской литературы разошлись в ущерб обоим направлениям. И эмигрантская, и советская литературы вследствие раскола — временного в масштабе истории — утратили свое всемирное значение. И та, и другая литературы стали провинциальными⁴.

Эмигрантская литература, по мнению Адамовича, забыла завет Л. Толстого быть «вместе», которому была верна русская литература XIX века, потому что «в одиночестве сладости нет», и «сладкое это блюдо отравлено», потому что человек не должен и не может жить один. А советская литература забыла человека и предпочла толпу, посчитав, будто пошное благополучье в толпе есть выход из индивидуализма. Однако и то, и другое пагубно, но, если перед писателем стоит выбор, то его надо сделать в пользу человека, в пользу личности. А это значит, что надо отдать первенство «заказу личному» перед «заказом историческим»: истинный художник и только он способен улавливать музыку эпохи, составляющую содержание и формы, самую душу искусства.

Итак, трагические исторические условия обусловили сдачу русской литературой — как эмигрантской, так и советской — своих высоких пе-

¹ Там же. — С. 19.

² Там же. — С. 20.

³ Там же.

⁴ Разумеется, Адамович вовсе не считал, что русская литература навеки потеряла всемирное значение.

редовых позиций в сфере духовной культуры. Обращаясь к советской и эмигрантской литературе, Адамович был убежден, что, с одной стороны, никому нельзя навязывать тему, склад, стиль, жанр, предмет, ничего нельзя «заказывать» в литературе, а с другой, — естественно ждать от писателя и от словесного творчества отклика эпохе и духовно быть с ней наравне.

Что же касается литературы вообще и каждого отдельного писателя, независимо от его принадлежности к эмиграции или к метрополии, то безошибочный способ узнать о том, жива ли литература и талантлив ли художник, — понять, есть ли в литературе и в произведениях писателя музыка. В «Одиночестве и свободе» речь идет об особой музыке, которую слышит художник, улавливая звуки мира, музыку сфер.

В литературе и в искусстве, писал Адамович, непростительна потеря музыки. Пастернак косноязычен в своих стихах, но у него «есть слух к вещам, составляющим внутреннюю сущность индивидуализма, — и не только слух, но и дар отражения. Пастернак музыкален, как явление, с трагическим отблесками в облике, убеждающими в его подлинности»¹.

Наконец, в книге «Одиночество и свобода» Адамович озабочен судьбами русской литературы, как эмигрантской, так и советской. Он верит, что эмигрантская литература сохранит и сбережет те ценности, которые она должна передать не только поколениям, но общей русской литературе. Но он не верит, будто в условиях несвободы литература может существовать. Поэтому советская литература обречена на угасание и умирание. Новая, общая, единая русская литература возвратится к ныне, то есть: в бытность Адамовича, отвергнутым в СССР ценностям дореволюционной и эмигрантской литературы. Однако эмигрантам приходится выполнять эту трудную миссию в суровое, трагическое, в «безопорное» время, когда изгнанникам не на что опереться. В рецензии на книгу Адамовича «Одиночество и свобода» Кантор писал: «...опыт эмиграции приобретает в этом плане исключительное значение. Роковое одиночество зарубежных писателей и небывалая свобода, выпавшая на их долю, несвязанность их социальными узами и внешними «заказами» — в истории беспрецедентны»².

На книгу Адамовича откликнулся небольшой заметкой и Г. Иванов. Сочинение «Одиночество и свобода» стало вехой на пути примирения двух поэтов. Он отметил, что в книге «есть все: талант, ум, логика, правильно поставленные диагнозы и даже прозрение будущего русской литературы», но что ему не хватает «одиночества», т.е. того разговора Адамовича наедине с самим собой, который освещает скрытую суть писаний этого критика и эссеиста — их поэтическую суть³. «Одиночество и свобода» обращены к читателю», отсюда трибунный, а не приглушенный голос. Но это значит, что Адамович владел разными «голосами» — и громким, когда говорил со всеми, и тихо, почти неслышно, и тогда появля-

¹ Там же. — С. 110.

² Опыты, 1956, № 6. — С. 98. Под «зарубежными писателями» Кантор имел в виду русских эмигрантов.

³ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 614.

лись недосказанные речи, полууловимые чувства, за которыми, по словам Г. Иванова, открывались «поля метафизики»¹.

Так или иначе, но Г. Иванов уловил в критике и эссеистике Адамовича поэтическую струю. Адамович и в самом деле пришел в критику из поэзии и сохранил в ней ее законы. Он стал в критике поэтом, индивидуальность которого видна, что называется, невооруженным глазом. Критическая книга «Одиночество и свобода» написана не просто критиком и эссеистом, а писателем, в чем необходимо согласиться с М. Кантором, выразившим уверенность, что это сочинение Адамовича «войдет в русскую литературу не только как книга о писателях, но и как книга выдающегося писателя»².

Адамович в 1960 годы. Итоговые труды Адамовича: поэтический сборник «Единство» и книга критических этюдов и эссе «Комментарии».

В это время Адамовичу жилось трудно. К.Д. Померанцев, посещавший его, рассказывал З. Шаховской про маленькую комнатку для прислуги, которую критик приспособил для себя, про предельную скромность обстановки, про одиночество знаменитого эссеиста, некогда окруженного целым двором поклонников и почитателей. Несмотря на житейские неудобства, Адамович не потерял работоспособности. В 1960-е годы он продолжал сотрудничать в газетах «Новое русское слово», «Русская мысль», в «Новом журнале» и других периодических изданиях. Он написал несколько очень важных брошюр: «Л.Н. Толстой»³, «Вклад русской эмиграции в мировую культуру»⁴, «О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника»⁵ и опубликовал образцы своей повествовательной прозы: «Начало повести»⁶ и «Игла на ковре»⁷.

Центральное место в творчестве Адамовича 1960-х годов принадлежит двум книгам, ставшим его литературным завещанием, — сборнику стихов «Единство. Стихи разных лет»⁸ и книге избранных эссе «Комментарии»⁹.

«Единство» — четвертый и последний поэтический сборник Адамовича¹⁰. Он открылся программным стихотворением «Своим стихам я знаю

¹ Там же.

² Опыты, 1956, № 6. — С. 97.

³ Париж, 1960. Сначала Адамович выступил с речью, которую потом опубликовал в виде брошюры.

⁴ Париж, 1961.

⁵ Париж, 1967.

⁶ Новый журнал, 1966.

⁷ Новый журнал, 1970.

⁸ Нью-Йорк, 1967.

⁹ Вашингтон, 1967.

¹⁰ Сборник «Единство. Стихи разных лет» включил 45 стихотворений, написанных на протяжении полувека. Более половины стихотворений входили в ранее выпущенные сборники «Чистилище» и «На Западе». Остальные были напечатаны в журналах. Издать стихотворения было предложено Адамовичу, вероятно, в 1964 году, потому что 14 декабря 1964 года он уже послал рукопись своему издателю. Но публикация задержалась, о чем Адамович извещал поэта И. Чиннова (см.: Новый журнал, 1989, № 175. — С. 260–261). В России сборник был издан в полном составе в кн.: Ада-

цену» и завершился стихотворением «Ни музыки, ни мысли... ничего», образуя содержательно-композиционное кольцо.

Сквозная лирическая тема, проходящая через весь сборник — тема смерти. О том, как понимал Адамович смерть и как к ней относился, вспоминал в очерке «Последний Адамович» Кирилл Померанцев. Адамович, писал он, был весь погружен в мысли о смерти, но эти мысли не были о страхе смерти. Смерть для Адамовича — высший акт, сопоставимый с длящимся актом жизни. В этом смысле они были уравнены. Жизнь получала свое оправдание или осуждение перед лицом смерти, в сопоставлении с нею. Она как бы освещала прошедшую жизнь. С ней для Адамовича был связан не только конец жизни, не только переход в иной мир, — смерть означала высшую реальность, сопрягающую, «смыкающую два мира, две реальности» — по эту сторону и по ту стороны бытия. «Для жизни, — как-то сказал Адамович, — важно лишь то, что важно для смерти»¹.

Из этого суждения вытекает, что в жизни нужно отбросить все суетное, все лишнее, потому что странно и неуместно было бы суетиться и делать что-то ненужное перед смертью. Подобный принцип применим ко всякого рода деятельности, в том числе и к творчеству.

Вместе с тем Адамович давно усвоил идущее от Баратынского убеждение, что смерть — окончательное, в отличие, например, от поэзии, разрешение всех загадок, «снятие» и примирение всех противоречий, освобождение от всех цепей. Поэтому смерть мыслилась поэту открывающей иной свет, иное сияние, какого нет на земле.

Название «Единство», с такой точки зрения, многозначно — это единство жизни и смерти, единство личности и человечества, единство судьбы и творчества, единство родины, поэтического чувства и языка, единство всего многообразного бытия. В сборнике, пожалуй, как ни в одном другом, проявилась одна тема, но представшая разными и не повторяющимися гранями.

Уже первое стихотворение —
Стихам своим я знаю цену.
Мне жаль их, только и всего.
Но ощущаю как измену
Иных поэзий торжество.

Сквозь отступленья, повторенья,
Без красок и почти без слов,
Одно, единое виденье.
Как месяц из-за облаков,

То промелькнет, то исчезает,
То затуманится слегка,

мович Георгий. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 65–95. 36 стихотворений, в том числе написанных в последние годы, Адамович не включил ни в один сборник.

¹ Дальние берега. — М., 1994. — С. 260.

И тихим светом озаряет,
И непреложно примиряет
С беспомощностью языка —

включает основные слагаемые мироощущения Адамовича. Во-первых, это строгая взыскательность к своему поэтическому труду и в то же время неприятие чуждых поэтических принципов. Ю. Иваск отметил, что в словах «Иных поэзий торжество» речь идет не о зависти, а об «измене музыке, небу»¹. Для Адамовича эти слова, возможно, связаны с поэзией футуристов, с авангардом, порывавшим с традициями классической русской литературы и с ее наследником — символизмом. Во-вторых, постоянное присутствие «единого виденья», принимающего неопределенные лики, связанного с превратностями личной жизни и с потусторонним миром, с жизнью и смертью, но не лишенного светлой надежды. Перед последним ответом за прожитую жизнь поэзия, стыдась украшений, орнаментальности и декоративности, создается «Без красок и почти без слов», но это не отменяет «беспомощности языка», с которой «непреложно примиряет» лишь «единое виденье», сопрягающее жизнь и смерть.

Так в поэзию Адамовича входят «вечные» темы. Они проступают и в ностальгических строках («День настает почти нездешнее яркий, Расходится предутренняя мгла, Вздвигается над Елисейской аркой Адмиралтейства вечная игла, И в высоте немислимо морозной, В сияющей, слепящей вышине Лик неизменный, милосердный, грозный, в младенчестве склонявшийся ко мне!»²) стихотворения «Ты здесь опять... Неверная, что надо...», и в ожидании ночи («Слушай — и в смутных догадка не лги. Ночь настает, и какая: ни зги! Надо безропотно встретить ее, Как ни сжималось бы сердце твое»), и в лирическом рассказе о себе как незадачливом человеке, не откликнувшемся на вещей зов («А я в это время в карты играл, Какой-нибудь вздор по привычке читал, и даже не встал. Ничего не расслышал, На голос, из-за моря звавший, не вышел, Не зная куда, без оглядки, навек...») в стихотворении «Светало. Сиделка вздохнула. Потом...»³.

В стихотворении «Я тебя не любил, но солнце, свет...»⁴ Адамович

¹ Мосты, 1968, № 13/14. — С. 233. Ср. также мнение А. Бахраха, отозвавшегося на первую публикацию стихотворения: «только стихи Адамовича с некоторым деланным смирением, что не лишает их пронзительности, говорят о беспомощности языка и о чем-то, чего не выразишь словами. Но при этом Адамович поэт слишком умный и опытный, чтобы впадать в умничанье. Стихи его просты при всей их двупланности» (Русские новости, 14 декабря, № 31. — С. 3).

² Адамович создает фантастическую картину, соединяя в одном изображении Триумфальную арку в Париже, венчающую перспективу Елисейских Полей, и Адмиралтейский шпиль («Адмиралтейскую иглу» в Петербурге). Ср. также стихотворения «Что там было? Ширь закатов блеклых...», «Всю ночь слова перебираю...».

³ Это стихотворение «нравилось» самому поэту.

⁴ Я не тебя любил, но солнце, свет,
Но треск цикад, но голубое море.
Я то любил, чего и следу нет
В тебе. Я на немислимом просторе

признавался, обращаясь к обыденной, суетливой жизни, что не любил ее, что она сама по себе не привлекала его, а любил он в жизни все необыкновенное, яркое — природу, солнце, свет, свободу, простор, духовность, благодать. Однако этот романтический взгляд оказался чисто литературным, книжным:

Ну да, слова,
Ну да, литература... Надо проще.

И вот теперь, когда он чувствует, что «отплывает» и уже стоит «на берегу Иного, не земного моря», самая обыкновенная жизнь, пройдя даже «Неузнаваемой, ужасной тенью», вызовет в нем, давно покинувшем земной мир, живой отклик.

Любил. Я солнечную благодать
Любил. Что знаешь ты об этом?
Что можешь рассказать
Ветрам, просторам, молниям, кометам?

Да, у меня кружилась голова
От неба, от любви, от этой рощи
Оливковой... Ну да, слова.
Ну да, литература... Надо проще.

Был сад во тьме, был ветерок с высот,
Две-три звезды, — что ж не простого в этом?
Был голос вдалеке: «Нет, только тот,
Кто знал...» — мне одному ответом.

И даже ночь с Чайковским заодно
В своем безмолвии предвечном пела
О том, что все обречено,
О том, что нет ни для чего предела.

«Нет, только тот...» Пойми, я не могу
Ясней сказать, последним снам не вторя,
Я отплываю, я на берегу
Иного, не земного моря.

Я не тебя любил. Но если там,
Где все кончается, все возникает,
Ты к новым мукам, новым небесам
Покорно, медленно... нет, не бывает...

Но если все-таки... не будет, ложь...
От одного к другому воплощенью
Ты предо мной когда-нибудь пройдешь
Неузнаваемой, ужасной тенью,

Из глубины веков я вскрикну: да!
Чрез миллионы лет, но как сегодня,
Как солнце вечности, о, навсегда,
Всей жизнью и всей смертью — помню!

Некоторые критики, например, Г. Аронсон, считали, что «стихотворение Г. Адамовича, умелое и искреннее, сорвано к концу риторическим восклицанием: “Чрез миллионы лет я вскрикну: да!”»¹ Однако все содержание стихотворения ведет к этому естественному восклицанию, в котором Адамович громко говорит бытию «да» и «помню».

Другой критик стихотворения поэт И. Чиннов писал о том, что стихотворение выходило за пределы аскетической поэзии, господствующей в сборнике «Единство». Адамович ввел в него патетические сравнения, декламационные, риторические интонации и «почти романс» («И даже ночь с Чайковским заодно В своем безмолвии предвечном пела О том, что все обречено, О том, что нет ни для чего предела»). «Это очень талантливо, но это не Адамович»², — утверждал И. Чиннов.

На самом деле Адамович не избегал «высоких нот», а в данном случае они были ему необходимы. Редкие громкие слова не отменяли общего аскетического тона всей книги, но звучали особенно отчетливо в наиболее ответственных местах. Например, та же преданность («помню» и «храню») каждому жизненному мигу и настроению свойственна и стихотворению «Ничего не забываю...» о раннем символизме, родоначальником которого был Брюсов³. Стихотворение и было написано с искусным вкраплением брюсовских образов («Тень несозданных созданий», «Фиолетовый рассвет», «звонкой тишине», «На эмалевой стене»), благодаря которым из прошлого возвращается и оживает «призрак милый», в котором сразу узнается друг в недруге. Общая тихая, приглушенная тональность воспоминания и присущая стихотворению простота не исключают сравнений («Как иголкой в сердце...»), высокой лексики («Голос вещей»), чисто поэтических выражений («за далью дымной»).

Явственно проглядывающее в стихотворениях Адамовича стремление к аскетизму, к простоте не мешает им «второй план», в котором почти всегда ощутима надежда, сияние, свет, пробивающиеся сквозь разговорные и просторечные обороты, сквозь «прозаизмы».

Стихотворение «Приглядываясь осторожно...»⁴ принадлежит как раз

¹ Новое русское слово, 1955, 1 мая, № 15709. — С. 8. Аронсон писал о первой публикации стихотворения в «Опытах».

² Дальние берега. — М., 1994. — С. 252.

³ Адамович относился к Брюсову неоднозначно: он не любил громогласного Брюсова-поэта, Брюсова-мэтра, «законодателя», «мастера». Ему больше нравился Брюсов грустный, растерянный и те стихи, где он становился обыкновенным человеком и оставался самим собой, хотя ему этого не полагалось по статусу и «чину». Адамович даже писал, что Брюсов в таких стихах «больше поэт, чем Гумилев», что, конечно, не совсем справедливо. См. также «Вспоминая акмеизм».

⁴ Приглядываясь осторожно

К подробностям небытия,
Отстаивая сколько можно
Свое, как говорится, «я»,

Надеясь, недоумевая,
Отбрасывая на ходу
«Проблему зла», «проблему рая»
Или другую ерунду,

к таким стихотворениям Адамовича, в которых поэтическая мысль о «самостоянии» «я» и, по ходячим представлениям, важности «проблемы зла», «проблемы рая», передана обыкновенным разговорным языком («как говорится», «Отбрасывая на ходу», «другую ерунду»). Оставляя на совести того, кто, по ироническому замечанию поэта, верит в небытие и осторожно приглядывается к его «подробностям» и, отказываясь убеждать и спорить («Но не будем Сбиваться, повышая тон»), Адамович рисует картину, опираясь на Лермонтова («небо голубое», «вечность», «покой») и снижает романтическую поэтичность («с вялой дремой»), но не снимая в последних строках первый и второй, «низкий» и «высокий» планы, а, напротив, объединяя их: «Где с вялой дремой о покое О жизни смешана мечта». И этот второй план освещает все стихотворение: думы о небытии, о покое не мешают думам о достойной человека жизни и не перестают быть мечтами о ней.

Заключительное стихотворение сборника выдержано в той же общей тональности:

Ни музыки, ни мысли... ничего.
Тебе давно чистописанья мало,
Тебе давно игрой унылой стало,
Что для других — и путь, и торжество.
Но навсегда впелся в напев твой сонный,
Ты знаешь сам, — вошел в слова твои,
Бог весть откуда, голос приглушенный
Быть может смерти, может быть любви.

Это стихотворение — признание. В нем Адамович предельно искренно сказал о своей поэзии, о ее своеобразии. Конечно, он преуменьшал («Ни музыки, ни мысли... ничего») то ли от скромности, то от взыскательности к себе, как в первом стихотворении, открывшем сборник, но была в стихах и большая правда: то, чего жаждали другие, — слава, известность, судьба — для Адамовича с его ироническим и скептическим взглядом на мир и на себя не заключало в себе истинной ценности. Ему был гораздо более дорог его как будто «сонный», неизвестно откуда пришедший ему в голову и нехотя записанный «напев», не придуманный, а, по слову Л. Толстого, «роженный», «рожденный», а затем пропетый в стихах приглушенным голосом, в котором слиты смерть и любовь с их вечными тайнами.

Он верит, верит... Но не будем
Сбиваться, повышая тон.
Не объяснить словами людям,
В чем и без слов уверен он.

Над ним есть небо голубое,
Та бесконечность, вечность та,
Где с вялой дремой о покое
О жизни смешана мечта.

Ю. Терапиано процитировал в числе других это стихотворение, когда оно было впервые напечатано, и писал: «Четыре стихотворения Георгия Адамовича с полным правом стоят во главе стихотворного отдела, столько в них глубины и своеобразного ощущения волнующих и неразрешимых мировых вопросов. Мы видим сейчас какой-то новый, преображенный лик поэта. Над этими стихами действительно сияет «немеркнущий свет»¹. Другой критик отозвался о той же подборке столь же лестно, назвав эти стиха «аскетически простыми», бедными, но не переступающими порога бедности и впадающими в нищету, однако богатыми «внутреннею углубленной жизнью души»².

Те же темы были развернуты и в стихотворениях, не включавшихся в сборники («Со всею искренностью говорю...», «Нам суждено бездомничать и лгать...», «Пять восьмистший», «Там солнца не будет... Мерцанье...», «Пора смириться, сэр». Чем дольше мы живем», «На чужую тему»). Как бы напряженно Адамович не думал о смерти, смерть у него больше напоминала о жизни. Вот, например, стихотворение

Там солнца не будет... Мерцанье
Каких-то лучей во мгле,
Последнее напоминанье
О жизни и о земле. <...>

Казалось бы, в ином мире наступит покой, мир, торжество, примирение и прощение, станут известны судьбы, откроются врата рая и начнется вечное, блаженное существование в новом воплощении, однако трижды повторенные слова о солнце — «Но солнца не будет там» — свидетельство глубокой жалости об оставленном земном мире, в котором царствуют муки и страдания и в котором горит солнце — символ жизни во всем ее материальном и духовном богатстве.

Сборник «Единство» был встречен эмигрантской публикой с нескрываемым почтением.

Роман Гуль в своей рецензии сразу же выделил тему смерти³ и утверждал, что поэзия «Единства» восходит к высокой русской лирической традиции, названной им «пушкинско-тютчевско-баратынской»: «Эта небольшая книжка — одна из ее подлинных «нот». Под конец жизни Адамович выговорил какие-то слова высокой значимости для каждого человека». Эта книга, — пророчил он, — думаю, останется в большой русской лирике»⁴. Конечно, в поэзии Адамовича много от Пушкина⁵,

¹ Русская мысль, 1967, 27 мая, № 2626. — С. 6–7.

² Новое русское слово, 1967, 21 мая, № 19795. — С. 8.

³ Еще задолго до «Единства» ироническое, скептическое и далеко не восторженное отношение к миру заметил в поэзии Адамовича критик Н. Станюкович, назвав этот негативный заряд, действительно присущий поэту, «духовным пораженчеством». «Но, — продолжал он, — сквозь отрицание, скуку пустоты... брезжит память о России, за которую одну мы готовы забыть все беспредельное духовное пораженчество» (Возрождение, 1955, № 48. — С. 141).

⁴ Новый журнал, 1967, № 89. — С. 279.

⁵ Александр Бахрах еще в 1928 году заметил, что Адамович, «из стоячей воды акмеизма переплыл в русло пушкинской поэтики» (Дни, 1928, 10 июня, № 1445. — С. 4).

хотя бы принцип простоты, от Баратынского, например, тема смерти как примирения и разрешения всех противоречий, от Тютчева — мотив сопряжения двух миров, но все-таки непосредственным учителями были поэты XX века. Адамович подхватил ту романтико-символистскую линию в русской поэзии, которая характеризовалась именами Лермонтова, Анненского, Блока¹ с ее напряженной трагичностью, с не менее напряженной внутренней жизнью мечтательно-иронической личности и вниманием к «последним» вопросам бытия. Адамович замыслил и во многом исполнил передачу переживаний личности в духе суровой простоты и аскетической бедности², добиваясь богатства смысловых планов путем устранения всякой определенности, вводя и повторяя обороты речи, обозначающие сомнение, неуверенность и снимающие категоричность. Сюда же надо отнести обилие вопросительных конструкций явно не логического, а эмоционального значения. Однако наряду с неопределенными выражениями встречаются и категоричные, отрывистые («Ни с кем не говори, Не пей вина»; «Я не тебя любил...»; «Есть, несомненно, странные слова...»; «Ничего не забываю, Ничего не предаю...»). Игра между определенностью и неопределенностью может быть очень разнообразной: иногда это до конца стихотворения выдержанное мнение, иногда фигура речи, иногда тезис, выдвинутый с тем, чтобы его опровергнуть, иногда это ироническое утверждение.

Ю. Иваск оценил «Единство» Адамовича как книгу о «самом главном»: «Это, — писал он, — не только книга хороших стихов, имеющих несомненные формальные достоинства и неуловимую прелесть, неподдающуюся анализу. Стихи Адамовича будят мысль, незаметно очаровывают и глухо звенят где-то на самом «дне сознания», за что-то укоряя или же что-то обещая»³.

Поэтесса Ольга Анстей пронизательно заметила: «Адамович — мастер срывающегося голоса, мастер обреченного шепота, мало кто умеет так обреченно шептать о смерти, как Адамович»⁴.

Ю. Терапиано писал, что в стихах Адамовича виден русский и европейский поэт, свободный от провинциализма, которым грешат произведения современных авторов. По его словам, в «Единстве» есть и отменный вкус, и нужный тон, и высокий уровень, и трезвый, ясный, порой скептический и ироничный, несколько картезианский ум, который не подавляет чувство, высказываемое с полной свободой. Адамович умеет во время остановиться, «сдерживать опьянение и протрезвиться, показывает, какой огромный путь поэтического опыта и внутреннего искусства необходимо пройти поэту, чтобы так говорить о самом для него значительном и важном»⁵. Он также отметил, что «Единство» пронизано христиански-

¹ По мнению Ю. Иваска, Адамович «на свой особый лад допел Лермонтова, Блока, Анненского...» (Мосты, 1968, № 13/14. — С. 234).

² Иногда Адамович сомневался в правильности своего поэтического пути, своих советов молодым поэтам и укорял себя за «аскетическую одурь».

³ Там же. — С. 235.

⁴ Новое русское слово, 1967, 27 августа.

⁵ Русская мысль, 1967, 28 сентября.

ми чувствами и мотивами¹. Адамович осознает ограниченность человеческого «я», которому свойственны грех, раскаяние, смирение в высшем смысле, и это обеспечивает доверие к поэту, к его пониманию и выражению души подлинного в человеке².

И. Чиннов в статье «Смотрите — стихи», сказав о глубине чувства, о силе жажды слов незаменимых, освобожденных от случайности, «предельных», как и Ю. Терапиано, уловил христианские мотивы — «тяготение к евангельской простоте, к сосредоточенности на самом важном, на единственно серьезном»³.

Все критики в один голос поставили в заслугу Адамовичу предельную строгость к себе как в отборе стихотворений, так и в их содержании. Г. Струве писал, что Адамович «скуп и немногословен как поэт, и в этом одно из больших его достоинств. Его тянет к простоте»⁴.

В наше время усилиями отечественных и зарубежных ученых⁵ о поэзии Адамовича уже сказано много дельных слов.

В отличие от других поэтов Адамович сосредоточен на немногих темах. Его тематический репертуар довольно узок. Всю жизнь он был приверженцем не только петербургской темы, как справедливо писали о нем исследователи, но и так называемой «петербургской поэтики», на основе которых выросла «парижская нота».

В поэзии и Адамович выше всего ценил особенную неповторимую интонацию, индивидуальный голос, своеобразный, ни на кого не похожий ритм⁶. Интонацию и ритм он непосредственно связывал с личностью, с ее задушевной и подлинной сутью. Именно в интонации и ритме, по его мнению, передавались внутренняя жизнь личности и ее особое и истинное отношение к миру. Адамович нашел в поэзии и в критике свою интонацию — печальную, раздумчивую, медитативную, интонацию воспоминания, не исключаяющую парадоксальных перебоев, высказанную негромким, приглушенным голосом⁷, не исключаяющим редких громких

¹ О христианском образе России писал и Ю. Иваск: «Ему близок образ России, которую в рабском виде исходил Царь Небесный (тютчевский образ). Это христианская Россия, которую знал и Блок... Образ России у Адамовича (как и у Тютчева) — не мессианический, а только христианский. Здесь есть настоящая правда» (Новый журнал, 1950, № 23. — С. 208).

² Там же. Ср. в воспоминаниях К. Померанцева, передавшего слова Адамовича: «...нельзя судить человека по одним его поступкам, не всегда поступки выражают подлинный, настоящий, внутренний его облик, человек слаб, несовершенен, подвержен соблазнам и страстям, и что, видимое и внешнее, не настоящий, а лишь кажущийся человек» (Дальние берега. — М., 1994. — С. 259).

³ Новый журнал, 1968, № 92. — С. 138.

⁴ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. — Париж-М., 1996. — С. 214.

⁵ См. рубрику «Литература» в конце главы.

⁶ Возможно, эта черта восходит к акмеистическим штудиям: однажды А. Ахматова, тоже ценившая не столько стиль, сколько особый ритм, присущий тому или другому поэту, сказала о стихотворении довольно известного поэта, что гонорар, мол, надо отдать Пастернаку. По содержанию стихотворение ничем не напоминало стихи Пастернака, но ритм был явно заимствован и воспроизведен. Стало быть, для Ахматовой, «личный», ни на кого не похожий голос составлял самое существенное и самое ценное в стихотворении — его содержательное ядро, проступающее в особом ритме.

⁷ Некоторые исследователи, в частности, О.А. Коростелев пишут, что Адамович

вскриков, а чаще логических и эмоциональных пропусков, недоговоренностей, умолчаний, за которыми угадывались новые, только намечавшиеся мысли и эмоции. Нередко он создавал впечатление, что мысль и чувство рождаются здесь, сейчас и еще не нашли подходящего и окончательного выражения.

Как и другие поэты постсимволизма, Адамович стремился передать психологический облик человека, воплотить в лирике его внутренний мир. Но, отталкиваясь от классической традиции и от Блока, он тяготеет не к напевному стиху, а, подобно Ахматовой, к разговорному, хотя для него не характерен эпический «сюжет», являющийся материалом для лирических раздумий. Он остается, как правило, в границах чистой лирики. Стало быть, согласно Б.М. Эйхенбауму и В.М. Жирмунскому (при всех различиях между ними) стих Адамовича по интонации принадлежит к разговорному, а не напевному и не декламационному типу. Это значит, что Адамович не мелодичен в самом прямом, научном, а не в метафорическом значении слова¹, а его стих лишен напевности. Основное содержание в разговорном стихе несут не напев, не «музыка», а ритм, интонация и слово. Разговорная же манера интонирования, по словам Жирмунского, «зависит прежде всего от смысла слов, точнее — от общей смысловой окраски, а следовательно — от художественно-психологического задания»². Следовательно, главная содержательно-смысловая нагрузка падает на слово и его связи.

В отличие от других поэтов разговорного стиха, Адамович добивается простоты, искренности и эмоционально-психологической правды не плавным, а затрудненным, прерывистым течением стиха («Ты здесь опять... Неверная, что надо...», «Пройдемся, что ж... То плача, то играя...», «И мы выходим... Небо? Небо то же», «Как холодно и тихо. Как похоже... Нет, я не брежу, не схожу с ума», «Но если... о, тогда молчи!», «Как избавление от бреда, Как исцеленье... видит Бог, Он сам всего сказать не мог, он сам в сомненьях изнемог... Тогда бессмер... молчи!.. победа...» и т.д.). Разрывы внутри строк и между строками оставляют опорные слова «голыми». Например, в стихах «Тогда бессмер... молчи!.. победа, Ну, как там у него? “залог”», между словами «бессмертия» и «залог» (см. в пушкинской строке: «Бессмертия, может быть, залог!»), Адамович вставляет, казалось бы, ничего не значащие фразы, «молчи!.. победа, Ну, как там у него?», никак не поясняющие ни «бессмертие», ни «залог», ни все выражение «бессмертия...залог». Поэт как будто пытается вспомнить пушкинское выражение и для этого ему нужны паузы, заполняемые необязательными словами, помогающими припомнить необходимые. На самом деле в это-то время прорывается авторская мысль, понять которую доверяется читателю. В результате предложения в стихе членятся на мелкие отрезки, между которыми помещены точки, многоточия и вопросительные знаки, передающие разрывы мысли и речи, когда речь не поспевает за мыслью, а мысль еще не получает своего полного и адекватного

говорит в стихах даже не «вполголоса», а шепотом, пронзительным и обреченным.

¹ См.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 64.

² Там же. — С. 90.

воплощения. Вследствие того, что мысль и речь возникают не синхронно, не одновременно, внутри стиха между словами рвутся логические связи и создается впечатление затрудненности дыхания и произнесения. Таким способом Адамович стремится снять стиховую, искусственную речь и перевести ее в речь естественную. Провалы, пробелы между словами дополняются резкими скачками от одной мысли к другой, которые следуют логически не мотивированно, но за которыми, однако, сохраняется правда живого эмоционального переживания.

Некоторые исследователи, например, О.А. Коростелев не без основания писали о том, что «Автор как будто спорит с самим собой, то и дело сам себя перебивая. Это уже даже не разговорный язык, а скорее обрывки мыслей, бормотанье себе под нос, полусшепот, неупорядоченный до конца поток сознания, только еще начинающий воплощаться в речь. Слово как будто всякий раз приходит в последний момент, после того, как были сказаны предыдущие. Стихотворение произносится каждый раз так, как будто заново рождается сейчас, здесь, в процессе бормотания. Только в этом смысле можно говорить о настоящем времени в стихах: оно настает всякий раз, когда читается стихотворение. Это не уловленный и затем описанный миг, это мгновение именно воплощенное, точнее, воплощаемое, лирика в первоначальном смысле слова»¹. Все так. Надо только отдавать себе отчет в том, что подобная поэтика — искусно рассчитанная, художественно выверенная, а не возникшая сама по себе, без усилий ума и чувства.

К оригинальным чертам поэтики Адамовича, как уже было сказано, относится спор двух голосов, или, как принято теперь, после Бахтина, говорить — диалог, спор двух точек зрения, решаемый в постоянных сомнениях. Вот стихотворение «Ни с кем не говори. Не пей вина. Оставь свой дом. Оставь жену и брата. Оставь людей. Твоя душа должна Почувствовать — к былому нет возврата». Кто обращается? Если поэт или его лирический герой, то почему он напоминает библейского или евангельского проповедника? Почему стихотворение написано в духе поучения и предсказания? Очевидно, поэт берет на себя роль некоего облеченного духовной властью учителя. А к кому он обращается? К себе? Но у Адамовича не было ни жены, ни брата. К собеседнику? Но кто этот собеседник? — о нем ничего неизвестно, и почему именно к нему обращается поэт, нам опять-таки неведомо. К читателю? Но почему с таким странным призывом? Скорее всего, это лирическая маска, скрывающая «я», под которым подразумевается человечество.

Второе лицо, адресат обычно у Адамовича не явлен, как не явлены «ты», «мы», «я». В большинстве случаев можно лишь предполагать, что «два голоса» принадлежат самому Адамовичу. Это спор двух «я» внутри одного. Один голос говорит «О, если правда, что в ночи...», а другой ему возражает: «Не правда. Не читай, не надо». Первый продолжает настаивать: «Но если...». Второй его перебивает: «о, тогда молчи!». Можно сказать, что Адамович сделал поэтическим принципом собственное ему, как личности, сомнение и реализовал его в структуре стихотворений. Он не объективировал голоса, как это сделал, например,

¹ Адамович Георгий. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005. — С. 50–51.

Пушкин в стихотворении «Поэт и Книгопродавец», а оставил их целиком в лоне субъективного духа, принадлежащими одному, но раздвоенному, сомневающемуся сознанию, прямо соотносимому с его собственной личностью.

Отсюда следует, что других, посторонних лиц Адамович не допускал в свою поэзию. Он вел разговор, диалог с самим собой и одновременно со всем миром. Из поэзии Адамовича ничего нельзя узнать ни о нем, как частном лице (например, о его наружности, одежде, привычках, поведении; ср., например, у Пушкина: «А я, повеса вечно праздный, Потомок негров безобразный»; у Ахматовой: «Так беспомощно грудь холодела, Но шаги мои были легки. Я на правую руку надела Перчатку с левой руки»), ни о его собеседниках, которых, в сущности, нет. Адамович в лирике предстает в трех лицах: поэтом, лирическим героем и собственным оппонентом. Таким же равноправным лицом становится для него и читатель, которому также изначально присвоены те же функции — выслушать диалог, включиться в него, пережить и творчески ответить на пережитое.

Сборник «Единство» завершил путь Адамовича в поэзии — путь тревожных, мучительных раздумий и сомнений о жизни и смерти, о любви и «музыке», об одиночестве и страдании, о непонятных мирах — здешнем и потустороннем. Его существо было обращено к поэзии, которая, казалось, «спасала» и рождала новые иллюзии, которая являлась ему видением совершенства в своей очищенной и свободной от всего постороннего аскетической простоте¹.

Считается, что Адамович-критик затмил Адамовича-поэта. Однако с этим утверждением соглашались далеко не все. Например, такой выдающийся поэт, как Георгий Иванов, в рецензии на тридцать пятую книгу «Современных записок», где были опубликованы три стихотворения Адамовича, в том числе «Всю ночь слова перебираю...», писал: «Георгия Адамовича в эмиграции все знают, как критика. Знают и то, что он поэт, но в глазах многих поэзия его заслоняется критической работой. Как это несправедливо, просто нелепо, поймет каждый, кто прочтет хотя бы сти-

¹ Современники по достоинству оценили и поэтический талант Адамовича, и его целомудренное стремление к простоте. Касаясь стихотворения «За все, за все спасибо. За войну...», по своим мотивам восходящее к стихотворению Лермонтова «Благодарность», З. Гиппиус отметила в нем в нем эти качества. И. Чиннов считал это стихотворение наиболее характерным для эмигрантской поэзии Адамовича. Простота соседствовала в стихотворениях Адамовича с умолчанием. По мнению Гиппиус, в стихотворении «Там, где-нибудь, когда-нибудь...» «всего совершеннее дана эта ясность не сказанного, магия недоговоренного» (Последние новости, 1939, 9 марта, № 6555. — С. 3). Чиннов также находил это стихотворение «одним из самых прекрасных» у Адамовича (Дальние берега. — М., 1994. — С. 256). А. Вознесенский, ссылаясь на это стихотворение, точно и образно сказал о поэтической манере автора «Единства»: «Адамович писал уже не словом почти, а дыханием, осязанием...». И дальше: «... писал уже душой, преодолев плоть стиха» (Литературная газета, 1994, 20 апреля, № 16. — С. 6). Впрочем, есть и другие мнения, согласно которым настороженное отношение к образности, соблазн самой обнаженной простоты, доведенной до предела — молчания, привели к постепенному упадку поэтического дарования Адамовича.

хи, напечатанные в этой книжке «Современных записок». Говорю «хотя бы», потому что любое стихотворение Адамовича свидетельствует, что он один из самых подлинных и своеобразных современных поэтов, и никакая «критическая деятельность», как бы умна и талантлива она ни была, с его поэзией ни в какой уровень не может идти. Как и все стихи Адамовича — и эти три безошибочны на слух, полны лиризма (оттого, что лиризм Адамовича всегда сдержанный, — он только выигрывает в очаровании) и, как всегда, они чуть «тронуты» воспоминанием о родственной Адамовичу поэзии двух великих поэтов: Анненского и Лермонтова»¹.

Не меньше похвал выпало и на долю вышедшей в том же 1967 году книги «Комментарии», объединившей статьи и эссе, которые публиковались в течение 30 с лишним лет под тем же названием в различных периодических изданиях². Как и в «Одиночестве и свободе», Адамович свои статьи пересмотрел, переработал и тщательно отделил³. Сюда же он включил 3 статьи, связанные с темами «Комментариев» — «Наследство Блока», «Поэзия в эмиграции» и «Невозможность поэзии».

В книге Адамович развивал идеи, традиционные для него: о России и Западе⁴, о бессмертии культуры, движущейся вперед путем усвоения прежнего опыта и его продолжения, о Боге и христианстве, о необходимости свободы как условия истинного творчества и ее конфликте с равенством, о сущности красоты, несовместимой со справедливостью, о Л.Н. Толстом, Ф.М. Достоевском, Блоке, о «серебряном веке» и т. п. Все это подавалось в свободной форме критико-философического размыш-

¹ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 521.

² Все они рассмотрены ранее, в предыдущем разделе этой главы.

³ «Комментарии», написанные до войны, были дополнены рядом заметок или статей, вышедших впоследствии в таких журналах, как «Вестник», «Воздушные пути», «Грани», «Мосты», «Новый журнал» и «Опыты». Книга условно разделена на две части: в первой наибольшее внимание уделено русской классической литературе, во второй — проблемам, связанным с сущностью поэзии («Наследство Блока», «Поэзия в эмиграции», «Невозможность поэзии»). Не все «Комментарии», напечатанные в журналах, вошли в книгу. Однако в ней поместились статьи и эссе, опубликованные под другими названиями: «Оправдание черновиков», «Из записной книжки», «Из старой тетради» и др.

⁴ «...главный для нас общерусский вопрос, над личными темами, есть вопрос о Востоке и Западе, о том, с кем нам по пути и с кем придется разлучиться: Россия — страна промежуточная. И конечно, этот вопрос, будучи главным везде и всегда, остается главным и в литературе. Ответа еще нет...

А все же, так или иначе, Россия должна бы остаться Россией, с единственными своими чертами, с тем, чему она нас научила и от чего не отречемся мы никогда. С тем, что должны бы мы передать нашим детям, внукам, правнукам.

Как долго, годами, десятилетиями, обольщались мы насчет Европы! «Дорогие там лежат могилы». Действительно, дорогие, этого забыть нельзя. <...> В Европу, на запад, нас несло почти что на крыльях любви. И вот донесло. И после всех наших скитаний без обольщения и слезливости, со свободной памятью, спокойно, уверенно говоришь себе: сладок дым отечества. Все серо, скудно и, Боже мой, до чего захолустно. Но уверенно, ответственно, учитывая последствия и выводы, хочется повторить: сладок дым отечества, России.

Не потому, что это — отечество, а потому, что это — Россия» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 162).

ления. Здесь можно наметить общее с поэзией Адамовича: и в лирике, и в прозе он стремился к «моментальной фотографии мысли», пытаясь не остановить мгновение, а запечатлеть начальный процесс зарождения и воплощения мысли, еще не получившей окончательного словесного выражения¹. С известной долей условности можно сказать, что Адамович делал черновик, не исправляя его, предметом высокой поэзии и прозы.

В «Комментариях» отразилось оригинальное критическое и «философическое» мышление Адамовича. «Комментарии», как и книга «Одиночество и свобода», написаны знатоком литературы, чутким критиком, которому как бы противопоставлен догматический взгляд на вещи, мыслителем, близким экзистенциализму, и, конечно, лирическим поэтом².

Как и поэзия Адамовича, его критика диалогична, и спор в ней идет внутри личного критического сознания, причем обсуждаемая литература просматривается через призму вечных вопросов. Автор нигде не дает и не может дать ответов на поставленные жизнью, литературой и им самим вопросы. Но это не умаляет его размышлений и рассуждений, потому что он всегда остается умным, приятным и дружелюбно настроенным, «идеальным» собеседником, чуткое ухо которого настроено на правду и искренность, и потому распознает любую фальшивую ноту, а его мысль либо посеет сомнение, либо убедит. В нем нет окончательной уверенности — хотите, примите его точку зрения, хотите, возразите ему — но не игнорировать его мнение нельзя. С ним скорее соглашаешься, когда он пишет о законах и тайнах творчества, о литературе как призвании, о пагубе обольщений, о поэзии как «чудотворном деле» «прояснения материи».

По мнению многих вдумчивых читателей, в «Комментариях», может быть, больше прозрений, чем в других эмигрантских книгах о литературе, чем в «Одиночестве и свободе»³. На всем критическом наследии Адамовича и особенно на «Комментариях» лежит отпечаток ищущего и заинтересованного ума, духовной тревоги и беспокойства, живого отношения к жизни и к литературе. Адамович сумел соединить в своем творчестве три культурных эпохи: дореволюционную, помнившей русскую классику и дышавшую воздухом Серебряного века, послереволю-

¹ См.: Коростелев О. Критическая проза Георгия Адамовича. — Литературная учеба, М., 1991, № 1.

² В «Комментариях», по словам Ю. Иваска, «Есть... зыбкость, как в лирике или музыке, но, вместе с тем, сколько в «Комментариях» рассыпано отточенных определений...» (Мосты, 1968, № 13/14. — С. 231).

³ Г. Иванов, Ю. Терапиано, В. Вейдле при сравнении «Одиночества и свободы» с «Комментариями» отдали предпочтение последним. Г. Иванов особенно отметил неповторимый личный тон, сопряженный с метафизическими прозрениями. Ю. Терапиано — глубину высказываний (Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж-Нью-Йорк, 1986. — С. 157). По суждению В. Вейдле, книг, подобных «Комментариям», нельзя найти на русском языке, а «Комментарии» — книга «окончательная», и она в русской литературе останется долгожителем. Кроме них, о «Комментариях» отзывались Ю. Иваск, Н. Ульянов, К. Померанцев.

ционную — время распада и кризиса, и русского раскола, возникновения новых веяний и новых кумиров.

«Единство» и «Комментарии» стали итоговыми книгами Адамовича. В 1971 году уже больной, Адамович решился на трудный перелет из Европы в Америку. Там он выступил с лекциями в Нью-Йорке, Вашингтоне и других городах. Его выступления имели большой успех и получили широкую прессу. По выражению И. Одоевцевой, Адамович «хлебнул славы». Возвратившись в Париж в январе 1972 года, Адамович вскоре уехал в Ниццу с намерением к марту снова вернуться в столицу Франции. Но судьба распорядилась иначе: 21 февраля Адамович скончался в Ницце от сердечного приступа. Его похоронили на местном русском кладбище.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, адамизм, Цех поэтов, классицизм, «неоклассицизм», классика, классическое наследие, лирика, критика, простота в поэзии, искренность в поэзии и в литературе, риторичность, украшения, декоративность, орнаментальность, «парижская нота» («нота Адамовича»), «комментарии», «невозможность поэзии», критические этюды и эссе.

■ Вопросы и задания

1. Каковы первые шаги Адамовича в литературе?
2. Дайте характеристику сборнику «Облака» и выделите в нем наиболее удачные стихотворения, в которых уже наметилось своеобразие поэта.
3. В чем суть художественных исканий Адамовича, проявившихся в «Чистилище»?
4. Раскройте понятие «неоклассицизм» в применении к поэтам Цеха и к поэзии Адамовича.
5. Какие перемены произошли в поэзии Адамовича, если сравнить сборники «Облака» и «Чистилище»?
6. Расскажите о творчестве Адамовича первых лет эмиграции.
7. В каких периодических изданиях сотрудничал Адамович?
8. Какие проблемы ставились и решались в философско-религиозно-литературном обществе «Зеленая лампа»? Какое участие принимал Адамович в этом обществе и как складывались его отношения с Э. Гиппиус и Д. Мережковским?
9. Содержание еженедельника «Звено» и сотрудничество Адамовича в нем.
10. Адамович как литературный критик и эссеист. Темы, проблемы, поэтика статей.

11. Монпарнас и «парижская нота». Адамович и Гумилев — два типа наставничества.
12. Отношение к символизму и акмеизму. «Парижская нота» и ее поэтические принципы. Полемика с Ходасевичем. Критика А. Бема.
13. Критика молодой эмигрантской литературы.
14. Советская литература в зеркале критики Адамовича.
15. Антология «Якорь». Состав, критерии отбора. Имена. Отзывы критики.
16. Сборник «На Западе». Проблематика и поэтика.
17. Адамович и вторая мировая война. Разрыв с Г. Ивановым.
18. Сборник «Одиночество и свобода». Примирение с Г. Ивановым.
19. Проблематика. Принципы критики.
20. Поэтический сборник «Единство». Своеобразие поэзии Адамовича.
21. Итоговая книга критики «Комментарии».

■ Литература

Соч.: Толстой (На правах рукописи). Париж, 1960; Вклад русской эмиграции в мировую культуру. — Париж, 1961; Единство: Стихи разных лет. — Нью-Йорк, 1967; Несобранное // Литературное обозрение. — М., 1992, № 5/6; Андрей Белый и его воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993; Одиночество и свобода. — СПб., 1993; «Неисповедимы нуги читательских восторгов»: Советская литература глазами русского эмигранта («Отклики» Сизифа) // Независимая газета. — М., 1993, № 63, 158; Зощенко // Лицо и маска Мих. Зощенко. — М., 1994; Стихотворения. Томск, 1995; Одиночество и свобода. — М., 1996 (в книгу вошли также «Комментарии»); Критическая проза. — М., 1996; Собр. соч. Литературные беседы: В 2 кн. — СПб., 1998; Полн. собр. стихотворений. — СПб., 2005; Литературные заметки. Кн. 1. — СПб., 2002; Кн. 2. — СПб., 2007.

Лит.: Аллен Л. Об авторе и его книге. — В кн.: Адамович Георгий. Одиночество и свобода. СПб., 1993; *Бунин И.* На поучение молодым писателям // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1967. Т. 9.; *Вейдле В.* Памяти Г.В. Адамовича // Русская мысль, 1972, 2 марта; *Иванов Г.* Одиночество и свобода // Новый журнал, 1955, № 43; *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал, 1950, № 23; *он же.* «Комментарии» и «Единство» Г. Адамовича // Мосты, 1968, № 13–14; *он же.* Памяти Георгия Викторовича Адамовича // Опыты, 1972, № 106; *Коростелев О.А.* Г. Адамович, В. Ходасевич и молодые поэты эмиграции: Реплика к старому спору о влияниях // Российский литературоведческий журнал, 1997, № 11; *он же.* «“Без красок и почти без слов...” (поэзия Георгия Адамовича)». — В кн.: *Георгий Адамович.* Полное собрание стихотворений. — СПб., 2005; *Крейд Вадим.* О Г.В. Адамовиче. — В кн.: *Адамович Г.* Одиночество и свобода. — М., 1996; Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). — М., 1998. Т. 2. Ч. 3; 1999. Т. 3. Ч. 1; *Обухов В.* «Когда мы в Россию вернемся...»: Поэтическое наследие Геор-

гия Адамовича // Русская мысль, 1996, 26 февраля — 6 марта; *Тименчик Р.Д.* <Адамович Георгий Викторович> // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. А–Г. — М., 1989; *Ульянов Н.* О сути // Новый журнал, 1967, № 89; *Федотов Г.П.* О парижской поэзии // Вопросы литературы, 1990, № 2; *Чиннов И.* Вспоминая Адамовича // Дальние берега. — М., 1994; *Шаховская З.* Адамович; Из писем Адамовича // *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991; *Hagglund R.A.* Vision of Unity: Adamowich in Exile // Ann Arbor (Mich.), 1985; *Hagglund R.* Georgy Adamovich: An annotated bibliographic. Criticism, poetry and prose. 1915–1980. Ann Arbor (Mich.), 1985.

Г.В. ИВАНОВ (1894–1958)

Г.В. Иванов — крупнейший поэт русского зарубежья, чье творчество простиралось с начала и до середины XX столетия. Воспитанник Гумилева и акмеистов, постоянный участник Цеха поэтов и учредитель литературных объединений под тем же названием, Г.В. Иванов при выходе его стихотворений на литературную арену сразу произвел впечатление сложившегося мастера стиха, поэта по призванию, обладавшего безупречным вкусом. Однако большим поэтом Г.В. Иванов стал в эмиграции, выступив в печати со сборником стихотворений «Розы». Новый перелом произошел в сборнике «Портрет без сходства».

Поэтическое творчество Г.В. Иванова в России. Поэтические сборники «Отплытие на о. Цитеру», «Горница», «Памятник славы», «Вереск», «Сады», «Лампада». Георгий Владимирович Иванов (1894. 29. 10; имение Пуки Тельшевского уезда Сядской волости Ковенской губернии¹ — 1958. 27. 8; Иер-ле-Пальме, департамент Вар, Франция; погребен там же; в 1963 году прах перенесен на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем) родился в семье военных как по отцовской, так и по материнской линии — гвардейского офицера, полковника Владимира Иванова и его жены Веры Ивановой, урожденной баронессы Бир-Брац-Брауэр ван Бренштейн. Детство будущего поэта прошло в имении Студенки. Сначала Г. Иванова отдали в Ярославский кадетский корпус (1905), а затем (1907) во 2-й кадетский корпус Петербурга, куда переехала семья. Учебу в корпусе он не закончил, дважды оставался на 2-й год и, наконец, ушел из 5-го класса в октябре 1911 года, затем был принят вольнослушателем Петербургского университета.

Будучи учеником 5 класса, он начал сочинять стихи и печататься² в студенческих журналах, познакомился с Г. Чулковым, А. Блоком,

¹ Место рождения Г.В. Иванова указывалось по-разному, причем самим поэтом: то имение Студенки, то имение Пуки. Однако в Ковенской губернии не было имения Студенки, которое находилось в Новогрудском уезде Минской губернии, а имение Пуки значилось в Ковенской губернии, но не в Россиенском, а в Тельшевском уезде.

² Первые поэтические публикации относятся к 1910 году в журналах «Все новости литературы, искусства, театра, техники и промышленности» и «Весна».

Н. Кульбиным. Началом своей поэтической деятельности Г. Иванов считал поэтические публикации в еженедельнике «Gaudeamus» («Гаудеамус», 1911)¹. Он получил поддержку в первых стихотворных опытах из императорского дома (К.Р. — великий князь Константин Романов). Вскоре началась его дружба с поэтом А. Скалдиным, состоялось знакомство с М. Кузминым и И. Северяниным. В это время он понял, что его призвание — поэзия и решил всецело посвятить ей себя.

18 октября 1911 года Г. Иванов, словно за благословением на поэтическое поприще, пришел к А. Блоку, который в дневнике записал об этом свидании: «...днем пришел Георгий Иванов (бросил корпус, дружит со Скалдиным, готовится к экзамену на аттестат зрелости, чтобы поступить в университет), я уже мог сказать ему (об ἀνάρνησις², о Платоне, о стихотворении Тютчева, о надежде) так, что он ушел другой, чем пришел»³. С этого времени Блок остается для Г. Иванова первым поэтом из современников. Однако идеи символизма не всколыхнули Г. Иванова, и он остался им чужд, не испытав непосредственного мощного влияния символизма, хотя и усвоив его поэтику. Наибольшее влияние оказывают на него, по собственному признанию, Пушкин и Кузмин. Юный поэт, отличавшийся исключительной начитанностью, испытывает в это время и другие воздействия. Он переимчив и чувствителен к поэзии своих современников. Так, на недолгое время его воображение заняли С. Городецкий⁴, один из самых деятельных кубофутуристов Н. Кульбин⁵ и эгофуту-

¹Отзывы о нем в те годы разные. В одном: «Добрый, тихий и скромный, но крайне вялый, апатичный, нервный, избалованный и несколько эгоистичный мальчик, — фантазер, романтик и не без дарования поэт». В другом отзыве сказано, что, считая русских классиков мало интересными и скучными, увлекся новейшей литературой, подражает современным поэтам, сам пишет стихи, но не самобытен и производит впечатление какого-то нравственного и физического калеки».

²Анамнезис (греч.) — воспоминание.

³Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.-Л., 1963. — Т. 7. С. 93.

⁴Однокашник Г.Иванова по кадетскому корпусу впоследствии вспоминал: ««Туманное октябрьское утро. <...> После постели и утреннего завтрака — чай, булка, ролик масла — в бушлатах на дворе неуютно, и шея невольно уходит под стоячий воротник с пришитой к нему внутри черной тряпочкой, заменяющей галстук. Руки засунуты в карманы, благо офицер-воспитатель где-то далеко <...> Мы недалеко от правых футбольных ворот. Ходим, пересекая плац, параллельно воротам. Жорж смотрит на меня «маленького» с высоты своего роста — ближе к правому флангу — и снисходительно роняет, картавя и пришепечывая, непонятные, но внушающие почтение и «священный трепет» слова-заклинания:

Стоны, звоны, перезвоны,
Перезвоны, звоны, сны,
Высоки крутые склоны,
Крутосклоны зелены...

— Это Сергей Городецкий, — говорит он с загадочной улыбкой, и мне непонятно — восхищается ли он этим набором звонких слов или смеется над ним» (Александр Перфильев. Георгий Иванов. — Новое русское слово, 1958, 21 сентября).

⁵Кубофутуризм, однако, не прельстил Г. Иванова, который быстро к нему охладел и с той поры до конца жизни Иванов был убежден, что от футуризма нечего ждать, кроме скандала. Ни Хлебников, ни Маяковский не привлекли его. В Хлебникове он видел не более чем пример помутнения разума и идиотизма. Вероятно, от кубофуту-

рист И. Северянин¹.

ристов Г. Иванова отпугивало резкое неприятие классической поэтической традиции, о которой они громкогласно заявляли в своих манифестах.

¹Сразу же после знакомства с И. Северяниным Г. Иванов написал в 1911 году в его честь сонет, опубликованный сначала в газете «Нижегородец» (1912, 14 января, №103) и вошедший затем в сборник «Отплытие на о. Цитеру»:

Сонет-послание Игорю Северянину

Я долго ждал послания от Вас,
Но нет его и я тоской изранен.
Зачем Вы смолкли, Игорь Северянин,
Там в городе, где гам и звон кирас?

Ночь надо мной струит златой экстаз,
Дрожит во мгле неверный лук Дианин...
Ах, мир ночной загадочен и странен,
И кажется, что твердь с землей слилась.

Звучит вдали Шопеновское скерцо,
В томительной разлуке тонет сердце,
Лист падает и близится зима.

Уж нет ни роз, ни ландышей, ни лилий;
Я здесь грущу, и Вы меня забыли...
Пишите же, — я жду от Вас письма!

И. Северянин ответил «субтильному Жоржу Иванову» в той же газете (13 (26) августа 1912, № 142; сонет датирован сентябрем 1911 года):

Сонет. (Георгию Иванову)

Я помню Вас: Вы нежный и простой.
И Вы — эстет с презрительным лорнетом.
На Ваш сонет отвечаю сонетом,
Струя в него кларета грез отстой...

Я говорю мгновению: «Постой!»
И, приказав ясней светить планетам,
Дружу с убого-милым кабинетом:
Я упоен страданья красотой...

Я в солнце угасаю, — я живу
По вечерам: брожу я на Неву, —
Там ждет грезера девственная дама.

Она — креолка древнего Днепра, —
Верна тому, чьего ребенка мама...
И нервничают броско два пера...

Можно предположить, что эгофутуризм в северянинском изводе привлек Г. Иванова, по крайней мере, по нескольким причинам. Молодой поэт, не стоявший в стороне от символизма, чувствовал, что символизм испытывает кризис. Стало быть, стилизовать Блока или кого-либо из символистов бессмысленно, ибо это означает идти

вспять. С этой точки зрения, ясно, почему им был выбран Кузмин, оставшийся символистом, но требовавший «прекрасной ясности» и шедший по пути стилизации старой культуры. Тут не лишне заметить следующее высказывание Гумилева о сборнике «Сети»: «Кузмин — поэт любви, именно поэт, а не певец. В его стихах нет ни глубины, ни нежности романтизма. Его глубина чисто языческая, и он идет по пути, намеченному Платоном, — от Афродиты Простонародной к Афродите Урании. В первой части своей книги он по-новому любовно относится к обыденности» (Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 25). Эта характеристика отчасти применима и к подражателю Кузмина — Г. Иванову, своего рода стилизатору стилизатора. По той же причине взоры Г. Иванова обратились и к Городецкому, к его стилизациям на славяно-русские темы. Наконец, в Северяnine Г. Иванов также увидел новую разрушительно-созидательную струю: в творчестве Северянина, как позднее писал К. Мочульский, «в искаженном и извращенном виде изживается культура русского символизма...» (Русская мысль, 1921, № 8–9. — С. 325). В своей эгофутуристической программе Северянин в числе 7 пунктов провозглашал: «Поиски нового без отвергания старого», «Осмысленные неологизмы», «Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы», «борьба со “стереотипами” и “заставками”», «Разнообразие метров». «Для того-то и основан вселенский эгофутуризм, чтобы расширить границы искусства», — писал Гумилев. Г. Иванова устроило расширение границ искусства без отвержения классики. Поэтому он с сочувствием высказывается о Северяnine: «Поэт, и настоящий поэт, а не версификатор только». Кроме того, он с первых шагов в литературе придерживался принципа: «нет новизны — есть мера», который привел его впоследствии в стан «Цеха поэтов». В эгофутуризме ему была по душе совместная эстетическая игра и вольная атмосфера, не требовавшая от Г. Иванова отказа от привычных литературных привязанностей — от Пушкина и Блока, от Фофанова и Кузмина... Если эгофутуристы делали упор на поэтическое новаторство (лексическое своеобразие, неологизмы, варваризмы и пр., на музыкальные аллитерации и ритмическом рисунке), то Г. Иванов при учете этих новшеств оставался в целом в границах классической и символистской поэтики. Не случайно рецензент-эгофутурист И.В. Игнатьев поместил под псевдонимом «Ивей» заметку в газете «Нижегородец» от 14 января 1912 года, № 103, в которой писал: «Среди членов кружка футуристов автор “Отплыть” стоит особняком. Он не возносит на пьедестал ни М. Лохвицкой, ни К.М. Фофанова. Его связь с “футуристами” — самоискание, определение собственного “я” (“Его”)». И дальше: «Неприятие местных “кумиров” я засчитываю в плюс Георгию Иванову. Это почти уже нашедший себя поэт-идиллик, поэт-эстет. <...> У Георгия Иванова жизнь, судьба жизни и индивидуал — единое нерасчлененное целое. Иванов — эстет в жизни и в лирике. Как показывает само название книги, материал, содержащийся в ней, отражает лучи Эроса. В темных поэзах чувствуете пряный аромат курений Эллады. <...> Каждая группа поэтов хороша по-своему. Нежное, тепличное дарование молодого пииты особенно сильно (выражение это как-то не вяжется с хрупкою музою Иванова), красочно выражено в поэмах “На острове Цитере”, “Вечерние строфы”, “Осенний брат”, “Заря Пасхальная” и “Схима”. Затем Г. Иванову брошен легкий упрек: “Нежелательное, заметное следование М. Кузмину, Вячеславу Иванову, Александру Блоку. Однако все недостатки искупаются молодостью, а главное, талантом поэта-дебютанта...». Так или иначе, Г. Иванов оказался в эгофутуристической компании рядом с Северяninим, И. Игнатьевым, В. Гнедовым, П. Широковым, Д. Крючковым, Грааль-Арельским (С.С. Степановым), К. Олимповым (К.К. Фофановым). Вместе с И. Северяninим, Грааль-Арельским и К. Олимповым он вошел в «ректорат» Академии эгопоэзии и подписал первый манифест эгофутуристов «Скрижали Академии эгопоэзии», напечатанный отдельной листовкой в январе 1912 года. Впоследствии, в «Петербургских зимах», описывая поэзо-вечера у И. Северянина, Г. Иванов отозвался об Олимпове и о Граале-Арельском весьма иронично: «Шумные поэзо-вечера и шумные попойки че-

Г. Иванову едва исполнилось семнадцать лет, когда вышел его первый поэтический сборник «Отплыть на о. Цитеру»¹, сочиненный, по его словам, за школьной партой «роты его Величества».

Титульный лист, название и содержание первого поэтического сборника Г. Иванова наводило на размышления. Эпиграф к нему был взят из стихотворения поэта-символиста Ф. Сологуба:

Путь мой трудный, путь мой длинный,
Я — один в стране пустынной,
Но улады есть в пути —
Улыбаюсь, забавляюсь,
Сам собою вдохновляюсь —
И не скучно мне идти.

В контексте всего сборника эпиграф намекал на то, что Г. Иванов — поклонник символистов в целом, а конкретно — по содержанию и манере — третьего, заключительного периода, по хронологии В. Жирмунского, символистского движения, связанного с именем М. Кузмина. Юного поэта интересуют, однако, не мировые задачи преобразования мира, волновавшие и одухотворявшие творчество символистов в период их расцвета, а личный, индивидуальный мир в земной «пустыне». Поэт живет тем, что вбирает в себя культуру настоящего и прошлого, не принимает враждебной современности и мечтает спастись от скуки и житейской мертвечины в своем многоликом и многообразном одиночестве, беседуя с поэтами и людьми искусства. Именно они пробуждают его вдохновение и поэтические отклики. Вот этому уроку у старшего символиста и стремится следовать молодой автор.

Название — «Отплыть на о. Цитеру» — прямо говорит о том, что Г. Иванов от неудовлетворяющей его действительности² отправляется в редовались с «редакционными» собраниями в квартире Северянина. Поэтов вокруг Игоря группировалось довольно много. Трое удостоились высокой чести быть «директориатом» при нем. Это были — я, Константин Олимпов, сын Фофанова, явно сумасшедший, но не совсем бездарный мальчик лет шестнадцати, и Грааль Арельский, по паспорту Степан Степанович Петров, студент не первой молодости, вполне уравновешенный и вполне бесталаный» (Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 28–29).

¹ Цитера — латинская огласовка греческого названия острова Кифера. Название острова происходит от прозвища богини любви Афродита; остров Кифера (Цитера) — центр ее культа со знаменитым святилищем богини. Сборник «Отплыть на о. Цитеру» не надо путать с более поздним сборником Г. Иванова, имевшим сходное название — «Отплытие на остров Цитеру».

² Как почти всякий русский интеллигент Серебряного века, Г. Иванов испытывал тоску, о которой писал во многих стихах. Декадентский слой в Серебряном веке — переживание тоски, осознаваемой и ощущаемой болезненной формой счастья, под которым мыслилась идеальная жизнь. В тоске выражалось стремление к идеальной жизни, ее мерцающий далекий свет. Иначе говоря, желание блаженства проявлялось через отрицательную эмоцию, через страдание, но, согласно русской психологической и европейской романтической традициям, стремление к счастью и томление о нем выше уже достигнутого блаженства. Поэтому тоска, несмотря на отрицательный и болезненный эмоциональный фон, благодаря связанному с ней стра-

далекое прошлое, в царство любви, гармоничной природы и высокого, но печального духовного наслаждения, сопряженного с гибелью пышного идиллического царства и самого мечтателя, переселяющегося в иной мир. В названии была акцентирована любовная тема в ностальгическом звучании по эстетически блестящему XVIII веку, прославленному ко времени выхода сборника художниками «Мира искусства» и поэтами — А. Белым и М. Кузминым. Своеобразие Г. Иванова состоит в том, что он в своих стилизациях питался не только поэзией своего времени, но и поэтической культурой XVIII столетия. Известно, что он читал «Сборник любовной лирики XVIII века» И. Дмитриева, снабженный вступительной статьей искусствоведа Н. Врангеля и высоко ценил оба сочинения¹.

Сборник открывался «прологом»-пасторалью «Мечтательный пастух» и сонетом-посланием, посвященным Игорю Северянину. Далее следовали три раздела: «Любовное зеркало»², связанное с культом любви и с богиней любви Афродитой, воспетой многочисленными поэтами и отраженной в произведениях искусства, «Клавиши природы», сопряженные с переживанием гармонии, и «Когда падают листья», в стихотворениях которого отражаются духовные наслаждения в преддверии угасания, конца и одновременно встречи с иным миром.

Для более глубокого понимания очень продуманного поэтического замысла, нужно знать, что само название, а не только содержание и форма стихотворений сборника, имеет свою историю. Речь идет о знаменитой картине Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу» (1717), послужившей источником вдохновения для многих поэтов. В этом пункте сомкнулись автобиографические события, книжно-литературные знания и поэтические страсти (М. Кузмин и И. Северянин).

Г. Иванов был знаком с картинами Ватто по репродукциям в книгах по истории искусства, а оригинал Ватто — «Святое семейство» — видел в дореволюционном Эрмитаже³. Кроме того, в имении Студенки стояли в гостиную большие, в человеческий рост, вазы Императорского фарфорового завода⁴. Они были расписаны по мотивам Антуана Ватто и представ-

данию превышает по своему смыслу и значению представление об идеале, достижение его и саму идеальную жизнь. Как сказал Г. Иванов по другому поводу: «Но это горькое томление Милее мне, чем светлый рай».

¹ Г. Иванов предполагал собрать и издать антологию «Русские второстепенные поэты восемнадцатого века», но свой замысел не осуществил.

² Название раздела «Любовное зеркало» с эпиграфом из стихотворения Пушкина («Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало») характерно для Г. Иванова: в нем уже предчувствуется мысль о преображенном и искаженном в зеркалах отражении, свойственном как живописному, так и лирическому искусствам.

³ Картина «Святое семейство» входила в экспозицию музея как ее несомненное сокровище. После революции продана советским правительством на берлинском аукционе.

⁴ По семейному преданию, вазы были подарены отличившемуся в Венгерской кампании 1849 года генералу Брауэру фон Бренштейну, прадеду Г. Иванова, одним из Великих Князей. Позднее Г. Иванов писал: «И Ватто и Шотландия у меня из отцовского (вернее прадедовского) дома. Я <...> играл ребенком на ковре в комнате, где портрет моей прабабушки <...> висел между двух саженных ваз импер<аторского>

ляли собой галантные сцены с дамами, кавалерами, амурами на острове Афродиты, богини любви¹. Таким образом, вкус к Ватто и его эпохе, к фарфора, расписанного мотивами из отплытия на о. Цитеру» (Georgij Ivanov/Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. — Mit Einleilung herausgegeben von Hans Rothe. — Köln; Weimar; Wien, 1994. — С. 70).

¹Для поэтической мысли Г. Иванова далеко не безразлично содержание картины Ватто, имеющей два варианта — один с изображением бюста Афродиты (Венеры) находится в Лувре (Франция), другой, в котором богиня представлена в виде статуи, в замке Шарлоттенбург (Берлин). На картине и в перспективе, и на первом плане изображена холмистая местность, правая часть которой покрыта растительностью и деревьями, в гуще которых помещен бюст Афродиты (берлинский вариант в отличие от луврского имеет овальное обрамление). На этом фоне изображены две группы дам и кавалеров. Считается, что композиция картины связана с театральными увлечениями и интересами Ватто и представляет собой две мизансцены. Дело в том, что светская жизнь, эта «вечная комедия», приобретала, как полагают исследователи, черты театрализованной иллюзии. Аристократическое общество играет в «Астрею» или «Аркадию». Игра состоит в том, чтобы как можно полнее заменить грубую реальность воображаемой жизнью счастливых обитателей «страны нежности»... Титулованные особы увлеченно изображают Диан и Эндимионов, пейзажников и бергеров, Астрей, Клелий, Леандров. «Место действия — сады и парки, аллеи, каналы, гроты и фонтаны, которые изображали девственные леса, полноводные реки, бурные водопады и таинственные пещеры. Реквизитом были позолоченные посохи, ювелирно изготовленные корзиночки, «наивные» костюмы из драгоценных тканей. Эта игра представляла собой удивительную смесь естественности и искусственности, ностальгических мечтаний и легкой иронии, глубоких духовных потребностей и нелепого гипноза моды». (Западно-европейская художественная культура XVIII века. — М., 1980. — С. 53). Однако именно «через театр, в игре которого выражались подлинно взволнованные человеческие чувства, Ватто пришел к исследованию человеческой души, и через тот же театр пришел к романтической утопии, предвещающей Жан-Жака Руссо» (там же. — С. 10). Ватто волновал «образ прекрасного человека на прекрасной земле», который «нес в себе всю условность поэтической мечты, но и всю глубину творческого воображения...». Воображаемый утопический мир «мог представляться недостижимым, но он заключал в себе вполне осознанную и желанную цель — не в меньшей мере, чем мечты и идеи философов Века Просвещения о *естественном* человеке» (там же). Ватто усвоил театральные композиционные приемы и в особенности принцип двойной игры, которая присутствует в его картинах в скрытом виде. Она выражается в нескольких моментах: в реальном и воображаемо-утопическом, видимом и подозреваемом, в высоком и низком, в пасторально-идиллическом и ироническом. В образном мире Ватто, по мнению искусствоведов, «нет ничего окончательного, последнее слово как бы предчувствуется, предугадывается». Герои Ватто, принадлежащие в высшем слоям общества, казалось бы, твердо стоят на ногах, но вместе с тем «хрупки,... ощущают свою не вечность, слабость, и в мимолетном общении, в иллюзии близости, в искренней симуляции наслаждения они видят спасение от угроз своему существованию».

Немалую роль тут сыграли мифологическая живопись и рационалистическая философия, одновременно и утверждающая ценность разума, и проникнутая скептицизмом. От мифологической живописи идет идея «галантного маскарада», в котором участвуют божества земных радостей — Вакх, Амур, Венера (или их аллегории и символы — бюсты, статуи, скульптуры), разыгрывающие любовные и забавные истории, причем мужские божества приобретают женскую грацию, а богини предаются безудержному кокетству (там же. — С. 47). К философии восходят мысли о «маленьких счастьях» (*petites bonheurs*), которые «вполне могут заменить недостижимое и создать столь нужную для человека иллюзию счастья». Популярными становятся

идеи «разумного эпикурейства», «естественного человека», одухотворенного земного счастья, «философического» наслаждения жизнью (там же). Ср., например, позднейшую «маленькую философию» Батюшкова. Неудивительно, что далекий античный остров, где, согласно поэтическим преданиям, царят радость жизни и чистая любовь, становится в XVIII столетии удобным нарицательным именем и воплощением утопических идей о человеческом счастье.

В этих условиях выработалось своеобразное понятие галантности, «обозначающее не только узкую сферу утонченно любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным. Современник говорит, что «словом “галантный” называют все то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах; так называется то неуловимое (*je ne sais quoi*), что составляет цвет и блеск вещей. Галантность есть не только в прекрасных стихах, изящной словесности и в красивых выражениях, т. е. в произведениях чистого духа; ее можно найти в оружии и в мебели, в упражнениях и в играх, в удовольствиях и наслаждениях — я имею в виду удовольствия светлых умов и наслаждения прекрасно мудрых» (там же. — С. 54). Представление о галантности как о сущности искусства, считает А.К. Якимович, определило жанр «галантных празднеств» в живописи. «По всей видимости, — пишет автор, — современники находили в этом жанре не просто изображение светского времяпрепровождения с флиртом на лоне природы. Они понимали этот жанр скорее как «праздник искусства», искусства жизни «светлых умов и... прекрасно мудрых». Подобные идеи явились как бы пробным камнем для искусства: у Ватто они приобретают особую художественную глубину...». В XVIII веке сложились новые критерии жизненных ценностей. Одной из них было предпочтение мечты реальности. «Сент-Эвремон так сформулировал идею о предпочтительности забытья: «Чтобы жить счастливо, нужно поменьше размышлять о жизни и уметь как бы избавляться от себя; и среди удовольствий, доставляемых различными предметами, уметь отрешиться от сознания своих несчастий». Как мечтать, об этом говорит Мадлен де Скюдери: «Чтобы сладко мечтать, нужно дать волю своему духу и оставить его на его же усмотрение; нужно быть в одиночестве, на лоне природы; нужно, чтобы в душе было нечто приятное; ...нужно хотеть ни о чем не думать и все же думать о чем-то. Нужно уметь усыпить свои чувства, чтобы вообразить себе то, о чем думаешь; и, наконец, рассудок должен действовать до того момента, когда уже не знаешь, где находишься». Так возникает разработанная до тонкостей техника мечтания, своеобразный самогипноз. Эпикурейский писатель Мишель Деланд, последователь Фонтенеля, в своей книге «Искусство не скучать» предлагает свои рецепты. Поскольку удовольствия мимолетны, они могут наполнить нашу жизнь лишь в том случае, если мы умеем продолжить их «внутренними резонансами». Самое тонкое наслаждение заключается не столько в самом моменте наслаждения, сколько в моменте его перехода в воспоминание, замечает Деланд. Когда мы возвращаемся мысленно к прошлым удовольствиям, мы воспринимаем их более глубоко и проникновенно и открываем в них все новые и новые прелести. Разделяя свою жизнь между удовольствиями и воспоминаниями о них, мы можем счастливо сочетать то и другое и не поддаваться разрушительной жизненной тоске» (там же. — С. 54–55). «Особую притягательность, — пишет А.К. Якимович, — отныне таят в себе любовные переживания, приобретающие новое качество проникновенного и рафинированного «артистизма чувств». Сент-Эвремон писал настоящие мадригалы в честь любви, этой «драгоценной и нежной болезни». «Платонические» идеи в переработке Оноре Дюрфе рассматривают любовь как духовное наслаждение, очищающее душу. Любовь противопоставляется желанию и возвышается над ним. Мадлен де Скюдери в своих сочинениях противопоставляет Венеру Уранию и Венеру Анадиомену, т. е. любовь небесную, чистую и любовь земную, мутную. Эпикурейство начала XVIII в. умышленно забывает все природные и общественные осложнения любви, сглаживает в ней все болезненное, бурное и опасное, превращая ее в приятную фикцию безоблачного счас-

тя. Фонтенель: «Она (любовь) не должна быть бурной, ревнивой, отчаянной, страстной, но нежной, простой, деликатной, верной и, чтобы сохраняться такой, — иметь надежду. Ваше сердце наполнено, но не потрясено; вы озабочены, но не обеспокоены; вы взволнованы, но не до отчаяния». Для Фонтенеля душа человека — нежнейшая и хрупкая субстанция. Лишь с помощью специальной душевной гигиены можно сохранить ее от зловредного действия грубых страстей. Эпикурейцы того времени создали поразительные образы «безразличного» и тонко чувствующего мечтателя, далекого от практической жизни, но владеющего искусством жить душевной жизнью — сладостной и не совсем настоящей. Их мечта о безмятежности и спокойствии нашла свое продолжение, углубление и обогащение в искусстве Ватто (там же. — С. 55). С этой точки зрения эпикурейство начала XVIII века было «тесно связано с философским скептицизмом, с рациональным сомнением в истинности господствующей религии, морали, политики, социального устройства. На рубеже нового столетия в эпикурействе можно увидеть не только пресыщенно гурманское смакование «радостей жизни», но и нечто гораздо большее — тот особенный интерес к сложному внутреннему миру человеческой души, который ... был глубоко созвучен устремлениям Ватто (там же. — С. 55–56). Все это означает, что, если творчество Ватто нужно рассматривать в широком образном контексте духовной культуры Франции, в искусстве и литературе которой издавна существовала сильная традиция «пасторали», или «идиллии», то и оба поэтических сборника Г. Иванова на сюжет «Паломничество на остров Киферу» Ватто, также необходимо изучать в столь же широкой историко-культурной перспективе. И тогда многие образы станут более понятными.

Двойственность установок Ватто и неокончателность художественного решения вызвали различные интерпретации его творчества, в частности, картины «Паломничество на остров Киферу». Так, спор возник уже о том, где изображено галантное празднество — на Кифере или в одном из бесчисленных мест, ей посвященных, близ ее ботта (парижский вариант) или близ статуи (берлинский вариант) в преддверии отплытия, когда жрецы и жрицы, поклонники Афродиты вдохновились на эротическое путешествие на остров любви. Поэты и художники склонялись к мнению О. Родена: «И уже маленькие амуры, колеблемые легким эфиром, порхают вокруг путешественников, указывая им путь к лазурному острову, который виднеется на горизонте» (О. Роден. Искусство. — СПб., 1914. — С. 68; см. также: Rodin A. L'art. — Paris, 1911. — P. 91–97.). Эта трактовка в основном закрепились в искусстве и в поэзии, хотя некоторые ученые (М. Леви) полагали, что дамы и кавалеры не плывут на остров и не находятся там, а возвращаются с острова. Большинство исследователей все же считает, что на картине изображен не сам остров Кифера, на котором естественнее было бы нарисовать святилище Афродиты как символ ее постоянного пребывания и культа, а одно из многочисленных мест почитания богини любви. Подобной трактовки придерживался и Г. Иванов, не усомнившийся в роденовской интерпретации и после того, как он увидел оригиналы Ватто в Берлине и в Париже и когда писал об «отплытии на остров» в поздние, эмигрантские, годы. Таким образом, сюжетом картины и поэтического сборника стало именно отплытие в заманчивую даль эротически изящного и галантного — любви, окультуренной природы, высоких духовных наслаждений.

Что же касается трактовки художественного содержания картины, то мнения художников, поэтов и искусствоведов также разделились. В статье братьев Гонкур «Философия Ватто» (1856), помещенной затем в первом томе «Искусства XVIII века», Ватто представлен художником мечты, видения, сна, фантазии, утопии и т.д. Но за мечтательной отрешенностью как главной чертой, по мнению авторов творческого лица Ватто, исчезли другие стороны — зоркость наблюдения, скрытая ироничность, элементы гротеска, философическая направленность мысли, справедливо отмеченные иными интерпретаторами. Ж. Мишле на страницах «Регентства» движущими силами искусства Ватто провозгласил «грусть» и «мечтательность». Р. Юнг в работе

«Мир Ватто» высказал мысль, что Ватто создал некий замкнутый в себе мир образов, которые «всегда есть и никогда не существовали». О. Роден в уже упомянутой статье «прочитал» и истолковал картину Ватто в сюжетном ключе. Некоторые ученые (Фурко и Маккиа) утверждали, что картина изображает сцену из спектакля, но, кроме общей театральной направленности, это мнение не нашло своего подтверждения. Роден полагал, что художник изобразил в ней последовательное развитие любовных чувств по восходящей линии. Однако с ним не согласились ни французские, ни русские искусствоведы, кроме Ш. де Тольная. Например, для М. Леви более убедительная последовательность — не зарождение и развитие любви, как полагал Роден, а ее затухание и постепенное исчезновение, иначе говоря, не отплытие на остров Афродиты, а возвращение обратно из ее царства. Г. Бауэр, не согласившись ни с Роденом, ни с Леви, настаивал на том, что образный строй картины зиждется на сопоставлении двух смысловых уровней, реального и метафорического планов любви. По его мнению, время здесь протекает кругообразно, поэтому начало и конец сливаются, что особенно очевидно в берлинском варианте. В этом же ключе, но с иными акцентами развивалась и мысль М.В. Алпатова о противопоставлении двух планов в картине Ватто. По убедительному мнению исследователя, «Между двумя группами фигур — ближайшей к зрителю и более удаленной — есть не очень заметная, но весьма многозначительная разница. Второй план показывает в чуть-чуть «шаржированном» ключе те же перипетии галантных отношений, которые наблюдаются на первом плане, второй план как бы незаметно отражает первый в слегка кривом зеркале. Появляется некоторый оттенок примитивно-чувственной и откровенной любовной игры, хотя это и не бросается в глаза благодаря такту художника. В лицах, в движениях, во многих деталях второго плана появляются легкие черты гротеска и снижения (например, такая почти комичная деталь, как выглядывающий из-под камзола одного из кавалеров «хвост» рубашки). Итак, одна и та же тема в картине Ватто развивается в двойном освещении — в идеальном «пасторальном» варианте и в привкусом «низменного» жанра. Художник показывает сосуществование и взаимные превращения прекрасной мечты (первый план) и жизненной прозы (второй план). «План мечты» акцентирован, а «план жизни» подчинен ему. Однако прямо на наших глазах фигуры первого плана переходят во второй и в конце концов все должны там оказаться. Ватто не только противопоставляет две сферы, но и объединяет их. Он не отрицает «жизнь» ради «мечты» или наоборот, он видит их противоречивое единство. Стало быть, художник проводит тему любви в двух регистрах, в «идеальном» и в «низменном» (Алпатов М.В. Этюды по истории западно-европейского искусства. — М., 1963. — С. 315; см. также: Западно-европейская художественная культура XVIII века. — М., 1980). В конечном итоге, ученые пришли к выводу, что различные интерпретации не противоречат друг другу и что художественный смысл картины находится в точке их пересечения. Поэтому непродуктивны споры о том, изображено ли в картине «нарастание» или «затухание» любовного чувства, реальное ли это действие или поэтическая метафора, поскольку отплытие на остров Любви, как символ любовного плаванья, заключает в себе мысль о начале и конечности, о необходимости возвращения, а возвращение предполагает предшествовавшее ему «отплытие». Стало быть, понятия «туда» и «обратно» взаимно дополняют друг друга. Нет окончательного ответа и на вопрос о «начале» или «конце» действия в картине Ватто, так как «галантное празднество» имеет свой, особенный отсчет времени. Действие стремится замкнуться. Особенно это ясно в общей овальной композиции берлинского варианта. «Замкнутое круговращение жизни, вечно начинающейся заново, когда завершение обращается в начало, — общий принцип бессмертного, вечного и счастливого бытия в идеальной стране, характерный для идиллической литературы и для живописи... Сопоставление реального и аллегорического планов любви — специфическая особенность пасторали... Дифференцирование идеального и «низменного» также является отличительной чертой пасторали... «Отплытие на остров Киферу» демонстрирует общие струк-

пасторальной поэзии XVIII века был воспитан и привит Г. Иванову еще с детства. Учитывая эти сведения, «Отплыть...» трактуется обычно, согласно с мыслью автора, как поэтическое путешествие из домашнего мира в мир литературы¹, отплытие-открытие, подобное бодлеровскому «отроку, в ночи глядящего эстампы», видящего за бесконечными валами бесконечные дали, и как начало большого поэтического пути, о котором содержался намек и в эпитафии.

Не только, однако, культура XVIII–XIX веков была в поле зрения Г. Иванова. Автор был воспитан на французском и русском символизме, он интересовался новыми течениями в поэзии и в искусстве, в том числе и авангардными, «левыми». Отголоском этих интересов были эпитафия из

турные качества французской идиллии в том виде, в котором она сложилась к началу XVIII в. Образный строй этой картины призван воплотить идеал «олимпийского» бытия в представлении XVIII в., бытия по ту сторону времени, по ту сторону иллюзии и реальности, радости и меланхолии, любви и одиночества — утопический идеал, согретый душевным теплом и озаренный тихой, гармонической лучезарностью в пасторальных мотивах французского Возрождения...» (Западно-европейская художественная культура XVIII века. — М., 1980. — С. 72–73).

Столь внушительный экскурс в историю трактовки «Паломничества на остров Киферу» Ватто необходим для того, чтобы яснее стали точки соприкосновения между принципом изображения французского художника и принципом изображения русского поэта. Можно с большой долей уверенности утверждать, что двойственность изображения Ватто, которую характеризуют как «зеркальность», когда две группы галантных дам и кавалеров нетождественно и отчасти гротескно отражаются друг в друге, когда художник обнаруживает «двойное зрение», одновременно реальное и утопическое, земное и небесное, высокое и сниженное, жизненное и метафорическое, сложилось у Г. Иванова не без воздействия живописи Ватто (ср.: «Друг друга отражают зеркала Взаимно искажая отраженья», «талант двойного зренья»). Первый сборник Г. Иванова — начало воплощения «таланта двойного зренья», давшего впечатляющие поэтические плоды и превратившегося в истинное мучение.

¹ Из литературных предшественников Г. Иванова можно назвать В.К. Тредиаковского («Езда во Остров Любви», Жерара де Нерваля («Сильвия»), Бодлера («Поездка на Киферу»; неизвестно, правда, знал ли Г. Иванов это стихотворение из «Цветов зла» в 1911 г.), Верлена, вдохновившегося живописью Ватто в цикле «Галантные празднества» (1869) и упомянутого Г. Ивановым («Луна возшла совсем как у Вэрлена»). Мюррей Ростон сопоставил переходный период от барокко к рококо в искусстве конца XVII — начала XVIII вв. с анти-романтической и анти-символистской программами Парнаса и Акмеизма, согласно которым «божественное вдохновение было неверной дорогой к существенной для человека правде» (Murray Roston. *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts 1650–1820*. — Princeton: Princeton University Press, 1990. — P. 108). Это позволило Е. Эткинду писать о «новом рококо» Ватто и о «новом рококо» Верлена и Георгия Иванова, хотя последний «не имитировал Верлена» (Эткинд Е. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 432). Вообще XIX век был временем возникновения «мифа о Ватто», причем роль писателей и поэтов в его создании вряд ли можно переоценить. Личность и образы Ватто были романтизированы и символизированы. В этом приняли участие и Т. Готье («Ватто», 1838), и Т. де Банвиль («Стактиты», 1853), и Ш. Бодлер («Маяки», 1855), и Верлен («Галантные празднества», 1869), и М. Пруст («Портреты художников», 1900). Из современников Г. Иванова тема отплытия встречается у М. Цветаевой («Плаванье»), у М. Волошина («Двойной соблазн — любви и любопытства...» и др.

символиста Сологуба, подзаголовок «Поэзы», явно отсылающий к эго-футуристу И. Северянину¹. Таким образом, жанр стихотворений сборника Г. Иванов мыслит не в одном лишь кузминско-стилизаторском, но и в северянинском духе. Сюда же можно отнести и разные формы: идиллии, пасторали, сонет, триолеты, газеллы, антологии, романсы, песни-баллады, акrostихи, элегии, стансы, которым знаменитый эгофутурист придал «галантерейные» формы. Еще один источник поэтических картин в сборнике — живопись. Молодой поэт любит и понимает старину, широко и умело пользуется стилизацией, тяготеет к декоративности, проявляет отменный вкус и знаком как с работами старинных мастеров, так и с полотнами современных ему художников. В частности, в ряде стихотворений комментаторы отметили влияние художников «Мира искусства», например, Борисова-Мусатова.

В общих чертах можно сказать, что в первом сборнике преобладают зрительные впечатления, что автор внимательно и пристально вглядывается в воображаемый мир, стремясь сделать его зримым. Эта черта еще до очарованности акмеизмом, обнаружила в Г. Иванове потенциального «акмеиста» и участника «Цеха поэтов»². Этим живописным картинам поэт придал мечтательность, меланхолическую томность, как того требовали условия жанра и стилизации.

Первый сборник Г. Иванова, несмотря на отзывы Брюсова и Гумилева, отметившие его немаловажные поэтические достоинства и признавшие талант поэта, в последующем все же не получил, пожалуй, справедливой оценки³. Его обычно рассматривали на фоне эмигрантской лирики Г. Иванова, с которой он, конечно, не идет ни в какое сравнение. Если же мыслить «Отплыть на о. Киферу» безотносительно к последующим сочинениям Г. Иванова, то можно сказать, что его первая поэтическая книга не только весьма примечательна, но и по-настоящему хороша. Можно согласиться с тем, что в ней много несамостоятельного в смысле воображаемого содержания с его условными персонажами и именами (Амур, Венера, Хлоя, Темира и пр.), но два качества сразу обнаруживают подлинного и талантливого поэта. Первое — безупречность вкуса при стилизации других поэтов и при воссоздании воображаемых культур; второе — своеобычный авторский голос, который прорезается через стилизации и чужие влияния и который выражается в необычных ритмах.

Вот открывающий сборник «пролог» «Мечтательный пастух»:

Мне тело греет шкура тигровая,
Мне светит нежности звезда.
Я, гимны томные наигрывая,
Пасу мечтательно стада.

¹ Сборник был выпущен издательством «Его» на деньги сестры Г. Иванова.

² Напомню, однако, что акмеистом Г. Иванов не был.

³ См., например, типичное, но не совсем верное высказывание В. Крейда: «О самостоятельности содержания стихов «Отплыть на о. Цитеру» говорить тоже не приходится. Лучшее, что в них есть, так это «...наивно-простодушный вкус...» (Крейд Вадим. Петербургский период Георгия Иванова. — Tenaflly, 1989. — С. 25).

Когда Диана станет матовою
И сумрак утренне-глубок,
Мечтою бережно разматываю
Воспоминания клубок.
Иду тогда тропинкой узенькою
К реке, где шепчут тростники,
И, очарован сладкой музыкою,
Плету любовные венки.

И, засыпая, вижу пламенные
Сверканья гаснущей зари...
В пруды, платанами обраменные,
Луна роняет янтари.

И чьи-то губы целомудренные
Меня волнуют слаще роз...
И чьи-то волосы напудренные
Моих касаются волос...

Проснусь — в росе вся шкура тигровая,
Шуршит тростник, мычат стада...
И снова гимны я наигрываю
Тебе, тебе, моя звезда!

Стихотворение построено как монолог пастуха, героя античных и классицистических пасторалей и идиллий. Воображаемая реальность изящно сплетена с книжными представлениями. Пастух в изображении пасторалей и идиллий античности тонко отделен от пастуха в изображении поздних античных писателей, в частности, Лонга, оказавшего сильное влияние на классицистов. Вместе с тем эти изображения не противоречат, а дополняют друг друга¹. При этом сам Г. Иванов как автор-поэт остается нейтральным и скорее даже ироничным, искусно совмещая две культуры в форме третьей, свойственной его времени. Мечтательный и нежный пастух, наделенный «северянинской грациозностью» и кузминской «томной расслабленностью» — это совсем не Г. Иванов, создавший образ в духе позднего символизма и раннего постсимволизма, вне кубофутуризма, акмеизма, хотя некоторые черты поэтики уже близки, и с явной оглядкой на эгофутуризм².

¹ По предположению А.Ю. Арьева, стихотворение написано от лица Дафниса, пастуха с острова Лесбос (в заключительном стихотворении сборника «Эпилог» упоминается его подруга Хлоя). Дафнис и Хлоя — герои романа «Дафнис и Хлоя» Лонга, «пастушеские истории» которого получили новое осмысление в начале XX века в переводах, изданиях и статье Д.С. Мережковского о символизме этого произведения (см.: *Иванов Георгий. Стихотворения.* — СПб., 2005. — С. 498).

² Многие образы стихотворения и сборника вообще восходят к Северянину и почитаемым им поэтам (в частности, К.М. Фофанову). То же самое относится и к жанрам. Замечено, что строка «Луна роняет янтари» напоминает образы из стихотворений Фофанова («Тридцать лет»), Вяч. Иванова («Сфинксы над Невою»), Вс. Курдюмова (сб. «Азра»), В. Святловского (сб. «Янтари»). Сюда же надо отнести и

Первая строка — «Мне тело греет шкура тигровая...» — это явно античная реалия, символ естественности и свободы. Вторая строка — «Мне светит нежности звезда» — иного, классически-романтического представления, причем нежность не свойство пастуха и не качество, приписываемое ему поэтом, а привнесенное из книг настроение героя. Третья строка — «Гимны томные наигрывая...» — снова возвращает к античности, но эпитет («томные») — позднего литературного происхождения. В четвертой строке — «Пасу мечтательно стада» — простое и естественное, восходящее к античности «пасу... стада», снабжено книжным литературным «мечтательно» — так представляло себе галантное общество и литература XVII–XVIII века не только реальную античность, но и ее поэтические интерпретации в жанрах пасторалей и идиллий. В этой эстетической игре культурными мирами, их различием, пересечением и сопряжением проявилось высокое мастерство молодого поэта. С такой точки зрения все слова в строках так плотно стилистически «притерты» друг к другу, что только анализ дает возможность распознать принцип строения поэтической картины. И одновременно совершенно очевидно, что эта античная картина не могла быть написана ни Пушкиным, ни Дельвигом, ни Фетом, ни А. Майковым, ни Щербиной, ни Меем, ни Фофановым, ни кем-либо другим, а лишь Г. Ивановым, усвоившим новую рифмовку и прокладывающим новые пути в этой области без щегольства Кузмина и нарочитой утрированности Северянина, в стиле которого пошлость граничит с иронией. В самом деле, у какого поэта до XX века могут найтись рифмы: тигровая — наигрывая, матовою — разматываю, узенькою — музыкою, пламенные — обраменные, целомудренные — напудренные. Эти новые рифмы¹ бросают легкий иронический свет на воображаемый

стихотворение А. Майкова «Я в гроте ждал тебя в урочный час»: «Редела ночь; любовница Кефала, Облокотясь на рдяные врата Младого дня, из кос своих роняла Златые зерна перлов и опала На синие долины и леса...». Кстати, влияние А. Майкова очень заметно и в других стихотворениях, например, в «Сонете» («В залив, закатной кровью обогранный...») с его переносами в другую строфу глаголов («В залив закатной кровью обогранный, Садилось солнце. Матовый кристалл Луны оранжевой медлительно всплывал...») Ср.: «Не слышно уж литавр бряцанья; пирный звук Умолк, и стих давно оружия бранный стук; Но мир, волшебный сон в забытые чертоги Вселились, — новые, неведомые боги!» («Вхожу с смущением в забытые палаты...»)

¹ Слово «напудренные» никак не могло относиться к античности, потому что античные женщины не пудрились, зато исправно и щедро накладывали пудру на волосы и парики дамы и кавалеры XVIII века. Слово «целомудренные» опять-таки не характерно для античности и более прилично для того же блистательного столетия. В свете новых рифм, принадлежащих XX веку, и многие реалии, например, «шкура тигровая» тоже могут быть осмыслены современным духе. А.Ю. Арьев считает, что в этом выражении продемонстрирован близкий футуризму в целом, раньше акмеистских манифестов провозглашенный «возврат к жизни — простой и дикой» (Д. Бурлюк). Д. Бурлюк в поздних воспоминаниях (*Бурлюк Давид. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения.* — СПб., 1994. — С. 25) писал: прав был А.М. Ремизов, «советовавший Владимиру Бурлюку ходить голым, опоясавшись лишь тигровой шкурой...» Однако эстетическая дерзость Г. Иванова — не дерзость футуриста: по сравнению с футуристами, образы Г. Иванова заметно смягчены. Если у футуристов «дохлая луна», то у Г. Иванова — «Когда Диана станет матовою...»)

монолог пастуха, потому что созданные в нем картины уже не могут восприниматься реальностью: и античность, и галантный XVIII век отодвинуты от века XX эстетической дистанцией, ясно обнаруживаемой в стилистической структуре. Но вместе с тем поэзия XX века не только улыбается прежним культурам, — она усваивает и присваивает их, включая в себя. Так устанавливается непрерывность культурного развития и обогащения, исключая перерыв традиции¹.

«Мечтательный пастух» — стихотворение, в котором намечен сюжет всего сборника, — с одной стороны, тело в шкуре тигровой, а с другой, — «нежности звезда» (Диана, Венера), свет которой ведет поклонников-путников Афродиты на остров Киферу. Земная любовь освещается животворящим небесным божественным огнем, а вся история превращается в мечту о рае на земле. После наслаждения галантными любовными чувствами поэт обращается к природе, к печальному, грустному и радостным минутам общения с ней, к ее исцеляющей или недостижимой чуждой силе. Последний раздел — «Когда падают листья...» — посвящен прощанию с землей и земными радостями (здесь прямо говорится о смерти) и весь устремлен к небесному христианскому миру. Так намечен путь от языческой античности к духовному просветлению в лоне русской старины и православия. В «Эпилоге» соединились Лермонтов и Гумилев:

Я, как моряк, прибывший к гавани,
Коротким отдыхом не пьян.
Но к новому готовлюсь плаванью,
И сердце рвется в океан.

Кроме того, выражение «шкура тигровая» — яркая живописная деталь. В контексте галантных мотивов из А. Ватто она может быть воспринята краской романтика-живописца, воссозданной заново кистью художника из «Мира искусств» (см.: *Иванов Георгий*. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 499).

¹ Те же самые черты проступают и в первом стихотворении раздела «Любовное зеркало» — «На острове Цитере»:

Волны кружевом обшиты
Сладко пламенной луны.
Золотые хризолиты
Брызжут ввысь из глубины.

На побережьях зеленых
Ждут влюбленных шалаши.
О желаньях утоленных
Напевают камыши.

Смуглый отрок, лиру строя,
На красавиц целит глаз.
Не успела глянуть Хлоя,
Как стрела ей в грудь впилась...

Волны, верные Венере,
Учат шалостям детей.
Не избежать на Цитере
Купидоновых сетей!

Однако «новое плавание» — не возвращение с острова Цитеры и не намечаемое вторичное путешествие, а паломничество за пределы земли, в небесный океан. Из прошлого поэт переплывает в настоящее и предвидит переход в иной мир. Таким образом, поэт не возвращается в исходный пункт — в прошлое и на землю, а устремляется в небеса. И хотя ему дороги и море, и «свет таинственной звезды», и золоторогая луна, и старинные сказки, хотя он снова чувствует себя пастухом рядом с Хлоей, озаряемый мечтами, — перед ним открываются новые пути, вызывающие в нем не горечь от утраты земных наслаждений, а отвагу, доблесть и дерзость:

Мы — в дерзкое стремимся плавание
И мы — смелее с каждым днем.
Судьба ведет нас к светлой гавани,
Где все горит и н ы м огнем!

В «Эпilogе» объединяются все темы и мотивы лирического сюжета — от эротических до религиозных.

«Отплыть на о. Цитеру» вызвало несколько благожелательных отзывов, в частности, Брюсова в «Русской мысли» и Гумилева в «Аполлоне». Впоследствии Г. Иванов писал В. Маркову о том, что «легко и без усилий нырнул в самую гущу литературы, хотя был до черта снобичен (и) глуп». Оба рецензента сразу же отметили, что Г. Иванов находится под непосредственным и сильным влиянием М. Кузмина¹. О том, что стилизации Кузмина-поэта стали ориентиром для начинавшего на периферии акмеизма Г. Иванова в его первых сборниках «Отплыть на о. Цитеру» и «Горница» и о том, что юному поэту реальность обычно виделась отраженной в образах искусства, впоследствии писал и В. Марков².

Брюсов, написав, что в стихах Г. Иванова «есть „обещания”» и что юный поэт «умеет выдержать стиль» (а это в устах строгого мэтра была явная похвала), счел его менее самостоятельным, чем И. Северянин³.

Рецензия Гумилева была менее сдержанной и более сочувствующей. Отметив, что «В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина», — Гумилев пояснял: «Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к восторженно звонким стихам-молитвам»⁴. Вместе с тем для Гумилева Г. Иванов сразу предстал мастером стиха: «...Первое, что обращает на себя внима-

¹ См.: Русская мысль, 1912, № 7; Аполлон, 1912, № 5. См., например, высказывание М.Л. Лозинского: «Небольшой мир, раскрываемый в этой книге, только спутник старшей планеты — поэзии Кузмина. (Гиперборей, 1912. Вып. III. — С. 29). Ныне комментаторы отмечают и другие влияния: Ин. Анненского, К. Бальмонта, Н. Гумилева, М. Волошина, А. Белого.

² Марков Владимир. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. Пб., 1994. — С. 164.

³ Русская мысль, 1912, № 7. — С. 21. Влияние М. Кузмина не укрылось от современников и на внешнем облике Г. Иванова, как о том писал поэт А.А. Кондратьев.

⁴ Библиотека русской критики. Критика русского символизма. — М., 2002. — С. 109.

ние в книге Георгия Иванова, — это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство удовольствия¹. Другое ценное качество стихов Г. Иванова — «безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем и какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин»². Третье свойство — «развитие образов», обнаруживающее «большую сосредоточенность художественного наблюдения...»³. Все эти три качества позволяют видеть в Г. Иванове подающего надежды поэта.

Итак, с самого начала критики почувствовали в Г. Иванове прирожденного мастера стиха⁴, обладающего безошибочным вкусом и склонного к пристальным наблюдениям, благодаря которым его образы обретают ясную отчетливость и зрительную выразительность. Так, М. Лозинский в рецензии на сборник «Отплыть на о. Цереру» писал, что Г. Иванов проявил «замечательную для начинающего поэта уверенность стиха, власть над рифмами, умение по-новому сопоставить и оживить уже привычные образы, способность к скульптурно-красочной передаче зрительных восприятий»⁵.

Сложнее обстояло дело с содержанием, потому что почти все критики отметили его ограниченность и даже узость. М. Лозинский в той же рецензии писал о «небольшом мире, раскрываемом в... книге» и пожелал, чтобы Г. Иванов не посвятил свое творчество «пышной забаве турниров», а нашел «в себе решимость поднять его для завоеваний»⁶. М. Лозинский имел в виду то обстоятельство, что поэтические состязания с другими поэтами на их почве не принесут славы Г. Иванову и что ему надлежит быть более самостоятельным⁷.

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Позднее, в заметке «Наши поэты. I. Георгий Иванов» Адамович писал: «Георгий Иванов родился для стихов, пришел в мир, чтобы писать стихи, как Бальмонт «пришел в мир, чтоб видеть солнце». Это, пожалуй, основная его черта: для него стихи — тот воздух, которым ему от природы предназначено дышать» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. — С. 331). Сам Г. Иванов высказался о себе в том же духе: «Вообще я в сущности способен писать только стихи. Они высказывают сами» (*Звезда*, 1999, № 3. — С. 148).

⁵ *Гиперборей*, 1912, № 3, с. 30.

⁶ Там же.

⁷ Из иных замечаний В. Брюсова и других поэтов можно отметить следующие. Брюсов в обозрении «Сегодняшний день русской поэзии» писал, что Г. Иванов «находит иногда изысканно милые стихи («Луна взошла совсем как у Верлена...»)...» (*Русская мысль*, 1912, № 7. — С. 21–22). Иного мнения держался Кузмин: «Нет, г. Иванов, далеко не как у Верлена, но иногда вдруг, немного вяло и лениво, выходит как у Вас самих» (*Петроградские вечера. Книга третья.* — Пг, 1914. — С. 233). В том же обзоре Брюсов отметил строки из «Романса» — «Монаха и святотатца, Я всех теперь обниму...», напомнившие ему его стихи: «И Господа, и Дьявола Хочу прославить я...» («З.Н. Гиппиус»). Ср. также кощунства Северянина, появившиеся после «Отплыть на о. Цереру»: «Я славлю восторженно Христа и Антихриста...» («Шампанский полонез»).

Отзывы других критиков, далеких от модернизма, не были столь лестными, но, по большей части, не улавливали ни новых веяний в поэзии, ни особенностей дарования Г. Иванова. Так, Е. Уманец, редактор-издатель царскосельского журнала «Светлый луч»¹, писала: «Перед нами тощая тетрадка в розовой обложке. Это «поэзы» Георгия Иванова, отплывшего на остров Цитеру черпать на этом античном острове свои вдохновения. Говоря без ненужных вывертов, столь любезных нынешнему «импрессионизму», а простым общепринятым языком, — это стихотворения, навеянные классической стариной. Любви к древней Элладе у почтенного стихотворца хоть отбавляй, но умения писать стихи, а главное, обращаться поуважительнее с рифмой, к сожалению, маловато. Такие сомнительные рифмы, как *экстаз* и *слилась*, *Дианин* и *странен*, *скерцо* и *сердце*, *глаз* и *впилась*, *песни* и *интересней*, *румяна* и *странно*, *святотатца* и *отдаться*, так и сыплются из-под быстрого пера поклонника Венеры». Автор рецензии даже не подозревает, что Г. Иванов вслед за другими поэтами расширяет «область рифм» и что именно такие рифмы вскоре широко войдут в поэтическую практику. Другие замечания также бьют мимо цели: «Затем невольно напрашивается вопрос, зачем г. Иванов поплыл па о. Цитеру, чтобы описывать зарю пасхальной ночи, маскарад <...> сияние месяца над белым костелом и, наконец, чувства монаха перед приятием схимы... Можем уверить стихотворца..., что на Цитере вовсе не знали христианской пасхи, не строили костелов, не принимали схиму и не устраивали наших маскарадов». Из этих слов совершенно ясно, что общий замысел сборника остался рецензенту недоступным. Из стихотворений Г. Иванова рецензент выделил «Сонет», «У моря», «Икар», «Моей тоски не превозмочь...», «Элегию», «Эпилог» и «Мечтательный пастух». Относительно последнего стихотворения в рецензии сделаны замечания о том, что автор «перескочил вдруг из античного мира в средние века» и что «в античном мире ни женщины, ни мужчины никогда не пудрились». Однако Г. Иванов не стремился к тому, чтобы исторически точно воспроизвести античность. Его интересовал мифологический сюжет в свободном изложении, приближенном как к галантной живописной трактовке, характерной для А. Ватто и его эпохи, так и для традиций русской любовной лирики конца XVIII — начала XIX веков. В этом случае не соблюдались точные реалии, допускалось условное их употребление, например, совмещались, смешивались греческие и римские боги, божества (римские «фавны» и греческие «нимфы»). Автор рассчитывал не на историческую конкретность описаний, а на живописные и поэтические картины Ватто, на художественные тексты и подтексты, в которых приоритет отдавался не мифологии, а поэзии. Так, уже справедливо замечено, что Хлоя, обитательница Лесбоса, не могла находиться на Цитере, но это имя используется скорее в нарицательном, чем прямом, смысле, что и было свойственно русской лирике.

Что же касается отзывов прессы эстетически индифферентной, то она «Отплыть...» встретила жестче всех. В петербургской газете рецензент В. Л. (Вадим Лесовой) обвинил Г. Иванова в банальности за стихи: «Что плакать о любви несчастной, Когда огонь в крови горит!», не заме-

¹ 1912. № 1.

тив, что поэтом употреблена сознательная перифраза из Пушкина («В крови горит огонь желанья...») и из Лермонтова («Когда огонь кипит в крови»)¹.

Сразу после выхода сборника И. Северянин своеобразно откликнулся на него, посвятив Г. Иванову стихотворение «Диссона»²:

Диссона

Георгию Иванову

В желтой гостиной, из серого клена, с обивкою шелковой,
Ваше Сиятельство любит по вторникам томный журфикс.
В дамской венгерке комичного цвета, коричнево-белковой,
Вы предлагаете тонкому обществу ирисный кэкс,
Нежно вдыхая сигары Эрцгерцога абрис фиалковый...

Ваше Сиятельство к тридцатилетнему — модному — возрасту
Тело имеет универсальное... как барельеф...
Душу душистую, тщательно скрытую в шелковом шелесте,
Очень удобную для проституток и для королев...
Впрочем, простите мне, Ваше Сиятельство, алые шалости...

Вашим супругом, послом в Арлекинии, ярко правительство:
Ум и талант дипломата суть высшие качества...
Но для меня, для безумца, его аристотельство,
Как и поэзы мои для него, лишь чудачество...
Самое ж лучшее в нем, это — Ваше Сиятельство!

Мало сказать, что Северянину «Отплыть на о. Цитеру» не понравилось. Оно вызвало в нем, как видно из его стихотворного отклика, раздражение. В. Брюсов не без основания считал «Диссону» проникнутой «злой иронией». Называя стихотворение Северянина «прекрасным от начала до конца», он писал: «В наши дни это — редкий дар; сатира в стихах вымирает, и приходится дорожить поэтом, способным ее воскресить»³.

Северянин прикрылся маской комплиментарного и почтительного критика, под которой, однако, легко узнаваем настоящий зоил. Более всего Северянина, очевидно, возмутили попытки подражания ему, которые, с его точки зрения, шли в разрез с его цельной и выдержанной в одном стилистическом ключе поэтикой: «... поэзы мои для него... лишь чудачество...». Надо признать, что Северянин оказался прозорливым: Г. Иванов не пошел по его пути, но запомнил это злое стихотворение: его позднейший отзыв о Северянине не вызывает в этом ни малейших сомнений.

Стихотворный отклик Северянина не мог, однако, в глазах Г. Иванова перевесить отзывы Брюсова и Гумилева. Получив экземпляры первой

¹ Голос Земли, 1912, 30 января, № 21.

² Диссона (лат. *dissono*; fr. *dissonance*) — «нестройно звучу», разнозвучие; в поэзии — пропуск рифмы.

³ Критика о творчестве Игоря Северянина. — М., 1916. — С. 15.

книги, молодой поэт тут же отправил один из них в журнал «Аполлон», откуда его известили, что он удостоен звания члена «Цеха поэтов», присужденного ему заочно, а затем прочел о себе мнения двух знаменитых поэтов¹.

Следствием вступления в «Цех поэтов» стал уход весной 1912 года из «Академии эгопоэзии», о чем Северянин известил Брюсова. Получив письмо от Гумилева с приглашением войти в Цех поэтов «без баллотировки» и желанием встретиться для личного знакомства в «Бродячей собаке», Г. Иванов 13 января 1912 года явился в знаменитый подвал Художественного общества интимного театра на вечер в честь 25-летия творческой жизни Константина Бальмонта, жившего тогда за границей. Эта встреча решила будущую жизненную и творческую судьбу Г. Иванова. Он стал вхож в «Цех поэтов», сделался постоянным посетителем «Бродячей собаки», познакомился с Гумилевым, Ахматовой, Мандельштамом, Адамовичем, другими акмеистами и сочленами Цеха.

«Приплыв» к «Цеху поэтов», Г. Иванов «отплыл» от Кузмина и Северянина. Замкнулся самый ранний период его творчества и настала пора искать новые пути в лирике. Наиболее трудным и насущно необходимым стало поэтическое самоопределение — обретение «своего» содержания и его самостоятельного воплощения.

В «Цехе поэтов» к Г. Иванову поначалу отнеслись с должным вниманием и дружелюбием, его считали арбитром вкуса, и почти со всеми он находился в хороших отношениях: Ахматова и Мандельштам посвятили ему стихи, он аккуратно посещал заседания. Лишь Гумилев продолжал присматриваться к новому сотруднику, не замечая ни особых сдвигов в его поэтике, ни попыток стать более независимым и менее подражательным и переимчивым в лирике, чем прежде. Словом, что-то настораживало Гумилева, и войти в число шести акмеистов Г. Иванову, как ни хотелось, все же не удалось. Он так и остался на периферии движения, в близком окружении, но не в его центре.

В последнее время была высказана догадка, что причина отчуждения заключалась в том, что Г. Иванов — не человек цеха, а человек эпохи. Несмотря на то, что он постоянно входил во все существовавшие «Цехи поэтов», эти объединения не выражали его эстетических позиций. Цех нужен был Г. Иванову как знак «отмеченности и избранности», потому что такая избранность в «серебряном веке» осознавалась нормой, а не исключением из правил. Однако подобную отмеченность и избранность предоставляли и другие объединения, но Г. Иванов связал себя раз и навсегда с гумилевским «Цехом поэтов». Значит, что что-то эстетически близкое и ценное привлекало его в акмеизме и в «Цехе поэтов». Если в поэзии он легко надевал различные поэтические маски и легко подражал разным поэтам, имитируя их поэтику, то в жизни он остался верен избранному в молодости объединению, несмотря на возникавшее время от

¹ Впоследствии Г. Иванов вспоминал: «...Через месяц после посылки этой книжки в «Аполлон» — получил звание члена Цеха поэтов, заочно мне присужденное». (Georgij Ivanov/Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. — Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. — Köln; Weimar; Wien, 1994. — С. 62–63).

времени стремление к независимости. Собственно, его эстетическая независимость и выражалась в том, что он свободно усваивал разные поэтические системы, которые таились в его поэтике. В конце концов это стало своеобразным принципом его творчества. Когда прямое подражание сменилось преображением, тогда его поэзия стала источником новых поэтических школ и веяний, а его по праву признали их зачинателем и выразителем.

Обстановка, в которой оказался Г. Иванов, вступив в «Цех поэтов», была весьма противоречивой и насыщенной драматическими коллизиями. Не войдя в состав акмеистов, Г. Иванов, с одной стороны, остается свободным в творчестве, не спеша целиком и безоговорочно следовать эстетическим канонам акмеизма и Гумилева, а с другой, в критических и публичных выступлениях отстаивает лозунги и вкусы «Цеха поэтов» в различных журналах. Напечатанные им стихи 1912–1913 годов в журналах «Гиперборей», «За 7 дней», «Златоцвет», «Современник», в газете «Русская молва» и других вошли затем в сборник «Горница»¹.

¹ В жизни Г. Иванова с 1913 по 1922 год, т.е. до отъезда за границу, произошло множество событий. Кроме журналов, связанных с акмеистами, он печатался и во множестве других изданий: «Аргус», «Нива», «Огонек», «Голос жизни», «Новый журнал для всех», «Лукоморье», «Северная звезда», «Синий журнал», в альманахах «Солнечный путь», «Цевница», «Зеленый цветок», «Петроградские вечера», «Альманах муз», «Вечер „Триремы“...», «Тринадцать поэтов», «Петербургский сборник». После отъезда Гумилева на фронт осенью 1914 замещает его в отделе поэзии журнала «Аполлон» и становится обозревателем поэтической продукции. Тогда же посещает собрания общества «Медный всадник», позднее (1915–1916) участвует в литературном кружке «Трирема», а в 1918 году основывает литературно-художественное общество «Арзамас». В 1916–1917 Иванов вместе с Г.В. Адамовичем возобновляет заседания «Цеха поэтов» (2-й «Цех поэтов»), в которых участвуют молодые поэты, пришедшие на смену акмеистам. Цех собирался то дома у Г. Иванова, то в «Привале комедиантов», то в квартире поэта М. Струве или у С. Радлова. Участвовали В. Шилейко, М. Тумповская, Н. Оцуп, а из «главных» акмеистов — М. Зенкевич. Основная тема — поэтическое мастерство. В статье «Черноземные голоса», написанной как в это время, Г. Иванов пояснял, что такое мастерство — оно «учит поставить слово так, чтобы оно, темное и глухое, вдруг засияло всеми цветами радуги, зазвенело, как горное эхо, мастерство, позволяющее сокровенное движение души облечь в единственные по своей силе слова». В той же статье громко звучал мотив, не раз возникавший на заседаниях: «будем верить, что наша поэзия вступает в более здоровую, ясную, близкую к жизни область» (Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 486, 488–489). Второй Цех продержался лишь год. В это же время Г.Иванов посещает собрания только что открывшегося общества «Медный всадник». В конце 1919 года Г. Иванов получил приглашение от издательства «Всемирная литература» принять участие в переводах с французского и английского языков произведений зарубежных классиков и в течение 1920–1921 годов перевел «Кристалль» С. Колриджа, «Исповедь сына века» А. Мюссе и «Орлеанскую девственницу» Вольтера (в соавторстве с Гумилевым и Адамовичем). В ноябре 1920 года совместно с Гумилевым основывает новый, третий, «Цех поэтов» (в марте следующего года состоялся первый выпуск альманаха Цеха поэтов при его участии). Еще раньше, летом 1920 года, он получает приглашение, подписанное А. Блоком, вступить в Петроградский Союз поэтов, а в марте 1921 года избирается его секретарем. После расстрела Гумилева (впоследствии Г. Иванов в письме В.А. Александровой признался, что был участником петроградской «Боевой организации» («дурацкий Таганцевский заговор»), но остался невредим вследствие молчания Гумилева, не выдавшего его и тех, кто входил в его «десять-

Если Гумилев отнесся к ним настороженно и отчасти недоуменно, то Кузмин увидел в Г. Иванове верного последователя и подражателя акмеистов, которых упрекал за «стремление к некоторой торжественности и безжизненному объективизму». Оказавшись в окружении Гумилева и познакомившись со многими литераторами, художниками, артистами, Г. Иванов вращался в самой гуще столичной богемной, «угарной» жизни¹.

«Как поэт, — писал Р. Гуль, — Георгий Иванов впервые выступил в Петербурге в годы так называемого «серебряного века» нашей литературы. Там он был любимцем «Аполлона» (не бога, а журнала). Там вышли его ранние сборники — «Лампада», «Памятник славы» «Вереск» и другие. Об этом блестящем времени нашей литературы в эмиграции написано много. Заслуги его справедливо оцениваются. Но есть и неумеренные апологеты, готовые огульно поднять на щит все связанное с этим литературным прошлым, вплоть до обожествления почти уже мифического публичного животного, в свое время носившего кличку «Бродячей собаки». В эмиграции даже делались и делаются попытки воскрешать «атмосферу» петербургского эстетизма. Но вряд ли жизненны и нужны эти реставрации. Увы, не все было прекрасно «в датском королевстве». Ведь отчего-нибудь да задыхался же Блок? И не он один. И если отдельные прозаики, поэты, художники тогда показали себя во всем блеске своих творческих сил, то надо признать и то, что «массовый» петербургский эстетизм, эстетизм «середняка», конечно, не был высоким этажом русской духовной культуры. Он был в достаточной мере низменного тона. В оранжерее петербургского эстетизма впервые и выступил Георгий Иванов. Ее «воздух» он дал почувствовать в своей прекрасной книге «Петербургские зимы». Но в «Распаде атома» он дал и духовно-психологический рисунок этого эстетического «середняка» в виде неких зверьков-разку». — Новый журнал, 1996. Кн. 203–204. — С. 156) разбирал в 1922 году его архив, составил, отредактировал и выпустил в свет книгу Н. Гумилева «Стихотворения. Посмертный сборник».

В личной жизни Г. Иванова также происходят заметные перемены: в конце 1915 года он женился на Габриэль Тернизыен и в 1916 году у него родилась дочь. Однако брак оказался недолгим: весной 1920 года Г. Иванов познакомился с поэтессой Ириной Одоевцевой, поклонницей Гумилева, участницей «Цеха поэтов», а 10 сентября 1921 года женился на ней. Осенью 1922 года Г. Иванов уехал в командировку в Германию для составления репертуара государственных театров (через Латвию покинула Россию и его жена, Ирина Одоевцева). Они поселились сначала в Берлине, а потом в Париже. Перед отъездом поэт встретился в последний раз с О. Мандельштамом и совершил последнюю поездку в Москву.

¹ В годы богемной молодости Ю. Анненков нарисовал портрет Г. Иванова: влажные, с поволокой глаза, чуть раскрытые толстые, кривящиеся в усмешке губы с лениво дымящейся папироской в мундштуке, четким пробором гладко уложенных волос. Есть сведения, что Г. Иванов подкрашивал губы, а весь его внешний вид с челкой был сотворен Сергеем Судейкиным. Впоследствии Г. Иванов написал очерк о петербургской богемной жизни и «Бродячей собаке» (*Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 339–343). В мемуарном очерке «Поэты» Г. Иванов рассказал о том, что после бессонной ночи в «Бродячей собаке», собравшись у Кузмина, один варил на спиртовке чай, другой рассматривал и перекладывал книжки, а третий полировал «свои ногти, и так уже отполированные до отказа» (Дни, 1925, 15 ноября, № 854. — С. 4).

махайчиков: «Они любили танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины; они так смотрели на жизнь: из чего состоит год? Из трехсот шестидесяти пяти праздничков; а месяц? Из тридцати именин». И когда размахайчикам говорили: «Жизнь уходит, зима приближается, вас засыпет снегом, замерзнете, вы умрете, зверьки, — вы, которые так любите жизнь... они прижимались тесней друг к другу, затыкали ушки и спокойно, с достоинством отвечали: “Это нас не кусает-ся”». Вряд ли стоит оттаивать размахайчиков»¹.

Атмосфера высокой и блестящей культуры «серебряного века» была неотделима от атмосферы декадентской, оказывавшей свое пагубное влияние на литературу и искусство крупнейших художников времени. Кругом все было проникнуто не только светом и разумом, не только жизнью и духовным здоровьем, но и предчувствием гибели, с которой как-то само собой все согласилось и приняло как должное и неизбежное. Рядом с порывами к свету и к новой жизни не исчезала мысль о смерти. Поэты второстепенные и третьестепенные эксплуатировали эти отравленные ядом демонизма идеи. Было несколько путей преодоления губительных настроений. Один из них предложили символисты, посчитав, что дело поэзии не сосредоточено только в сфере искусства. Оно заключается в преображении жизни. Ощувив себя не столько поэтами, сколько пророками, они пошли навстречу своим теургическим озарениям. Однако жизнь не преображалась, а пророки низводились до поэтов, и этот неожиданный результат деятельности воспринимался падением с достигнутых, казалось бы, высот. Преображение жизни, жизнестроительство в культуре «серебряного века» оборачивалось крахом и трагедией. Опыт доказывал, что «реальнейшее» (Вяч. Иванов) в искусстве и в жизни недосягаемо: озаряющие поэта образы идеального запредельного бытия, как бы они ни были ослепительны, не более, чем быстро исчезающие «соответствия». Их существование ограничено внутри себя и конечно: они умирают в себе, не проникая во внешнюю жизнь, ничего не превращая и ничего не преобразуя. Это сознание вошло в кровь и плоть Г. Иванова, обусловив трагизм его лирики.

Акмеисты, прочувствовав крушение поэтической теургии символистов, громогласно заявили, что дело поэта — земное, культурное, а не теургическое, не пророческое. Поэты есть поэты, и поскольку они поэты, они могут оказаться и пророками. Земля — явление эстетическое и экзотическое, ей свойствен соблазн, но она конечна, а в преддверии неминуемого конца всякая рефлексия по поводу идеальных, неземных целей бесполезна. Целью жизни должно быть достижение и утверждение свободы творческой личности на земле, а не жизнестроительство, не преображение и благоустройство земли.

Г. Иванов соглашался с акмеистами, но не мог отказать в правоте и символистам: язык богов надлежит выразить окультуренным земным поэтическим языком, но поэтическая мысль есть отсвет неземного, нездешнего события. Стихи рождаются как чудо из тех же озаряющих сознание и чувство электрических «соответствий» между явлениями мира запредельного и мира земного. Эти «соответствия» и есть поэтические пе-

¹ Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 233.

реживания, именуемые поэтами разными, но сходными именами: «священный трепет», «неведомый трепет», «новый трепет», «трепет нездешнего огня». Отсюда возникал принцип, по которому главное в искусстве поэзии не «что» и не «как», а поэтический «трепет», объемлющий душу поэта еще до всякого словесного образа и при этом требующий словесного выражения, достигаемого с помощью утонченного мастерства. Появляясь у многих поэтов в форме «музыки», музыкальной стихии, наплывающей из потусторонних сфер, он обретает словесный образ. Именно так происходило и с Г. Ивановым.

В то время, когда Г. Иванов оказался в «Цехе поэтов», он не относился к поэтам первой величины. Но трагедию эпохи, проникнутой настроениями гибели, которые невозможно превозмочь, и трагедию поэзии, не способной преобразовать жизнь, он пережил сполна. Поэтому он не предавался иллюзиям, а избрал позицию стороннего и как будто незаинтересованного наблюдателя. В этом не было равнодушия ни к жизни, ни к людям, не было и эстетства, в чем его обычно упрекали. Для Г. Иванова смысл поэзии заключался в том, может ли чувствовать «трепет» ничем не примечательная и даже развращенная богемными и декадентскими чувствами душа, может ли она, эта тлетворная и пораженная бездуховностью, беспросветным скепсисом душа, обрести связь с мировым целым, с музыкой и гармонией мира не через утверждение, а через отрицание этого мира. Иначе говоря, поэтический опыт Г. Иванова состоял в утверждении мира через всеобщее и бескомпромиссное отрицание. Этот принцип, вполне прочувствованный и осознанный значительно позднее, отчасти проявлялся уже в раннем, доэмигрантском, творчестве и означал полный отказ от «эстетического идеализма», т.е. от веры в безраздельную красоту, что, согласно Блоку, являлось нездоровым признаком эпохи и состояния общества.

С такой точки зрения, эстетическое начало никуда не исчезло, но, перестав быть самоцелью, проявлялось через мастерство. И чем выше мастерство, тем глубже и яснее проступают в поэзии «любовь, мука, мудрость, вся сложность чувств современной лирики», сопряженные «с величественной, в веках теряющейся духовной генеалогией». В этом, по мысли поэта, заключена подлинная цель искусства — видеть мир таким, каков он есть, без прикрас, без иллюзий, без налета эстетизма. Здесь открывается путь к истинной лирике.

Следующие после «Отплыть на о. Цереру» поэтические книги были, однако, только преддверием к реализации этих переживаний. В мае 1914 года вышел в акмеистическом «Гиперборее» новый поэтический сборник «Горница»¹. В нем уже нет того упоения прошлой жизнью и тех

¹ В научной литературе высказана мысль о том, что название сборника связано — через Кузмина и Блока — с платоновским образом пещеры. В. Крейд высказал предположение, что название «Горница» — реминисценция из Кузмина: «Светлая горница — моя пещера» (*Крейд Вадим*. Петербургский период Георгия Иванова. — Тенафли, 1989. — С. 57). Однако сам Кузмин (псевдоним — Петр Отшельник) с недоумением писал: «Почему-то книга называется “Горница”» (Петроградские вечера. Кн. Третья. — Пг., 1914. — С. 233). Некоторые исследователи считают также, что названия «Горница», «Вереск» — дань литературному этикету и выдержаны в акмеистичес-

надежд на будущее, которые явственно присутствовали в первом сборнике. В литературе отмечено, что в первом стихотворении, открывающем «Горницу», — «В небе над дымными долами...» — лирический сюжет сборника «завязывается на православной мистике» («Сердцу спокойному грезится Белый, неведомый скит») и ведет, опять-таки через Кузмина, к полуфольклорному-полумистическому образу Светлой Горницы.

Мысль поэта, восходящая к символическим «соответствиям» мира земного и мира горнего, считает А.Ю. Арьев, «заставляет поэта нарушить акмеистические заповеди, настраивает его на духовидческий футуризм Елены Гуро», которая писала о «горнице Христа»¹. Но, обращаясь к символистам, к их исканиям «божественного света», Г. Иванов вряд с полной серьезностью воспринимает их мечты. Скорее он останавливается на грани веры и иллюзии. Стихотворение заканчивается, казалось бы, ликующей уверенностью:

Выйдет святая затворница,
Небом укажет пути.
Небо, что светлая горница,
Долго ль его перейти!

Стало быть, переход из земной юдоли в небесный рай настолько же легок, насколько нетрудно перейти горницу от одной стены до другой². Однако весь лирический «сюжет» в его духовном содержании, развернутый в сборнике, свидетельствует об обратном: перейти из земного мира в небесный рай не только не легко, но и невозможно.

И тем не менее Г. Иванов не остался безучастным к духовным исканиям «серебряного века». В своей лирике он исходит из них как данности, пребывающей за пределами отрицаемой наличной действительности, но он слишком скептик, чтобы видеть их воплощение. Его внимание сосредоточено на земной жизни, но она как бы остановилась и не дает пищи воображению. Приходится искать идеальное бытие в прошлом или в будущем, но так как будущее темно, то взгляд поэта обращается в прошлое. Однако при этом точка отсчета в изображении ли прошлого, в отказе ли от современности — лучи «оттуда», где сияет божественный свет. Утверждение идеального бытия через отвержение неудовлетворяющего и пустого земного или через обращение к прошлому. У раннего Г. Иванова, до эмиграции, преобладает второй путь, но апофатизм уже дает себя знать. В эмиграции он станет преимущественным поэтическим взглядом на мир. Из своих отрицательных переживаний земного бытия Г.Иванов извлекал поэтические шедевры. Его, казалось бы, погибшая душа, способная лишь к созерцаниям прошлого, в лирике исторгала из себя карти-

ком ключе, демонстрируя эстетическую установку на предметность поэзии, а также являясь сигналом к благородному опрощению и русификации стиля.

¹ Этот образ был употреблен и самим Г. Ивановым в стихотворении «Три свечи»: «Как в пресветлой небесной горнице Пред иконою Богородицы...».

² В этом свете заглавие «Горница» получает символический смысл, наполненный религиозным содержанием.

ны жизни и красоты, превращая обездушенность, на самом деле мнимую, в животворящий источник желаемого и несбывающегося царства «вечных ценностей». Поэтому в «Горнице», несмотря на порывы к небесному, заявленные в первом стихотворении, самого поэта пронизывает тоска, и он никуда не может уйти от богемной жизни:

Измучен ночью ядовитой,
Бессонницею и вином,
Стою, дышу перед раскрытым
В туман светлеющий окном. <...>

Герой стихотворения охвачен смутной тревогой, которая его преследует. В этом мире он созерцатель, готовый принять все, но не понимающий, зачем он сюда пришел и что его здесь ожидает. Будущее для него туманно, он одинок и никем не любим. Собственные чувства не столько индивидуальны и неповторимы, сколько разделяемы со всем близким кругом «средней» художественной интеллигенции, и потому для выражения их не нужны какие-то особые слова: достаточен набор вполне банальных примет, встречаемых в поэзии, например, Блока (ночь, вино, бессонница, туман). Преимущественный пейзаж — осенний, преимущественное состояние — полусон, бред. Краски реальной жизни, в отличие от живописных полотен, гравюр, предметов искусства или материальной культуры, всегда неярки, тусклы. Лишь в короткие мгновения души героя касается вдохновение, но оно относится к прошлому времени. Созерцания современной жизни, — а герой способен только наблюдать, — не дают новых ощущений и впечатлений, и ему приходится обращаться к культуре прошедшего времени, к предметам ушедшего в историю мира. Его воображение именно там находит полноту жизни — движение, красоту, яркие краски, изобретательность и глазомер мастеров. Так возникают «арабески», живые картинки из маленького цикла «Книжные украшения» — «Петр в Голландии», «На лейпцигской раскрашенной гравюре...», «Какая-то мечтательная леди...», «Ваза с фруктами», «Заставка». В зарисовке «Петр в Голландии» Петр I изображен на корабле, среди леса парусов, нетерпевым и деятельным: «Прищурен глаз. Другой — прижат к трубе подзорной». А кругом кипит жизнь: вот местный веселый ротозей глядит на русского царя, куда-то спешит куафер, гуляет дама... В стихотворении «На Лейпцигской раскрашенной гравюре...» оживают пастух, «какая-то Луиза иль Шарлота», «проводит» борозды пахарь, «взрезая дерн зеленый и упругий», путник с широколой шляпой, размахивающий «палкой суковатой». Здесь царит жизнь в ее пестроте, разнообразии, величии, движении. Особенно полон жизни и красок поэтически переданный натюрморт «Ваза с фруктами». Казалось бы, перед нами «мертвая природа», но как много в ней витальной силы, мощи щедрости, естественной красоты:

Тяжелый виноград и яблоки, и сливы —
Их очертания отчетливо нежны —
Все оттушеваны старательно отлив,

Все жилки тонкие под кожицей видны. <...>

Застывшую и воскресающую жизненность прошлого хранит и Петербург: **«Китайские драконы над Невой...»**, **«Особняк»** с его отсылкой к **«Медному Всаднику»** Пушкина, **«Болтовня зазывающего в балаган»**, **«Фигляр»** с его комически-трагическим искусством:

Я храбрые марши играю,
Скачу на картонном коне,
И, если я умираю,
Все звонко хлопают мне. <...>

Тема фарсово-трагического искусства (**«Бродячие актеры»**, **«Я кривляюсь вечером на эстраде...»**), уходя в прошлое, непосредственно переключается с современностью. Здесь возникают традиционные маски (Пьеро, Пьерета), широко использованные в современной Г. Иванову поэзии, например, у Блока, подхваченные и воспроизведенные в том же ключе (**«Актерка»**):

Дул влажный ветер весенний,
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова. <...>

Жизнь искусственная переливается в жизнь подлинную, и грань между ними стирается и исчезает: «актерка» словно бы жила настоящей жизнью на сцене, но там, как и полагается по сценарию, отравившись, она «оживает», но чувствует себя в реальной жизни умершей и вынужденной «воскреснуть».

В «Горнице» совершается ясно улавливаемое движение лирического сюжета: лирический герой, томимый душевной тоской, обращается к прошлому, находя в нем с помощью воображения истинную, наполненную содержанием жизнь, но она, сталкиваясь с современностью, снова возвращает его к тем же настроениям. Это двойственное ощущение жизни как пустоты и красоты, отдельных и сопряженных, становится для Г. Иванова трагическим и мучительным переживанием. Им проникнуты и другие стихотворения, не вошедшие в сборники, но написанные в эти годы: **«Был грустен дня осенний склон...»**, **«Луна, как пенящийся кубок...»**, **«Поблекшим золотом и гипсовой лепкой...»**, **«Ветер колышет колкий...»**, **«Давно угас блистательный Июль...»**, **«Кинематограф»**, **«Все злит меня, но более всего...»**, **«Осенью»** (**«Плывет рассветное сиянье»**), **«Канарейка в некрашеной клетке...»**, **«Девушка»**. Стало быть, было бы недальновидно полагать, что лирический герой Г. Иванова — эстетствующий субъект, безучастный к жизни и холодный ценитель произведений искусства. Поза, которая ему свойственна, предстает искусственной. За ней скрыт подлинный Г. Иванов, размышляющий над непростыми жизненными проблемами о времени и собственной судьбе, которые никак не замыкаются интересами отвлеченного от мира поклонника одного лишь

изящного.

Для смысла стихотворения «Горлица пела...» существенно и сопоставление со стихотворением Блока «Девушка пела в церковном хоре», предложенное А.Ю. Арьевым. По мнению этого автора, Г. Иванов полон решимости «стать в ряд посвященных, причастных тайне, но обряд инициации не проходить»¹. Это обнаруживает в стихотворении религиозно-философский подтекст: горлица пришла в стихотворение из библейского мира, а лирический персонаж Г. Иванова — из мира тех, кто «не пришел назад». А.Ю. Арьев считает, что герой уплыл слишком далеко и обрел покой в «золотом веке», однако, речь идет не о «золотом веке», а о потустороннем мире, где герой увидел царство небесное:

Порою слышал дальние трубы,
И странный голос меня волновал.
Я видел взор горящий и губы
И руки узкие целовал.

Но оказалось, что эти видения и ощущения — всего лишь бред («тогда я бредил»), избавившись от которого герой снова очутился на грешной земле с ее яркими красками, но по-прежнему неотступной тоской и безидеальной душой («пустое небо»). Ни пение горлицы, которое он не слушал, ни уход в свой собственный мир, обернувшийся бредом, не спасло от безочарования.

Критика в целом восприняла «Горницу» скорее отрицательно, чем положительно. С одной стороны, она не могла не оценить взрослого мастерства поэта, а с другой, не понимала, зачем Г.Иванов эту книгу выпустил, потому что ее содержание никого не затронуло, а, следовательно, смысловое наполнение стихов сочла никчемным и никому не нужным. Хороший поэт с безупречным вкусом, пишущий пустые стихи, — такова тогдашняя репутация Г. Иванова. Это мнение с необыкновенной откровенностью выразили С. Городецкий («В книжке Г. Иванова почти не найти технических недостатков», «Изобразительная сторона порой очень ему удается»²) и В. Шершеневич («Я думаю, что книга Г. Иванова, просто, не нужная книга. Что в том, что автор в тысячный раз воспоет луну и Пьеро, старинные духи и щетки для ногтей, вазу с фруктами и Неву?»). «Автор, — продолжал Шершеневич далее, — вероятно, любит свою книгу, читателю же трудно не только полюбить, но и понять, а для чего, для кого она написана?» И тут рецензент коснулся отношения Г. Иванова к жизни: «Его беда в том, что он, как поэт, не живет, а застыло смотрит из комнаты в комнату. И странно, описывая детали жизни, самой жизни он так и не почувствовал, ее нет в “Горнице”»³. Верно уловив, что Г. Иванов «как поэт, не живет», В. Шершеневич не совсем прав в своем упреке — причина заключалась не в самом поэте, который томился отсутствием

¹ Иванов Георгий. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 29. Инициации (от лат. *initiatio*) — посвятельные обряды в родовом обществе, связанные с переводом юношей и девушек во взрослый возраст; здесь — обряд посвящения в новое качество.

² «Ежемесячное приложение к “Ниве”», 1915, № 7.

³ Новая жизнь, 1914, № 10. — С. 156–157.

насыщенной духовной жизни и деятельности, а в его трагическом ощущении окружающей пустоты и безвыходности.

Тот же приговор, что и В. Шершеневич, провозгласил и еженедельник «Голос жизни»: «У нас бесконечное теперь число маленьких мастеров, умеющих делать стихи ловко и красиво. Иванов — из них, и «горница» его, строго говоря, — пустая горница. Но построена она хорошо, и могли бы в ней жить чувства и мысли, волнующие читателя, а не оставляющие его безучастными»¹.

Более прозорливым оказался М. Кузмин, который отметил, что интереснее самих произведений — лирический герой Г. Иванова — «столичный подросток, бродячий актер, нежный хулиган, мечтающий о морских путешествиях, недостаточно сильный для авантюриста, слышавший из пятих рук о Вийоне, Рембо и Верлене...»².

Довольно подробно высказался о новом сборнике Г. Иванова Гумилев. С его точки зрения, «Автор «Горницы» Георгий Иванов дорос до самоопределения». Это означало, что Г. Иванов обрел свой «голос», свой стиль, стал узнаваем и что ныне с полным правом можно говорить о его поэтической самостоятельности. Разъясняя далее свою мысль, Гумилев признал, что, подобно Ахматовой, Г. Иванов «не выдумывал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей, и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства — эта психология объединяет его стихи». Отсюда Гумилев заключал: «Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи»³. Вот почему его ассонансы звучат как рифмы, свободные размеры, как размеры строго метрические. Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища»⁴. Что касается стиха, то «Стих Георгия Иванова — соединение эпической сухости с балладной энергией». В качестве примера Гумилев привел отрывки из стихотворения «Осенний Фантом». Гумилев предугадал, «что Георгию Иванову наскучит быть только поэтом и захочется большего размаха, прозаического повествования»⁵. В целом же, по его мнению, Г. Иванов «талантливый адепт занимательной поэзии, поэзии приключений...»⁶.

В своей оценке Гумилев не был достаточно точен: «психология фла-

¹ Голос жизни, 1914, № 2. — С. 18.

² Петроградские вечера. — Пг., 1914. — Кн. 3. С. 232.

³ В этом, кстати, заключено различие между Г. Ивановым и Г. Адамовичем, который писал стихи словно бы нехотя. Правда, впоследствии в письме к Р. Гулю от 8 августа 1955 года Г. Иванов признавался, что, когда «начинается возня с отдельными словами», то «Удовольствия от писания вообще не испытываю ни “до”, ни “после”» (Звезда, 1999, № 3. — С. 148).

⁴ Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 158–159.

⁵ Там же. — С. 159–160.

⁶ Там же. — С. 160.

нера» — не жизненная позиция Г. Иванова, а маска, поза. Кроме того, неверно, что Г. Иванов описывает предметы «без всякого удовольствия или любопытства». Он скрывает личное отношение, избегает лирического пафоса или волнения, но тщательное описание картин, гравюр, натюрмортов, различных скульптурных и архитектурных сооружений, сцен, эпизодов обнаруживает в нем не только «инстинкт созерцателя», но и нечто большее — заинтересованность в богатстве предметного мира, материальной культуры прошлых эпох и в проявленном им тонком чувстве современности — в ней гибель таится и в жизни, и в ее игровых подобию.

Самый глубокий отзыв о «Горнице» принадлежал, безусловно, Блоку¹. Рецензируя напечатанные и ненапечатанные стихи разных поэтов, Блок объединил их по одному признаку: по его мнению, все они являлись продуктами богемы, принадлежали к ее созданиям. Основной признак богемы, согласно Блоку, — кочевое восприятие мира, когда ничто особенно не задерживает взгляд и «нет никакого стержня, который мог бы расти и развиваться»². Казалось бы, Блок подмечал то же, что и Гумилев, писавший о позиции фланера. Но Блок относил кочующий взгляд не к Г. Иванову, а Дм. Цензору. О Г. Иванове он высказался иначе: «Георгий Иванов — полная противоположность Д. Цензору, как по времени своего поэтического рождения, так и по личному складу. Если одного бросила в мир малая революция, которая открыла какие-то источники песни и научила негромко петь без размышлений, то другой вступил в мир в годы самой темной реакции, которая петь никого не учила, но которая создала из него нечто удивительное и непонятное»³. Стало быть, о Г. Иванове нельзя сказать, что у него кочующий взгляд и что он пишет без размышлений. Напротив, талант Г. Иванова не сравним с весьма ограниченным дарованием Дм. Цензора: «Когда я принимаюсь за чтение стихов Г. Иванова, я неизменно встречаюсь с хорошими, почти безукоризненными по форме стихами, с умом и вкусом, с большой культурной смекалкой, я бы сказал, с тактом; никакой пошлости, ничего вульгарного. Сначала начинаешь сердиться на эту безукоризненность, не понимая, в чем дело, откуда и о чем эти стихи. Последнее чувство не оставляет до конца. Но и это чувство подавляется несомненной талантливостью автора; дочитываешь, стремясь быть добросовестным; никаких чувств не остается, и начинаешь просто размышлять о том, что же это такое. Автор знает, например, Петербург⁴, описывает его тонко, умно, даже приятно для некоторых людей, которые, как я знаю, поэзию понимают. Однако почувствовать Петербург автор не позволяет, и, я бы сказал, не потому, что он не талантлив, а потому, что он не хочет этого. Что же он хочет? Ничего. Он спрятался сам от себя, а хуже всего было лишь то, что, мне кажется, не сам спрятался, а его куда-то спрятала жизнь, и сам он не знает куда. В стихах всякого поэта ⁹/₁₀, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, вет-

¹ В 1919 году Блок написал отзыв на подготовленный Г. Ивановым новый сборник стихотворений, названный им «Горница», куда вошли стихи из старой «Горницы» 1914 года. Однако издание не состоялось.

² Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. — М.-Л., 1962. — Т. 6. С. 333–334.

³ Там же. — С. 335.

⁴ В отличие от Дм. Цензора.

ру, но $\frac{1}{10}$ — все-таки от личности. Здесь же как будто вовсе нет личности, и потому — все не подвластно ни критике, ни чувству, ни даже размышлению, потому что не на что опереться, не может быть ни ошибок, ни обратного. Кончаешь свои размышления над стихами Георгия Иванова, уже совсем забыв о нем, думая о том, например, что природа мстит за цивилизацию тонко, многообразно и жестоко, месть эта отражается на невинных больше, чем на виновных.

Точно так же мстит — и тоже за цивилизацию — и искусство»¹.

Беда Дм. Цензора и Г. Иванова в том, что они поверили «теориям»: один, как его убедили критики, объявил себя поэтом богемы (Дм. Цензор), а другой внушил себе, что главное в искусстве поэзии — объективизм и неразличимость формы и содержания (Г. Иванов). Как только теоретиками было сказано, что содержание — это и есть форма, а форма — не что иное, как содержание, то все, в том числе и Г. Иванов, «ушли в форму и лишились содержания». Причина, стало быть, заключалась в том, что теория как продукт цивилизации, оказалась противоположной искусству. Так поэт, поверивший теориям, изменил искусству, и оно отомстило поэту, обманув его, потому что искусству противопоставлен объективизм и равенство содержания и формы как порождения цивилизации, а не исконной природы искусства («художник на каждом шагу должен исповедаться перед собой, проверять себя до конца, выворачиваться наизнанку; если этого нет, — не помогут ни наука, ни вкус, ни даровитость — искусство будет улетать; оно не захочет быть там, где больше верят людям, чем самому себе»²). Стало быть, беда Г. Иванова состояла в том, что он стал жертвой цивилизации и ее теорий, добровольно поверив, будто безупречная форма, если он исключит из стихотворений свою личность, сама собой станет содержанием его лирики. Сама эта вера Г. Иванова — тоже продукт цивилизации, которая может искалечить исключительно одаренные натуры.

Блок увидел в сборнике Г. Иванова — бессилие перед дурными сторонами цивилизации: «Слушая такие стихи, как собранные в книжке Г. Иванова «Горница», можно вдруг заплакать — *не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем — ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с*

¹ Там же. — С. 336.

² Там же. — С. 337. Впоследствии и по другому поводу мысль Блока в известной мере повторил Л. Лунц: «В общем, стихи Г. Иванова образцовы. И весь ужас в том, что они образцовы» (*Лунц Л. Цех Поэтов*. — Книжный угол, 1922, № 8. — С. 49). В той же рецензии Л. Лунц развил свою мысль: «Вот — Георгий Иванов. Он пишет больше десяти лет и за десять лет он не двинулся ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево. И безнадежнее всего то, что у Иванова не было и нет плохих стихов. Все гладко, все на месте — никаких ошибок. <...>. Георгий Иванов наиболее типичный представитель поэтического объединения «Цех Поэтов». У всех поэтов «Цеха» неизменный признак болота: безошибочность» (там же. — С. 48–49). Считая Г. Иванова и других поэтов, принадлежащих или близких к акмеизму «поэтическим болотом», авиор отзыва сделал исключение для двух «вождей акмеизма» — Гумилева и Мандельштама, которых назвал «подлинными, настоящими поэтами». Однако и эти «большие поэты» не могут искупить своей вины — создание «мертвой школы» (см.: там же. — С. 52–54).

*этим сделать нельзя. Автор сам ни в чем не виноват... В пользу издания могу сказать, что книжка Г. Иванова есть памятник нашей страшной эпохи, притом — один из самых ярких, потому что автор — один из самых талантливых среди молодых стихотворцев*¹. Это — книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее для меня всех кровавых зрелищ этого века; — проявление злобы, действительно нечеловеческой, с которой никто ничего не поделает, которая нам — возмездие»².

Стало быть, желание изъять свою личность из стихов — не личная прихоть, каприз или изначально присущее Г. Иванову свойство, а следствие общего состояния действительности, русской жизни в частности. Трагедия заключалась, по мысли Блока, в том, что ничем не обделенные стихи — ни талантом, ни умом, ни вкусом — оказываются обделенными всем и в первую очередь содержанием, потому что поэт изъят свою личность из произведений. Бессодержательность, пустота стихотворений — не следствие личной опустошенности, а ложной мысли, возникшей в цивилизации как ее возмездие, что, только отказавшись от личности, поэт открывает себя и может петь. Сознательно обделяя, обкрадывая себя, изымая личность из стихов, он опустошает себя и только тогда поет. И тут оказывается, что петь-то и не о чем.

Казалось бы, какая поэзия может возникнуть из «обделенности», когда петь не о чем. Но оказывается, можно извлекать лирику из пустоты, когда эта пустота, эта обделенность, по словам А.Ю. Арьева, становится формой существования: «Как доказал опыт позднего Иванова, из «обделенности» извлекается пронзительная лирическая нота, «новый трепет». Когда становится ясно, что ничего, кроме писания стихов, в жизни нет, что высокая беспомощность составляет все ее содержание, у Иванова наступает момент просветленного отчаяния, происходит «вочеловечивание» его лирического «я». На этом чувстве «обделенности всем» возникает очень русская поэзия. С этой точки зрения, Г. Иванов по-настоящему русский поэт. Но все это случится там, в Париже, а здесь в России кое-что остается: родина, семья, поэты «Цеха», Петербург... Хотя, как пронзительно почувствовал и понял Блок, душа уже страдала от обделенности, а попытки ее преодолеть, откликнувшись на события мировой войны, найдя в себе и в народе положительное и даже бодрое содержание, обернулись поэтической неудачей.

На следующий год Г. Иванов, прикомандированный к министерской

¹ Курсив мой. — В.К.

² Там же. В связи с этими словами Блока представляются абсолютно недостоверными воспоминания Дм. Цензора о словах Блока, якобы сказанных великим поэтом в 1921 году: «считаю нужным совсем отклонить рекомендованных <в Союз поэтов> Гумилевым Георгия Иванова и других эпигонствующих, совершенно опустошенных, хотя и одаренных поэтов. У них ничего нет за душой и не о чем сказать...» (Ленинград, 1946, № 5. — С. 19). Смысл слов Блока в передаче Дм. Цензора решительно противоречит тому, что написал Блок в своей рецензии. К тому же никто иной, как Блок, летом 1920 года подписал приглашение Г. Иванову вступить в Петроградский Союз поэтов, а в марте 1921 года Г. Иванов был избран секретарем Союза поэтов.

канцелярии, откликнулся на события первой мировой войны третьим по счету поэтическим сборником «Памятник славы», вышедшим в издательстве суворинского журнала «Лукоморье». Особенность этой поэтической книжки и напечатанных в это же время, например, в журнале «Лукоморье» и других изданиях, но не вошедших в сборники стихотворений, заключалась в том, что темами их стали патриотические чувства, отчасти выдержанные в «русском стиле», отчасти продолжившие на новом материале ностальгические и религиозные настроения. В стихотворениях сборника Г. Иванов шел за своим веком: как и другие поэты Серебряного века, он обращался к народным чувствам, носившим в его стихотворениях лубочный характер, самовозбуждая себя и настраивая на патриотический лад. Сомневаться в искренности поэта не приходится, но поэтическая риторика тяжелым грузом легла на стихи¹.

Первое же стихотворение («Теперь, когда быстрее лавы...»), открывавшее сборник, было пронизано обычными общими фразами и штампами («Пред гордым «Памятником Славы», Поэт, колени преклони», «За честь и правду гибнут люди, Полмира в дыме и огне...») с неизбежным «Суровым ангелом в вышине». Но, несмотря на кровь, гибель соотечественников, поэт верит в победу, ибо Бог на стороне России:

Сквозь тусклый дым пороховой,
Через синодик смерти черной
Я вижу свет, я вижу Твой,
Спаситель, стяг нерукотворный.

Здесь снова воскресают в духе политических стихотворений Тютчева и Хомякова прежние притязания России, справедливость которых война, наконец, по мысли поэта, удовлетворит:

Надежды не обманут нас,
Не минет вещая награда,
Когда в обетованный час
Падут твердыни Цареграда. <...>

Так появляются стихи, славящие павших гвардейцев, русских свя-

¹ В. Вейдле впоследствии писал: «Перелистываю книгу. Все эти сборники, кроме первого, у меня есть или некогда были. Был и всеми забытый третий, «военный» — «Памятник славы» — которого, я в том уверен, автор не стал бы переиздавать. Не потому, что стихи эти были плохо сделаны, и даже не потому, что со слишком уж большой готовностью отвечали слишком очевидному «социальному заказу», а потому, что слишком больно было бы автору как бы подтвердить лишний раз такую, например, строфу:

О твердость и мудрость прекрасная
Родимой страны!
Какая уверенность ясная
В исходе войны!

Почему больно? Не просто потому, что вышло навыворот. Георгий Иванов неподдельно любил ту самую — не другую какую-нибудь — Россию, которая погибла, оттого что в августе четырнадцатого года так бодро, так беспечно, так очертя голову бросилась в войну» (Вейдле В. Умирение искусства. — М., 2001. — С. 407–408).

тых («Георгий Победоносец»), «воителей горних», родину, союзников (бельгийцев, французов, англичан, сербов), чьи песни («Французская», «Британская») тут же стилизуются и декорируются в соответствующем национальном колорите. Такой же стилизации с иным семантическим наполнением подвергается и Германия с ее союзниками, предстающая страной, топчущей «правду Божию».

В художественном отношении значительно сильнее оказались стихотворения ностальгического типа — цикл «Столица на Неве», включающий посвященное Г. Адамовичу «О, заповедная столица...», «Видения в летнем саду», «Бронзовые полководцы», посвященное Б. Садовскому, «Опять на площади дворцовой...», «Столица спит. Трамваи не звенят», «К памятнику Суворова».

В стихотворении «О, заповедная столица...» Петербург предстает в образах Блока: гранит, Нева, желтый сумрак, холодный ветер с моря, таинственные видения... На этом фоне возникают русские цари с их великими и черными делами (Петр I и Екатерина II, Николай I и декабристы, конные гиганты Николая II и манифестанты нового века). Перед общей опасностью у поэта не исчезают сомнения, что нация не сможет объединиться, но ему хочется в это верить:

И мне казалось: вновь вернулась
Пора петровской старины,
Стихия грозная проснулась
Самозащиты и войны.
Да, снова потом, снова кровью
Должны служить до смерти ей
Все обрученные любовью
Железной Родине моей!

Несмотря на победные мотивы, прозвучавшие в стихотворениях Г. Иванова, мысль о том, что объединение нации проблематично, тревожит поэта, и он выражает его подспудно, надеясь не столько на общий долг, сколько на высшие силы. Сборник завершается циклом «Зимние праздники», куда вошли стихотворения «Сочельник», «Рождество в ски-ту», «Благословенные морозы...», посвященное М. Кузмину, «Суженый», в которых преобладает религиозно-народная тема с настойчивым обращением к Христу:

И в окопах усталые люди
На мгновенье поверят мечте
О нетленном и благодном чуде,
О сошедшем на землю Христе¹.

В стихотворении «Родина» мысль Г. Иванова становится особенно очевидной: здесь идея Хомякова о том, что мощь России заключена не в ее силе, а в покровительстве Бога и Богородицы («Не силы темные, глу-

¹ Ср. также: «Победная и грозная, Да будет рать свята... Поем — и небо звездное Сияет — даль чиста, Спокойна ночь морозная, — Христова красота!»

хие Даруют первенство в бою: Телохранители святые Твой направляют шаг, Россия, И укрепляют мощь твою!») приобретает новый оттенок и новый поворот — в настоящем нельзя надеяться на единство нации, а только — на помощь Небес:

С тобою — Бог. На подвиг правый
Ты меч не даром подняла!
И мир глядит на бой кровавый,
Моля, чтобы Орел Двуглавый
Сразил тевтонского орла¹.

«Памятник Славы», независимо от того, осознавал и не осознавал Г. Иванов, что нация расколота, содержал в себе стихийное, инстинктивное предупреждение о грозящей стране опасности. Некоторые стихи, написанные в то же время, говорят о том, что Г. Иванова одолевало недоброе предчувствие:

Как древняя ликующая слава,
Плывут и пламенеют облака,
И ангел с крепости Петра и Павла
Глядит сквозь них — в грядущие века.

Но ясен взор — и неизвестно, что там —
Какие сны, закаты, города —
На смену этим блеклым позолотам —
Какая ночь настанет навсегда!²

Критика встретила сборник сдержанно. Д. Святополк-Мирский в статье «Русское письмо. Современные течения в поэзии. Поэзия и политика» (1921), передавая свое впечатление о патриотических стихах «вундеркинда» Г. Иванова, писал, что они «менее чем недостойны, они отвратительны»³. С. Городецкому, напротив, «Памятник Славы» понравился: «Внем звучит голос юноши, которого события сделали взрослым»⁴. Другой знакомец Г. Иванова, поэт А. Тиняков, писал: «Литературное дарование Г. Иванова представляется нам столь же несомненным, как и скромные размеры этого дарования... Г. Иванову не хватает ни поэтической силы, ни вкуса»⁵. Исключение он сделал для двух стихотворений — «Рождество в скиту» и «Суженый», которые, по его мнению, «созданы

¹ История продемонстрировала и правоту и неправоту Г. Иванова: тевтонский орел был сражен, но не Двуглавым Орлом, который сам оказался побежденным, о чем Г. Иванов написал впоследствии горькое и страшное стихотворение.

² Созданные в годы первой мировой войны стихотворения не позволяют вполне согласиться с В. Вейдле, который, хотя и упомянул только первые два сборника, все же заключал: «Чувство жизни его... не было потревожено предвидением грядущих бедствий» (Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 408).

³ *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 37.

⁴ Лукоморье, 1916, 30 апреля, № 18. — С. 20.

⁵ Новый журнал для всех, 1915. Сентябрь, № 9. — С. 59–60.

настоящим поэтическим чувством».

Другие отзывы повторяли сказанное о первых сборниках Г. Иванова и создавали впечатление, что поэт в своем развитии остановился и даже пошел вспять. «В книжке Г. Иванова, — писали в «Ниве», — почти не найти технических недостатков. Стихи очень гладкие, нередко красивые. Но поэт не ставит своей задачей увлечь читателя, выразить глубокое душевное движение. Нет. Он довольно умело пользуется своим искусством, чтобы изобразить облюбованную сценку, популяризовать какую-нибудь мысль». И далее автор рецензии замечал, что раздел стихов, посвященных Петрограду, неудачен, потому что в них «есть какая-то напыщенность, чуждая дарованию автора»¹. Резче отозвалась газета «Речь»: «Изящная книжечка свидетельствует о превыспренных чувствах автора <...> Но все это не творчество, а пустозвонная словесность. Особенно забавны интернациональные политические упражнения г. Иванова, который умеет воспевать подвиги решительно всех народов»².

В следующем, 1916 году, появился сборник «Вереск»³ с надписью на титульном листе: «Вторая книга стихов». Это означало, что предыдущие две книги «Горницу» и «Памятник Славы» автор не считал достойными своего дарования и поэтическими вехами на своем жизненно-творческом пути⁴.

В «Вереске» Г. Иванов вернулся на прежнюю поэтическую дорогу, но возвращение не выглядело повторением прежнего: в книге открылись новые грани таланта Г. Иванова. В сборнике два отдела: один составили собственно стихи «Вереска», а другой — стихи, перешедшие из «Горницы».

Казалось бы, темы, настроения и переживания в «Вереске» остались теми же, что и в «Отплыть на о. Цитеру», и в «Горнице». Вот переключка со стихотворениями из первого сборника:

Цитерский голубок и мальчик со свирелью,

¹ «Ежемесячное литературное и популярно-научное приложение» к журналу «Нива», 1915. — Т. 2. — С. 458.

² Речь, 1915, 29 июня, № 176. — С. 4.

³ Сб. «Вереск» посвящен первой жене поэта Габриэль Эдововне Тернизыен, близкой к артистическому кругу «Бродячей собаки». Через два года после выхода «Вереска» она уехала вместе с общей с Г. Ивановым дочерью Еленой во Францию. Название сб. «Вереск», как отмечено в литературе, соотносится с Шотландией и с Россией. Оно указывает на литературные и живописные источники вдохновения, побудившие к творческому воображению.

⁴ Г. Иванов невысоко ценил свои ранние поэтические книги. Например, в письме к Р. Гулю от 10 марта 1956 года он сообщал: «...Вы в моей доэмигрантской поэзии не очень осведомлены. И плюньте на нее, ничего путного в ней нет, одобряли ее в свое время совершенно зря» (Новый журнал, 1980, № 140. — С. 188). Еще раньше Р. Гуль, прочитав «Памятник славы», писал Г. Иванову 2 марта 1954 года: «Петербургскую поэзию Вашего времени знаю довольно неплохо. Но вот никогда не видел Вашу старую книгу — «Памятник славы». На днях был в Паблик Лайбери — наткнулся, взял и прочел. Это, конечно, плюсквамперфектум. Но было занято прочесть... здорово нас жизнь помыкала и вымыкала» (Гуль Роман. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. III. Россия в Америке. М., 2001. — С. 228).

На мраморной плите — латинские стихи.
Как нежно тронуты прозрачной акварелью
Дерев раскидистых кудрявые верхи.

Заря шафранная — в бассейне догорая —
Дельфину золотит густую чешую
И в бледных небесах искусственного рая
Фонтана легкую, чуть слышную струю.

А вот стихи, более свойственные «Горнице»:

Литография¹

Америки оборванная карта
И глобуса вращающийся круг.
Румяный шкипер спорит без азарта,
Но горячится, не согласен, друг.

И с полюса несется на экватор
Рука и синий выцветший обшлаг,
А солнца луч, летя в иллюминатор,
Скользит на стол, на кресло и на флаг.

Спокойно все. Слышна команда с рубки,
И шкипер хочет вымолвить: «Да брось...»
Но спорит друг. И вспыхивают трубки.
И жалобно скрипит земная ось².

Снова мы встречаемся с живописью, с литографиями и гравюрами, вызывающими любованье, очарование и вдохновение. Снова слышались упреки критиков, будто Г. Иванов целиком погружен в искусственную, вторичную жизнь и сторонится жизни реальной и естественной. Снова, наконец, рецензенты недоуменно вопрошают: «А где же сам поэт, где его личность?»

Между тем Г. Иванов сделал в «Вереске» значительный шаг вперед. Он обезопасил себя иронией, так что восприятие картин как бы двойится, и они могут быть поняты и как поэтически украшенная зарисовка с нату-

¹ А. Ю. Арьев в примечаниях к стихотворению отметил, что оно «принципиально названо словом “Литография”», и «подразумевает отстраненность автора от изображаемого им события». Но оно связано и современностью: «В дни мировой войны естествен был повышенный интерес к «географии», и заканчивается ст<ихотворе>ние Г. И<ванова> описанием ощущения современника этих событий: «И жалобно скрипит земная ось», образом, заимствованным у Брюсова (сб. «Земная ось», 1907); «кроме того, Вяч. Иванов и Брюсов в 1914 г. обменялись стихотворными посланиями, у обоих поэтов названными «Лира и ось». Строй ст-ния, скорее, чем гумилевской экзотике, Брюсову и Вяч. Иванову соответствует настроению Мандельштамовской «Европы» (1914): «...на глазах моих Меняется твоя таинственная карта»» (Иванов Георгий. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 524).

² См. также: «Как я люблю фламандские панно...», «Пожелтевшие гравюры...», «Кофейник, сахарница, блюда...».

ры, и как лирическое описание художественного полотна, гравюры или других изобразительных форм. Например, южный пейзаж может быть воспринят написанным под непосредственным впечатлением с привкусом легко орнаментированной в элегическом духе античности:

Кудрявы липы, небо сине,
Застыли сонно облака.
На урне надпись по-латыни
И два печальных голубка.

Внизу безмолвствует цевница,
А надпись грустная гласит:
«Здесь друга верного гробница»,
Орфей под этим камнем спит.

Все обвил плющ, на хмель похожий,
Окутал урну темный мох.
Остановись пред ней, прохожий,
Пошли поэту томный вздох.

И после с грацией неспешной,
Как в старину — слезу пролей:
Здесь госпожою безутешной
Поставлен мопсу мавзолей.

Но вместе с тем ничто не мешает воспринять этот пейзаж иначе, как отклик на картину или гравюру, в которой застывшие детали ожили под пером поэта. В пользу такого прочтения говорит и несколько ироничная концовка, бросающая свет на поэтическую зарисовку. Таким образом, Г. Иванов пытался удержаться на грани реальность-искусство, чтобы материал стихотворения воспринимался как жизненный и непосредственный факт и одновременно как уже однажды отраженный в искусстве. Это относится не только к декорациям, ориентированным на античность, но и ко всяким другим сценам и эпизодам («Визжа, ползет тяжелая лебедка...», «Визжат гудки. Несется ругань с барок...» и др.).

Начало стихотворения — типичная зарисовка с натуры, причем глаголы настоящего времени свидетельствуют о происходящем здесь, сейчас, в данный момент («Визжат гудки, несется ругань с барок...»), когда на морской марсельский порт спускается вечер, когда зажигаются огни таверн... Но неожиданно эта реальная картина вдруг напоминает старинную гравюру («Но все полно — такую стариной, Как будто палисандровая рама И дряхлый лист гравюры предо мной»). А следующая строфа увеличивает сомнение в подлинности происходящего наяву: «И кажется — тяжелой дверью хлопнув, Сэр Джон Фарфакс — войдет сюда сейчас — Закажет виски — и, ногою топнув, О странствиях своих начнет рассказ»¹. Автор явно иронизирует над читателем, оставляя его в неведе-

¹ Об ориентации на книжные источники свидетельствует имя сэр Джон Фарфакс: оно, как отмечено А.Ю. Арьевым, заимствовано в исправленном от искажения виде из повести М.А. Кузмина «Путешествия сэра Джона Фирфакса по Турции и другим замечательным странам».

нии и защищаясь от обвинений в незнании или, как упрекали Г. Иванова, в равнодушии к современной жизни.

Ирония, однако, была направлена не только на читателя, но и на самого автора. Первая строфа стихотворения —

Мы скучали зимой, влюблялись весною,
Играли в теннис мы жарким летом...
Теперь летим под медной луною,
И осень правит кабриолетом —

горькая насмешка над поэтом и его поколением, бездумно проводившим дни и теперь вдруг оказавшемся на краю бесславной гибели:

Стало дышать трудней и слаще...
Скоро, о скоро падешь бездыханным
Под звуки рогов в дубовой чаще
На вереск болотный — днем туманным!

В стихотворениях «Вереска» наметились черты всей будущей поэтики Иванова: мнимое равнодушие, созерцательность приводят теперь поэта к утверждению простоты жизни, в которой разрозненные впечатления, выхваченные глазом, стягиваются в прочно сложенную композиционную раму и оживают в ней, не переставая быть разрозненными, но все-таки связываясь тонкими нитями ассоциаций. В этом отношении Г. Иванов следовал акмеистическим принципам, согласно которым мир в произведениях должен выглядеть целостным и изображенным в четких и резких деталях и красках. Г. Иванов, однако, видел мир распавшимся, а предметы и сцены разрозненными. Чтобы придать миру целостность, он ограничивает его либо рамой изображаемой картины¹, либо компози-

¹ Исследователи поэзии Г. Иванова давно выяснили, что ранние образы поэта возникли на пересечении и скрещении старинной живописи с изысканной манерой художников «Мира искусства». К. Липскеров писал о влиянии «декоративных узоров Сапунова и Судейкина» (Русские ведомости, 1916, 13 апреля), Ю. Кублановский предлагал искать аналог ранним образам вместо литературы «в книжной графике 10-х гг. и в круге “Голубой розы”» (Иванов Георгий. Стихотворения. — Париж, 1987. — С. 9). Того же мнения держатся и другие критики, считая, что ивановские «Сады» окрашены «в цвета художников “Голубой розы” — с их меланхолическим лиризмом и прихотливо нежным ориентализмом...» См. также мнение В. Маркова, писавшего, что в «Садах» Г. Иванов не только широко пользуется, но и прощается с живописным инструментарием — «кисточкой миниатюриста» и «рисунком тушью» (Markov Vladimir. Georgy Ivanov: nihilist as light-bearer. — The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972. Berkeley: Los Angeles; London: UC Press, 1977. — P. 158). Таким образом, «предметность» поэзии Г. Иванова не имеет прямого отношения к воспроизведению реальных предметов действительности. Как выяснено, каждое стихотворение и каждый образ в «Вереске» восходит в живописным полотнам или гравюрам. Так, например, упоминание об охотниках в красных фраках в открывающем сборник стихотворении «Мы скучали зимой, влюблялись весною...» вызвано изображением на старинной раскрашенной гравюре и находит подтверждение в воспоминаниях Г. Иванова: «Весь вестибюль в том имении, где я родился и прошли все летние месяцы моего детства и юности, был увешан английскими гравюрами, черными и в крас-

ционной рамой и не выходит за их пределы. Особенно это характерно для пейзажных и немногочисленных любовных стихотворений.

Например, в стихотворении **«Все в жизни мило и просто...»** «мечтающий поэт» «в халате пестром» лениво и рассеянно созерцает пестроту жизни: перед ним проплывают облака, на землю спускается вечер, «стада пропылили» и «проиграли сбор пастухи». Все просто, естественно, жизнь замирает, природа совершает круг («Все образует в жизни круг...»¹), но свой круг, совпадающий и не совпадающий с природным, есть и у человеческой жизни. Предназначенный ход жизни, простой и кругообразный, примиряет поэта с устройством бытия, и его якобы «старческий», «напускной цинизм», как писал С. Городецкий² («Что ж, ужинать? или Еще сочинить стихи?»³), — всего лишь не лишнее лукавства подчинение раз навсегда заведенному порядку (поэт попробовал было начать стихотворение банальной фразой — «Любовь — крылата...», — но власть времени, другой банальности, когда пора спать, а не писать стихи, превозмогла). Кроме того, по мнению А.Ю. Арьева, Г. Иванов сознательно выставил напоказ для осмеяния простосердечие художника, чтобы

как, где и шотландских пейзажей и “охотников в красных фраках” было множество» (Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. — Köln; Weimar; Wien, 1994. — С. 71). В то время Г. Иванов был увлечен стариной: «Я в России до революции, — вспоминал он, — читал часами каталоги и справочники всяких редкостей: картины, книги, фарфор, ковры... Был большой любитель всего этого» (там же. — С. 41). А стихотворение «О, празднество на берегу, в виду искусственного моря...» представляет собой описание картины Ватто «Отплытие на остров Цитеру», но «сделанное в духе сценических новаций и живописи Константина Сомова или Сергея Судейкина 1910-х гг.». В доказательство А.Ю. Арьев отсылает к эскизам декораций Судейкина к оперетте Кузмина «Забава дев» (1911) и его же картине «В парке» (1907) с многочисленными «маркизами» обоего пола на берегу, в виду искусственного моря» или двойной «Автопортрет» А.Е. Яковлева и В.И. Шухаева в костюмах Арлекина и Пьеро (1914). Как остроумно заметил А.Ю. Арьев, мир для раннего Г. Иванова уподоблен живописной картине, и это тоже придает единство и целостность сборнику, поскольку мир заключен в ограниченном рамой живописном пространстве, где стихия жизни обращена в культуру.

¹ Мысль о постоянном «возвращении на круги своя» восходит к Екклизиасту. Применительно к творческой практике Г. Иванова это означает, что любой персонаж, любой эпизод или деталь не имеет самостоятельного значения, а становится частью целого, например, пейзажа, занимая в нем скромное место, но неся в себе новое знание о жизни.

² Лукоморье, 1916, № 18. — С. 20.

³ Критики на все лады издевались над этим стихотворением и прежде всего над строками: «Что ж, ужинать или Еще сочинить стихи?..» (*Галльский В.*: «По-нашему, уж лучше ужинать!» // Новая жизнь: Литературно-общественный альманах. Вып. IV. — М., 1916. — С. 187–188; *Свентицкий Ан.*: «Нет, г. Иванов, лучше ужинать!» // Журнал журналов, 1916, август, № 35. — С. 13; А. Бахрах: «О муках и тревожениях пускай пишут другие. У него есть лишь одна дилемма: Что ж, ужинать или Еще сочинить стихи?..» // Дни, 1923, 13 мая, № 161. — С. 13). А.Ю. Арьев (*Ивановий Георгий*. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 529) отметил пародию В.В. Набокова в сб. «Гроздь» (1922): «О любовь, ты светла и крылата, — но я в блеске твоём не забыл, что в пруду неизвестном, когда-то, я простым головастиком был...» (см.: *Набоков В.В.* Стихотворения. — СПб., 2002. — С. 74).

«подчеркнуть его способность в любом состоянии воспринимать окружающий мир поэтически...», независимо от того, сочиняет ли поэт в домашнем халате стихи или ужинает. Острота поэтического зрения присуща ему изначально, не мотивирована и дана — и совсем не за труды праведные¹. Напомним, что мысль Г. Иванова — чисто пушкинская — стала его устойчивым эстетическим убеждением. Тем самым сочинение стихов уравниено с потребностью ужинать, и каждое действие в круговороте бытия обретает свой смысл, нисколько не умаляя способностей поэта.

Тотальное круговращение, становясь жизненным принципом, понимается и как способ его выражения. В стихотворении «Никакого мне не нужно рая...» взаимные отражения (в глазах возлюбленной — рай небесный, в источнике — небо) замыкаются в композиционный круг:

Никакого мне не нужно рая,
Никакая не страшна гроза —
Волосы твои перебирая,
Все глядел бы в милые глаза.
Как в источник сладостный, в котором
Путник наклонившийся страдой,
Видит с облаками и простором
Небо, отраженное водой².

И такие отражения вносят спокойствие и умиротворение в личную, частную жизнь, отводя грозы и исцеляя страдания.

Принято считать, что в сборнике «Вереск» с наибольшей силой и наибольшей последовательностью проявились принципы акмеистической поэтики³: зримая предметность земных образов, их четкость и живописность⁴. Гумилев, казалось, мог быть доволен. Но что-то насторожило и

¹ Иванов Георгий. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 529.

² По поводу этих строк С. Парнок («Северные записки», 1916, июль-август. — С. 238) сердито-иронически писала: «Вода не подражает небу, отражая его в себе, она ничего не делает для того, чтобы отражать, — она только пуста и прозрачна».

³ Многие исследователи несправедливо отказывают ранним стихам Г. Иванова в самостоятельном художественном значении, полагая, что они интересны лишь с точки зрения следования эстетической доктрине акмеистов. Так, Кларенс Браун, отрицая оригинальность ранних стихотворений Г. Иванова, считает, что они служат отличной иллюстрацией программы акмеистов и заявляет: «Возьмем Георгия Иванова во время его второстепенного — т. е. акмеистического — периода... Ранние стихи Иванова самые акмеистические из когда-либо написанных, и их чтение чуть не навевает скуку. Очевидно, что в них нет ничего от него самого. Они написаны по акмеистическому рецепту без малейшего нравственного убеждения» (*Clarence Brown. Mandelstam. Cambridge: Harvard University Press, 1973. — Р. 157*). Такого же мнения держался и Глеб Струве: «в ранних его стихах («Лампада», «Вереск», «Сады») внешне-изобразительная сторона акмеизма нашла себе наиболее полное выражение. Это была холодная, чеканная, изысканная поэзия» (Глеб Струве. *Русская литература в изгнании. — Париж, 1984. — С. 321*).

⁴ Н.А. Богомолов даже полагает, что причина скромных поэтических успехов Г. Иванова кроется в том, что поэт слишком усердно выполнял эстетические требования акмеистов: «... Иванов являлся одним из наиболее старательных последователей

неудовлетворило вождя акмеистов. В своей рецензии¹ он писал: «У «Вереска» есть объединяющая его задача — желание воспринимать и изображать мир как смену зрительных образов». В этом состоит ценная сторона стихотворений Г. Иванова. Рассматривая вещи («кофейник, сахарница, блюда») — целый сервиз, шутил Гумилев — и перечисляя, «кто и как из него пил», описывая «альбом старинных цветных литографий», которые «все радуют напоминанием о жизни и природе, вполне уложившихся в линии и краски», Г. Иванов показывает «себя и умелым мастером стиха, и зорким наблюдателем», «умеет из мелких подробностей создать целое и движением стиха наметить свое к нему отношение:

Как хорошо и грустно вспоминать
О Фландрии неприхотливом люде:
Обедают отец и сын — а мать
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,
Желтеет берег с неводом и лодкой.
Хоть солнца нет, но чувствуется мне
Так явственно его румянец кроткий.

Неяркий луч над жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой —
В стране, где воздух, пахнувший смолой,
И рыбаки не расстанутся с трубкой.

Стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным с первого взгляда, хотя и ограниченным, бытием».

акмеистических принципов отношения к поэзии. В его книгах «Горница» (1914) и «Вереск»... мы можем отчетливо видеть стремление к точности поэтического слова, отказ от обсуждения тем, требовавших абстрактного поэтического инструментария, ориентацию на говорной, а не напевный стих, стремление использовать излюбленные акмеистами твердые формы, тяготение к жанру баллады.

Однако у родоначальников акмеизма все эти принципы нового течения не носили догматического характера. Они, сами установив себе законы, сами же могли их нарушать. А Иванов со страстью неопита строго придерживался того, что казалось ему канонами, и в результате получались произведения безусловно акмеистические, но одновременно безжизненные, лишенные внутренней свободы» (Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 661–662).

Вряд ли можно с полной уверенностью сказать, что Г. Иванов не отступал от акмеистической эстетической теории и практики. Предметность лирики Г. Иванова весьма условна, она декоративна, искусственна, театральна, орнаментальна, тогда как акмеисты уповали на предметность ясную, прозрачную и житейски точную, в идеале — лишенную искусственных украшений. Для Г. Иванова мир — не только живописная картина вообще или воспроизведенная художником, но и создаваемое собственным капризным и изощренным воображением зрелище.

¹ Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 173–175.

Внимание к видимым предметам, однако, неотделимо у поэта, по мнению Гумилева, от «стремления к красивости», что «неизбежно приводит поэта к ретроспективизму и описанию произведений искусства. Читая его, мы точно находимся в антикварной лавке». Иначе говоря, Гумилеву не совсем по душе жизнь, во-первых, не непосредственно пережитая, а давно прошедшая и дважды или несколько раз отраженная. Поэтому он сетует на то, что «нет прежних милых и простых песенок, слегка «под Верлена», читая которые не знаешь, ощущение ли так легко оковывается ритмом, или ритм сам порождает ощущение, в то время как рифмы звенят, словно хлопанье детских ладошек в такт незатейливой пляске». Во-вторых, «поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем, радующемся и страдающем...», хотя «по-прежнему слышит ритм, эту творящую волю стиха. Пример — великолепное и редкое сочетание ямбов и хориямбов в стихотворении «Уж рыбаки вернулись с ловли...».

Гумилева смущает то обстоятельство, что Г. Иванов, обладая и тонким вкусом, и чувством ритма, и способностью слышать «музыку мира», и богатым воображением, и лирическим дарованием, добровольно ограничивает себя, включая в свое восприятие жизни и в ее поэтическое воссоздание только зрение, а это мешает ему стать поэтом-новатором, открыть в поэзии новые пути, тогда как поэт, по убеждению Гумилева, — «всегда идущий вперед»¹. Глава акмеизма уловил двойственность позиции Г. Иванова, который, как и Г. Адамович, не хотел абсолютного и демонстративного разрыва с символизмом² и вместе с тем следовал акмеизму. Однако попытка идти за акмеистами без решительного отказа от символистских заветов³, обернулась добровольным наложением на себя тяжелых эстетических пут: собственное лирическое отношение к жизни исчезло или, лучше сказать, поэт старался его не обнаружить⁴. Все орга-

¹ В предисловии к сборнику Гумилева «Чужое небо» Г. Иванов писал: «Гумилев твердо считал, что право называться поэтом принадлежит только тому, кто в любом человеческом деле будет всегда стремиться быть впереди других, кто, глубже других зная человеческие слабости, эгоизм, ничтожество, страх смерти, будет на собственном примере каждый день преодолевать в себе «ветхого Адама». И — от природы робкий, тихий, болезненный, книжный человек, он приказал себе быть охотников на львов, солдатом, награжденным двумя георгиями, заговорщиком, рискующим жизнью за восстановление монархии. И то же, что со своею жизнью, он проделал над своей поэзией. Мечтательный, грустный лирик, он сломал свой лиризм, сорвал свой не особенно сильный, но необыкновенно чистый голос, желая вернуть поэзии ее прежние величие и влияние на души, быть звенящим кинжалом, «жечь» сердца людей».

² Он просто умалчивал о всяких отвлеченностях, которые, однако, в нем жили.

³ Тем критикам, которые внушали читателям, будто Г. Иванов избегает универсалий, можно было напомнить, что поэт усвоил, по словам А.Ю. Арьева, идущее от символизма представление о том, что частые у него зори и закаты — окна в иные миры.

⁴ Г. Иванов предпочитает выражению, переживанию — изображение. Чувства уступали место формам. «Русским Готье» назвал Г. Иванова К. Мочульский (Современные записки, 1922, № XI. — С. 379). «Только сложившиеся художественные формы, — писал он в статье «Классицизм в современной русской поэзии», — говорят его воображению» (там же. — С. 378).

ны чувств, кроме зрения, оказались лишними, а это привело к преобладанию изобразительности в ущерб выразительности. Надев маску созерцателя, Г.Иванов надежно защитил свое лирическое «я» от тревожащих жизни и от вмешательства в литературные баталии. Этой ценой он достиг свободы воображения и стал выдающимся мастером стиха¹.

Примерно те же достоинства и недостатки, но в более резкой форме, отметил и В. Ходасевич: «У Георгия Иванова, кажется, не пропадает даром ни одна буква; каждый стих, каждый слог обдуман и обработан. Тут остроумно сыграл молодой поэт на умении описывать вещи; тут апеллирует он к антикварным склонностям читателя; тут блеснул он осведомленностью в живописи, помянув художника в меру забытого и потому в меру модного; тут удачным намеком заставил вспомнить о Пушкине; где надо — показался изысканно томным, жеманным, потом задумчивым, потом капризным, а вот он уже классик и академик. И все это с большим вкусом приправлено где аллитерацией, где неслыханной рифмой, где кокетливо-небрежным ассонансом: куда что идет, где что к месту — это все Георгий Иванов знает отлично»². Он, продолжал Ходасевич, меняет костюмы и маски с ловкостью и быстротой, но при этом его поэзия «загромождена неодушевленными предметами и по существу бездушна даже там, где сентиментальна»³. Именно это обстоятельство мешает Г. Иванову стать подлинным поэтом, потому что стихи Г. Иванова превращаются в «одну из отраслей русского *прикладного искусства* начала XX века. Это не искусство, а художественная промышленность (беру слово в его благородном значении). Стихи, подобные стихам Г. Иванова, могут и должны служить одной из деталей квартирной, например, обстановки. Это красиво, недорого и удобно...»⁴ Стало быть, никакие дарования не превратят Г. Иванова в поэта, потому что взамен мысли и чувства он предпочел декоративность и орнаментальность: «Г. Иванов

¹ Почти все критики «Вереска» отметили чеканный ритм и, как выразился Ю. Айхенвальд, гибкий стих, «стих-стэк» (Речь, 1916, 25 апреля).

² Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. — М., 1991. — С. 512. Надо сказать, что Г. Иванов не мог простить Ходасевичу этой рецензии и не однажды отомстил ему. По выходе книги стихотворений «Путем зерна» (1920) Г. Иванов в рецензии «О новых стихах» (1921; так же была названа статья Ходасевича в «Утре России», опубликованная 17 мая 1916 года) отозвался о ней внешне благожелательно, но по существу едко иронически. По его мнению, книга стихотворений Ходасевича — сборник «высшей гармонической сложности», что она близка «целомудренной музе Боратынского». Однако рядом с достоинствами (осторожность выражений, неяркость рифм, благородная бедность, которая прекрасна и драгоценна), есть и неустранимые недостатки, зависящие от самой личности Ходасевича: поэт «не изумляет находками и откровениями, но дарит нам чувство спокойной радости, как от созерцания природы, чтения Пушкина, воспоминаний детства», его голос «звучит порою слишком слабо...» И дальше следуют подрывающие похвалы строки: «... порою в его стихах лишь смутно играет отблеск его вдохновения. Чувствуется, что он больше имеет сказать, чем в силах это сделать». Но даже коренной из недостатков — миниатюрность, карманный масштаб поэзии Ходасевича — не лишен, иронизирует автор, очарования. Об эмигрантских отношениях Г. Иванова и Ходасевича см. далее.

³ Там же.

⁴ Там же.

умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли»¹. Но одно исключение Ходасевич сделал: Г. Иванов может стать поэтом, если «случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя. Собственно, только этого и надо ему пожелать»².

¹ Не только Гумилев и Ходасевич воздерживались от того, чтобы назвать Г. Иванова настоящим поэтом. С. Городецкий был раздражен сборником. В. Шершеневич (Новая жизнь: Литературно-общественный альманах. Вып. IV. — М., 1916. — С. 187–188; псевдоним «В. Гальский») писал: «Каждая новая книга стихов Г. Иванова подобна кому земли на могилу. Автор не выработал ни своего словаря, ни своей манеры. <...> Совершенно очевидно, что для того, чтобы быть поэтом, надо уметь или мыслить, или чувствовать. Чувствовать г. Иванов не хочет намеренно, а мыслить не может». С. Парнок (Северные записки, 1916, июль-август. — С. 238; псевдоним — «Андрей Полянин») иронично настаивала на уже знакомой мысли о подражательности Г. Иванова: «Георгий Иванов — не подражатель: он зорек, слух его тонок, язык находчив, но глаза, которыми он глядит, уши, которыми он слышит, голос, которым поет — не его. Есть лица, не лишённые очарования, но примечательные единственно тем, что чрезвычайно напоминают многие лица, Подобные таким лицам есть книги. — “Вереск” из их числа. <...> Если б “Вереск” был подписан не одним именем, а несколькими, т. е. был бы стихотворным альманахом известного литературного кружка, он, конечно, достоин был бы всяческой похвалы...». Ан. Свентицкий (Журнал Журналов, 1916. № 35, август. — С. 13) подхватил это суждение: «Из стихотворений Иванова все время выглядывают хорошо всем нам знакомые лица, и потому каким-то недоразумением кажется пометка “Г. Иванов” там, где ожидаешь встретить заголовки: “Вереск, альманах современной поэзии, при участии А. Ахматовой, Н. Гумилева, М. Кузмина и др.” Кажется даже, что в сборник этот попали неизданные стихотворения Некрасова и еще не переведенные — Байрона. Ахматова и Кузмин преобладают». Рецензент «Витебского вестника» (1916, 7 октября, № 222. — С. 6), недовольный «рафинированной любовью к старине» в стихотворениях Г. Иванова, сделал вывод: «поэт мало что обещает в будущем». Упреки адресовались Г. Иванову и позже: Ю. Иваск писал: «Нужно любить, страдать, верить, а не беззаботно любоваться фарфоровыми безделушками, которые часто воспевал Георгий Иванов». И — в другом месте: «Георгий Иванов едва ли бы стал большим поэтом, продолжая воспевать саксонский фарфор и персидские миниатюры». Следовало бы, однако, прислушаться к словам Адамовича, соглашавшегося с тем, что «первые стихи Иванова — “Отплытие на остров Цитеру” и другие — были как-то нарядно и весело вещественны, без всякого прорыва в области иные», но решительно возражавшего против утверждения, будто фарфоровые чашки и безделушки «составляют предмет вдохновения Георгия Иванова» (См.: Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 331). Кроме того, живописная картин неожиданно становится зарисовкой природы, а изображение натуры вставляется в раму, представая картиной, литографией или гравюрой. И еще одно: считается, что акмеисты сделали упор на живописи в противоположность символистам, выдвинувшим на первый план музыкальность, напевность стиха. Живописность Г. Иванова не отменяла искусной музыкальной обработки стиха и внимания к звучащей поэтической речи:

На *грубой* синеве *крутые* облака
И *парусных снастей* под ними *лес узорный*.
Стучит плетеный *хлыст* о *кожу башмака*,
Прищурен глаз. *Другой* — *прижат* к *трубе* *подзорной*.

² Там же.

Ходасевича еще больше, чем Гумилева, в творчестве Г. Иванова угнетали безмятежность, «бездушие», явное стремление отмежеваться от жизненных тревог или, точнее сказать, изобразить их без открытого волнения, потому что тревоги поэт чувствовал и писал о них. Ходасевич прозорливо угадал, что только «большая житейская катастрофа», «встряска», «горе» могут превратить Г. Иванова из мастера, умеющего писать стихи, в поэта. То же самое, по воспоминаниям И. Одоевцевой, «ненавидевшей» ивановские «описания картин, ковров, закатов — и все без человека!», пожелал Г. Иванову К. Чуковский. И. Одоевцева передала его слова: какой хороший поэт Георгий Иванов, но послал бы ему Господь Бог простое человеческое горе, авось бы в его поэзии почувствовалась и душа!

Было бы несправедливо не замечать недостатков «Вереска», в котором много игрового, театрального, манерного, наивного и намеренно скрыт личный мир Г. Иванова. Можно согласиться с критиками в том, что узость восприятия мира (мир — своего рода живописное полотно), закрытость от стихии жизни, «стремление к зрительной четкости образов, к художественным задачам преимущественно живописного порядка»¹ не давали в полной мере развернуться таланту Г. Иванова.

О своеобразии дарования Г. Иванова, о достоинствах и ограниченности его творчества убедительно писал В. Жирмунский в рецензии на сборник «Вереск». С одной стороны, «Все кажется здесь приятно завершенным, художественно законченным, все в эстетическом порядке... Достигнуто подлинное совершенство...». С другой стороны, «задание — самое несложное. Для Г. Иванова характерно стремление к зрительной четкости образов... Чаще, однако, поэт по самому заданию своего стихотворения вступает в состязание с живописцем, воспроизводя словами произведения чужой кисти...» Вполне резонно сказал В. Жирмунский и о подражательности Г. Иванова: «В этой любви к изящной и хрупкой вещественности, к красивой старине, сложившейся в законченный стиль, специально к художественной культуре XVIII века, Г. Иванов — ученик Кузмина... Но только внешние поэтические приемы заимствованы учеником у учителя... Г. Иванов весь уходит в хрупкую и изящную вещественность, которой до конца исчерпывается его поэтическая душа...». В заключение В. Жирмунский подвел итог: «Нельзя не любить стихов Георгия Иванова за большое совершенство в выполнении скромной задачи, добровольно ограниченной его поэтической волей. Нельзя не пожалеть о том, что ему не дано стремиться к художественному воплощению жизненных ценностей большей напряженности и глубины и более широкого захвата, что так мало дано его поэзии из бесконечного многообразия и богатства живых жизненных форм»².

Лишь спустя годы наиболее близким литературным современникам Г. Иванова стало ясно, что «Вереск» для всей русской поэзии не пропал даром. В третьей книге «Цеха поэтов» Г. Адамович, отвечая Гумилеву, Ходасевичу и другим критикам «Вереска» писал: «Те, кто в 1916 году, после выхода «Вереска», недоумевали, захочет ли стать его автор поэтом,

¹Русская воля, 1917, 16 января. — С. 7.

²Там же.

могут теперь вполне успокоиться; Георгий Иванов поэтом стал. Или вернее: теперь вполне ясно, что он поэтом был всегда... Стихи из «Вереска» находили холодными и бездушными. При существующих обстоятельствах для русского поэта это звучит похвалой. И похвала эта не многим доступна. В «Вереске» при некотором несовершенстве собранных в нем стихов жила одна пронизывающая его полу-мысль, полу-мечта: предчувствие русского парнасизма». И хотя «Парнас у Георгия Иванова не удался»¹, поэт стоял у истоков того поэтического движения, из которого потом возник «русский Парнас», прямой предшественник «парижской ноты».

«Вереск» не принес поэту триумфа. Творческое будущее Г. Иванова по-прежнему мыслилось современникам неопределенным. Скорее всего, по их общему мнению, «поэта обыкновенный ждал удел».

Новый сборник Г. Иванова «Сады»², вышедший в 1921 году, только укрепил всеобщее разочарование. Публика и знатоки восприняли «Сады» в контексте предыдущих сборников Г. Иванова. Они снова увидели в нем прежние темы и мотивы. Автор опять обращался к «суровым виденьям» «старинных мастеров» («Тяжелые дубы, и камни, и вода...»), отраженным в их живописных полотнах, гравюрах («На западе желтели облака»), литографиях («Есть в литографиях старинных мастеров...»), в причудливых рисунках ковров («Как вымысел восточного поэта...»). Поэт по-прежнему очарован архитектурными образами прошлого («Петергоф», «Мне все мерещится тревога и закат...», «Опять белила, сепия и сажа...»). Знаками мировой культуры становятся страны Востока («Где ты, Селим, и где твоя Заира...», «Из облака, из пены розоватой...», «Меня влечет обратно в край Гафиза»³, «Наконец-то повеяла мне золотая свобода...») и Запада («Теперь я знаю — все воображение...», «Я не пойду искать изменчивой судьбы...»), античность, сопряженная с современностью («Прекрасная охотница Диана...», «Вновь губы произносят: «Муза»...»), а ее «героями» — александрийский стих («Дитя гармонии — александрийский стих...»⁴), чашка с неподражаемым узором («В Кузнецовской

¹ «Цех поэтов. Книга третья». — Пг., 1922. — С. 56.

² «Сады» наречены на титуле и на обложке первого издания «Третьей книгой стихов», выпущены издательством «Петрополис» в Петрограде (на титуле — Петербург) в изящном оформлении М.В. Добужинского и посвящены Ирине Одоевцевой (во втором, эмигрантском, берлинском издании 1923 года посвящение снято; из второго издания исключены 3 стихотворения, бывшие в первом, но зато включено 5 новых стихотворений). Название «Сады» непосредственно связано с защитой культуры: «сад» — окультуренное человеком эстетическое пространство, творчество новой «природы», отличной от дикой и стихийной. Замысел «Садов» возник в 1919 году и тогда же был составлен сборник из 10 стихотворений, переданный художнику Г. Гидони с целью иллюстрировать его гравюрами на линолиуме. Этому сборнику был предпослан эпиграф (с ошибками) из Пушкина («Блестит луна, Недвижного море спит, Молчат сады роскошные Гассана Но кто же там в тени дерев сидит На мраморе печального фонтана?»). Однако это издание не состоялось.

³ Вошло во второе издание «Садов».

⁴ М.Л. Гаспаров высказал ту мысль, что, написав «александрийским стихом об александрийском стихе», Г. Иванов ностальгически переживал забвение этого стиха и что он подразумевал «пушкинскую эпоху». (Гаспаров М.Л. Русский стих начала

пестрой чашке...»). Поэт вбирает в свое личное бытие всю духовную культуру и любую вещь древней и новой материальной истории человечества. У него нет предпочтений, но он остро чувствует различия культур. Конечно, в этом сказалась общая акмеистическая утопическая установка, особенно громко прозвучавшая в стихах Мандельштама, — упование на спасение человечества в культуре.

По сравнению с предшествующими сборниками в «Садах» проявились и новые черты, к сожалению, почти не замеченные критикой.

Нетрудно уловить всемирный масштаб размышлений и культурных отсылок Г. Иванова. Они свойственным и ранним сборникам Г. Иванова, но теперь ему внятно все — и жгучая страсть, и сладостные наслаждения, и неистребимая тоска человека Востока, и меланхолические настроения, и романтические порывы человека Запада. При этом культуры Востока и Запада не противопоставлены друг другу, а равны:

То бледное светил Оссиана
Сопровождает нас в пустом краю,
То видим мы, склоненные к ручью,
Полуденные розы Туркестана.
Однако ныне они одинаково недосыгаемы:
А сердце все не хочет убедиться,
Что никогда не плыть на волю нам
По голубым эмалевым волнам.

Теперь Г. Иванов воспринимает культуру как нечто навсегда ушедшее и даже умершее. Весь сборник пронизывают мотивы увядания, конца и смерти («Где ты, Селим, и где твоя Заира, Стихи Гафиза, лютия и луна!»¹. Он ощущает себя и своих современников «последними избранниками», кому посчастливилось застать старую культуру не разрушенной, хотя и тронутой тлением.

XX века в комментариях. — М., 2001. — С. 166). Однако речь идет обо всей мировой стиховой культуре. Доказательством тому служит упоминание рефрена («Но где же снега былых времен?») из баллады Франсуа Вийона «О дамах прошлых времен» (в переводе Гумилева: «Но где же прошлогодний снег»). Разумеется, пушкинская эпоха из мировой культуры не исключается. Пушкин дал великолепный образец четвертого яэона — четырехдольной стопы с сильным ударением на четвертом слоге («Под голубыми небесами Великолепными коврами...»).

¹ См. также: «Легкий месяц блеснет над крестами забытых могил, Тонкий луч озарит разрушенья унылую грудь...», «Настанет ночь. Как шелк падет на горы. Померкнут краски и ослепнут взоры, «О, сердце, увяданию внемли! Пурпурные, плывите корабли И меркните у синего порога!», «Последний раз соединились руки, Последний поцелуй холодных губ», «Холодеет осеннее солнце и листвою пожелтевшей играет, колыхаются легкие ветки в синеватом вечернем дыму — Это молодость наша уходит это наша любовь умирает, Улыбаясь прекрасному миру и не веря уже ничему», «И, покидая этот мир печальный, Что так ревниво в памяти берег, Не обернется он, услышав дальний — «Прости, поэт» — пророкотавший рог», «Забытый дар любви давно минувшей, ты Мелькнула, высохшая роза», «Да веселый, да румяный, Озорной и чернобровый На Демидов переулочек Не вернется никогда!»).

В связи с таким восприятием бытия современная жизнь рисуется в двойном свете: мир особенно прекрасен и возвышен в своей нежности, зыбкости, трогательности, кротости, в печали и тоске, которые остро выступают на фоне увядания и близкой кончины, и он же беспомощен перед лицом смерти, неизбежно становясь одной из стадий круговращения, где самое дорогое и близкое, превращаясь в жертву рокового закона и уничтожаясь, никогда не возвращается в старом, а только в новом облике, но с теми же качествами, которыми уже обладают и наслаждаются иные:

Ты влюблен, ты грустишь, ты томишься в прохладе ночной,
Ты подругу зовешь и Марией ее называешь,
Но настанет пора и над нашей кудрявой землей
Пролетишь и не взглянешь, и этих полей не узнаешь.

А любовь — семицветною радугой станет она,
Кукованьем кукушки, иль камнем, иль веткою дуба,
И другие влюбленные будут стоять у окна,
И другие, в мучительной нежности, сблизятся губы...¹

Но старая культура не только умирает для нас — это еще можно пережить и с этим можно смириться — она умирает вообще, от нее ничего не остается, кроме имен:

Жестокий луч полуденного мира
Оставил сердцу только имена.

Конечно, очень хочется надеяться, что еще не все кануло в Лету, что древняя культура жива. И такие настроения не однажды посещали Г. Иванова², но ему все меньше верилось в самовозрождающуюся способность культуры, а творчества вне всеобщей, всечеловеческой культуры он для себя не мыслил.

¹ См. также:

Оттого и томит меня шорох травы,
Что трава пожелтеет и роза увянет,
Что твое драгоценное тело, увы,
Полевыми цветами и глиною станет.

Даже память исчезнет о нас... И тогда
Оживет под искусными пальцами глина
И впервые плеснет ключевая вода
В золотое, широкое горло кувшина.

И другую, быть может, обнимет другой
На закате, в условленный час, у колодца...
И с плеча обнаженного прах дорогой
Соскользнет и, звеня, на куски разобьется!

См. также: «Зеленою кровью дубов и могильной травы...».

² См.: «Вечерний небосклон. С младенчества нам мило...», «Дитя гармонии — александрийский стих...».

В целом настоящее — время крушения мировой культуры, когда кругом — вне поэта и в его душе — образуется пустота. Душа опустошена (мы, утверждал Г. Иванов, «обделенные», и память наша «обездоленная») не потому, что поэт не верит в Бога, не потому, что он — атеист, а вследствие того, что исчезает древняя культура и стираются ее последние следы. Черты этой культуры, ее детали и самые малые подробности надо сохранить в памяти:

Моя любовь, она все та же
И не изменит никогда
Вам, старомодные пейзажи,
Деревья, камни и вода. <...>¹

Задача поэтического искусства — внедрить культуру в человека и вписать человека в культуру. И здесь нет мелочей, будь то городской или сельский пейзаж, архитектурное сооружение, камень, дерево, вода, человеческие чувства, переживания, страсти или инструментарий, с помощью которого явления и предметы живого мира, очищенные от грубой стихийности, запечатлены на картине, в поэзии, в скульптуре:

На плоские ступени отблеск лунный
Отбросил зарево. И, присмирив,
На черном цоколе свой шар чугунный
Тяжелой лапою сжимает лев.

Вот почему для запечатленья бытия — и солнечного заката, и его изображения в поэтическом слове — нужен зоркий, точный, «окультуренный» искусством, глаз:

И снова землю я люблю за то,
Что так торжественны лучи заката,
Что легкой кистью Антуан Ватто
Коснулся сердца моего когда-то.

Стало быть, изобразительность Г. Иванова — не причудливая прихоть, не странный каприз, будто бы уводящий от действительной жизни, а принципиальная, осознанная поэтом необходимость, обоснованная его страдательным чувством, сопровождающим гибель культуры. При этом Г. Иванов не негодует, не возмущается, не иронизирует и не насмешничает: угасание культуры — явление печальное, горькое, но одновременное и величественное, и торжественное². Здесь неуместны обнажение «я»,

¹ См. также другие признания:

О, ветер старины, я слышу голос твой,
Взволнован, как матрос, надеждою и болью,
И знаю, там, в огне, над зыбью роковой,
Трепещут паруса, пропитанные солью.

² Кстати, торжественность и печаль у Г. Иванова — два чувства, определившие минорный строй его ранней лирики, связавший их с темой круговращений, превра-

суэта, вскрики и всхлипы, тут необходимы мужество, умение властвовать собой, мудрое спокойствие и отважное приятие роковой вести. Эпохальное событие истории, прекрасное и в своей смерти, превышает по своему значению любую личную эмоцию, которая, чем скромнее, тем выразительнее оттеняет трагизм времени, а, стало быть, больше говорит о глубине чувств ее носителя, чем если бы она явилась в виде блестящего фейерверка настроений и переживаний. Тем самым и характерное для раннего Г. Иванова «сокрытие», хотя и далеко не полное, личного начала не стоит в стороне от его точно обозначенной общественно-эстетической позиции.

Мысль о гибели старой культуры, общая у Г. Иванова с Блоком и другими деятелями Серебряного века, была высказана до октябрьского переворота, в котором и после которого она нашла, в глазах поэта убедительное подтверждение, потому что большевистские руководители за немногим исключением и пролетарские массы в своем большинстве поддерживали «левые» течения и тенденции в литературе, прежде всего в поэзии. Факты литературной жизни, таким образом, манифестировали гибель вековой культуры. К ним нужно отнести громкие скандалы русского авангарда, поэзию футуризма — «безумца» Хлебникова, «хулигана» Маяковского, «словоновшество» Крученых, неумелые потуги Кусикова, «выверты» имажинистов, не исключая Есенина, и убожество армии эпигонов... Даже в стане акмеистов Зенкевич и Нарбут, соблазненные футуристами, жаждали построить «новую» культуру, которая заменила бы уходящую.

В этих условиях Г. Иванов демонстративно держался прежней поэтической и вообще художественной культуры, ее незыблемых основ и укорененных традиций, что, разумеется, не мешало ему эти традиции продолжать, пролагая новые дороги в искусстве слова¹. Можно без преувеличения сказать, что острее эстетических принципов Г. Иванова было направлено против всякого разрушения культуры, против футуристов и их откровенной, по его мнению, «халтурой», против соглашавшихся с ними поэтов. Еще в начале 1910-х годов сотрудник «Аполлона» Иоганнес фон Гюнтер заметил: «Всегда подчеркнуто хорошо одетый, с головой, как камея римского императора, он (Г. Иванов — В.К.) был воплощением протеста против всякого штукарства в стиле и форме. Его твердая линия в искусстве и склонность Мандельштама к французскому классицизму представлялись мне гарантией дальнейшего процветания русской поэзии». Однако Г. Иванов не афишировал своего несогласия, не вступал в пений, метаморфоз. Причем торжественность умирания всегда прекрасна и по-своему классична — так облака вечернего Петербурга прочно сопряжены с увяданием античной культуры:

Сходила ночь, блаженна и легка,
И сумрак золотой сгущался в синий,
И мне казалось, надпись по-латыни
Сейчас украсит эти облака.

¹ А. Радлова, например, назвала стихотворение «Из облака, из пены розовой...» «абсолютным достижением» Г. Иванова «в области... поэтики и богатейшей ритмики». «Это стихотворение, — считала она, — предел поэтического использования пэонов на русском языке» (Жизнь искусства, 1921, 1 ноября, № 815. — С. 4).

спор, а молчаливо и настойчиво вел эту свою линию, которые многие критики считали «несовременной».

Многие, но не все. Так, поэтесса Анна Радлова почувствовала в поэзии Г. Иванова огромный культурный потенциал и заботу о русской поэтической культуре, написав в статье «Сады Георгия Иванова»: «Поэт много знает, много видел и помнит, но как будто на все он смотрел сквозь прозрачное и нежное стекло. Его образы никогда не бывают осязательны (Кузмин, Хлебников, Маяковский), они всегда даже в самых взволнованных стихах... остаются немного холодно-зрительными. Он видит землю и небо, слышит музыку и ощущает любовь через Гофмана, Лоррена, иногда через Эдгара По. Как будто не изнутри, а извне слышит он голос Музы и записывает ее мерные и умелые (очень умелые) песни...». И дальше: «Поэт намеренно отказывается от безграничного, от неба и земли, от разговора с небом. Он строит классические арки и романтические колоннады и сквозь них глядит на мир, который для него нежнее и четче, обрамленный»¹. А. Радлова правильно поняла, что Г. Иванов — один из самых культурных поэтов эпохи². Ни Маяковского, ни Есенина нельзя назвать «культурными поэтами» в том смысле, что они благоговейно относились к культуре. Напротив, они готовы были разрушить ее во имя неких утопических и вполне эфемерных социальных благ или иных хи-

¹ Жизнь искусства, 1921, 1 ноября, № 815. — С. 4.

² О том же писал и безымянный рецензент (не К. Мочульский ли?): «Между художественным миром Москвы и Петербурга какое-то внутреннее, органическое противоречие и это противоречие особенно ощущается в наши дни. В Московском искусстве всегда жило романтическое бунтарство. В Петербурге — по существу господствовал классицизм.

В Москве все еще продолжал шуметь неистовый Маяковский. Прорумели имажинисты. Появились экспрессионисты, нео-футуристы, какие-то «ничевоки». В Петербурге все чинно, покойно. Но за этим внешним покоем — органический рост новых художественных форм. Там выковываются основы будущего стиля русской поэзии, на знамени которой неизбежно будут написаны два лозунга: ясность и правдивость.

В Петербурге за эти годы совершилась подлинная революция: возрождены заветы Пушкинского классицизма.

Третья книга стихов Георгия Иванова лишний раз подтверждает это. Со времени «Вереска», изданного ж 1916-м году, Г. Иванов, как поэт, значительно вырос.

В своей третьей книге, названной «Сады», он является перед читателем настоящим поэтом, в совершенстве владеющим, стихом, имеющим свое вполне определенное лицо.

По форме стихи ясны, просты.

Что-то, как и во всех молодых петроградцах, в нем есть от Кузмина: острая любовь к Петрограду, к его далекому прошлому, к эпохам Павла и Клизаветы. Уменьше чувствовать красоту старинных пейзажей, выцветшие литографии, гравюры, упоение Клодом Лоррэном и Антуаном Ватто. От Ахматовой — нежная лирика стиха и тихая грусть. От Гумилева — страстная влюбленность в Юг, в Восток, грезы о Стамбуле, садах неведомого Халифата, одалисках, звуках зурны. Но все это поэт внутренне претворяет, все у него ограничено, проведено сквозь призму его собственного поэтического мироощущения.

В нем есть свое, быть может, еще не поддающееся точному определению, но, несомненно, индивидуальное, подлинное, говорящее о нем, как о настоящем поэте» (Жизнь искусства, 1922, № 1 (5–6). — С. 21).

мер. Сбросить Пушкина с парохода современности Маяковскому, как и любому другому футуристу, ничего не стоит. Г. Иванов — и в этом непрекращаемая ценность его «Садов», как и всего раннего творчества в целом, — противопоставил футуристам и другим «авангардистам» с их отрицанием классической поэзии и традиционного стиха бережное, охраняющее отношение к вековой поэтической культуре. В этом проявилась общественная и литературная дерзость поэта, в этом же заключалась его несомненная современность, которую, к сожалению, не заметили критики. А между тем, по справедливому слову А.Ю. Арьева, «в поэзии Иванова произошел определенный сдвиг...»¹ — изменился звук его стихов, изменилась их общая настроенность. В качестве примера утверждающий это автор привел стихотворение «В меланхолические вечера...»: «В этих восьми строках пятистопного ямба четыре строки несут всего лишь по два ударения из пяти возможных; резко усилена ударность четвертого слога, традиционно «слабого», и, наоборот, упала ударность шестого, традиционно «сильного». Строки эти ритмически выделены, отмечены, напевны, в противоположность обычной для Иванова графичности. И вдруг, в заключительной строфе, это ритмическое движение обрывается, заменяясь совсем иным, традиционным ритмом... Если читать только внешний смысл стиха, то легко принять его за традиционное для Иванова сближение и даже смешение искусства и жизни. Но если вслушаться в ритм, в пение гласных, в долгие разрывы между ударениями, вдруг обрывающиеся резкостью и едва ли не чеканностью ритма, то невольно начинаешь семантизировать это движение». А.Ю. Арьев в отличие от В. Вейдле² пишет, что имеется много оснований для того, чтобы сказать: «в эти переломы внутри стиха входил перелом времени»³.

¹ Иванов Георгий. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 126.

² «...ничего не скажешь, не просто сладко: сладостно. Звучит чудесно, и на грусти взлохотило пение этих стихов. Без нее они бы и не пели» (Континент, 1977, № 11. — С. 372).

³ Иванов Георгий. Стихотворения. — СПб., 2005. — С. 127. Эта точка зрения глубже и точнее высказанной А.Ю. Арьевым в издании Русские писатели 20 века. Биографический словарь (М., 2000. — С. 304): «...сборник Иванова «Сады»... своего рода шедевр лирического герметизма, рекордная для русской поэзии демонстрация отключенности от презренной реальности. <...> У пишущих о Петрограде 1920-х... основной изобразительный мотив — это холод, зима, пронизывающий ветер, кутающиеся прохожие, кожаные куртки, бескозырки, штыки... Не то у Иванова...». Как заметил и сам А.Ю. Арьев, связь с современностью у Г. Иванова иная, и его стихи ни в коем случае нельзя рассматривать в виде «отключенности от презренной реальности». Более прав Н.А. Богомолов, заметивший, что в стихах, написанных в те же годы, что и большинство стихотворений, и вошедших в «Сады» («Оттепель. Похоже...», «Пушкина, двадцатые годы...»), встречаются детали тогдашней жизни («Запах фабричной сажки», «Рождественских елок даже Не привезли мужики», «И все стоит в «Привале» Невыкачанной вода», «И деньги без отдачи Выпрашиваем взаймы»; «Конечно — автомобили, Рельсы зеленой стали», «Вспомнив строчку расстрелянного поэта»). Автор правильно считает, что о современности или несовременности поэта нельзя судить об оторванности или отреченности поэта от реальности: «... за внешним антуражем, за застывшей, окончательно оформленной реальностью» поэзии Г. Иванова, «стоит и современность — жизнь голодного, сурового Петрограда, далекий гул пушечной канонады, страшные слухи, ночные обыски и аресты, известия о гибели

Не менее замечательно и то, что опору среди разрушительных процессов Г. Иванов нашел в любви, ставшей единственным прибежищем неизменных вечных ценностей:

Не о любви прошу, не о весне пою,
Но только ты одна послушай песнь мою.

И разве мог бы я, о, посуди сама,
Взглянуть на этот снег и не сойти с ума.

Обыкновенный день, обыкновенный сад,
Но почему кругом колокола звонят,

И соловьи поют, и на снегу цветы,
О, почему, ответь, или не знаешь ты?

И разве мог бы я, о, посуди сама,
В твои глаза взглянуть и не сойти с ума.

Не говорю — поверь, не говорю — услышь,
Но знаю, ты теперь на тот же снег глядишь.

И за плечом твоим глядит любовь моя
На этот снежный рай, в котором ты и я.

Это стихотворение по праву считается одним из лучших у Г. Иванова любовных признаний по высоте духовного строя, по «предельности» звучания. Но такие стихи могли быть созданы только в ощущении полной свободы, которую Г. Иванов обрел в любви, позволившей ему создать дистанцию в отношениях с миром. Об этом удачно сказал Г. Адамович: «Позднее, в первые революционные годы, его стихи как будто по-настоящему вырвались на простор из мира несколько душного и в себе замкнутого. Мне, да и не мне одному, тогда казалось, что Иванов, в расцвете сил, дотянулся до лучшего, что суждено ему написать, и хотя формально это не было верно, я и сейчас вспоминаю его тогдашние стихи, широкие, легкие, сладкие без всякой приторности, нежные без сентиментальности, как одно из украшений новой русской поэзии. <...> ...по внезапному переходу от образов декоративных к таким строкам, как «но разве мог бы я, о, посуди сама, в твои глаза взглянуть, и не сойти с ума!», всякий догадается, что именно с поэтом происходило. Я не случайно вспомнил из целого ряда ивановских любовных стихов именно эти: «о, посуди сама», — как вспомнил о них и Роман Гуль в своей статье 1955 года; пожалуй, ни в

друзей и знакомых...» (Русская литература рубежа веков 1890-е — начало 1920-х годов). — М., 2001. — С.664).

Так или иначе, надо признать основательными прозвучавшие после выхода «Садов» слова Г. Адамовича: «“Сады” со всеми Аврами, закатами едва ли не более современны в основе своей, чем все поэмы об автомобилях» (Цех поэтов. Книга третья. — Пг., 1922. — С. 56).

каком другом стихотворении ему не удалось с такой же непосредственностью и убедительностью передать и выразить путаницу любви, мучение любви, сплетенное со счастьем, те «блаженство и безнадежность», которые в старости, по Тютчеву, может быть, и обостряются до крайности, но по существу друг от друга неотделимы. Несомненно, к этому времени Иванов был уже зрелым мастером, сумевшим найти равновесие между прежней своей изысканностью и свирепствовавшими тогда крайностями противоположными, ... которые нередко бывали всего только эстетизмом наизнанку. Он говорил своим языком, теми словами, которые были для него человечески естественны, поняв и почувствовав, что иное отношение к поэзии для нее оскорбительно и ведет к ее предательству»¹.

Современная поэту критика, однако, сочла, что отгороженность от пребывающей исторической жизни², — эстетство и снобизм. На петербургском дворе — катастрофа, крах империи, а Г. Иванов предается воспоминаниям о стихах Гафиза, о лютне и о луне, о сладостном Востоке, а потом поет о Шотландии, о Китае, о Финляндии, о Туркестане, о Норвегии, иногда возвращаясь и в Россию. Это отрицательное и осуждающее мнение стало почти единодушным и всеобщим.

М. Кузмин сказал о «Садах» невнятно и неопределенно³. Петр Потемкин повторил ходячие суждения о первых сборниках Г. Иванова: «Этому поэту сам Бог судил быть только тенью». И продолжил: «Он тот же человек, безыскусственно любящий свое искусство, свое вышивание строк

¹Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 332.

²Эта тема стала «общей» и устойчивой в критике и литературоведении. Спустя 56 лет после выхода «Садов» В. Вейдле в журнале «Континент» (1977, № 11) писал: «Беру «Сады»... Читаю первое стихотворение, которое все так же «узывно» для меня звучит, как тому более полувека («Где ты, Селим, и где твоя Заира...» — В.К.)

В том же трагическом году — смерти Блока, смерти Гумилева — написано было и другое, не менее персидское восьмистишие, которым закончил поэт те же «Сады», когда сборник вышел вторым изданием в Берлине («Меня влечет обратно в край Гафиза...» — В.К.). <...>

Немного это ретроспективно или ретроградно...; но ведь ничего не скажешь, не просто сладко: сладостно. Звучит чудесно, и на грусти возшло пение этих стихов». «Сады», по мнению Вейдле, были засажены поэтизмами. «Сады». (Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 408).

Другие авторы писали, что темы книги Г.Иванова намеренно удалены от современности и повседневности. В качестве доказательства того, что Г. Иванов воспринимал бытовавшее нарочито отстраненно, считая реальность разрушительной, хаотичной и равнодушной в отличие от творчества, которое по природе своей созидательно и ориентировано на внесение в мир гармонии, приводятся строки из стихотворения «Ветер с Невы. Леденеющий март...»:

В черной шинели, с погонами синими,
Шел я, не видя ни улиц, ни лиц,
Видя, как звезды встают над пустынями
Ваших волнений и ваших столиц.

³Например: «Формальная (и своя) прелесть книги Г. Иванова «Сады» так очевидна, что даже крошечную элегичность и слабенькую сладость готов принять за формальность» (Завтра. — Берлин, 1923).

бисером по канве общепринятого и модного образца»¹. И. Оксенов небрежно обронил: «Георгий Иванов умеет только слегка мечтать и — попутно — стилизовать природу в духе любимых им «старинных мастеров»...»². С. Парнок (А. Полянин) высказалась хлестко, но несправедливо: «Вскоре после того, как Кузмин галантно, как в бальный зал, ввел в русскую поэзию тогда еще только «даму» — Анну Ахматову, в ряду изысканных аполлоновцев стала появляться одетая с иголки фигура, с равным изяществом носившая «модели» разнохарактерных «лучших домов» того времени — Гумилева, Ахматовой, Мандельштама. Это был Георгий Иванов — не создатель моды, не закройщик, а манекенщик, мастер показывать на себе платья различного покроя. Прошло столько лет, Россия успела сменить порфиру на рабочую блузу и снова пестро приодеться в конфекционе «новой экономической политики», Ахматова из дамы стала женщиной и из женщины — человеком, а в заколдованных «Садах» Георгия Иванова мы встречаем все ту же с иголки фигуру.

А если любви сердцу моему,
Так те шелка, что продают в Крыму, —

шуршит нам голос из-под стеклянного колпака, накрывающего эти бездыханные «Сады». Чтобы разлюбить, надо было изведать любовь», а что знал о земле, о ручьях, о ветрах, обо всем, что живо, что дышит, этот верный поклонник всего бездыханного <...>? В крошечном, отделенном от всего живого пространстве, пространстве, загроможденном, как лавка антиквара, фарфором всяких марок, гравюрами, вышивками, коврами и другими, конечно, самыми модными «старомодными» вещами, в тесноте, сдавливающей дыхание, сковывающей всякое свободное движение, что же и делать, как не переводить глаза с предмета на предмет?» Вывод С. Парнок относительно поэзии Г. Иванова безнадежен, а сам он под ее пером превращается в тайного, скрытого «врага»: «И среди колдующей страшной неподвижности всего окружающего, преувеличивая степень одушевленности собственного существования, Георгий Иванов, любитель совершенной формы, начинает вздыхать по собственной своей, окончательной формальной застылости... безнадежно совершенных стихов. <...> В дни, когда ответственность за жизнь лежит на каждом из нас, значительны не только большие и открытые враги, а каждая тайная мелкая червоточина»³. К. Мочульский отзывался о «Садах» в парижской газете «Последние новости», которую Г. Иванов прочел в эмиграции, в Берлине. Отзывом он остался недоволен, потому что Мочульский, хотя и писал «очень лестно», но, по его мнению, не понял идеи сборника⁴.

¹Новости литературы, 1922, № 1. — С. 55–56.

²Печать и революция, 1922, № 3 (15). — С. 72.

³Шиповник, 1922, № 1. — С. 173–174.

⁴Г. Иванова могла обидеть несколько снисходительная оценка К. Мочульского, который назвал поэта «любителем», его стихи — «вещицами», принадлежащими к чему-то бесконечно устаревшему, и причислил автора «Садов» к поэтам многочис-

Таковы мнения тех, кто начинал в критике еще до октябрьского переворота.

Советская критика отнеслась к «Садам» более снисходительно, сразу определив, что перед ними — «чуждый элемент». Г. Горбачев писал: «... Георгий Иванов... рассказывал о «Садах неведомого калифата», что ему «виднеются в сиянии луны»...». Согласно Г. Горбачеву, поэт вследствие своего дворянского происхождения воспел обреченность себя и своего класса, гибель которого неизбежна под железной пятой грядущего общества всеобщего счастья и братства. «Пишут ли иные Оцупы, Ивановы, Одоевцевы, — заключал критик, — в том же роде, что и в эпоху 1919–1921 гг., или вовсе не пишут — одинаково неинтересно. Говорить о них можно будет, если они обновятся, что маловероятно»¹. Борис Гусман писал о стихах из «Садов»: «Есть слепые души, которым не дано видеть цветение мира, его полнокровной, сочной красоты — они живут в грустных сумерках непонимания и растерянности». По его мнению, «душа Георгия Иванова наблюдает жизнь лишь издали»: «Его душа живет только в грезах о прошлом». Когда Г. Иванов вспоминает о нем, то и «земля становится ему желанной и «любимой»...». По мнению критика, Г. Иванов находится между двумя берегами: он, отринувший жизнь и отринутый ею, не может найти спасения в религии, а «зовы жизни» сильны, и поэт снова пускается в плавание, не говоря, к какому берегу пристанет, «Да, вероятно, в своей отрешенности и отъединенности от мира, он и сам этого не знает, но спящая душа его уже в тревоге, потому что чувствует она, что рождаемый в буре и грозе новый мир или разбудит, или совсем ее похоронит под обломками того старого мира, в котором она живет»².

Русские эмигранты также откликнулись на «Сады». Помимо П. Потемкина, высказались Эм. Герман, А.А. Кондратьев, не назвавший себя рецензент и — на второе издание — И.Северянин.

Эм. Герман в своем отзыве шутил и сожалел: «“Сады” Г.Иванова голым эстетствующим поэтам чрезвычайно узкого круга: «Как-то не верится, что на маленькой книжке стихов Г. Иванова «Сады» стоит дата 1921 г. В доброе старое время Г. Иванов пользовался скромной известностью в «эстетических кругах» «Аполлона». Его дарование — небольшого диапазона, грациозное, изящное, безукоризненного вкуса. Ему чужд всякий пафос, все шумное, яркое, динамическое. Его превосходные по фактуре стихи, немного слишком обдуманные и холодные — для любителей. Это — художник-миниатюрист, создатель очаровательно-незначительных вещей. Рассматривая его строфы вблизи, восхищаешься их тонкой работой, но они не способны захватить и взволновать. Для Г. Иванова источник вдохновения почти всегда в пластике. Он воспекает старинные гравюры, полотна Ватто и Лоррена, архитектурные пейзажи, мейсенский фарфор... Он любит линию и пытается ритм ее выразить словами. Это творчество об уже сотворенном, удачные наброски в записной книжке «amateur» (любителя — В.К.). Очень «живописны» его лубки... Последние годы прошли для Г. Иванова бесследно. И так странно теперь... разглядывать эти словесные картинки а la Теофиль Готье в книжке, пришедшей к нам из Петербурга в 1921 г.». Впоследствии Мочульский упомянул о Г. Иванове в статье «Классицизм в современной русской поэзии», в которой также высказал в лойяльной форме сходные упреки в адрес «Садов», и напечатал рецензию на сборник «Розы».

¹ Горбачев Г. Очерки современной русской литературы. — Л., 1925. — С. 15.

² См.: Гусман Б. Сто поэтов: Литературные портреты. — Тверь, 1923. — С. 98–101.

ворят — прежде всего — о культурном садовом». Далее он отмечал влияние Мандельштама, Гумилева и Ахматовой, но полагал, что Г. Иванов отличается от подражателей тем, что «он не только “стилизатор”»: «Романтический флер, окутывающий его поэзию, придает его лицу “необщее выражение”. В ущерб этой “необщности” — отмеченная нами излишняя подверженность влияниям поэтов-современников и нередко работа “под старину”». Вывод критика неутешителен: по его мнению, стихотворения «Есть в литографиях старинных мастеров» и подобные им «ведут в уютный, может быть, но все же безнадежный тупик»¹. А.А. Кондратьев делился в своей рецензии не только наблюдениями над поэзией «Садов», но и воспоминаниями: «Из новых стихотворцев, составляющих ныне “Цех поэтов”, наиболее культурным и художественно одаренным является, пожалуй, Георгий Иванов. Правда, произведения его не волнуют наших чувств и не дают ярких и резких зрительных впечатлений. Стихи поэта напоминают порою побледневшие слегка от времени персидские миниатюры». И дальше: «Я помню автора “Садов” в дни его юности, когда он находился еще под влиянием Кузмина, что сказывалось не только на стихах, но и на внешности поэта. С тех пор он художественно вырос и впитал в себя много иных плодотворных влияний от Гафиза и Омара Хайяма до Иннокентия Анненского. В произведениях молодого писателя появилась редко прежде заметная светлая грусть». В заключение Кондратьев писал: «Георгий Иванов поэт не для толпы; он слишком эстет, слишком образованный и тонкий художник, чтобы быть прославленным его, а потому мы с уверенностью можем утверждать, что книжка его не будет иметь успеха виршей Маяковского, Кусикова или Есенина»². Кондратьеву вторил рецензент берлинских «Дней»: «Стихи Георгия Иванова изысканные, тонкие, кропотливые, они напоминают французскую живопись эпохи Лебрена или Ватто». Противопоставив стихи Г. Иванова современной поэзии авангарда, автор склоняется на сторону автора «Садов»: «Если вынести их на площадь, где развеваются огромные, пестрые плакаты, то они просто останутся незаметны, т. к. в них нет ничего ни яркого, ни кричащего, ни даже революционного; но и сам автор не поэт площади, не крикун; голос у него небольшой, но кристаллически-чистый», хотя и высказывает несколько стандартных замечаний: «Автор только наблюдает жизнь, не принимая в ней сам почти никакого участия, точно он пришел в большой музей из своего бережно любимого, но игрушечного мира». Рецензент считает, что стихи Г. Иванова «можно упрекнуть в большой статичности и безжизненности; но в наше время, когда поэты, для достижения динамизма и напряженности, готовы словить не только метр, но и ритм стиха, когда для усиления впечатления они вместо образов дают метафоры, а для новизны и оригинальности вместо чистой рифмы приблизительную, хочется многое простить Иванову и приветствовать его за то упорство, с которым борется он за чистоту, строгость и простоту стиха»³. На второе издание «Садов» из Эстонии откликнулся заметкой «Успехи Жоржа» И. Северянин, предавшись сен-

¹ Новый путь, 1922, 15 января. — С. 4.

² Волынское слово, 1923, 29 марта, № 491. — С. 3.

³ Дни, 1923, 18 февраля, № 93. — С. 12.

тиментальным воспоминаниям: «...миновало двенадцать лет», «Жорж превратился в Георгия, фамилия — в имя, ребенок — в мудреца», «О милый Жорж, как я рад Вашим успехам! Как доволен, что не обманулся в Вас, что это Вы, мой тоненький кадетик, пишете теперь такие утонченные стихи... Скажите, разве эти стихи не очаровательны, не прелестны. И много таких же прелестных вещей в «Садах» Иванова, и мне доставляет истинное наслаждение бродить по их узорчатым аллеям, вдыхая тончайшие ароматы изысканных цветов, среди которых на озерах умирают последние «лебеди романтизма»... В таких садах очаровательного таланта хорошо побродить длительно и сказать приветливо хозяину садов на прощанье те слова, которые я обронил ему более десяти лет назад в своем ответном сонете: “Я помню Вас: Вы нежный и простой”»¹.

Итак, критика, обратив преимущественное внимание на внешние свойства лирики Г. Иванова в «Садах», не прочувствовала, по большей части, внутреннего пафоса сборника. Два начала — гибель культуры и мечта об ее возрождении — связались в драматический узел «Садов» и всего раннего творчества поэта. «Сады» были одушевлены мыслью о гибели культуры и о том, что поколение Г. Иванова, как и предшествующее ему поколение Блока, как и весь Серебряный век, были убеждены, что они последние носители культуры, созданной человечеством, и что спасение — эта мысль особенно характерна для послеблоковского символистского периода русской поэзии — можно найти только в единстве культуры и в общем культурном пространстве. Предчувствие конца, эсхатологические настроения² обостряли чувство жизни, и Серебряный век жаждал нового жизнестроительства. В этой жажде жизнестроительства Серебряный век преодолевал и не смог преодолеть упадочные, декадентские настроения, поразившие русское общество, в том числе всю культурно-художественную интеллигенцию с конца XIX века. Но, если до символистов упадочные идеи доминировали, то символисты, а затем и пришедшие им на смену деятели искусства иных поколений, акцент сделали на освобождении от проклятой болезни декадентства, на жизнестроительстве, на возрождении души, на положительных, созидательных, в конечном счете, идеях. Именно в этом, несмотря на ощущаемые предвестия гибели, заключался высокий пафос искусства Серебряного века. Мысль о рае над бездной одушевляла поэзию этого времени, а Г. Иванова, по его собственному признанию, приводила в трепет. Падение, как ни странно, заканчивалось взлетом, а взлет никогда не давал забыть о пропасти. В этом сопряжении смерти и рождения, предчувствия гибели и небывалого духовного расцвета, в слиянии концов и начал при явном предпочтении надежд, иллюзий, желаний, сложилось и пребывало искусство Серебряного века. А.Ю. Арьев напомнил замечательное высказывание Вяч. Иванова из «Переписки из двух углов», многое объясняющее в своеобразии эпохи. Вяч. Иванов спрашивает М.О. Гершензона и сам отвечает: «Что такое *decadence*? Чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой

¹ За свободу, 1925, 8 ноября, № 285.

² Сам Г. Иванов считал, что именно в Петербурге русское эсхатологическое сознание получает полноту и законченность.

высокой культуры вместе с тягостно-горделивым сознанием, что мы последние в ее ряду»¹.

Своеобразие Г. Иванова в том, что в этом кругу мыслей на фоне предощущаемого гибельного конца он пропел элегическую песнь «монументальному преданию былой высокой культуры» и тем защитился от обрыва в декаданс. Нет сомнения и в том, что в «Садах» намечались новые поэтические узоры и созревали новые идеи. Поэзия не могла оставаться закупоренной в культуре прошлого, в ее уютном и сладостном космосе, когда могучая и властная, но хаотическая и страшная стихия жизни, преданная забвению², грозила разрушить зыбкую гармонию, старательно охраняемую от посягательств реальности.

Если в «Садах» и предшествующих ему сборниках акцент был сделан Г. Ивановым на передаче традиционной культуры и ее достоинств (в этом смысле «Сады» завершают дооктябрьский период творчества поэта), то следующая поэтическая книга «Лампада»³ проникнута печальной мыслью о конце этой культуры, подводя трагический итог всей ранней, созданной в России, лирике мастера. Мотив окончательной гибели культуры намечен уже в «Садах», где символическое слово «лампада», связанное с божественным светом, упоминается как потухшая и метафорически выражающая смерть души и сердца: «И месяца погасшая лампада...» («Уже бежит полночная прохлада»), «В нем⁴ светит похоронная лампада...» («Песня Медоры»).

Составившие «Лампаду» стихотворения собраны из ранее написанных книг и отдельных публикаций, но подчинены двум темам: будто бы уже состоявшейся смерти и надежде на спасение в ином мире. Теперь уже свет «лампады» — не здешний, а снизошедший из потустороннего царства:

Снова теплятся лампы
Ярче звезд у алтаря.
В сердце сладостной отрады
Занимается заря. <...>

Несколько новых штрихов характеризуют «Лампаду». В ней значительно уменьшилось число стихотворений с описанием картин, гравюр, литографий, бытовой и художественной материальной культуры («Бла-

¹ Вячеслав Иванов. М.О. Гершензон. Переписка из двух углов. — М., 2006. — С. 42–43. Ю. Иваск впоследствии передал ощущение «последнего поэта», которое нес в себе Г. Иванов, заявив, что тот был «последним поэтом» «... по призванию, по самому складу своего дарования, по опыту, отчасти, конечно, общему (историческому), но прежде всего личному (неповторимому)» («Опыты». — Нью-Йорк, 1953. Кн. 1. — С. 196).

² Не надо, однако, думать, будто это забвение свидетельствовало о несовременности поэзии Г. Иванова.

³ Сб. «Лампада» был издан в начале 1922 года петроградским Центральным кооперативным издательством «Мысль» и снабжен подзаголовком: «Собрание стихотворений. Книга первая». Итоговый характер «Лампады» проявился прежде всего в том, что Г. Иванов собрал в книге свою «избранную лирику», начиная со стихотворений сб. «Отплыть на о. Цитеру».

⁴ В сердце. — В.К.

гословенная прохлада...», «Я вспоминаю влажные долины...», «Когда луны неверным светом...», «В широких окнах сельский вид...») и возросло количество стихотворений с архитектурными («Италия! Твое Амуры имя пишут...», «Видел сон я: как будто стою...», «Отрывок», «Павловск») и скульптурными («Из белого олонекского камня...», «Зеленый фон — немного мутный...», «Стучат далекие копыта», «Китайские драконы над Невой...») сюжетами. Теперь поэт славит не изощренное искусство, о чем признается в первом же стихотворении «Из белого олонекского камня», открывшем сборник «Лампада» —

Я разлюбил созданья живописцев,
И музыка мне стала тяжким шумом,
И сон мой одолевает веки,
Когда я слушаю стихи друзей¹, —

а простое, высокое и ясное ремесло «кустаря», близкое дикой, но прекрасной в своей первозданности природе:

Но с каждым днем сильней душа томится
Об острове зеленом Валааме.
О церкви из олонекского камня,
О ветре, соснах и волне морской.

Г. Иванов обращается к тем временам, когда духовное и материальное естественно сливались в нерасторжимое единство (душа и зеленый остров Валаам, церковь из олонекского камня) в противоположность современности, в которой польза, утилитарное назначение вещи оторвано от духовности и прекрасного. Тут надо иметь в виду и еще один смысл — поэт напоминает, что камень — это не только материал для строительства здания, предназначенное для оправления верующими религиозного культа, где обитает божественный дух, но и метафора первого слова, легшего в основание мироздания. Это первое слово опять-таки отличается от всех последующих, в том числе поэтических слов, всеобъемлемостью заключенного в нем смысла, пребывающего в единстве с делом, пользой, духовностью и красотой. С этой точки зрения первое слово, к которому апеллировали акмеисты, символизировало начало строительства новой культуры (см., например, сборник Мандельштама «Камень»).

Другая особенность «Лампады» — прямое изображение природы, людей, погружение в их внутреннюю жизнь, непосредственное, как в предыдущих сборниках, подробными описаниями картин, скульптур, предметов быта и интерьеров. Иначе говоря, Г. Иванов, опять-таки в отличие от ранних сборников, описывает природу и человека «с натуры»

¹ Смысл этой строфы заключается не в установлении иерархии искусств (живопись — музыка — слово), которые даны в перечислении, т.е. уравнины между собой, а в их противопоставлении ремеслу, в котором сливались польза и красота вещи, утилитарность и «незаинтересованность», из которого еще искусство не выделилось в самостоятельную область творчества.

(«Тонким льдом затянуты лужицы...», «Когда светла осенняя тревога...», «Цвета луны и вянущей малины...», «Вновь с тобою рядом лежа...», «Улыбка одна и та же...», «Благословенная прохлада...», «Неправильный круг описала летучая мышь...», «Черные вишни, зеленые сливы...», «Прошло туманное волнение...», «Я в жаркий полдень разлюбил...», «Снег уже пожелтел и обтаял...», «Простодушные березки...», «Пьяные мастеровые...», «Над озером тумана...»). В сборнике явно преобладают зарисовки современной природной и человеческой жизни. Этим Г. Иванов отвечал своим критикам, уперкавшим его в оторванности от живой жизни.

Тут же, однако, приходится констатировать, что пейзажи и люди почти во всех стихотворениях лишены движения. Они как будто нарисованы живописцем или вылеплены искусным скульптором. Типичный пример — стихотворение «Она застыла в томной позе...»:

Она застыла в томной позе,
Непринужденна и легка.
Нежна улыбка. К чайной розе
Простерта тонкая рука.

Глядит: вдали фонтан дробится,
Звуча как лепет райских арф.
По ветру облаком клубится
Ее зеленоватый шарф. <...>

Точно так же и в других стихотворениях преобладает «статуарность» в изображении природы и в передаче душевных движений:

Вновь с тобою рядом лежа,
Я вдыхаю нежный запах
Тела, пахнущего морем
И миндальным молоком. <...>

Эти живописно-скульптурные способы передачи явлений природы и чувств лирических персонажей тесно связаны с общей мыслью сборника, в котором бытие предстало на грани жизни и смерти, при переходе из земного мира в мир иной. Движения уже нет, все сохраняет свой прежний вид и либо грезит о далеком прошлом, либо таит в себе новый свой образ в потустороннем мире:

Видел сон я: как будто стою
В золотом и прохладном раю,

И похож этот рай и закат
На тенистый Таврический сад.

Только больше цветов и воды,
И висят золотые плоды

На ветвистых деревьях его,
И кругом — тишина, торжество.

Я проснулся и вспомнил тотчас
О морях, разделяющих нас,

О письме, что дойдет через год
Или вовсе к тебе не дойдет.

Отчего же в душе, отчего
Тишина, благодать, торжество?

Словно ты прилетала ко мне
В этом солнечном лиственном сне,
Словно ты прилетала сказать,
Что не долго уже ожидать¹.

«Лампада», таким образом, стала книгой, в которой торжественно похоронена прежняя жизнь и старая, дорогая поэту культура, отходящая в небытие, в недостижимое царство. От них остается одно воспоминание. У человека есть надежда на спасение, а у культуры — на возрождение. Однако оно мыслится возвращением к начальным истокам, к единству с первостихиями бытия. Чтобы построить новую жизнеспособную и долговечную культуру, надо вернуться назад. Идеал заключен не в будущем, а в прошлом. Его основанием служит единство всего сущего — природы и человека, материального и духовного, пользы и красоты, проникающих друг друга.

Критика встретила «Лампаду» едва ли не враждебно. Л.В. Горнунг, отметив, что «Многие стихи разбираемой книги печатались раньше...» и что тепеь они «в хронологическом беспорядке, причем большинство из них средние...». Среди «хороших стихов» он выделил стихотворения «Италия! Твое амуры имя пишут», «Прощай, прощай, дорогая!». В целом «Лампада», с его точки зрения, портит впечатление, оставленное «Садами» и «не дала ничего нового». С. Бобров высказался грубо: «ненужность» «Лампады» «превосходит очевидностью любой утюг»². «Этот, — пренебрежительно писал Бобров о поэте Г. Иванове, — даже не знает, что что-то случилось, у него все по-хорошему тихо, не трахнет»³. П.К. (предположительно: П. Комаров) сообщал для сведения властей: «Едва ли можно найти другую книгу, изданную в России в 1922 году, являющуюся более полным органическим и непримиримым отрицанием революции, чем «Лампада». Бледные стихи становятся безупречно-прекрасными, когда поэт воспекает «Антуанетты медальон», портрет кре-

¹ См. также: «Когда светла осенняя тревога...», «Здесь волн Коцитовых холодный ропот глуше», «Снег уже пожелтел и обтаял...», «Простодушные березки...», «Китайские драконы над Невой...» из раннего сборника.

² Красная новь, 1922, № 2/6. — С. 351.

³ Там же.

постника-помещика, «двор Екатерины», «Павловский мундир», «ордена пяти кампаний и голубые обшлага», барскую усадьбу, царский Петербург, с киверами гвардейцев, дворцовой площадью, адмиралтейской иглой, памятником Суворова и французским говором. Как у своей старой генеральши, у Георгия Иванова «все в прошлом». От настоящего же у него только тоска и желание бежать в религиозную муть какого-нибудь «скита»...»¹.

Итак, по мнению критики, у Г. Иванова не было живых и полнокровных связей с Россией. Конечно, поэту не все нравилось в России монархической и не все в ней юзло для него приемлемо. Но и к России большевистской у него было много претензий и главная из них — разрушение вековой культуры. Однако думать, будто поэт по-своему не любил Россию и якобы она стала для него чужой — вопиющая неправда.

Первые дни и годы революции закрепившееся за Г. Ивановым представление о нем как поэте, чуждом современности и тем более злободневности, отстранение от действительности ради поэзии, вера в долговечность поэтического слова в какой-то мере защищало поэта от власти. Г. Иванов не давал повода преследовать его и открыто не выступал против установившегося режима, соблюдая лояльность. Позиция Г. Иванова заключалась в полной индифферентности: он стремился делать вид, что ничего не происходит, не отдавал свое перо на службу властям, не восторгался и не плакал, не негодовал и не восхищался.

Тем не менее, поэт ясно отдавал себе отчет, что жизнь и творчество в новой России для него чреваты гибелью, как это случилось с Блоком и с Гумилевым. По свидетельствам В. Ходасевича и Ф. Сологуба, он тешил себя иллюзиями, будто большевики пришли ненадолго. В день штурма Кронштадта, свидетельствовал Ходасевич, «Георгий Иванов, окутанный белым покрывалом, предсказывал близкий конец большевиков»².

Как справедливо писал тот же Ходасевич, Г. Иванов находился в состоянии литературной неопределенности: и творчество, и жизнь оказались на переломе.

Когда-то Ходасевич и Чуковский пожелали Г. Иванову пережить горе или какую-нибудь катастрофу с тем, чтобы его поэзия вырвалась из литературного круга в широкий мир жизни. Долго ждать катастрофы и горя не пришлось.

У Г. Иванова созрело решение на время уехать из России. Он надеялся на кратковременную разлуку с родиной. И. Одоевцева вспоминала: «В начале июля 1922 года Георгий Иванов, добившись с большими трудностями и хитростями «командировки для составления репертуара государственных театров на 1923 год», спешно покинул Петербург. <...> Конечно, Георгий Иванов мог оптировать литовское подданство — он родился в Ковенской губернии, в имении своего отца. Но стать, хотя бы по паспорту, литовцем казалось ему изменой России. <...> Мои бумаги еще не были готовы — я оптировала с большими сложностями латвийское гражданство и покинула Петербург с эшелоном две недели после того,

¹ Сибирские огни, 1922, № 4/5, сентябрь-октябрь.

² Ходасевич Владислав. Колелемый треножник. — М., 1991. — С. 418.

как Георгий Иванов уплыл на торговом корабле в Германию»¹. Перед отъездом супругов за границу бывалый и мудрый Ф. Сологуб рассеял их мечты о скором возвращении в Россию, сказав Г. Иванову и Одоевцевой: оставьте эти химеры (мол, уезжаем года на два), укореняйтесь в Европе надолго, переходите с русского на французский — с Россией для вас все позади.

В сентябре 1922 года² Г. Иванов отплыл из Петрограда на немецком корабле «Карбо II» и оставил Россию навсегда.

Покидая родину, он, конечно, не знал, как сложится его и Одоевцевой жизнь на чужбине, в эмиграции. Но случилось чудо: в нем проснулся поэт национального и мирового масштаба. Отныне катастрофа и горе вошли в его душу и оправдали пожелание Ходасевича и Чуковского. Г. Иванов научился смотреть на мир, по его собственным словам, со «страшной высоты», как дух на смертных, приняв «ключи страдания и величия», данные ему и всей эмигрантской литературе³.

Эмигрантский период творчества Г. Иванова. Литературная деятельность в Берлине и в Париже. Собрания и альманахи «Цеха поэтов». Участие в зарубежной прессе. Г. Иванов — председатель «Зеленой лампы». Доклады и выступления о символизме, о Пушкине, о Блоке, о Гумилеве, о критике, о молодых писателях, об эмигрантских журналах, о литературе и политике. Продолжение полемики с В. Ходасевичем (статьи «В защиту Ходасевича», «К юбилею В.Ф. Ходасевича»). Журнал «Числа». «Мемуарная» проза: «Китайские тени», «Петербургские зимы», роман «Третий Рим». Стычка с В. Сириным (В.В. Набоковым). Поэтический сборник «Розы». Критика о нем. По прибытии в Западную Европу Г. Иванов, которому едва исполнилось 28 лет, сначала остановился в Берлине⁴: там была большая русская колония, а жизнь выглядела сравни-

¹ Одоевцева Ирина. На берегах Сены. — М., 1989. — С. 123–124.

² Точная дата отплытия Г. Иванова неизвестна: Одоевцева настаивала на июле, сам Иванов упоминал сентябрь, а исследователи склоняются к сентябрю-октябрю 1922 года.

³ «Основные понятия», «Вопросы и задания», «Литература», относящиеся к этой главе, помещены после главы об эмигрантском творчестве Г. Иванова.

⁴ О своем впечатлении от Г. Иванова в конце его «берлинского» периода впоследствии рассказал А. Бахрах, который познакомился с поэтом весной 1923 года: «Молодой, бодрый, чуть прилизанный, остроумный и часто задирчивый, но, вместе с тем, с каким-то душевным надломом. Это сразу в нем чувствовалось, да, собственно, он и не пытался свою «уязвимость» скрывать».

Я не могу теперь сказать, как и где мы познакомились, но мы быстро сошлись, и я отчетливо вспоминаю наши бесконечные пешие хождения по ночному и пустынно-му Берлину. <...>

Чувствовалось, между тем, что ему как-то не по себе оставаться наедине в этом неуютном для него городе, жизнь которого была ему чужда и где он застрял поневоле» (Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 411).

В дальнейшем и З. Гиппиус пометила в записной книжке: «Г. Иванов хороший и беспомощный» (см.: Крейд Вадим. Георгий Иванов в Берлине. — Слово-Word. — Нью-Йорк, 2004. № 41. — С. 170). Да и сам Г. Иванов много лет спустя признался Р. Гулю: «В сущности я прост, как овца». За этим признанием стоит целая философия: распространено мнение, что поэзия требует жертв. Применив это выражение к

тельно недорогой. Несколько позже туда приехали И. Одоевцева и Г. Адамович. Предстояло открыть новую страницу судьбы. Первым делом все вместе занялись установлением литературных и житейских связей.

Г. Иванов начал с подготовки вечеров и нового альманаха Цеха поэтов, которые выходили в 1922 и 1923 годах (последний — четвертый выпуск — в 1923 году), с чтения стихов в берлинском Доме искусств, в кафе «Леон» и на встрече Петроградского землячества, с выпуска второго издания сборника «Сады», а затем «Вереска».

В 1923 году он переехал из Берлина в Париж и участвовал в состоявшемся вечере Цеха поэтов¹.

Жизнь постепенно стала налаживаться, тем более что материальное положение Г. Иванова и его жены было многим лучше, чем других эмигрантов, писателей в том числе². Отец И. Одоевцевой был крупным адвокатом в Латвии и обладал значительным состоянием. После его смерти вплоть до Второй мировой войны Одоевцева регулярно получала доходы от отцовского наследства. Но затем выплаты прекратились, и Одоевцева с Г. Ивановым стали испытывать сильнейшие материальные затруднения³.

Блоку, Г. Иванов истолковал в том смысле, что подлинный поэтический дар «сжигает жизнь его обладателя». Относительно же себя считал, что он ради поэзии пожертвовал бытовой практичностью и здравым рассудком. «Талантливый поэт, — писал А. Бахрах, — заранее решил, что поэзия — не только цель его жизни, но и оправдание его жизненной неприспособленности, и в этом его несовпадении с историей и с «бытом» была роковая для него неувязка» (там же. — С. 413). Однако, по мнению мемуариста, «Подлинный поэт был не столько «съеден» обстоятельствами, сколько «сгорел в собственной бессмыслице» (там же).

¹Выступления Г. Иванова, имя и личность которого были овеяны памятью о Гумилеве и Цехе поэтов, активная литературная деятельность принесла свои плоды: вскоре познакомился с эмигрантскими и французскими литературными кругами. Вскоре, в 1925 году вместе с Г. Адамовичем он перевел в это время «Анабасис» Сен-Жон Перса, будущего Нобелевского лауреата, начал печататься в газете «День», а с 1926 года — в журнале «Благонамеренный» (Брюссель).

²И. Одоевцева вспоминала: «Жили мы вполне комфортабельно на ежемесячную пенсию моего отца, сохранившего в Риге доходный дом. А когда отец в сентябре 1932 года умер, мы получили большое наследство и зажили почти богато — в роскошном районе Парижа, рядом с Булонским лесом. И замечательно обставились стильной мебелью. Даже завели лакея. А кроме того, я накупила золота» (*Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. — М., 1989. — С. 188).

³«Когда началась война, — писала И. Одоевцева, — мы перебрались в Биарриц, увезя с собой всю мебель, и поселились на авеню Эдуард VII в двух шагах от моря.

Мы сразу вошли в высшее общество города. В Биаррице еженедельно выходила маленькая газета, где в светской хронике часто появлялись наши имена. Я научилась играть в бридж и устраивала «бриджи» или у нас, или у кого-то, о чем оповещалось в газете.

Георгий Иванов так и не научился играть в бридж и, решив не ломать себе голову, никогда не принимал в нем участия.

Однажды мы устроили большой прием, на котором был даже английский адмирал. Перечень всех гостей появился в газете. Наш друг, «спарженка» Фельзен, бежавший с матерью из Парижа и пробиравшийся в Швейцарию, нашел у нас эту самую газету с отчетами, прочитал и ахнул: «Вот как живут наши». Этим открытием он

Первые годы в Берлине и в Париже тесно связаны с Россией¹, с творчеством решил поделиться с Адамовичем. Но Адамович тогда был на войне, и письмо шло несколько месяцев. А когда он его получил, то решил, что мы принимаем немецкий генералитет, и оповестил об этом всех знакомых, украсив рассказ «цветами своей фантазии». А именно, что я разъезжаю с немецкими офицерами верхом и играю с ними в теннис. Хотя я и с английскими офицерами верхом не ездил и в теннис не играла.

Все поверили этому и отвернулись от нас, даже такие друзья, как Керенский, который бывал у нас с женой и, прощаясь, целовал нас и крестил.

С этого и начались все наши несчастья.

Через некоторое время у меня украли все золото, купленное после получения наследства. Россия оккупировала Латвию. А немцы во время нашего отсутствия реквизировали дом в Огрете под Биаррицем.

Но мы все еще плохо отдавали себе отчет в этих несчастьях и, вернувшись в Биарриц, жили по-прежнему широко. Но ни о каких приемах, конечно, речи уже не было.

И тут разбомбили наш дом. Правда, я успела увести мебель, благодаря чему дом в Биаррице был прекрасно обставлен. Это была еще «позолоченная бедность», и мы себе плохо представляли, что с нами случилось, надеясь на то, что скоро все пойдет по-прежнему и даже лучше прежнего.

Казалось, надежды эти имели основания, так как началось время не только невероятных удач, но и широкой известности — и Георгия Иванова и моей» (там же. — С. 188–189). Однако судьба распорядилась иначе: примерно с 1948 года чета Ивановых впадала в жестокую нищету. Г. Иванов и И. Одоевцева ничего не умели делать, кроме как писать. Г. Иванов, по словам Одоевцевой, «всю жизнь... жил, никогда и нигде не работая, а писал, только когда хотел. Впрочем, хотелось это ему довольно редко, хотя и в «Современных записках», и в «Последних новостях», и в «Днях» он был желанный гость. Он считал, что журналистская работа вредит поэту, а он прежде всего считал себя поэтом. К тому же, он был безгранично ленив, а проза, не в пример стихам, давалась ему с трудом, даже когда он был всецело увлечен своей темой» (там же. — С. 188). О том же писал впоследствии К. Померанцев: «Ни Иванов, ни Одоевцева работать не хотели и не умели...

Руки твои ни на что не нужны.

Этим плечам ничего не поднять,

Нечего, значит, на Бога пенять.

В стихах Г. Иванов исключительно честен, выставляя себя таким, каким он был внутри себя» (Дальние берега. — М., 1994. — С. 205–206). После войны печататься стало нелегко, кроме «Нового журнала». Денег не хватало не только на одежду, но даже и на еду. См. об этом далее.

¹ Литературные отношения с Россией с отъездом Г. Иванова за границу прекратились. Лишь в 1925 году большая подборка стихотворений Г. Иванова появилась в антологии «Русская поэзия XX века». Она стала последней прижизненной публикацией в СССР. После Г. Иванов упоминался критиками и литературоведами до середины 1980-х годов лишь в резко отрицательном, грубом и унижительном контексте. Так, К. Зелинский в статье «Рубаки на Сене», процитировав в отрывках стихотворения «Я люблю эти снежные горы...» и «Обледенелые миры...», писал: «Поистине, трудно более недвусмысленно передать свое мироощущение, трудно более откровенно признаться в своем «призрачном» существовании и растерянню оглянуться на «чепуху мировую». Разве это не ярчайший документ растерянности и ощущения бессмысленности своего существования?» (За рубежом, 1933, № 4(6). — С. 11). В еще более развязном и раздраженном тоне высказался В. Орлов: «Эмиграция выдвигала в качестве «своего» поэта лощеного сноба и ничтожного эпигона Георгия Иванова, который в ностальгических стишках томно стонал о «бессмысленности» существования или предавался пустопопорожным «размышлениям», достойным Кифы Мокиевича» (*Цве-*

ческими планами, созревшими еще на родине. В это время Г. Иванов пытается дать себе отчет в своей российской-петербургской жизни и литературно-творческой судьбе, осмыслить все случившееся, приведшее к изгнанию. Таковы были причины и настоящий повод вернуться к писательскому труду. Летом 1924 года Г. Иванов начал публиковать в газете «Звено» мемуарные очерки «Китайские тени», а затем, спустя несколько лет, выпустил книгу «Петербургские зимы» (1928).

В очерках «Китайские тени» Г. Иванов мило и иронично вспоминал литературный Петербург: маленький журнал «Гиперборей», Гумилева, Ахматову, Мандельштама, Городецкого, Нарбута и всю акмеистическую «челядь», окружавшую «синдигов» и «ареопаг» акмеистов: М. Лозинского, В. Пяста, В. Шилейко и многих других. Все они играли в жизнь и в литературу то в «Бродячей собаке», то в редакциях, сочиняя веселые и шутливые пародии друг на друга. Рассказывая, например, о журналах, Г. Иванов вспоминает экстравагантную идею, пришедшую в голову Н. Шебугу: собрать под обложкой одного журнала («Весна») всех российских графоманов, «непризнанных талантов». Затея удалась, тем более, что издатель гонораров не выплачивал, а авторы должны были довольствоваться тиснением и удовлетворением самолюбия.

Г. Иванов не боялся в своих воспоминаниях преувеличений и искажений в художественных целях. Он не раз называл художественный вымысел ложью и так к изящной словесности и относился. Поэтому многие сцены или характеристики затейливы, даже гротесковы, возможно, выдуманы, и ироничны¹.

Картинки дореволюционного быта перемежались с зарисовками была послереволюционного, в которых появились новые персонажи и новые реалии: мандаты, аресты, голод... Дом литераторов: «Длинная очередь вьется за супом. С жестяными мисками и ложками в руках стоят,

таева М. Избранное. — М., 1961. — С. 10).

¹ Вот, например, рассказ о том, как Мандельштам уговаривал некоего немца на издание альманаха. Меценат соглашался дать деньги на альманах, но с условием: « — Да, — говорил он с сильным немецким акцентом, грустно глядя на нас. — Альманах очень хорошо, но я хочу редактора с большим именем. Ну Бальмонта, Сологуба... ». Мандельштам, однако, не растерялся и нашелся: « — Сологуба? Бальмонта? Вы их хотите? Пожалуйста. Это нетрудно... Да что Сологуб! Я самого Димитрия Цензора берусь уговорить!

Имя Цензора вполне удовлетворило издателя » (там же. — С. 254).

На этом, однако, дело не закончилось: «Кстати, для этого альманаха, — продолжал повествовать Г. Иванов, — я ездил просить стихи у Сологуба. Сологуб был очень любезен, прочел мне несколько стихотворений и предложил самому выбрать. Я выбрал два, очень хороших. Покончив с этим, я извинился, что издательство на первых порах платит только по полтиннику за строчку.

Лицо Сологуба стало каменным. «Анастасия Николаевна, — крикнул он жене в соседнюю комнату. — Дайте мне... те стихи... вы знаете... на нижней полке». «Вот, — буркнул он, протягивая два листка... — Стихи по полтиннику... До свиданья... » (там же. — С. 254–255).

В альманахе были действительно напечатаны три стихотворения Ф. Сологуба, но кто их доставил для альманаха? Г. Иванов утверждает, что он, а его жена, И. Одоевцева, называет Гумилева и Городецкого. Ни то, ни другое свидетельство документально не подтверждено.

как богаделки, писатели и профессора». Неожиданно слышится какой-то шум, движение, иностранный говор. Появился управляющий Домом Харитон, которого не очень-то любили. Ему хорошо одетые широкоплечие люди показывают мандат от Петросовета. Оказывается, «Представители английских безработных знакомятся с бывшей русской интеллигенцией»¹. Многие вечера закрывались за «опасное направление», но публика расхватывала билеты и валом валила на все — и на «музыкальное трио», и на доклад о раскопках в Крыму. Курьезы стали постоянным явлением. Однажды объявили вечер Ахматовой. «В день вечера (уже около недели на дверях Дома висел аншлаги) в билетную кассу, — вспоминал Г. Иванов, — является дама в пестром платке и с бельевой корзинкой в руках — «Дайте мне два билета». Билетерша раздражена: «Вы видели аншлаг — все продано...» — «Но мне обещали...» — «Ничего не знаю — билетов нет...» Дама с корзинкой раздражается в свою очередь: «Если нет для меня — я сама не приду на вечер». Кассирша язвительно улыбается: «Пожалуйста, никто не заставляет...». Дама вспыхивает: «Ах, так!» И уходит, хлопнув дверью.

На счастье, эту сцену видел издали кто-то из заправил Дома. Уже на улице он догнал негодующую Ахматову и вручил ей с поклонами и извиненьями билеты»².

Та же обстановка была в Доме искусств. Тут мужчины ходили во фраках, потому что фраки никто не покупал, а женщины в роскошных платьях с голыми плечами, потому что их платья тоже никому не были нужны: «Покупатели псковские мужички и чухонки-молочницы — ни в фалдах, ни в голых плечах не нуждались». Но общество, собиравшееся в Доме искусств, все же не состояло из выходцев из другого мира, а представляло собой настоящих советских петербуржцев: «У большинства сапоги в заплатах, руки, почерневшие от кухни и черной работы. Но губы улыбаются, манеры изящны, все — словно играют роль...». Тоска гнала людей искусства в свой Дом: «Раз в неделю советские граждане, вымывшись и нарядившись, собирались и играли в «старое время». На час-два один снова был знаменитым адвокатом, другой — светлейшим князем. Назывались эти «птиже» “пятницами Дома искусств”»³.

Как-то в январе 1921 года в Доме искусств решили устроить бал-маскарад. «На другой день, — писал Г. Иванов, — в «Красной газете» под грозным псевдонимом «Браунинг №...» появились стихи «Бал на Помойке»:

Разутюженные брючки,
Миль пардон, какие ручки.

Автор (Василий Князев) описывал, негодуя, в этих стихах наглые толпы буржуев, объедающихся пирожными в «сердце Красной России», и взывал: «Чека, где ты?»

Чека откликнулась. Однажды во время завтрака все выходы были заняты мрачного вида красноармейцами и элегантный молодой человек в

¹ Там же. — С. 259.

² Там же. — С. 261–262.

³ Там же. — С. 264. «Птиже» — здесь: крошечные собрания.

галифе, проверив заодно документы у всех завтракавших, опечатал буфетную красными огромными печатями. Через неделю печати были сняты и «задержанное имущество» — десяток увядших эклеров — было возвращено буфетчику¹. Вскоре все «пятницы» и литературные вечера кончились.

Значительное место в «Китайских тенях» заняла современная Г.Иванову графоманская литература и всякие новые, особенно «левые», течения в ней. О тех и других поэт писал с неподдельным юмором и подчас сарказмом: «Известно, что чем левей искусство, тем труднее разобрать, гений ли автор или бездарность. На некоторой (всем доступной) «высоте» левизны различить это становится просто невозможным. Звезда Крученых до сих пор заманчиво и поощрительно сияет всем молодым и не молодым людям, мечтающим о славе.

Написал человек:

Дыр-бул-щыр

У-бе-щур... —

и стал «Мэтром». Конечно, поработать, вероятно, над этим oeuvre'ом пришлось порядочно, но ведь и результат недурен!

Есть и такие, которые, «в совершенстве владея стихом», не знают, о чем им писать. Эти переводят. «Бойцы ли целы?» — переводил один фразу «Целы ли солдаты?» из «Лагеря Валленштейна». И по праву гордился точностью — ни одного слова «от себя». Другой переводил Эредиа: «Долго ласкал и баюкал свою Клеопатру Антоний» (Эредиа вообще очень любит все «юные» переводчики: должно быть, он им кажется самым подходящим для «проб пера»). Третий — просто «с немецкого». Я не сравнивал с подлинником, но энергия стиха говорит сама за себя:

Он был душой и телом слаб,

Ее любил, как жалкий раб.

Она — капризное дитя —

Шепнула раз ему, шутя:

Голоден мой любимый пес —

Ты б сердце матери принес...

Но все-таки каждый согласится, что перевод, как бы он ни был прекрасен, не то, что поэзия оригинальная. И зачем переводить других, если, Бог даст, вас самих будут когда-нибудь с благоговением переводить?»²

Выразительны портреты не только тех, кто силился сочинять, но и тех, кто руководил искусством. Нарком Луначарский³ выписал из Пари-

¹ Там же. — С. 268.

² Там же. — С. 270.

³ «Народный комиссар сидит в кабинете, обтянуто: «веселеньким» кретоном в цветочки, за «декадентским» письменным столом белого дуба. Кругом — диванчики, пуфы, семь слонов, колченогий тигр. Народный комиссар, должно быть, предпочитает «изящный уют» — дворцовой пышности. Он, конечно, мог бы выбрать помещение повнушительней. Выбирать есть из чего — весь Зимний дворец».

жа властвовать над изобразительными искусства фотографа-ретушера Давида Штернберга. Но тому нечего было делать: посетители не шли. «Маленький, щуплый, заикающийся, он сидит в каких-то раззолоченных хоромах. Кругом малахит, штофные занавеси, саженные вазы. В гигантском кресле на львиных лапах, с кожаной обивкой, тисненной золотыми орлами, в сереньком пиджачке и голубых манжетах «Линоль»... Сидит — и скучает. <...> За неимением дел он занимается на досуге... немного забытым в «Ротонде» русским языком.

— У меня болит нога, — читает он вслух.

— Нога, — поправляет приставленный к нему секретарь.

Штернберг обижается:

— Ви поправляйте настоящие ошибки! А ви придираетесь к пустякам. Нога — нога — ну какая разница!

Редких посетителей Штернберг занимает разговорами о парижской художественной жизни.

— Пикассо!.. Если только он заметит у вас там краску или интересный мотив — так кончено. Украл. У нас на Монпарнасе все художники его остерегаются. Если он придет — я так и говорил: «Погодите, господин Пикассо, — у меня не прибрано». И пока он ждет за дверью — все холсты переверну к стене. Так ему что! Такой нахал — перевернет обратно и все высмотрит. И если что ему понравится — так это уже не ваш мотив — это его мотив...»

Далее в столь же выразительных сценах описывались эгофутуристы во главе с Игорем Северяниным, умирающий Фофанов, поэт Александр Добролюбов, в котором было что-то от Алеши Карамазова, и многие другие. Их Россия, как и Россия Г. Иванова, кончилась. Горькими пророческими стихами Мандельштама — «Где обрывается Россия Над морем черным и чужим» — закончил Г. Иванов мемуары «Китайские тени».

Эта манера «мемуарного» письма была отточена и стала основной в следующем сочинении «Петербургские зимы».

С начала печатания «Китайских теней» и до издания «Петербургских зим» протекло четыре года. За это время в жизни Г. Иванова произошли крупные изменения.

Одним из самых серьезных событий, оказавших влияние на его творческую судьбу, стало знакомство в 1926 году с З.Н. Гиппиус, а затем участие в качестве бессменного Председателя¹ в «Зеленой лампе» (с 5 февраля 1927 года), основание журнала «Числа» (1929–1930) и сотрудничество в нем.

¹ По воспоминаниям И. Одоевцевой, Г. Иванов считал свою роль председателя «липовой», «номинальной». Согласно исследованию Т. Пахмусс «“Зеленая лампа”» в Париже», содержательной частью заседаний руководили Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус, которые предварительно прочитывали все доклады и обсуждали их со всеми докладчиками, выдвигали темы, выбирали докладчиков и определяли угол зрения в выступлениях (Литературное обозрение, 1996, № 2. — С. 70). Конечно, не всегда доклады были повернуты так, как намечалось заранее, да и в выступлениях многие отступали от намеченной «программы». И все-таки Г. Иванов находился в «Зеленой лампе» на особом счету и его председательство не сводилось лишь к ответной ему роли: ему и Адамовичу в знак особого расположения и почтения предлагалось кофе, он выступал с докладами, участвовал в беседах и прениях, его слово ценилось

Одно из самых принципиальных выступлений Г. Иванова в «Зеленой лампе» — доклад о символизме, прочитанный 21 марта 1930 года. Суть доклада сводилась к тому, что, по мнению Г. Иванова, символизм не похож на литературное течение, потому что на небосклоне русской поэзии он вспыхнул подобно фейерверку и, как фейерверк столь же внезапно и неожиданно погас, не оставив после себя ничего, кроме груды развалин. Парадокс заключался в том, что «школа» символизма едва ли не состояла из одних блестящих талантов: «Никогда ни одна школа не объединяла такого количества таких дарований». Причина столь горько-иронической судьбы символистов и их «школы» заключалась в том, что они объединились с целью «миром погибнуть», если не достигнут и не добьются того, «чего нет на свете», т.е. заведомо «невозможного, неосязаемого при помощи имеющихся у человека пяти чувств. Ни краски и полотна у Врубеля, ни слова и ритмы у поэтов-символистов не в силах были воплотить того демона, который Врубелю и этим поэтам мерещился и которому они дали имя символизм. Демон этот оказался сильнее их и погубил их».

Нет сомнения, что Г. Иванов смотрел на символизм не только с точки зрения сторонника акмеизма, но и с учетом новых литературных реалий. Впоследствии он писал, что русский символизм не был лишь литературным движением, что русские символисты стремились создать одновременно и сверхискусство и новую религию. Пренебрегая трезвым отношением к жизни и к искусству, они принимали позы жрецов, становились вещателями и пророками, проверяли мистику «дифференциалами». Вот почему, делал вывод Г. Иванов, сказочно быстрый расцвет закончился столь же быстрым распадом.

Доклад о символизме разбудил воспоминания и мысли. В прениях выступили Мережковский, Бунин, Поплавский, Адамович, Злобин, Мочульский, Слоним, Оцуп.

З. Гиппиус упрекнула Г. Иванова в том, что он умалил значение символизма, не сказав о множестве талантливых произведений, созданных символистами. Однако уже в начале доклада Г. Иванов высоко отозвался о символизме и его деятелях. Он и сам испытал в молодости большое влияние Сологуба, Бальмонта, Белого, а в то время, когда делал доклад, не только не освободился от мощного воздействия Блока, но заново возвращался к нему. В его творчестве все более значительную роль наряду с изображением стало играть выражение, и он, не покидая зрительных переживаний, решительно обратился к «музыке», т.е. к тому началу мира, к которому призывал чутко прислушиваться Блок.

Задача Г. Иванова в докладе состояла в том, чтобы объяснить, почему наступил распад символизма, несмотря на бесспорную одаренность и даже гениальность многих авторов. Г. Иванов усмотрел ее в романтическом максимализме жизненных устремлений символистов, в идеальности мечтаний о духовном переделе земного мира, в отсутствии реальных представлений о соотношении положительных и отрицательных начал бытия. С одной стороны, символисты преувеличивали значение и возможности поэзии, способной будто бы духовно преобразить земной мир, оправдывая этим ее существование, а с другой, — мыслили себя не поэтами, а пророками, присваивая себе сверхчеловеческую миссию и в этом

смысле отводили ей служебную роль. Они одновременно и поднимали поэзию на недостижимую ступень, и свержали ее с пьедестала, сооруженного ими же. Обнаружив это противоречие, Г. Иванов предостерег от смешения земного и небесного миров, отведя каждому свое место. Он не надеялся на то, что землю можно преобразить, поскольку ее удел — пребывать миром юдоли, скорби и праха. Однако, если людям земли не дано знать о преображении и пережить его, то им внятно существование иного, неземного мира, обнаруживающего себя на земле сиянием или дуновением божественного ветерка, которые улавливают художники и поэты. Задача искусства — сохранить «трепет», охвативший художника, точно воспроизвести его в произведениях. Созерцая произведения искусства или читая стихи, зритель и читатель на земле прикасаются хотя бы на миг к божественному миру, чувствуя и понимая присущую ему истинную красоту и гармонию. С этой точки зрения, самое низкое, самое безобразное явление на земле может быть облагорожено «музыкой». Иначе говоря, Г. Иванов уже здесь наметил эстетическую программу, согласно которой ироническое утверждение и поэтизация отрицательного начала может превратиться в его отрицание, стать отрицанием отрицания, а отрицание отрицания дает, как известно, положительный эффект. За видимым и ясно выраженным прославлением отрицательного сущего скрывается некое положительное начало, которое часто не выходит наружу. Пытаясь снять противоречия символизма, Г. Иванов на деле все более отходил от акмеистических канонов и двигался в сторону экзистенциализма полното мерцающим светом и отблесками символистских идей.

Этот процесс занял не менее восьми лет и потребовал заново пересмотреть все прежние мировоззренческие, эстетические и прочие установки, которым поэт так или иначе следовал в Петербурге. Для того чтобы двинуться дальше, нужно было осмыслить всю прежнюю жизнь и всю прежнюю поэтическую деятельность. «Петербургская» жизнь и «петербургская поэтика» действительно требовали пересмотра и корректив. Первые произведения, написанные в эмиграции, были посвящены расчету со старыми ценностями и старыми кумирами. В докладах, на вечерах и встречах Г. Иванов снова и снова обращался к поэзии И. Анненского и Ф. Сологуба, писал вместе с Адамовичем и М. Алдановым книгу об убийце Урицкого Леониде Канегисере, приступил к сочинению и затем выпустил неоконченный «увлекательный» роман «Третий Рим»¹, читал доклад о Пушкине и участвовал в обсуждении темы «Блок в русской литературе», в диспуте «Искусство и политика». В это время Г. Иванов уже сотрудничал в различных по направлению и стилю газетах («Сегодня») и журналах — в солидных и серьезных «Современных записках», в развлекательной «Иллюстрированной России», в интеллектуальных «Числах»,

¹ Героем романа «Третий Рим» выведен молодой человек Борис Николаевич Юрьев, для которого «понятие “Россия” целиком покрывалось понятием “Петербург”». Действие романа происходит в Петербурге в 1916 году, накануне двух революций. Юрьев не был богат, но тяготел к избранному кругу Петербурга — его знаменитой богеме. Тут завязываются знакомства, влюбляются (Юрьев почувствовал, что влюблен в жену без мужа, нигде не играющую актрису Золотову), ведут серьезные и пустые разговоры, играют в карты.

в филологически нацеленном «Звене». Н.А. Богомолов считает, что именно «авангардистские» «Числа», «видимо, наиболее соответствовали самому направлению развития таланта Иванова, позволяя в одно и то же время и максимально раскрывать свою душу, и обращаться к тому, что вряд ли можно назвать иначе, чем интеллектуальной провокацией»¹.

Тогда же, в 1928 году, он издал главные «мемуары» «Петербургские зимы»².

Как известно, ценность мемуаров определяется их достоверностью, зависящей от памяти автора. О воспоминаниях «Петербургские зимы» этого сказать никак нельзя. Несмотря на выведенных реальных лиц и привязку к точно названной местности, воспоминания нельзя назвать достоверными, потому что большей частью они выдуманы. Н. Берберова впоследствии вспоминала, что еще в 1920-х годах признался ей, что многое присочинил в «Петербургских зимах»: «...в одну из ночей, когда мы сидели где-то за столиком, вполне трезвые, и он (Иванов. — Н.Б.) все тербел свои перчатки (он в то время носил желтые перчатки, трость с набалдашником, монокль, котелок), он объявил, что в его «Петербургских зимах» **семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять — правды**. И по своей привычке заморгал глазами»³. О склонности Г. Иванова к «игре фантазии» в мемуарах писал и Г. Адамович⁴. Сам Г. Иванов об особенностях своего «мемуарного» письма, как вспоминала Н. Берберова, отзывался так: «Я пишу, вернее, записываю «по памяти» свое подлинное отношение к людям и событиям, которое всегда “на дне” было совсем иным, чем на поверхности, и если отражалось, разве только в стихах, тоже очень не всегда...»⁵ Г. Иванов воспринимал свои воспоминания снами, не делая между ними существенных различий: «Есть воспоминания, как сны. Есть сны, как воспоминания. И когда думаешь о бывшем «так недавно и так давно», никогда не знаешь — где воспоминания, где сны»⁶.

При таком подходе к сочинению воспоминаний «Петербургские зимы» никак нельзя считать мемуарами. Но это и не роман, не беллетристика, потому что герои и персонажи названы своими именами и действуют как реальные живые, а не выдуманные лица. Тем самым Г.Иванов написал необычное по жанру произведение, в котором правда и вымысел смешаны, но пропорции смешения неодинаковы: выдумка и художест-

¹ Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 130.

² «Петербургские зимы» вышли в свет летом 1928-го года и были составлены из разных очерков, которые публиковались в разных периодических изданиях под разными заглавиями — «Китайские тени», «Невский проспект», «Петербургские зимы», а иногда и под самостоятельными заголовками — «Кузмин», «Туман», «Федор Сологуб». Очерки для книги отбирались тщательно и впоследствии некоторые фрагменты не вошли.

³ Берберова Н. Курсив мой. — Мюнхен, 1972. — С. 547.

⁴ Звено, 1926, 25 июля.

⁵ Берберова Н. Курсив мой. — Мюнхен, 1972. — С. 547.

⁶ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 118. О том же писал Б. Мирский: «Зарисовки Георгия Иванова не портреты и не маски. Это люди снов, фигуры полугрёз, полувоспоминаний, это проекция особого, автору свойственного призрачного импрессионизма».

венный вымысел преобладали над точностью и жизненной правдой. В результате такой методологической установки подлинным и наиболее адекватно воспризведенным «героем» оказалась духовная атмосфера¹, царившая в Петербурге в предреволюционные и послереволюционные годы. Против нее Г. Иванов не погрешил.

Читатели «Петербургских зим» разделились на тех, кто ждал от них правдивого изложения и, стало быть, решительно их не принял, и тех, кто был увлечен изложением и вымыслом, а, следовательно, отзывался о них с одобрением. К первым относились А.А. Ахматова², М.И. Цветаева³, Н.Я. Мандельштам⁴, отдельные писатели⁵, критики⁶ и читатели, ко вторым — большинство читателей⁷.

Точно также одни считали «Петербургские зимы» великолепной прозой: «Г. Иванов сумел уловить если не всю музыку эпохи, о которой так печаловался Блок, то, по крайней мере, некоторые ее мотивы; кроме того, он сумел подметить массу деталей и мелких фактов, которые без него пропали бы безвозвратно». Они зачитывались «Петербургскими зимами», возбуждавшими у потерявших родину эмигрантов живой интерес, по словам одного критика, «как своим материалом, так и живым слогом, пропитанным юмором». К числу этих восторженных поклонников «Пе-

¹ И. Одоевцева, по всей видимости, со слов Г. Иванова, уверяла, что цель «Петербургских зим» — передача атмосферы эпохи, не считаясь с реальностью.

² См.: Ахматова А. Сочинения. Т. 2. — Нью-Йорк, 1968. — 304. Ахматова (в записях П. Лукницкого от апреля 1926), как и И. Северянин («Шепелявая тень»; Г. Иванов, по свидетельствам современников, неотчетливо произносил слова, но И. Одоевцева уверяла, что первоначально он следовал моде, которая превратилась в привычку; см. также «Уснувшие весны», указанные Н.А. Богомоловым, — Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 130), отзывалась о воспоминаниях Г. Иванова, вошедших впоследствии в «Петербургские зимы», резко отрицательно. Она встретила мемуарные очерки Г. Иванова с нескрываемым раздражением, но можно предположить, что здесь вряд ли обошлось без «доброжелателей». Г. Иванов со своей стороны всегда высоко ценил поэзию Ахматовой. Любопытно, что, критика, сравнивая «Петербургские зимы» с «Романом без вранья» А. Мариенгофа, высказывалась в пользу «Петербургских зим»: «книга Г. Иванова выгодно отличается своей чистоплотностью, или говоря иначе, отсутствием стремления облить во что бы то ни стало соседа помоями... Помогает Г. Иванову его способность видеть некоторые, даже печальные явления в комическом аспекте».

³ Цветаева М. Соч. Т. 2. — М., 1980. — 159–189. «Если бы Вы знали, — гневно восклицала Марина Цветаева, обращаясь к редактору «Современных записок», — как цинически врет Георгий Иванов в своих «воспоминаниях», все искажая!»

⁴ Мандельштам Надежда. Воспоминания. — Нью-Йорк, 1970. — С. 108–115.

⁵ Поэт И. Чиннов, один из почитателей поэзии Г. Иванова, не считал «Петербургские зимы» достоверными воспоминаниями.

⁶ Юрий Иваск, также любивший поэзию Г. Иванова, писал: «Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева. Это последние большие русские поэты. Некоторые добавляют еще трех. Но Ходасевичу мешал скепсис, Гумилёву — наивность, а Маяковскому — политика. Я назвал бы пятого — Георгия Иванова, с чем не согласились бы ни Ахматова, ни Цветаева. Обе они не прощали ему воспоминаний «Петербургские зимы». Там действительно много «романсировано»».

⁷ Критик «Последних новостей» свидетельствовал о первом читательском впечатлении: «Читательское суждение о книге Георгия Иванова просто и бесспорно: ярко, интересно, талантливо».

тербургских зим» относился М. Алданов, отметивший, что «Петербургские зимы» — «несомненно очень блестящий» дебют поэта в прозе. Касаясь жанра «полубеллетристических фельетонов», Алданов писал: «Это не беллетристика, это и не «очерки». Жанр книги трудный, и владеет им автор превосходно... Показывает он две эпохи. Люди бесятся с жиру — люди мрут с голоду. Время «Бродячей собаки» — время Смольного института. Удивительнее всего то, как обе эпохи, по модному выражению, «перекликаются»...». С точки зрения Алданова, «Петербургские зимы» — не «документ» и не бульварная «беллетристика», а настоящая художественная проза¹.

Другие отрицали за книгой Г. Иванова какое-либо художественное и документальное значение, резко критикуя выдумки, фактические ошибки, неточности и стилевую манеру.

Было бы, однако, опрометчиво считать, что документальная ценность книги ничтожна, как неразумно было бы полагать, что автор избежал характерных беллетристических приемов и недостойных настоящего писателя штампов. Не выдерживает критики и мнение В. Блинова в статье «Проклятый поэт Петербурга», согласно которому «Петербургские зимы» не имеют прямого отношения к реальности. Отделенные от нее, они якобы превратились в чистый продукт художественного воображения Г. Иванова и предстали в виде мифологии Петербурга².

На самом деле Г. Иванов написал книгу о своих современниках, сохранив их подлинные имена, адреса, знакомства, поступки, привычки, но заметно исказив или окарикатурив петербургскую жизнь накануне и после революции. О том, что в книге масса ошибок и неточностей, много ничем не оправданного вымысла, в литературе о творчестве Г.Иванова подробно писалось³.

¹ См.: «Современные записки», 1928, кн. 37. С мнением М. Алданова солидарен и В. Завалишин в предисловии к «Петербургским зимам», утверждая, что они художественно тонко, в высшей степени изящно, правдиво и глубоко воспроизводят «историю предреволюционной литературы и литературы самого начала революции» (Иванов Г. Петербургские зимы. — Нью-Йорк, 1952. — С. 14).

² Новый журнал, 1981, № 142. — С. 85).

³ Во фрагментах, не вошедших в книжный текст «Петербургских зим», футуристы Хлебников, Бурлюки, Крученых изображены с утра пьяными и толковавшими спозаранку «о способах взорвать мир». При этом Хлебников ночью связал по рукам и ногам Давида Бурлюка с намерением его зарезать, а Крученых испрашивал совета — обругать ли ему публику просто или потребовать чаю с лимоном, затем этот чай выплеснуть на слушателей со словами «Так я плюю на низкую чернь». Подобных казусов содержалось превеликое множество и в окончательном тексте. Такова вся история с Городецким, который будто бы служил в ОСВАГе и якобы был захвачен Раскольниковым, мужем Л. Рейснер, вместе с поездом у белых. Фантастична история с умирающим Блоком, которого не навещал заведующий петроградским Госиздатом И. Ионов. Впрочем, о Блоке и без того сообщено много выдуманного и даже анекдотичного: «Работая, Блок время от времени подходит к этому шкапу (вместо книг в нем стоят бутылки, несколько стаканов, лежит пробочник и полотенце. — В.К.), наливает вина, залпом выпивает стакан и опять садится за письменный стол. Через час снова подходит к шкапу. «Без этого» — не может работать» (Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 158). То здесь, то там встречаются досадные ошиб-

И все-таки, несмотря на то, что в книге очень много недочетов самого разнообразного свойства, в ней же сохранены и драгоценные подробности жизни людей той эпохи, забытые ныне приметы быта, нравы, характер общения людей и прочие особенности эпохи. Многие детали и характеристики оказываются верными, а отдельные живые образы — точными и выразительными. Так, В. Ходасевич, которого Г. Иванов считал своим литературным противником, почувствовал глубокую историческую правду в очерке о Н. Клюеве: перед выходом на эстраду «Клюев спешно обдергивает у зеркала в распорядительской поддевку и поправляет пятна румян на щеках. Глаза его густо, как у балерины, подведены. Морщинки (Клюеву лет сорок) вокруг умных, холодных глаз сами собой расплываются в деланную сладкую, глуповатую улыбочку.

— Николай Васильевич, скорей!..

— Идуу... — отвечает он нараспев и истово крестится. — Идуу... только что-то боязно, братишечка... Ну, была не была — Господи, благослови... — Ничуть ему не «боязно» — Клюев человек бывалый и знает себе цену. Это он просто входит в роль «мужичка-простака».

Потом степенно выплывает, степенно раскланивается «честному народу» и начинает истово, на о:

Ах ты, птица, птица райская,
Дребезда золотоперая...

Единственного настоящего поэта этого жанра Городецкий как раз проглядел. Прочел его рукописи и не обратил внимания. Открыл Клюева «бездущный» Брюсов.

Но, приехав в Петербург, Ключев попал тотчас же под влияние Городецкого и твердо усвоил приемы мужичка-травести.

— Ну, Николай Васильевич, как устроились в Петербурге?

— Слава тебе, Господи, не оставляет Заступница нас грешных. Сыскал клетушку-комнатушку, много ли нам надо? Заходи, сынок, осчастливь. На Морской, за углом, живу...

Я как-то зашел к Ключеву. Клетушка оказалась номером «Отель де Франс», с цельным ковром и широкой турецкой тахтой. Ключев сидел на тахте, при воротничке и галстуке, и читал Гейне в подлиннике.

— Маракую малость по-басурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд. — Маракую малость. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох, голосистей... Да что ж это я, — взволновался он, — дорогого гостя как принимаю. Садись, сынок, садись, голубь. Чем угощать прикажешь? Чаю не пью, табаку не курю, пряника медового не припас. А то, — он подмигнул, — если не торопишься, может, пополудничаем вместе. Есть тут один трактирчик. Хозяин хороший человек, хоть и француз. Тут, за углом. Альбертом зовут.

Я не торопился.

— Ну, вот и ладно, ну, вот и чудесно — сейчас обряжусь...

— Зачем же вам передеваться?

ки: фраза «Пушкин — наше все», принадлежащая А. Григорьеву, приписана Достоевскому. И т. д.

— Что ты, что ты — разве можно? Собаки засмеют. Обожди минутку — я духом.

Из-за ширмы он вышел в поддевке, смазных сапогах и малиновой рубашке: — Ну, вот — так-то лучше!

— Да ведь в ресторан в таком виде как раз не пустят.

— В общую и не просимся. Куда нам, мужичкам, промеж господ? Знай, сверчок, свой шесток. А мы не в общем, мы в клетушку-комнатушку, отдельный то есть. Туда и нам можно...»¹.

Портрет очень выразительный. В нем сопряжены карикатура, правда характера и «лирическое лицо» поэта. Несомненный талант, уходящий в толщу народной жизни и берущий оттуда живую внутреннюю силу, сросся в Клюеве-человеке и в Клюеве-поэте с игрой в народного поэта, с позой и поведением мужичка-простачка. С одной стороны, высокая книжная культура, образованность, скрываемая от так называемых «народных масс», с другой, — не только подлинная народная культура и глубокая религиозность, но и их суррогатные формы, игры в народность и религиозный утопизм для широкой публики. Все это вместе и еще многое другое слепилось в Клюеве и образовало цельную и неповторимую личность.

Сценка с Клеуевым обнаруживает важное свойство «Петербургских зим»: как бы ни были хаотично разбросаны картины и эпизоды, как бы причудливо ни перемежались они, как бы внезапно ни возникали и столь же неожиданно исчезали и снова появлялись одни и те же лица, общий принцип изображения остается одним и тем же — Г. Иванов видит прославленных и незаметных людей в двух изображениях. Лицо и маска, естественность и искусственность, природность и поза, дар и игра. Каждый живет настоящей, подлинной жизнью и одновременно играет, позирует, создает себе другое лицо, которое предъявляет публике².

¹ Там же. — С. 68–70.

² Вот, например, «портреты» известных людей эпохи. Велемир Хлебников и А. Крученых «составляют тезисы философского обоснования нового направления» и занимаются «корнесловием» и поисками оригинальных рифм. Разговор происходит между «доктором» и «пациентом»: «Форма бытия треугольник. Следовательно, душа треугольна». <...> И. Северянин: «Манера читать у него была та же, что и сами стихи, — и отвратительная и милая. Он их пел на какой-то опереточный мотив, все на один и тот же. Но к его стихам это подходило» (там же. — С. 28). Ахматова: «Пятый час утра. «Бродячая собака».

Ахматова сидит у камина. Она прихлебывает черный кофе, курит тонкую папироску. Как она бледна!

Да, она очень бледна — от усталости, от вина, от резкого электрического света. Концы губ — опущены. Ключицы резко выделяются. Глаза глядят холодно и неподвижно, точно не видят окружающего. <...>

Слишком едкая веселость. Слишком жуткие взгляды.

Ахматова никогда не сидит одна. Друзья, поклонники, влюбленные, какие-то дамы в больших шляпах и с подведенными глазами. С памятного вечера у Вячеслава Иванова, когда она срывающимся голосом читала стихи, прошло два года. Она все-российская знаменитость. Ее слава все растет.

Папироса дымится в тонкой руке. Плечи, закутанные в шаль, вздрагивают от кашля.

— Вам холодно? Вы простудились?

— Нет, я совсем здорова.

— Но вы кашляете.

— Ах, это? — Усталая улыбка. — Это не простуда, это чихотка» (там же. — С. 58—59);

« — Я так рада, — говорит Ахматова, — что в этом году мы не поедем за границу. В прошлый раз в Париже я чуть не померла со скуки.

— От скуки? В Париже!..

— Ну да. Коля целые дни бегал по каким-то экзотическим музеям. Я экзотики не выношу. От музеев у меня делается мигрень. Сидишь одна, такая, бывало, скука. Я себе даже черепаху завела. Черепаха ползает — смотрю. Все-таки развлечение.

— Аня, — недовольным тоном перебивает ее Гумилев, — ты забываешь, что в Париже мы почти каждый день ездили в театры, в рестораны.

— Ну уж и каждый вечер, — дразнит его Ахматова. — Всего два раза.

И смеется, как девочка. <...>

Еще два года. Две-три случайные встречи с Ахматовой. Все меньше она похожа на ту, прежнюю. Все больше на монашенку. Только шаль на ее плечах прежняя — темная, в красные розы. «Ложно-классическая шаль». Какая там шаль ложно-классическая — простой бабий платок, накинутый, чтобы не зябли плечи!» (Там же. — С. 60—61). **Городецкий**: «Вечером во вторник — приемный день у Городецких. Перед закутком для курильщиков — очередь. Чиркнут спичкой, глотнут наскоро дыму и, уступая место другим, возвращаются в гостиную. Там — в центре комнаты — большой круглый стол. На столе розы в хрустальном цилиндре, дынное варенье, дымящиеся гарднеровские чашки. В окружении литераторских дам жена Городецкого, «Нимфа», сияя несколько тяжеловесной красотой, разливает пухлыми пальчиками чай. Почему Городецкий, ненавистник всякой «классической мертвечины», назвал жену «Нимфой»? И почему Нимфа? Скорее уж Церера... Но за Анной Александровной это прозвище прочно укрепилось, после того особенно, как одна из книг Городецкого вышла с посвящением: «Тебе — Нимфа».

Вдоль канареечных стен гостиной — в два ряда размещены поэты.

В два ряда. Внизу на тахтах гости. На стенах их портреты в натуральную величину, работы хозяина дома.

Если вы познакомились с Городецким, начали у него бывать и вы поэт — он непременно вас нарисует. Немного пестро, но очень похоже и «мило». И обязательно на рогоже.

Рисует Городецкий всегда на рогоже — это его изобретение. И дешево — и есть в этом что-то «простонародное» — любезное его сердцу. И хотя народ рогожами пользуется отнюдь не для живописи — Городецкому искренно кажется, что, выводя на рогоже Макса Волошина, в сюртуке и с хризантемой в петлице, он много ближе к «родной неумемной стихии», чем если бы то же самое он изображал на полотне.

С одной стороны «стихия», с другой — Италия. Раскрашенные квадратики рогож — чем не мозаика?

Страсть к Италии внушил недавно Городецкому его новый, ставший неразлучным, друг — Гумилев. После «разговора в ресторане, за бутылкой вина» об Италии — с Гумилевым, Городецкий, час назад вполне равнодушный, — «влюбился» в нее со всей своей пылкостью. Влюбившись же, по причине той же пылкости, не мог усидеть в Петербурге, не повидав Италию собственноручно и немедленно.

И вот через неделю Городецкий уже гулял по Венеции, потряхивая кудрями и строя «итальянчикам» козу. Ничего — понравилось» (там же. — С. 63—65). **Есенин**: «Зеленая плахта с малиновыми разводами откидывается. Выходит Есенин.

На нем тоже косоворотка — розовая, шелковая. Золотой кушак, плисовые шаровары. Волосы подвиты, Щеки нарумянены. В руках — о, Господи! — пук васильков — бумажных.

Выходит он подбоченясь, весь как-то «по-молодецки» раскачиваясь. Прорепетировано, должно быть, не раз. Улыбка ухарская и... растерянная. Тоже, верно, репетировалась эта улыбка. Но смущение сильнее. Выйдя, он молчит, беспокойно озираясь...

— Валяй, Сережа, — слышен одобряющий голос Городецкого из-за плахты. — Валяй, чего стесняться.

Чего, в самом деле?

Есенин приободряется. Голос начинает звучать уверенней. Ухарская улыбка шире расплывается. Есенина я видел полгода тому назад, до его знакомства с Городецким. Как он изменился, однако. И стихи как изменились...

...Лады, Лели, гусли-самогуды, струны-самозвоны... — Вряд ли раньше Есенин и слышал об этих самогудах и Ладах... Иногда среди них выскочит и неприличное, «похабное» словцо. Это он, конечно, знал и раньше, но по «неопытности» полагал, должно быть, что вставлять их не то что в стихи, а и в разговор нехорошо. Теперь, бойко их выкрикивая, оглядывает еще публику: Что? Каково?..» (там же. — 67–68); «27-го декабря 1925 года Сергей Есенин покончил с собой в гостинице «Англетер» — известном всем петербуржцам стареньком, скромно-барственном отеле на Исаакиевской площади.

Из окон этой гостиницы видны — направо за Исаакием, дворец из черного мрамора — дом Зубовых; налево, по другую сторону Мойки, высится здание Государственного контроля. В обоих этих домах, в предреволюционные годы, бился пульс литературно-артистической петербургской жизни, в обоих — частым гостем бывал Есенин...

Не раз, вероятно, сквозь зеркальные окна кабинета графа Валентина Зубова он смотрел на приютившийся на другой стороне площади двухэтажный «Англетер». Смотрел, читая стихи, кокетничая, как всегда, нарочито мужицкой грубостью непонятных слов:

...Пахнет рыжими драченами,

У порога в дежке квас,

Над печурками точеными

Тараканы лезут в паз...

Прелестно... Прелестно... Аплодисменты, любезные улыбки — Сергей Александрович, Сережа... Прочтите еще или, еще лучше, спойте. Вы так грациоз поете эти... как их?.. частушки.

Шелест шелка, запах духов, смешанная русско-парижская болтовня. Рослые лакеи в камзолах и белых чулках разносят чай и шерри-бренди, сладости. И среди всего этого звонкий голос Есенина, как предостережение из другого мира, как ледяной ветерок в душистой оранжерее:

...Я одну мечту, скрывая, нежу,

Что я сердцем чист, —

Но и я кого-нибудь зарезу

Под осенний свист!..

Налево от Исаакия, по той стороне Мойки, в бельэтаже здания Государственного контроля гостиницы менее пышные, мебель не такая редкостная, как у Зубовых. Но общество почти то же. Эта квартира — известного сановника Х.

Впрочем, сам Х. на приемах этих никогда не показывается. Гости — приятели его племянника М.А. Ковалева, поэта Рюрика Ивнева. Рюрик Ивнев — ближайший друг и неразлучный спутник Есенина. Щуплая фигура, бледное птичье личико, черепаховая дамская лорнетка у бесцветных щуриющихся глаз. Одет изысканно-неряшливо. На дорогом костюме — пятно. Изящный галстук на боку. Каблуки лакированных туфель — стоптаны. Рюрик Ивнев все время дергается, суетится, оборачивается. И почти к каждому слову прибавляет — полувопросительно, полурастерянно — Что? Что? — Сергей Есенин? Что? Что? Его стихи — волшебство. Что? Посмотрите на его

волосы. Они цвета спелой ржи — что?

Общество почти то же, как и в зубовском дворце, однако не совсем. Здесь вперемежку с лощеными костюмами мелькают подрысники, волосы в скобку и сапоги бутылками.

Есенин сидит на почетном месте. С ним нараспев беседует, вернее, поучает его, человек средних лет, одетый «под ямщика». На его лице расплывается сажная улыбочка, но серые глаза умны и холодны. Это тоже мужичий поэт — «олонецкий гуслар», как он сам себя рекомендует, — Николай Клюев.

— Скоро, скоро, Сереженька, забудут фонтаны огненные, застрекочут птицы райские, вскроется купель слезная и правда Божья обнаружится, — воркует Клюев. Есенин почтительно слушает, но в глубине его глаз прячется лукавый огонек. Он очень любит Клюева и находится под его большим влиянием. Но в «фонтаны огненные», по-видимому, не особенно верит...

— Что? Что? — слышится рядом шепелявый голосок Рюрика Ивнева. — Я? Я — убежденный пацифист! Что? Даже, вернее сказать, — пораженец. Единственный шанс России — открыть фронт и принять победителей с колокольным звоном. Единственная возможность спастись. Что?

Кстати, оба — Клюев и Ивнев — сыграют в жизни Есенина роковую роль. Через них он заведет те знакомства, которые сблизят его, впоследствии, с большевиками. Судьбы этих двух, таких различных, людей тоже различны. Последнее, что дошло до меня в конце 20-х — начале 30-х годов — о Ивнев, был слух о назначении его... советским полпредом не то в Персию, не то в Афганистан... Клюева, в эпоху раскулачивания, сослали в Сибирь. Из Сибири он обратился к Сталину с патетическим прошением в стихах, кончавшимся так: «Дай жить или умереть позволю!» — «Отец народов» великодушно позволил Клюеву умереть...

Поздно вечером в день самоубийства Есенин неожиданно пришел именно к Клюеву. Отношения их уже давно испортились, и они почти не встречались... Вид Есенина был страшен. Перепугавшийся Клюев, по-стариковски лепеча — «Уходи, уходи, Сереженька, я тебя боюсь...», — поспешил выпроводить своего бывшего друга в декабрьскую петербургскую ночь. От Клюева Есенин поехал прямо в отель «Англетер». <...>» (Там же. — С. 174–176); «Впервые имя Есенина я услышал осенью или зимой 1913 г. Федор Сологуб со своим обычным надменно-брюзгливым выражением гладко выбритого белого «каменного» лица — «кирпич в сюртуке» — словцо Розанова о Сологубе — рассказывал в редакции журнала «Новая жизнь» о юном крестьянском поэте, приходившем к нему представляться.

... — Смазливый такой, голубоглазый, смиренный... — неодобрительно описывал Есенина Сологуб. — Потеет от почтительности, сидит на кончике стула — каждую минуту готов вскочить. Подлизывается напропалую: «Ах, Федор Кузьмич!.. Ох, Федор Кузьмич!..» И все это чистейшей воды притворство! Льстит, а про себя думает: ублажу старого хрена — пристроит меня в печать. Ну, меня не проведешь, — я этого рязанского теленка сразу за ушко да на солнышко. Заставил его признаться и что стихов он моих не читал, и что успел до меня уже к Блоку и Мережковским подлизаться, и насчет лучины, при которой якобы грамоте обучался, — тоже вранье. Кончил, оказывается, учительскую школу. Одним словом, прощупал хорошенько его фальшивую бархатную шкурку и обнаружил под шкуркой настоящую суть: адское самомнение и желание прославиться во что бы то ни стало. Обнаружил, распушил, отшлепал по заслугам — будет помнить старого хрена!..

И, тут же, не меняя брюзгливо-неодобрительного тона, Сологуб протянул редактору Н. Архипову тетрадку стихов Есенина.

— Вот. Очень недурные стишки. Искра есть. Рекомендую напечатать — украсят журнал. И аван советую дать. Мальчишка все-таки прямо из деревни — в кармане, должно быть, пятиалтынный. А мальчишка стоящий, с волей, страстью, горячей кровью. Не чета нашим тюткам из «Аполлона».

В большинстве портретов Г.Иванов подчеркивал игру как общий

Потом о Есенине заговорили сразу со всех сторон. Вскоре мы познакомились и стали постоянно то тут, то там встречаться. Начало карьеры Есенина прошло у меня на глазах. Но после Февральской революции он, примкнув к имажинистам, перебрался в Москву, и я его больше, кроме одной случайной встречи в Берлине, — не видел.

За три, три с половиной года жизни в Петербурге — Есенин стал известным поэтом. Его окружали поклонницы и друзья. Многие черты, которые Сологуб первый прощупал под его «бархатной шкуркой», проступили наружу. Он стал дерзок, самоуверен, хвастлив. Но странно, шкурка осталась. Наивность, доверчивость, какая-то детская нежность уживались в Есенине рядом с озорством, близким к хулиганству, самомнением, недалеким от наглости. В этих противоречиях было какое-то особое очарование. И Есенина любили. Есенину прощали многое, что не простили бы другому. Есенина баловали, особенно в леволиберальных литературных кругах.

Кончился петербургский период карьеры Есенина совершенно неожиданно. Поздней осенью 1916 г. вдруг распространился и потом подтвердился «чудовищный слух»: «наш» Есенин, «душка» Есенин, «прелестный мальчик» Есенин — представлялся Александре Федоровне в Царскосельском дворце, читал ей стихи, просил и получил от императрицы разрешение посвятить ей целый цикл в своей новой книге!

Теперь даже трудно себе представить степень негодования, охватившего тогдашнюю «передовую общественность», когда обнаружилось, что «гнусный поступок» Есенина не выдумка, не «навет черной сотни», а непреложный факт. Бросились к Есенину за объяснениями. Он сперва отмалчивался. Потом признался. Потом взял признание обратно. Потом куда-то исчез, не то на фронт, не то в рязанскую деревню...

Возмущение вчерашним любимцем было огромно. Оно принимало порой комические формы. Так, С.И. Чайкина, очень богатая и еще более передовая дама, всерьез называвшая издаваемый ею журнал «Северные записки» — «тараном искусства по царизму», на пышном приеме в своей гостеприимной квартире истерически рвала рукописи и письма Есенина, визжа: «Отогрели змею! Новый Распутин! Второй Протопопов!» Тщетно ее более сдержанный супруг Я.Л. Сакер уговаривал расхитившуюся мещенатку не портить здоровья «из-за какого-то ренегата».

Книга Есенина «Голубень» вышла уже после Февральской революции. Посвящение государыне Есенин успел снять. Некоторые букинисты в Петербурге и в Москве сумели, однако, раздобыть несколько корректурных оттисков «Голубня» с роковым: «Благоговейно посвящаю...» В магазине Соловьева на Литейном такой экземпляр, с пометкой «чрезвычайно курьезно», значился в каталоге редких книг. Был он и в руках В.Ф. Ходасевича.

Не произошли революции, двери большинства издательств России, притом самых богатых и влиятельных, были бы для Есенина навсегда закрыты. Таких «преступлений», как монархические чувства, — русскому писателю либеральная общественность не прощала. Есенин не мог этого не понимать и, очевидно, сознательно шел на разрыв. Каковы были планы и надежды, толкнувшие его на такой смелый шаг, неизвестно. Но, конечно, зря Есенин не стал бы так рисковать. Революция, разрушив эти загадочные расчеты Есенина, забавным образом освободила его и от неизбежных либеральных репрессий. Произошла забавная метаморфоза: всемогущая оппозиция, свергнув монархию, превратившись из оппозиции во власть, неожиданно стала бессильной. «Соль земли русской» вдруг потеряла вкус... До революции, чтобы «выгнать из литературы» любого «отступника», — достаточно было двух-трех телефонных звонков «папы» Милокова кому следует из редакционного кабинета «Речи». Дальше машина «общественного мнения» работала уже сама — автоматически и беспощадно. Но на Милокова-министра и на всех остальных недавних вершителей литературных судеб, превратившихся в сановников «великой, бескровной», — Есенину,

признак петербургской жизни и петербургского времени до революции и

как говорится, было «плевать с высокого дерева». Ему было прекрасно известно, что «настоящие люди» сидят не в министерствах Временного правительства, а на даче Дурново, в особняке Кшесинской, в «совете рабочих, крестьянских и солдатских» депутатов... Связи в этой среде — открывали все двери, уничтожали последствия любого не только опрометчивого поступка, но и любого преступления. У Есенина же через Рюрика Ивнева, Клюева, Горького, Иванова-Разумника, Бонч-Бруевича знакомства, разветвляясь, поднимались до самых «вершин» — Мамонта Дальского, Луначарского, Троцкого... до самого Ленина...

Сразу же после октябрьского переворота Есенин оказался не в партии, — членом ВКП он никогда так и не стал, — но в непосредственной близости к «советским верхам». Ничего странного в этом не было. Было бы, напротив, удивительно, если бы этого не случилось.

Представить себе Есенина у Деникина, Колчака или, тем более, в старой эмиграции психологически невозможно. От происхождения до душевного склада — все предполагало его отвернуться от «керенской России» и не за страх, а за совесть поддерживать «рабоче-крестьянскую».

Прежде всего, для Есенина сближение с большевиками не имело, неизбежного для любого русского интеллигента, зловещего оттенка *измены*. Наоборот, по его тогдашним понятиям, это Временное правительство изменило царю и народу, а Ленин, отняв у Керенского власть, — выполнил народную волю. Так, по-мужички, инстинктивно рассуждал он сам. Так думали и его тогдашние друзья: Клюев, Пимен Карпов, Клычков.

Напротив, кадетско-эсеровские круги, в которых Есенин вращался до революции, ставшие «февральской властью», были ему органически чужды. Там его в свое время любили и баловали, а он позволял себя баловать и любить. Этим и исчерпывались отношения. Уже случай с императрицей вскрыл глубину взаимного непонимания между Есениным и его интеллигентными покровителями. Для Ленина и К^о «ужасный поступок» Есенина был просто «забавным пустяком». — «Ну, пробрался парень с заднего крыльца к царице в расчете пожить! Экая, подумаешь, важность! Раз теперь он с нами, да к тому же, как человек талантливый, нам нужен, и дело с концом». — «Ты за кого? За нас или против? Если против — к стенке. Если «за», иди к нам и работай». Эти слова Ленина, сказанные еще в 1905 году, оставались в 1918 в полной силе. Есенин был «за». И ценность этого «за» вдобавок увеличивалась его искренностью.

Да, искренностью. Среди примкнувших к большевикам интеллигентов большинство было проходимцами и авантюристами. Есенин примкнул к ним, так сказать, «идейно». Он не был проходимцем и не продавал себя. В Смольный его привели те же надежды, с которыми полтора года тому назад он входил в Царскосельский дворец. От Ленина он, вероятно, ждал приблизительно того же, что от царицы. Ждал осуществления мечты, которая красной нитью проходит сквозь все его ранние стихи, исконно русской, проросшей сквозь века в народную душу, мечты о справедливости, идеальном, святом мужицком царстве, осуществиться которому не дают «господа».

Клюев, повлиявший на Есенина больше, чем кто-нибудь другой, называл эту мечту то «Новым Градом», то «Лесной Правдой». Есенин назвал ее «Инонией». Поэма под этим названием, написанная в 1918 г., — ключ к пониманию Есенина эпохи военного коммунизма. Как стихи это, вероятно, самое совершенное, что он создал за всю свою жизнь. Как документ — яркое свидетельство искренности его безбожных и революционных увлечений.

Очищенная от стилистических украшений и поэтических иносказаний, эта «мужицкая мечта» Есенина — Клюева сводилась в общих чертах к следующему. Идеальное «Лесное Царство» наступит на Святой Руси, когда в ней будет уничтожено все наносное, искусственное, чуждое народу, называемое империей, культурой, интел-

после нее. Лишь Гумилев и Блок были вполне искренни, но эта искрен-
лигенцией, правовым порядком и т.д. Надо запустить красного петуха, который все
это сожжет. Тогда-то и встанет из пепла, как Китеж со дна озера, «Новый Град». От-
куда запустят красного петуха — справа или слева, что поможет осуществиться на
Руси «Лесной Правде» — дубинка Союза Михаила Архангела или динамитные жилет-
ты и бомбы террористов, особого значения не имеет...

Клюев вскоре после захвата власти большевиками выразил все это в замечатель-
ном стихотворении. К сожалению, помню из него только несколько строк, но и они
достаточно выразительны:

Есть в Смольном потемки трущоб,
Где привкус хвои с костяникой,
Там нищий колодовый гроб
С останками Руси Великой.
Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах...

То, что «Великая Русь» лежит в Смольном в гробу, отнюдь не выражение горя
Клюева по поводу ее смерти или негодования по адресу ее убийц из Смольного. Сов-
сем наоборот. Скорее радость — долгожданное начало сбываться. Былая Русь, пусть
«великая», но господская, интеллигентская, «не наша», наконец, умерла — туда ей
и дорога. И Ленин — сегодняшний убийца былой Руси — подходящий строитель бу-
дущей. Стихи отмечают радующие Клюева в Ленине черты: керженский, т. е. народ-
ный, мужицкий дух. Игуменский, т. е. одновременно хозяйский и монастырско-цер-
ковный «окрик» в декретах. Ясно: Ленин — человек стоящий, правильный, свой. И
помогать ему — «правильное дело». Долг каждого мужика.

Боже, свободу храни,
Красного государя коммуны! —

тогда же восклицал Клюев. И в те дни для него, для Есенина и для близких им по духу
людей, а таких было много, это звучало не нелепостью, как теперь, а торжественным
«ныне отпускаеши»... <...> В конце 1921 года в Москву, в погоне за убывающей сла-
вой, приехала Айседора Дункан. <...>

После первого спектакля на банкете, устроенном в ее честь, — знаменитая тан-
цовщица увидела Есенина. Вздвинченная успехом, она чувствовала себя по-прежнему
прекрасной. И, по своему обыкновению, оглядывала участников банкета, ища среди
присутствующих достойного «разделить» с ней сегодняшний триумф.

Дункан подошла к Есенину своей «скользящей» походкой и, недолго думая, об-
няла его и поцеловала в губы. Она не сомневалась, что ее поцелуй осчастливит этого
«скромного простачка». Но Есенина, уже успевшего напиться, поцелуй Айседоры
привел в ярость. Он оттолкнул ее — «Отстань, стерва!». Не понимая, она поцеловала
Есенина еще крепче. Тогда он, размахнувшись, дал мировой знаменитости звонкую
пощечину. Айседора ахнула и в голос, как деревенская баба, зарыдала.

Сразу протрезвившийся Есенин бросился целовать ей руки, утешать, просить
прощения. Так началась их любовь. Айседора простила. <...>

Весной 1923 года я был в берлинском ресторане Ферстера, на Монтцштрассе.
Кончив обедать, я шел к выходу. Вдруг меня окликнули по-русски из-за стола, где
сидела большая шумная компания. Обернувшись, я увидел Есенина. Я не удивился.
Что он со своей Айседорой в Берлине, я уже слышал на днях от М. Горького.

Я не встречался с Есениным несколько лет. На первый взгляд он почти не изме-
нился. Те же васильковые глаза и светлые волосы, тот же мальчишеский вид. Он лег-
ко, как на пружинах, вскочил, протягивая мне руку. — Здравствуйте! Сколько лет,
сколько зим. Вы что же, проездом или эмигрантом заделались? Если не торопитесь,
присоединяйтесь, выпьем чего-нибудь. Не хотите? Ну, тогда давайте я вас провожу...

Швейцар подал ему очень широкое, короткое черное пальто и цилиндр. Поймав
мой удивленный взгляд, он ухмыльнулся. Люблю, знаете, крайности. Либо уж ци-

линдр и пальмерстон... — он лихо нахлобучил цилиндр на свои кудри. — Помните, как я когда-то у Городецкого в плисовых штанах, подпоясанный золотым ремешком, выступал? Не забыли?

— Помните? — Есенин смеется. — Умора! На что я тогда похож был! Ряженный!.. — Да, конечно, ряженный. Только и сейчас в Берлине в этом пальто, которое он почему-то зовет «пальмерстоном», и цилиндре у него тоже вид ряженого. Этого я ему, понятно, не говорю. Мы идем по тихим улицам Вестена. Есенин, помолчав, говорит: — А признайтесь — противен я был вам, петербуржцам. И вам, и Гумилеву, и этой осе Ахматовой. В «Аполлоне» меня так и не напечатали. А вот Блок — тот меня сразу признал. И совет мне отличный дал: «Раскачитесь посильнее на качелях жизни» (Этот совет Блок дал самому Г. Иванову. — В.К.). Я и раскачнулся! И еще раскачнусь! Интересно, что бы сказал Александр Александрович, если бы видел мою раскачку, а?

Я молчу, но Есенин как будто и не ждет от меня ответа. Он продолжает о Блоке: — Ах, как я любил Александра Александровича. Влюблен в него был. Первым поэтом его считал. А вот теперь, — он делает паузу. — Теперь многие — Луначарский там, да и многие пишут, что — я первый. Слыхали, наверно? Не Блок, а я. Как вы находите? Врут, пожалуй? Брехня? <...>

Я останавливаюсь у подъезда дома, где меня ждут. — Как? Уже? — удивляется Есенин. — А я только разоткровенничался с вами. Жаль, жаль, как говорит заяц в сказках Афанасьева. Ну, все равно. Со мной ведь всегда так. Только разоткровенничаясь — сейчас что-нибудь и заткнет глотку. И в жизни и в стихах — всегда. Скучно это. Завидуют мне многие, а чему завидовать, раз я так скучаю. И хулиганю я и пьянствую — все от скуки. Правильно я как-то сам себе сказал:

Проплясал, проплакал день весенний,
Замерла гроза.
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
Поднимать глаза.

Ах, до чего скучно! До черта. Ну... до свиданья... я уж со скуки этой закачусь куда-нибудь. Пущу дым коромыслом. Раскачнусь.

Взмах цилиндра, широкая пола «пальмерстона», мелкнувшая в дверях такси... <...>

После этой нашей последней встречи — Есенин прожил два года с небольшим. <...> Был разрыв с Айседорой и одинокое возвращение в Москву. Была новая женитьба и новый разрыв. Было, попутно, много других любовных встреч и разлук. Было путешествие в Персию и «вынужденный отдых»... в лечебнице душевнобольных. Была последняя, очень грустная, поездка в деревню, где все разочаровало поэта. Были, наконец, новые кутежи и дебоши, отличавшиеся от прежних тем, что теперь они неизменно кончались антисоветскими и антисемитскими выходками. Пьяный Есенин чуть ли не каждую ночь кричал, на весь ресторан, а то и на всю Красную площадь, — «Бей коммунистов — спасай Россию» — и прочее в том же духе. Всякого другого на месте Есенина, конечно бы, расстреляли. Но с «первым крестьянским поэтом» озадаченные власти не знали, как поступить. Пробовали усюсюсвить — безрезультатно. Попытались припугнуть, устроив над Есениным «общественный суд» в Доме печати, — тоже не помогло. В конце концов, как это ни странно, большевики уступили. Московской милиции было приказано: скандалящего Есенина отправлять в участок для вытрезвления, «не давая делу дальнейшего хода». Скоро все милиционеры Москвы знали Есенина в лицо...

Есенин — типичный представитель своего народа и своего времени. За Есениным стоят миллионы таких же, как он, только безымянных «Есениных» — его братья по духу, «соучастники-жертвы» революции. Такие же, как он, закруженные вихрем ее, ослепленные и потерявшие критерий добра и зла, правды и лжи, вообразившие, что летят к звездам, и шлепнувшиеся лицом в грязь. Променявшие Бога на «диамат»,

Россию на «Интернационал» и, в конце концов, очнувшиеся от угара у разбитого ко-рыта революции. Судьба Есенина — их судьба, в его голосе звучат их голоса. Поэто-му-то стихи Есенина и ударяют с такой «неведомой силой» по русским сердцам, и имя его начинает сыять для России наших дней пушкински-просветленно, пушкинс-ки-незаменимо. <...>

Значение Есенина именно в том, что он оказался как раз на уровне сознания рус-ского народа «страшных лет России», совпал с ним до конца, стал синонимом и ее падения и ее стремления возродиться. В этом «пушкинская» незаменимость Есени-на, превращающая и его грешную жизнь и несовершенные стихи в источник света и добра. И поэтому о Есенине, не преувеличивая можно сказать, что он наследник Пуш-кина наших дней» (там же. — С. 174–191). **Б. Садовской:** «В 1916 году я был в Москве и завтракал с Садовским в «Праге». Садовский меня «приветствовал», как он выра-жался. Завтрак был пышный, счет что-то большой. Когда принесли сдачу, Садовский пересчитал ее, спрятал, порылся в кармане и вытащил два медных пятака. «Холоп! — он бросил пятаки на стол. — Тебе на водку». — «Покорнейше благодарим, Борис Александрович», — подобострастно раскланялся лакей, точно получив баснословное «на чай». Я был изумлен. «Балованный народ, — проворчал Садовский. — При ма-тушке Екатерине за гривенник можно было купить теленка...»

Он медленно облачался в свое потертое пальто. Один лакей подавал ему палку, другой шарф, третий Дворянскую фуражку.

Через несколько дней я зашел в «Прагу» один. Подавал мне тот же лакей. «Осме-люсь спросить, не больны ли Борис Александрович — что-то их давно не видать». — «Нет, он здоров». — «Ну, слава Богу — такой хороший барин». — «Ну, кажется, на чай он вас не балует?» — Лакей ухмыльнулся. — «Это вы насчет гривенника? Так они когда гривенник, а когда и четвертную отвалят... Не жалуемся — господин хоро-ший...» (там же. — С. 83–84). **Мандельштам:** «Когда пришел «Октябрь» и «неудач-никам всех стран» были обещаны и дворцы, и обеды, и всяческие удачи, Мандель-штам оказался «на той стороне» — у большевиков. Точнее — около большевиков. В партию он не вступил (по робости, должно быть, придут белые — повесят), товари-щем народного комиссара не пристроился. Но терся где-то около, кому-то льстил, по-жимал какие-то руки, которые не следовало пожимать, — пожимал и какими-то бла-гами за это пользовался. Это было, конечно, не совсем хорошо, но и не так уж страшно, если подумать, какой безответственной (притом голодной, беспомощной, одинокой) «птицей Божьей» был Мандельштам. Да и не одному ему из «литераторов российских», и отнюдь при этом не «птицам», вроде Мандельштама, увы, придется элегически вздохнуть:

Какие грязные не пожимал я руки,

Не соглашался с чем... —

вспомнив 1918–1920 годы, Смольный, «Асторию», «Белый коридор» Кремля...» (там же. — С. 93–94); «...1918 год. Мирбах еще не убит. Советское правительство еще ко-алиционное — большевики и левые эсеры. И вот в каком-то реквизиционном мос-ковском особняке идет «коалиционная» попойка. Изобразить эту или подобную ей попойку не могу по простой причине: не бывал. Но вообразить ее не трудно: интелли-гентские бородки и золотые очки вперемежку с кожаными куртками. Советские дамы. «За милых женщин, прелестных женщин»... «Пупсик»... «Интернационал». Много народу, много выпивки и еды. Тут же, среди этих очков, «Пупсика», «Интер-национала», водки и икры — Мандельштам. «Божья птица», пристроившаяся к этой икре, к этим натоленным и освещенным комнатам, к «ассигновочке», которую Ка-менева завтра выпишет, если сегодня ей умело польстить. Все пьяны. Мандельштам тоже навеселе. Немного, потому что пить не любит. Он больше насчет пирожных, икры, «ветчинки»...

Советская попойка, конечно, тоже смешна и как всякое сборище людей и «инди-видуально»; и советскими манерами «прелестных женщин», и этим «мощным интер-

ность в неискреннем мире их и погубила. К тому же вряд ли можно ска-
националом», и мало ли чем. «Коалиция» пьет, Мандельштам ест икру и пирожные.
Каменева на тонкую лесь мило улыбнулась и сказала: «Зайдите завтра к моему сек-
ретарю». «Пупсик» гремит. Тепло. Все хорошо. Все приятно. Все забавно. И... много
пить не следует, но рюмку, другую...

Но вдруг улыбка на лице Мандельштама как-то бледнеет, вянет, делается расте-
рянной... Что такое? Выпил лишнее? Или пепел душистой хозяйской сигареты про-
жег сукно только что, с такими хлопотами сшитого костюма?..

Или зубы, несчастные его зубы, которые вечно болят, потому что к дантисту, ко-
торый начнет их сверлить, пойти не хватает храбрости, — зубы эти заныли от сахара
и конфет?..

Нет, другое.

С растерянной улыбкой, с недоеденным пирожным в руках Мандельштам смот-
рит на молодого человека в кожаной куртке, сидящего поодаль. Мандельштам знает
его. Это Блюмкин, левый эсер. Знает и боится, как боится, впрочем, всех, кто в кожан-
ных куртках. Он решительно предпочитает мягко поблескивающие очки Луначарс-
кого или надушенные, отманикюренные ручки Каменевой. Кожаные куртки его пу-
гают, этот же Блюмкин особенно. Это чекист, расстрельщик, страшный, ужасный
человек... Обыкновенно Мандельштам старается держаться от него подальше, глаза-
ми боится встретиться. И вот теперь смотрит на него, не сводя глаз, с таким стран-
ным, жалким, растерянным видом. В чем дело?

Блюмкин выпил очень много. Но нельзя сказать, чтобы он выглядел совершенно
пьяным. Его движения тяжелы, но уверенны. Вот он раскладывает перед собою на
столе лист бумаги — какой-то список, разглаживает ладонью, медленно перечитыва-
ет, медленно водит по листу карандашом, делая какие-то отметки. Потом, так же тя-
жело, но уверенно, достает из кармана своей кожаной куртки пачку каких-то орде-
ров...

— Блюмкин, чем ты там занялся? Пей за революцию...

И голосом, таким же тяжелым, с трудом поворачивающимся, но уверенным, тот
отвечает:

— Погоди. Выпишу ордера... контрреволюционеры... Сидоров? А, помню. В рас-
ход. Петров? Какой такой Петров? Ну, все равно в расх...

Вот на это-то смотрит, это и слушает Мандельштам. Бездомная птица Божья, за-
летевшая сюда погреться, поклевать икры, выпросить «ассигновочку».

Слышит и видит:

— ...Сидоров? А, помню, в расх...

... Ордера уже подписаны Дзержинским. Заранее. И печать приложена. «Золотое
сердце» доверяет своим сотрудникам «всецело». Остается только вписать фамилии
и... И вот над пачкой таких ордеров тяжело, но уверенно поднимается карандаш пья-
ного чекиста.

— ...Петров? Какой такой Петров? Ну, все равно...

И Мандельштам, который перед машинкой дантиста дрожит, как перед гильоти-
ной, вдруг вскакивает, подбегает к Блюмкину, выхватывает ордера, рвет их на куски.

Потом, пока еще ни Блюмкин, ни кто не успел опомниться, — опрометью выбе-
гает из комнаты, катится по лестнице и дальше, без шапки, без пальто, по ночным
московским улицам, по снегу, по рельсам, с одной лишь мыслью: погиб, погиб, по-
гиб... Всю ночь он пробродил по Москве, в страшном возбуждении. Может, благодаря
этому возбуждению он, хватавший ангину от простого сквозняка, тут, пробыв на мо-
розе без пальто всю ночь, даже не простудился. — «О чем же ты думал?» — спросил я
его. — «Ни о чем. Читал какие-то стихи, свои, чужие. Курил. Когда начался рассвет
и Кремль порозовел, сел на скамейку у Москва-реки и заплакал...»

Сел на скамейку, заплакал. Потом встал и поплелся в этот самый зарозовевший
Кремль, к Каменевой.

зять, что они понимали, что происходит в реальности, какие страшные,

Каменева, конечно, еще спала, он ждал. В десять часов Каменева проснулась, ей доложили о Мандельштаме. Она вышла, всплеснула руками и сказала:

— Пойдите в ванную, причешитесь, почиститесь! Я вам дам пальто Льва Борисовича. Нельзя же в таком виде везти вас к товарищу Дзержинскому.

И Мандельштам «чистился» в каменевской ванне, лил себе на голову каменевский одеколон, перевязывал галстук, ваксил башмаки. Потом пил с Каменевой чай. Пили молча.

Она молчала, и он молчал.

И о чем говорить, мой друг?..

Потом поехали.

Дзержинский принял сейчас же, выслушал внимательно Каменеву. Выслушал, потербил бородку.

Встал. Протянул Мандельштаму руку.

— Благодарю вас, товарищ. Вы поступили так, как должен был поступить всякий честный гражданин на вашем месте. — В телефон: — Немедленно арестовать товарища Блюмкина и через час собрать коллегия ВЧК для рассмотрения его дела. — И снова, к дрожащему дрожью счастья и ужаса Мандельштаму:

— Сегодня же Блюмкин будет расстрелян.

— Тттоварищ... — начал Мандельштам, но язык не слушался, и Каменева уже тянула его за рукав из кабинета. Так он и не выговорил того, что хотел выговорить: просьбу арестовать Блюмкина, сослать его куда-нибудь (о, еще бы, какая же, если Блюмкин останется в Москве, будет жизнь для Мандельштама!). Но... «если можно», не расстреливать.

Но Каменева увела его из кабинета, довела до дому, сунула в руку денег и велела сидеть дня два, никуда не показываясь, — «пока вся эта история не уляжется»...

Выполнить этот совет Мандельштаму не пришлось. В двенадцать дня Блюмкина арестовали. В два — над ним свершился «строжайший революционный суд», а в пять какой-то доброжелатель позвонил Мандельштаму по телефону и сообщил: «Блюмкин на свободе и ищет вас по всему городу».

Мандельштам вздохнул свободно только через несколько дней, когда оказался в Грузии. Как он добрался туда — одному Богу известно. Но добрался-таки, вздохнул свободно. Свобода, впрочем, была довольно относительная: его посадили в тюрьму, приняв за большевистского шпиона.

Через несколько месяцев Блюмкин провинился «посерьезнее», чем подписыванием в пьяном виде ордеров на расстрел: он убил графа Мирбаха. Мандельштам из осторожности «выждал события»: мало ли как еще обернется. Но все шло отлично — левые эсеры рассажены по тюрьмам, Блюмкин, заочно приговоренный к расстрелу, исчез. Мандельштам стал собираться в Москву. Денег у него не было, той «энергии ужаса», которая чудом перенесла его из Москвы в Грузию, тоже. Все ничего — устроилось. Помогли друзья — грузинские поэты: выхлопотали для Мандельштама... высылку из Грузии в административном порядке.

Первый человек, который попался Мандельштаму, только что приехавшему и зашедшему поглядеть «что и как» в кафе поэтов, был... Блюмкин. Мандельштам упал в обморок. Хозяева кафе — имажинисты — уговорили Блюмкина спрятать маузер. Впрочем, гнев Блюмкина, по-видимому, за два года поостыл: Мандельштама, бежавшего от него в Петербург чуть ли не в тот же вечер, он не преследовал...» (там же. — С. 94–98). **Кузмин:** «Две узкие комнаты с окошками у потолка, точно в подвале. Но это не подвал, напротив — шестой этаж. Если подняться на носки или, еще лучше, стать на стул — внизу виден засыпанный снегом Таврический сад.

Комнаты небольшие. Мебель сборная. На стенах снимки с Боттичелли: нежно-грустные дети-ангелы на фоне мягкого пейзажа, райски-земного. Много книг. Если посмотреть на корешки — подбор пестрый. Жития святых и Записки Казановы,

Рильке и Рабле, Лесков и Уайльд. На столе развернутый Аристофан в подлиннике. В углу, перед потемневшими иконами, голубая «архиерейская» лампадка. Смешанный запах духов, табуку, нагоревшего фитиля. Очень жарко натоплено. Очень светло от зимнего солнца.

Это комнаты Кузмина в квартире Вячеслава Иванова.

Первая — приемная, вторая — спальня. Кузмин встает часов в десять и работает в спальне у конторки — такой, за какими купцы сводят счета. Работает — стоя. Сидя — засыпает, уверяет он. Пишет Кузмин, по большей части, прямо набело. Испшет несколько страниц, погрызет кончик ручки и опять, не отрываясь, покрывает новые, почти без помарок.

Пока Кузмин работает — в «приемной» начинают собираться посетители. Какие-то лощенные штатские, какие-то юнкера. Зеленые обшлага правоведов, красные — лицеистов.

Это эстеты — поклонники «петербургского Уайльда», — как они Кузмина называют.

Пока мэтр работает, эстеты болтают вполголоса.

— Я сейчас перечитываю Леконт де Лиля, — говорит один. — Как это прекрасно.

Другой, менее литературный, рассеянно морщится:

— *Quel est ce comte, Andre?* («Что это за граф, Андре?» — *В.К.*)

— Вилье де Лиль Адан — мой милый, — вставляет насмешливо третий.

Но литературный эстет не чувствует насмешки. Он равнодушно пожимает плечами:

— *Connais pas...* («Не знаю такого...» — *В.К.*)

...такие гении, как Леонардо да Винчи...

...Леонардо, Леонардо — что такое ваш Леонардо! Если бы Аким Волынский не написал о нем книги, никто бы о нем не помнил. Вот Клевер...

...А Петька-то опять у «Медведя» устроил скандал — слышали? — вставляет, сокучившись умными разговорами, эстет вовсе серый. — Нализался, велел принести миску, пустил туда омара... — Рассуждавшие о Леонардо смотрят на него укоризненно — кричит во весь голос и еще какую-то чушь. Что скажет мэтр?

Но мэтр как раз заинтересован.

— Что вы говорите, Жоржик? Опять нализался! Ха, ха! Омара в миску? Ха, ха! Ну, и что же? Что потом? Хотел драться? Какой сорванец! Обошлось без протокола? Ну, слава Богу. Все-таки влетит ему от ротмистра. Он заедет? Лежит дома? Надо навестить бедняжку...

Кузмин возвращается к своей конторке. Горничная приносит чай. Хрустя английским печеньем, дымя египетскими папиросами, эстеты продолжают болтовню.

...Роджерс вчера была очаровательна...» (Там же. — С. 98–99); «Когда в 1909 году я познакомился с Кузминым, Кузмин только что сбрил бороду. Если бы это касалось кого-нибудь другого — можно было бы о бороде и не упоминать. Но в биографии Кузмина сбритая борода, фасон костюма, сорт духов или ресторан, где он завтракал, — факты первостепенные. Вехи, так сказать. По этим «вехам» можно проследить всю «кривую» его творчества.

Итак — Кузмин только что сбрил бороду. Еще точнее: перестал интересоваться своей внешностью, менять каждый день цветные жилеты, маникюрить руки. Перестал запечатывать письма оранжевым сургучом с оттиском своего герба, перестал душить их приторным «Астрисом». Короче: апостол петербургских эстетов, идеал денди с солнечной стороны Невского стал равнодушен и к дендизму и к эстетизму.

Перестал. Но костюмы элегантно покроя еще остались, запах «Астриса» из хрустящей бумаги еще не выветрился. И эти донашиваемые костюмы, эта дописываемая бумага приобрели вдруг «шарм», которого им прежде не хватало, — законный, скромный, побочный шарм вещей «при человеке».

Перестали быть (или казаться) целью — приобрели прелесть.

Маркизы, мушки, XVIII век, стилизованное вольнодумство, подвиги великого Александра, лотосы, Нил, нубийцы, опять XVIII век и маркизы — все, о чем писал Кузмин до тех пор, — перестало его интересовать вместе с галстуками и цветными сургучами. Но галстуки еще донашивались. Кузмин, бросив изысканные темы, — перешел к обыкновенным. Но его язык, манера, легкость — остались. И, перестав быть целью, — приобрели прелесть.

...В 1909–1910 гг. Кузмин дописывал роман «Прекрасный Иосиф», последние стихи из «Осенних озер» — лучшее из им написанного и в прозе и в стихах. Вещи Кузмина той эпохи были совсем хороши, особенно проза. Казалось, что поэт-денди, став просто поэтом, выходит на настоящую, широкую дорогу.

Казалось...» (Там же. — С. 100–101); «Какая-нибудь петербургская гостиная. Дамы и молодые люди, поднесенные к глазам лорнетки, учтивые улыбки. — Михаил Алексеевич, сыграйте. — Кузмин по-женски жеманится. — Право, не знаю... — Пожалуйста, пожалуйста. — Жеманясь, Кузмин идет к роялю. Тоже как-то по-женски трогает клавиши. С улыбкой оборачивается. — Но что же мне играть? Я не помню, я забыл ноты...

Дитя, не тянися весною за розой,
Розу и летом сорвешь...

Кузмин, картавя и прищептывая, поет, по-старушечьи, подыгрывая что-то сладко-меланхолическое. Голоса у него нет. Пустые, глуповатые слова, пустая, глуповатая музыка под XVIII век. Не музыка — музычка. Закройте глаза: разве это не бабушка-помещица, окруженная внуками, играет, вспоминая молодость, старинные чувствительные романсы?

Когда бы в юности мы знали,
Как быстро дни любви бегут,
Мы б ничего не пропускали,
Ловя блаженство там и тут...
Не музыка — музычка. Но в ней — яд.

Уже не в салоне, а окруженный знатоками, поет и играет Кузмин. Каратыгин. Метнер. Браудо. Они внимательно слушают это странное «чудо». Подражательно? — Еще бы. Банально? — Банально. Легковесно? — Легковесно. Но...

— Михаил Алексеевич, еще, еще спойте...

Дребезжит срывающийся голос, плывут с простенькой мелодией — глуповато-чувствительные «стишки», привычно сталкиваются незатейливые рифмы:

Мне матушка сказала:
Беги любви злой,
Ее опасно жало,
Уколет не иглой.
Я матушке послушна,
Приму ее совет,
Но можно ль равнодушной
Прожить в шестнадцать лет?» (Там же. — С. 106–107);

«И литературная судьба у Кузмина странная.

После 1905 года вкусы русской «передовой» публики начали меняться. Всевозможные «дерзания» ее утомили. После громов первых лет символизма хотелось простоты, легкости, обыкновенного человеческого голоса.

Кузмин появился как нельзя вовремя.

Первое стихотворение его первой книги начиналось строчками, прозвучавшими тогда как откровение:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку...

Вот, вот — именно. Все устали от слога высокого, все хотели «прекрасной ясности», которую провозгласил Кузмин.

И редко чье имя произносилось с большим вниманием и надеждой, чем тогда имя Кузмина. И не только читателями, но и людьми, чье одобрение вряд ли можно было заслужить не по праву, — В. Ивановым, Иннокентием Анненским. Для лучшей части тогдашней поэтической молодежи имя Кузмина было самым дорогим.

Они пленительны и сейчас, его ранние вещи. И сейчас, когда очарование новизны прошло, а все недостатки этой поэзии проступили. Перечтите «Сети», «Осенние озера», первые три тома рассказов, «Куранты любви». При всех «частностях», — это прекрасное достояние русской литературы. И это, я думаю, в ней останется.

Но:

...Зачем же переписывать — у меня почерк хороший...

...Если написали — так и включайте...

...Он выстрадал свою философию...

...В начале будущей недели пойдем сниматься к Боасона...

Прекрасная ясность — опасная легкость.

У Кузмина было все, чтобы стать замечательным писателем. Не хватало одного — твердости. «Куда ветер подует».

Ветер подул сначала в сторону бульварного романа, потом обратно к стилизации, потом к Маяковскому, потом еще куда-то. Для судеб русской поэзии эта «смена ветров» уже давно стала безразличной» (там же. — С. 107–108). В. Нарбут: «По случаю этого события (выход книги стихов «Аллилуйя» — В.К.) в «Вене» было устроено Нарбутом неслыханное даже в этом «литературном ресторане» пиршество. Борис Садовский в четвертом часу утра выпустил все шесть пуль из своего «бульдога» в зеркало, отстреливаясь от «тени Фаддея Булгарина», метр-д'отеля чуть не выбросили в окно — уже раскачали на скатерти — едва вырвался. Нарбут в залитом ликерами фраке, с галстуком на боку и венком из желудей на затылке, прихлебывая какую-то адскую смесь из пивной кружки, принимал поздравления. Городецкий (это он принес венок из желудей) ухаживал за «юбиларом» деятельней всех. Он уже выпил с ним на «ты» и теперь, колотя себя в грудь, пророчествовал:

— Ты... ты... я верю... вижу... будешь вторым... Кольцовым.

Но Нарбут недовольно мотнул головой.

— Ккольцовым?... Ннне хочу...

— Как? — уяснулся Городецкий. — Не хочешь быть Кольцовым? Кем же тогда? Никитиным?

Нарбут наморщил свой изрытый, безбровый лоб. Его острые глазки лукаво блеснули.

— Не... Хабриэлем Даннунцио...» (Там же. — С. 111–112). Блок: «Блок такой же, как всегда, как на утренней прогулке, как в своем светлом кабинете. Спокойный, красивый, задумчивый. Он тоже много выпил, но на нем это не заметно.

Проститутка подходит к нему. «О чем задумались, интересный мужчина? Угостите портером». Она садится на колени к Блоку. Он не гонит ее. Он наливает ей вина, гладит ее нежно, как ребенка, по голове, о чем-то ей говорит. О чем? Да о том же, что всегда. О страшном мире, о бессмысленности жизни. О том, что любви нет. О том, что на всем, даже на этих окурках, затоптанных на кабацком полу, как луч, отражена любовь...

— Саша, ты великий поэт! — кричит пришедший в пьяный экстаз Чулков и, расплескивая стакан, лезет целоваться. Блок смотрит на него ясно, трезво, задумчиво, как всегда. И таким же, как всегда, трезвым, глуховатым голосом медленно, точно обдумывая ответ, отвечает:

— Нет. Я не великий поэт. Великие поэты сгорают в своих стихах и гибнут. А я пью вино и печатаю стихи в «Ниве». По полтиннику за строчку. Я делаю то же самое, что делает Гумилев, только без его сознания правоты своего дела. <...>

«Двенадцать» — одна из вершин поэзии Блока, и именно потому, что она одна из вершин, на имя Блока и на все написанное им ложится от нее зловещий отблеск ко-

щунства в отношении и России, и Христа. Стихи подлинных поэтов вообще, а шедевры их поэзии в особенности, неотделимы от личности поэта. И раз Блок написал «Двенадцать» — значит...

Дальше я расскажу, как умирал Блок. Одного его предсмертного бреда достаточно, по-моему, чтобы это «значит» потеряло значение. Но прежде чем показать, как он сам, умирая, относился к своей прекрасной и отвратительной поэме, я хочу попытаться объяснить, почему Блок не ответствен за создание «Двенадцати», не запятнан, невинен.

Первое — чистые люди не способны на грязный поступок. Второе — люди самые чистые могут совершать ошибки, иногда страшные, непоправимые. Блок был человек исключительной душевной чистоты. Он и низость — исключают друг друга понятия. Говоря его же стихами, он

...был весь дитя добра и света,
был весь свободы торжество.

И он же написал «Двенадцать», где во главе красногвардейцев, идущих приканчивать штыками Россию, поставил — «в снежном венчике из роз» Христа!.. Как же совместить с этим свет, свободу, добро? Если Блок, действительно, «дитя добра и света», как он мог благословить преступление и грязь?

Объяснение в том, что Блок только казался литератором, взрослым человеком, владельцем «Шахматова», «квартиронанимателем», членом каких-то союзов... Все это было призрачное. В нереальной реальности, в которой он жил и писал стихи, Блок был заблудившимся в «Страшном мире» ребенком, боявшимся жизни и не понимавшим ее...

Одаренный волшебным даром, добрый, великодушный, предельно честный с жизнью, с людьми и с самим собой, Блок родился с «ободранным» кожом, с болезненной чувствительностью к несправедливости, страданию, злу. В противовес «страшному миру» с его «мирской чепухой», он с юности создал мечту о революции-избавлении и поверил в нее, как в реальность. Февральская революция, после головокружения первых дней, разочаровала Блока. Предпарламент, министры, выборы в Учредительное собрание — казались ему профанацией, лозунг «Война до победного конца» — приводил в негодование...

И в картавых, домогательских выкриках человеконенавистника и атеиста Ленина Блоку почудилась любовь к людям и христианская правда...

Предельная искренность и душевная честность Блока — вне сомнений. А если это так, то кощунственная, прославляющая октябрьский переворот поэма «Двенадцать» не только была создана им во имя «добра и света», но она и есть, по существу, проявление света и добра, обернувшееся страшной ошибкой.

Я не прощу. Душа твоя невинна.

Я не прощу ей никогда, —

писала, прочтя «Двенадцать», Зинаида Гиппиус. Эти ее строчки подтверждают мои слова. Их противоречивость только кажущаяся. По существу они — как все у Гиппиус — очень точны и ясны. Гиппиус близко знала Блока и очень любила его. То, что в своей непримиримости она так резко отказывается Блока простить, только усиливает силу ее признания-утверждения: «душа твоя невинна».

За создание «Двенадцати» Блок расплатился жизнью. Это не красивая фраза, а правда. Блок понял ошибку «Двенадцати» и ужаснулся ее непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился. В точном смысле слова он умер от «Двенадцати», как другие умирают от воспаления легких или разрыва сердца.

Вот краткий перечень фактов. Врачи, лечившие Блока, так и не могли определить, чем он, собственно, был болен. Сначала они старались подкрепить его быстро падавшие без явной причины силы, потом, когда он стал, неизвестно от чего, невыносимо страдать, ему стали впрыскивать морфий... Но все-таки от чего он умер? «Поэт

античеловечные силы были разбужены.

умирает, потому что Дышать ему больше нечем». Эти слова, сказанные Блоком на пушкинском вечере, незадолго до смерти, быть может, единственно правильный диагноз его болезни. За несколько дней до смерти Блока в Петербурге распространился слух: Блок сошел с ума. Этот слух определенно шел из большевизанствовавших литературных кругов. Впоследствии в советских журналах говорилось в разных вариантах о предсмертном «помешательстве» Блока. <...> Блок был уже без сознания. Он непрерывно бредил. Бредил об одном и том же: все ли экземпляры «Двенадцати» уничтожены? Не остался ли где-нибудь хоть один? — «Люба, хорошенько поищи, и сожги, все сожги». Любовь Дмитриевна, жена Блока, терпеливо повторяла, что все уничтожены, ни одного не осталось. Блок ненадолго успокаивался, потом опять начинал: заставлял жену клясться, что она его не обманывает, вспомнив об экземпляре, poslanном Брюсову, требовал вести себя в Москву. — «Я заставлю его отдать, я убью его...» (Там же. — С. 163–166). Гумилев: «Сергей Бобров, автор «Лиры лир», редактор «Центрофуги», сноб, футурист и кокаинист, близкий к ВЧК и вряд ли не чекист сам, встретив вскоре после расстрела Гумилева М.Л. Лозинского, дергаясь своей скверной мордочкой эстета-преступника, сказал, между прочим, небрежно, точно о забавном пустяке:

— Да... Этот ваш Гумилев... Нам, большевикам, это смешно. Но, знаете, шикарно умер. Я слышал из первых рук. Улыбался, докурив папиросу... Фанфаронство, конечно. Но даже на ребят из особого отдела произвел впечатление. Пустое молодечество, но все-таки крепкий тип. Мало кто так умирает. Что ж — свалил дурака. Не лез бы в контру, шел бы к нам, сделал бы большую карьеру. Нам такие люди нужны...

Эту жуткую болтовню дополняет рассказ о том, как себя держал Гумилев на допросах, слышанный лично мной уже не от получекиста, как Бобров, а от чекиста подлинного, следователя петербургской Чека, правда, по отделу спекуляции — Дзержибашева. Странно, но и тон рассказа и личность рассказчика выгодно отличались от тона и личности Боброва. Дзержибашев говорил о Гумилеве с неподдельной печалью, его расстрел он назвал «кровавым недоразумением». Этого Дзержибашева знали многие в литературных кругах тогдашнего Петербурга. И многие, в том числе Гумилев, — как это ни дико — относились к нему... с симпатией. Впрочем, Дзержибашев был человек загадочный. Возможно, что должность следователя была маской. Тогда объясняется и необъяснимая симпатия, которую он внушал, и его неожиданный «индивидуальный» расстрел в 1924 году.

Допросы Гумилева больше походили на диспуты, где обсуждались самые разнообразные вопросы — от «Принца» Макиавелли до «красоты православия». Следователь Якобсон, ведший таганцевское дело, был, по словам Дзержибашева, настоящим инквизитором, соединявшим ум и блестящее образование с убежденностью маниака. Более опасного следователя нельзя было бы выбрать, чтобы подвести под расстрел Гумилева. Если бы следователь испытывал его мужество или честь, он бы, конечно, ничего от Гумилева не Добился. Но Якобсон Гумилева чаровал и льстил ему. Называл его лучшим русским поэтом, читал наизусть гумилевские стихи, изошренно спорил с Гумилевым и потом уступал в споре, сдаваясь или притворяясь, что сдался, перед умственным превосходством противника...

Я уже говорил о большой доверчивости Гумилева. Если прибавить к этому его пристрастие ко всякому проявлению ума, эрудиции, умственной изобретательности — наконец, не чуждую Гумилеву слабость к лести, — легко себе представить, как, незаметно для себя, Гумилев попал в расставленную ему Якобсоном ловушку. Как незаметно в отвлеченном споре о принципах монархии он признал себя убежденным монархистом. Как просто было Якобсону после диспута о революции «вообще» установить и запротоколировать признание Гумилева, что он непримиримый враг Октябрьской революции. Вернее всего, сдержанность Гумилева не изме-

Благодаря такому изображению в «Петербургских зимах» возникает целостная картина эпохи, пронизанная общей мыслью, общей идеей. Люди жили и играли, занимались по существу только собою, что и привело к тому, что Россию настиг революционный переворот. Думая, что они вглядываются в действительность, интеллектуалы предреволюционных и послереволюционных лет существовали отдельно от национального организма, от «тела» нации. Большинство в отличие от Блока, Мандельштама и впоследствии Ахматовой не предощущало и не предчувствовало невиданных перемен, неслыханных мятежей», живя преимущественно собственными интересами и проблемами. А когда на Россию спустилась тьма, то сначала убеждали себя в том, что она ненадолго и что рассвет уже близок, что надо потерпеть и пережить, потом старались приспособиться к новым порядкам, но это многим не удавалось и пришлось с родиной, ввергнутой в революционный хаос, насилие и утратившей даже видимость свободы, расстаться, решившись на эмиг-

нила бы его судьбы. Таганцевский процесс был для петербургской Чека предлогом продемонстрировать перед Чека всероссийской свою самостоятельность и незаменимость. Как раз тогда шел вопрос о централизации власти и права казней в руках коллегии ВЧК в Москве. Именно поэтому так старался и спешил Якобсон. Но кто знает!.. Притворись Гумилев человеком искусства, равнодушным к политике, замешанным в заговор случайно, может быть, престиж его имени — в те дни для большевиков еще не совсем пустой звук — перевесил бы обвинение? Может быть, в этом случае и доводы Горького, специально из-за Гумилева ездившего в Москву, убедили бы Ленина...» (Там же. — С. 168–170). **Блок и Гумилев:** «Блок и Гумилев ушли из жизни, разделенные взаимным непониманием. Блок считал поэзию Гумилева искусственной, теорию акмеизма ложной, дорогую Гумилеву работу с молодыми поэтами в литературных студиях вредной. Гумилев как поэт и человек вызывал в Блоке отталкивание, глухое раздражение. Гумилев особенно осуждал Блока за «Двенадцать». Помню фразу, сказанную Гумилевым незадолго до их общей смерти, помню и холодное, жестокое выражение его лица, когда он убежденно говорил: «Он (т. е. Блок), написав «Двенадцать», вторично распял Христа и еще раз расстрелял Государя».

Я возразил, что, независимо от содержания, «Двенадцать» как стихи близки к гениальности. — «Тем хуже, если гениально. Тем хуже и для поэзии и для него самого. Дьявол, заметь, тоже гениален — тем хуже и для дьявола и для нас...».

Теперь, когда со дня их смерти прошло столько лет, когда больше нет «Александра Александровича» и «Николая Степановича», левого эсера и «белогвардейца», ненавистника войны, орденов, погон и «гусара смерти», гордившегося «нашим славным полком» и собиравшегося писать его историю, когда остались только «Блок и Гумилев», — как грустное утешение нам, пережившим их, — ясно то, чего они сами не понимали.

Что их вражда была недоразумением, что и как поэты и как русские люди они не только не исключали, а, скорее, дополняли друг друга. Что разъединяло их временное и второстепенное, а в основном, одинаково дорогое для обоих, они, не сознавая этого, братски сходились.

Оба жили и дышали поэзией — вне поэзии для обоих не было жизни. Оба беззаветно, мучительно любили Россию. Оба ненавидели фальшь, ложь, притворство, недобросовестность — в творчестве и в жизни были предельно честны. Наконец, оба были готовы во имя этой «метафизической чести» — высшей ответственности поэта перед Богом и собой — идти на все, вплоть до гибели, и на страшном личном примере эту готовность доказали» (там же. — С. 173–174).

рацию. Г. Иванов, по метким словам Н.А. Богомолова, нарисовал «пушкинскую» ситуацию «пира во время чумы»¹.

Беда, однако, заключалась в том, что сам автор был в числе «пирующих», поглощенных и озабоченных в значительной мере собственными чувствами и мыслями. А, следовательно, вряд ли имел моральное право, не судя самого, судить тех, кого изображал. В «Петербургских зимах» он, не выводя себя из литературно-артистического круга, который описывает, обычно выводит себя из круга осуждаемых, становясь над ними и молчаливо признавая себя «неприкасаемым». «Вынося читателей различных персонажей литературной и артистической жизни своего времени, Иванов, — писал Н.А. Богомолов, — принимает на себя функции судьи, не имея для этого настоящих прав»². Это не только послужило «еще одним дополнительным раздражителем» для тех, кто резко отрицательно высказывался о книге, но предопределило уязвимость авторской позиции³.

Годом раньше, в 1927 году, возобновилась начатая еще в России полемика с В. Ходасевичем, своего рода «конкурентом», соперником Г. Иванова в области поэзии⁴. Сам Г. Иванов считал, что он и Ходасевич «литературно враждовали». Однако так скорее можно сказать о полемике Адамовича и Ходасевича, но никак не о полемике Г. Иванова и Ходасевича, потому что первый касался личности своего заочного собеседника.

Поводом для полемики в эмиграции послужила оценка творчества Ходасевича русской эмиграцией в связи с выходом его собрания стихотворений в 1927 году⁵. Особенно уязвила самолюбие Г. Иванова статья Ме-

¹ См.: Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 134.

² Там же. — С. 135.

³ Это обстоятельство в числе других обусловило неприязненное отношение к Г. Иванову некоторых его современников, в частности, Н. Берберовой, о чем знал Г. Иванов, который писал ей 31 октября 1950 года: «Человечески я Вам «законно неприятен», говоря мягко», «Чего там ломаться, Вы, любя мои стихи (что мне очень дорого), считали меня большой сволочью. Как все в жизни — Вы правы и не правы. Дело в том, что «про себя» — я не совсем то, даже совсем не то, каким «реализуюсь» в своих поступках» (*Берберова Н. Курсив мой.* — Мюнхен, 1972. Т. 2. — С. 552). О себе Г. Иванов говорил: «странно порочен» (см.: *Иваницкая Софья.* О русских парижанах. — М., 2006. — С. 161).

⁴ О литературной и личной вражде Ходасевича и Г. Иванова см.: *Терапиано Ю.К.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж—Нью-Йорк, 1987. — С. 110—124.

⁵ Современники считали, что был еще один веский повод для полемики. Он, однако, не выступил наружу. Г. Иванов обратился к Ходасевичу с личной и частной просьбой разузнать, возьмется ли газета «Возрождение» (Г. Иванов печатался в «Последних новостях», а Ходасевич служил в «Возрождении»; между собой газеты «враждовали»; парадоксально, что консервативно настроенный Г. Иванов, утверждавший, что правее его только стена, и состязавшийся в правизне с Буниным, публиковался в либерально-демократических «Последних новостях», а лойяльный и умеренный Ходасевич — в монархическом «Возрождении») рассмотреть на предмет помещения на своих страницах его рукописи «Петербургские зимы». Просьба была довольно деликатной: Г. Иванов не хотел, чтобы его обращение к «Возрождению», воевавшему с «Последними новостями», стало раньше времени известным общественности, пос-

режковского, который сравнил Ходасевича с Блоком («наш Блок» — «наш Ходасевич») и по существу приравнял Ходасевича к Пушкину, назвав Ходасевича Арионом русской поэзии¹. В эмигрантской среде за право называться «первым поэтом русской эмиграции» претендовали (разумеется, негласно) с большим или меньшим основанием М. Цветаева, В. Ходасевич и Г. Иванов². Сравнение с Блоком и тем более с Пушкиным сразу

кольку он нарушал негласные, но твердые этические нормы. Короче говоря, Ходасевич должен был тайно от публики прозондировать почву, подойдет ли рукопись «Возрождению» или нет и так же тайно сообщить о решении редакции Г. Иванову. Но он либо не понял Г. Иванова, либо не придавал значения моральной стороне просьбы. Г. Иванову он не ответил, а его просьбу прямо переадресовал редакции «Возрождения», откуда в редакцию «Последних новостей» пришла на имя Г. Иванова открытка, из которой следовало, что редакция «Возрождения» отказывалась принять рукопись. О сношениях Г. Иванова с «Возрождением» стало известно «Последним новостям». Иванов был оскорблен поступком Ходасевича. Что же касается политических взглядов Г. Иванова, то Готфрид Бенн говорил: «... в его крайние политические воззрения я мало верил. Ему всегда не терпелось кого-то подразнить или вывести из себя. Всевозможные декларации, которые он провозглашал, были только словами и были так же далеки от его внутренних устремлений, как поэтические заявления о том, что он готов стать «хоть углекопом с тяжелой киркой, хоть бурлаком над Великой Рекой». Ведь наряду с этим он признавался, что «все это сны», что «рассыпаются слова и не значат ничего». Да так оно действительно и было: для него самого слова мало значили, значила только их музыка» (*Бахрах Александр*. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 412).

¹ Все, конечно, помнили стихотворение Пушкина «Арион». Именем легендарного певца называли самого великого поэта.

² Адамович писал И. Одоевцевой: «... Жорж не столько первый поэт в эмиграции, сколько единственный, ибо, читая то, что сочиняют другие, я прихожу в недоумение» (об отношениях Г. Адамовича и Г. Иванова см.: Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды. — Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958). — Минувшее. Исторический альманах. 21. — М.; СПб., 1997. — С. 391–502). Однако стихов Г. Иванова он не любил и писал о них скупо и очень мало, хотя и в комплиментарном духе. Через несколько месяцев после смерти Г. Иванова Адамович писал Игорю Чиннову (7 декабря 1958 года): «Должен Вам признаться «с глазу на глаз», что я не очень люблю стихи Г. Иванова. Конечно, они гораздо лучше, удачнее, полнее моих. Но мне в них не нравится ирония и «анекдотическое» сплетение слов. «Служенье муз не терпит суеты» — вечный закон, а он против него как-то погрешил» (цитируется по изданию: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 415). В отличие от Г. Адамовича В. Марков (О поэзии Георгия Иванова. — Опыты, 1957, № 8. С. 83–92) безоговорочно считал Г. Иванова первым поэтом эмиграции, выше Ходасевича и Цветаевой. Напротив, О. Раевская-Хьюз писала: «Популярным поэтом в эмиграции быть он не мог. Его поздние стихи, неизменно краткие и ясные словесно и синтаксически, слишком откровенно и беспощадно говорили о жизни и смерти, о потерянной России и эмиграции. В его стихах ирония и саркастическая насмешка над самим собой переводят эмигрантскую ностальгию на другой уровень, если не в иное измерение. Он говорит об общеэмигрантском опыте утраты России и потери надежды на возвращение без сожаления и сентиментальности: «Ничего не вернуть. И зачем возвращать? Разучились любить, разучились прощать, Забывать никогда не научимся...» («Портрет без сходства». С. 19). Как предел отрицания и нигилизма Иванова обычно приводится стихотворение, где Иванов выступает «ниспровергателем»: Хорошо, что нет царя. <...> (Розы. С. 31)» (Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов. — М.; Париж, 2001. — С. 23–24). С О. Раевской-Хьюз был согласен поэт-

устраняло других претендентов. Однако М. Цветаева уже выпустила в эмиграции две книги — «Психею» и «Ремесло», «Поэму Конца» и «Поэму Горы», а Г. Иванов еще не опубликовал ни одного сборника (сборник Г. Иванова «Розы» появился лишь в 1931 году). Стало быть, основными, как теперь говорят, «номинантами» на звание «первого поэта русской эмиграции» оставались М. Цветаева и В. Ходасевич. Но за Ходасевичем было новое собрание сочинений, и оно наклоняло чашу весов в его пользу. Сравнение Ходасевича с Пушкиным и Блоком многих задело (Гиппиус признала, что Мережковский «хватил через край»). Г. Иванов притворно стал «защищать» Ходасевича от нападений тех, кто, по его мнению, чрезмерно хвалил поэта и оказывал ему медвежью услугу. Но «защита» Иванова была нападением, о чем сам Г. Иванов будто с недоумением писал: «Неожиданно для себя выступаю как бы «развенчивателем» Ходасевича. Тем более это неожиданно, что я издавна люблю его стихи... Люблю и не переставаю любить». Признав, что «Ходасевич первокласснейший мастер», что «поэзия его была и останется образцом ума, вкуса, мастерства, редким и замечательным явлением в русской литературе», Г. Иванов между комплиментарных строк и других рассуждений вклинил убийственные фразы: «Да, «Ходасевичем» можно «стать». Трудно, чрезвычайно трудно, но можно. Но Ходасевичем — не Пушкиным, не Баратынским, не Тютчевым... не Блоком»¹.

Обидной и оскорбительной для Ходасевича оценкой являлось не столько признание его второстепенным поэтом², сколько суждение о том, что он, бесспорно повлиявший на эмигрантскую поэзию Г. Иванова, не достоин звания поэта «Божьей милостью», что он не «божественный избранник», а стало быть, и не истинный поэт, что его вдохновение искусно, но поддельно.

Оба поэта не жалели красок при переходе «на личности»³ и были непарижанин А. Величковский: «Иванова, на мой взгляд, слишком прославили... Он вырос из Ходасевича, ограничиваясь эмигрантским самоуничтожением. А если взять его так называемую музыкальность, то эта музыка примитивная, созданная на мотивы романсов Вяльцевой» (цитируется по изданию: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 415). Сам Г. Иванов знал себе цену, но относился к своей славе спокойно и хладнокровно. И. Одоевцева вспоминали, что в то время, когда «Георгий Иванов стал очень популярен» и «его считали первым поэтом эмиграции», он к этому «относился иронически. Когда один не в меру прыткий критик как-то принес ему показать свою статью, написанную для «Русской мысли», — «Георгий Иванов — первый поэт мира», он спокойно выслушал критика и, сохраняя серьезность, заметил: «Да, это верно, только надо добавить: мира и его окрестностей»...» (Дальние берега. — М., 1994. — С. 214).

¹ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 512, 514, 515.

² «Конечно, Ходасевич, все-таки поэт, а не просто мастер-стихотворец. Но и какая-нибудь тундра, где только болото и мох, «все-таки» природа, и не ее вина, что бывает другая природа, скажем, побережье Средиземного моря...» (там же. — С. 512).

³ «Всем в Париже было известно, что некоторые нападки на Ходасевича носили слишком личный характер; своей надменностью, своей язвительной иронией и литературной мстительностью, особенно в последние годы своей жизни, он наделал себе множество врагов, подчас очень талантливых и опасных» (Терапиано Юрий. В.Ф. Ходасевич // Дальние берега. — М., 1994. — С. 179). «По натуре, — писал тот же ав-

справедливы друг к другу. Ходасевич, однако, «не обладал ивановским даром совершать литературные убийства», его врагов всего лишь «тяжело раненными уносили с поля боя», а Иванов «имел дар с убийственной меткостью попадать в самое больное место своего врага...». Все почувствовали губительный «эффект уничтожающей статьи» и все понимали, что Иванов хотел «поразить своего врага» в самое сердце¹, ожидая, что Ходасевич «погубит вконец» Иванова и Одоевцеву, но «его статьи нельзя было назвать «убийственными» и т.п.² В результате Г. Иванов, выступивший в роли Сальери, «убил» в Ходасевиче поэта и тот перестал писать стихи.

Впоследствии, в отличие от пушкинского Сальери он раскаялся, и сожалел о своей статье в «Последних новостях». В письме В. Маркову он признал свою вину: в то время, сокрушался он, Ходасевич переживал трудное время, а он, Георгий Иванов взял да и полоснул ножиком³. Другому корреспонденту, Р. Гулю, Г. Иванов почти в тех же словах писал: «Я очень грешен перед Ходасевичем — мы с ним литературно «враждовали». Вы вот никак не могли знать мою статью «В защиту Ходасевича» в «Последних новостях» — ужасающую статью, когда он был в зените славы, а я его резанул по горлышку. Для меня это была «игра» — только этим, увы, всю жизнь и занимался — а для него удар, после которого он, собственно, уже и не поднялся. Теперь очень об этом жалею. Незадолго до его смерти мы помирились, но я ничего так и не исправил. И вряд ли когда-нибудь исправлю. Жалею»⁴.

тор, — он был горд и надменен, как настоящий польский шляхтич, обид не прощал, к литературным врагам был беспощаден» (*Терапиано Ю.К.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). — Париж—Нью-Йорк, 1987. — С. 111). А Ходасевич отзывался о Г. Иванове: «Он горд, вздорно обидчив, мстителен, а в своей ругани — убийственно зол».

¹ Дон-Аминадо назвал Г. Иванова «Жорж опасный».

² См.: *Терапиано Ю.* Об одной литературной войне. — *Терапиано Ю.К.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). — Париж—Нью-Йорк, 1987. — С. 110–124.

³ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. — P. 352.

⁴ *Гуль Роман.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. III. Россия в Америке. — М., 2001. — С. 252. Он действительно ничего не исправил и не изменил своего мнения. В статье 1930 года «К юбилею В.Ф. Ходасевича», опубликованной в журнале «Числа», он по-прежнему отзывался о Ходасевиче как о второстепенном поэте. Вспомнив слова юбиляра «Мы люди маленькие, наша задача — охранять русский язык», Г. Иванов заключил: «Маленькие люди творят великую культуру! Творя в меру своих сил скромное, но ценное и высокополезное дело, такие поэты, как Ходасевич, не меньше нужны в литературе, чем большие таланты, «жгущие глаголом сердца». Они действительно охраняют русский язык, действительно берегут великие, созданные другими ценности, и в этом смысле будет и правильно и справедливо — рядом с блистательным именем Блока сохранить в истории литературы и скромное имя Ходасевича» (*Иванов Георгий.* Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 531). Впоследствии он писал: «Да, считаю Ходасевича очень замечательным поэтом. Ему повредил под конец жизни успех — он стал распространяться в длину и заноситься в риторичку изнутри. Вершина в этом смысле была знаменитая баллада — «идет безрукий в синема» (имеется в виду «Баллада» («Мне невозможно быть собой...»). — *В.К.*). Обманчивый

Примирение, однако, состоялось. А потом, незадолго до смерти Г. Иванов, готовя, несостоявшееся, к сожалению, «Собрание стихотворений», к одному из ранних стихотворений («От сумрачного вдохновения...») поставил эпиграф из раскритикованной «Баллады» («Мне невозможно быть собой...») Ходасевича — «Мне лиру ангел подает. В. Ходасевич» — и заключил этим, слегка измененным стихом, свое стихотворение:

И тихо, выступив из тени,
Блестя крылами при луне,
Передо мной склонив колени,
Протянет ангел лиру мне.

Тем самым он подал своему знаменитому современнику руку поэтической дружбы¹.

С наименьшим пылом и страстью велась Г. Ивановым война с В. Набоковым. Круг Мережковских, с которым, особенно с З. Гиппиус, Г. Иванов сблизился, испытывал явную и стойкую неприязнь неприязнь к В. Набокову-Сирину. Набоков, в свою очередь, ценил поэзию Ходасевича, как и Ходасевич — творчество Набокова. Г. Иванов враждовал с Ходасевичем. Все это вместе послужило причиной полемики между Г. Ивановым и Набоковым-Сириним, с одной стороны, и Г. Иванова (при участии Адамовича) с Ходасевичем, — с другой.

Поводом для литературной стычки Г. Иванова и В. Набокова стала отрицательная рецензия Набокова на роман Одоевцевой «Изольда». В ответ Г. Иванов написал рецензию «В. Сирин. «Машенька». «Король, дама, валет». «Защита Лужина». «Возвращение Чорба»², в котором сделал некрасивый личный выпад, сравнив В. Набокова с графом-самозванцем: «В кинематографе показывают иногда самозванца-графа, втирающегося в высшее общество. На нем укоризненный фрак, манеры его «верх благородства», его вымышленное генеалогическое древо восходит к крестноносцам... Однако все-таки он самозванец, кухаркин сын, черная кость, смерд. Не всегда, кстати, такие самозванцы непременно разоблачаются, иные так и остаются «графами» на всю жизнь»³. Здесь был намек не только на ложное, «обманное» литературное дарование В. Набокова, но и на его будто бы мнимое дворянское происхождение, что выглядело уже прямым оскорблением чести и достоинства.

«блеск», пустое мастерство — казалось, на первый взгляд, никто ничего так хорошо не писал: летит ввысь, а на самом деле не ввысь, а под горку. Он был, до включая, конечно, «Путем зерна», *Удивительнейшим Явлением*, по-моему, недалеко от Боратынского, и потом вдруг свихнулся в «Европейскую ночь». (Уж и само название разит ходулями и самолюбованием)».

¹ О том же другими словами сказал и В. Вейдле: после смерти Ходасевича поэзия Георгия Иванова с его поэзией весьма заметна породнилась и тем самым, при всех отличиях, ее продолжила.

² Числа, 1930, № 1.

³ *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 523.

Что же касается романов и повестей В. Набокова, то здесь «обман» заключался в том, что В. Набоков, представляя себя русским писателем, на самом деле в «Короле, даме, валете» «старательно» скопировал «средний немецкий образец», а «В «Защите Лужина» — французский». Так, иронизировал Г. Иванов, сославшись на Адамовича¹, «по-русски еще не писали». Однако «по-французски и по-немецки так пишут почти все...». С такой точки зрения, снисходительно разъясняет читателям Г. Иванов, В. Набоков не обладает оригинальным дарованием: «Оригинал (современные французы) хорош, и копия, право, недурна. От «Короля, дамы, валета» — тоже очень ловко, умело, «твердой рукой» написанной повести — уже слегка мутит: слишком уж явная «литература для литературы». Слишком «модная», «сочная» кисть, и «темп современности» чрезмерно уловляется по последнему рецепту самых «передовых» немцев. Но и «Король, дама, валет», хотя и не искусство и не «вдохновение» ни одной своей строкой (как и «Защита Лужина»), — все-таки это хорошо сработанная, технически ловкая, отполированная до лоску литература и как таковая читается с интересом и даже с приятностью»². Однако в наибольшей степени сущность писательского дара В. Набокова проявилась в романе «Машенька» и книге рассказов и стихов «Возвращение Чорба». В них восторжествовала «идея перелицовывать» «наилучшие заграничные образцы», обнажилась «во всей своей отталкивающей непривлекательности» «писательская его природа, не замаскированная заимствованной у других стилистикой...» и проявилась виртуозная пошлость его писаний. Эти произведения обнаруживают, что В. Сирину нечего сказать, ибо он живет «мнимой духовной жизнью» и «ничуть не сложен, напротив, чрезвычайно “простая и целостная натура”»³.

Итак, В. Набоков наделен большими имитаторскими способностями и самоуверенностью, что может легко превратить его в «классика» эмигрантской литературы. Но на проверку выходит, что он представляет собой не тип писателя, а «знакомый нам от века тип способного, хлесткого пошляка-журналиста, «владеющего пером» на страх и удивление обывателя, которого он презирает и которого он есть плоть от плоти, «закручивает» сюжет с «женщиной», выворачивает тему, «как перчатку», сыплет дешевыми афоризмами и бесконечно доволен»⁴. В довершение своего памфлета Г. Иванов обидно противопоставил В. Набокову двух заведомо уступающих ему по таланту, менее даровитых писателей — Ю. Фельзена и Г. Газданова⁵.

Несдержанный и даже грубый отзыв Г. Иванова был несправедлив (он не отказался от своей оценки и в 1950-е годы, повторив ее в переписке с Р. Гулем) и вызвал отповедь Набокова, который не остался в долгу и

¹ «Г. Адамович резонно указал, что «Защита Лужина» могла бы появиться слово в слово в *Nouvelle revue française* и пройти там никем не замеченной в сером ряду таких же, как она, «средних» произведений текущей французской беллетристики» (там же. — С. 522).

² Там же. — С. 522–523.

³ Там же. — С. 523.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 524–525.

считал, что «и Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда не следовало бы баловаться прозой».

Конец 1920 — начало 1930-х годов проходит в заседаниях, в полемике, в сочинении рассказов («Невеста из тумана», «Любовь бессмертна», «Веселый бал», «Аврора», «Карменсита»), очерка «Московский Форштадт». В это же время идет работа над «Книгой о последнем царствовании», где героями оказываются Александр III, Мария Федоровна, Алиса Гессенская, Николай II, французский интриган Филипп — предшественник Распутина, должностные лица при дворе и др.

Особенно красочно описывается коронация государя, а затем, с изрядной долей иронии — торжественная трапеза в Грановитой палате, куда «уже перенесены из Успенского собора царские троны, и митрополит, только что благословивший Николая II на царство, ждет, чтобы благословить с той же торжественной обрядностью приготовленное французскими поварами меню.

Царь в короне и порфире садится между двумя царицами за отдельный стол. Особы двух первых классов, стоя, ждут, пока царь отведает первого блюда и спросит пить. Тогда с глубоким придворным поклоном садятся за стол и они. Остальные, в том числе накормленные заранее члены дипломатического корпуса, «не оборачиваясь лицом к дверям», иначе говоря — пятясь, покидают Грановитую палату.

Трапеза длится очень долго и подчинена сложному этикету. Каждое блюдо, подаваемое на высочайший стол, конвоируется кавалергардским офицером с обнаженной саблей, точно это не жаркое или сладкое, а государственная регалия или денежный ящик. Право подавать блюда принадлежит отставным «штаб-офицерам из дворян Московской губернии» — именно им и никому другому.

Обер-шенки под гром груб и литавров провозглашают тосты, сопровождаемые пушечным салютом. За здоровье государя пьют под стерлядь при салюте в 61 выстрел. Затем за Марию Федоровну (паровой барашек — 51 выстрел), молодую царицу (заливное из фазанов — тоже 51 выстрел), императорскую фамилию (31 выстрел — каплуны с салатом). Наконец обер-шенк провозглашает последний тост: «За всех верноподданных». Он сопровождается всего 21 выстрелом, и пьют его под спаржу»¹.

А дальше последовала Ходынка. Народ приглашался к «ласковому князю Владимиру» «на пированьице почестен-пир для всех званых, браных, приходящих...». «Задолго до 18 мая «Особое установление по устройству коронационных зрелищ и праздника» распространяет в Москве афиши под таким заголовком. Это высокопарное приглашение вызывает гостей на то страшное «пированьице», с которого около двух тысяч человек отправятся прямо на Ваганьковское кладбище». Народу обещано множество развлечений: «театральные представления на открытых сценах: «Руслан и Людмила», «Конек-Горбунок», «Ермак Тимофеевич, или Завоевание Сибири» со «сражениями, плясками, пением и сновидением Ермака», гармонисты, балалаечники, раешники, петрушки, силомеры и предсказатели судьбы, знаменитый дрессировщик Владимир Дуров, собирающийся показать «электрический пароход, управляемый крыса-

¹ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. С. 403.

ми», «поездку козла на волке», «ежа, стреляющего из пушки», «танец кошки на голове дога». «Дразнят... воображение призы»: 50 глухих серебряных часов «с портретами Их Величеств и цепочками белого металла» и сто гармоник. Призы вручаются за гимнастику, лазание на мачту, бег и хождение по бревну. Призы, иронизирует Г. Иванов, «правда, «по независящим обстоятельствам» останутся неприсужденными, но ловким гимнастам, явившимся их добывать, жаловаться не приходится. Хорошие мускулы и гимнастическая сноровка очень пригодятся им, когда вместо того, чтобы любоваться «танцем кошки на голове дога», самим придется танцевать на человеческих головах и вместо хождения по бревну шагать, как по бревнам, по наваленным друг на друга покойникам и умирающим». Впрочем, призом окажется «нечто более ценное, чем серебряные часы, хотя бы и с портретами Их Величеств», — спасенная жизнь.

Многие на призы и не рассчитывали, но хотели бы «получить «царский подарок», который обещан всем»: сайка, полфунта колбасы, три четверти фунта сладостей и орехов, вяземский пряник и «коронационная» кружка — все завязанное в ситцевый платок с изображением Кремля». Толки о подарках и развлечениях росли, а народное воображение дополняло их слухами, что в некоторые из кружек «положены билеты выигрышного займа».

И вот на Ходынское поле потянулись за заветным узелком все от мала до велика, дети и старики, «не только москвичи и жители окраин, но и крестьяне из лежащих по соседству деревень: по одной Курской дороге в ночь с 17-го на 18-е мая приезжает в Москву, на праздник, двадцать пять тысяч человек».

«Для раздачи царских подарков на Ходынском поле строятся 150 барakov. Строятся они друг около друга — между каждым проход для двух человек. Эти бараки, или буфеты, образуют треугольник, острый угол которого обращен ко рву. Ров песчаный, изрыт глубокими ямами».

Раздача подарков назначена на 10 часов утра 18 мая. Наряд полиции и казаков для охраны порядка должен явиться «заблаговременно» — в девять. Казалось бы, «Все заранее отлично взвешено, рассчитано и предусмотрено — упущена из виду только самая малость. Народ начинает собираться на Ходынку с вечера. Никакого начальства нет, и народ предоставлен сам себе — «люди идут со всех сторон и располагаются вокруг буфетов как кому заблагорассудится. Ночь жаркая и душная. Многие приходят налегке, босиком, в неподпоясанных рубахах и тут же укладываются спать. Другие зажигают костры, пекут на огне картошку и угощаются водкой. Некоторые принесли гармоники, слышна музыка, песни, кое-где пляшут. Это часов в двенадцать».

«После двенадцати толпа угрожающе вырастает... Праздничное добродушное настроение сменяется сумрачным и нетерпеливым. В час ночи толпа так плотна, что над ней стоит туман «от дыхания человеческого» и то там, то здесь уже слышны первые стоны изнемогающих в давке и теряющих сознание».

Никто не знает, сколько народу собралось. По одним подсчетам триста или четыреста тысяч, а по другим — миллион. Однако подарков заготовлено на четыреста тысяч, так что на всех никак не хватало.

Для регулирования толпы полиция приготовила себе в «помощь» «волчьи ямы и восьмидесятиаршинный ров». К четырем часам толпа не выдерживает духоты, ожидания. Появляются первые бездыханные люди без признаков жизни, которых молча передают по головам еще живых. «Народ у буфетов волнуется и напирает, дощатые буфеты трещат». Решают начать раздачу. Катастрофу еще можно было предотвратить, но уже первые узелки «с подарками летят в толпу. И толпа, как на приступ, бросается к буфетам».

Там, где публика ждала раздачи, на земле лежали целые ряды людей, один ряд на другом, а по ним шел народ к буфетам.

Картина, нарисованная Г. Ивановым правдива, документальна и ужасна. Бессилие и полная неразбериха, устроенная властями, бесчеловечность полиции свидетельствовали о явном кризисе, поразившем монархию, которая, однако, проявляла холодную беспечность, граничившую с преступным цинизмом.

Неудивительно, когда французский посланник граф де Монтебелло огорчен не только известием о множестве задавленных и изувеченных, но и о том, что назначенный большой бал во французском посольстве придется отменить, что испортится деликатесная рыба (морские языки), прибывшая во льду из Парижа, и пропадет вагон средиземных роз.

Бесчеловечнее и хуже то, что во дворце и вокруг него начинаются склоки и интриги. «Едва Ходынка страхлась, сейчас же вокруг нее начинается борьба сильных противодействующих страстей. Великий князь Сергей, враждующий с министром Воронцовым-Дашковым, яростно нападает на министерство двора. Граф Воронцов, не оставаясь в долгу, винит во всем полицию, «непосредственно подчиненную Его императорскому высочеству». Обер-полицмейстер Власовский сначала хочет отделаться обычной полицейской наглостью. Его первый рапорт гласит: «Убитых сто человек, порядок восстановлен». Потом он театрально стреляется в приемной генерал-губернатора: адъютант толкает поднесенную к виску руку с револьвером, и пуля летит мимо. Действительный статский советник Бер, начальник «Особого установления», с чувством исполненного долга показывает следователю: «Я велел не засыпать оставшиеся от выставки 1832 года ямы нарочно, чтобы сдерживать народ». «Узелков было четыреста тысяч, а народу привалило миллион, каждая сайка была у нас на счету», — оправдывает его помощник, архитектор Николин, особое устройство буфета в виде мышеловки, где в узких (на два человека) проходах погибло в давке множество людей». Наконец, из доклада министра юстиции Муравьева «отлично видно, — издевается Г. Иванов, — как произошла Ходынка, и совсем не ясно, по чьей вине она произошла».

Проведенное затем следствие Маршала коронации графа Палена установило: в ходынской трагедии виновна бездействуя власть в лице «августейшего генерал-губернатора Москвы». С докладом Палена царь согласился, но через несколько дней «приехал из Москвы великий князь Сергей, и дело совершенно было перерешено». Над Ходынкой сгустился

туман: никто не был признан виновным, никто не обелен и никто не получил серьезного наказания¹.

Царь, хотя и был в отчаянии, по свидетельству современников, то ли по личному почину, то ли по совету придворных создавал ложное и ошибочное впечатление о своей безучастности. «Ходынское поле, — писал Г. Иванов, — приведено в порядок с идеальной быстротой, с которой обычно действует полиция, заматавая следы случившегося по ее вине». А бал у французского посла все-таки состоялся в назначенный день: вестибюль был превращен «в уголок тропического сада, залитого электричеством вместо солнца...», розы из Ниццы не пропали, как и «морские языки», благополучно съеденные за «тончайшим ужином»².

Дальше начались не менее впечатляющие и не менее страшные «высочайшие будни». Г. Иванов пронизательно замечает: с одной стороны, полное неумение управлять, в том числе и подбирать людей на ответственные должности³, а с другой — невероятные претензии, «маниловские» мечты и «павловский» произвол⁴. По мне-

¹ См.: там же. — С. 403–412.

² См.: там же. — С. 412–416.

³ «Никак не могу понять, каким образом Саша может играть такую громадную роль. Неужели не видят, что он полупомешанный?» — спрашивает жена Безобразова, когда ее мужа, отставного кавалергардского ротмистра, вдруг производят в статс-секретари его величества — звание, равное генерал-адъютанту, и этот «полупомешанный Саша», доставлявший ей столько хлопот, поселяется в Зимнем дворце, свертывает Витте, назначает Плеве и делается главным докладчиком в им же основанном «Особом комитете по делам Дальнего Востока», в котором председательствует царь и вся деятельность которого направлена так, что точнее всего было бы его назвать «Особым комитетом по подготовке японской войны» (там же. — С. 417).

⁴ «Государь мечтает не только о присоединении Маньчжурии и Кореи, но даже о захвате Афганистана, Персии и Тибета», — свидетельствует генерал Куропаткин. «Это (безобразовский план концессий) совершенно фантастическое предприятие, один из тех фантастических проектов, которые всегда поражали воображение Николая II, всегда склонного к химерическим идеям», — говорит министр иностранных дел Извольский...»; «Николай II предавался мечтам совершенно фантастическим, где мысль его выходила за пределы его огромного царства, получая нереальные очертания», — пишет В.И. Гурко и видит в действиях царя «глубоко заложенную по наследству от пращура, императора Павла, склонность к произволу, абсолютную несговорчивость»; «Этот властелин шестой части света жалуется на свою «крошечную волю» — *my tiny will* — и в то же время чаще, чем любой другой русский царь, безапелляционной фразой «Такова моя воля» покрывает и возводит в закон явное беззаконие, очевидный произвол». «Кто? — задумывается о Николае II Г. Иванов, — гвардейский полковник, добрый старший товарищ в полковом собрании, восклицающий: «Ничто так не подбадривает меня, как посещение воинской части», — или жуткий «хозяин земли русской» — жуткий потому, что его «несговорчивая» мысль, как у полубезумного Павла, — «выходит за пределы огромного царства» и вслед за собой увлекает в пропасть Россию? Добрый? Злой? Доверчивый? Коварный? Любящий свою родину или «постыдно-равнодушный» к ней? Кто он, царь Николай, в туманный, ускользающий облик которого как ни всматриваться, не видно ничего, кроме сероглубых задумчивых глаз, русского открытого лица, застенчивой манеры трогать усы, нескольких противоречивых фраз, страшных бед, постигших Россию в его царствование, и трагического зарева его судьбы? Станным образом самые злые и

нию Г. Иванова, не удивительно, что Россия проиграла японскую войну.

Дальше последовало злое явление Вырубовой (Ани Танеевой) и Распутина, довершившее ужасный закат николаевского царствования крах Дома Романовых. Г. Иванов подробно, в деталях описывает ее внешность, создавая отталкивающий портрет девятнадцатилетней девушки, которая упорно и настойчиво добивается расположения императрицы: «В девятнадцать лет Аня Танеева, высокая, полнокровная, с ярким румянцем, с тяжелыми формами, кажется тридцатилетней женщиной. По-своему она красива, но красота ее «слишком в русском вкусе», как иронизируют при дворе. В самом деле, эта дородность, тяжесть, эти румяные щеки и пышные пепельные волосы кажутся каким-то осколком московского боярства, по ошибке попавшим в чопорный и элегантный петербургский свет. «В ней нет ничего женственного», — говорит сама императрица Александра Федоровна. — Ее ноги колоссальны и крайне не аппетитны»¹. После долгих усилий Вырубовой удается войти в доверие

беспощадные отзывы о Николае II принадлежат не врагам престола, а его министрам, придворным, генералам, носящим на погонах его вензеля. Враги, отвлеченно ненавидящие царскую власть, конкретно относятся к Николаю II прямо любовно. «Бедный запуганный молодой человек», — называет его Лев Толстой. «Знаю доброе сердце и благородные намерения вашего величества», — пишет в предсмертном письме террорист Шаумян. «Царь горячо любит Россию», — уверен Петр Струве, марксист, почти революционер. Керенский, приехавший допросить «арестованного полковника Романова», очарован им и не скрывает этого. «Я полюбил государя», — вырывается у эmissара Временного правительства Панкратова, приставленного стеречь царя. Таких примеров множество. Это — революционеры, преданные церковной анафеме писатели, террористы, кончающие с собой в тюрьме, члены свергнувшего царя Временного правительства. Но вот голоса с противоположного берега — голоса министров, царедворцев, представителей лучших русских фамилий, даже членов императорского дома.

«Нечто вроде Павла Петровича, но в настоящей современности», — определяет царя П.Н. Дурново. Витте, с удовольствием повторив эту фразу от себя, подчеркивает «все убожество мысли и болезненность души самодержавного императора», его «сознательное стремление сваливать свою личную ответственность на заведомо невинных людей». Даже свой переход на сторону конституционных взглядов Витте объясняет личными чертами царя: «Когда громкие фразы, честность и благородство существуют только напоказ, так сказать, для царских выходов, а внутри души мелкое коварство, ребяческая хитрость, пугливая лживость», то уж лучше противная Витте конституция, чем самодержавие Николая II, по выражению Витте, «тупая пила в руках ничтожного, а потому бесчувственного императора».

«Он обладал слабым и изменчивым характером, трудно поддающимся точному определению, — пишет Извольский».

«Витте и Извольскому вторит барон Врангель, отец крымского главнокомандующего, выдавший виды восьмидесятилетний старец, помнящий еще Николая I: «Царь ни точно очерченных пороков, ни ясно определенных качеств не имел. Он был безличен. Он ничего и никого не любил, ничем не дорожил. Вежливый и любезный, он очаровывал при первой встрече и разочаровывал, когда к нему присматривались. Он был безволен и упрям, легко давал слово и столь же легко брал его обратно. Довериться и положиться на него было бы легкомысленно. Уверяют, что он желал блага России. Но вред, который он ей причинил, — неисчислимы» (там же. — С. 418–420).

¹ Там же. — С. 429.

к императрице и стать фрейлиной. И вот она вместе с Распутиным уже получает душевную власть над царицей, а через нее над царем и Россией, устремляя их вместе к цели, тогда еще неясной и туманной, но оказавшейся гибельной. Конец Вырубовой ужасен, но, по мнению Г. Иванова, трагичнее крах мгушественной императорской России: «Схваченная во время бегства в Финляндию, измученная, растерзанная Вырубова, лежа в кишасщем вшами трюме, всю ночь слышит споры пьяных матросов — кому и как прикончить «царскую наперсницу» и придется ли рубить труп пополам, чтобы протиснуть в люк. <...> Понимает ли Вырубова хоть теперь, к какой страшной именно цели она стремилась, увлекая за собой царицу, царя и Россию?»¹

В эти же годы Г. Иванов публикует в «Современных записках» стихи из несостоявшейся книги «Ночной смотр», затем в журнале «Встречи», печатает статьи «Без читателя» и «О новых русских людях» (впоследствии участвует в диспуте «О новом русском человеке в эмиграции»), выступает на персональном творческом вечере и читает свои произведения в различных обществах и литературных объединениях.

В эмиграции общественные взгляды Г. Иванова освободились от некоторого индефферентизма и стали устойчивыми. Он не ввязывался в борьбу партий и многочисленных политических и околполитических движений, но, по свидетельству близкого к нему К. Померанцева, «был закоренелым монархистом» и любил повторять фразу: «Правее меня только стена»², соревнуясь в степени «правых» убеждений с Буниным. При этом, однако, он сохранял личную свободу: будучи, по его словам, монархистом, печатался и служил в антимонархической газете «Последние новости». Такая широта поведения побуждала многих из его современников считать, что у Г. Иванова вообще не было убеждений или они были весьма неопределенны. На самом деле взгляды Г. Иванова характеризовались немногими, но прочными принципами: критическое отношение к последнему императору, ненависть к большевикам, скорбь о гибели России и мечта о возрождении монархии. Тем самым Г. Иванова многое объединяло с остальными эмигрантами, например, кроме иллюзии о возрождении монархии, с той же редакцией «Последних новостей».

Несколько иначе обстояло дело с эстетическими взглядами, которые не однажды претерпевали значительные изменения, в чем можно убедиться из чтения эмигрантской лирики.

Как писатель и гражданин, Г. Иванов внимательно следил за настроениями в русской эмигрантской среде и чутко подмечал происходившие перемены. Он с горечью констатировал, что эмигрантский читатель остался «без литературы», а эмигрантская литература — «без читателя». «Без литературы» — потому что литература эмиграции «для него давно не “музыка жизни”, даже не пресловутая “музыка ревлюции”», а «толь-

¹ Там же. — С. 441.

² Дальние берега. — С. 209. В.Н. Бунина 16 января 1948 года записала разговор с Г. Ивановым: «Он говорит: “Я больше всего живу Россией, больше, чем стихами... Я монархист. Считаю начало ее гибели с Первой Думы”» (Устами Буниных: Дневники. В 3 т. — Франкфурт-на-Майне, 1982. Т. 3. — С. 187).

ко глухая музыка небытия»¹. Причина, по словам Г. Иванова, проста — эмигрантская словесность существует в «удушливом дыме», в атмосфере «благосклонного безразличия и почтенной умеренности». Снизились уровень требовательности к качеству, а, главное, измельчали идеалы: раньше, несмотря на все цензурные гонения, литература «твердила все то же преступное: “Хочу перевернуть весь мир”». Теперь, в условиях почти абстрактной свободы, — сознательно, добровольно, «полным голосом» она говорит: «Хочу быть приложением к “Ниве”»². Литература оказалась не «на уровне» России «в ее мировом значении» еще и потому, что она «старается быть похожей на своего «дорогого покойника» — эмигрантского читателя». Некогда в литературном воздухе «витало гордое, осеняющее своей славой и великих и малых сознание необыкновенной важности «общего дела» охраны языка, традиций, «русской культуры за рубежом»... Ныне в литературе торжествует здравый смысл, вследствие чего все подымающееся над уровнем «художественного чтения» в область духовных, религиозных, общественных исканий... — исконную область *настоящей* русской культуры — осуждается как вредная и ненужная «декадентщина». Читатель жаждет этого здравого смысла. А писатель, как известно, пишет для читателя. Вот и получается, — выстраивает логическую цепочку Г. Иванов, — что эмигрантская литература осталась без читателя, что «Пафос эмигрантской литературы — прежде всего пафос здравого смысла...», что настоящих «читателей у нас нет, Родины нет, влиять мы ни на что не можем и что, в то же время, самый простодушный из нас «блажен», «заживо пьет бессмертие» и не только вправе — *обязан* глядеть на мир со «страшной высоты», как Дух на смертных; что ключи страдания и величия России даны эмигрантской литературе» в высших целях³. Этот горький вывод Г. Иванов не пытался оправдать обстоятельствами или какими-нибудь иными причинами. Он не поступался высокими эстетическими и этическими целями русской литературы, а стремился сохранить их вопреки неблагоприятным и даже враждебным условиям.

С той же внимательностью, с какой он анализировал писательско-читательские отношения начала 1930-х годов, он рассматривал и перемены в русской диаспоре («О новых русских людях»). Если для первых лет эмиграции было характерно существование двух сил и противопоставление «мы» и «они», культура и варварство, эмиграция и большевизм, то с течением времени на арене эмигрантской истории появилась «третья сила», и облик этой силы заметно усложнился. Облик представителей этой силы далек и от того, каким мы знаем эмигранта, и от того, как рисуется нам большевик наших дней. Облик этот, прежде всего, двойится, троится, четвертится⁴. Новые люди — не эмигранты и не большевики.

Говоря о «новых русских людях», Г. Иванов имел в виду всех русских людей, живших в России и в эмиграции. Он полагал, что в их внутреннем мире было много общего. Среди противоречащих и часто трудно

¹ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. Т. 3. С. 536.

² Там же. — С. 537.

³ См.: там же. — С. 538–539.

⁴ Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. Т. 3. С. 572.

совместимых и совсем несовместимых признаков он отмечал: «...Материализм — и обостренное чувство иррационального. Марксизм — и своеобразный романтизм. «Сильная Россия» — и «благодарим судьбу за наши страдания». Отрицание христианства — «спасение в христианстве». Русское мессианство — «Интернационал». «Цель оправдывает средства» — и непротивление злу. Достоевский, Достоевский, Достоевский... Немного Толстого. «Атлантида» Мережковского, Ницше и... Андре Жид. «Пушкина не существует». Славянофилы, Леонтьев, Рудольф Штейнер, даже Елевфеврий... Бесчисленные — как пишут в анализах — «следы» других пестрых, перекрещивающихся, отрицающих друг друга влияний.

Из этой смеси идей и чувств, страстей и систем смотрит, если хорошенько взглянуть, лицо нового русского человека¹.

Г. Иванов пришел к выводу, что отчетливости новый русский человек не имеет, но что он также «не сливается и в бесформенное, туманное пятно, как можж было ожидать. Какие-то черты явно сквозь туман рисуются. Самая противоречивость их придает им что-то собственное, характерное. Кроме того, этот портрет... имеет одно важное преимущество в смысле выразительности. На этом лице, таком еще неопределившемся, глаза горят ярко. И в них светится нечто если не организующее хаос остального, то одухотворяющее его. В глазах, «сборных» глазах нового человека, ярко светится его «пореволуционное сознание»².

За чертой людей этого «пореволуционного сознания», по мнению Г. Иванова, оказываются не только «люди прежней России, но и «они» — бесконтрольные хозяева России нынешней»³.

Какие же чувства и настроения характеризуют «нового человека»? «Новый человек, человек «третьей силы», — отвечает Г. Иванов, — недоволен «существующим строем» по обе стороны рубежа и этого не скрывает. Но он именно недоволен — ни нашей ненависти, ни большевистского презрения к нам у него нет. Он вообще как бы игнорирует самый рубеж, раздирающий надвое Россию, как бы считает его несуществующим. Критикуя и присматриваясь, он выбирает у «нас» и у «них» то, что может ему подойти. Но и эмиграция и большевизм для него в значительной степени старая русская жизнь. Он же собирается строить новую»⁴.

Причину появления «новых людей» писатель увидел в умонастроениях, возникших после Первой мировой войны, когда изменились «строение и порядок сменяющих друг друга человеческих волн. Какие-то новые неизвестные вошли после войны в уравнение, по которому движется «душа истории», — и многие прежде ясные и самоочевидные положения потеряли свою ясность и самоочевидность»⁵. Вследствие этого иной стала вся культурная среда. Новые люди — «люди из подполья» по обе стороны рассеяния, ждущие своего «избразителя». «“Подполье” — это главным образом все те, кто за пятнадцать лет революции не выплыл на поверх-

¹ Там же.

² Там же. — С. 573.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 574.

ность ни в эмиграции, ни в России, не участвовал ни в каком строительстве, не играл никаких ролей, те, кто никак общественно не «осуществился» после распада России. Незаметно для себя, не сознавая этого, безмолвствовавшая пятнадцать лет «глухая масса» русских людей накопила огромную энергию — теперь она ищет выхода»¹.

«Лицо «нового человека» туманно: оно двоится, троится, четверится. Идеи его путаны, противоречивы, пестры. В принявшем за пятнадцать лет отчетливые формы, разделенном непроходимым рубежом, выкристаллизовавшемся, несколько даже окаменевшем мире русской жизни он, «новый человек», растерянно глядит вокруг себя, не зная, во что верить, что отрицать, на что опереться, «правая, левая — где сторона». Больше того: «Он неясен еще самому себе — как же от него ждать ясности. Он «подкидыш» — о его родословной можно только гадать. Он христианин, отрицающий Христа, антибольшевик, не доверяющий эмиграции, он не признает рубежа, но по обе стороны его — он равно чужой действующим и там и здесь законам. Он — пока что — только большой вопросительный знак, появившийся перед нами «из ничего» — на пятнадцатом году революции»². Таково неясное для «нового человека», но все-таки «новое сознание». Оно не так безобидно, как может показаться, потому что нацелено на достижение некоего «могущества» во всех областях, «могущества» вообще. Требование «могущества», «титанизма» прозвучало даже с трибуны «Зеленой лампы». Г. Иванов справедливо увидел в лозунге «Могущества!» потенциальное зло.

Дело в том, что врожденное чувство правды и справедливости, «души неслыханный протест» «против нищеты духовной и материальной, против унижения национального и личного, протест против обмана буржуазного и обмана большевистского» назрели в мире — и в России, сталинской и зарубежной, и в Германии. Везде оно приняло странные формы. И всюду, в том числе во всей России, которая ныне «так неслыханно оскорблена и унижена и внешне и изнутри, ей, на ее гноище, снятся «золотые сны» об обретении неслыханного могущества. Опасные сны, — предупреждает Г. Иванов.

Что касается России, то она находится в особом положении: «Среди неисчислимых зол, которые большевики принесли России, есть одно — еще почти неосознанное <...> Зло это особой породы. Вызванное большевизмом, оно большевизму враждебно. Так спирт порой вызывает демона, который сильнее его, и демон его душит. <...> Для своей пользы большевики разрушали систематически все, на что опиралась русская жизнь: церковь, семью, национальное чувство, человеческое достоинство, честь, самый разум. Они действовали успешно — нельзя не признать. Но до желанного «стопроцентного» истребления живой души народа, как ни старались, дело довести не удалось. Что-то уцелело, что-то срослось со старыми корнями, что-то новое родилось и пробивает дорогу к жизни. Но выросшее на отравленной почве, в разреженном воздухе «социалистического опыта», в искаженных перспективах прошлого и будущего, сдобренное, как дрожжами, врожденным русским «максимализмом» — это

¹ Там же.

² Там же. — С. 575.

новое... уродливо и внушает страх <...> А тут Россия. Путанные русские головы «с сумасшедшинкой». Пятнадцатилетний «стаж» большевизма, т. е. нечто небывалое в природе. И бесконечная, неизмеримая глубина всяческих русских страданий...» И вот тут может открыться простор для действий «третьей силы», «новых русских людей»: «Воля у них каменная, скулы выдающиеся, говорок понятный, мужицкий, по «мохуществу» они истосковались. Самое опасное, что они бескорыстны и честны, следовательно, зло, которое они несут, есть зло идейное — т. е. труднее всего искоренимое зло. Что же тогда? Из огня да в полымя...»¹

Писатель нарисовал мрачную перспективу, и тип, намеченный им, воплотился в одних странах раньше, а в России позже. Тут история внесла свою поправку. Так или иначе, Г. Иванов хотел знать своего читателя, прежде всего русского, по обе стороны «железного занавеса». Здесь существенно то, что тип «нового русского человека» был подмечен зорко и точно.

Столь пристальное всматривание в действительность предопределило глубокий художественный переворот в сознании поэта, ставший главным событием в его жизни и воплотившийся в содержании стихотворного сборника **«Розы»**, вышедшего в свет в 1931 году. В статье **«Без читателя»** он бросил вызов так называемому здравому смыслу, которому, по его мнению, не должна подчиняться поэзия. В 1931 году этот вызов прозвучал в поэзии и произвел ошеломляющее действие.

После отъезда из России Г. Иванов написал около 50 стихотворений, напечатанных в изданиях «Цеха поэтов», в газете «Последние новости», в журналах «Благонамеренный», «Новом доме», «Новом корабле», «Днях», «Звено», «Современные записки», «Числа», часть из которых вошла затем в сборник «Розы». Среди стихотворений, не включенных в сборник, были такие значительные, как «Разговор», «Если все, для чего мы росли...», «Все тот же мир. Но скука входит...», «Я не хочу быть куклой восковой...», «Угрозы ни к чему. Слезами не помочь...», «Это только бессмысленный рай...»², в которых идея гибели, уничтоженья, смерти, как неизбежности, и нигилизма, как отрицания возможности земного счастья и победы земных ценностей, уже прозвучала во весь голос. Между тем критика в этих стихотворениях не услышала ни перемен в голосе Г. Иванова, не увидела никаких изменений в его взглядах и не нашла нового содержания в его стихах. Напротив, она считала, что между прежними сборниками «Сады» и «Лампада» и новыми стихотворениями никакого творческого сдвига нет³. Критика в целом его «пропустила».

¹ Там же. — С. 580–583.

² Тесно связаны с эти стихотворениями и сборником «Розы» стали появившиеся позже «Гаснет мир. Сияет вечер», «Я люблю эти снежные горы...», «Обледеленные миры...», «Ямбы».

³ Напротив, после выхода в свет сборника «Розы» у критиков создалось впечатление, что между последними доэмигрантскими сборниками и первым послеэмигрантским был значительный перерыв. Эта ошибка объясняется неожиданной новизной сборника «Розы», резко разделившем творчество Г. Иванова — до появления сборника «Розы» и после его обнародования.

Так, в берлинской газете «Накануне» о поэтах, поместивших свои стихотворения в «Цехе поэтов. II–III», писалось: «Эти продолжатели «славных традиций» русской классической поэзии, к сожалению, ничем ее не продолжают, а топчутся на месте»¹. В той же газете поэт Л. Гордон в следующих, более мягких словах, откликнулся на четвертый выпуск «Цеха поэтов»: «Г. Иванов спокойно продолжает начатый когда-то путь и можно провести прямую от «Острова Цитеры» до его последних вещей. Правда, он стал больше думать — когда-то ему этого сильно не доставало. Его центральное стихотворение «Разговор» — беседа сердца, души и поэта, великолепное технически, кончается заостренными, четкими строфами»². То же преемство отметили и в парижском «Звене»: «...эта способность вновь строить на своих развалинах есть ценная черта, не стихии, а культуры русской...»³. Из этих отзывов видно, что авторы рецензий не усмотрели никаких различий между прежними и новыми стихотворениями Г. Иванова.

Лишь Г. Адамович, слушавший чтение Г. Ивановым своих последних стихотворений на вечере в Союзе молодых поэтов в мае 1926 года, почувствовал в них новые настроения, новые мотивы и новые ноты. Он заметил, что в новых стихах достигнута «бóльшая стилистическая простота» и расширена тематика, но выбор образов по-прежнему ограничен; сохранилась и «прежняя природная безошибочность звуков, т. е. звуковая оправданность каждой строчки, наличие в каждой строчке стиха», и присущая Г. Иванову меланхолия. Г. Адамович отнесся к новым стихотворениям сдержанно и со многим не согласился, однако признал: «В этой поэзии все даровано Божьей милостью».

Отбор стихотворений в книгу «Розы» был начат в Берлине и производился тщательно и придирчиво: в сборник не вошли многие стихотворения, написанные уже в эмиграции, в том числе и те, которые печатались в периодических изданиях. Временной диапазон стихотворений, помещенных в «Розах», составляет 8 лет — с 1922 по 1930 год. Название книги непосредственно связано со сборником «Сады», который «Розы» продолжают, возвращаясь к тем же мотивам и настроениям. Но если «Сады» мыслились прощанием с гибнущей культурой, то в «Розах» смерть достигает земное счастье и существование вообще. В этом смысле «Розы» по праву воспринимались не столько продолжением, сколько новым этапом творчества Г. Иванова.

«Роза» в поэтическом языке имеет несколько метонимических, метафорических и символических значений: красоты, весны, жизненного расцвета, любви, сада, смерти, конца жизни (розы, положенные на гроб). В стихотворениях Г. Иванова в образе «розы», а также образованных слов (розоветь, розовый, розоватый) в сочетании с закатами и склоненной на грудь головой, оживает символика умирающего и даже скорее умершего сада, смерти, погибшей жизни и ее конца. Как и у Блока, роза — символ красоты, магический цветок, который увядает и никнет головой от мировой беспощадной ледяной стужи. Тут скрестились мысли о мировом зле,

¹ Накануне, 1923, № 321, 28 апреля. — С. 5.

² Накануне, 1923, № 484, 18 ноября. — С. 9.

³ Звено, 1923, № 43, 26 ноября. — С. 3.

сопряженном с запахом роз — запахом смерти, свойственные Тютчеву («Mal'aria»), «петербургская» поэтика с ее непременными закатами, Блок с его «Соловиным садом» («А у самой дороги — прохладный И тенистый раскинулся сад. По ограде высокой и длинной Лишних роз к нам свисают цветы»; «Каждый вечер в закатном тумане»; «И колючие розы сегодня...»; «И спускаясь по камням ограды, Я нарушил цветов забытье. Их шипы, точно руки из сада, Уцепились за платье мое»), с образами моря — безбрежной жизни, соловьиной песнью¹, весной, с метафизикой бытия — улетающим в бесконечную даль небом, бесчисленными звездами, с экзистенциальными мотивами и характерной полемикой с Ходасевичем², наконец, с музыкой, воплощающей гармонию, но не спасающей от смерти.

Основные мотивы и настроения в менее обобщенном и более мягком виде уже выразились в не вошедшем в книгу «Розы» стихотворении «Роза» (1922), где пушкинская ритмика своеобразно сочеталась с пессимистической мыслью Лермонтова о неузнании или забвении: роза, обращаясь к прохожему-поэту, говорит ему о печальной судьбе:

Над тихим садом
Под ветром юга
Мы будем рядом,
Забыв друг друга.

¹ См. у Г. Иванова: «Над закатами и розами...», «И шумело только о любви моей Голубое море, словно соловей», «Огромный морской закат Бросает косое пламя...», «Звезды над пустынным садом, Розы на твоём окне», «Пахнет розами. Спокойной ночи. Ветер с моря. Руки на груди».

² Когда-то Ходасевич откликнулся на книгу Г. Иванова «Сады» стихотворением «Ни розового сада, Ни песенного лада Воистину не надо — Я падаю в себя». В сборнике «Розы» Г. Иванов полемически ответил на центральную строку «Я падаю в себя»:

Боже! И глаза я закрываю
От невыносимого огня.
Падаю в него...
и понимаю,
Что глядят соседи по трамваю
Страшными глазами на меня.

Если Ходасевич ищет в себе ту глубину, которую он не находит в земном мире среди людей, то Г. Иванов покидает временное ради вечного, но люди страшатся этого порыва и воспринимают его как совершающуюся на их глазах гибель. Стихотворение Г. Иванова дало повод В. Вейдле обвинить поэта в бесцеремонных заимствованиях: «Стихотворение, начинающееся словами «В глубине, на самом дне сознания», чрезвычайно точно воспроизводит приемы Ходасевича, даже рифмы... вместе с основной мыслью заимствованы из «В заботах каждого дня...», а эффект перерыва стихотворения — из «Перешагни, перескочи...» («Возрождение», 1931, 12 марта). Однако, проблема заимствований (целтонности) не решается столь просто. Если раньше Г. Иванов широко использовал открытые и скрытые цитаты, что опереться на известную ему эстетику и культуру, то в «Розах» цитаты из других поэтов, вставленные в тексты Г. Иванова, становятся его органической частью, обогащая смысл и старого и нового. В. Вейдле, поклонник В. Ходасевича, считал его учителем Г. Иванова в поэзии, который научил автора «Роз» прозаизмам. Стихов Ходасевича Г. Иванов, по словам В. Вейдле, «вслух не хвалил, но вчитывался в них очень пристально...».

Уже первое стихотворение, которым открывался сборник «Розы», демонстрировало новый, неожиданный взгляд на мир:

Над закатами и розами —
Остальное все равно —
Над торжественными звездами
Наше счастье зажжено.

Счастье мучить или мучиться,
Ревновать и забывать.
Счастье нам от Бога данное,
Счастье наше долгожданное,
И другому не бывать.

Все другое только музыка,
Отраженье, колдовство —
Или синее, холодное,
Мировое торжество.

Наше счастье, утверждалось в стихотворении с непререкаемой непреложностью, — вне земли. Все другое — только его отражение в гармонии музыки, в прельщении очарования или «Бесконечное, бесплодное Мировое торжество», имя которому смерть, небытие. Это означает, что подлинная жизнь лежит за пределами здешнего мира и дана нам в откровении. Та же реальность, которую мы наблюдаем и которой живем, не является подлинной. Так возникает тема отрицания земного мира, предстоящего в сравнении со счастьем, нам от Бога данным, ничем. Так возникает тема нигилизма, отрицающего и отвергающего все земное, даже такие высшие земные ценности как искусство, потому что оно — ложь, искаженная отражением. Но та музыка, которая доносится из запредельных сфер и которая гармонизирует нигилистическую мысль, противоположна ей. Стало быть, нигилизм, отрицание не становится окончательной идеей. Облекаемый в музыку нигилизм ею отрицается и превращается в «апофатический нигилизм»¹, через абсолютное отрицание утверждающий абсолютные же идеальные ценности, которым нет точного имени и которые невозможны на земле.

Проще говоря, Г. Иванов не только не удовлетворен, как романтики и символисты, сущим, но и считает земные ценности вовсе и не ценностями вовсе. Вся его поэзия отрицает, нигилистически относится к сложившимся на земле идеальным представлениям и провидит иные, нам неведомые и столь прекрасные, совершенные и гармоничные, что мы их даже не можем себе представить. Символом, отсветом, образом этих неземных истинных ценностей является встающее «Над бедной землей неземное

¹ В русле «апофетического нигилизма» поэзия Г. Иванова рассматривалась в статье Н. Татищева (Стихи Георгия Иванова. — «Русская мысль», 1958, № 1296, 27 ноября), который, по его собственным словам, воспользовался устными замечаниями К. Померанцева, и А.Ю. Арьева («Пока догорала свеча». — *Иванов Георгий. Стихотворения.* — СПб., 2005. — С. 62–63).

сияние» («Я слышу — история и человечество...»). Это не идеал, не предел мечтаний и желаний, — но его зримый, видимый отблеск, несколько не гарантирующий истинности и достижимости:

В сумраке счастья неверного
Смутно горит торжество.
Нет ничего достоверного
В синем сияньи его.

Однако он доступен поэту и любому человеку и способен увлечь «В синюю даль навсегда». При этом происходит чудо: от звезд — очей неба — «синий свет» доходит «До глаз, на них глядящих с упоеньем» и «ложится» «Над сумрачным земным существованьем». А в беспокойном человеческом сердце

Вдруг чудным загорается огнем
Навстречу звездному лучу — ответный.

И надо всем мне в мире дорогим
Он холодно скользит к границе мира,
Чтобы скреститься там с лучом другим,
Как золотая тонкая рапира
(«От синих звезд, которым дела нет...»).

И даже в этом благом «скрещении» есть привкус поединка и смерти, есть присутствие двух несовместимых, но тянущихся друг к другу начал¹.

Главное, что дает человеку и в первую очередь поэту порыв в небесное пространство, — чувство бесконечной свободы. Об этом Г. Иванов написал великолепное стихотворение «Закроешь глаза на мгновенье...»:

Закроешь глаза на мгновенье
И вместе с прохладой вдохнешь
Какое-то дальнее пенье,
Какую-то смутную дрожь.

И нет ни России, ни мира.
И нет ни любви, ни обид —
По синему царству эфира
Свободное сердце летит.

¹ В стихотворении, начатом поэтически условно (обращение поэта к звездам), по мнению А.Ю. Арьева, надмирный взгляд влечет к «взаимному непониманию» как экзистенциальной основе любых человеческих связей. Лишь не понимая друг друга (и по причине этого непонимания), люди (и, шире, явления) испытывают взаимное притяжение. В этом ощущении кроется природа и разгадка ивановского «таланта двойного зренья», заключающегося в том числе и в постоянном учете чужой строчки. У Г. Иванова это зрение обусловлено непрерывным сопоставлением неизмеримо малого, случайного с неизмеримо большим, вечным (*Иванов Георгий. Стихотворения.* СПб., 2005. — С. 595).

Как только человек услышал зов неземного царства и ощутил его присутствие, с его тела спадают оковы земного тяготенья, а его дух поднимается вывыс не только над суетой и заботами, но даже и над тем, что ему бесконечно дорого, над Россией и над всем миром.

Стихотворения, в которых явлены образы «сияния», «синего света», «прекрасного неба», «звезд», посылающих нам неизвестно для чего свои лучи, лишь оттеняют убогую земную юдоль. Хотя на земле нам кажется, что «конечно, жизнь прекрасна, И, конечно, смерть страшна», что надо помнить «Каплю жизни, каплю света...»¹, все-таки «Всему одна цена» и «Все навек обречено» («Холодно бродить по свету...»).

Из стихотворения в стихотворение повторяется мотив перетекания неподлинной жизни в смерть, неизбежность конца, за которым неизвестно, есть или нет счастье. В стихотворении «**Для чего, как на двери небесного рая...**» мы, человечество, в надежде смотрим «на это прекрасное небо», вдыхаем «этот легкий торжественный воздух», который «обещает» (неизвестно, при этом, — то ли сбудется, то ли не сбудется, то ли явится «чудное виденье», «непостижное уму», то ли обещание обернется иллюзией), что «быть может, на звездах — будем счастливы мы», но голова, как поникшая роза, все тяжелеет, склоняясь и упавая на грудь, и нам бесконечно жаль розовеющего заката, самого нежного и самого последнего, быть может, в нашей жизни. При этом осознание зыбкости и хрупкости земной жизни столь же зыбко и хрупко, как и она сама².

Г. Иванов любит эти состояния на грани жизни и смерти. Он по преимуществу находится между еще не угасшей жизнью и еще не наступившей смертью. Ему жаль покидать земную юдоль, потому что она ему дорога и вместе с тем мучительна, но его влечет смерть, потому что за заветной чертой, быть может, откроется подлинная жизнь и настоящее счастье. Однако на первый план выходит не ожидание счастья, а ожидание смерти, конца и отрицание неполноты, несовершенства земной судьбы.

Поэту кажется, что, чем скорее наступит забвение, тем скорее он обретет истинное знание, приблизится или не приблизится к счастью, к абсолютно совершенному и прекрасному миру. Так возникают стихотворения, например, «**Глядя на огонь или дремля...**», в которых поэт пребывает «В опьянении полусонном», на грани реального и нереального, явного и воображаемого, в их постоянных зеркальных отражениях, характерных для тех мгновений творческого восприятия мира в широком смысле, т.е. не обязательно лишь в моменты художественного акта³, когда ему

¹ См.: «Мой ангел, моя любовь, И все-таки жизнь прекрасна» («Напрасно пролита кровь...»), «Как грустно и все же как хочется жить...».

² В литературе отмечено, что стихотворении воплощена идея метаморфозы, близкая и одновременно полемичная по отношению к Гумилеву («Убивая и воскресая, Набухать вселенской душой — В этом воля земли святая, Непонятная ей самой» — «Поэма начала», 1921).

³ По словам А.Ю. Арьева (см.: *Иванов Георгий. Стихотворения.* СПб., 2005. — С. 582–583), «представление о расположении души к восприятию истинно поэтических впечатлений в состоянии полуяви-полусна характерно для романтического сознания в целом». Оно полемически направлено против теоретиков «левого искусства», русских формалистов и В.Маяковского, подходивших «к творению искусства как к “сделанной вещи”». Эмигрантский полемический адрес — статьи В. Ходасевича

открываются тайны бытия («Слышишь, как летит земля...», «Слышишь, как растет трава...») и ему хочется продлить мгновение, равное вечности и превосходящее по своему содержанию и смыслу все земные тревоги, но для этого нужно «навсегда уснуть».

Земля, однако, не только «Злая и грустная», но и абсурдная, и все, что происходит на ней, неподвластно разуму: здесь жизнь ничего не знает, а смерть ничего не помнит («Синий вечер, тихий вечер...»). Так «апофатический нигилизм» Г. Иванова означает отрицание абсурда, которое он наблюдает во всем течении мировой, в особенности русской, истории: в забвении дорогих имен, поэзии и атмосферы Серебряного века, восставших кронштадтских моряков, ложной ревности, напрасно пролитой крови, в гибели Пушкина, в беспомощности искусства, в утрате поэтом власти над гармонией, музыкой, словом. И все это тем более горько, что именно Россия, в бытии и искусстве которой наиболее слышна небесная «музыка сфер», которая душой чувствует мировую гармонию и причастна к истинно прекрасному, которая, наконец, в своем максимализме жаждет абсолютного совершенства, а на меньшее не согласна, обречена на «цыганское счастье» — на бесприютное мировое кочевье, холодное и недолгое, на роковую бесталанную долю. «И как не отчаяться!» — восклицает поэт.

Именно абсурдность земной жизни, русской, прежде всего, побуждает к самоубийствам:

Синеватое облако
(Холодок у виска)
Синеватое облако
И еще облака...

И старинная яблоня
(Может быть, подождать?)
Простодушная яблоня
Зацветает опять.

Все какое-то русское —
(Улыбнись и нажми!)
Это облако узкое,
Словно лодка с детьми.

И особенно синяя
(С первым боем часов...)
Безнадежная линия
Бесконечных лесов.

В этом безупречно сотворенном стихотворении, где все проникнуто русской и какой-то веселой болью (простодушная яблоня, как и просто-ча. В пересказе выступления Г. Адамовича (Звено, № 43, 26 ноября 1923. — С. 3) было выделено осуждение им «словесной суеты» «формальной» школы поэтов, Маяковского и имажинистов.

душные березки, — символ России¹; отчаянная улыбка в ранний утренний час, когда обычно решаются на саморасстрел, и безысходная безнадежность в бесконечности жизни), примечательно колебание между жизнью и смертью: желание смерти уравновешено желанием жизни, и чаши весов, на которых лежат жизнь и смерть, то поднимаются, то опускаются, что отчетливо передано ритмом и интонацией².

В стихотворении «Январский день. На берегу Невы...» поэт скорбит о гибели красоты и высоких наслаждений, связанных с именами Олечки Судейкиной, Ахматовой, Паллады³, Саломеи⁴, превратившихся в «призраки». И хотя в мировом круговороте возможна повторяемость сюжетов («Пройдет другая дама в соболях, Другой влюбленный в ментике гусарском...») и метаморфоз (интересующие Г.Иванова мотивы), но она не проходит без ощутимых потерь, без полного и окончательного забвения:

Но Всеволода Князева⁵ они

Не вспомнят в дорогой ему тени.

Другой важный для Г. Иванова мотив — беспомощность искусства даже в том случае, если гений чутко улавливает музыку мира, становясь

¹ Объясняя смысл образа яблони в очерке «Закат над Петербургом», Г.Иванов писал: «Отвлеченное определение идеи и материи, для наглядности иллюстрируемое образом цветущей яблони и тенью (этой яблоней отбрасываемой), яблоня — идея, тень яблони — материя, это определение могло, пожалуй, характеризовать взаимоотношения Петербурга и России. Петербург — идея, остальная Россия только тень Петербурга, только материя, воплотившая идею» (Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. — Т. 3. С. 456–457). Адамович писал: «...стихотворение неврастеническое, которое можно было бы назвать «Invitation au suicide» — хорошо в мелочах» (газета «Звено», 1927, № 221, 24 апреля).

² Комментаторы стихотворения В. Крейд и Г. Мосешвили полагают, что строй стихотворения навеян стихотворением И. Анненского «Снег» (почти совпадает редкий размер обоих стихотворений — двустопный анапест с мужскими рифмами в четных стихах — и рифмы: «синяя» — «линия»). А.Ю. Арьев считает, что стихотворение родственно стихотворениям Гумилева («Канцона первая»: «В этот час я родился, В этот час и умру, И зато мне не снился Путь, ведущий к добру») и Сологуба («Дотлевет земное, Вечный день недалек, Но в томленье ночное Кто-то душу увлек»). Замечено также, что сравнение облака с лодкой восходит к М. Кузмину («Лодка в небе» из «Нездешних вечеров»). Стихотворение как нельзя лучше подтверждает мудрые слова Г. Иванова: «В жизни все и страшно трудно, и изумительно легко» (Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe... P. 23).

³ Имеется в виду Палладия Олимповна Богданова-Бельская (1885–1968), поэтесса, выпускница студии Н.Н. Евреина, хозяйка литературного салона, в которую Г. Иванов был влюблен в 1912–1913 годах. Поэт писал о ней в «Петербургских зимах». В письме к В. Маркову он сообщал, что Богданова-Бельская отличалась свободным поведением, что, будучи «умницей и душой в одно и то же время», она «прокрутила наследство на разные глупости» (Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. — P. 69).

⁴ Имеется в виду Саломея Николаевна (по происхождению — Ивановна) Андроникова-Гальперн (1898–1982), петербургская красавица, воспетая Мадельштамом, Ахматовой; после революции эмигрировала из Грузии во Францию, а затем переехала в Англию.

⁵ Всеволод Гаврилович Князев (1891–1913) — поэт и гусар; любовь к О.А. Глебовой-Судейкиной (1885–1945) привела его к самоубийству.

причастным высшим тайнам бытия. В стихотворении **«Медленно и неуверенно...»** поэт опечален гибелью Пушкина и безразличием земного мира, по-прежнему остающимся равнодушным к трагическим катастрофам. Казалось бы, после кончины Пушкина нормальная реакция мира — его полное последующее преобразование, но, как и прежде, **«Месяц встает, как вставал...»**, **«И отражается в озере, И холодеет на дне Небо слегка декадентское, в Бледно-зеленом огне»**. Даже причастность поэта к мировой гармонии не спасла его и не переменяла мир в лучшую сторону:

И ничего не исправила,
Не помогла ничему,
Смутная, чудная музыка,
Слышная только ему.

Из этого стихотворения, между прочим, следует, что абсурдность земного мира проявляется в двух изнутри возникающих темах — беспомощности искусства и поэта и в ненужности посторонней помощи, потому что человек должен быть абсолютно свободным в своих решениях и действиях. А, стало быть, он обречен на творческое одиночество и только сам способен помочь себе.

В стихотворении **«Душа черства. И с каждым днем черствей»** Г. Иванов написал о трагедии поэта, которому, душа которого стала косной, потеряла былую чуткость и теперь не получает ответа, отзывного эха на свой голос, хотя поэт слышит музыку мира и видит его краски (**«Еще я вслушиваюсь в шум ветвей. Еще люблю игру теней и света...»**). Однако жизнь, которая в нем теплится жизнь, бессмысленна, потому что он утратил способность воплотить гармонию бытия:

Да, я еще живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в создании одном
Прекрасного разрозненные части.

Так утверждает мысль, что у поэта нет власти ни над гармонией, ни на словом, которое, в сущности, не нужно, потому что оно ничего не значит. В стихотворении **«Перед тем, как умереть...»** земным словам, которые **«рассыпаются»** **«И не значат ничего»**¹, противопоставлены неземные силы, под действием которых

Звезды разбивают лед.
Призраки встают со дна —
Слишком быстро настает
Слишком нежная весна

¹ Мотив слов, потерявших, утративших значение, слов, которые теперь **«не значат ничего»**, восходит к Лермонтову, к его стихотворению **«Ангел»** и к последующим вариациям на эту тему: песни матери, содержавшие слова, имевшие **«небесное»** значение, на земле утрачены и до слуха ребенка донесена только небесная **«музыка»**, только звуки.

Земные слова служат только «материалом», из которого сотворяется подлинное торжество преображения небытия, говорящего не языком людей, а чудесными превращениями. Та же мысль развита и в стихотворении «Я слышу — история и человечество...», где не одни лишь истасканные слова потеряли значение, но и все на земле навечно лишилось подлинности и своего истинного содержания, а единственной правдой и спасением остается «Над бедной землей неземное сияние». Убедительным комментарием к стихотворению служит тогдашнее настроение Г. Иванова, зафиксированное Г. Адамовичем в письме Зинаиде Гиппиус 1928 года. По словам Г. Адамовича, Г. Иванов говорил: «Все равно — все чушь». Возражая против этого несколько вульгарного пессимизма, Г. Адамович и сам сомневался, «не прав ли он. Особенно здесь, за тридцать лет от России, вне времени и пространства»¹.

Когда слова ничего не значат, жизнь поэта и его творчество (впрочем, как жизнь всех людей) становится бессмысленной, и ему остается только умереть, потому что он не может исполнить своего призвания и предназначения. В стихотворении «По улицам рассеянны мы бродим...» тема ничего не значащих земных слов повернута иной гранью: речь идет о лживости поэтического искусства. В этих условиях самая простая жизнь не может быть выражена в ясных и точных словах, которые оказываются на другой лад потерявшими свое истинное значение. В таком случае поэту нечего делать в жизни, кроме простого и понятного жеста, ставящего точку в его судьбе:

По улицам рассеянны мы бродим,
На женщин смотрим и в кафэ сидим,
Но настоящих слов мы не находим,
А приблизительных мы больше не хотим.

И что же делать? В Петербург вернуться?
Влюбиться? Или Опера взорвать?
Иль просто — лечь в холодную кровать,
Закрывать глаза и больше не проснуться...

Другая важная для Г. Иванова мысль о ненужности и даже противостественности помощи наиболее ясно была выражена в «кощунственном» стихотворении, которое буквально потрясло эмиграцию²:

¹ «Дiasпора-III». — Париж—СПб., 2002. — С. 505. А.Ю. Арьев заметил, что в «Петербургских зимах» Г.Иванов «подобный пессимизм развенчивал — как модное поветрие, давнее, петербургское: «...им безразлично — с кем пить, чью болтовню слушать. Все давно безразлично. Все на свете чушь, вздор, галиматья. — Человек! Еще парочку!..» И вот, в эмиграции «философия» пьяной богемы становится жизненным переживанием...» (Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 585). Однако, подобные противоречия — в духе Г. Иванова, любившего так называемые «наобороты»: утверждение и отрицание, хвала и хула могут в его творчество одинаково высекать искру поэзии (см. об этом ниже). Кроме того, любое отчаяние, в том числе и «богемного» происхождения, может быть поэтически преобразовано.

² Впоследствии Г. Иванов вспоминал: «Кстати — единственный стишок, который в свое время мне почтенный Вишняк (один из редакторов «Современных Записок» —

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России.
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря,
Только звезды ледяные,
Только миллионы лет.

Хорошо — что никого,
Хорошо — что ничего,
Так черно и так мертво,

Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,
Что никто нам не поможет
И не надо помогать.

Стихотворение напоминает знаменитую ироническую «Благодарность» («За все, за все Тебя благодарю я...») Лермонтова и восходящие к ней последующие поэтические обращения, например, Г. Адамовича «За все, за все спасибо. За войну...». Кроме того, в стихотворении слышатся (в связи с мотивом помощи) отзвуки Блока («Над мировую чепухую; Над всем, чему нельзя помочь...» — «Не спят, не помнят, не торгуют...») и Ахматовой («Никто нам не хотел помочь За то, что мы остались дома, За то, что город свой любя...» — «Петроград 1919»).

Это стихотворение, выдержанное в экзистенциальном духе, вызвало недоумение, возмущение и негодование своим содержанием, выраженным серьезным, утвердительным тоном, в котором Ю. Иваск усмотрел «злую иронию»: «Помню ошеломляющее впечатление, — писал он. — Здесь не только злая ирония, а будто блоковский ветер пронесся...». Упоминание Блока в таком контексте не случайно: та беспощадность, с какой ныне Г. Иванов наслаждался отрицанием и «поруганьем» некогда «заветных святынь», многим напомнила лирику Блока. Но в отличие от Блока он не только отрицал «старый мир», но и, находясь в абсолютном и предельном отчаянии, на краю бездны, не принимал весь земной мир («Хорошо — что никого, Хорошо — что ничего...»), с упоением, испытывая неподдельный восторг, отдался на волю мятежной лирической стихии. Человека ожидают «Только желтая заря, Только звезды ледяные, Только миллионы лет», иначе говоря, холодное безразличие бытия в его бесконечности.

Ивановские нигилистические стихи были полны отчаяния и жестокой убежденности. Современники слышали в них вызов всему земному, в том числе, конечно, старому миропорядку и отречение от него. Некоторые из них не могли простить Г. Иванову его завораживающих «ко-

В.К.) вернул, был «Хорошо, что нет Царя...» — «Мы хотя и против монархии, но такого вызова печатать не можем» — подлинные слова» (письмо Г. Иванова Р. Гулю от 14 февраля 1957 года. — Цитируется по тексту издания: *Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С.589).

щунств». Р. Гуль свидетельствовал: «Недавно о последних стихах Иванова один мой собеседник сказал: «Мне хочется его приговорить к лишению всех прав состояния и, быть может, даже отправить в некий дом предварительного заключения». Причину столь жестокого приговора собеседник объяснил так: «В поэзии Георгия Иванова всегда слышится самый настоящий «из ада голосок», этот жуткий маэстро собирает букеты из весьма ядовитых цветов зла». Даже как адвокату Георгия Иванова, положив руку на сердце, мне не пришлось отрицать преступлений своего подзащитного, и я только просил о некотором милосердии. Моему собеседнику, стоящему в литературе на педагогических позициях Белинского и Михайловского, я указал, что, несмотря на этический уклон во взглядах на искусство, Михайловский, вероятно, все-таки прекрасно понимал его иррациональную природу, эту «страшную вещь — красоту», если говорил: «Эстетика — это Каин, который может убить Авеля — этику». Многие большие художники утверждали даже, что должен убить. Недаром А. Блок писал: «Искусство есть Ад»¹.

Для обыкновенных людей, читавших стихи Г. Иванова, было странно, что, основываясь только на своем личном опыте и возводя его во всеобщий принцип, поэт самую жизнь считает не чем иным, как «мировой чепухой», если воспользоваться словами Блока. Однако тут же читателей что-то обычно приводило в смущение.

То, что писал Г. Иванов о «мировой чепухе», многие разделяли, но часто не хотели признаться в своем нигилизме или не допускали мысли о том, что можно утверждать Ничто. Они боялись этого. А то, что такие настроения были распространены, свидетельствовал Р. Гуль. Он жил тогда в Париже и питался в тех же неказистых ресторанчиках, где перекусывали шоферы, в большинстве своем кадровые офицеры бывшей белой армии. Так вот стихи Г. Иванова, по словам Гуля, как будто были «списаны с натуры в этих шоферских бистро», с того «русско-шоферского мира, который, пия, шел ко дну». Впрочем, и сам Г. Иванов, по воспоминаниям современников, потерял опору в жизни, не мог воспринимать ее целостно и подчас с каким-то омерзением относился к ней, считая ее чужой и не видя в ней ничего, что было бы для него лично дорого. Гуль считал, что Г. Иванов, не находит в земной жизни ничего, достойного высоких, трагических эмоций и их воплощения. По мнению Г. Федотова, «Иванов не ищет, не странствует по идеалам и душам. Он давно замкнулся в абсолютном отрицании и одиночестве», «Вероятно, зло для него привлекаетелнее добра — по крайней мере эстетически»².

Все понимали, что поэзия Г. Иванова порождена тотальным отчаянием и воплотила лиризм отчаяния. «Содержание, смысл» новых настроений и нового лиризма, по словам П. Бицилли, «сводятся к своего рода внутренне-противоречивому “утверждению Ничего”»³. Этот новый лиризм был вызван и крайне обострен эмиграцией. Для русского человека возникли и сложились новые обстоятельства, определившие новое жиз-

¹ Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 231.

² Вопросы литературы, 1990, № 2. — С. 236.

³ Современные записки, 1932, № 49. — С. 451.

неощущение, о котором писал П. Бицilli: «человек умер и очнулся в царстве теней»¹.

Наиболее чуткие современники, однако, чувствовали, что эмигрантский личный и коллективный опыт достиг в лирике Г. Иванова высокой степени обобщения: личные бытовые и общественные причины отступили на второй план, а на первый выдвинулось «всеобщее, мировое, вселенское, бытийственное отчаяние». «Художник, — писал Г. Струве в статье «Заметки о стихах», — потерял ключ к единству мира, он стоит перед рассыпающейся храминой, размышляя о смысле (или бессмыслии) жизни и смерти. И эти простые размышления о предельном полны для нас острой поэтической прелести»². При этом Г. Струве особо отметил: «В обреченности Георгия Иванова, в его «упадочности»... нет нигилистического отрицания мира, нет иссушающей иронии, нет того саморазложения поэзии, уклон к которому чувствуется мне в последних стихах такого мастера, как Владислав Ходасевич...»³.

Г. Адамович высказался в том духе, что теперешние стихи Г. Иванова — «сгоревшее, перегоревшее сердце. В сущности, уже и последний его сборник следовало бы озаглавить не «Розы», а «Пепел», — если бы не была так названа одна из книг Андрея Белого»⁴. И дальше: «В стихах, напечатанных в «Современных записках», эта черта еще заметнее. Все сгорело: мысль, чувство, надежды... Поэт ничего не ждет, ничего не хочет». Однако, несмотря на то, что поэт «только перебирает строку за строкой — и они складываются у него одна другой слаще, одна другой меланхоличнее и нежнее»⁵.

Но можно ли создавать стихи, отрицая жизнь? И что способно возникнуть из нигилизма, кроме нигилизма?

Г. Иванов своим творчеством убедительно доказал, что отрицание вызывает утверждение и становится мощным стимулом для возникновения особого экзистенциального лиризма, несущего положительный смысл⁶. И тут надо иметь в виду, что под отрицанием жизни Г. Иванов подразумевал отрицание земной жизни: мир, который все называют Божиим, он мыслит человеческим, человеком искаженным и изуродованным; если кому-то нравится жить в этом неподлинном мире, — пусть живет, но он, Г. Иванов, провидит сияние иного, истинно Божьего мира, к которому стремится душой. Как человек, он обречен на земное существование, но он же вправе его не принимать и отрицать. Ему дан выбор.

И вот тут перед читателем открылось парадоксальное противоречие, которое уже было схвачено в поэзии Пушкиным и в особенности Лермон-

¹ Современные записки, 1937, № 64. — С. 458.

² Россия и славянство, 1931, № 151, 17 октября. — С. 3.

³ Там же.

⁴ Адамович Г. «Современные записки». № 47 // Последние новости, 1931, № 3865, 22 октября. — С. 3).

⁵ Там же.

⁶ Наиболее глубокие современники чувствовали источник поэзии Г. Иванова. В статье «О парижской поэзии» Г. Федотов риторически вопрошал: «Беспочвенность — несчастье, но только ли несчастье? Не может ли оно быть источником творчества — через гибель, через смерть?» (См.: Вопросы литературы, 1990, № 2. — С. 235).

товым: нигилизм в их «демонических» и «антидемонических» стихотворениях был выражен столь музыкально¹, столь стилистически безупречно, столь убедительно, что действовал на душу читателя безотказно. То же можно сказать и о лирике Г. Иванова. Г. Федотов в упоминавшейся статье недаром сравнил лирику Г. Иванова с созданиями Врубеля на темы Лермонтова: «Ледяное отчаяние (поэзии Г. Иванова. — В.К.) напоминает врубелевского демона, и его поэтическое выражение порою так же прекрасно»².

И. Одоевцева в письме В. Маркову от 8 июня 1956 года, касаясь стихотворения «Хорошо, что нет Царя...», писала, что, к сожалению, многие плоско понимали его формулы и принимали их за безоговорочное утверждение («Хорошо, что никого, хорошо, что ничего»), за чистый «нигилизм»³, тогда как они представляли собой образцы «апофатического нигилизма»⁴.

В стихотворении «Хорошо — что нет Царя...» через отрицание России в стихах звучит навечно утверждение ее в душе, которое стало главным лирическим переживанием Г. Иванова в эмиграции, начиная со сборника «Розы» и до конца дней. А это значит, что одно из самых мрачных стихотворений поэта несет в себе свет иной, «небесной», идеальной стороны его трагического сознания. Она возникает из того же отрицания как его противоположность, подобно тому, как свет есть противоположность мраку. Для Г. Иванова человек ничтожен, и в его земном ощущении ему противостоит холодное «мировое торжество», «мировая чепуха», мировая бессмыслица, вселенское Ничто. Но так мыслится земному созданию.

Откуда же берется присущее человеку стремление постигнуть бесконечное бытие и вдохновенное желание озариться «вечным светом»? В год смерти Г. Иванова Г. Адамович писал: «...Постараемся забыть отдельные стихи Георгия Иванова, отдельные его строки, — что остается от них в памяти? Не колеблясь, я скажу — свет...». Свет — это то «тихое, таинственное, немеркнувшее сияние, будто оттуда, сверху, дается... человеческому крушению смысл, которого человек сам не в силах был найти...»⁵. Г.Иванов о сиянии знал, оно ему являлось, он писал о нем в стихах. Он признавал его подлинным знаком истинного мира. Он никогда не назы-

¹ Готфрид Бенн (немецкий поэт) говорил, что поэзия состоит из нигилизма и музыки (Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 410).

² Вопросы литературы, 1990, № 2. — С. 236.

³ In memoriam. — СПб.—Париж, 2000. — С. 426.

⁴ А.Ю Арьев, ссылаясь на восприятие Маяковского Г. Ивановым («Этот враг — и не только литературный — виделся Георгию Иванову (характерная его черта!) «высоким душевно человеком». — (Georgij Ivanov / Irina Odojevtseva. Briefe... Р. 17) предположил, что у стихотворения «Хорошо — что нет Царя...» «Есть... более простой, смысл..., вписывающий его в историко-литературный контекст эпохи. Ивановское «Хорошо...» — это реплика на «Хорошо!» Маяковского: под парижским стихотворением поставлена дата — 1930. То есть год, в который автор московской поэмы пустил себе в сердце пулю, перед смертью обратившись к звездам...» (Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 63).

⁵ Новый журнал, Нью-Йорк, 1958, № 52. — С. 61–62.

вал его «идеалом», потому что ему не дано было знать его достоверные черты. Но то, что это светлая, «небесная» сторона бытия, — у него не было сомнений. И хотя на земле торжествует «неизбежность поражения» и невозможна всякая целостность, «сияние» вечно. Значит, вечен и таинственный смысл бытия, возвещаемый нам с небес, вечно и стремление к его постижению, вечно и поэзия, к которой Г. Иванов в глубине своего «я» сохранил благоговейное отношение.

Итак, прежде единый мир распался, утратил целостность. Когда потеряно ощущение единства вселенной, то человеку приходится искать опору в самом себе, причем перед ним встает задача не только существования в жизни, но и в воссоздании этой жизни для себя в каждый миг своей земной участи. Такое отношение к миру, когда опора в мире исчезла, когда мир есть не что иное, как черная дыра, абсурд (Сартр, Камю), когда человек может опереться только на себя, может быть названо экзистенциальным. Г. Иванов — русский экзистенциалист, а его экзистенциализм проистекает из глубокого апофатического нигилизма, развившегося в ходе истории романтизма¹. Экзистенциализм — это опора на себя и искание для себя — при ясном сознании невозможности, обреченности на крах, при чувстве безвыходности и отсутствии целостности, единства бытия; это отвращение к цивилизации, это ирония (но не ци-

¹ Р. Гуль, первым, пожалуй, возвестивший о экзистенциализме Г. Иванова, писал: «Георгий Иванов — сейчас единственный в нашей литературе — русский экзистенциалист. Пусть литературные критики (и он сам) так его еще не наименовали, но всякий, кто знает его поэзию и прозу, увидит это с ясностью. Но, конечно, Георгий Иванов — экзистенциалист на свой, русский, салтык. Разумеется, поэтическая дорога Иванова — это не трагический путь киркегардовского страдания, как «общения с Богом, договора слез, который так прекрасен». На мой взгляд, Иванов никогда не искал для себя «наиболее трудного» пути, не хотел никакого договора слез и никакого борения. Напротив, мне кажется, он всегда искал «наиболее легкого» пути, которым прошел с Невского проспекта до Елисейских полей. Эта наилегчайшая легкость путей и перепутий часто казалась грубым общественным вызовом и даже цинизмом и, может быть, наиболее отталкивала от поэта, создавая ему облик и славу «poete maudit» (проклятого поэта — В.К.). Вся ткань поэтического credo, этого «взгляда и нечто» Георгия Иванова, держащая музыку его поэзии, как соты мед, никогда не была трагической. Она, если хотите, была трагической только как прокламирование всепобедившего мирового уродства и как отказ от каких бы то ни было поисков дверей из этого невольного тупика. Это ближе всего соседствует с взглядами Сартра, с взглядом на мир как на банальную «черную дыру» и плоскую авантюру, которой отказано во всем, кроме удовлетворения примитивных человеческих чувствований. В этом смысле в этой поэзии наличествует объективный трагизм, но как трагизм, не возвещаемый поэтом. Правда, в этом наивно-материалистическом мироощущении иногда вдруг зазвучит как бы музыка надежды на какой-то очень здешний оптимизм. <...> ...я хочу все-таки сказать, что русский экзистенциализм Георгия Иванова много старше сан-жерменского экзистенциализма Сартра. Этот российский экзистенциализм оживлял, отравлял и окрылял наше предреволюционное искусство от Леонида Андреева до Блока. И «двойное зренье» Георгия Иванова, конечно, уходит корнями не в почву сан-жерменской оранжереи французского экзистенциализма, а в граниты императорского Петербурга. Причем своеобразие поэтической темы Иванова заключается в том, что она остро преломилась в наше потенциально апокалиптической термоядерной действительности» (Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 232).

низм!), это юмор висельника. Экзистенциализм — это сознание мирового абсурда, ставшего повседневностью, или будничной реальности, ставшей абсурдом и мыслимой нормой бытия и человеческого уделом¹.

Р. Гуль, однако, справедливо настаивал на особенном, русском варианте экзистенциализма. Как заметил А. Зверев, «в поэзии Иванова есть лирическая тема — ностальгия. Ее нет у французских авторов. Ностальгия конкретна: Петербург, Серебряный век, “пушкинская Россия”»². Но не только Петербург: тут в стихотворении «Хорошо — что никого...» (и во всем сборнике «Розы» с его неподдельной болью, нежность, отчаянием, жестокой насмешкой над собой, над миром, над собственным идеализмом, с убийственным ощущением бессилия поэтического искусства) тоскует петербуржец-парижанин, т.е. петербуржец, не переставший им быть, но ставший русским парижанином, который уговаривает себя, что прошлое исчезло и не может с этим ни согласиться, ни уговорить себя³.

Если, однако, в «законе» мироздания заложено то печальное обстоятельство, что сам человек не может найти смысл бытия и своего крушения, а земная жизнь и весь порядок представляется ему мировым абсурдом, то тот же закон посылает нам «сияния», «свет». В этих «сияниях» и заключен смысл, идущий свыше. Стало быть, тот же самый закон, который превращает человека в ничтожество, побуждает его подняться над собой, взывает к познанию и постижению бытия, к личному творчеству. А раз так, то человек обязан искать смысл, ведомый высшим силам, которые дают и «объективную» опору в бытии в виде исходящей свыше музыки и слова. Они становятся центром поэтического сознания Г. Иванова. Только они, являясь «инструментами» искусства и поэта, содержат бытийственный смысл и могут помочь человеку этот смысл отыскать, соединив его с красотой и гармонией.

Все, писавшие о стихотворении «Хорошо — что нет Царя...» и о сборнике «Розы» в целом, отмечали исключительную «музыку» новой поэзии Г. Иванова, которая проявлялась в мелодическом строении фраз, в ритмике, в интонациях. Исследователи заметили, что суть поэтики Г. Иванова состоит в подчинении «семантики поэтической речи музыкальной романтической стихии». Слова «распадаются», они не создают цельной картины, а являют собой разрозненные и противоречивые смысловые ряды, а «музыка» придает единство. Так возникает впечатление красоты и гармонии.

Г. Адамович, объясняя своеобразие стихов Г. Иванова писал, что они созданы на грани яви и сна, что он не знает «других стихов, которые так

¹ См. об этом: *Зверев Алексей*. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920–1940. — М., 2003. — С. 353.

² На этом основании А. Зверев почему-то считает, будто «доверять обычным у Иванова словам, что его тяготит «бессмыслица земного испытания», кончающегося горьким чувством абсурдности найти какое-то светлое пятно среди сгустившегося мрака, нельзя вполне. Он чувствовал, что бессмыслица неодолима и его это надламывало, мучило... Он знал, что уже нельзя «соединить в сознании одном прекрасного разрозненные части», но шел к этой недостижимой цели, веря, что для него в мире кое-что осталось: Счастье мучить или мучиться...» (Там же. — С. 354–355).

³ См.: там же. — С. 356.

были бы похожи на сон»¹. Следовательно, Г. Иванов опирается не столько на логику слов, не столько на их значения, сколько на иррациональное начало и рассчитывает на их внушающее воздействие. Г. Иванов, по мнению критика, «проделал путь от фальсифицированной, навязанной ему рассудочности ранних своих стихов к неподдельной, свободной, «безнадежной» сладости и певучести последних». И дальше: «Убедительность их (стихов Г. Иванова. — В.К.) ритма настолько гипнотична, что пока читаешь — все кажется понятным: а между тем построены они именно как попытка преодоления логики, задуманы как мелодия, а не как рассказ. Поэт ничего реального не обещает тому, кто слушает его, — так как ничего реального не существует для него самого. <...> Есть глубокая грусть и что-то женственно-неверное в стихах Георгия Иванова. К чему, куда, о чем, все эти лебеди, веера, озера, соловьи и звезды? Лучше об этом не думать»².

Была, однако, еще одна особенность новых стихотворений Г. Иванова из сборника «Розы» и среди них стихотворения «Хорошо — что нет Царя...». Тональность этого и других стихотворений Г. Иванова пессимистична: в стихах звучат мотивы абсурда, распада, пустоты земного мира³. Но в них нет надрыва, нет декламации, нет риторики и «высокости», а есть будничность, есть некая твердость, уверенность, как будто так и должно быть, как будто это нормальный порядок вещей.

И вот тут становится особенно ясно, что же принес в поэзию Г. Иванов, если иметь в виду стихотворение «Хорошо — что нет Царя...» и сборник «Розы». Он в полный голос сказал о крушении всех надежд, всех мечтаний, всех иллюзий, всех «снов золотых»⁴. Он затронул такие струны в человеческом сердце, на каких никогда не играл ни один поэт, он сказал о человечестве, т.е. об общем, бытийном, онтологическом его самосознании со столь беспощадной искренностью, с какой не решался сказать никто до него. Он раскрыл перед человеком бездну пустоты и прямо сказал, что опору надо искать в самом себе. В «Распаде атома», книге, которая, по словам И. Одоевцевой, является «ключом ко всем его

¹ Г. Иванов рано привык жить «среди эстетических объектов» и объяснял это отсутствием «почвы». Теперь это ощущение усилилось и приобрело абсолютный характер: нет ничего, кроме сознания, что ничего нет. Реальность исчезла настолько, что, по словам А.Ю. Арьева, даже любовь к жене поэт склонен описывать как ирреальность, как «сон во сне» (См.: *Иванов Георгий. Стихотворения.* СПб., 2005. — С. 64–65).

² Там же. Того же мнения о «музыкальности» новых стихов Г. Иванова держались и другие критики, например. Ю. Иваск: «Это чудо торжествующей поэзии, само эмигрантское отчаянье звучит волшебной музыкой»; «Разгромлено все, но упиваешься этими ветренными хлещущими хореями. Стало пусто, но нет иллюзий, нет лжи, есть свобода и пустота... Георгий Иванов освободил многих не только от романтических иллюзий, но и от чаяний создателя этой музыки — Блока».

³ По словам Одоевцевой, Г. Иванов «хотел «воздуха», а был ранен уродством мира, особенно задыхался здесь, в эмиграции» (см.: *Иваницкая Софья. О русских парижанах.* — М., 2006. — С. 162).

⁴ Г. Иванов — враг всяких иллюзий, всяких утопий. В этом отношении он идет дальше Блока, дальше Ходасевича. Как и у них, у него нет надежды на современную цивилизацию. Больше того: фактически она для него не существует и от нее остались одни развалины. Но на этих-то руинах и создается поэзия Г. Иванова.

стихам»¹, он утверждал, что живет «с ясным сознанием, что никого спасти и ничем утешить нельзя»². И в этом было не осуждение, а, по мнению современника, «сочувственное понимание». От его апофатического отрицания, содержащегося в поэзии Г. Иванова, по словам Ю. Иваска, «словно пустота наступила, но зато совсем без иллюзий». Стало быть, поэт делал человека более свободным, чем он был до чтения его лирики.

Что же касается стихотворения «Хорошо — что нет Царя...» утверждение сливается с опровержением: хорошо — потому что нет иллюзий, не на что надеяться при выборе, кроме как на себя, и — совсем не хорошо. В эссе «Поэзия — что это?» Ю. Иваск о стихотворении справедливо писал: «На самом деле — и для поэта тоже — это совсем не хорошо». Это, по словам критика, великая беда и ее празднование, но в ней «светится какой-то проблеск надежды. Если есть такое упоение, значит, не все пропало»³. Это означает, как пояснил А.Ю. Арьев, что, «подобно истинной трагедии, имеющей целью очищение, катарсис, истинное лирическое творение настроено в упоении столь бескорыстном, что сама причастность к нему есть акт просветления, какими бы мрачными красками ни был раскрашен узор сюжета».

Другое соображение Ю. Иваска также примечательно: «Иногда воспеваемое поэтами и изображаемое в живописи зло — только маска, за которой скрывается тоска по добру. Это те *наобороты*, которые я нашел в поэзии Георгия Иванова...»⁴. Иначе говоря, прямой смысл текста светится обратным смыслом, и оба они оказываются не окончательными и не содержат истины в ее чистом виде. Истина заключается в пересечении этих смыслов, каждый из которых, взятый отдельно, ограничен. Эти прямые и обратные смыслы могут совмещаться в одном стихотворении, но могут присутствовать и в разных текстах.

В завершающем книгу «Розы» стихотворении «Все розы, которые в мире цвели...» все дорогое, родное и близкое, все цветущее и прекрасное, в том числе и «забытую Богом, страну» (Россию) настигнет мрак. Так же неизбежно, обращаясь к читателю, писал Г. Иванов, «оборвется» «твое сердце», и ты уйдешь в ночь... Но в жизни твоей все-таки были и розы, и соловьи, и Россия, и снег, и весна... Можно, однако, сказать и «наоборот»: Россия, розы, цветы, весна, снег запечатлены в таком «сиянии», от них исходит такой «свет», что они не умирают, а остаются вечно прекрасными и живыми.

Современники сразу же заметили, что сборник «Розы» отличает новая поэтика. Суть изменений по сравнению с доэмигрантскими книгами

¹ In memoriam. — С. 426.

² Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. — Т. 2. С. 16. Ср. в стихотворении «Хорошо — что нет Царя...»: «Что никто нам не поможет И не надо помогать». См. высказывание Л. Шестова: «Безнадежность — торжественный и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали — теперь мы предоставлены самим себе» (Шестов Лев. «Апофеоз беспочвенности». — Л., 1991. — С. 83).

³ Новый журнал. Кн. 184–185. — Нью-Йорк, 1991. — С. 312.

⁴ Там же. — С. 315. Г. Иванов признавался: «Мог написать и более менее “наоборот”» (Georgij Ivanov / Irina Odojevtseva. Briefe... P. 11). Однако в данном стихотворении «хорошо» и «не хорошо» сопряжены, спаяны, одно перетекает в другое, и «хорошо» оборачивается в «плохо», а «не хорошо» превращается в «хорошо».

Г. Иванова сводится к стремлению стать принципиально простым: никаких эстетическо-художественных эффектов, ибо масштабность, серьезность и глубина темы требуют предельной искренности и не терпят искусственных ухищрений. Художественная убедительность достигается минимальными, аскетичными средствами.

С эстетической простотой гармонирует тональность — часто спокойная, почти обыденная («Глядя на огонь или дремля...»), во всяком случае, не форсированная, не декламационная, не риторичная и патетичная¹.

Слова, как правило, употребляются в своем прямом, а не в переносном, не в метафорическом значении («Напрасно пролита кровь...»), хотя поэт не избегает самых обычных поэтических метафор. Сравнения подкрепляют прямые значения слов: «Как лед наше бедное счастье растает, Растает как лед, словно камень утонет...». Обороты речи нередко разговорны: «Не спится мне. Зажечь свечу? Да только спичек нет».

Рифмы не только нарочито просты (розами — звездами, забывать — бывать, трава — голова), но даже бедны (ветер — эти, ответа — света, моей — соловей, кровь — любовь, ничего — его, торжество — ничего). Среди рифм нет каких-либо изысканных, оригинальных, неожиданных, но много глагольных (закрыть — поговорить, умирать — разобрать, умирает — теряет, дымилось — садилось, освещало — обещало). Можно, однако, заметить, что Г. Иванов не стремится ни к рифменному полнозвучию, ни к ассонансам, ни к сложным составным рифмам, ни к приблизительным созвучиям (равно — зажжено, колдовство — торжество, холодное — бесплодное, дремля — земля, грудь — уснуть, звезды — поздно, томный — не помня, бус — вкус, над нами — пламя, нежное — безнадёжное, расстояния — сияние, с юга — вьюга, в дыму — ему, жил — сложил, значит — плачет — маячит, закат — назад, мосты — ты, ладан — садом, неверного — достоверного, качает — отвечает, разлуки — руки, забыл — полюбил, золе — земле, тьму — никому, как-нала — затрепетала, они — теней, дорогим — другим), пользуясь ими без каких-либо особенных предпочтений. Большинство рифм давно стали достоянием поэзии, и Г. Иванов нисколько этого факта не стесняется.

По сравнению с ранними сборниками, рифмы в «Розах» стали беднее и обыкновеннее. Но так как для такого признанного мастера стиха, каким уже давно зарекомендовал себя Г. Иванов, не составляло большого труда изукрасить свои стихи богатыми и необычными рифмами, то остается признать, что установка на «бедность», — сознательна и принципиальна. Она выполняет важную художественную роль: обыкновенность или даже «бедность» рифм, а также добровольно налагаемые на себя узы стилистического, шире — поэтического аскетизма, не отвлекают от глубины содержания и смысла, а в максимальной степени это содержание и этот смысл воплощают. Можно сказать, что, «жертвуя» собой, своей яркостью, своим изяществом, «форма» демонстрирует содержание и смысл, доводя до читателя «музыку» гармоничных, мелодичных, благозвучных стихов игрой ритмов.

¹ Однако Ю. Иваск отметил в «Розах» «силу и размах».

Таким образом, художественная простота непосредственно связана с глубиной мысли, являя ее как бы в обнаженном, не терпящем прикрас виде. В этом уже виден большой поэт, который не терпит себя броской формой, а способен из скромных подручных средств создавать значительные произведения искусства. Но и сама форма не несет урона: поскольку она согласуется с содержанием, то получает свою долю проступающего через нее глубинного смысла¹. Так, в стихотворении «Синий вечер, тихий ветер...» о любовных отношениях дважды повторено в скобках² («целуя руки эти», «целуя эти руки»), и это единственное, что остается лирическому герою накануне ухода из жизни и погружения в воздушное, легкое, тающее, ничего не знающее и ничего не помнящее пространство трижды упоминаемого «неба, розового до края», «розового до муки».

Несмотря, однако, на простоту поэтической речи, нельзя сказать, будто в стихотворениях нет высоких, торжественно-трагических нот, возникающих с помощью обычной лексики, но выражающих метафизические глубины («Для чего, как на двери небесного рая, нам на это прекрасное небо смотреть...», «В сумраке счастья неверного Смутно горит торжество...», «Только тревожно шумела Черными ветками ночь» и т.д.).

Наконец, книга «Розы» состоит из коротких стихотворений, никак не озаглавленных, не разбитых на разделы и не содержащих никаких эпиграфов. Это означает, что автор мыслил свою книгу монолитной, целостной структурой, внутренне единой, что отметил П.Бицилли, написав, что стихи воспринимались «как одно целое, как одно слово». Действительно, сборник спаян не только холодной, леденящей атмосферой, розовыми или розоватыми красками неба, мировой космической бесконечностью и безнадежностью, но и доносящемся откуда-то «дальним пением», и отблесками, отсветами «неземного сияния», пронизывающими

¹ Здесь уместно привести слова Г. Адамовича о стихах Г. Иванова 1930-х годов: «Как будто ничего не сказано, и в то же время сказано очень много. Именно в таких случаях — и только в таких — стихи, действительно, получают «право на существование». Это не ряд мыслей, изложенных размеренной речью и снабженных рифмами. Это нечто непереложимое на обычный язык, и действительно здесь отсутствует граница, где кончается форма и начинается содержание» (Адамович Г. «Современные записки». № 42 // Последние новости, 1930, № 3340, 15 мая. — С. 3).

² Синий вечер, тихий ветер

И (целуя руки эти)
В небе, розовом до края, —
Догорая, умирая...

В небе розовом до муки,
Плыли птицы или звезды
И (целуя эти руки)
Было рано или поздно —

В небе розовом до края,
Тихо кануть в сумрак томный,
Ничего, как жизнь, не зная,
Ничего, как смерть, не помня.

этот грустный мир, где исчезает прекрасное, где смерть или гибель всюду поджидает все живое.

Еще одна объединяющая стихотворения, вошедшие в «Розы», особенность состоит в том, что поэтический мир книги находится между явью и сном, между «землей» и «небом». Поэт смотрит на человека и на землю с неземной высоты¹, вследствие чего поэтические отражения одновременно искажают и проясняют сущность всего земного. Вместе с тем над всем земным царствует неземная «музыка», где берет начало и поэзия, выведенная, таким образом, из реального бытия. Поэтому все земное мыслится и изображается уже исчезнувшим, утраченным, о чем можно судить лишь по отраженному свету. А.Ю. Арьев остроумно заметил, что ивановские розы срезаны для несуществующих надгробий. Надгробий, как таковых, нет, но они уже есть в воображении. Россия, конечно, никуда фактически не исчезла, но в представлении Г. Иванова (и эмигрантов) уже погибла, торжественно уплыв в недостижимые небеса. И как только к ней обращается память, так возникает мысль о ее гибели.

Книга стихотворений «Розы» стала событием в эмигрантской литературе. Она была встречена современниками почти безоговорочными похвалами. Ю. Терапиано назвал Г. Иванова «первым поэтом эмиграции». То же сказала Г. Иванову З. Гиппиус после ее знакомства с «Розами»². Когда

¹ В этом признавался и сам Г. Иванов, говоря, что поэт в эмиграции «обязан глядеть на мир «со страшной высоты» (слова Мандельштама. — В.К.), как дух на смертных». По-видимому, в этом заключается мотивировка свойственной лирике «Роз» и всей поэзии Г. Иванова интонации спокойствия в отчании и отречения. А.Ю. Арьев, несколько преувеличивая, полагает, что автор «Роз», может быть, даже *буквально* глядел всю жизнь за горизонт, в «те миры». Если речь об эстетической позиции поэта, то с этим, конечно, можно согласиться, но говорить о буквальном наблюдении за предельного, о созерцании «видений, непостижных уму», преждевременно. Иной точки зрения — и тоже преувеличенной — держался Р. Гуль: «Поэзия Иванова всегда была бездуховна, безрелигиозна. Если вслед за Вл. Соловьевым поэты-символисты видели в искусстве «общение с высшим миром» и утверждали в искусстве скрытую религиозную сущность, то Иванов в этом плане вполне верен гумилевскому завету акмеизма: «не вносить никаких поправок в бытие». У него нет разговора с Богом и нет бодлеровского ощущения дьявола: «sans cesse a mes cotes s'agit le Demon» (Беспрестанно рядом со мной суетится дьявол. — В.К.). Его поэзия вся тут, на земле, вся *terre a terre*² (будничная. — В.К.), ей чужда надмирность. Она вся в «черной дыре» философского безразличия» (см.: *Георгий Иванов. 1943–1958. Стихи.* — Нью-Йорк, 1958. — С. 13).

² З. Гиппиус впоследствии отметила, что стихи состоялись и что за ними стоит поэт — Г. Иванов. Она увидела ценность стихов не только в их литературной форме с ее достоинствами и недостатками, а в чем-то большем, намекая на то, что Г. Иванов затронул большие философские и общественные проблемы, близкие не только эмигрантам, но и человечеству. Касаясь художественной стороны дела, она писала: «...наши стихотворные «новаторы», даже не совсем плохие, панически боялись «соловьев», «роз» (особенно роз), «голубого» (просто голубого) моря и всего такого. А между тем море оставалось голубым, соловьи из поэзии (настоящей) не думали, оказывается, улетать, и розы в стихах Георгия Иванова цветут так же естественно, как на розовых кустах, и так же прекрасны...». Мысль З. Гиппиус состояла в том, что многие поэты опасались писать о соловьях и розах, упоминание о которых почему-то

со сборником познакомился Д. Мережковский, до того отдававший предпочтение В. Ходасевичу, он произнес: «Георгий Иванов — настоящий поэт. Из двух — Ходасевич и Иванов — он подлинней».

К. Мочульский выразил общее мнение, написав в своей рецензии: «...до «Роз» Г. Иванов был тонким мастером, изысканным стихотворцем, писавшим «преlestные», «очаровательные» стихи. В «Розах» он стал поэтом. И это «стал» — совсем не завершение прошлого, не предел какого-то развития, а просто — новый факт»¹. В этом высказывании автор точно наметил перелом в творчестве Г. Иванова и предрек его дальнейшее поэтическое развитие в найденном ныне направлении. «Розы», стало быть, знаменовали начало новой поэтической судьбы². По мнению К. Мочульского, Г. Иванов просто, не мудрено говорит о «последних вещах», и все, о чем он говорит, произносит «в последний раз», словно в преддверии смерти³.

Ту же мысль о перевороте в творчестве Г. Иванова несколько иначе выразил Г. Адамович: «Георгий Иванов, по-видимому, находится в полном расцвете своего дарования и пишет свои лучшие стихи».

Ю. Терапиано назвал «Розы» «лучшей книгой во всей вообще русской поэзии тридцатых годов»⁴.

Г. Струве вспоминая о впечатлении, произведенном первым эмигрантским сборником Г. Иванова, писал: «Стихи «Роз» полны были какой-то пронзительной прелести, какой-то волнующей музыки. Акмеистические боги, которым раньше поклонялся Иванов, были ниспровергнуты. Поэт, гонявшийся за внешними эффектами, за изысканно точными словами, вернулся в лоно музыкальной стихии слова. «Розы» стояли под знаком Блока и Лермонтова, отчасти Анненского и Верлена». По мнению Г. Струве, поменял неоклассицизм на неоромантизм, романтизм обречен-

считали банальностью и пошлостью. Но вот пришел поэт и включил розы и соловьи в такой поэтический контекст, который ни у кого не вызвал осуждения. Значит, дело не в самих по себе соловьях и розах, а в том оригинальном мироощущении, которое можно замечательно выразить и с помощью обычных соловьев и роз. Это мироощущение ни у кого не заимствовано, хотя у Г. Иванова были предшественники. «Музыка» стихов принадлежит только ему. А потому: «Кто магии этих стихов не почувствует, тому, значит, дверь поэзии закрыта навсегда» (См.: Антон Крайний. Литературные размышления: О розах и о другом. — «Числа», 1931. Кн. 4. — С. 150–154).

¹ «Современные записки», 1931. XLVI. С. 502. Той же мысли придерживался и А. Бахрах: «Этой книжечкой... Георгий Иванов переходил ту грань, которая отделяет талантливое стихотворство от подлинной поэзии» (Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 413).

² Ссылаясь на Ю. Терапиано («Георгий Иванов написал свои лучшие, самые зрелые произведения уже в эмиграции». — Терапиано Юрий. О поэзии Георгия Иванова. — Литературный современник. — Мюнхен, 1954. — С. 240), той же точки зрения придерживаются с некоторыми отклонениями и современные зарубежные историки русской литературы Мария Рубинс и Ирина Агуши. По словам последней, «Иванов окончательно обрел себя» только в сборнике «Розы» (Irina Agushi. The Poetry of Georgij Ivanov. — Harvard Slavic Studies. 1970. Vol. V. — P. 122).

³ См.: Там же. — С. 503.

⁴ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж — Нью-Йорк, 1987. — С. 148.

ности, безнадежности, смерти»¹. «“Розы”, — заключал он, — были, думается, наивысшим достижением Иванова»².

На молодое поколение русских эмигрантов-литераторов книга произвела исключительное впечатление.

«Меня эта книга настолько очаровала, — писал Юрий Терапиано, — что я совсем потерял способность считаться с реальностью»³. Другой

¹ Слова Г. Струве можно, однако, принять только с такой поправкой: Г. Иванов, отойдя от неоклассицизма, не изменил романтизму и символизму: словарь его поэзии — убедительное тому свидетельство. Однако его функция изменилась: теперь он не служит мифотворчеству, т.е. не создает новую поэтическую мифологию, а выражает экзистенциальные состояния. Теперь ни слова, ни поэзия не спасают, т.е. не несут с собой и в себе какого-либо идеального содержания. Это романтизм и символизм безидеальные: в них положительное начало скрыто и проступает сквозь и через отрицательное. Поэтому говорить о романтизме, символизме приходится с большой осторожностью. Как писал сам Г. Иванов в стихотворении «Грустно, друг. Все слаще, все нежнее...»,

Это уж не романтизм. Какая
Там Шотландия! Взгляни: горит
Между черных лип звезда большая
И о смерти говорит.

² Струве Глеб. Русская литература в изгнании. — Париж; М., 1996. — С. 215–216. Последнее суждение произнесено намеренно и содержит не только похвалу: критик предполагает, что в дальнейшем творчестве Г. Иванова ждет крах, потому что «Розы» — это один из этапов «на пути к тотальному нигилизму, к поэзии, отрицающей самое себя», ибо «рядом с пронзительной, какой-то все более безнадежной и «ядовитой» музыкой стихов о бессмыслице жизни и искусства — бессмыслице, следовательно, и этих самых стихов — появляется новая нота: циничная, грубая, издевательская — какой-то “юмор висельника”» (Там же. — С. 216). Это означало, что последующую лирику Г. Иванова Г. Струве не принял.

³ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). — Париж; Нью-Йорк, 1987. — С. 122. 14 марта 1931 года Ю. Терапиано выступил с речью о сборнике «Розы» в Союзе молодых поэтов и писателей. Он буквально залезывался от восхищения и восторга. По его словам, книга «Розы» меняет все сложившиеся представления о поэзии, потому что она с очевидной наглядностью демонстрирует: настоящим, подлинным стихам не нужно слов, хотя, конечно, и стихи Г. Иванова состоят из слов. Но все-таки их, как и всякой поэзии, сущность заключена «не в словах, не в образах, не в мыслях, даже не в чувствах». Поэзия «Роз» состоит в том, что она живет своеобразной, замкнутой в себе жизнью, в лирической стихии, пребывая одновременно и в нашем мире, и за его пределами. Г. Иванов, по словам Ю. Терапиано, «прошел школу мастерства, прежние его книги не вполне свободны от внешнего умения, но, преодолев эту преграду — наслаждение мастерством», — он «нашел себя в “Розах”», «достиг слияния с поэтической стихией и получил право стать выше слов». В «Розах», по мнению Ю. Терапиано, поэт «прорвался к центральному творческому моменту»: «Сияние лирической стихии стало главной темой «Роз», их внутренним центром. Из него исходит голос поэта и несет в себе начало, оживляющее вещи. Все темы Георгия Иванова — любовь, смерть, отчаяние и наша земля с ее розами и закатами — все у него тронут отблеском внутреннего сияния».

Доклад Ю. Терапиано слушал и Г. Иванов, но его реакция осталась нам неизвестной.

Сам Ю. Терапиано назвал свой доклад «восторженным, хвалебным, опрометчивым». «Опрометчивость, — по словам А.Ю. Арьева, — состояла не в оценке книги и

участник «Перекрестка», Ю. Мандельштм, держался того же мнения, написав, что «Розы» — «без сомнения, лучшая русская книга стихов за многие годы»¹. Еще один поклонник В. Ходасевича, В. Вейдле, остался верен своему учителю: отдав Г. Иванову первенство как мастеру стиха («техническая безукоризненность»), он отказал ему в своеобразии, признав более оригинальными стихотворения Б. Поплавского и Ант. Ладинского². Он писал о стихах Г. Иванова: «... читаешь и они сразу же нравятся, а многим читателям вероятно, так и будут нравиться до конца. Лишь постепенно различаешь в них налет какой-то очень тонкой подделки. Снаружи все как будто и очень немногословно, и неукрашено, и лирично, и серьезно, но внутри ощущается все та же прежняя, так ничем и не заполненная пустота»³. Впоследствии от своей отрицательной оценки В. Вейдле отказался и признал свою ошибку.

Молодежь из другого лагеря — круга Адамовича — приняла книгу безоговорочно. Б. Поплавский на предложение анкеты назвать «Самое значительное произведение русской литературы последнего пятилетия» ответил: «Среди поэтических произведений, книга, которая вызвала мое искреннее восхищение, это «Розы» Георгия Иванова, означающие редкостное разрешение в высшем духовном плане того, что прелестно было начато в «Садах»»⁴.

Сам Г. Иванов, довольно равнодушный, по словам И. Одоевцевой, к оценкам своего творчества, остался спокойно-неудовлетворенным и писал Н. Берберовой в конце декабря 1951 года: «Хвалили меня множество раз, и все это сплошь, вплоть до — может быть, читали — Зинаиды Гиппиус, «не то» по существу...»⁵.

Отзывы о «Розах», как правило, свидетельствуют о том, что читателей — поэтов и критиков — взволновала метафизическая, философская сторона книги, а не ее поэтика. И это верный признак того, что Г. Иванов коснулся бытийных, онтологических граней бытия и освещением их встревожил сердца своих современников⁶.

Тут необходимо добавить чрезвычайно важный для эмигрантской поэзии факт: благодаря книге «Розы» оформилась «парижская нота». Г. Иванов вместе с Адамовичем способствовал ее основанию и утвержде-

не в разборе ее, надо сказать блестящем, а в «литературной тактике». Ю. Терапиано входил в кружок «Перекресток», в котором было сильно влияние В. Ходасевича. Участники «Перекрестка» пришли на доклад в полном составе и ожидали суровой критики, а не похвалы. Они были возмущены. После скандальной статьи Г. Иванова «В защиту Ходасевича» восторженную оценку книги его обидчика они восприняли оскорблением, предательством, изменой прежнему кумиру, друзьям и даже самой поэзии. «В один какой-то час, — свидетельствовал Терапиано, — я потерял прежних союзников, а новых не приобрел...»

¹ Журнал Содружества, 1937, № 8/9. — С. 31.

² Возрождение, 1931, № 2109, 12 марта.

³ Там же.

⁴ Новая газета, 1931, № 3, 1 апреля. — С. 1.

⁵ Берберова Н. Курсив мой. Т. 2. — Нью-Йорк, 1983. — С. 554.

⁶ Ю. Терапиано считал, что в 1930-е годы Г. Иванов поэтической интуицией почувствовал и угадал трагедию современного человека: «Человеку этому дальше идти некуда, и Г. Иванов бьется, как прорвать эту пелену».

нию прежде всего поэтической музыкой. В статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» Б. Поплавский выступил против цивилизации и достижения материального благополучия писателя: «быть благополучным — греховно и мистически неприлично». Писателю более приличествует чувство своей личной гибели и память о том, что «Христос сиянием своего погибания озарил мир». Переживание своей гибели гармонирует с духом музыки, а стремление в самосохранению пагубно, ибо — немзыкально. Стало быть, в поэзии важнее всего дух музыки. После этих рассуждений Поплавский назвал качества искомой им поэзии, настроенной на метафизический лад: она должна быть торжественной, светлой и безнадежной». Печальный, простой, без метафор, поэтических красот и риторики, сдержанный лиризм «Роз» демонстрировал эти признаки и служил ориентиром для молодых поэтов.

При этом многие молодые поэты понимали, что Г. Иванов шире всяких школ и всяких формальных и неформальных образований. Напротив: один из современников остроумно писал, что принципы «парижской ноты» и стихи этой, условно говоря, «школы» можно скорее считать комментарием к стихам Г. Иванова. Поэту «парижской ноты» И. Чиннову принадлежит следующее высказывание: «Георгий Иванов был всегда не совсем парижская нота. Он выделялся, он был всегда сам по себе»¹.

Для поэтов русской эмиграции Г. Иванов был живым наследником Серебряного века русской поэзии: «Когда Георгий Иванов в котелке и в английском пальто входил в «Селект», с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга: он вынес ее за границу, как когда-то Эней вынес на плечах из горящей Трои своего отца»².

Сам Г. Иванов соглашался с тем, что имел влияние на «парижскую ноту»: «... то, что ... т.н. «парижская нота» может быть названа примечанием к моей поэзии, мне кажется правдой»³.

Вторая половина 1930-х годов. «Отплытие на остров Цитеру». «Распад атома». Ссора с Г. Адамовичем. Вторая мировая война. Возвращение из Биаррица в Париж. После выхода в свет и полного успеха сборника «Розы» с его торжеством «изысканной простоты» Г. Иванов довольно редко печатает стихи. В середине 1930-х годов он написал еще несколько стихотворений, выпустил книгу стихотворений **«Отплытие на остров Цитеру»** и как поэт замолчал на семь лет — до 1943 или 1944 года. Основные принципы его поэтики сложились, и он стремился их развивать. Одна-

¹ Цитируется по изданию: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 265. Ту же мысль выразил и поэт Н. Бернер: «В Георгии Иванове сосредоточена вся квинтэссенция как литературных положительных, так и отрицательных эстетических эмоций эмиграции первых лет рассеяния... Только в нем еще сильна черта большого творческого наследия и неиссякаемого лиризма. И конечно, в своем творчестве он как бы перерастает эмиграционный период, входя в пантеон классической русской поэзии» (там же. — С. 265). О том же писал и В.Ф. Марков: «... В его стихах есть все, чего требует Адамович, и еще очень много сверх того, а лучшие представители «ноты» не дотягивают даже до рецептов «властителя дум» 30-х гг.» (*Марков Владимир*. О поэзии Георгия Иванова. — «Опыты». Кн. 8. 1957. С. 84).

² *Варшавский В.* Монпарнассские разговоры // *Русская мысль*, 1977, 21 апреля. — С. 13).

³ *Georgij Ivanov / Irina Odojeveva*. Briefe... P. 71.

ко общественно-литературная деятельность его не прекращается: он участвует в различных собраниях и диспутах, его стихи помещаются в «Современных записках» и входят в антологию «Якорь», он посещает объединение «Круг»¹, выпускает книгу стихов Н. Гумилева «Чужое небо». Тогда же он начинает и заканчивает работу над новой книгой стихотворений «Отплытие на остров Цитеру», помещая в ней избранные стихотворения 1916–1936 годов. Новых стихотворений в ней немного, но все они высокого качества. 13 января 1937 года книга была отпечатана в Берлине, в издательстве «Петрополис».

Заглавие новой книги, в которую вошла часть стихотворений из «Садов», «Вереска» и почти все стихотворения сборника «Розы», кроме четырех, что подчеркнуло их явную преемственность, — несколько измененное название ранней и, как в ней, метафорично. Однако в книге 1937 года описано не паломничество на остров любви и не ожидаемое наслаждение изящным и прекрасным, а путешествие в подземное царство смерти, в Аид, где торжествует ледяная, равнодушная ко всему вечность. Снова, как и в «Розах», поэт стоит на несягаемой высоте, хотя уже далеко не спокойно, а взволнованно и тревожно всматривается в границу жизни и смерти, где им помещено человечество².

Уже в первом стихотворении «О, высок, весна, высок твой синий терем...»³ обозначаются основные темы: Россия с ее очевидными приметами («душистый клевер полевой», «путь за звездами на север, Снежный ветер, белый веер твой»), бедность, «малость» и затерянность в космосе, холод, царящий в ней («О, глубок твой снег, и никогда не тает. Слишком

¹ В. Яновский с неодобрением писал, что в журнал «Круг» был приглашен Г. Иванов. Автор рисует его человеком вне морали, «беспринципным, лишенным основных органов, которыми хорошее и дурное распознаются». По словам мемуариста, «морально-политическому облику» поэта «Круг» был «явно враждебен», но он был членом объединения «и даже пользовался там влиянием» (Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 27, 127, 130).

² Название «Отплытие на остров Цитеру» несет ответ стихотворения «Поездка на Цитеру» («Un voyage a Cythere») из «Цветов зла» Ш. Бодлера, которое было известно Г. Иванову в 1930-е годы. Бодлер описывает превращение, в котором раскрывается несовместимость культуры и жизни. Приближаясь на корабле к острову, герой издали узнает очертания статуи Венеры. Но на его глазах совершается «чудо» — место статуи богини появляется виселица с трупом, который терзают птицы. И тут оказывается, что это его изображение:

Столб виселицы там, где все — в твоём цвету,
Столб символический... мое изображение... —
О, боже, дай мне сил глядеть без омерзенья
На сердца моего и плоти наготу!

(Шарль Бодлер. Цветы зла. — М., 1970. — С. 197).

³ Характерный для Г. Иванова временный разрыв, или временное «возвращение»: в стихотворении объединяются предметные признаки весны и зимы: вместо лета, которое должно по календарю следовать за весной, снова возвращается зима. Тем самым всякая надежда на «тепло» исключена. В этом символически выражена судьба России. Сравнение весны с теремом, как отмечено А.Ю. Арьевым со ссылкой на К.М. Азадовского, возможно, навеяно стихами Клюева (см.: Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 600–601).

мало на земле тепла»¹) и отсутствие всякой надежды на спасение: над Россией вьется голубок (ангел), но неизвестно, осеняет ли он ее, или улетает (скорее — и то, и другое). Ясно только одно: «Надежда улетает».

По сравнению с «Розами», в «Отплытии...» значительно усилена ностальгическая тема («Россия счастье. Россия свет...», «Замело тебя, счастье, снегами...», «Над розовым морем вставала луна...», «Это звон бубенцов издалика...», «В шуме ветра, в детском плаче...», «Жизнь бессмысленную прожил...»), теснейше сопряженная с космическими мотивами. Россия и человек помещены в безбрежное и в целом враждебное пространство («Это месяц плывет по эфиру...», «Звезды синеют. Деревья качаются...», «Ни светлым именем богов...», «Только звезды. Только синий воздух...», «Сиянье. В двенадцать часов по ночам...», «О, душа моя, могло ли быть иначе», «Только темная роза качнется...»). Но это пространство пронизано сиянием и музыкой, которые оно посылает на землю, и Россия, как и поэт, воспринимает их. В лирику Г. Иванова снова входят образы из сборника «Розы» (сияние, музыка, звезды, лодка², поникшие цветы, качающиеся (т.е. потерявшие опору) ветки деревьев, догоревшая свеча, синий воздух, темная роза, мировое зло, розовое море).

По мнению Р. Гуля, сборник «Отплытие на остров Цитеру» «явно обнаружил свое тематическое и музыкальное неединство»³. А.Ю. Арьев утверждает: «Поэтический мир позднего Г. Иванова — это мир найденных и выраженных антиномий»⁴.

Действительно, с первого взгляда, кажется, будто Г. Иванов в разных стихотворениях противоречит себе, отрицая в одном то, что утверждает в другом. Так, в стихотворении «Это месяц плывет по эфиру...» он возлагает надежды на музыку:

Это музыка миру прощает
То, что жизнь никогда не простит.
Это музыка путь освещает,
Где погибшее счастье летит.

А в другом стихотворении признается:

Музыка мне больше не нужна.
Музыка мне больше не слышна⁵.

Пусть себе, как черная стена,
К звездам подымается она,

¹ А.Ю. Арьев отрицательно оценил строку «Слишком мало на земле тепла», назвав ее риторичной и даже плоской (см.: там же. — С. 601).

² Метафора слитного образа «любви» и «смерти», а также судьбы, скитания, жизни, не имеющей причала, пристани.

³ Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 235.

⁴ Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 601.

⁵ Это выражение не надо понимать буквально: речь идет не о музыке вообще, а о прежней музыке «Роз».

Пусть себе, как черная волна,
Глухо рассыпается она,

Ничего не может изменить
И не может ничему помочь

То, что только плачет, и звенит,
И туманит, и уходит в ночь...

А.Ю. Арьев полагает, что переживание, выраженное в этом стихотворении, касается не «музыки» вообще, а самого Г. Иванова, который в «Отплытии...» повторил просодию «Роз», не продемонстрировав новой, потому что перестал быть «носителем ритма» и не слышал внутри его рождавшуюся лирическую мелодию.

Более вероятно, однако, другое соображение: после «Роз», как почти всегда у неповторяющего, как правило, себя Г. Иванова, который писал стихотворения, а не занимался «стихотвореньями», начинается пере рождение, новый сдвиг в поэтическом мышлении. Но этот долгий процесс занял несколько лет. Поиски новой музыки начались именно в «Отплытии». В письме к Р. Гулю Г. Иванов «в ответ на упреки в преобладании “остроумия” и в ущербленности “музыки”», Георгий Иванов пишет так: «В двух словах объясню, почему я пишу в «остроумном», как вы выразились, роде. Видите ли, «музыка» становится все более и более невозможной. Я ли ею не пользовался, и подчас хорошо? «Аппарат» при мне — берусь в неделю написать точно такие же «Розы». Но, как говорил один василеостровский немец, влюбленный в василеостровскую же панельную девочку, «можно, можно, только нельзя». Затрудняюсь более толково объяснить. Не хочу иссохнуть, как засох Ходасевич. Тем более... для меня по инстинкту — наступил период такой вот. Получается, как когда — то средне, то получше. Если долбить в этом направлении — можно додолбиться до вспышки. Остальное — может быть временно —дохлое место»¹. Стало быть, причина в том, что повторяться никогда нельзя. Поэтому в музыку «Роз» вторгаются новые ноты, мотивы, меняющие ритм и мелодию, и прежняя музыка уже исчерпана, а до новой надо еще «додолбиться».

Р. Гуль прав в том, что в «Отплытии...» намечается новый Г. Иванов, но он не прав в том, что соединение стихотворений, вошедших в «Розы», со вновь написанными стихотворениями разрушило тематическое и музыкальное единство. Однако было бы напрасно полагать, как это делает А.Ю. Арьев, будто поэт перестал слышать «музыку»². Тематический³ и

¹ Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 237.

² Стихи «Музыка мне больше не нужна. Музыка мне больше не слышна» отражают не глухоту к музыке в данный отрезок времени, а исчерпанность музыки «Роз»: их музыка «больше не нужна» и «больше не слышна».

³ Замечено, что многие мотивы, например, невозможности и ненужности прощения («И не может ничему помочь...») переключались из сборника «Розы»: «И не надо помогать» («Хорошо — что нет Царя...»), причем с тем же утвердительным «оттен-

«музыкальный» строй «Отплытия...» определен музыкой «Роз», но в нее вошли новые мотивы, в том числе и те, которые касаются музыки и отношения к ней¹.

«Отплытие на остров Цитеру» — переходная книга между «Розами» и «Портретом без сходства»². Новый поворот в поэтическом мышлении в поэтике Г. Иванова длился с 1931 по 1943 год и был зафиксирован в 1950 году, когда вышла новая книга Г. Иванова.

В этой связи проблема антиномичности, противоречивости мотивов в поэзии Г. Иванова может быть рассмотрена с иной стороны.

Несмотря, однако, на то, что некоторые стихотворения действительно противопоставлены друг другу, «тематического и музыкального неединства» не наблюдается, как и весьма относительно антиномичность поэтического мира Г. Иванова, которого в большей мере заботит снятие противоречий, совмещение противоположных мыслей, изменчивость бытия, его способность к метаморфозам. В стихотворении «Это месяц плывет по эфиру...» приближение жизни сопряжено с улыбкой смерти («Это жизнь приближается к миру, Это смерть улыбается нам»). Чем ближе монолитная «звездная вечность», тем менее целостен земной порядок, теряющий единство («Приближается звездная вечность, Рассыпается пылью гранит, Бесконечность, одна бесконечность В леденеющем мире звенит»). «Простодушный напев» легко превращается в «умирающий звук» («Только всего — простодушный напев...»). Тьма превращается в свет, «И да — уже не да, а нет», мгла «похожа на сиянье», она прекрасна: «Добра и зла в ней, добра и зла В ней неразрывное слиянье. Добра и зла, добра и зла Смысл, раскаленный добела» («Ни светлым именем богов...»). Верный, неразлучный друг оборачивается «мертвым другом» («Только звезды. Только синий воздух...»). В отличие от «Роз», где в стихотворении «Хорошо — что нет Царя...» брошен отважный вызов обывательскому взгляду, в «Отплытии...» ностальгическая тема подана более спокойно и сдержанно:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.

ком удовлетворения, отличным от обычного, объективного суждения». Верно и то, что «музыка» в понимании Г. Иванова — «бессмертное начало, жилища вечности. Но именно поэтому она становится вестницей смерти...» (Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов, 2003. — С. 109), что «в устойчивом положительном семантическом ряду оказываются «музыка»... и «сияния» (единственно примиряющие с «небытием», что «жизнь» перемещается в одно семантическое поле с «тьмой».

¹Это подтверждается и наблюдениями самого А.Ю. Арьева: Верно и наблюдение: «Антиномические конструкции типа «Все прощено. Ничего не прощается» вообще свойственны поздней поэтике Г. Иванова: «Все неизменно, и все изменилось», «Леноре снится страшный сон. Леноре ничего не снится» и др.».

²Сборник «Отплытие на остров Цитеру» создавался в одно время с книгой «Распад атома», опубликованной в следующем, 1938 году. А в ней прозвучали новые мысли и новые интонации, в том числе и те, которые наметились во второй эмигрантской книге стихотворений.

И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,

И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...
Снега, снега, снега... А ночь долга,
И не растают никогда снега.

Снега, снега, снега... А ночь темна,
И никогда не кончится она.

Россия тишина. Россия прах.
А, может быть, Россия — только страх.

Веревка, пуля, ледяная тьма
И музыка, сводящая с ума.

Веревка, пуля, каторжный рассвет,
Над тем, чему названья в мире нет.

Теперь Россия воспринимается не в нигилистически вызывающем плане: «Россия счастье. Россия свет». Дальнейшие стихи «И над Невой закат не догорал, И Пушкин на снегу не умирал, И нет ни Петербурга, ни Кремля — Одни снега, снега, поля, поля...» — утверждение в форме отрицания, потому что всем ясно, что все было наоборот. Россия была и погибла: для нее настала долгая мгла, темная ночь, она погребена под нетающими снегами, пребывает в тишине и повержена в прах. Однако и это представление неверно: «А, может быть, Россия — только страх». Иначе говоря, она не погибла, но ее нынешнему состоянию нет названия, а есть только жуткие его приметы: «Веревка, пуля, ледяная тьма И музыка, сводящая с ума» да каторжный рассвет. Таким образом, Россия претерпела несколько коренных изменений, все они соответствуют представлениям о ней, но ни одно из них не может считаться единственно истинным. Стало быть, эти разные лики России не столько противопоставлены, сколько сопоставлены и совмещены в стихотворении, одновременно неразделимы и не слитны¹. Здесь трудно говорить о синтезе, предполагающем окончательное суждение, снимающее неполноту тезиса и антитезиса и дающее новое суждение. Но и антитетичность как признак поэтики также сомнительна: все представления о России, например, приводятся последовательно, но их содержание противоречит друг другу, точнее — они не совпадают. Никакого конечного вывода сделать нельзя, потому что процесс метаморфоз не завершен. Воображение Г. Иванова всегда останавливается на грани жизни и смерти и не переходит за черту, их разделяющую. Например, в стихотворении «Я тебя не вспоминаю...» поэт

¹ Адамович без достаточных оснований почему-то счел стихотворение «эстрадно-эффектным», излишне риторичным «и по-волошински трескучим в разработке темы» (Последние новости, 1937, № 5906, 27 мая). Если и есть декламация, то она относится не к теме России, а к ивановской теме метаморфоз, превращений.

признается: он не вспоминает о России, потому что незачем вспоминать о том, что известно и «что можно знать». Прошлое России открыто ему. Однако дальнейшая доля родины, перешедшей «край земли» и готовой предстать перед «вечностью», не только неизвестна, но и не нуждается в знании. Там, за земной гранью, от нас скрыто

То, чего мы не узнаем,
То, чего не надо знать.

Но при этом любовь «по-пушкински» не иссякает:

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

Неудовлетворенность уже исчерпанной музыкой «Роз» вызывает новую музыку, которая до этого не встречалась в стихотворениях Г. Иванова. Она звучит в ностальгической теме судьбы России и в теме личной участи, которые отчасти переплетаются.

В стихотворениях «Замело тебя, счастье, снегами...», «Это звон бубенцов издалека...», «В шуме ветра, в детском плаче...», «Жизнь бессмысленную прожил...» Г. Иванов обращается к фольклорным песенным традициям грустной, протяжной мелодии, к цыганско-блоковской и кабацко-блоковской музыкальной стихии и к иронически-разговорной стиховой интонации.

Печальная судьба России выражена в стихотворении

Замело тебя, счастье¹, снегами,
Унесло на столетья назад,
Затоптало тебя сапогами
Отступающих в вечность солдат.
Только в сумраке Нового Года
Белой музыки бьется крыло:
— Я надежда, я жизнь, я свобода.
Но снегами меня замело.

Счастье (судьба) России осталось в прошлом, позади, а не впереди. Оно похоронено под снегами и затоптано сапогами «Отступающий в вечность солдат». Примечательно, что отрицательная семантика слово «затоптало», связанная, конечно, с исторической досадой и обидой, тут же переведена в «высокий» регистр: «отступающих в вечность солдат». Эта «высокая нота», но уже в личном, интимном тоне поддержана и в следующей строфе. Теперь голос дается самой России с ее прежней возвышен-

¹ Слово «счастье», помимо прямого значения, несет и второе, также обычное в русской поэзии: «участь», «судьба». Первая строка восходит к романсу «Замело тебя снегом, Россия...» на слова Филарета Чернова, исполнявшемуся Н. Плевицкой. Слова его отразились и в окончании стихотворения «Слышен звон бубенцов издалека...».

ной музыкой, сливающейся с нынешней печалью и звучащей в ежегодном возрождении. Эта щемящая нота о «засыпанной снегом судьбе» России стала темой и другого знаменитого стихотворения —

Это звон бубенцов издалека,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

...За пределами жизни и мира,
В пропастях ледяного эфира
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой.

Стихотворение начинается слегка переделанной строкой из романса поэта А. Кусикова «Бубенцы» («Слышен звон бубенцов издалека...»), но в него внесены характерные признаки блоковской лирики с ее тройками, бубенцами, «бубнами метели». Словом, в стихотворении стала звучать высокая «черная музыка Блока» с ее мотивами смерти, неизбежного и неотвратимого конца. Это музыка прежней России, которая на сияющий падает снег», т.е. на снег, как саван, покрывший нынешнюю Россию. Поэтому многие слова романса, послужившего источником стихотворения, приобрели новое значение. Например, слово «издалека» означает не реальное пространство от дома до трактира или от трактира до дома, а историческое и космическое, откуда прилетели знакомые напевы старой, отошедшей в историю России. Так подготовлен взлет авторской лирики во второй строфе, когда поэт, даже оказавшись «за пределами жизни и мира», клянется не расстаться с этой прежней музыкой. И далее поэтическая мысль возвращается к нынешней России, к ее белой лире, которая, как и ее судьба, погребена под снегами. Символистская музыка, ворвавшаяся в стихи Г. Иванова, приобрела новый звук — горький, щемящий, безысходный. Стало быть, нигилизм, торжествующий в поэзии Г. Иванова, пронизан его любовью, которую передает ликующая, поющая музыка начальных строф.

Те же образы снега, надежды, сиянья повторяются и в стихотворении «В шуме ветра, в детском плаче...», но они переведены в сугубо личный план и касаются иронической оценки своей судьбы, которая была и осталась не исполненным «обещаньем», о чем сказано в трижды провозглашенном и завершающем стихотворение горьком рефрене: «А могло бы быть иначе». Поскольку судьба в ее идеальном виде не осуществилась, то «ничего не значат» «Вся тщета, все неудачи», «Все сгоревшие поленья, Все решенные задачи, Все слова, все преступления...». От всех жертв, принесенных ради счастья, ради лучшей участи, остается неверный, превратный след — «Тень надежды безнадежной»¹, превращенная в сиянье.

¹Обратим внимание на усиливающую отрицательный смысл тавтологию — «надежды безнадежной».

Та же тема и тоже в горько-ироническом свете, но в более разговорном стилистическом ключе развита в стихотворении «**Жизнь бессмысленную прожил...**». Человеку был предоставлен один шанс («На минуточку — будто ожил»), но ему тут же не дали им воспользоваться: «Что там. Полезай в дыру». Иллюзорность надежд на более достойную и счастливую судьбу в этом стихотворении не покидает тоскующего человека даже после смерти. Здесь выражение «смертный сон», означающее просто «смерть», неожиданно понимается буквально: «И ему в земле не спится Или снится скверный сон»¹. Мертвец оживает и напоминает о своей тоске то скрипом половицы, то птицей, севшей на окно, то хрустом стены. Той же жуткой тоской охвачен и живой человек в доме, потому что у него та же незавидная судьба. При этом человека не покидает то ли истинное, то ли ложное сознание: «А была одна минутка. Мог поймать. Не повезло». И тут оказывается, что ни для кого никаких надежд не было, а было и осталось, как сказано в другом стихотворении, «сияние безнадежности».

В «Отплытии...» Г. Иванова продолжилось столкновение усилившихся нигилистических мотивов с мотивами света. Во втором сборнике более заметной стала тема преображения: переход от жизни к смерти и последующего неведомого бытия. Наконец, в «Отплытии...» развита и третья тема — беспомощности и умирания искусства. Все три темы приобрели более личный характер, чем это было в «Розах», и осмыслены в свете гибнущей жизненной и поэтической судьбы.

Отклики эмигрантской критики на «Отплытие...» были весьма благоприятны. Адамович, отзываясь на новую книгу Г. Иванова, писал: «От былой «акмеистической» ясности и вещественности образов не осталось сейчас и следа. Сейчас Георгий Иванов весь во власти музыки, которой как будто не доверял, которой опасался прежде»².

Наиболее принципиальной была рецензия Ходасевича³. Он стремился сохранить объективность и внешне ему это удалось. На самом же деле в статье разлит тонкий яд: Ходасевич далеко не уверен, обладает ли Г. Иванов оригинальным талантом и является ли он поэтом, поскольку его личность в поэзии не выступает наружу.

Отметив достоинства (незаурядное дарование, изысканный и верный вкус, тонкую игру повторами и реминисценциями, позволяющую передать «нечто не заимствованное, неповторимое, действительно данное ему свыше. Этот дар, быть может, сам по себе не великой, не решающей ценности, но он присущ Георгию Иванову в высшей степени»), критик перешел к оценке дарования Г. Иванова. Игра повторами и реминисценциями, по его мнению, приоткрывает не только положительную, но и отрицательную сторону таланта рецензируемого поэта. Это качество одновременно выступает и главным пороком или недостатком музыки Г. Иванова, потому что свидетельствует о нехватке «поэтической перво-

¹ Мотивы и мысль стихотворения, возможно, навеяны стихотворением Лермонтова «Сон». Последние строки ритмически близки лирике А.Т. Твардовского.

² Последние новости, 1937, № 5906, 27 мая.

³ Возрождение, 1937, № 4080, 28 мая.

зданности», которая и восполняется обилием явных и скрытых заимствований из других поэтов.

Ходасевич рассуждает так: все художники, великие и малые, заимствуют у своих предшественников и современников и не стесняются «красть» («художникам самостоятельным» «безразлично, у кого красть — лишь бы краденое шло на пользу»), потому что, включая заимствованный материал в свою поэтику, преображают его и превращают в «свой»: «Шекспир, Гёте, Пушкин и другие, не столь великие, но оригинальные художники знали и знают: их сущность — не в том чужом, что заимствуемо и повторимо, а в том собственном, личном, неотъемлемом и неповторимом, чем отдельные «краденые» места у них связаны, спаяны, преображены и приведены к таинственному единству»¹. Эти «оригинальные» авторы «не боятся прямых, открытых заимствований материала...». А вот «авторы, самобытностью наделенные не столь щедро или обделенные вовсе, как раз таких «материальных», легко обнаруживаемых заимствований тщательно избегают»², но «невольны... повторяют то, что нематериально, что с трудом уловимо, но что составляет, однако же, самую сущность, душу другого автора, внутренний лад и стиль его, — признаки его личности»³. В стихотворении «В глубине, на самом дне сознания...» «узнал» («литературный источник... ясен и неоспорим») свое стихотворение «В заботах каждого дня», «послужившее Иванову как бы оригиналом...». При этом «существенной переработке оригинал у Георгия Иванова не подвергнут: его пьеса целиком в этом оригинале уместается». Но это заимствование случайно⁴. Более характерны для Г.Иванова «заимствования у других авторов, а в особенности — самый метод заимствований», состоящий в том, что поэт заимствует именно не материал..., а стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора — именно то, что повторения не хочет и в повторении не нуждается. Иными словами — заимствует то, что поэтам, которым он следует, было дано самою природой и что у них самих отнюдь не было ниоткуда заимствовано»⁵. Иначе говоря, Г. Иванов во многих стихотворениях покушается на «кражу» своеобразного в авторе. Поэтому возникает вопрос: оригинален ли Г. Иванов или нет? «На этот вопрос приходится ответить двояко: и нет, и да. Нет, потому что Иванов заимствует невольно, стремясь восполнить неполноту, недоразвитость своей собственной личности. И в то же время — да, потому что у Г.Иванова есть собственный поэтический голос, скорее даже не голос, а изощренный поэтическим вкус, чувство изящного, почти возмещающее ту самобытность, ту поэтическую первозданность, которой ему недостает»⁶. Но у Ходасевича нет сомнения, что «многие... стихи» Г. Ива-

¹ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. — М., 1991. — С. 605.

² Там же.

³ Там же. — С. 605–606.

⁴ Тут Ходасевич явно лукавит: он не мог не понимать, что в известной мере был учителем Г. Иванова. Но не хочет связывать свое имя с обидевшим его поэтом и открепивается от него. Тут надо иметь в виду, что после примирения 1934 года Ходасевич по этическим соображениям не мог ворошить прошлое.

⁵ Там же. — С. 606.

⁶ Там же. — С. 607.

нова «все-таки обаятельны...». Причина этого заключена опять-таки в безупречном вкусе: там, где чувство изящного «столь тонко развито, сама собой возникает поэзия, а за поэзией сама собой начинает возникать личность поэта». Стало быть, поэзия — производное от эстетического вкуса, а личность поэта — от поэзии. Вследствие этого личности поэта не видно, она, по мнению Ходасевича, не проступает в стихах, а вместо нее перед читателем предстают тонкий вкус, чувство изящного, начитанность. Но они присущи не только поэтам. Следовательно, личность Г. Иванова не свободна, и поэтическое творчество как таковое не может считаться его истинным призванием¹. Иначе говоря, предъявляя публике стихи, поэт предъявляет свою личность, а так как личность сотворяет стихи, то ущербная личность сотворяет ущербные стихи.

По мысли П.М. Бицилли, человек в стихах Г. Иванова «живет уже как тень — и вся прежняя прожитая жизнь теперь представляется ему тоже нереальной, небывалой и все-таки бывшей и незабываемой»². Заметив, «что это жизнеощущение — сейчас общее не только для нас, эмигрантов, но для всех сознательных людей, переживших смерть Европы, увидевших, что мир вступил в какой-то совершенно новый — и, надо сказать, довольно-таки отвратительный — «эон», в котором человеку, как он понимался со времен Христа и Марка Аврелия, нет места», критик признал это жизнеощущение «источником всей поэзии Г. Иванова». «Подлинность ее, — писал он, — вне сомнений, так как в ней выражено переживание, которое в отличие от стольких других переживаний, составлявших в течение веков темы для поэтического творчества, обыкновенной речью выражено быть никак не может. Читая «Отплытие», мы понимаем — в полном значении этого слова — то, что лишь смутно ощущалось нами»³.

Критики, выступившие в «Журнале Содружества», стремились очертить путь поэта. Так, С. Риттенберг писал: «Общий облик поэта очень изменился за годы эмиграции. В «Вереске» и отчасти в «Садах» Г. Иванов был прежде всего поэтом видимого мира». В то время ему «была присуща, наряду с исключительной рельефностью образов, большая отчетливость ритма и какая-то непередаваемая пленительность». Однако «с годами характер поэзии его стал меняться. Образы, сохраняя прежнюю прелесть, утратили былую отчетливость, и чисто лирический элемент стал преобладать в его стихах»⁴.

В том же издании поэт Ю. Мандельштам выступил со статьей «Заметки о стихах», в которой писал: «Не только ритмика, образы и стихотворные приемы, но даже тема этих стихов непосредственно продолжают

¹ В данном случае Ходасевич косвенно, хотя и вполне острожно и благопристойно, ответил на оскорбительную для него статью Г. Иванова «В защиту Ходасевича»: если им, Ходасевичем-поэтом, можно стать с помощью интеллектуальных и иных усилий, то Г. Иванов вообще личность не освобожденная, неразвитая, непоэтическая, имеющая в своем арсенале только вкус, только чувство изящного. Обаяние его стихотворений обманчиво: оно принадлежит не личности поэта, а отдельным свойствам его натуры, отдельным его способностям.

² «Современные записки», 1937. Кн. LXIV. — С. 451.

³ Там же.

⁴ Журнал «Содружества», 1937, № 7, июль. — С. 27.

«Розы». Мало того, пожалуй, именно в новых стихах Иванов нашел для своей старой темы наиболее точное и наиболее пронзительное выражение». Как и Г. Адамович, Ю. Мандельштам обратил внимание на «музыкальный стих» и на «музыкальную логику» поэзии Г. Иванова. Подобно З. Гиппиус, у него сложилось «впечатление подлинной магичности», которая воплощается в ивановских заклинаниях: «Иванов..., собственно говоря, только и делает, что заклиная — читателя, себя, судьбу, поэзию»¹.

Основной недостаток поэзии Г. Иванова восходит к его прошлому: «чем-то он связан с уходящей эпохой кровью, и этих уз порвать не хочет», «Слишком силен в нем след декадентства, наследником которого он сам себя, к несчастью, считает. Даже истинно трагические моменты он умеет как-то подсластить, приукрасить»². Но этот недостаток искупается оригинальностью Г. Иванова, у которого есть «своя тема, свой звук, свое мастерство, даже тогда, когда он сознательно заимствует блоковские сюжеты и словарь»³.

По мнению Ю. Мандельштама, стихи «Отплытия...» позволяют ему называть Г. Иванова «первым русским современным поэтом», потому что А. Ахматова, которая стоит выше его, «давно замолчала» как поэт и «до некоторой степени принадлежит истории»⁴.

«Отплытие...» внимательно прочитали и в Харбине. Н. Резникова в еженедельнике «Рубеж»⁵ писала, что стихи Г. Иванова «...точно сотканы не из грубого материала, не из будничных слов, а из тончайшего лунного эфира, окружены нездешним сиянием, аурой иных миров. Достигает этого Г. Иванов огромным мастерством, благодаря которому забываешь, что стихи его «сделаны», — проработаны, отточены, — а думаешь, что они вылились свободной песней из свободной груди настоящего поэта, который, несомненно, больше, чем человек». Она заметила, что «любимые темы и любимые слова» Г. Иванова, хотя и были уже использованы другими, все же «благодаря таланту поэта, в его стихах... звучат пленительно и свежо». Стихи Г. Иванова напомнили критику «стихи А. Блока» и, пытаясь уяснить, «блоковское» в творчестве автора «Отплытия...», она приходит к выводу, что Г. Иванова и А. Блока связывают «бесконечная певучесть стиха» и «сознание обреченности людей и человечества». В остальном же, полагает рецензент, «творчество Г. Иванова ничем не напоминает творчества А. Блока»⁶.

Почти через год после выхода в свет «Отплытия...» и перед публикацией «Распада атома», 2 декабря 1937 года в Объединении писателей и поэтов состоялось собрание, на котором подводили итоги существования русской литературы за двадцать лет, прошедших после октябрьского переворота. На нем выступил З. Гиппиус, Д. Мережковский, Г. Иванов, Г. Федотов, В. Вейдле, В. Варшавский, Ю. Мандельштам, М. Слоним.

¹ Журнал «Содружества», 1937, № 8/9, август-сентябрь. — С. 31, 32.

² Там же. — С. 33.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 31.

⁵ «Рубеж», 1937, № 24, 12 июня. — С. 23–24.

⁶ Там же.

Вейдле начал свою речь полемически. В противовес большевистскому тезису «искусство служит человеку», он провозгласил: «Не искусство служит человеку, а человек через искусство, на путях искусства служит божественному началу мироздания... Среди стяжателей он (художник) один приносит жертву, среди оседающих тяжело на землю он один тоскует по забытым небесам...». Оратор «угадал» происходившие в душе Г. Иванова перемены, которые не замедлили проявиться в самом крупном произведении поэта, которое создавалось во второй половине 1930-х годов. Это была прозаическая книга **«Распад атома»**, вышедшая в свет в 1938 году¹.

Нет сомнения, что именно в ней Г. Иванов приоткрыл свою душу и высветил сущность своей поэзии². Эта самая трагическая и самая, может быть, вызывающая³ книга Г. Иванова, которую он очень любил, была написана им во вполне спокойный и материально благополучный период его жизни⁴.

«Распад атома» не имеет ни романного, ни какого-либо иного сюжета, в нем переданы лирически окрашенные переживания постороннего человека, весьма сходного по душевному строю с автором. Так что книга может считаться автобиографической, но не с житейской, а с психологической точки зрения. Тем самым «Распад атома» можно назвать лирико-философским эссе с общественно-социальным уклоном или, как назвал ее Ходасевич, «поэмой в прозе», написанной в лирико-медитативном ключе. Сам Г. Иванов называл «Распад атома» поэмой.

Г. Иванова интересует современное ему состояние души русского человека-эмигранта, и в качестве образца он выбирает безымянным героем

¹ Р. Гуль писал, что книгу пытались замолчать. Он вспоминал: «Тогда по русско-му Парижу ходил не то анекдот, не то литературная быль. Будто Ходасевич... обратился с письмом к П.Н. Милюкову, редактору самой распространенной ежедневной газеты «Последние Новости», с мольбой во имя сохранения русской семьи в зарубежье, во имя всех лучших традиций русской общественности обойти молчанием «Распад атома». Обращение было анонимно. Подпись: «Русская мать». Мольба Ходасевича, как «русской матери», на П.Н. Милюкова подействовала. В газете не было упоминаний. <...> ... «эпатаж» не удался. <...> А в «Распаде атома» есть прекрасные страницы, написанные с той искренностью сердца, которая всегда сопутствует большой одаренности» (*Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала»*. — М., 2002. — С. 235). Мнение Р. Гуля о «заговоре молчания» неверно: «Распад атома» получил несколько отзывов, позднее переиздан и перевед на несколько языков.

² Однажды в разговоре Г. Иванов сказал, что ключ к его поэзии лежит в «Распаде атома».

³ Впоследствии Г. Иванов признавался, что он допустил излишний эпатаж и цинизм.

⁴ Хотя отец И. Одоевцевой умер в 1932 году, но деньги на содержание И. Одоевцевой и ее мужа продолжали исправно поступать, так что супруги не нуждались и жили, по эмигрантским меркам, широко. «Жизнь моя была во всех отношениях беззаботно приятной. Очень приятной», — так отзывался об этом периоде парижского бытия Г. Иванов. И. Одоевцева называла свое мужа баловнем судьбы и вспоминала, что он работал над «Распадом атома» часы напролет, переписывал каждое предложение, а, «Чтобы ему не мешали телефонные звонки и навещающие меня знакомые и друзья, он даже поселился в отеле».

обывателя-интеллигента, которому передает часть своего мироощущения, в том числе и самые задушевные мысли о любви и об искусстве. Поэтому книга представляет собой монолог лирического героя, который, по мнению Г. Мосешвили, «строится по принципу музыкального произведения — фуги: несколько повторяющихся и переплетающихся между собой тем развиваются в строгом соответствии с «контрапунктом» и с неизбежностью приводят к финалу — самоубийству героя»¹. Название «Распад атома» содержит двойной смысл: распад физического атома (нашумевшая тема научных открытий) и атома человеческой души.

Тема «распада», когда мир, раскололся, и его уже не собрать, когда раскололась человеческая душа и потеряла опору и устойчивость, волновала не одного Г. Иванова и даже не его первого². Но в таком лично-тра-

¹ Там же. — С. 443.

² Считается, что первооткрывателем темы распада между окончанием первой и началом второй мировых войн был немецкий философ Освальд Шпенглер. Его книга «Закат Европы» пользовалась всевропейской известностью, чему Г. Иванов, будучи в Берлине, был свидетелем. Это своеобразное философское сочинение Т. Манн назвал «интеллектуальным романом». Г. Иванов воспринял книгу О. Шпенглера скептически. Его больше привлек философский трактат со сходным названием «Сумерки Европы», принадлежавший русскому философу Григорию Адольфовичу Ландау. Г. Иванов был знаком с Ландау и читал отдельные главы его книги в петербургском журнале «Северные записки», в котором в то время сотрудничал. Ландау во многом предвосхитил Шпенглера (его очерк появился на страницах журнала «Северные записки» на семь лет раньше книги Шпенглера). В Петербурге же Г. Иванов познакомился с Ландау в гостиниой у Каннегисерова. Ландау отличался светскими манерами, гордой осанкой, его наружность напоминала Баратынского, каким тот изображен на портретах. На нем был превосходно сшитый костюм. За окнами гостиниой выла метель, а в доме было тепло от камина и уютно. Среди гостей были М. Кузмин, певший свои песенки, С. Есенин, только что появившийся в Петрограде и исполнявший частушки. Ландау читал свои афоризмы. «Был я мальчишка и большой сноб — что я мог оценить в таком человеке!» — вспоминал Г. Иванов.

После этой встречи в январе 1916 года Г. Иванов услышал о Ландау уже в Берлине. Там вышла его солидная книга под тем же названием «Сумерки Европы», что и ранний трактат. Книга прошла незамеченной, и Г. Иванов узнал о ней случайно, прочитал, и она произвела на него большое, неизгладимое впечатление. Ему особенно близки были мысли Ландау об упадке европейской культуры. По мнению русского философа, первенство европейской культуры — пройденный этап в истории, этика и мораль Западной Европы исчерпали себя, страны Запада уже сказали свое слово и для них наступила пора оскудения и угасания. Послевоенный мир, пророчил Ландау, будет совершенно иным: на первое место выйдет в мировой политике Америка, она же станет осуществлять функции мирового полицейского, но прежде ее ждут большие конфликты, в том числе с Японией.

В Париже Ландау снова обратил на себя внимание, теперь уже более широкое, небольшой книжкой «Эпиграфы». В ней были помещены его знаменитые афоризмы. З. Гиппиус любила повторять в своем сокращении («Если надо объяснять, то не надо объяснять») афоризм Ландау: «Если близкому человеку надо объяснять, то не надо объяснять». Г. Адамович отметил другой афоризм: «Если человек повторяет себя изредка — говорят, что он повторяется. Когда же он повторяет себя постоянно, говорят, что это его стиль».

В близком З. Гиппиус, Г. Адамовичу и Г. Иванову журнале «Числа» Ландау опубликовал статьи «Тезисы против Достоевского», вызвавшую яростные споры и

гическом, интимном, лирическом свете тема еще не была представлена в литературе. Ее острота связана также с самоощущением эмиграции, которая потеряла старую Россию и не обрела новой. Раскол страны прошел через сердца эмигрантов и имел не только теоретический, так сказать, характер, но практический, сугубо личный, касавшийся судьбы каждого изгнанника. Однако Г. Иванов имел в виду не один лишь исторический опыт России: многие прозорливые люди на Западе видели, что «эпоха разлагается на глазах», что разлом эпох, стран и душ есть явление мировое, а не ограничено национальное, региональное или местное, локальное.

В «Распаде атома» затронуто много проблем и чувств — ностальгии, которая не спасает, а угнетает дух, искусства, которое тоже не спасает, любви, но главная из них — тема мирового уродства, мирового зла, отравляющего воздух: «Я дышу. Может быть, этот воздух отравлен? Но это единственный воздух, которым мне дано дышать»¹. Автор и его герой дышат воздухом, которым нельзя дышать, но другого-то нет. Стало быть, некого обвинять, но некого и щадить, в том числе и себя, и своего героя. Временами автор ерничает, но это — от бессилия, а не от порочности натуры. Он любит самого обыкновенного человека, но сознание любви не делает его счастливым, а заставляет изображать уродливые, позорные картины жизни, которых человек недостойн, но которые он постоянно наблюдает.

«Культура слова как культура лжи», которая отвечала настроениям и мыслям Г. Иванова (см. его стихотворение «То, о чем искусство лжет...»). Там же, в «Числах», было опубликовано и продолжение «Эпиграфов». Г. Иванов отметил для себя многие из них («Акробатом слова может быть и увалень духа», «В культуре основанием служит вершина», «Выразительность дается отклонением от нормы», «Величайшая тема — борьба темной силы за самую убогую душу», «Скептиком достойно быть только с болью — не с остроумием»), но особенно ему понравился и запомнился афоризм: «Образец тавтологии: “Бедные люди”» (*Ландау* Г. Эпиграфы. — «Числа», 1930. Кн. 2/3. С. 201). Через несколько лет он откликнулся в стихотворении «Все представляю в блаженном тумане я...»: «“Бедные люди” — пример тавтологии, Кем это сказано? Может быть, мной». Афоризмы настолько полюбили Г. Иванову, что он даже «пропандировал» их. «Достаньте и прочтите его афоризмы, — обращался Г. Иванов к одному из своих корреспондентов, — стоит Паскаля или Ларошфуко».

Снова повидаться Г. Иванову и Г. Ландау довелось в 1933 году в Риге. «Мы, — вспоминал Г. Иванов, — встретились у Шварца — в кафе, набитом разряженными спекулянтами... Вместо блестящего костюма и вылощенно-вежливой надменности времен «Северных записок» из-за столика Шварца поднялся старый (хотя он совсем не был еще стар), ни на что не надеющийся человек, с первых же слов сказавший: «На что же мне рассчитывать, у меня туристическая виза в Латвию; залог, который я за нее внес, — мой единственный капитал, я болен, слева ГПУ, справа Гестапо». Все-таки это был тот же блистательный Ландау, только еще как-то просиявший изнутри... Я имел тогда возможность оказать ему одну услугу — для меня очень нетрудную, для него важную, и благодарю судьбу, что чем-то был ему полезен. Где он? Там же, должно быть, где «все», в братской могиле России...». «Эмиграция его не переварила, а был вроде как гениальный человек», — рассказывал впоследствии Г. Иванов (см.: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 305–307).

¹ *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 2. С. 6.

А между тем человек наивно расположен быть счастливым и вследствие этого считает, что он счастливый человек. Что же надобно человеку, чтобы чувствовать себя счастливым? Г. Иванов отвечает: совсем немного и ничего сверхъестественного. «Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу порядка. ...Я хочу душевного покоя. ... Я хочу чистого воздуха»¹, «Я хотел самой обыкновенной вещи — любви»². «Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу заплакать, я хочу утешиться. Я хочу со щемящей надеждой посмотреть на небо»³. Он хочет свободы: «Я хочу написать тебе длинное прощальное письмо, оскорбительное, небесное, грязное, самое нежное в мире. Я хочу назвать тебя ангелом, тварью, пожелать тебе счастья и благословить, и еще сказать, что где бы ты ни была, куда бы ни укрылась — моя кровь мириадам непрощающих, никогда не простящих частиц будет виться вокруг тебя. Я хочу забыть, отдохнуть, сесть в поезд, уехать в Россию, пить пиво и есть раков теплым вечером на качающемся поплавке над Невой. Я хочу преодолеть отвратительное чувство оцепенения: у людей нет лиц, у слов нет звука, ни в чем нет смысла. Я хочу разбить его, все равно как. Я хочу просто перевести дыхание, глотнуть воздуха. Но никакого воздуха нет»⁴. «Я хотел бы выйти на берег моря, лечь на песок, закрыть глаза, ощутить дыхание Бога на своем лице». Он «хотел бы говорить с жизнью», как говорил с ней Пушкин, например, в элегии «На холмы Грузии легла ночная мгла»⁵. «Я хочу говорить о своей душе простыми, убедительными словами. Я знаю, что таких слов нет. Я хочу рассказать, как я тебя любил, как я умирал...»⁶.

Ничего из этих действительно очень простых, самых обыкновенных желаний не сбывалось и не сбылось. Свидетели тому — «история моей души и история мира»⁷. Несколько раз Г. Иванов повторяет: «Они переплетены, как жизнь и сон», «Они сплелись и проросли друг в друга»⁸. А за ними, «как трагический фон» стоит современность⁹.

Итак, сознание человека расколото: жизнь и сон, прошлое и настоящее, иллюзии и реальность. Все перемешалось: «Я испытываю по отношению к окружающему смешанное чувство превосходства и слабости: в моем сознании законы жизни тесно переплетены с законами сна. Должно быть, благодаря этому перспектива мира сильно искажена в моих глазах. Но это как раз единственное, чем я еще дорожу, единственное, что еще отделяет меня от всепоглощающего мирового уродства»¹⁰. Автор и герой еще не полностью находятся во власти мирового уродства и чрезвычайно дорожат этим, сохраняя способность судить о мире по общечеловеческой

¹ Там же. — С. 7.

² Там же. — С. 9.

³ Там же. — С. 14.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 18. Неточная цитата: у Пушкина — «На холмах Грузии лежит ночная мгла».

⁶ Там же. — С. 19.

⁷ Там же. — С. 11.

⁸ Там же. — С. 11, 15.

⁹ Там же. — С. 15.

¹⁰ Там же. — С. 6.

шкале ценностей, но «мировое уродство» грозит подчинить их сознание без остатка: «Сладковатый тлен — дыхание мирового уродства — преследует меня, как страх»¹.

Тлетворный воздух «мирового уродства» делает свое черное дело: все ценности не только искажаются, но и предстают в превратном свете, теряя свое истинное содержание и утрачивая свой реальный смысл. «Я думаю о различных вещах и, сквозь них, непрерывно думаю о Боге. Иногда мне кажется, что Бог так же непрерывно, сквозь тысячу посторонних вещей, думает обо мне. Световые волны, орбиты, колебания, притяжения и сквозь них, как луч, непрерывная мысль обо мне. Иногда мне чудится даже, что моя боль — частица Божьего существа. Значит, чем сильнее моя боль... Минута слабости, когда хочется произнести вслух — “Верю, Господи...”» — это естественное и неискаженное сознание. Но под влиянием «мирового уродства» оно воспринимается слабостью и иллюзией, вслед за которыми приходит «Отрезвление, мгновенно вступающее в права после минуты слабости»². Сила оказывается слабостью, истина превращается в иллюзию. «Сияние», исходящее свыше и сулящее надежду, меняет свое существо: «Я думаю... о сиянии ложных чудес, поочередно очаровывавших и разочаровывавших мир. И о единственном достоверном чуде — том неистребимом желании чуда, которое живет в людях, несмотря ни на что. Огромном значении этого. Отблеске в каждое, особенно русское сознание»³. Стало быть, сияние всегда обманно — оно дает надежду и тут же отнимает ее. Упование чудом и вера в него заменены желанием чуда, пусть даже оно не сбудется никогда. Г. Иванов видит в максимализме, в ожидании чуда, невозможного, того, чего нет, национальную особенность, свойственную и ему, и его герою. Она, лишенная всякой практической сметки, не учитывающая реальности, а требующая незамедлительно царства небесного здесь, на земле, привита народу, которому эта ноша не под силу, русской интеллигенцией: «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечи. Законы жизни, сросшиеся с законами сна. Жуткая метафизическая свобода и физические преграды на каждом шагу. Неисчерпаемый источник превосходства, слабости, гениальных неудач. Ох, странные разновидности наши, слоняющиеся по сей день неприкаянными тенями по свету: англоманы, толстовцы, снобы русские — самые гнусные снобы мира, — и разные русские мальчики, клейкие листочки, и заветный русский тип, рыцарь славного ордена интеллигенции, подлец с болезненно развитым чувством ответственности. Он всегда на страже, он, как ищейка, всюду чувствует несправедливость, куда угнаться за ним обыкновенному человеку!»

Из этого желания чуда возникла и ностальгия, русская тоска: «Ох, наше прошлое и наше будущее, и наша теперешняя покаянная тоска. «А как живо было дитятко...». Ох, эта пропасть ностальгии, по которой гуляет только ветер, донося оттуда страшный интернационал и отсюда туда — жалобное, астральное, точно отпевающее Россию, «Боже, Царя

¹ Там же. — С. 7.

² Там же.

³ Там же. — С. 8.

верни»...»¹. В этом желании — тоска по, казалось бы, былому упорядоченному миру. В нем общепризнанные понятия были определенными, а теперь все понятия расплылись и всякая определенность уничтожилась. И «голос нового века» уже сказал: «Горе победителям». Для одних была уготована угнетающая тоска, для других — «горе». Погружаясь в ностальгию, «Можно ничего не думать, содрогаясь, вслушиваясь, слыша удивительные вещи, ожидая наступления минуты, когда горе и счастье, добро и зло, жизнь и смерть скрестятся как во время затмения на своих орбитах, готовые соединиться в одно, когда жуткий зеленоватый свет жизни-смерти, счастья-мученья хлынет из погибшего прошлого, из твоих погасших зрачков»².

Так распорядилось «мировое уродство», которое не только «не рухнуло», но и, «как скала, по-прежнему подпирает мир»³. И вот теперь с каким-то жутким наслаждением «тысячи глаз» глядят «с надеждой в... сияющую пустоту» и упиваются своей будущей смертью: «Вечный вздох мировой прелести: я отцветаю, я гасну, меня больше нет»⁴. В своей иссушающей ностальгии «потерянный человек», живущий в «пустоте», винит Россию, которая теперь, из эмигрантского далека, представляется ему идеальной страной, обещавшей чудо, которое — увы! — не свершилось: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»⁵.

Что же обещала «пушкинская Россия», придуманная русской интеллигенцией? Три обещания, три мифа были выражены в строках Пушкина и в «Шинели» Гоголя. Первый миф — могущество и величие России во главе с Петербургом («Красуйся град Петров, и стой»⁶). Второй миф — свобода, покой, целомудренное отношение к женщине, чистая любовь, вечная женственность, выраженные, как и первый миф, в ясных, прозрачных, кристальных стихах Пушкина («На холмах Грузии лежит ночная мгла»). Наконец, третий миф «чердачный, канцелярский», представляющий собой «самозащиту и противовес» «ледяному мифу пушкинской ясности», государственному принципу, запечатленному в словах «Красуйся, град Петров и стой», — равенство людей, торжество гуманизма по отношению к таким, как Акакий Акакиевич, признание их законного права на достойную жизнь, в которой соединятся вместе титулярный советник и генеральская дочь⁷. Все обещания оказались невыполненными. Ничего не осуществилось, и эмигрант, как всякий человек в мире, оказался перед зияющей пустотой. Ни один миф не спас — ни могущественная государственность, ни свобода и покой, ни любовь, ни вечная женственность, ни искусство.

¹ Там же.

² Там же. — С. 16.

³ Там же. — С. 25.

⁴ Там же. — С. 26.

⁵ Там же. — С. 32.

⁶ Так цитировал Г. Иванов.

⁷ Г. Иванов вспоминает знаменитую строку П.И. Вейнберга: «Он был титулярный советник, она генеральская дочь» (там же. — С. 29).

Мифы, возникшие в головах интеллигентов — людей искусства, вошли в сознание широкой публики. В этой связи Г. Иванов как поэт особое место отводит искусству. В условиях «мирового уродства» искусство существовать не может: «не только нельзя создать нового гениального утешения, уже почти нельзя утешиться прежним». Когда распадается мир, искусство исчезает в «умиротворяющей ласке реальности» и почти уравнивается с «мусором» бытия¹.

Раньше художнику было присуще чувство меры, а писатель вызывал слезы сочувствия воображаемыми картинами («Недавно это еще удавалось»).

Нынче «ложь искусства нельзя выдать за правду»². Чудо искусства исчезло и совершить его отныне нельзя. Г. Иванов на свой лад ощутил «невозможность поэзии», по выражению Г. Адамовича. Возврат к прежним духовным ценностям стал для искусства недостижимым препятствием, перейдя из области практической в сферу философскую. Между классическим искусством и искусством XX века прочерчена — и первым понял это Л. Толстой — «неизбежная черта, граница, за которой — никакого утешения вымышленной красотой, ни одной слезы над вымышленной судьбой». Новое искусство отличается от старого тем, что «все слова одинаково жалки и страшны»³. Раньше художник умел воплощать, теперь он способен только развоплощать. Мир распался, и гармония исчезла: «История моей души. Я хочу ее воплотить, но умею только развоплощать». Я завидую писателю, художнику, музыканту, «которые верят, что пластическое отражение жизни есть победа над ней». Они верили, что был бы только талант, «и дело сделано, все спасено, бессмыслица жизни, тщета страдания, одиночество, мука, липкий тошнотворный страх — преобразены гармонией искусства»⁴. Раньше искусство поднималось над бессмыслицей жизни, ее хаосом и вело человечество к идеалу, к гуманности, к совершенству, к свободной и прекрасной гармонии, теперь оно бессильно преобразить «мировое уродство». И надо признать, что ничто не спасает и ничто не может утешить — ни любовь к женщине, ни любовь к брату по человечеству, ни искусство.

Любовь к женщине? Раньше считали, что рождение ребенка продолжает род и обеспечивает родителям и человечеству бессмертие. Но, с одной стороны, «Бессмертия нет», ибо каждый смертен, а с другой — «Не может не быть бессмертье», ибо человеческий род не умирает. Однако это

¹ Некоторые исследователи полагают, что «идея невозможности искусства как бы подтверждается скрытыми цитатами из Бёме, Ницше, Чаадаева». Другие даже считают, что в «Распаде атома» заложено начало ивановской цитатности, особенно широко в последние годы творчества. Мысль эта мотивирована тем, что это сочинение построено на переплетении и перестановке мотивов и планов уже ранее использованных в других произведениях. Однако «цитатность» изначально присуща Г. Иванову и имеет целью не столько обосновать идею невозможности искусства, сколько внести новые смыслы в традиционные мотивы и поэтические формулы, подчеркивая, с одной стороны, прочную связь с традицией, а с другой — обновление.

² Там же. — С. 13.

³ Там же. — С. 7.

⁴ Там же — С. 16.

неважно, есть оно или нет. Важно другое: «Зачем мне нужно бессмертье, если я так одинок?»¹

Любовь к себе подобному? Можно, конечно, «Полюбить кого-нибудь больше самого себя...», «а потом увидеть дыру одиночества, черную ледяную дыру».

Искусство? Но оно ложь и никакие усилия не выдадут его за правду. К тому же все идеалы, все ценности, все гуманные идеи уже высказаны и давно стали банальностью. Даже достигнутая гармония — банальность. Так возникает «Догадка, что искусство, творчество в общепринятом смысле, не что иное, как охота за все новыми и новыми банальностями. Догадка, что гармония, к которой стремится оно, не что иное, как некая верховная банальность». И все вообще, весь мир превратился в одну банальность: «Любовь началась банально, как все прекрасное. Вероятно, гармония и есть банальность». Жизнь, реальность как таковые исчезли, превратившись в бессмысленное мировое уродство, не содержащее ничего, кроме бессмыслицы, которая только одна и реальна («Все нереально, кроме нереального, все бессмысленно, кроме бессмыслицы»²).

Человек остался в хаотической и бессмысленной пустоте и не знает, где пролегает дорога к реальности, к порядку, к истине, к утерянной гармонии искусства, к некогда дорогим ценностям. У него есть «Догадка, что истинная дорога души вьется где-то в стороне — штопором, штопором — сквозь мировое уродство». Но он не может вырваться из цепких объятий «мирового уродства», потому что сам его «частица». Выхода нет. Однако есть надежда: внутри «мирового уродства» лежит неподвижный, спящий атом. Может быть, выход в том, чтобы «его ковырнуть. Пошевелить его спящую суть. Зацепить, поколебать, расщепить. Пропустить сквозь душу миллион вольт, а потом погрузить в лед»³. Для того чтобы переселиться из земного ада в небесный рай, достаточно распада атома человеческой личности. Однако вечное блаженство на земле достигается ценой смерти. Тогда наступает блаженство небытия. Так как духовная смерть уже наступила, то ценность бессмысленного тела, в полном согласии с Баратынским, несущественна. Распад атома человеческой личности уже совершился, и тело должно последовать за душой и духом, не дожидаясь тотального преображения. Для этого нужно просто пустить пулю в лоб. Так и поступает герой Иванова. «Распад атома», таким образом, становится знаком смерти — медленной смерти духа и прекращающей агонию мгновенной смерти тела, — разрешаясь в трагической развязке.

Сам писатель погружается в свое одиночество, в свою обделенность. Здесь его согревает, как ни странно, неисчезающая надежда на самые простые желания, далекие от всякой социальности, политики и общечеловечности, и он создает в одиноком углу, как писал Р. Гуль, новую музыку.

«Распад атома», как замечено почти всеми исследователями творчества Г. Иванова, привел Иванова к новому взлету в поэзии. Впервые в этом

¹ Там же. — С. 26.

² Там же. — С. 10.

³ Там же. — С. 24.

центрального, «кризисном» произведении затронуты темы, развитые впоследствии в поздних стихотворениях поэта.

Отзывы о «Распаде атома» разделились: одни критики (Д. Мережковский, В. Злобин) высказались вполне доброжелательно, другие (Г. Струве) негативно.

Развернутый отзыв принадлежал В. Ходасевичу, который начал его с того, что подверг критике как мнение Д. Мережковского о гениальности книги, так и противоположное, гласившее, что «Распад атома» следует «подвергнуть... *смертной казни молчанием* — за непристойность и неэстетичность»¹.

Касаясь эстетической стороны «Распада атома» Ходасевич писал: «Эстетическое качество художественного произведения определяется не содержанием образов, а их взаимоотношением и взаиморасположением, так же как мастерством автора... Спору нет — внешнее содержание словесного натюрморта, щедро разбросанного Георгием Ивановым по страницам его книги, определяется содержимым опрокинутого ящика для отбросов. Но нельзя отрицать, что все эти сами по себе некрасивые предметы подобраны, скомпонованы и изображены с отличнейшим живописным умением. Свои изящные образы Георгий Иванов умеет располагать изящно, до такой степени по всем правилам самой благонамеренной и общепринятой эстетики, что (говорю это без малейшего желания сказать парадокс) все эти окурки, окровавленные ватки и дохлые крысы выходят у него как-то слишком ловко, прилизанно и в конечном счете почти красовито. Поэтому видеть в «Распаде атома» какой-то эстетический катаклизм было бы до последней степени ошибочно и наивно»².

Основной недостаток книги с эстетической точки зрения автор отклика видит в том, что Г. Иванов «не сумел избавиться от той непреодолимой красивости, которая столь характерна для его творчества и которая составляет как самую сильную, так и самую слабую сторону его поэзии»³.

Ходасевич проникательно отметил: «Новая книга Георгия Иванова вообще гораздо ближе к его стихам, нежели может показаться с первого

¹ Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. — М., 1991. — С. 607. В этом месте автор рецензии ответил тем, кто считал «Распад атома» не только натуралистической или излишне физиологической книгой, но и порнографической: «Спору нет — многие вещи являются в ней без обычных покровов и многие названы своими именами. Однако сто восемь лет тому назад сказано, что литература существует не для пятнадцатилетних девиц и не для тринадцатилетних мальчиков, да и было бы явной несправедливостью обвинять в порнографии книгу Иванова, худо ли, хорошо ли написанную, но во всяком случае далекую от тех специфических заданий, которые ставит себе всякий порнограф. Не отрицаю, что порой хочется заподозрить автора в суетном желании задеть «буржуазный» слух, но даже если и есть у него такое желание — до порнографии отсюда еще очень далеко. Однако мне кажется, что и намерения «эпатировать» у нашего автора не было: судя по многим признакам, обнаженно физиологические мотивы составляют очень строго продуманную и взвешенную часть того запаса образов, которым он оперирует» (там же. — С. 608).

² Там же. — С. 608–609.

³ Там же. — С. 609.

взгляда»¹. Доказательством служит то, что «построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обильными повторами, рефренами, единоначатиями и т.д.». Верно выявив «стихотворную и лирическую природу» сочинения, Ходасевич отдает «Распаду атома» предпочтение перед стихами Г. Иванова. Неоспоримое преимущество этого произведения, состоит, по мнению критика, в том, что, «если тема и самое «настроение» книги не могут претендовать на совершенную оригинальность..., то все же по сравнению со стихами тут многое обновлено, а главное — литературные влияния на сей раз чувствуются гораздо слабее, а искреннего чувства — гораздо больше. Многие (и, быть может, наиболее «рискованные») страницы написаны с очень острым и неподдельным лиризмом»².

Г. Иванов, однако, не ограничился, по мнению Ходасевича, обобщающей субъективностью, а выступил с претензией на «объективность и чуть ли не обязательность», впав в риторику и изменив принципам художественности. «Для этого, — замечает Ходасевич, — он прежде всего отказался от обычного в лирике знака равенства между автором и героем. Он написал книгу от имени вымышленного лица, которому можно приписать мысли и поступки, завершающие его внутреннюю и внешнюю биографию с такой полнотой, которая при сохранении тождества между героем и автором невозможна». Но, отказавшись от тождества, автор не смог создать художественно объективную и убедительную историю героя, потому что из-за лика мелкого героя выглядывает лицо автора.

Замысел книги, считает Ходасевич, заключается в том, что глаза героя вдруг раскрываются на бесчисленные проявления «мирового уродства», отменяющего все духовные ценности и делающего жизнь невозможной. На этом основании герой кончает с собой, и всей своей книгой автор явственно хочет сказать, что иного выхода для прозревшего человека нет»³. Это и есть тот «взрыв», который автор «стремится проинформировать».

В реальности намеченный замысел не воплотился. Если бы трагическое знание «открылось счастливому и духовно-творческому человеку, его история могла бы быть убедительна»⁴. Но Г. Иванов вывел на сцену «человека, которого постигла любовная неудача, — и от этого мир ему стал мерзок, и перед тем, как пустить себе пулю в лоб, он решает испакосить мир в глазах остающихся»⁵. «Идеология», продолжает Ходасевич, «самая не только необязательная, но и глубоко пошлая, истинно мещанская, вроде того, что выселяют из квартиры за невязно платы — давайте обоим пачкать и стекла бить! Главное уродство, оказывается, заложено не в мире, а в самом герое. Он, правда, себя и не щадит, рассказывая о себе немалое количество гнусностей, но он напрасно обольщается мыслью, что “на него весь свет похож”». Таким образом, истинная причина миро-

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. — С. 609–610.

⁴ Там же. — С. 610.

⁵ Там же.

отношения героя — частная, чисто личная, но она маскируется «разочарованиями возвышенного порядка», каковыми предстают разочарование в Боге, в искусстве (герой, например, по словам Ходасевича, «с радостью констатирует, что шум воды в уличном писсуаре по существу не отличается от шума пушкинской Арагвы»). На этих основаниях герою кажется, что он «перерос» искусство. В действительности он до него не дорос. Оно для него — не более как «культурная надстройка», отпадающая тотчас, как только задеты его действительные, нутряные интересы»¹. Хотя герой рассуждает об искусстве, в том числе о поэзии, его «уши заложены, потому что поэзия ему была и есть глубоко, органически чужда. Он не только не творческий, но и не сотворческий человек».

Стало быть, все размышления ивановского героя ложны, и «нет сил поверить в идейную природу его отчаяния. И когда он пытается это отчаяние мотивировать «гражданскими» причинами, мы не верим, что его «гражданственность» — правая, подлинная».

Тут Ходасевич высказывает ядовито ироническое предположение: «И когда он стонет: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?» — так и кажется, что не слышали бы мы этих стихов, если бы изменчивая обладательница «синего платья» любила его и если бы мог он устроить жизнь по ее вкусу — так, чтобы налицо были «танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины» — чтобы год состоял «из трехсот шестидесяти пяти праздничков», а месяц — “из тридцати именин”».

Обвинив героя Г. Иванова в мещански-обывательских чувствах и настроениях его героя, Ходасевич заключает: «И вот тут становится жутковато: как бы не взяли в Москве да не перепечатали бы всю книжечку полностью, как она есть, — с небольшим предисловием на тему о том, как распадается и гниет эмиграция от тоски по «красивой жизни» и по нетрудовому доходу и как эту тоску прикрывает она возвышенным разочарованием в духовных ценностях?»

Эту опасность Георгий Иванов создал тем, что своего очень мелкого героя попытался выдвинуть в выразители очень больших тем, будто бы терзающих современное человечество. Его ошибку следовало бы исправить, решительно отмежевавшись от идеологии и психологии “распадающегося атома”².

Такой вывод стал возможен вследствие того, что масштаб личности Г. Иванова-автора и его героя не совпадают. Хотя последний охвачен страхом перед «мировым уродством», и любовь выступает одним из разочарований в ряду других, доля истины в рассуждениях Ходасевича есть: между автором и героем намечена общность, но она ускользает. Вера в чувства и настроения Г. Иванова, действительно страдающего от «мирового уродства», сочетается с недоверием к герою, не стоящему на высоте мыслей автора.

Спустя некоторое время в мире все изменилось. Началась вторая мировая война. Г. Иванов и И. Одоевцева вскоре, еще до массового бегства из Парижа, уехали в Биарриц — международный курорт, расположен-

¹ Там же.

² Там же.

ный на берегу Бискайского залива, на юго-западе Франции, близ испанской границы. Здесь находился дворец императрицы Евгении, жены Наполеона III. Город изобилует виллами, казино, отелями, купальнями. Тут можно было наблюдать и руины средневекового замка, и православный храм. Когда-то в Биаррице побывал А. Блок. В «Англете» («Anglet»), под Биаррицем, у Ивановых была своя вилла. Они сдали ее внаем и поселились близ моря, на авеню Эдуарда Седьмого. По эмигрантским меркам, Одоевцева и Г. Иванов роскошно устроили свой быт. Отцовское наследство оказалось весьма солидным, и семья благоденствовала. И. Одоевцева и Г. Иванов сняли квартиру в дорогом районе Парижа, летом уезжали на курорт и чувствовали себя вполне обеспеченными людьми. Покидая Париж, они не могли знать, что вскоре разорятся и станут влачить нищенское существование.

Г. Иванова несколько беспокоила мобилизация: призовут его в армию или не призовут. Он недоумевал по поводу добровольного желания Г. Адамовича служить во французских войсках. Сам он считал себя в свои сорок с лишним лет совершенно неспособным к военной службе и справлялся, подпадает ли он под призыв или нет. Настроение среди эмигрантов было мрачное. Быт и условия для писательства резко ухудшились. Эмигранты потянулись из Парижа на юго-запад Франции и часть из них поселились в Биаррице (Тэффи, поэт В. Мамченко, а затем Мережковские¹, А. Керенский и др.).

Вскоре, в понедельник 24 июня 1940 года Франция подписала капитуляцию. Вторник был объявлен днем национального траура, В среду немцы уже вошли в Биарриц. Виллу Ивановых оккупанты реквизируют, а имущество разграбят². На террасе отеля «Мэзон Баск» в августе 1940 года отметили 75-летие Мережковского. Юбиляр, по воспоминаниям Тэффи, «сказал длинную речь, немало смутившую русских клиентов отеля. Речь была направлена против большевиков и против немцев. Он уповал, что кончится кошмар, погибнут антихристы, терзающие Россию, и антихристы, которые сейчас душат Францию... «Ну, теперь выгонят нас немцы из отеля», — шептали перепуганные русские».

Зима выдалась холодной, с большими морозами, необычными для Биаррица. Редко у кого было отопление, все мерзли, но Мережковским удалось снять дом с отоплением, и они стали собирать по воскресеньям. К ним приходили Г. Иванов с И. Одоевцевой, Тэффи, А. Керенский, Мамченко. Керенский с женой бывали и у Ивановых, причем Керенский всегда спорил с «нигилистом» Г. Ивановым, а, уходя, не забывал его перекрестить на прощание. Однажды, погорячившись, Керенский попенял Г. Иванову: «С такими взглядами, как ваши, невозможно было бы управлять Россией». Г. Иванов тут же нашелся, и, острый на язык, ядовито произнес: «Поэтому я и не вмешивался, вы блестяще справились сами».

¹З. Гиппиус записала в дневнике: «Противный Биарриц сер, холоден, переполнен до отказа». Некоторые не выдерживали тамошней жизни. Например, И. Бунаков-Фондаминский, соредaktor «Современных записок», вернулся из Биаррица в Париж и погиб.

²В 1944 году вилла была сожжена американцами, бомбившими Биарриц.

Печататься было, разумеется, негде. Но однажды распространился слух, что в США возобновлены «Современные записки». Оказалось, что речь шла о другом издании, которое получило название «Новый журнал». Редакторы его, М. Алданов и М. Цетлин, озаботились судьбой своих соотечественников и назвали тех писателей, кто оказался на оккупированной, а кто в свободной зонах поверженной Франции. Перечислив писателей, редакторы сообщали, что все эти «беллетристы, поэты, художники живут в очень тяжелых материальных условиях». Ивановы к ним никак не относились: Одоевцева устраивала у себя игру в «бридж», у Ивановых собиралась светская публика, о них упоминали в светской хронике. Г. Иванов в бридж не играл, но на его беду писатель-прозаик Ю. Фельзен прочитал отчет в светской хронике, из которого явствовало, что в числе приглашенных были и офицеры. Об этом он написал Г. Адамовичу. Письмо Ю. Фельзена шло долго и, когда его получил Г. Адамович, то Биарриц был уже занят немцами. Г. Адамович решил, что Ивановы приглашают на карточную игру немецких офицеров, и рассказал о новости знакомым. Так Г. Иванов превратился в коллаборациониста. Слухи поползли из Парижа обратно в Биарриц, и некоторые знакомые порвали отношения с Ивановыми. Когда же Ивановы вернулись в Париж, то, по словам Одоевцевой, «Из-за Адамовича после войны от нас отвернулась вся русская эмиграция». Тут припомнили фразу, однажды сказанную Г. Ивановым: «хоть с чертом, но против большевиков». Она была превратно истолкована в том духе, что раз «не с большевиками», то с Гитлером. Так наступил разрыв с Г. Адамовичем.

Вернувшись в Париж, Ивановы обнаружили, что их квартира разграблена, а чтобы привести ее в порядок не было средств: прибалтийские республики стали частью СССР, и наследство Одоевцевой лопнуло, денег ей никто не собирался выплачивать. Внезапно Ивановы оказались на пороге бедности, а затем — в полной, беспросветной нищете.

С выхода «Отплытия на остров Цереру» прошло 6, а с года издания «Распада атома» — 5 лет. Все это время Г. Иванов почти молчал. Но в 1943 году его муза проснулась. Он вернулся в поэзию новым Георгием Ивановым. И. Одоевцева, свидетельствуя об этом преображении, считала причиной победу боли за Россию, за ее судьбы.

Переезд в Париж. Журнал «Возрождение». Сотрудничество в «Новом Журнале». «Портрет без сходства».

До того, однако, как сложилась книга новых стихотворений, Г. Иванов и И. Одоевцева переехали в Париж и поселились в гостинице «Англетер». Вскоре Г. Иванов опубликовал стихи сначала в «Русском сборнике», а потом в альманахе «Орион» (Париж). Некоторое время поэт жил в Русском доме в Жуан-ле-Пен, где общался с Буниным. В 1949 году его пригласили в журнал «Возрождение», и он напечатал там мемуарный очерк «Блок и Гумилёв». В том же году началось его сотрудничество в нью-йоркском «Новом Журнале». И вот, наконец, парижское издательство «Рифма» весной 1950 года выпустило поэтический сборник Г. Иванова «Портрет без сходства», посвященный Ирине Одоевцевой.

Многие современники сразу отметили, что перед ними «новый», непохожий на прежнего автора сборников «Розы» и «Отплытие на остров

Цитеру», Г. Иванов. Ю. Иваск объявил Г. Иванова в «Новом Журнале» лучшим поэтом русской эмиграции. «Может быть, я ошибаюсь, — писал Р. Гуль. — Но мне кажется, что во весь рост Георгий Иванов стал только за последние десять лет. Если бы он не дал стихов из «Портрета без сходства» и в особенности тех, что еще не вошли в сборники, а появились только в повременной печати (главным образом в нашем журнале), то *своеобразного* Георгия Иванова, с лица необщим выраженьем, у нас не было бы. Химический состав поэзии Иванова кристаллизовался только теперь»¹.

Конечно, в этих словах было известное преувеличение: темы Г. Иванова и его поэтика были естественным развитием предыдущих эмигрантских сборников. Однако и изменения были заметны. Главный смысл этих перемен заключался в том, что отчаяние не имело никакого просвета, никакого, даже ложного, сияния, но содержало какое-то мудрое примирение с устройством земного мира, со смертью:

Если бы жить... Только бы жить...
Хоть на литейном заводе служить.

Хоть углекопом с тяжелой киркой,
Хоть бурлаком над Великой Рекой.

«Ухнем, дубинушка...»
Все это сны.
Руки твои ни на что не нужны.

Этим плечам ничего не поднять.
Нечего, значит, на Бога пенять.

Трубочка есть. Водочка есть.
Всем в кабаке одинакова честь!²

Это примирение было лишено всякого ропота, его нельзя равнодушным, но в нем не было ни бунта, ни эпатажа, но вместе с тем чувствовалось твердое противление злу. Теперь земной мир представлялся не только уродливым, но иррациональным. В нем отсутствовало всякое разумное начало, и картины, нарисованные Г. Ивановым, напоминали полотна сюрреалистов. Одновременно они были выражены каким-то примитивным языком. Там же, где на первый план выходила личность поэта, его

¹ Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 235.

² Конечно, смысл стихотворения этими замечаниями не ограничивается: Г. Иванов в нем смеется над иллюзиями эмигрантов («Все это сны»). И. Одоевцева вспоминала, что за завтраком в рижской газете «Сегодня» Г. Иванов произнес: «Я бы, пожалуй, согласился умереть как поэт, чтобы продолжать как человек жить до ста лет — с табачком и водочкой, разумеется» (Одоевцева И. На берегах Сены. — Париж, 1983. — С. 33). См. также стихотворение «Уплывают маленькие ялики...»: «Припаси, дружок, немного водочки, Вот теперь ее и разопьем».

переживания, поэтический язык терял всякую возвышенность. Ориентиром для Г. Иванова стала разговорная и даже просторечная стихия.

Название «Портрет без сходства» подразумевает, что земной лирический облик (портрет авторского лица), нарисованный в стихотворениях, не имеет ничего общего с тем идеальным прообразом, освобожденным от земного искажения, который внутренне ощущает и несет в себе Г. Иванов. В стихотворении «В небе нежно тают облака...» он вспомнил образ «портрет без сходства» и писал, что, затеяв сам с собой игру, он чувствовал себя в саду, «Как портрет без сходства в пышной раме...». Это двойное несоответствие (с одной стороны, портрет неудачен, ибо от портрета требуется, чтобы было соблюдено сходство с оригиналом, а с другой, неудачный портрет помещен в пышную раму, которая только подчеркивает его низкое качество) переведено из бытового плана в трагический: речь идет не о недостатках портрета, а о невозможности совмещения земного и небесного, действительного и идеального, предельного и запредельного. Однако название имеет в виду не только несходство между земным и идеальным, но и то, что в лирике проступил настоящий, подлинный, реальный в своей идеальной сущности портрет поэта Г. Иванова, не тождественный его земному прообразу.

В «Портрете без сходства» Г. Иванов помнит о начале своей эмигрантской поэтической славы («Тихо перелистываю «Розы» — «Кабы на цветы да не морозы!»), но скорее в этих словах содержится намек на то, что в «Портрете без сходства» он далеко ушел от настроений и переживаний, выраженных в первом эмигрантском сборнике.

И в самом деле. В «Портрете без сходства» появился новый раздел «Rayon de Rayonne». В нем выражена абсурдность жизни не средствами обычного рационально-чувственного искусства с соблюдением реальных пропорций предметов, а иррациональностью земного мира, бессмысленного в своей изначальной сущности. В первом же стихотворении «В тишине вздохнула жаба» стихотворные строки вопиют из-за логического несоответствия, хотя формальные правила грамматики, синтаксиса, стиха и сочетания рифм соблюдены и даже выстроены виртуозно. Рифмы располагаются следующим образом: аабаввгвг. Но сочетание картин логически ни с чем не сообразно:

В тишине вздохнула жаба.
Из калитки вышла баба
В ситцевом платке. <...>

Видна, однако, не только бессмыслица искусства, но бессмыслица жизни, в основе которой лежит иррациональное начало. А до этого иррационального корня средствами привычного ему искусства Г. Иванов не достигает. Тогда он играет на контрасте и обращается к лирическому примитиву, передавая и вздох жабы, и слабое биение человеческого сердца («Сердце бьется слабо, слабо, Будто вдалеке»). В сюрреалистическом¹

¹ Сюрреализм (сверхреализм) появился на европейской литературной арене, когда Г. Иванов обосновался в Париже. «Манифест сюрреализма» А. Бретона появился в 1924 году. Он вырос в противостоянии картезианству с его рационализмом и ясной

стихотворении «**Портной обновочку утюжит...**» обычная работа портного вдруг обретает черты гротеска: брюки оказываются «из воска, из музыки, из лебеды», на них появляется «белая полоска — Граница счастья и беды». И вот уже

Из бездны протянулись руки:
В одной цветы, в другой кинжал.

Невидимый убийца позаботился после убийства положить на грудь портного цветы, а

брюки Иванова
Летят и — вечность впереди.

Бытовая картина неожиданно переводится в астральный план. Все это напоминает отчасти Бенедиктова, только без его вульгарности и безвкусия.

Не менее бессмысленно, «невероятно до смешного», исчезновение целых миров:

Вдруг — ни похода ледяного,
Ни капитана Иванова,
Ну абсолютно ничего!

Сама стилистика раздела «*Rayon de Rayonne*» уподобляется стилистике детских стихов¹ («Где-то белые медведи На таком же белом льду Повторяют «буки-веди, Принимаясь за еду»), сюрреалистов и футуристов.

В стихотворении «**Снова море, снова пальмы...**» иррациональное начало осмыслено производным ада и его проявлением, причем таковым является безодидная «птичка-невеличка» с его «печально-вкарадчивым» голоском:

Может, и совсем не птичка,
А из ада голосок?²

логикой. Стало быть, сюрреализм — разновидность искусства авангарда, вставшего на путь эстетического бунта традиций Рене Декарта.

¹ Ю. Терапиано писал о «*dadaïsme*» (от детской лошадки «*dada*») и видел в них игру под ребенка, под наивность. См. также стихотворение «Заезвешься, мечтая...». В связи с названием раздела «*Rayon de Rayonne*» («Район де район»), которое звучит странно для стихов (в буквальном переводе: «Отдел вискозы» или «отдел искусственного шелка»; предлагалось перевести также: «Неон в Нейлоне»), к Г. Иванову обратились за толкованием этого раздела. Он ответил в футуристически-сюрреалистическом духе: «Район де район — нечто вроде дыр бул щыр-убещур на французский лад» (ГЛ. С. 26, 18 апреля 1956). В. Смоленский в своем отзыве разделил книгу на две части: «Первая Лермонтовски печальная, вторая (цикл «*Rayon de Rayonne*» — В.К.), пропитанная гейневским ироническим ядом» (журнал «Возрождение», 1954, № 32. — С. 141).

² По мнению Ю. Терапиано, «Птичка — это как бы попытка распознать, что несет

На этом общем иррационально-бессмысленном фоне по-иному смотрятся стихотворение «В пышном доме графа Зубова...». Исследователи отыскивали факты и реалии, позволившие бы им утверждать, что Г. Иванов описал действительное событие. На самом деле он, как утверждал граф Зубов, Г. Иванов в его доме никогда не бывал¹. Это стихотворение — тоже одна из сюрреалистических фантазий Г. Иванова, где Ахматова гладит «пса лохматого» — символ одиночества, неприютности и вместе с тем символ потусторонней нечистой силы.

Обобщением раздела и всего сборника служит «Как вы когда-то разборчивы были...», в котором были использованы образы Г. Адамовича из стихотворения «Куртку потертую с беличьим мехом...»². Иррациональная бессмысленность земного бытия не исчезает:

Стал нашим хлебом цианистый калий,
Нашей водой — сулема.
Что ж — притерпелись и попривыкали,
Не посходили с ума.

Однако ни она, ни обреченность на смерть, о которых говорится в ироническом тоне, не уничтожила воли противиться злу:

Даже напротив — в бессмысленно-злом
Мире — противимся злу:
Ласково кружимся в вальсе загробном,
На эмигрантском балу.

Если в разделе «Rayon de Rayonne» иррациональность и бессмыслица явились в своем оголенном, непосредственном виде, и автор далеко не всегда делает себя объектом переживания, а остается наблюдателем («В тишине вздохнула жаба...», «Портной обновочку утюжит...», «Все чаще эти объявления...», «Где-то белые медведи...» и др.), то в первом разделе он и объект, и субъект лирического переживания. Здесь он говорит от лица «я»: «Это вам говорю из Парижа я...», «Вот я иду по осеннему полю...», «В награду за мои грехи...» и др. Его мысли и чувства обращены к России и к неизменному закону всеобщего превращения, где правят бал жизнь и смерть, где каждого ждет объятие ледяного небытия. Но в этом законе есть исключения, только они не для людей. Можно примириться со всем, можно понять:

нам наступившая «новая эра», вопрос в символической форме — окажется ли она человеческой или дьявольской».

¹ «... Г. Иванов у меня в доме не бывал... это его пышная фантазия» — говорил В.П. Зубов Ю.П. Иваску в 1960 году (Новое литературное обозрение, 2002, № 58. — С. 158). Кроме того, никаких овальных комнат в особняке Зубова не было, А.А. Ахматова никак не комментировала свое «предсказание», хотя всегда откликалась на «биографические свидетельства» Г. Иванова.

² После примирения с Г. Адамовичем Г. Иванов снабдил стихотворение эпиграфом из этого стихотворения.

Что-то сбудется, что-то не сбудется.
Перемелется все, позабудется...
Нас не будет,
Но останется эта вот, рыжая,
У заборной калитки трава.

Так рыжая, неказистая, пожухлая трава становится у Г. Иванова высоким ностальгическим символом России. Этот простой, самый обыкновенный, неприметный образ («У заборной калитки трава») вдруг получает нежное, трогательное, универсальное, всеобщее значение. И еще: за вполне конкретными и осязаемыми предметами, которые можно потрогать (трава), встают неосызаемые явления (тоска по родине, по Петербургу, по старой культуре)¹. В конечном счете, беда не в том, что поэт, как и другие русские люди, в изгнании, — беда в том, что нет возврата назад. И эту траву уже нельзя осязать, как нельзя сказать, плещется или уже не плещется Нева, долетают к ней слова или нет. Почему, однако, таков Промысел, — никто, как и сам поэт, не могут сказать:

Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва.

Тема неизменности и превращений («**Все неизменно и все изменилось...**», «**Я не стал ни лучше и ни хуже...**») дополняется неизбежным поражением, потому что, дав свободу, судьба отняла надежду или даже после смерти обрекла на недоступность иной жизни, которая

Так же безнадежна, как земная,
Так же недоступна для тебя.

В этой связи возникает тема искусства в ее темной и светлой сторонах. Теперь искусство, которое по природе лжет («**То, о чем искусство лжет...**»²), стоит в одном ряду с тем, что «сердце бережет — Вечный свет, вода живая», и одновременно оно — знак обмана, иллюзии, сна («Искусства сладкий леденец»).

Есть, однако, и другая сторона искусства, отраженная в стихотворениях «**В награду за мои грехи...**», «**Я не стал ни лучше и ни хуже**», «**Был замысел странно-порочен...**».

Тут Иванов поднимает пушкинскую тему немотивированности дарования («Моцарт и Сальери»), даваемого не за нравственные и прочие заслуги, а просто так, и высокого наслаждения этим душевным богатством. Он даже утрирует немотивированность поэтического дара, который, с од-

¹ Ю. Трубецкой выразился об этом точно: «реальная «вещность» в стихах Георгия Иванова еще резче подчеркивает то, чего нельзя осязать» (Новое русское слово, 1962, 15 июля).

² Мысль о том, что искусство лжет, воспринята, вероятно, от Ф. Сологуба и процитирована в «Петербургских зимах»: «Искусство — одна из форм лжи. Тем только оно и прекрасно. Правдивое искусство — либо пустая болтовня, либо кошмар...» (Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. — Т. 3. С. 140).

ной стороны, понимается как награда, но не добродетель, а за свойства противоположного толка:

В награду за мои грехи,
Позор и торжество,
Вдруг появляются стихи —
Вот так... Из ничего¹.

Итак, стихи возникают у настоящего поэта «из ничего», «волшебна на авось», а дар дается «в награду... за грехи». Главное свойство истинного поэтического дара — преобразование мертвого, тленного, преходящего в живое, вечное, непреходящее. В этом состоит и радость художника, и наслаждение, испытываемое им. Приход музыки и чувство вдохновения наступает в тот миг, когда исчезает расстояние между музыкой сфер и поэтом:

Жду, когда исчезнет расстояние,
Жду, когда исчезнут все слова
И душа провалится в сиянье
Катастрофы или торжества.

И даже, когда «Был замысел странно-порочен...»,

жизнь подняла
В тумане — туманные очи
И два лебединых крыла.

И все-таки тени качнулись,
Пока догорала свеча.
И все-таки струны рванулись,
Бессмысленным счастьем звуча...²

Эти откровения Г. Иванова контрастны тому общему ощущению и переживанию собственного искусства, которое он выразил в трагическом стихотворении

Друг друга отражают зеркала³,

¹ К. Мочульский еще в рецензии на сборник «Розы» отметил: «...каждое новое стихотворение рождается чудом из ничего» (Современные записки, 1931. Кн. XLVI. — С. 501).

² В этом стихотворении современники, в частности Берберова, видели влияние И. Анненского: помимо оплывающих свеч, темы красоты утрат, упоминали еще склонность к употреблению наречий в сочетании с краткими прилагательными («странно-порочен»; у Анненского «капризно-желанны», «нежно-желанны» и т. п.). — Русская мысль, 1950, 7 июля. В. Марков считал, что эти стихи не о нигилизме, а о невозможности нигилизма, о преодолении нигилизма. Даже там, где нет слова «все-таки», оно все-таки присутствует» (Опыты, 1958, № 8. — С. 90).

³ В данном случае переименованными с полемическим уклоном оказались строки З. Гиппиус из стихотворения «Зеркала»:

Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность поражения.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья¹.

Формула «искусство лжет» здесь обретает конкретный смысл: если поставить зеркала друг против друга, то правое станет левым, а левое правым, «да» превращается в «нет», «добро» в «зло», и эти искаженья становятся вечными и бесконечными, так что «правда» искусства навсегда исчезает и ее невозможно восстановить. Так складываются в искусстве и отношения художника с природой, поэта с объективной действительностью. Они — два зеркала, которые смотрятся друг в друга. Какое из них истинное и не искажающее? Но есть и более глубокий философский смысл: земное и небесное, их бесконечное созерцание друг друга, совместимость противостояния. Они тоже глядятся друг в друга как зеркала, и какое из них подлинное — реальное или идеальное — нам не дано знать. Для нас оставлена загадка. Однако зеркала связаны между собой и отражают разные факты и вещи: непобедимости зла² нет, но есть неизбежность поражения, уже нет веры в музыку³, которая сожгла душу поэта, но есть вера в пепел этой сожженной музыкой души, а, стало быть, душа и музыка *были*.

Наконец, в «Портрете без сходства» Г. Иванов вновь обратился к переживаниям любви и написал несколько замечательных и очень трогательных стихотворений. В стихотворении «**На грани таянья и льда...**» происходит реальное превращение, когда влюбленные меняются душами: «Ты — это я. Я — это ты», а затем — «Я — это ты. Ты — это я», и обоих ждет «хрупкий лед небытия». Любовная тема позволяет Г. Иванову найти и передать свою тему: неокончательной воплощенности бытия, его незавершенности, способности к превращениям, к метаморфозам. В этом, по его мнению, проявляет мудрость Творца, на которой зиждется лирическая поэзия.

Но каждое было лукаво,
Земли иль небес ему мало, —
Друг друга они повторяли,
Друг друга они отражали...

(Гиппиус З.Н. Стихотворения. — СПб., 1999. — С. 274).

¹ Пепел — символ преображения.

² К. Померанцев, толкуя это выражение, сказал на вечере, посвященном памяти Г. Иванова: «Здесь воистину христианское отношение ко злу. Зло непобедимо. Если б зло можно было в этом мире победить, то это был бы не наш мир, это был бы рай». По его словам, то, что в физическом плане явилось поражением (распятие Христа), в плане духовном явилось величайшей победой.

³ Слово «музыка», которой Г. Иванов придавал особое значение в своей эстетике и философии творчества, употребляется им в широком значении: музыка — это гармония мира; движение мировых стихий; поэтическое звучание стихов поэта.

Особенно красиво стихотворение
Поговори со мной о пустяках,
О вечности поговори со мной. <...>

Оно построено на варьировании и сопряжении контрастных словесных (пустяки — вечность) и повторяющихся «музыкальных» (весна — беззаботна — грусть) мотивов, напоминающих перелив музыкальных тем. И. Чиннов увидел Г. Иванова в этом стихотворении по-прежнему слабым и жалким человеком. «Но, — писал он, — насколько это убедительнее, чем поза титана или хотя бы поза «сильного духом», в которую становятся некоторые другие поэты»¹.

Отклики на «Портрет без сходства» последовали незамедлительно и недостатка в них не было. Даже явные недоброжелатели Г. Иванова (Н. Берберова и В. Вейдле) оценили сборник по достоинству.

Н. Берберова писала: «Положение Иванова среди современных ему поэтов настолько исключительное, что к книге его невозможно, да и несправедливо было бы подойти с точки зрения личной удачи поэта. На нее необходимо взглянуть как на звено в истории русской поэзии — в частности, ее периода последних шестидесяти лет. Этот период начался в 90-х годах прошлого века, «Портрет без сходства» завершает его; случилось так, что маленькая эта книжка становится последним вздохом почившего гиганта»². Она выделила в книге две части, «из которых первая как бы «серьезная», а вторая — «ироническая», обе эти части сливаются друг с другом и дополняют друг друга, придавая цельность книге. Больше того: именно вторая, несмотря на ее кажущуюся легкость, приносит пряность и прелесть в поэзию Иванова. На этом фоне «зловещего юмора» мы яснее видим сущность стихов его и лучше понимаем их магию»³.

Г. Иванов считал «Портрет без сходства» «делом всей своей жизни». В эти годы, говоря по-старинному, его посетило вдохновение. Поэт уверял, что стихотворения он не вымучивал, а они «приходили» к нему сразу, почти готовыми. И это делает его поэзию подлинной и правдивой. А подлинность и правдивость не подделаешь. И хотя он писал: «Поэзия — искусственная поза...», это выражение касалось степени воплощенности чувства и лирического переживания, а не принятой им искусственной позы, которая не была ему свойственной. Ему было чуждо намеренно обнажать настроения и рядиться в нищие. Его отличала, как и Блока, бесстрашная честность с самим собой и с читателем.

Когда приходило вдохновение, являлась музыка, и стихи рождались сами собой. Одоевцева вспоминала: «Как и все талантливые люди, он был трудный. Прежде всего он был ленивый и любил много и долго спать, а я всегда по утрам работала, редко видела его за письменным столом. Он специально никогда не работал. Я не могла понять, как он пишет, как рождаются его стихи? Когда? Во сне или за обедом?

¹ Письма запрещенных людей, Литература и жизнь эмиграции. 1950–1980-е годы. Из материалов архива И.В. Чиннова. — М., 2003. — С. 270.

² Русская мысль, 1950, 7 июля.

³ Там же.

Как мне казалось, он часто был сонным, в плохом настроении, а внутри него был огонь, и все бурлило, и складывались слова в такие изумительные стихи, которые были мне так дороги. Это нас и связывало всю жизнь, этот восторг, влюбленность в его поэзию притягивала меня к нему, и мы продолжали наш путь рядом — «оба»...»¹. Однако «легкость» создания стихов не должна обманывать: иногда уже к написанному стихотворению Г. Иванов месяцами не мог подобрать нужного слова, а без него не отдавал стихотворение в печать. «Я, кстати, только тем и «держусь», — писал он Ю. Иваску 20 декабря 1952 года, — что беспощадно уничтожаю приблизительно 2/3 того, что сочиняю, кроме того, что само сочиняется произвольно в метро, в поезде, во время прогулки: никогда стихов чернилом на бумаге не писал»². Впрочем, как справедливо заметила И. Одоевцева, «Внутренняя, духовная жизнь такого сложного человека, каким был Иванов, — это вопрос безгранично трудный».

В целом же для «Портрета без сходства» характерна не только антипоэтическая тема, выраженная, однако, поэтическими средствами, но загадочная простота. Рождаясь «из ничего» («Творю из пустоты ненужные шедевры...»), поэзия Г. Иванова предъявляет к человеку минимальные требования, поскольку человек находится среди мирового зла, мирового уродства. Поэт оправдывает слабости людей и сам не претендует на исключительность, ибо перед лицом мирового безобразия все равны. Единственное, что отличает его от других — слышимая им «музыка». Но и этой свойство может быть присуще тем, кто понимает стихи, а, стало быть, причастен к тайне. Загадочность и тайна также непреднамеренны, и поэт не властен над ними. Они либо есть, либо их нет. «Музыку», поэзию, слово Г. Иванов воспринимал как тайну, как загадочность, исходящую из некоего недоступного ему и неопределимого начала. В письме В. Маркову он признавался: «Воспринимаю саму фразу как идущую из некоего первоисточника. Это редкое и крайне существенное для нашего брата качество». Вот эта таинственность, загадочность поэзии есть ее оправдание. Доля поэта — стать выразителем тайны через «музыку», через поэзию.

Если конкретно представить себе, что значит воплотить тайну, то в «Портрете без сходства» найдется тому множество примеров. Например, загадочность состоит в том, что простые слова, из которых состоят стихотворения Г. Иванова, в своей совокупности представляют мир в ином освещении. Иначе говоря, Г. Иванов самую обыкновенную, обыденную обстановку переносит в другую атмосферу и сообщает ей другое содержание или, что одно и то же, на обыденное смотрит из мира, выходящего за границы обыденности. Так, в стихотворении «Он спал, и Офелия снилась ему...» он описывает Офелию глазами художника (возможно, Шекспира или Блока), который смотрит на личность из недоступных героине сфер бытия, и таким образом преодолевает огреченность земного, мирского, обыденного сознания. То, чего неизвестно героине, постиг художник:

И зная, что гибель стоит за плечом,
Грустить ни о ком, мечтать ни о чем...

¹ Одоевцева И. На берегах Сены. — Париж, 1983. — С. 167.

² Цитируется по тексту издания: Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 637.

Так между музыкой и бытом устанавливается связь, но сохраняется дистанция. Она создается благодаря претворенному страданию, вызванному отчаянием, порожденным мировым уродством. Отсюда следует, что свою творческую удачу Г. Иванов считал следствием жизненной, житейской неудачи. Поэзия, творческий дар — это замещение, компенсация и в конечном счете торжество и победа над прозаической стороной жизни. Отныне лиризм Г. Иванова покоится на том, что утраченная часть жизни становится почвой для стихов. То, что отняла жизнь, подхватила поэзия. В. Вейдле, несколько огрубляя эту мысль, высказался в том смысле, что предпосылкой выдающихся творческих достижений Георгия Иванова «оказались болезнь и бедность, почти нищета... Его гибель нераздельна с торжеством его поэзии». Дело не только в болезни, бедности и нищете, Г. Иванов писал прекрасные стихи, когда не испытывал материальной нужды. Тут речь идет о том, что жизнь пошла кувырком и, может быть, не состоялась, как была намечена свыше.

Решающий факт в несбывшейся судьбе — разлука с Россией, жуткая и тяжело переживаемая Г. Ивановым ностальгия. По словам К. Померанцева, поэт в эмиграции страдал от одиночества: он ненавидел свое изгнание, изгнание России из мира и не мог к нему приспособиться. И. Одоевцева рассказывала: «Он жил, дышал Россией каждый день, каждый час. Конечно же тоска по родине у него, как и у Бунина, была обострена изгнанием, невозможностью вернуться».

После «Портрета без сходства» начался последний период жизни и творчества Г. Иванова.

Переезд в парижский пригород Монморанси. Участие в журнале «Опыты». Переписка с Р. Гулем. Примирение с Г. Адамовичем. Поселение в международном старческом доме города Йер. Новые стихотворения. Переписка с В. Марковым. Замысел поэтической книги «Посмертный дневник». Подготовка новой книги «1943–1958. Стихи». Смерть и погребение в Йере. Издание «Посмертного дневника». Перенесение праха Г. Иванова на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем. В 1951 году Г. Иванов переезжает в Монморанси — пригород Парижа. На следующий год выпускает второе, переработанное издание «Петербургских зим». Тогда же он начинает печататься в нью-йоркском журнале «Опыты», по-прежнему сотрудничает в «Возрождении». Его стихи помещаются в антологии зарубежной поэзии «На Западе». С этого года начинается переписка с Р. Гулем, имеющая важное значение для понимания настроений русской эмиграции и творчества Г. Иванова. Наконец, в 1954 году состоялось примирение с Г. Адамовичем, о чем Г. Иванов тут же сообщил Р. Гулю и получил ответ: «То, что помирились с Адамовичем — хорошо. Лучше же мириться, чем ссориться, тем более что Адамович... на российский престол не претендует и вообще человек умный»¹.

С 1955 и до самой смерти 26 августа 1958 года живет в доме для престарелых в Иер-ле-Пальмье, недалеко от Ниццы. Во Франции Г. Иванов почти не печатается, а сотрудничает в американском «Новом журнале»,

¹ Гуль Роман. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. III. Россия в Америке. — М., 2001. — С. 229–230.

где публикует стихи и статьи-воспоминания, например, об О. Мандельштаме. В ту пору началась и переписка с литератором В. Марковым, приоткрывшая многое в поэзии Г. Иванова. Все это время было богато стихами. Но когда Г. Иванов устроил вечер своей поэзии в 1956 году в Малом зале Русской консерватории в Париже, где читал свои стихи, то не пришло и сорока человек¹. В 1957 году Г. Иванову предложили поселиться в Русском доме в Севре, но он отказался.

В конце этого года поэт задумал издать итоговый сборник своих стихов («1943–1958. Стихи»), который вышел в издательстве «Нового журнала» через несколько дней после смерти поэта. В 1957 году возник еще один замысел «Посмертного сборника» или «Посмертного дневника», но самим Г. Ивановым уже не осуществленного. Последние дни Г. Иванов доживал в Йере в полном одиночестве и нищете. Летом 1955 года он писал Б.К. Зайцеву: «Что-то дикое есть в сознании, что, погубив жизнь зря, на антибольшевизме, сидеть в богадельне с людьми, для которых Сталин — бог». 27 августа 1958 года поэт скончался и был погребен в общей могиле. В 1963 году прах Г. Иванова был перенесен на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем.

После войны в жизни Г. Иванова и И. Одоевцевой многое изменилось: деньги от наследства отца уже не поступали, а работать оба не умели и не хотели. Они впали в жесточайшую нищету. И, как часто бывает, болезни и страдания уже подстерегали их. И. Одоевцева вспоминала, что после войны у Ивановых не осталось ни кола, ни двора. Денег не было. Иногда они голодали, как свидетельствовал К. Померанцев, целыми днями. Гонимые хватало не надолго. Из нищеты им обоим выбраться так и не удалось: все послевоенное время оба скитались по квартирам знакомых, по случайным дешевым гостиницам и пансионатам для эмигрантов. Уже 25 февраля 1948 года В.Н. Бунина, наблюдавшая чету в одном из пансионатов, писала Л. Зурову: «...сейчас они попали в такое положение, в каком я, пожалуй, никогда никого не видала». Дальнейшая жизнь складывалась не лучше.

Современники оставили противоречивые впечатления от внешнего облика и внутреннего состояния Г. Иванова. Одним он запомнился подавленным, настороженным, изводимым тоской-ностальгией, другим — грубым, циничным, презрительным, третьим — внутренне незащищенным, с обнаженным сердцем, страдающим не только от физической боли. В. Яновский оставил такой портрет поэта: «Худое, серое или синее лицо утопленника с мертвыми раскрытыми глазами, горбатый нос, отвисшая красная нижняя губа. Подчеркнуто подобранный, сухой, побритый с неизменным стеклом, котелком и мундштуком для папиросы. Кривая, холодная, циничная усмешка, очень умная и как бы доверительная: исключительно для вас!.. Существо его, насквозь эгоистичное, было совершенно безразлично к любому визави»².

¹ См.: Дальние берега. — С. 207.

² Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 359. Неестественно красный рот упомянула и Ирина Одоевцева, а неизменный мундштук с папиросой, а холодная, циничная и презрительная усмешка не изменилась со времен знаменитого портрета Ю. Анненкова (1921).

Тут, конечно, надо иметь в виду, что Г. Иванов в жизни и Г. Иванов в поэзии — разные лица, хотя в лирике этого поэта до предела уменьшено расстояние между человеком и поэтом. Однако читатель часто наивно думает, что все, сказанное в стихах, не просто художественная правда, передающая сущность авторского лица, но правда фактически-документальная.

«В последние годы жизни с чьей-то нелегкой руки, — писала И. Одо-евцева, — его стали называть «поэт-*maudit*» и сокрушаться о его горестной судьбе. <...> Все почему-то решили, что он с горя спивается, хотя пил он всегда в меру. И все время спрашивали его, правда ли, что он пьет чистый спирт? На что он, подчеркивая этим свое презрение, отвечал, что «да, и не только чистый, но нашатырный». Впоследствии он даже стал играть эту роль. Так, после хорошего сна, утром, выпив кофе, он писал: «Всю ночь ходил по кабакам», — а если писал женщине, то — «и думал о вас, дорогая...» Когда я говорила: «Что ты делаешь, ведь она поверит!» — он отвечал: «Пусть получает то, что хочет». И в то же время сочинял стихи:

Творю из пустоты ненужные шедевры,
И слушают меня оболтусы и стервы»¹.

Сам Г. Иванов переносил нужду, болезни и невзгоды несколько отрешенно. Во-первых, давно уже считал себя неприспособленным «к умственному труду» «неврастеническим лентяем», прожившим «всю жизнь ничего не делая и ни о чем не заботясь...»². Во-вторых, он понимал, что ни в советской России, ни в эмиграции ему места нет. «Не жалуюсь на судьбу, — писал он Р. Гулю в августе 1955 года, — в Сов. России, разумеется, сгнил бы на Соловках, но к эмиграции привыкнуть не могу, органически чужд»³.

В этих настроениях, однако, явно проскальзывало мироощущение Серебряного века с его элитарным сознанием, противопоставившим свои неосязаемые духовные ценности вполне осязаемым материальным и даже утилитарным ценностям реальной жизни. Весь Серебряный век ощущает неполноту земной жизни при мыслимой полноте всего бытия. Неполнота же земной жизни означает неполноту, ущербность личной судьбы, собственного бытия и в личном плане переживается как жизненная обделенность. Из всего этого рождается пронзительный лиризм. Вместе с тем не исчезает и элитарная гордость: я пишу стихи, но я не поэт (в этом было бы слишком горько признаться); я выше, чем поэт, или, по слову Е. Евтушенко, «больше, чем поэт», — я избранник, как говаривали в старину, «богов орган живой»; и если я все-таки пишу стихи, то не по-

¹ Дальние берега. — С. 210.

² Звезда, 1999, № 3. — С. 144, 146.

³ Там же. — С. 149. В журнальном варианте стихотворения «Мне больше не страшно. Мне темно...» Г. Иванов спародировал себя:

Отплывте на остров Цитеру,

Где нас поджидала че-ка.

(Новый журнал, 1952. Кн. 31. — С. 111).

тому, что я поэт, а потому, что не могу не писать: поскольку я «богов орган живой», то они находят на меня независимо от моей воли и их диктует высшая воля, которой я невольно подчиняюсь.

Так личная судьба даже независимо от бед и несчастий, нищеты и голода, изгнания и потери родины, мыслится заведомо обделенной участью, а при всех этих действительных обстоятельствах ее трагизм многократно умножается и к нему добавляются такие свойства, как невыносимая тоска, жуткая и беспросветная ностальгия¹, которая, по словам Н.А. Богомолова, «сделала еще совсем недавно бывшего «квасным патриотом» и безо всякого труда от этого патриотизма отказывавшегося поэта не просто одним из многих, а поэтом со своим собственным голосом, со своим видением мира, не похожим ни на кого из предшественников»².

Г. Иванов нарочито нищим и предельно обнаженным себя никогда в поэзии не выставлял, соблюдая в стихах достаточное целомудрие. Кроме того, поэтическая продуктивность зависит не от степени бедности или богатства поэта. Ощущение обделенности не пропадало у Г. Иванова со времени выхода «Роз», но только через шесть лет после их публикации стихи снова полились как из рога изобилия.

После издания «Портрета без сходства» «музыка» не оставила Г. Иванова и его стихи регулярно печатались в журналах. В них с еще большей остротой и душевной откровенностью, с еще большим напряжением, чем в «Портрете без сходства» поэт погружался в бездны нигилистически-апофатического сознания. Многие современники, критики и ценители поэзии считали, что в «Портрете без сходства» и в особенности последующих после него стихотворениях читателю раскрылся настоящий, подлинный Г. Иванов.

Адамович так передал свое впечатление от новых стихов Г. Иванова: «Послевоенные стихи Иванова замечательное явление в нашей литературе. Тихим, приглушенным, вкрадчивым голосом, с причудливым, тончайшим смещением иронии и лиризма, с какими-то неожиданно — «достоевскими» — из «Кроткой» или «Бобка», — интонациями в мелодии, он ведет монолог, ни от кого и ни откуда не ожидая отклика или ответа. Меньше всего от судьбы»³. Такой же высокой оценки удостоил их поэт В. Смоленский: «...этим стихам не страшны никакие «железные занавесы», переживут они всех своих гонителей, и русские поэты на берегах Невы будут знать их наизусть, будут учиться по ним высокому искусству, и мир, открытый поэзией Георгия Иванова, войдет в мир вечной России»⁴.

¹ М.Л. Гаспаров писал, что у позднего Г. Иванова наблюдается «уклон в томную ностальгию» (Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001. — С. 274).

² Богомолов Н. Талант двойного зренья // Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 130. Тут надо добавить, что «патриотом» Г. Иванов быть не перестал, хотя и «антипатриотизма» не стеснялся.

³ Русская мысль, 1956, № 921, 5 июля. — С. 5.

⁴ Возрождение, 1954, № 32. — С. 139.

Новая поэтика Г. Иванова «Портрета без сходства» и последующих стихотворений состояла в том, что эстетизм как былой взгляд на мир исчерпал себя и его место занял антиэстетизм, который породил новую гармонию, новую красоту. Именно об этом писал В. Вейдле, чье признание тем более дорого, что его автор предпочитал Г. Иванову В. Ходасевича. Познакомившись с «Портретом без сходства», В. Вейдле писал: «Читая эти стихи, тогда, в 50-м году, я себе говорил: тут не риторике свернули шею, как того требовал Верлен, тут ее свернули самой поэзии. Или поэтичности только, одним только поэтизмом, которыми засажены были сплошь те персидские «Сады», которыми полным-полны и «Розы»? Нет, точней будет сказать, что их автор шею свернул поэзии, своей собственной прежде всего поэзии, ради другой, — и уже с помощью этой другой, более подлинно и куда более мучительно в нем самом укорененной»¹. Это впечатление укрепились в нем после выхода новых стихотворений Г. Иванова и последнего сборника стихотворений «1943–1958. Стихи», который В. Вейдле ставил выше всего, написанного поэтом: «Всю эту книгу из русской поэзии не вычеркнешь и все стихи ее почти одинаково хороши. Лучше всех последние, из «Дневника»... Очищенные это стихи. Чем очищенные? Проще всего сказать — цинизмом: отрицанием, снижением. Но сниженное и отвергнутое воскресает. В больном и грешном, в умирающем этом существе поэзия жива как никогда и пронзает нас острее прежнего... И нужен был вязкий жизненный путь от конногвардейских знамен и «Бродячей собаки» в чужеземную богадельню, чтобы единственный раз во всей словесности нашей за полвека мерзко замученным, как псам, пристреленным людям, подлинно поэтическое поминовение было сложено»².

Таково же мнение и современного исследователя: «Если в 30-е годы «Розы» и «Отплытие...» казались крайней степенью отчаяния, то стихи военных и послевоенных лет создали какую-то новую точку отсчета для всей вообще русской поэзии. Никогда ранее не удавалось ей заглядывать так глубоко в тоску и беспросветность человеческого бытия»³.

¹ См. также: «... лишь много лет спустя, когда вышел «Портрет без сходства» (1950), научился я различать то, что пусть лишь издали к нему вело в прежних сборниках («Розах» и новых стихах второго «Отплытия на остров Цитеру», 1936). И все-таки, если б Георгий Иванов умер после них или в пятидесятилетнем еще возрасте, мы бы думали о нем не то, что думаем теперь. Место ему в истории русской лирики было бы обеспечено как мастеру мелодических словосочетаний, ласкающих воображение и слух, — мастеру очень переимчивому, но умевшему все заимствованное у других (сознательно или нет) подчинить собственному, очень выдержанному вкусу и ладу; поэту подлинному, хоть и лишенному — так пришлось бы все-таки сказать — особых, ему одному принадлежащих лирических тем и, следовательно, менее значительному, чем такие поэты на немного его постарше, как Ходасевич, Ахматова и Мандельштам. В конце жизни, однако, тему он обрел — в нищете и болезни, в ожидании смерти, в беспредельном и к тому же еще «некрасивом», «непоэтическом» отчаянии» (Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 408–409).

² Там же. — С. 377–378.

³ Богомолов Н. Талант двойного зренья // Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 140.

В последний поэтический сборник, собранный самим Г. Ивановым, вошли стихи, сгруппированные в три раздела: «Портрет без сходства»¹, «Rayon de Rayonne»². Основное содержание воплотилось в разделе «Дневник», название которого свидетельствовало о том, что Г. Иванов говорит с читателем о самых сокровенных, самых интимных лирических переживаниях, словно бы не превращенных в искусство, а оставшихся чисто жизненными и подтвержденными документально³. Книга «1943–1958. Стихи» охватывала 15 лет творчества. В ней уместался «весь избранный

¹ Этот раздел предполагалось, возможно, в будущем дополнить стихотворением «Игра судьбы. Игра добра и зла».

² В этот раздел вошло пять стихотворений: «Голубизна чужого моря...», «Вот более иль менее...», «Что мне нравится — того я не имею...», «На полянке поутру...», «Художников развязная мазня...», которые также должны войти в имевшийся в «Портрете без сходства» раздел с таким названием.

³ Одновременно с подготовкой к изданию книги «1943–1958. Стихи» Г. Иванов намеревался собрать и другую книгу стихов, которой Г. Иванов хотел, вероятно, завершить свой творческий путь. Название ее точно не определилось и впоследствии дано издателями — «Посмертный дневник». Это название (контаминация названий «Посмертная книга», «Посмертный сборник» и «Дневник») восходит к самому Г. Иванову, который, в последние годы жизни печатал в «Новом журнале» стихи под рубрикой «Дневник» (в этой рубрике публиковались стихотворения, которые затем были перемещены в другие разделы; например, стихотворение «Голубизна чужого моря...», печатавшееся в «Новом журнале» под рубрикой «Дневник», в сборнике «Стихи; 1943–1958» помещены в разделе «Rayon de Rayonne»). 18 сентября 1958 года И. Одовцева сообщает И. Чиннову, что может послать ему последние стихи Г. Иванова: «Пошлю Вам те, которые я помню наизусть — около десяти. «Посмертный дневник», как он говорил. Они почти все о его смерти» (Письма запрещенных людей. Литература и жизнь эмиграции. 1950–1980-е годы. Из материалов архива И.В. Чиннова. — М., 2003. — С. 273). Эту книгу Георгий Иванов хотел издать под маркой «Нового Журнала», где в течение многих лет печатался его «Дневник». Стихотворения «Дневника» поэт рассматривал как «нечто вроде поэмы...». Ю. Терапиано писал: «Он действительно ведет дневник — страшно сказать — дневник умирающего, уходящего из жизни поэта, видит все без излишних прикрас — а ведь жизнь умирающему, казалось бы, должна представляться особенно прекрасной, он по-прежнему помнит о бессмыслице «мировой чепухи» и обо всех тупиках современности, и все же в его строках чувствуется такая напряженная любовь ко всему, что он оставляет, и такая в то же время спокойная и не ропщущая отрешенность, что от многих таких простых строчек просто дух захватывает». Ю. Терапиано настаивал на необходимости издания этой книги. Делясь с читателем своими впечатлениями от «Посмертного дневника», Терапиано отмечает, что Г. Иванову чужды всякие романтические иллюзии: «...сохранив до последнего дня ясность мысли, <...> умирающий меньше всего хочет думать о каком-либо «последнем слове». Перед его внутренним взором в такие часы предстает более важное: «Прощание с миром, с его красотой и с его прелестью...», «...ум трезвеет и приобретает способность видеть и оценивать более ясно, чем в то время, когда суэта жизни искажает перспективу» (см.: Терапиано Ю. ««Посмертный дневник» Георгия Иванова» // Русская мысль, 1963, № 2089, 21 декабря). Новый сборник поэт предполагал составить из стихов 1946–1956 годов и избранного из «Портрета без сходства». В состоявшееся издание «Посмертного дневника» вошли стихи Г. Иванова 1958 года, не опубликованные при жизни. Ранее они печатались И. Одовцевой, затем были опубликованы В. Сечкаревым и М. Далтон в издании «Иванов Георгий. Собрание стихотворений. — Würzburg, 1975» с прибавлением шести не печатавшихся ранее стихотворений, полученных составителями от Одовцевой.

Георгий Иванов за эмиграцию». Поэт сомневался, что сумеет написать «еще что-нибудь путное» и потому называл ее то «Посмертной книгой», то «Посмертным сборником».

К сборнику «1943–1958. Стихи» примыкает «Посмертный дневник» и не вошедшие в книги стихотворения, написанные в 1944–1958 годах. Все они, отмеченные высокой пробой, объединены общим настроением и общей поэтикой.

Первое стихотворение из раздела «Портрет без сходства» — «Игра судьбы. Игра добра и зла» — повторяло прежние мотивы тотальной метаморфозы в бесконечной игре жизни, кончающейся крахом. Г. Иванов напоминал о формуле всеобщего искаженья, где бессмертие поэта оборачивается гибелью человека.

Небольшой раздел «Rayon de Rayonne», как и в сборнике «Портрет без сходства», демонстрировал уродливую иррациональность жизни, сознательно выраженную наивно-детскими незамысловатыми стихами, которые в лирике маститого поэта выглядели парадоксально странными:

На полянке поутру
Веселился кенгуру,
Хвостик собственный кусал,
В воздух лапочки бросал...¹

Г. Иванов дразнит публику, издевается над ней, выставляя напоказ скудость духовной жизни окружающего мира. Некоторых читателей особенно возмутили кощунственные стихи «И внемлет арфе Серафима В священном ужасе петух»², посчитавших, что эти строки автор сочинил «в порыве злобного зубоскальства»³. Но, конечно, Г. Иванов не имел намерения ни оскорбить Пушкина, ни пародировать его стихотворение. Напротив, в стихотворении говорится о том, как кощунствует история, превращая высокое пенье в то самое низкое и безобразное «кукареку», о котором говорится в стихотворении «Художников развязная мазня...». Для этого и выбран крыловский «петух», чье грубое, антигармоничное пенье славил Осел и ставил в пример Соловью⁴. Г. Иванов достигает своей цели, стилистически гротескно сталкивая высокие слова («В священном ужасе...») с низким («петух»), между которыми пролегает культурная пропасть, вырытая историей.

¹ Явный намек на стихи А.С. Грибоедова из «Горя от ума»: «И в воздух чепчики бросали...».

² Явная переключка с финальными строками пушкинского стихотворения: «И внемлет арфе серафима В священном ужасе поэт».

³ Русское воскресение, 1959, 17 января.

⁴ Напомним, что Пушкина уже при жизни называли «Соловьем», а молва гласила, что под Соловьем Крылов разумел то ли Пушкина, то ли себя. Существует и другая точка зрения, согласно которой имеется в виду мандельштамовский «петух, глашатай новой жизни», а также сам Мандельштам: когда он читал стихи, то по-петушину закидывал назад голову. Эта версия подкрепляется упоминанием керосина, а также тем, что «Фитиль» — первый литературный псевдоним Мандельштама и его прозвище.

В стихотворении «Еще я нахожу очарование...» поэт любителю случайными мелочами и пустяками, «романом без конца и без названья», «розой, вянущей в руках», «серебром дождинок» «на ее муаре», ему нравится, что он нашел эту красоту «на тротуаре». Но, восхитившись ею и запомнив ее прелесть, он, вопреки всем приличиям и общественному вкусу, выбрасывает эту красоту «в помойное ведро», как бы прекращая ее будущие «страдания», ибо красавице-розе не место среди мирового уродства. Рано или поздно она непременно разделит общую судьбу со всем прекрасным и добрым, что есть в земном мире. Точно так же «звездный кров над головой» в стихотворении «Я научился понемногу...» дарован, по предположению или убеждению поэта, адом («Лойяльно благодарен Аду...»), а не божественному замыслу, пусть даже искаженному человечеством.

При этом для поэта Рай и Ад сливаются в нечто целое и единое. Жизненные ценности дороги независимо от того, кем они даруются. В стихотворении «Туман. Передо мной дорога...» Г. Иванов провозглашает свой принцип, от которого потом может и отказаться:

Не верю в милосердье Бога,
Не верю, что сгорю в аду¹.

Он дерзко бросает:

Стихи и звезды остаются,
А остальное — все равно!..

Создается впечатление, что стихотворения рождаются под впечатлением минуты и когда наступает другая минута, то все может коренным образом измениться. Вместе с тем поэт готов принять противоположные ощущения, впечатления и вкусы. В стихотворении «Я люблю безнадежный покой...» он перечисляет обычные приметы (хризантемы в цвету осенью, «Огоньки за туманной рекой», «Догоревшей зари нищету», «Тишину безымянных могил») и «банальности» «Песен без слов», присоединяясь одновременно и к Анненскому, и к Гумилеву:

То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

В том же стихотворении сказано: «Я люблю безнадежный покой»², в стихотворении «Листья падали, падали, падали...» этот покой уже не выглядит желанным:

¹ См. стихотворение «Не верю раю, верю аду», в котором высокая художественность стиха меняет предпочтения:

Раз так писали — не гуляли, —
Не верю аду, верю раю.

² См. также стихотворение «Не обманывают только сны», в котором поэт рассказывает о том, что его «последняя», но неосуществимая «мечта» — «покой». В стихотворении «Белая лошадь бредет без упряжки» слово «покой» также введено с положительным знаком: «Жизнь потерял, а покой берегу».

И неслось светозарное пение
Над плескавшей в тумане рекой,
Обещая в блаженном успении
Отвратительный вечный покой.

Свет и светлые моменты в жизни появляются не в своем полном сиянии и блеске, а непременно на фоне или в окружении мрачных, мутных или туманных ощущений. Но свет, сияние не исчезают, хотя одни принципиальные признания и сомнения уступают другим, прямо противоположным. Так, в стихотворении **«Никому я не враг и не друг»** Г. Иванов решительно заявляет, что не любит ничего. И тут же говорит о любви к несбывшемуся прошлому. Если бы читатель подумал, что поэт действительно ничего не любит, он бы горько и жестоко ошибся. Поэт любит все, что любят самые обыкновенные люди, но дорогие ему ценности остались невоплощенными и потому ему особенно близки «обманувшие мечты». Стало быть, свет, однажды просиявший, не угас, к прежней любви прибавилась печаль. И теперь он, отказываясь любить настоящее, опасается, как бы снова не впасть в иллюзии и попасть впросак. Однако это недоверие к текущей жизни постоянно колеблется: то оно становится особенно острым и неприязненным, то уступает место восторженному приятию жизни.

В стихотворении **«Луны начищенный пятак...»** изображен «банальный» и стилистически сниженный лунный пейзаж, означающий некое постоянство, некую предрешенность всего сущего и его восприятия. Но в духе Баратынского поэт резко меняет тему в третьей строфе, деля стихотворение на две равные части: «А если не предрешено?» Если банальность в земном мире не фатальна, то и он, поэт, способен

Широко распахнуть окно
И благодарно улыбнуться
Сиянью завтрашнего дня.

Так или иначе, но свет проникает в стихотворения Г. Иванова не только косыми, но и прямыми лучами, как в стихотворении **«Звезды меркли в бледнеющем небе...»**, когда исчезают тревоги и сомнения. Этот «проклятый поэт», как называли Г. Иванова, этот неисправимый «нигилист» неожиданно обнаруживал вполне христианские чувства всепрощения своим обидчикам:

Перед смертью благословить
Всех живущих и все живое¹.

¹ Стихотворение помечено 20 августа 1958 года, т.е. написано за неделю до смерти. Ю. Терапиано писал о нем: «...Георгий Иванов, неожиданно, прорывается к самому важному, глубоко-христианскому состоянию духовного порядка, какого от него прежде, казалось бы, ожидать было нельзя» (Русская мысль, 1972, № 2910, 31 августа). А.Ю. Арьев полагает, что «желание следовать христианской заповеди все-таки ограничивается у Г. И<ванова> последним его «Если б». Похоже, что оно невыполнимо — заведомо. Чтобы оно сбылось, нужно “время остановить”» (Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 666). Однако оборот с «если» — обычный

И у тех, кто обидел меня,
Попросить смиренно прощенья,
Чтобы вспыхнуло пламя огня
Милосердия и очищенья.

Судьба, однако, сложилась иначе, и светлые мгновения были целиком поглощены отчаяньем, мраком предстоящей смерти и обманами. Поколение погублено иллюзиями, но оно не перестает стремиться от одной иллюзии к другой, хотя давно пора бы понять вся история человечества демонстрирует несбыточность мечтаний:

А, может быть, мне и приснится
Бессмертия сон золотой!

Это один из часто повторяющихся мотивов в лирике Г. Иванова, который приводит к безнадежному отчаянию¹, душевному оцепенению, одревенению и смерти².

Единственным утешением для поэта остается сознание, что среди всей «мировой чепухи», всемирной тоски и всеобщей скуки он, как и его подруга, не пожертвовали жизненными принципами, не стремились ни к власти, ни к тому, чтобы играть какую-нибудь несвойственную роль («Собиратели марок, эстеты...»).

И еще: они оставались русскими. Их мысли и чувства всегда отнесены к России. Даже роскошная экзотика скорее удивляет, чем волнует:

Здесь в лесах даже розы цветут,
Даже пальмы растут — вот умора!

В этом поэт неожиданно видит какой-то умаляющий страну недостаток, какую-то ненормальность:

Но как странно — во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.

Может быть, просто климат не тот —
Мало сосен, березок, болотца...

Однако когда мысль переносится в Россию, возникает сомнение, что и там,

поэтический зачин: невозможность исполнения не отменяет желания. Таким образом, акцент не может быть связан только с ограничением мечты.

¹ Но отчаяние, как бы оно ни было тотально, может содержать в себе катарсис, облегчать страдания раненного сердца и, как справедливо писала Лариса Миллер, «даже способно стать источником света, причиной веселья и ликования: “За бессмыслицу! За неудачи!..”» (Литературная газета, 1994, 16 ноября. —С. 6).

² См., например, «Я устал от грез певучих. Я устал от жарких снов. И не надо мне пахучих, Усыпляющих цветов» и др.

... может быть, он не растет,
Потому что ему не растется

С той поры, с той далекой поры —
... Чахлый ельник, Балтийское море,
Тишина, пустота, комары,
Чья-то кровь на кривом мухоморе...

И тут оказывается, что все осталось в прошлом, что в настоящем, если следовать обычаям, «Перед тем, как умереть, Надо же поговорить», поблагодарить жизнь и прославить ее, «С миром душу примирить», ни один из них не сбывается, и поэт остается наедине с собой и безмолвным входит «В вечность распахнутую дверь».

Так проявляется сквозное, проходящее через все стихотворения переживание:

Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели.

Даже больше того. И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной, царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я — весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.

...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.

И это одновременное пребывание в России, в прошлом, и в эмиграции, в настоящем, переворачивает реальную ситуацию: «настоящий Г. Иванов» остался в России, в эмиграции он «не настоящий»; не видимая ныне Россия — все еще осязаемая явь, тогда как видимая эмиграция — «сон». Эмигрант живет неестественной, ненормальной, странной, чужой ему жизнью («Мы не мертвые. И не живые»). Он живет прошлым, памятью, постоянно обращаясь к тому, что было. В поэзии это выражается в многочисленных цитатах из русских поэтов и из своих сочинений, написанных ранее, в той культуре, которая Г. Иванова воспитала и которой он остался верен, обогащая ее в меру своего дарования.

Советская Россия тоже раздвоена: одна «тридцать лет живет в тюрьме, На Соловках или на Колыме», другая — «планетарный ад», но именно первая — живая («И лишь на Колыме и в Соловках Россия та, что будет жить в веках»). Слава России не меркнет, но она бесполезна и вся в прошлом:

Несколько поэтов. Достоевский.
Несколько царей. Орел двуглавый.
И — державная дорога — Невский...
Что нам делать с этой бывшей Славой?
Бывшей, павшей, обманувшей, сгнившей...
Теперь в почете другая слава, другая дорога:
...Широка на Соловки дорога,
Где народ, свободе изменивший,
Ищет, в муках, Родину и Бога.

Однако, несмотря на то, что в России не осталось ничего (**«Нет в России даже дорогих могил...»**), — ни величия («Нету Петербурга, Киева, Москвы»), нет даже самой страны («Ни границ не знаю, ни морей, ни рек»), — кроме русского человека, надежда на возрождение не исчезает:

Русский он по сердцу, русский по уму,
Если я с ним встречусь, я его пойму.

Сразу, с полуслова... И тогда начну
Различать в тумане и его страну.

Напротив, на эмигрантов нет никакой надежды, потому что они живут мелкими эгоистическими заботами и страстями, не в великом прошлом, а в затхлой суете, сплетнями, суевериями, пустыми мечтами. В сатирическом стихотворении «Жизнь продолжается рассудку вопреки» эмигрантские старики «На южном солнышке болтают»:

— Московские балы... Симбирская погода.
Великая война... Керенская свобода...

Их единственное желание вернуть все назад:

...На мутном солнышке покой и благодать,
Они надеются, уже недолго ждать —
Воскреснет твердый знак, вернутся ять с фитою¹
И засияет жизнь эпохой золотой.

Это стихотворение не менее чем знаменитое «Хорошо — что нет Царя» уязвляло самолюбие эмигрантов-монархистов. Так, Г. Месняев с негодованием писал: «Со злобой и издевкой, конечно, хорошо зная, что его слова больно ранят многих русских людей, для которых российский двуглавый орел продолжает быть священным символом прошлой и будущей великой России, он, сам некогда стоявший под сенью знамени, увенчанного двуглавым орлом, — так несправедливо издевался над ним...»²

¹ Судя по всему, к эмигрантским старикам Г. Иванов причислял и себя: он, например, до конца дней держался системы старого правописания. В этом случае ирония направлена и на него, что, однако, не мешало соседям Г. Иванова по пансионату «Beauséjour» обидеться на поэта.

² Русское воскресенье, 1959, 17 января.

Между тем Г. Иванов возлагал вину не на русское воинство, а на клику «святош, кретинов и пройдох», стоявших «у трона».

Надо, однако, сказать, что подобных стихотворений у позднего Г. Иванова совсем немного. Значительно больше пронзительных ностальгических лирических признаний. Никто из эмигрантов не сумел столь трогательно, как Г. Иванов, описать последние дни царской семьи в стихотворении «Эмалевый крестик в петлице...», которое, по видимости, противоречит стихотворениям «Хорошо — что нет Царя» и «Овеянный тускнеющею славой...»:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие печальные лица
И как это было давно.

Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны —
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны...¹,

а на самом деле и в том, и в другом случае обличает в Г. Иванове истинного защитника русской монархии и поборника славы империи. В. Вейдле, давний оппонент Г. Иванова, писал об этом стихотворении как о подлинном поэтическом поминовении усопших: «Не будь других поздних сти-

¹ Стихотворение, как выяснено комментаторами, «навечно фотографической открыткой царской семьи, воспроизведенной, в частности, в статье Н. Тихменева «Незабываемое (К годовщине убийства царской семьи)» в журнале «Возрождение» (Возрождение, 1949. Кн. IV. — С. 11), с которым Г<еоргий> И<ванов> в эти годы сотрудничал. На ней изображены: Николай II, Александра Федоровна, Алексей (род. в 1904) и его старшие сестры: Ольга (1895), Татьяна (1897), Мария (1899) и Анастасия (1901). Все семеро были расстреляны большевиками 16 июля 1918 г. в Екатеринбурге» (цит. по изданию: Иванов Георгий. — С. 632). Н. Богомолов, сравнивая «кошунственные» стихотворения Г. Иванова со стихотворением «Эмалевый крестик в петлице...», писал: «Действительно, в обнажении последних глубин жизни поэзию Иванова трудно превзойти. И в этом обнажении все чаще становится справедливой формула: «Друг друга отражают зеркала // Взаимно искажая отраженья». В этом взаимном искажении двойится и троеится образ автора». Считая, что невозможно или трудно совместить «Эмалевый крестик в петлице...» с беспощадным: «Не изнемог в бою Орел Двуглавый, // А жутко унижительно издох», автор продолжал: «Но ведь в этом несовместении, в «двойном зрении» так часто бывает заключена душа современного человека, оторванного от своего прошлого и стоящего перед страшным будущим, в которое невозможно взглянуть, чтобы не увидеть там пустоты. Конечно, есть различные способы преодолеть бесконечный ужас, «скуку мирового безобразья», «отвратительный вечный покой». Поэту Георгию Иванову все они казались ложными, не отвечающими его представлениям о жизни. Так что не будем искать у Иванова этого преодоления, а будем ему благодарны и за то, что он с такой отчетливостью описал нам состояние человека, находящегося у самой последней черты, нарисовал пейзаж той местности, за которой начинается небытие. И тем самым он исполнил свою миссию поэта, к осознанию которой шел долгим и непростым путем (Богомолов Н. Талант двойного зренья // Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 142).

хов, одно это восьмистишие заставило бы меня за все мои уколы пером прощения просить у покойного знакомого моего, у живого в стихах своих поэта»¹. По словам В. Маркова, это стихотворение «...затмевает все бесчисленные тома стихов о Ленине» и «могло бы быть написано даже коммунистом, настолько оно человечно и вне политики»². Более существенная другая мысль В. Маркова, который подметил «блестящую композицию» при «банальности» как «содержания», так и «формы», связав трехстопный амфибрахий с жанром «жестокоего романа»³: такой размер обычно и употребляется в этом отнюдь не в высоком жанре, но с его помощью создается щемящая грусть и сохраняется длящаяся печаль.

Особенностью композиции стихотворений Г. Иванова являются не только «подхваты» («Какие печальные лица» — «Какие прекрасные лица»), не только одинаковые рифменные окончания (петлице — лица — лица — императрица), выделяющие «лица», «личности», предъявляя их читателю, но часто встречаемое построение, начинающееся либо с мажорной (минорной) или светлой (темной) картины и, как правило, заканчивающееся ее опровержением. Иначе говоря, почти каждое стихотворение строится «наоборот». Например, в стихотворении **«Мне больше не страшно. Мне томно»** в первой строфе сказано:

Мне больше не страшно. Мне томно.
Я медленно в пропасть лечу
И вашей России не помню
И помнить ее не хочу.

Но вся вторая строфа, хотя и утверждает то же «кощунственное», нигилистическое чувство, самой и недосказанностью опровергает предыдущую:

И не отзываются дрожью
Банальной и сладкой тоски
Поля с колосащейся рожью,
Березки, дымки, огоньки...

Читая «не отзываются», мы ясно понимаем: «Отзываются! Еще как отзываются!» Если М. Лермонтову или М. Цветаевой в сходном случае понадобился противительный союз «но» («Но я люблю...», «Но если...»), то Г. Иванову он не потребовался, потому что опорное слово отрицает свой первоначальный смысл.

Примерно так же построено стихотворение **«Я жил как будто бы в тумане...»**. Проснувшись от метафорического сна, поэт увидел «ужас, Чу-

¹ Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 409.

² Vladimir Markov. Georgy Ivanov: Nihilist as light-bearer // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922-1972. Berkeley: Los Angeles; London: UC Press, 1977. P. 154). Цит.: Иванов Георгий. — С. 531–632. Точка зрения В. Маркова о том, что стихотворение могло быть написано коммунистом, настолько оно человечно и стоит вне политики, вряд ли оправдана.

³ Там же.

довищность... судьбы». Но весь сон уничтожается двумя последними строками:

...О русском снеге, русской стуже...

Ах, если б, если б... да кабы...

Или, например, Г. Иванов писал: «Нет в России даже дорогих могил, Может быть, и были — только я забыл». Но это в отчаянии, в досаде на свою участь, на жизненную долю. А вот оказалось, что отречение не состоялось — и дорогие могилы есть, и он их не забыл. В стихотворении «Александр Сергеич, я о вас скучаю...» поэтов объединяет не только муза, но и общая жизненная судьба:

Вы мне все роднее, вы мне все дороже.

Александр Сергеич, вам пришлось ведь тоже

Захлебнуться горем, злиться, презирать,

Вам пришлось ведь тоже трудно умирать¹.

Противоречия или «наобороты» Г. Иванова тесно связаны с идеей метаморфозы и с двумя взаимопроникающими принципами его поэтики, обозначенными самим поэтом: «Друг друга отражают зеркала, Взаимно искажая отраженья» и «Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья»².

¹ Г. Иванов чтит и Пушкина, и Лермонтова. Ранний и поздний Г. Иванова ближе по своим настроениям и переживаниям к Пушкину, а в середине творческого пути — к Лермонтову. По воспоминаниям Ю. Терапиано, «Георгий Иванов боготворил Пушкина и всегда помнил о его страшном конце» (Русская мысль, 1963, 21 декабря).

² И. Одоевцева писала о Г. Иванове: «В нем жил талант «двойного зрения», он умел сразу прочесть, прожить человека, с которым встречался, и острый, как бритва, язык выражал сразу все отрицательное, а на самом деле он был понимающим меня и заботливым» (Одоевцева И. На берегах Сены. — Париж, 1983. — С. 170). Сравнивая Г. Иванова с Блоком, С. Иваницкая утверждала: «Блок писал о бездне Неба и бездне Земли... О Георгии Иванове можно сказать, что он продолжал писать об этой бездне, но видел в своем «двойном зрении», которое «исковеркало», по его словам, ему жизнь, и «пространство, и певца, и звезды»...» (Иваницкая Софья. О русских парижанах. — М., 2006. — 162–163). А.Ю. Арьев дал такое пояснение «таланту двойного зренья»: «Унаследованный от Тютчева «талант двойного зренья», исковеркавший — почему ж не поверить признанию? — жизнь поэта, обусловлен не одной лирической метафизикой, но и благоприобретенным близоруко-дальнозорким взглядом на мир, отсутствием нормального зрения. Когда современники рисовали сплошной «Закат Европы», Георгий Иванов расцветчивал его пасторальями и сценками а ля Антуан Ватто; но когда судьба переместила его в цветущую Францию, в «прозрачной прелести Ватто» он распознал тоску «русского Демона на Кавказе». Верх и низ, звездное сияние и нищета жизни непременно и неуклонно соседствуют в его стихах, порой в восхитительной, ни у какого другого поэта не встречающейся, близости... «Двойное бытие» — доминантно во всей культуре «сумбурных учеников» Леонтьева и Тютчева, по самоаттестации Георгия Иванова. О самом главном представлялось уместным то промолчать, то, наоборот, поболтать... Кузмин, превративший болтовню в волшебство, повлиял на формирование эстетики Георгия Иванова столь же сильно, как и автор

Идея метафморфоз, превращений, — коренная для творчества Г. Иванова. Она проникает во все области и касается всех сфер — от истории до глубин человеческой души, до самых интимных сторон творчества. Вот Г. Иванов вспоминает о своей молодости в стихотворении «**Ветер с Невы. Леденеющий март**». В то время, когда

В черной шинели, с погонами синими,
Шел я, не видя ни улиц, ни лиц...¹,

Россия была охвачена внутренними волнениями. Он был далек от них и завидовал обывателям и простым обыкновенным людям, засевшим в разных местах империи (во дворце, в Чухломе, в каземате). Неожиданно все они превратились в «богоискателей», «бомбометателей» и мечтали сделать явью свои «сны золотые». Поэту казалось, что даже звезды помогают им в этих снах и делах. Однако подтекстом к таким поэтическим воспоминаниям служит горестное эмигрантское рассеяние. История оказалась на редкость коварной изменницей, а поэт, поверивший в героические деяния современников, чувствуя свою вину, пожинает плоды изгнания. Однако мечта о героической судьбе не исчезает. В этом отношении характерно стихотворение «**Свободен путь под Фермопилами...**»:

Свободен путь под Фермопилами
На все четыре стороны.
И Греция цветет могилами,
Как будто не было войны.

А мы — Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики —
Мы никогда не знали лучшего,
Чем праздной жизни пустяки.

«мало словесных» книг, назвавший искусство «адам». В результате перекрестного кузминско-блоковского опыления получилась гремучая смесь, прозвучал «из ада голосок». И Блок, из дарованного ему рая создавший ад, и Кузмин, расположившийся в аду, как в раю, вписывались — при всем своем артистизме — в дихотомический канон православия: или рай, или ад. Третьего, чистилища, дано не было. И в этом духовном смысле дуализм «серебряного века», дуализм, отвергающий синтез и примирение, — явление в русской традиции вполне укорененное. Георгий Иванов, тридцать пять лет проживший в католической Франции, как в Дантовом лимбе, католичеством не соблазнился, свой православный ад ни на что не променял. Отказался даже от французского гражданства, всю жизнь проведя «русским беженцем» с нансеновским паспортом (Иванов Георгий. Стихотворения. — С. 85). См. также ценную статью Н. Богомолова «Талант двойного зренья» (Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 116–142).

¹Обычно эти стихи приводятся в доказательство того, что поэт жил только своими чувствами, настроениями и переживаниями, не обращая внимания на быстро текущую жизнь, от которой был отрешен поэтическими мечтами. Однако из содержания стихотворения видно, что увлеченность поэзией не мешала ему пристально взглядываться в суровую действительность, хотя воспринимал он ее преимущественно в прекраснодушном и героическом свете.

Мы тешимся самообманами,
И нам потворствует весна,
Пройдя меж трезвыми и пьяными,
Она садится у окна.

«Дыша духами и туманами,
Она садится у окна».
Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна:
Стоят рождественские елочки,
Скрывая снежную тюрьму.
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.

Они ныряют над могилами,
С одной — стихи, с другой — жених.
...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

Стихотворение начинается со знаменитого героического события, памятного не только Греции, но и всему миру. В битве под Фермопилами царь Леонид преградил дорогу войскам персидского царя Ксеркса и сражался до тех пор, пока не пал последний воин. Когда кончилась война (имеются в виду древнее сражение, сопряженное затем в стихотворении с первой и второй мировыми войнами), путь на Фермопилы стал свободен «На все четыре стороны». Однако героизм Леонида в истории национальной и мировой даже в эпически-идиллическое европейское послевоенное время, вопреки мнению С.Г. Бочарова, не забыт:

И Греция цветет могилами¹,
Как будто не было войны².

Вторая, третья и половина четвертой строфы посвящена людям Серебряного века, «сумбурным ученикам» Леонтьева и Тютчева. Упоминание имен Леонтьева и Тютчева характерно и вызвало разные толкова-

¹ Выражения «цветет могилами», «цветущая могилами» «русская Греция» — излюбленные, по словам А.Ю. Арьева, у К.Н. Леонтьева (см.: *Иванов Георгий. Стихотворения*. СПб., 2005. — С. 640).

² По мнению С.Г. Бочарова, выражение «Как будто не было войны» относится и к первой и ко «второй всеобщей войне на коротком веку поколения поэтов» (*Бочаров С.Г. Филологические сюжеты*. — М., 2007. — С. 418). Фермопильские могилы, как пишет С.Г. Бочаров, ведут к могилам русским, крымским, черноморским. Однако вряд ли можно утверждать, что выражение «Как будто не было войны» означает, что послевоенная Греция забыла не только о недавней мировой войне, но и о своей истории, о Фермопилах. Выражение «цветет могилами» (обильна ухоженными, украшенными могилами?) скорее означает, что нация как раз о Фермопилах, о своем героическом прошлом помнит. В противном случае не было бы значимого лирического поворота: «А мы...»

ния¹. По мнению А.Ю. Арьева, Г. Иванову была близка мысль Леонтьева, о которой он писал: «Опыт жизни показал, что на «поэзию» и на «красоту» полагаться нельзя»². Однако непосредственно в стихотворении этой идеи нет. С точки зрения С.Г. Бочарова, Г. Иванов «мог иногда быть мастером исторических формул. *Золотая осень крепостного права*. Что это как не ёмкая и красивая историческая характеристика целой культурной эпохи, — формула, обнимающая «Записки охотника», «Обломова», «Детство», «Отрочество» и «Юность»?»³ Но смысл обращения к Тютчеву и Леонтьеву, согласно С.Г. Бочарову, состоит не в этом: «Поэт замечал историю и лирически реагировал на исторические моменты <...> — но истории как таковой, как силы, процесса, охвата, единой картины — он знать не хотел, и наше стихотворение с картиной всей истории в её крайних точках у него единственное»⁴. В этом стихотворении оба имени — Леонтьева и Тютчева — вызывают «темы большой истории, и вот они в поэзии Иванова единственные, кажется, раз встают в таком развороте»⁵. Если Леонтьев был учителем поколения как исторический мыслитель, то Тютчев еще и как поэт. Чему научились сумбурные ученики? На этот вопрос, пишет С.Г. Бочаров, содержит ответ само стихотворение: «Оно подтверждает — да, ученики, пусть сумбурные. <...> Стихотворение... с историософским размахом. Греция древняя и современная, Париж и русская эмиграция в нём, а за её спиной — «петербургские зимы», когда учились у Леонтьева с Тютчевым и совершался серебряный век, наконец, сегодняшний СССР в столь контрастном сочетании снежной тюрьмы под ёлочками и земного крымского рая с ныряющими комсомолочками (и скрыто Крым 1920 года...) — пространства и времени, охваченные в двадцати четырёх строках. Объём истории и географии, исторический хронотоп, единственный у поэта Г. Иванова. Но пространства и времени, замкнутые в кольцо хрестоматийными Фермопилами. В двадцати четырёх строках образ всей истории в её предельных точках — от Леонида под Фермопилами, принесшего жертву за всё будущее человечество, до голубых комсомолочек в СССР. Видимо, этому историософскому зрению и учили поэта серебряного века Леонтьев и Тютчев»⁶. В подтверждение своей мысли С.Г. Бочаров приводит следующее высказывание О. Мандельштама: «Если мне померещился Константин Леонтьев, орущий извозчика на снежной улице Васильевского острова, то лишь потому, что из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них»⁷. «Стихотворение Георгия Иванова также орудует глыбами времени и так-

¹ А.Ю. Арьев в своих комментариях писал, что и Тютчева, и Леонтьева, несомненно, можно причислить к «учителям» Георгия Иванова, причем Леонтьев стал особенно значимым для Г. Иванова в эмигрантские годы. Поэт написал о нем статью «Страх перед жизнью» (1932).

² Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. — Т. 3. С. 558.

³ Бочаров С.Г. Указ соч. — С. 417.

⁴ Там же. — С. 418.

⁵ Там же. — С. 417.

⁶ Там же. — С. 422.

⁷ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. С. 48.

же сопоставляет итоги истории с её истоками»¹, — заключает эту мысль С.Г. Бочаров. Действительно, масштабность исторического мышления — это то, чему учились Г. Иванов и другие деятели Серебряного века у Тютчева и Леонтьева.

Ученики, однако, были «сумбурными», и основная характеристика их —

Мы никогда не знали лучшего,
Чем праздной жизни пустяки.

«Мы» — это, конечно, культурное поколение Серебряного века, изгнанное из России и жившее в эмиграции. Г. Иванов от лица поколения, пишет С.Г. Бочаров, «признаётся в сумбурности своего ученичества у большой исторической мысли и честно себя от неё отделяет органическим неистребимым пристрастием к чему-то как будто совсем противоположному, к «праздному» и малому жизненному размеру, к «пустякам»: ...мы никогда не знали лучшего...»². Однако, «это принципиальное заявление», по словам С.Г. Бочарова, сводится им к следующему: оно отделяет поэта акмеистической выучки и «парижской ноты» от традиции «превыспренного словаря», как выразился Вейдле³, от наследников символистской школы, от Ходасевича прежде всего⁴. Однако «праздной жизни пустяки» — это не только поэтические пустяки⁵. Знаковыми для этой «праздной жизни», полной самообманов, самоутешений, иллюзий, богемы, ложных любовных страданий и мелкой суеты были стихи Блока, которые как раз и цитирует Г. Иванов. Впоследствии почти все поэты Серебряного века, включая Блока, Ахматову и других испытывали острое недовольство этой праздной, недостойной жизнью. В этой связи слова «Мы никогда не знали лучшего» непосредственно следуют за героической историей Греции, которая это «лучшее» знала. Так возникает противительное сравнение «А мы...» не в пользу сумбурных учеников Леонтьева и Тютчева. Оно, вопреки мнению С.Г. Бочарова, оказывается очень мотивированным и служит укором поколению: мы, т.е. наше поколение, в от-

¹ Бочаров С.Г. Указ. соч. — С. 427.

² Там же. — С. 420.

³ Вейдле В. О поэтах и поэзии. — Paris, 1973. — С. 45.

⁴ Примерно в том же духе, ссылаясь на стихи Н. Гумилева из «Восьмистишия» (1915): «Мы никогда не понимали / Того, что стоило понять» и на кузминский «дух мелочей» «Когда бы в юности мы знали, / Как быстро дни любви бегут, / Мы б ничего не пропускали, / Ловя блаженство там и тут», а также на стихи из «Незнакомки» Блока, толкует это место и А.Ю. Арьев.

⁵ Здесь можно напомнить и стихотворение Г. Иванова «Поговори со мной, о пустяках, О вечности поговори со мной» и другие. И. Одоевцева в своих воспоминаниях писала: «Я удивлялась, как стихи сравнительно мало места занимали в разговорах Адамовича и Георгия Иванова, предпочитавших им «пустяки» и говоривших о поэзии легкомысленно. Я привыкла к серьёзному, благоговейному отношению Гумилёва к поэзии» (Одоевцева И. Избранное. Стихи. На берегах Невы. На берегах Сены. — М., 1998. — С. 697–698; также с. 689.). Однако, по остроумному замечанию С.Г. Бочарова, ««пустяки» смыкались с “вечностью” для поэта Иванова, кажется, легче, чем с громоздкой историей» (Бочаров С.Г. Указ. соч. — С. 421).

личие от героической Греции, «лучшего», чем праздная жизнь, не знали. Итак, как бы ни благодушествовала ныне Греция, у поколения Леонида была героическая история, тогда как поколение Г. Иванова («мы») этого «лучшего» не знали, а ведали лишь «праздной жизни пустяки».

С половины четвертой строфы начинается другая, современная история, так или иначе сопряженная с первой. Что же сулила «сумбурным ученикам Леонтьева и Тютчева» мечтаемая ими «весна», сидящая у окна истории и заменившая «незнакомку» Блока? Да то же самое утешение самообманами, которое и раньше испытывало поколение:

Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна...

Этот романтический образ райского блаженства подан Г. Ивановым в пятой строфе заведомо иронически. Там, в Греции эпическая идиллия на европейский лад, как писал С.Г. Бочаров, здесь, в России — идиллия советская. Но разница есть: Греция, хотя и живет так, как будто не было войны, «цветет могилами», которые там помнят; Россия ничего не помнит в своем ложно-искусственном, сочиненном коммунистами прянично-сказочном («за морями-океанами») быту:

Стоят рождественские елочки¹,

¹Комментируя эту строфу, К. Померанцев писал: «Здесь все на месте; и «рождественские елочки», то есть внешнее признание религии в Советском Союзе, чтобы лучше скрыть действительно снежную, действительно ледяную тюрьму, в которой приходится жить русскому человеку, и «голубые комсомолочки», то есть именно голубые, чистые — те молодые русские души, которых еще не успел отравить бездушный марксистский коммунизм» (Русская мысль, 1958, № 1250, 12 августа). Дополнить комментарий К. Померанцева помогает стихотворение «Так, занимаясь пустяками...», в котором Г. Иванов писал о русских в эмиграции, которых «освободили» от родины и о русских в России, у которых отняли свободу: «Туманные проходят годы, И вперемежку дышим мы То затхлым воздухом свободы, То вольным холодом тюрьмы». С. Бочаров также отметил правдивость подробностей: елочки, действительно разрешили перед войной, только не как рождественские, а как новогодние; пляжная послевоенная картина тоже вполне реальная и почти идиллическая. Вместе с тем общая картина нужна для того, чтобы утвердить ложь: ёлочки скрывают снежную тюрьму, о которой комсомолочки не догадываются, а о крымских событиях им ничего неизвестно. Стало быть, они как бы «выпали» из истории. Поэтому слова К. Померанцева о голубых, чистых и невинных комсомолочках — чистая риторика. Иное объяснение предложил С.Г. Бочаров, задавшись вопросом: «Но почему они голубые?» Его ответ таков: «У ныряющих над могилами комсомолочек свой балет, комический и трагический вместе — неведомо для них трагический. Как голубые — чем они не новые nereidy на том же берегу? <...> Голубые комсомолочки заняли цвет у моря — как nereidy. Но сверх традиционно-поэтического у эпитета слой ассоциаций символических и мистических. Ассоциации эти были ведомы русским поэтам начала XX в. Голубой цветок Новалиса, синяя птица Метерлинка — она же равным образом голубая в оригинале (*G'oiseau bleu*) — всё это было в сознании, в котором образовался поэт Георгий Иванов. Как работают здесь у него эти старые ассоциации — иронически или всерьёз? Наверное, двойственно и двусмысленно, смешанно и гротескно, как сами эти голубые комсомолочки — нечто смешанное и гротескное. И всё же они присутствуют в этих строках как волшебные существа. Волшебные и

Скрывая снежную тюрьму.
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.

Однако эта идиллическая картина получают неожиданное и принципиальное продолжение:

Они ныряют над могилами...

Если Греция «цветет могилами», то в России, в Крыму могилы преда- ны забвению, и русских героев там никто не помнит. Так входит в стихот- ворение тема исторической трагедии России, тема Крыма времён граж- данской войны, когда вместе с Крымом рухнула в голубую тьму Черного моря вся Россия¹. Так что молодые комсомолочки, как точно писал С.Г. Бочаров, ныряют над могилами белого воинства 1918-го и осени 1920-го г., ныряют над этой исторической тьмой, над исторической без- дной.

После всего сказанного в стихотворении следует финал в виде исто- рисофского вывода, отделенный тремя точками от лирического размыш- ления:

гротескные. И вся картинка — ироническая и лирическая» (Бочаров С.Г. Указ. соч. — С. 426–427). Хотя из рассуждения С.Г. Бочарова не совсем ясно, какие имен- но поэтические, романтические и мистические ассоциации могут непосредственно применены к голубым комсомолочкам, можно согласиться с исследователем, что море дает голубым комсомолочкам цвет. Однако оно не дает им знания, погружая их во мрак истории.

¹ Подробный комментарий о «крымско-российской» теме см. в статье С.Г. Боча- рова, где приведены свидетельства о массовых расстрелах с потоплением тел офице- ров в море: «Бросали массами и живых, но в этом случае жертве отводили назад руки и связывали их верёвками у локтей и кистей. Помимо этого, связывали ноги в не- скольких местах, а иногда оттягивали голову за шею верёвками назад и привязывали к уже перевязанным рукам и ногам. К ногам привязывали колосники» (Волков С. Трагедия русского офицерства. — М., 2002. — С. 61); «На утро все арестованные офи- церы (всего 46 человек) со связанными руками были выстроены на борту транспорта и один из матросов ногой сбрасывал их в море, где они утонули» (Кришевский Н. В Крыму (1916–1918) // Архив русской революции. XIII. — Берлин, 1924. — С. 108); см. также: Красный террор в годы гражданской войны. — London, 1992. — С. 196; Мельгунов С.П. Красный террор в России. — Нью-Йорк, 1989. — С. 66–67). «Отраже- ния того, как это было в Крыму в 1920-м с оставшимися после отплытия врангелев- ской армады (операцией по уничтожению оставшихся офицеров руководил Бела Кун, при котором секретарём была известная Р.С. Землячка), мелькают в литературе эмиграции («Вострубит Архангел, как надлежит по преуказанному ритуалу: «Эй, вставайте, вси умерщвлённые, на инспекторский смотр!» И восстанут — кто с чем. Из морских глубин, с чугунными ядрами на ногах...» («Солнце мёртвых» Ивана Шмелё- ва; см.: Шмелёв И.С. Собр. соч.: В 5 т. — М., 2001. Т. 1. С. 497; сын Шмелёва погиб в Крыму в эти дни)). См. также в стихотворении И. Елагина «Обернемся на минуту...»: «Так во имя светлых далей, Под всемирный визг и рёв, В море Чёрное кидали Офице- ров с крейсеров» (Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1998. Т. 1. — С. 355). — Боча- ров С.Г. Указ соч. — С. 423.

... И Леонид под Фермопилами
Конечно, умер и за них.

И тут снова встает вопрос, остро поставленный С.Г. Бочаровым: «Неужто под Фермопилами он умер затем, чтобы они, визжа, ныряли в Крыму?» Однако у Г. Иванова сказано корректнее: «умер и за них», т.е. вовсе не затем, чтобы они, визжа, ныряли в Крыму, а имея в виду человечество в его будущем.

А.Ю. Арьев трактует последние строфы в иронически-трагическом смысле: «Доблестные спартанцы умерли «зря», ибо говорить приходится об одних могилах»¹.

Такой взгляд может быть объяснен тем, что стихотворение, начинаясь героическим событием, заканчивается жалким и при том сниженным, бытовым итогом: купающимися комсомолочками. И при том условии, что забыты оба героических действия — и подвиг Леонида, и гибель русских моряков. Однако ни того, ни другого нет: Леонид не забыт, каков бы ни был ход истории, а забвение смерти белого воинства очерчено трагически. Наконец, заканчивается стихотворение утвердительным: «Конечно...» Слово это звучит иронически, но это передача Г. Ивановым иронии истории, ее метаморфоз: если Леонид умер за Грецию и за все будущее человечество, то в него надо включить и голубых комсомолочек. Г. Иванов, ворочая, наподобие Тютчеву и Леонтьеву, глыбами истории, смотрит на нее с отстраненной и более высокой точки обозрения, чем историческая. Современная земная история — жалкое зрелище, и потому трагедия и катастрофа никуда не исчезают, но в более широком плане, с позиций неиссякаемой и вечной жизни, которая продолжается в тех или иных исторических формах и все еще богата «пустяками», историческое стихотворение от времен Леонида до комсомолочек, обладает и серьезным содержанием, где «пустяки» оказываются теснее сопряжены с вечностью, чем героические и трагические деяния. Парадоксальным оказывается не только то, что греческий герой Леонид умер «и за» комсомолочек, — парадоксален хитрый ход истории, полных неожиданных превращений. В этом смысле своеобразным комментарием к стихотворению «Свободен путь под Фермопилами...» может служить стихотворение «Так занимаясь пустяками...», в котором поэт раздумывает над тем, что одновременно «Своими слабыми руками Мы чудный мир воссоздаем» и «Своими слабыми руками Мы разрушаем этот мир», принимая «То восхищенье, то насмешку От современников своих».

Каждый поступок, каждое деяние могут быть рассмотрены с разных сторон. Такова история крестоносца:

Упал крестоносец средь копий и дыма,
Упал, не увидев Иерусалима.

У сердца прижата стальная перчатка,
И на ухо шепчет ему лихорадка:

¹ Иванов Георгий. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 640.

— Зароют, зароют в глубокую яму,
Забудешь, забудешь Прекрасную Даму,

Глаза голубые, жемчужные плечи...
И львиное сердце дрожит, как овечье.

А шепот слышнее: — Ответь на вопросец:
Не ты ли о славе мечтал, крестоносец,

О подвиге бранном, о битве кровавой?
Так вот, умирай же, увенчанный славой!

Все стихотворение построено на превращениях: два голоса представляют читателю крестоносца с двух сторон — доблесть и страх забвения, львиное сердце и сердце овечье, любовь к Прекрасной Даме и беспамятство, подвиг и гибель, слава и смерть. Все это вместе существует не раздельно, а в сопряжении друг с другом: например, крестоносец умирает, но увенчанный славой; он покрыт славой, но мертв. И обе мысли равны, нельзя отдать предпочтение той или другой как единственно истинной. Истина как раз и состоит в слиянии нескольких фактов.

Закон превращений имеет всеобщий статус, и одинаково распространен на все области жизни, в том числе и на творчество. В стихотворении «Поэзия: искусственная поза...» подчеркнута условность «сиянья звездных чар»:

Где, улыбаясь, произносят — «Роза»
И содроганьем думают — «Анчар».

И дело, конечно, не в неорганичности поэзии, а в том, что ее органичность состоит в условности образной природы, или, как сказали бы сейчас, в амбивалентности. С особой впечатлительной силой эта идея раскрывается в двух, казалось бы, противоречащих друг другу стихотворениях.

Метаморфозы, перевоплощения касаются всего внешнего, земного, и это земное по природе не может быть равным себе, ибо состоит из разных начал, улавливаемых «материальной» стороной искусства:

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня¹.

Проходят тысячелетия в непрерывных перевоплощениях, но еще «далеко до завтрашнего дня», когда, наконец, чередά перевоплощений завершается появлением поэта, призванного для лирического воплощения сущности всех метаморфоз, выраженных в неизбежном и неизбежном одиночестве человека в пустыне мира и во всей его скорби:

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня².

Для понимания стихотворения существенно не только то, история перевоплощений завершается одиночеством появившегося на земле че-

¹Послав это стихотворение Н. Берберовой 31 октября 1950 года, Г.И. Иванов сделал приписку: «Это Вам вместо цветов. Мне этот стишок самому нравится. Я после Портрета написал уже штук сорок. И, по-моему, хороших» (цит. по изданию: *Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 633).

²См. также отзывы современников, которые сразу оценили этот своего рода «расплавленный сонет» одним из высших достижений лирики Г. Иванова. Поэт И. Чиннов вспоминал о чтении стихотворения Г. Ивановым: «Он так прочитал последние строки, что в них прозвучала вся скорбь мира... Это было незабываемо; обыкновенные слова «серебряные шпоры», но в них вложено столько содержания, столько пережитого за годы долгих мытарств, что я до сих пор вижу его читающим эти строки» (цит.: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 419–420). Ю. Иваск говорил, как пишет В. Крейд, что Лермонтов в этих стихах не столько поэт, сколько легендарный герой: «И здесь его творимая легенда оживает в потрясающих стихах...» *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 420). Наиболее полный анализ стихотворения содержится в работе В.Ф. Маркова «Georgy Ivanov: Nihilist as light-bearer» // *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972*. Berkeley: Los Angeles; London: UC Press, 1977. — P. 153–154). Современные исследователи также считают стихотворение лирическим шедевром. А.Ю. Арьев в статье «Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова)» пишет: «Этот рожденный мелодией цветок сквозь череду и множественность инкарнаций устремляется к единому, к одиночеству. Через «тысячу мгновенных лет» мелодия-цветок перевоплощается «в корнета гвардии — о, почему бы нет?...» <...> Незаконно вторгшееся в ритмическую правильность стихотворной речи, излишнее с точки зрения несомой им информации словечко «один» своим издадека возникшим звоном — динь! — выводит из тумана одинокого героя, вообще одинокого в этом мире человека и возводит его в перл создания (характерно: определяющая поэтический метод Георгия Иванова связь с пратекстом — «Выхожу один я на дорогу...» — здесь не только не маскируется, но подчеркивается). Человеку в глухом углу вселенной неведомый голос со дна его души поет о невозможном — об отодвинутости в вечность завтрашнего дня. Заброшенный в мир певец остается один в необозримом пространстве — в тумане исчезают и звезды. Что бы он ни пел, Богом, не различающим в земных пустынях человека, он покинут, а бедных людей покинул сам. Чистейшего тумана романтизм. С него Георгий Иванов начал — еще до всяких стихов — ими закончил!» (*Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 98). В этих суждениях, однако, далеко не все убедительно.

ловека, который несет эту безысходную печаль и тоску в себе, но и то, что в результате инкарнаций рождается не кто-нибудь, а Лермонтов, поэт, сумевший воплотить идею и чувство одиночества с наибольшей силой. Так что скорбь мира уравнивается рождением гения, где трагическое и лирически прекрасное опять-таки сопрягаются в единое целое, образуя гармоническое единство. Оно музыкально ощутимо в двух последних строках, восходящих к стихам Лермонтова и одновременно усиливающих впечатление от его поэзии. Это достигается тем, что пятистопный хорей лермонтовского «Выхожу один я на дорогу» заменен Г. Ивановым на шестистопный ямб, где появляется лишняя стопа и где последняя стопа перед цезурой («И Лермонтов один / выходит на дорогу») заканчивается словом «один», на котором стоит наиболее выразительный акцент. Последняя же строка, богатая пиррихиями, держится на двух ударных стопах, одна из которых акцентированно замыкает стихотворение, придавая ему законченность. Красоту заключительным стихам придает и звукопись с игрой «р» и сонорными «м» и «н» (И Лермонтов один выходит на дорогу Серебряными шпорами звеня).

Для нашего суждения о метафорфозах в лирике Г. Иванова существенно, однако, то, что поэзия улавливает метаморфозы и закрепляет их в условных «материальных» формах, в то время как дарование остается неизменным. Талант пребывает в своей сущности одним и тем же. Речь, понятно, идет не о степени таланта, а о его извечной природе. Это выражено в стихотворении

Меняется прическа и костюм,
Но остается тем же наше тело,
Надежды, страсти, беспокойный ум,
Чья б воля изменить их ни хотела.

Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один — неугасимый! — свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем.

И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера,
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!»

Вместе с изменчивостью и трансформацией существуют для Г. Иванова константы, характеризующие, главным образом, внутренний мир. И это придает всему мироощущению поэта достаточную гибкость и устойчивость. Можно даже сказать, что такое сочетание поддерживает в Г. Иванове некую надежду, причем она живет не только в признаках постоянства, но и в примерах перевоплощения. Они удерживают поэта от какой-либо сухой и омертвляющей однозначности, не мешая видеть ни противоречивости мира, ни синтетического, обобщающего начала в нем, хотя синтез не сводится в окончательному итогу, а лишь подразумевается.

И вот тут вступают в права другие важные поэтические принципы, связанные как с идеей перевоплощения, так и с идеей постоянства. Речь идет об отражающих и искажающих зеркалах, с одной стороны, и о таланте двойного зренья. В сущности «талант двойного зренья» и состоит в том, что поэт способен сразу видеть прямое и кривое отражение, истинный и искаженный свет, внешнее обличие и внутреннее содержание. Между определениями Г. Ивановым особенностей, своеобразия своей поэтики нет противоречий: отражающие и искажающие зеркала, равно как и «талант двойного зренья»¹, — явления одного порядка. Общее также состоит в том, что и отражение и его искажение должно быть точным. Это и предусмотрено «талантом двойного зренья».

«Талант двойного зренья», как его понимал Г. Иванов, — не только достоинство поэта, но и его трагедия. В беспощадном по искренности гротескном стихотворении он представил себя погребенным и сгнившим. За свою несостоявшуюся, исковерканную жизнь он винил именно «талант двойного зренья». Этой способности он принес в жертву свою человеческую судьбу. Мысль для Г. Иванова характерная и часто повторяющаяся:

Как обидно — чудным даром,
Божьим даром обладать,
Зная, что растратишь даром
Золотую благодать.

И не только зря растратишь,
Жемчуг свиньям раздаря,
Но еще к нему доплатишь
Жизнь, погубленную зря.

Основное противоречие между творчеством и жизнью заключено для Г. Иванова в том, что лирический дар губит жизнь. Поэтому мир как таковой не интересует поэта (конечно, это далеко не так!). Предметом поэзии, по его уверениям, является его сознание. Иначе говоря, лирика устремлена на себя и замкнута на себе, но все дело в том, что сознание поэта испытывает воздействие мирового уродства и передает результат этого воздействия:

О, нет, не обращаюсь к миру я
И вашего не жду признания.
Я попросту хлороформирую
Поэзией свое сознание.

¹ Р. Гуль писал: «... двойное зренья» Георгия Иванова, конечно, уходит корнями не в почву сан-жерменской оранжереи французского экзистенциализма, а в граниты императорского Петербурга. Причем своеобразие поэтической темы Иванова заключается в том, что она остро преломилась в наше потенциально апокалиптической термоядерной действительности» (Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 237).

И наблюдаю с безучастием,
Как растворяются сомнения,
Как боль сливается со счастьем
В сияньи одеревенения.

Поэзия выступает в данном случае усыпляющим (хлороформ) и преобразующим средством: она снимает боль, вызванную мировым уродством, и переводит сознание из обыденно-темного в божественно-светлое, но это преобразование равносильно смерти (сиянье одеревенения). Таким образом, и здесь жизнь человека приносится в жертву искусству поэта.

Вместе с тем именно поэтическое вдохновенье становится одним из самых высоких наслаждений:

А что такое вдохновенье?
— Так... Неожиданно, слегка
Сияющее вдохновенье
Божественного ветерка.

Над кипарисом в сонном парке
Взмахнет крылами Азраил —
И Тютчев пишет без помарки:
«Оратор римский говорил...»

Творчество, в частности, лирика рождается не предумышленно, не предопределенно, и побуждение поэта к сочинению стихов внеземного происхождения. Но стихи — не из ада голосок¹: ангел Азраил ведает смертью, но он не демон. Общность поэзии и смерти держится на жертвенности (жизнь приносится в жертву искусству), на способности к преобразению и на приобщении к истинному, светлому бытию взамен бытия земного, темного. Однако в такой предопределенности есть твердые законы: превыше всего «музыка», идущая свыше и улавливаемая поэтом. Слова идут за музыкой, а не музыка за словами. С чрезвычайной наглядностью это продемонстрировано в стихотворении

«Желтофиоль» — похоже на виолу,
На меланхолию, на канифоль.
Иллюзия относится к Эолу,
Как к белизне — безмолвие и боль.
И, подчиняясь рифмы произволу,
Мне все равно — пароль или король.
Поэзия — точнейшая наука:
Друг друга отражают зеркала,
Срывается с натянутого лука

¹ Соглашаясь с тем, что христианская тема Г. Иванова — это не тема грядущего спасения, а прежде всего и в большей мере — тема грядущей весьма близкой гибели, не тема рая, но — ада (см.: *Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 88), не стоит все-таки относиться к этому наблюдению односторонне и придавать ему тотальное значение, как это сделал Г. Федотов (см. с. 67).

Отравленная музыкой стрела
И в пустоту летит, быстрее звука...¹
«... Оставь меня. Мне ложе стелет скука»!

Из других — и тоже светлых и трагических — наслаждений бытия выделяются стихотворения о любви, единственной героиней которых была И. Одоевцева, встреча с которой навсегда определила светлую тональность любовных стихотворений Г. Иванова. В поздние годы поэтом созданы замечательные любовные стихотворения, высокие примеры элегической лирики и тонкого, пронзительного чувства. Все эти стихотворения пронизывает ностальгия. Они посвящены любви, которая не осталась и не угасла, но ее наивысшее напряжение, наивысший накал остались в России, в Петербурге, куда поэт возвращается памятью. В стихотворении «Ты не расслышала, а я не повторил» воспроизведено свидание влюбленных, цветение их душ, но уже здесь прошлое чревато трагедией, которая внятна герою, но неизвестна героине. Однако стихотворение от грустного настоящего снова переносит в счастливое прошлое, но теперь уже обогащенное страданием:

Вот наша жизнь прошла,
А это не пройдет.

Как правило, Г. Иванов намеренно сопрягает «высокое», вечное и обыкновенное, «пустяки», воспроизводя ситуацию в двух измерениях: с одной стороны, — «Может быть, умру я в Ницце», а с другой, — «Для чего же о странице... Постоянно думать мне!». За строкой «В голубом дыханьи моря» следует — «В ледяных стаканах пива», а затем возникает образ «Пена счастья — волны горя», из которого становится ясно, как коротки минуты счастья и как долги годы горя.

В стихотворениях о любви создаются характеры героини и героя, выраженные почти афористично. При этом героиня рисуется обычно в инфернальном свете:

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

И летишь — в никуда, ниоткуда —
Обреченная вечно грустить,
Отрицать невозможное чудо
И бояться его пропустить.

¹ Р. Гуль писал, что у позднего Г. Иванова «слово, как таковое, его звучание, кладется краеугольным камнем новой поэзии...» и приводил в пример это стихотворение. «Новую поэзию Георгия Иванова, — продолжал он, — ведет музыка слова, как он ее слышит, а слышит он ее, на мой взгляд, изумительно (Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 238). Но при этом надо добавить, что, хотя музыка слова играет первостепенную роль, поэт не унижает смысла ради звучания стиха, а добивается равновесия между ними.

Занесенная из иного мира, она чужда земному, и чем явственнее становится ее облик, тем трагичнее ее пребывание в здешнем мире. Герой же обычно либо погружен в воспоминания, либо, томясь жизнью, испытывает чувство признательности за вдохновение, даруемое возлюбленной, и за прожитые с ней общие годы, — одним словом, за жизнь («Зачем, как шальные свистят соловьи...», «Поговори со мной еще немного», «Ты протягиваешь руку...», «Все еще дышу, люблю...»).

Вершиной этого несобранного любовного лирического цикла стало стихотворение

Распыленный миллионом мельчайших частиц
В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире,
Где ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц,
Я вернусь — отраженьем — в потерянном мире.

И опять, в романтическом Летнем Саду,
В голубой белизне петербургского мая,
По пустынным аллеям неслышно пройду,
Драгоценные плечи твои обнимая.

В стихотворении снова возникает типичная для Г. Иванова ситуация перевоплощения, в результате которой, однако, герой не начинает новую жизнь, а возвращается к началу уже прошедшей. Его судьба как бы образует бесконечный круг, снова и снова повторяя однажды прожитую жизнь.

Последний прижизненный сборник Георгия Иванова, собранные в «Посмертном сборнике» стихотворения и опубликованные в печати, но не вошедшие в книги, свидетельствуют о том, что поэт не остановился в своем творческом развитии и явился читателю в новом качестве. Если раньше его называли первым поэтом эмиграции, королевичем, князем, падшим ангелом русской эмигрантской поэзии, то после появления «Портрета без сходства», книги «1943–1958. Стихи» и «Посмертного дневника» все понимали, что он перешел в ряд классиков и встал вровень с ними.

При жизни у Г. Иванова были и поклонники, и недруги. Все сразу признали раннего Г. Иванова как поэта безупречного вкуса и мастера стиха, но упрекали в эстетстве, в психологии фланера. Поздний Г. Иванов как поэт завоевал симпатии большинства эмигрантов, но некоторые никогда не простили ему «кощунств», нигилизма и даже цинизма¹. Перед выходом последней прижизненной книги поэта К. Померанцев извещал о ней о большом литературном событии. «Я не думаю, — писал он, — что слишком преувеличу, если скажу — самое большое в русской литературе за все это последнее время»². Так она и была воспринята обществом. Но раздавались и другие голоса. В статье «Судьба поэта», появившейся в Париже уже после кончины Г. Иванова, Г. Месняев писал: «Исчезнове-

¹ Так, Ю. Иваск считал, что Г. Иванов мечется между музыкой бытия и бытовым цинизмом.

² Русская мысль, 1958, № 1250, 12 августа.

ние надежд, безотрадность грядущего, страх и путающая неизвестность этого будущего, безнадежная старость — привели к тому, что в последнее десятилетие перед смертью творчество Георгия Иванова стало отличаться ярко выраженным отчаянием, доведенным до предела пессимизмом, отрицанием, неверием, нигилизмом. Для того чтобы побороть такие настроения и сохранить веру в жизнь, надо было бы иметь немалый запас здоровых понятий и убеждений, почерпнутых из здоровых национальных источников. К сожалению, такого запаса у Георгия Иванова не оказалось... К концу своей жизни «князь» зарубежной русской поэзии потерял буквально все, чем люди живы. Неверные пути, по которым он пошел в начале своей сознательной жизни, — привели его к настоящему духовному провалу»¹.

В этих высказываниях отразились две полярные точки зрения — с одной стороны, большой поэт, классик русской поэзии, без которого нельзя представить себе ее историю, а с другой — человек и поэт, пришедший в конце жизни к полному духовному краху, закоренелый нигилист, не принеший с собой никаких положительных идей, о чем с наибольшей ясностью свидетельствует его лирика последних лет.

Тот факт, что Г.Иванов был нигилистом на особый лад, скептиком, остро чувствовавшим мировое уродство и отрицавшим его, не подлежит сомнению. Но значит ли это, что его поэзия не содержала для человечества ничего ценного и что, следовательно, его творчество не имеет никакого художественного значения? Нет, не значит. И как раз последние стихотворения Г. Иванова, начиная с «Портрета без сходства», демонстрируют ее художественную значительность. Его лирика выразила не только трагизм поколения, утратившего родину, но и трагизм всего человечества.

Если в первом эмигрантском сборнике «Розы» Г. Иванов еще не вполне выразился как поэт, еще не отошел от поэтизмов, лишь слышал отдельные звуки и мелодии той музыки, которая зазвучала в его лирике позже, то в последних стихотворениях резко проявился его поэтически лик. Современники заметили это. Один из них, В. Вейдле писал: «Место ему в истории русской лирики было бы обеспечено как мастеру мелодических словосочетаний, ласкающих воображение и слух, — мастеру очень переимчивому, но умевшему все заимствованное у других (сознательно или нет) подчинить собственному, очень выдержанному вкусу и ладу; поэту подлинному, хоть и лишенному — так пришлось бы все-таки сказать — особых, ему одному принадлежащих лирических тем и, следовательно, менее значительному, чем такие поэты на немного его постарше, как Ходасевич, Ахматова и Мандельштам. В конце жизни, однако, тему он обрел — в нищете и болезни, в ожидании смерти, в беспредельном и к тому же еще «некрасивом», «непоэтическом» отчаянии»². Тот же современник признавался, что, читая стихи, написанные позже, он себе

¹ Русское воскресение, 1959, 17 января.

² Вейдле В. Георгий Иванов // Умирание искусства. — М., 2001. — С. 408. Ср. также его же слова о том, что, если бы Г. Иванов умер до издания сборника «Портрет без сходства» «или в пятидесятилетнем еще возрасте, мы бы думали о нем не то, что думаем теперь».

говорил: «тут не риторике свернули шею, как того требовал Верлен, тут ее свернули самой поэзии. <...> Нет, точней будет сказать, что их автор шею свернул поэзии, своей собственной прежде всего поэзии, ради другой, — и уже с помощью этой другой, более подлинной и куда более мучительно в нем самом укорененной»¹.

Причину этого, почти всеобщего эмигрантского впечатления, надо искать в истоках мироощущения и лирики Г. Иванова, которые своеобразно преобразились в эмиграции как под влиянием обстоятельств, так и вследствие его собственных скептических размышлений над устройством мира и ролью поэзии и поэта в нем.

Как известно, в культуре Серебряного века господствовала идея жизни на краю бездны и притягивания гибели. Люди того времени думали, что после них наступит катастрофа, смерть старой культуры, а родиться ли новая культура они не знали. Стало быть, на них падала вся ответственность за судьбы мира. И они от нее не отказались, но исполнить свою миссию не смогли. Чувствовать себя над бездной означало многое: возвышение над обыденным сознанием и принадлежность к избранным личностям, бесстрашное противостояние, презрение и гордый вызов неприемлемому, но грозящему гибелью страшному миру². Людям того времени казалось, что быть просто поэтом недостойно или даже позорно³. Разница была в том, что Блок переживал состояние над бездной всерьез, как нечто настоящее, подлинное, а другие, в том числе и Г. Иванов, как игру, в чем он сам откровенно признавался. В жизни, однако, случилось так, что оба оставались поэтами, но человеком бездны сполна ощутил себя Г. Иванов.

Общим среди людей Серебряного века было и чувство неблагополучия мира. Еще со времен романтизма они усвоили, что мир прекрасен как замысел и несовершенен как исполнение. А раз так, то следует «исправить» исполнение и осуществить истинный замысел. У людей Серебряного века не было умиления перед всем сущим, когда даже лягушка кажется, как немецкому поэту Ангелусу Силезиусу, серафимом («Der Frosch ist ja so schonals Engel Seraphin»).

За «исправление» земного мира с помощью искусства взялись символисты, которые, оставаясь поэтами, мыслили себя пророками, воплощавшими в стихах свои теургические озарения. Тем самым поэзия мыслилась не только как эстетический, но и как религиозный акт. Акмеисты, как известно, возразили — дело поэта — культурное, а не теургическое. Попытка жизнестроительства провалилась, и этот опыт отразился в искусстве поэзии. Г. Иванов, плывший в русле акмеизма, в эмиграции строго выполнял завет акмеизма и Гумилева и не вносил никаких поправок в бытие⁴.

¹ Там же. — С. 409.

² «Мы полюбили, — писал В. Иванов, — наклоняться над бездной и терять себя» (Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. — М., 1917. — С. 22).

³ Блок с горечью писал: «...Я перестаю быть человеком бездны и быстро превращаюсь в сочинителя» (Александр Блок. Т. 8. — М.; Л., 1963. — С. 165).

⁴ См.: Одоевцева И. На берегах Сены. — Париж, 1983. — С. 170.

В эмиграции поэт проникся пафосом не только неприятия земного мира, но и невозможности исправления мироустройства. Земной мир — воплощение зла, мирового уродства и полного абсурда. Г. Иванов не обладал по-пушкински светлым сознанием. Он чаще, как Лермонтов, говорил миру «нет», чем «да». Но из неприятия земного мира могут быть сделаны разные выводы, которые определяют сильные стороны «отрицательной», нигилистической поэзии.

Неприятие мира и убеждение в ничтожестве человека привели Г. Иванова к тому, что целостность жизни, ее единство оказались ему недоступными и предстали в своих «разрозненных частях», т.е. в тех самых мгновениях, которые не складывались в общую картину. Попытки припоминания и воспроизведения некоего целого не удавались: целое всегда предстало в виде мелких примет, незначительных подробностей. Лирика Г. Иванова принципиально фрагментарна, но это не фрагментарность лирики Тютчева, где часть была осколком целого и хранила это целое в себе¹. Это и не фрагментарность лирики Тютчева в том смысле, что стихи обретали малую форму больших жанров. Фрагментарность лирики Г. Иванова — фрагментарность, возведенная в степень: это фрагменты, части реальности и одновременно обрывки сна, который оторвался от реальности. Поэтому необыкновенно ценными оказались мимолетные впечатления бытия, предстающие как отблески нездешнего мира, как сияния неземного происхождения, источник света которых неизвестен. Такие мгновения бытия, несущие в себе вечность, необязательно должны быть какими-то значительными явлениями, вещами или предметами. Напротив, это самые фрагменты, обыкновенные, обыденные «пустяки», существующие как тени грандиозного прошлого и свидетельствующие о бесконечности бытия. В них заключена вечность, но, чтобы ее «проявить», нужно освободить мгновение от всего временного².

Другой вывод следовал из утверждения ничтожества человека перед лицом вселенского Ничто. Если вокруг разлито мировое зло, и человек окружен мировым уродством, то и сам он становится ничтожеством,

¹ Исследователи заметили, что общая картина уже в ранних стихотворениях Г. Иванова не складывается в целостность, а представляет собой набор фрагментов. Но сюжет стихотворений строится с таким расчетом, чтобы представить фрагмент метонимией целого (*Иванов Георгий*. Стихотворения. — С. 18). В отличие от Тютчева, фрагмент сам по себе не является сколком целого. Таким его стремится стать благодаря сюжету.

² «...Дело поэта, — писал Г. Иванов, — создать «кусочек вечности» ценой гибели всего временного, — в том числе нередко и ценой собственной гибели» (*Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. — С. 534). Из фрагментарности лирики Г. Иванова был сделан вывод, согласно которому лирическое переживание напрямую связано у поэта со зрением: его «беглый взгляд нечаянно выхватывает мгновенную суть вещей из лежащего рядом, общедоступного, в том числе — из уже запечатленного в искусстве». Это проявляется в том, что многие стихотворения Г. Иванова начинаются «с фиксации попавшегося на глаза предмета или детали пейзажа. Эта беглая точность по природе своей дискретна, что прямо отражается на поэтическом синтаксисе. Его особенностью, выделяющей Георгия Иванова из всех русских поэтов, является прерывистость фразы в первой же строчке стиха» (*Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 18).

опускаясь на самую низкую ступень. Однако способность человека как ничтожества презирать всё — мир, людей, себя — есть его гордый вызов бытию, с которым человек встает вровень и в этом обретает способность его постигать. Презрение в этом случае мыслится как возвышение человека над мировым злом, ибо поднимает человека над обыденным сознанием, умеющим презирать других, но не умеющим презирать себя. Это означает, что он принимает грязь и тлен, что он не отвергает мировое зло, хотя и презирает его, а признает, как признает и способность самого человека, пусть даже как ничтожества, создавать музыку поэтических созвучий. Он, этот ничтожный человек, получал голос. Его духовная нищета, презирающая себя, возвышаясь в своем презрении, сближалась с вечностью, с музыкой космоса и устанавливала прямую связь с вечностью, мира земного с миром запредельным.

Собственно, в этом, по мысли Г. Иванова, и состоит суть поэзии и роль поэта. Катастрофическое сознание приводит Г. Иванов к мысли, что поэт не может не презирать всё, а стало быть, не только мировое зло и мировое уродство, но и себя, и искусство поэзии, ибо, поймав сущее и закрепив его как вечность, поэзия кладет конец его развитию, его превращениям и преображениям. В этом отношении Г. Иванов разделял трагизм символистов, которые не могли превратить реальное в реальнейшее, придать сущему не идеальную, а реальную жизнь. Наконец, поэт не мог не презирать и свою роль поэта, который самым этим презрением возвышался над обыденным сознанием и ставился на высокую ступень в духовной деятельности.

Нет, однако, худа без добра: провозглашенные Г. Ивановым отрицательные эстетические принципы, с одной стороны, установили прямую связь самым нигилистическим и самым возвышенным духовными мирами, ибо стихи стали жить «отсветом неждешнего события, чудом поэтической вспышки». С другой стороны, область проникновения лирики значительно расширилась: лирика освоила такие сферы жизни, такие темные глубины сознания, какие раньше оставались за ее границами. В-третьих, лирика Г. Иванова стала более свободной¹ по сравнению с предшествующими ей лирическими системами в том смысле, что она очистилась от всякой ходульности, от риторики, от прямых философских и нравственных деклараций, хотя не потеряла ни поэтической философии, ни философичности; из лирики был устранен образ лирического героя, и его место занял сам поэт, на лице которого не было ни специально придуманной маски, ни нарочитого обнажения души, ни форсированных чувств, ни показного любования правдой-маткой².

¹ «... у Георгия Иванова, — заметил В. Марков, — вопреки акмеистической выучке, в последних стихах есть свобода, хотя это и свобода, родившаяся из отчаянья, свобода заброшенного в мировое пространство, свобода клочка бумаги в океане (*Марков Владимир*. О свободе в поэзии. — Пб., 1994. — С. 45).

² Устранение лирического героя не означало, однако, что Г. Иванов везде одинаков. «Георгий Иванов, — писал В. Марков, — многолик, а не многослоен, и каждое его лицо необходимо» (*Марков Владимир*. О поэзии Георгия Иванова // *Опыты*, 1957. Кн. 8. — С. 88), но это лицо именно Г. Иванова.

Поэтическая гармония Г. Иванова держится на примирении двух противоречий: на предельном обнажении мирового зла, «одетого» в безупречно прекрасную музыкальную форму благодаря главным достоинствам дарования поэта — художественному вкусу и эстетической мере. Если в области содержания Г. Иванов постоянно бросал вызов общественному вкусу и господствующим мнениям, то в области формы он, в отличие от авангардистов, пошел по пути русской классики и не бунтовал ни против классического стиха, ни против поэтики, основанной на нормах вкуса и чувстве меры. Но при этом многие его современники воспринимали «традиционность» формы Г. Иванова тоже как вызов¹.

В последнем периоде творчества, начиная с «Портрета без сходства», Г. Иванов встал на новый путь «апофатического нигилизма», который выглядел еще более беспощадным и жестоким, чем раньше.

К. Померанцев по поводу стихотворения «Туман. Передо мной дорога...», в котором есть строки «Мне счастье поднеси на блюде — Я выброшу его в окно», характерные для Г. Иванова как человека и поэта, писал: «говорят о цене, платимой человеком, чтобы поэтом прожить и поэтом умереть... Это стихи о торжестве поэзии и о гибели самого поэта. Они показывают, с какой безжалостной ясностью Г. Иванов понимал свою судьбу»². Другой современник, Ю. Терапиано, признавался, что ему было особенно близко, выраженное в стихотворениях Г. Иванова и воплощенное в его личности, ощущение трагедии современного человека, которому после всего, что с ним произошло, дальше идти некуда. Этот человек, писал Ю. Терапиано, «честно бьется, ...как и куда прорваться», но «убеждается — и убеждает других, — что прорваться некуда».

Согласно общему мнению, Г. Иванов «никакого положительного знания о мире Георгий Иванов не приобрел ни на родине, ни в эмиграции». Он остался неисправимым пессимистом, и его отрицательное восприятие и представление о мире все более углублялось. Что касается личной судьбы, то ни от пессимизма, ни от нигилизма Г. Иванов никуда не эволюционировал и не ушел. Он их не преодолел и преодолевать не собирался, а сознательно жертвовал своей человеческой участью ради поэзии, заплачив стихами за избранную долю стихами.

Лирический нигилизм поэта был мотивирован безиллюзорным взглядом на положение человека в мире и в истории³. Поэт был нацелен на то,

¹ «На мой взгляд, — писал Р. Гуль, — Иванов никогда не искал для себя «наиболее трудного» пути, не хотел никакого договора слез и никакого борения. Напротив, мне кажется, он всегда искал «наиболее легкого» пути, которым прошел с Невского проспекта до Елисейских полей. Эта наилегчайшая легкость путей и перепутий часто казалась грубым общественным вызовом и даже цинизмом и, может быть, наиболее отталкивала от поэта, создавая ему облик и славу “poete maudit”» (проклятого поэта — В.К.; Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 237). Вызов в поэзии Г. Иванова услышал и Ю. Иваск: «У Г. Иванова упоение отчаянием... заносчиво-отчаянный вызов. Именно в его «пессимистических» стихах музыка сфер звучит особенно напряженно, как-то победно-ликующе».

² Цит. по изданию: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 417.

³ Безиллюзорность взгляда на человека и его положение в мире предполагала, что жизнь человека нельзя рассматривать вне его смертности. Отсюда следовало, что

чтобы достичь предела отчаяния и донести его до читателя. Как писал современный исследователь, никому и никогда не удавалось до поэзии Г. Иванова «заглядывать так глубоко в тоску и беспрсветность человеческого бытия»¹. Это не в последнюю очередь объяснялось и тем, что та Россия, которую любил Г. Иванов, по его представлению, исчезла навсегда «в пропастях ледяного эфира»², и тем, что Вселенной грозит «припадок атомической истерики», который «Все распылит в сиянии синевы».

При этом переживаемая и пережитая катастрофа Г. Иванова и ему, и всем современникам представлялась личной и общей, а качестве таковых неизбежной. В ней провиделась судьба всех «капитанов Ивановых»³. Как сказал поэт, «В конце концов судьба любая Могла бы стать моей судьбой».

Удивительно, однако, то, что лишь некоторые современники принимали Г. Иванова за отъявленного нигилиста и неисправимого циника. Все остальные, а среди них искушенные в поэзии авторы и критики, за несомненным пессимизмом видели в его поэзии не тьму, а свет, не мрачный безысходный нигилизм и оскорбляющий цинизм, а освобождающий и даже бодрящий смысл. Одни, утверждая «невозможность поэзии», другие, провозглашая «умирание искусства», тут же уверяли, что при всем жутком пессимизме Г. Иванова, его лирика светоносна. Так, В. Вейдле писал, что последние стихи поэта «...ничего не предполагают, ни о какой звездной славе не ведают, и не тем, что ими сказано, а лишь самими со-

поэзия, поскольку она — «игра», и «игра» бессмертная, иноприродна жизни и «невозможна». Для того чтобы она стала соприродной жизни, нужно сделать попытку «вернуть» ее в бытие, к его первоосновам, отказавшись от игровой природы искусства. Разделяя эти идеи, высказанные в первую очередь Г. Адамовичем, Г. Иванов не отрицал игрового характера поэзии, поскольку она может возникать не только из этого начала, но и из горьких, печальных и тяжелых переживаний.

¹ Богомолов Н. Талант двойного зренья // Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 139.

² В. Марков писал о Г. Иванове: «Важно и то, что он больше других писал в стихах об эмиграции и с эмигрантской точки зрения» (Цит. по изданию: *Крейд Вадим*. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 386). Важно и то, что поэзия Г. Иванова не обращена напрямую к эмиграции. В первую очередь она имеет в виду Россию.

³ Г. Иванóв снял индивидуальность со своей фамилии, чтобы фамилия Иванóв звучала как массовая. «В этом видении мира, — писал В. Марков, первый уловивший эту особенность лирики Г. Иванова, есть что-то на редкость общее всем, как будто воспринимает не отдельное неповторимое сознание, а какой-то обобщенный человек нашего века. (Пусть не обманывает «субъективная» ивановская «манерка»: она может надоесть поэту, и он ее легко сбросит). В этом смысле фамилия Иванов даже символична. По его стихам историки потом смогут изучить сознание нашей эпохи». И продолжал: «Мы все Ивановы, другой Цветаевой нет и быть не может» (*Марков Владимир*. О поэзии Георгия Иванова // Опыты, 1957. Кн. 8. — С. 85). По этому поводу А.Ю. Арьев заметил: «Собственно говоря, В.Ф. Марков нашел (и не отбросил) жемчужное зерно всей философской антропологии «серебряного века»: универсальный «человек вообще», «Иванов» в то же время явлен как единичный и смертный Георгий Иванов». Это «общее всем», «реальнейшее» в ивановской лирике А.Ю. Арьев определил как «апофатико-нигилистическое отношение к бытию, скрытая, но характернейшая черта отечественной словесности “серебряного века”» (*Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб., 2005. — С. 27).

бой, своим поэтическим, вопреки всему, бытием на ухо нам шепчут — накануне смерти — “есть поэзия”¹. И в этом, по мысли В. Вейдле, была победа поэта: «Никуда в отчаянии дальше не пойдешь; но и к поэзии этой — как поэзии — прибавить нечего. Тут она снова. Как неотразима! Как пронзительна! Гибель поэта нераздельна с ее торжеством. Умер он, в страданиях изнемог; а невозможное сбылось. Только так невозможное и сбывается»².

Чтобы ни говорили современники, осуждавшие лирику Г. Иванова, но поэзия в его пессимистических, горьких, несчастных стихах была. Если же так, то не тьма победила в них, а свет. Его стихи, вопреки их отрицательному содержанию, прекрасны и побуждают любить жизнь, но жизнь иную, не воплощенную в стихах, а прозреваемую за той поэтичностью, которая намекает о ней. Один из его современников сказал: «Самые отрицательные стихи Г. Иванова повышают жизненный тонус, бодрят, укрепляют, как ледяной душ...». А неизвестный нам автор «Опытов» писал: «Большей частью его вдохновляло отрицание. Слова — самые неутешительные, но в тоне, в мелодии есть свет, сияние». Так что одинаково несправедливы как суждения о том, что поэзия Г. Иванова — это «абсолютное отрицание»³, так и мнения противоположного свойства, будто стихи Г. Иванова не о нигилизме, а об отрицании его⁴. Конечно, последнее утверждение — заметное преувеличение. Правда, В. Марков эту мысль дополнил: «Спорить с ним можно только о ценности нашего мира». Иначе говоря, нигилизм Г. Иванова действителен по отношению к земному миру, а не всему бытию. Однако сам поэт такое понимание считал неполным, полагая, что спорить с ним можно не только о ценности нашего мира, но и иного. Следовательно, нигилизм есть присущее Г. Иванову убеждение, но из него можно было сделать разные выводы.

Г. Иванов личное и общее эмигрантское несчастье (подлинным горем для него, по словам А.Ю. Арьева, «оказался не сам факт эмиграции, а не сразу пришедшее сознание невозможности возвращения, принимавшее к концу жизни характер наваждения...»⁵) преобразил и претворил в истинную поэзию. Что бы ни говорили сам поэт, его современники и исследователи, поэзия стала тем убежищем, тем приютом для несчастного сознания поэта, куда он укрывался от мирового зла и мирового уродства, сохраняя интеллект, художественный вкус и способность творить. И речь идет не только о собственной лирике, но и обо всей русской поэзии. Начиная с конца 1920-х — начала 1930-х годов, Г. Иванов, «уговаривает себя напевом стиха, сочетаниями слов, рифмами, знакомыми именами, ложась в мелодию, гармонией звуков. Сюда же подключается и то, что исследователи называли «центонностью», — то есть стремление складывать свои стихи как бы из отдельных кусков стихотворений других

¹ Вейдле В. Георгий Иванов // Континент, 1977, № 11. — С. 367.

² Там же. С. 369.

³ В лирике Г. Иванова много и прямых утверждающих признаний.

⁴ Так В. Крейд передает статью В. Маркова о Г. Иванове в «Опытах» (Крейд Вадим. Георгий Иванов. — С. 387).

⁵ Иванов Георгий. Стихотворения. — С. 85.

авторов»¹. В поэзии своей и чужой, а также по-своему преображенной и окрашенной, Г. Иванов, несомненно, находил культурную опору для существования и творчества в отрицаемом им мире. Пусть поэзия не может ничем никому помочь и никого спасти, — она есть, и это сознание дает силы жить и создавать стихи. В поздней лирике жизнь не перестает быть томлением, наполняющим стихи пессимистическим содержанием. Но это томление и это содержание сглаживается, скрашивается поэзией, хотя вряд ли преодолевается ею. Так, по остроумному замечанию А.Ю. Арьева, «отнятое в жизни он начинает воспринимать как отчужденное в пользу стихов», и это сбереженное достояние вошло в позднюю лирику Георгия Иванова, став содержанием «еще одной эмиграции», образовав «зону небытия», границы которой охраняются изнутри искусством².

Откуда же проникает свет в нигилистическую лирику Г. Иванова? Все писавшие о творчестве поэта отвечают: музыка³. На одной стороне оказываются отрицательные мысли, идеи, а на другой — музыка бытия, музыка сфер, ритм, мелодия, тон, звукопись, вносящие в отрицательное начало положительный, светоносный смысл и в конце концов побеждающие мрак. Сплошь, казалось бы, пессимистические переживания несут в себе иную музыку, которая преображает лирику и придает новую содержательную наполненность как отдельному стихотворению, так и всему корпусу текстов. Это противоречие между пессимизмом настроений и переживаний и красотой общего содержания стихотворений была замечена давно. «Его поэзия в целом сладостная, даже сладчайшая трагическая поэзия, — писал Ю. Иваск. — Волчий ужас переводит он на язык соловьиных трелей, и в мировой пустоте слышит божественную музыку. Эта музыка никого не спасет, но она есть».

В этом состоит тайна поэзии Г. Иванова. Как утверждали его современники и потомки, в мировом ледяном эфире он слышал удивительную музыку, которая была вместе с безупречным вкусом основой его дарования, его прирожденной внутренней духовностью. Под «музыкой» подразумевалась так называемая музыка сфер, музыкальные потоки, звучащие в мире. Следовательно, музыка находилась вне личности, но, уловленная личностью, она становилась достоянием души и содержанием лирики. Музыка, звучащая в мире, могла быть дисгармоничной или гармоничной. Г. Иванов слышал и ту, и другую, и обе превращал в новую, поэтическую, гармонию. Так или иначе, в фундаменте эстетики Г. Иванова лежала музыка. «Большой поэт, — писал Р. Гуль, — всегда одарен и присущей ему одному *его* музыкальностью, и неким своеобразным

¹ Богомолов Н. Талант двойного зренья // Вопросы литературы, 1989, № 2. — С. 136–137. О «центонности» лирики Г. Иванова существует ценная работа: В. Марков. Русские цитатные поэты (Заметки о поэзии П.А. Вяземского и Георгия Иванова). — *Марков Владимир*. Слово в поэзии. — СПб., 1994).

² Иванов Георгий, Стихотворения. — С. 86.

³ Один из поклонников поэзии Г. Иванова, по-видимому, Ю. Иваск, высказал даже такую мысль: «Россия была одной из главных героинь лирической поэзии Георгия Иванова. Но еще дороже были ему другие реальности — музыка, звезды, розы...»

«двойным зрением», сросшимися в единую *его* поэтическую природу»¹. Самый процесс творчества мыслился Г. Иванову, возможно, в том, что гармония, присущая бытию, проникает его и растворяется в нем; ее улавливает поэт, и она воплощается в его лирике, а когда достигает полного воплощения, вновь погружается в бытие. Стало быть, постижение и достижение гармонии — наиболее важное дело поэта.

Музыка несет в себе некую сущность, могущую иметь разные одежды. Поскольку эти одежды не обязательно слова, то словесно определить музыку нельзя. Однако через музыку можно постичь сущность и углубиться в ее смысл. При этом музыка может звучать и восприниматься по-разному. Г. Иванов, найдя одну «мелодию», не удовлетворялся ею и продолжал искать новые. Эти поиски привели его к новой форме «стихотворных дневников», где, пожалуй, главным свойством стала интимность тона, выражаемая не громким голосом, не выпрененным пафосом, а «тихим шепотом, почти на ухо, но сказанным прорезать человека, как бритвой». Этот дар интимности, как писал Р. Гуль, был одним из атрибутов его музыкально-поэтического «аппарата»².

Итак, словесная ткань стиха подчинена музыкальной³. Через значения слов выражаются мировое уродство и мировое зло, а через их преображенное звучание (фонетика, акустика, звукопись, рифменные и строфические созвучия) — музыка бытия. Когда они соответствуют друг другу, возникает гармония, и тогда красота берет верх над безобразным и уродливым в несовершенном мире. Музыка примиряет противоречия между значениями слов и звучанием поэтической речи. Именно благодаря музыке поэт смог передать в своей лирике все то прекрасное, что он нашел в себе и в бытии. Но не только. Г. Иванов восхотел большего. В. Вейдле как-то заметил: «Поэты в нашем веке чаще всего намечают путь, который продолжить невозможно. О Ходасевиче и другие думали, и сам он думал: дальше некуда идти. Чувство это — трагическое; но стихи, его вызвавшие, останутся, именно потому, что они вызвали это чувство. То же следует и о стихах Георгия Иванова сказать, которому парадоксальным образом удалось путь Ходасевича, хоть и покосив его, продолжить...»⁴.

Все знают, что поэзия создается из слов, и иного языка для нее нет. Г. Иванов стремился низвести слово и на его место возвести музыку. Не в том смысле, чтобы превратить поэзию в сладкозвучную песню и изумить звукописью и звукоподражаниями, а в том, чтобы музыка потеснила слово и смогла бы вне значения слов нести особый смысл, противоречащий заключенному в словах. С этой целью в поздних стихах он решительно отодвигает слово и на передний план выдвигает музыку⁵. Но эта музыка

¹ Гуль Р. Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 232.

² Там же. — С. 243.

³ Сам Г. Иванов считал, что все слова равны между собой, но перед лицом более высшего ряда — перед лицом музыки и поэзии.

⁴ Вейдле В. Георгий Иванов // Континент, 1977, № 11. — С. 368–369.

⁵ Конечно, это утверждение не надо понимать слишком категорично, будто Г. Иванов не придавал никакого существенного значения слову, — эт не так. Р. Гуль

в последних сборниках Г. Иванова часто обыденна, огрублена и рождается она «из ничего». Она никогда не звучит громко, стихи произносит самый обыкновенный человек. Вместо элегии или романса, как уже замечено, возникает уличный мотив, простенькая песенка или вульгарная нота, вместо ясной или высокой речи — бормотанье. Музыка сбрасывает пышные украшающие одежды и патетические тональности, стремясь к будничному примитиву, предпочитая нищую простоту былым изяществу и утонченности¹. Многие исследователи поэзии Г. Иванова полагали, что именно в последних стихах он нашел новую и притом свою музыку².

В соответствии с падением музыки в низкие эстетические слои и очищением ее от всякого украшения, от изысканности звуков, от «выспренной болтовни», низвергается в бездну нищеты и вся словесная ткань, начиная с поэтического словаря и кончая образно-стилистическим строем. Ценимый Г. Ивановым, его хороший знакомец Г. Ландау учил в статье «Культура слова как культура лжи»: «Существенным оружием преодоления словесных соблазнов является отрицание словесной красоты, словесной прелести. Надо принять тусклую словесность, надо быть настороже против “красного слова”»³.

И, как будто следуя этому совету, Г. Иванов очищает русскую лирику от поэтизмов, чтобы они своим ложным светом не мешали пробиться свету истинному, но при этом не страшится уже употребленных в поэзии образов⁴. Он не заботится о метафорической образности, ему по душе стал

справедливо писал: «И если слово, как звук, в ущерб его цвету, его окрашенности, преимущественно владеет новой поэзией Георгия Иванова, то все ж иногда — пусть редко — слепящая живопись прорезает эту поэзию, напоминая лучшие полотна французских «*fauves*» (диких. — В.К.)» (*Гуль Р.* Георгий Иванов // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 239).

¹ В этом же, кстати, современники усматривали то влияние, которое оказывал Г. Иванов на поэзию «парижской ноты». Так, В. Вейдле в статье «Ниже нуля и выше нуля» писал: «... Тон парижских наших поэтов — благовоспитанный и угасающий. Смерть или предсмертие — не только основная, тайная или явная, их тема, но как бы и формальный принцип их стихов. Умиравшему не пристали пестрые одежды, и в комнате его не принято говорить громко. Парижские поэты исповедуются вполголоса и заботятся больше всего о чистоте» (Новое русское слово, 1976, 19 сентября).

² В.А. Злобин восхищался: «Георгий Иванов поэт — явление необыкновенное; в его стихах ни одной фальшивой ноты, ни одной ошибки вкуса, о чем бы он ни писал. Совершенство его поэзии особенно сказалось в последние годы его жизни, когда его манера писать стала другой, менее поэтически условной...»

(Злобин В.А. Тяжелая душа. Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения. — М., 2004. — С. 85).

³ «Числа», кн. 9. 1933. — С. 166.

⁴ З. Гиппиус хвалила Г. Иванова, что тот не стеснялся употреблять, например, эпитет «голубой». В этом отношении у поэта было много общего с Блоком, о котором Ю.Н. Тынянов писал: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы...», потому что они хранят старую эмоциональность, но при этом непременно обновляет их (см.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 121). Так же поступает и Г. Иванов, например, в стихе «И Лермонтов один выходит на дорогу...» В этом случае эмоциональный план выдвигается на первый план, так как образная новизна, по Тынянову, отвлекает от эмоциональности в сторону предметности.

вполне прозаический синтаксис, он не увлекается изощренной и редкой рифмой, а довольствуется самой обычной. Слова он употребляет, как правило, в их прямом значении¹. Поэтический словарь позднего Г. Иванова насыщен вульгаризмами, просторечными («И вот приходится смываться», «Со всякой сволочью на “ты”», «Сигануть на мировое дно», «Благонравным А и Б, Что уселись на трубе»), разговорными и прочими выражениями, которые невозможно было представить раньше в лирике поэта. Широко использованы разговорные обороты, появившиеся после октябрьского переворота («поставить к стенке» и пр.). Сюда же надо отнести употребление заведомо непоэтической лексики иностранного происхождения («хлороформировать», «трансцендентальный» и др.) из различных областей знания.

В. Вейдле спрашивал себя: «Кто его этим прозаизмам научил? Нет сомнения: Ходасевич. Стихов его Георгий Иванов вслух не хвалил, но читывался в них очень пристально... Два этих поэта не друзьями были — недругами скорей; но это дела житейские, о которых следует забыть, дабы не упустить из виду того гораздо более интересного факта, что после смерти Ходасевича поэзия Георгия Иванова с его поэзией весьма заметно породнилась и тем самым, при всех отличиях, ее продолжила. <...> Он (Г. Иванов — В.К.) ...не только стал писать стихи чаще, чем прежде; он еще и стал их писать, как если бы Ходасевич передал ему свое перо. <...> Но совсем я не хочу сказать, что этим пером стал младший поэт писать какие-то подражания старшему, сделавшись его посмертным и ненужным подголоском. <...> Иванов дальше, чем Ходасевич, пошел по пути Ходасевича, да и не по прямой линии его продолжил. Именно теперь, в конце жизни, став отнюдь не полностью, но в значительной все же мере преемником Ходасевича, он и стал — впервые на должной глубине — самим собой»².

Музыка, однако, сопровождается «сияниями», отблесками, которые также становятся верными признаками присутствия уловленной поэтом гармонии, сигнализирующими о проникновении в суть вещей. В связи с этим исследователи задумались над тем, какова природа этих сияний.

Нет сомнений, что они, как и музыка, были призваны свидетельствовать о свете, который, пребывая в бытии, искони присущ и дарованию Г. Иванова. Эти сияния врывались в лирику, когда все ложно-красивое было устранено, и свет не затемнялся чуждыми ему красками. Однако эти сияния и этот свет возникают из пустоты. В этом смысле они являются не прерогативой Бога и не эстетическим принципом поэтики. В сущности, они возникают из Ничего, демонстрируя сложные отношения поэта с Богом. В его лирике нет ни зримого, ни незримого присутствия Христа³. В стихотворении «Туман. Передо мной дорога...» он писал:

¹ Исследователи давно заметили, что поздний Г. Иванов, начиная с «Портрета без сходства», в известной мере меняет поэтическую ориентацию. Раньше его больше увлекал Лермонтов, в последние годы жизни — Пушкин.

² Вейдле В. Георгий Иванов. Умирание искусства. — М., 2001. — С. 409–410.

³ Об этом отчасти писал Н. Татищев в статье «Стихи Георгия Иванова». Присоединившись к мнению К. Померанцева, он раскрывал суть апофатической поэзии

Не верю в милосердие Бога.
Не верю, что сгорю в аду.

Его больше волновала не христианская тема спасения или гибели в аду, а тема растворенья человека в мироздании и последующие метаморфозы. А в ходе превращений даже самый ничтожный человек получает свою долю удовлетворения — ощутить, почувствовать хотя бы на мгновение гармонию в виде ее отблеска, сияния, мелодии. И в этом отношении Г. Иванов уравнивает себя с самым незаметным человеком на земле, не боясь встать с ним рядом. Оттого в лирике его при всей ее жесткости, суровости, нигилизме, скепсисе и пессимизме вдруг зазвучит нежная, трогательная, теплая, сострадательная нота, которая, как милосердная повязка, ложится на рану, чтобы, хотя бы временно утолить боль¹. Г. Иванов, жертвуя своей судьбой², о чем пронизательно писал А.Ю. Арьев, создает поэтическую культуру, которая «спасает — не его, а нас», спасает тем, что «лирика поэта оправдывает нашу грешную жизнь и нашу грешную плоть»³.

Однажды в Берлине возник спор между прибывшими туда И. Эренбургом и В. Шкловским, с одной стороны, и поэтами «Цеха», в том числе Г. Ивановым, с другой. «Если кто-нибудь в России и создает новые формы, — сказал Шкловский, — так это москвичи, и напрасно цехисты думают, что они представляют новое слово». Эренбург присоединился к нему⁴.

Г. Иванова в следующих выражениях: «...природа Бога не может быть выражена никакими понятиями, заимствованными из опыта мирового бытия. За ее видимостью, то прекрасной, то ужасной, но всегда не логичной, скрывается что-то положительное, какая-то закономерность, но она настолько не соответствует нашему дискурсивному мышлению, что мы не можем даже догадываться о ее смысле <...>. Но иногда нам выпадают мгновенья озарения, когда все вдруг становится ясным. Забытые, эти мгновенья частично сохраняются в глубине подсознания, и их можно кое-как восстановить в стихах. Стихи, вероятно, и явились из потребности хоть как-то зафиксировать такие мгновения. Озарение может произойти при любых условиях (об этом много в «Дневнике»), но обязательное условие, чтобы по той или иной причине прервалась цепь мысленных ассоциаций. Едва это случится, как происходит озарение (иллюминация)...» (Русская мысль, 1958, № 1296, 27 ноября).

¹Это отметил В. Завалишин в рецензии и на сборник 1958 года: «Место действия этого сборника — потерянная родина и новые земли, которые могут убить надежду, но бессильны убить мечту о будущем, ставшую воспоминанием о прошлом. Это отношение к мечте и надежде роднит Георгия Иванова с таким «внутренним эмигрантом», каким был не покинувший России Осип Мандельштам» (Новое русское слово, 1958, 28 сентября).

²Г. Иванов говаривал: родиться поэтом нетрудно. Трудно с этим бременем *умирать*. Чем больше создано поэто бессмертных стихов, тем жалче человеческий удел стихотворца. Эта трагическая коллизия нашла напряженное выражение в его лирике.

³Иванов Георгий. Стихотворения. — С. 90.

⁴См.: Крейд Вадим. Георгий Иванов. — М., 2007. — С. 189–190. В эмиграции на стороне В. Шкловского и И. Эренбурга оказался Г. Федотов, который писал, что не Г. Иванов первый русский поэт нашей эпохи, а Цветаева, поэт московской школы, нашедшая на чужбине нищету, пустоту, одиночество.

Г. Иванов по всем признакам своей поэтики принадлежал к «петербургской поэтике», как наметил ее в своей статье В. Вейдле¹. Если «московская школа» в лице Цветаевой, Маяковского, Пастернака и даже Есенина тяготела к метафоричности, избыточности и форсированности голоса, к «титанизму переживаний» и их выражений², если они при всем несовершенстве мира никогда не оставляли надежду на полноту воплощения идеальных мечтаний, то «петербургская поэтика», представленная именами О. Мандельштама, А. Ахматовой, В. Ходасевича, Г. Иванова, Г. Адамовича сомневалась в полноте человеческого бытия, причем не только в его достижимости, но и в его изначальной сущности, и это давало ей повод тосковать и печалиться о неполной своей воплощенности и в личной, и в творческой судьбе. Отсюда проистекали сдержанность, приглушенность авторского голоса, холодноватость лирики, стремление к нищенской простоте выражения, опора на прямое, а не на метафорическое или на переносное значение слова, интерес к предметности, к пластическими живописным образам, к культурной памяти человечества.

В 1950 году Г. Иванов написал стихотворение «Четверть века прошло за границей...», взяв эпитафией строки Мандельштама («В Петербурге мы сойдемся снова, Словно солнце мы похоронили в нем»). Заканчивалось стихотворение надеждой, «Что пророчество мертвого друга Обязательно сбыться должно». Этого при жизни поэтов не случилось. Но другое пророчество, опубликованное через 9 лет, уже после смерти поэта, сбылось:

В ветвях олеандровых трель соловья.
Калитка захлопнулась с жалобным стуком.
Луна закатилась за тучи. А я
Кончаю земное хождение по мукам,

Хождение по мукам, что видел во сне —
С изгнаньем, любовью к тебе и грехами.
Но я не забыл, что обещано мне
Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, «Цех поэтов», художественный вкус, экфрасис, апофатическая лирика, нигилизм, «парижская нота», «музыка», «сияния», «петербургская поэтика».

¹ См. его статью «Петербургская поэтика» в в кн.: *Вейдле В. Умирание искусства*. — М., 2001. — С.308-320.

² Разумеется, это в разной степени относится к разным поэтам.

■ Вопросы и задания

1. Как началось поэтическое творчество Г. Иванова? Какие сборники были им выпущены в России, до эмиграции? Как оценивала их критика и ведущие поэты современности?
2. В чем заключались своеобразие содержания и поэтики Г. Иванова?
3. Как развивался Г. Иванов-поэт от сборника к сборнику? Прочертите основные линии его развития.
4. Почему современники и последующие критики оценили новый сборник Г. Иванова «Розы», созданный в эмиграции, новаторским? Что нового, по сравнению с доэмигрантским Г. Ивановым увидели они в этом сборнике?
5. Проанализируйте состав, содержание и поэтику книги «Отплытие на о. Цитеру». В чем Г. Иванов продолжает книгу «Розы» и что нового появилось в ней по сравнению с первым эмигрантским сборником?
6. Согласны ли Вы, что сборник «Портрет без сходства» — новая ступень в развитии Г. Иванова-поэта?
7. Что такое апофатическая поэзия и каковы ее признаки?
8. Дайте характеристику сборникам «1943–1958. Стихи» и «Посмертный дневник».

■ Литература

Соч.: Иванов Г.В. Собр. стихотворений. — Вюрцбург, 1975; Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994; Портрет без сходства. — Париж, 1950; Стихи. — Нью-Йорк, 1958; Стихотворения. — Париж, 1987; Стихотворения. — СПб., 2005; СПб., 2010.

Лит.: Адамович Г. Наши поэты. Георгий Иванов // Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996; Арьев А. Сквозь мировое уродство // Звезда, 1991, № 9; он же. Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова) // Георгий Иванов. Стихотворения. — СПб., 2005; Берберова Н. Курсив мой. — Мюнхен, 1972; Богомолов Н. Талант двойного зрения. — Вопросы литературы, 1989, № 2; он же. Поэты вне течений и групп... // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001; Бочаров С.Г. «А мы, Леонтьева и Тютчева...» Об одном стихотворении Георгия Иванова // Филологические сюжеты. — М., 2007; Вейдле В. Георгий Иванов // Континент, 1977, № 11; он же. Георгий Иванов // Вейдле В. Умирание искусства. — М., 2001; Гуль Р. Георгий Иванов // Новый журнал. — 1955. — № 42; он же. Переписка через океан // Новый журнал, 1980, № 140; Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990; Иваск Ю. «Портрет без сходства» Георгия Иванова // Опыты, 1953, № 1; он же. Памяти Георгия Иванова // Опыты, 1958, № 9; Марков В. О оэзии Георгия Иванова // Опыты, 1957. — № 8; он же. Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П.А. Вяземского и Георгия Иванова // О свободе в поэзии. — СПб., 1994; Одоевцева И. На берегах Невы. — М., 1988; она же. На берегах Сены. — М., 1989; Померанцев К. Оправдание

поражения // Мосты, 1966, № 12; он же. Философия в поэзии Георгия Иванова // Новый Журнал, 1985, № 158; он же. Сквозь смерть. Воспоминания. — Лондон, 1986; он же. Георгий Иванов и его поэзия // Континент, 1986, № 49; Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа. — Париж; Нью-Йорк, 1987; Тименчик Р. Г. В. Иванов // Русские писатели. 1800–1917. — Т. 2. — М., 1992; Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. — Нью-Йорк, 1954; Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983.

АРСЕНИЙ НЕСМЕЛОВ (1889–1945)

Один из самых ярких поэтов русского Харбина. Поэтическое творчество Арсения Несмелова разнообразно в тематическом отношении. Он писал о русской революции и трагедии гражданской войны, судьбе России и участии русских изгнанников, по-своему ставил и решал вечные вопросы существования, размышляя о жизни, смерти, бессмертии, смысле творчества, судьбе человека в мире. Поэт умело сочетал достижения отечественного авангарда с наследием русской поэтической классики. Как прозаик работал в жанре рассказа.

Владивосток. Раннее творчество. По возрасту Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский) был сверстником Марины Цветаевой и Осипа Мандельштама, Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского. Но если их поэтический голос со всей силой раздавался уже в 1910-е годы, то Несмелов стал заметен в литературе лишь в третьем десятилетии XX века. До этого были редкие публикации в журнале «Нива» (1911–1912 гг.), да маленькая книжка «Военные странички» (М., 1915), включившая в себя пять стихотворений и двенадцать рассказов, написанных офицером Одиннадцатого гренадерского Фанагорийского полка, в котором Арсений Митропольский почти три года воевал на фронтах Первой мировой.

Поэтом с собственным лицом, со своей узнаваемой *нотой* Несмелов становится во Владивостоке, куда он, бывший белый офицер, за спиной которого — колчаковская армия, трагедия Омска, Ледяной поход с частями генерала В. О. Каппеля через всю Сибирь до Читы, попадает в начале весны 1920 года.

Культурная жизнь в столице Дальневосточной республики была ключом. Несмелов посещает собрания литературно-художественного общества, организованного по инициативе Н. Н. Асеева. Общество собиралось в «нижнем помещении театра на Светланской»¹, благоустроенном усилиями самих его членов. Это был «Балаганчик», «веселый кабачок, где читались стихи, доклады и прочее»². Здесь Несмелов знакомит-

¹ Крившенко С. Литература Приморья // Заветный край: Литературный альманах, 1998, № 1.

² Несмелов А. О себе и о Владивостоке // Собр. соч.: В 2 т. Т. II.: Рассказы и повес-

ся с Асеевым и С. Третьяковым, являвшимся, по его свидетельству, душою кружка¹. Общается с писателем С. Скитальцем, поэтами В. Арсеньевым, В. Мартом, Л. Ециным, который станет его близким другом.

Одновременно идет поиск своего места в литературе. «Проповедую строгую школу На отроге угрюмо-гористом, И дикарь, изрыгая юколу, Называет меня футуристом» — так начинается стихотворение «В себе» (1921), обращенное к Н.Н. Асееву. Футуризм привлекает поэта неудержимостью творческого дерзания, стремлением властвовать над первоизданной энергией жизни, оформляя стихию, сковывая ее «броней крепких строк». А еще — радикальным расширением возможностей поэтической речи, свободой в обращении со словом, смелостью сопряжения далеких, казалось бы, несопрягаемых понятий и смыслов. Но эпигоном футуризма Несмелов не стал. В вышедших во Владивостоке ранних сборника поэта — «Стихи» (1921) и «Уступы» (1924) есть стихи, написанные в футуристической манере. Однако большей частью эпатажные, размашистые, построенные на смелых сближениях обороты («Нейроны, объятые спячкой, Разжали свои кулачки»; «Вот — торжествующей спазмой Сжался родящий живот», «Глядит: на летящей в космос Земле зашаталась ось, И туч золотые космы Отброшены взмахом вкось»; «Чьи кипы душ он шоркал на прилавке?») носили характер *краски*, одной из многих на творческой палитре поэта.

Ранний Несмелов обнаруживает особый интерес к человеческим типам, к разнообразию людских характеров и судеб. У него складывается своя «Человеческая комедия», но только в стихах. «Урод», «Авантюрист», «Пираты», «Истеричка», «Неврастеник», «Сестричка», «Буржуазка», «Поэт», «Фельетонист», «Девушка», «Солдат», «Анархисты», «Беженки», «Бандит»... Где крупными, размашистыми мазками, где тонкой графикой, где нежной пастелью Несмелов рисует портреты: не героев — рядовых современников, тащит на подмостки высокой поэзии жизнь, как она есть, во всей ее непричесанности, свободе, безудержной широте. При этом психологический анализ, сопутствующий изображению, зависит и от объекта, на который направлен луч авторского видения, и, не в последнюю очередь, от личных симпатий поэта. Он может вестись отстраненно («Бандит»), а может и страстно («Буржуазка»). Может быть понимающе-снисходительным («Ах, я устала от этой скромной, Тихой и бедной жизни вдвоем!» — «Любовница»), а может — довольно жестким, как в стихотворении «Истеричка», где автор бросает в лицо женщине пророчество о ее близком самоубийстве:

Образ ваш весь разгадан
Парою точных строк,

Это узнаем скоро,
Может быть, даже завтра...

ти. Мемуары. — Владивосток, 2006. — С. 648. О «Балаганчике» см. также: Асеев Н. Октябрь на Дальнем (Очерк) // Асеев Н. Солнечные прописи. — Владивосток, 1973.

¹ Несмелов А. О себе и о Владивостоке. — С. 648.

Записью репортера
Станут мои стихи.

Несмелова интересуют не только человеческие типы, но и «страсти людские», влияющие на образование этих типов. Страсть к приключениям, разбивающая мещанский покой, страсть к морю, делающая человека пленником ласковой и страшной стихии, страсть к террору, заставляющая метать бомбы под ноги жертв, любовная страсть, вулканическая, неудержимая, неистребимая в человеке, как бы ни сминала, как бы ни корежила его жизнь... Энергия страсти переливается в энергию слова, задает ритм стиха, и этот ритм, захлестывающий читателя, властно влекущий его по волнам поэтической речи, искупает встречающиеся порой у раннего Несмелова шероховатости слога, излишнюю вычурность образа, а то и темноту выражения.

Писал ли Несмелов в начале 1920-х гг. о революции, событии, разделившем надвое судьбы страны и миллионов ее граждан? Да, писал. Но в сборниках Владивостокского периода, демонстрировавших его тогдашнее творческое лицо, мысль, запечатленную в поэтическом слове, эта тема ступшевана. Позднее в воспоминаниях «О себе и о Владивостоке» Несмелов так передавал свой тогдашний душевный настрой: «Злоба гражданской войны уже угасла в нас»¹. Он устал от ненависти, от противостояния, от необходимости убивать. «Стихи» и «Уступы» не содержат ни одного стихотворения о революции, а если и слышатся в них отзвуки войны, Первой мировой и Гражданской, то господствующая там точка зрения — не политическая, разделяющая на наших и ваших, а этическая, всечеловеческая. Война — это ненависть и убийство, это физическое страдание, кровь, смерть. Именно такой лик войны предстал в книжке «Военные странички», появившейся еще до революции: гибнет от бомбежки маленький Ян («Худенькая шейка, Яростная рана» — «Там»); умирающий австриец шепчет запекшимися губами «Вшистка едно», и автор, запечатлевая на бумаге смертную тоску одного из тысяч и миллионов погибших в бессмысленной бойне, говорит о себе и своих товарищах: «Наши лица угрюмы и строги... Мы проходим по грязной дороге, Не надеясь вернуться назад» («Австриец»). А в стихах 1920–1922 гг. будет и убитая медсестра («Сестричка»), и раненый, что идет, выбиваясь из сил, по осеннему лесу, а потом падает, захлебываясь собственным потом, — еще одна безвестная смерть («Раненый»). Шесть скупых строк занимает описание расстрела — стихотворение кратко, как краток миг, нужный для того, чтобы вот этот конкретный, живой человек превратился в корчащийся в пыли труп, на который холодно и бесстрастно будет взирать «монокль луны» («Убийство»). И на фоне нарочито отстраненной и оттого особенно жуткой картины — сочувственный и какой-то даже родной образ смерти, кочующей по степным просторам вместе с людьми, кротко переносающей вместе с ними все тяготы военных будней, до тех пор, пока не придет ей пора сказать пред небесами свое последнее слово: «Выполнен приказ твой государев — Нет живого, тлеют человеки» («Спутница»).

¹ Несмелов А. Собрание сочинений. Т. II. — С. 652.

Прошедший сквозь войны и революции, всем существом своим знавший, что такое «упоение в бою», о котором говорил пушкинский Вальсингам, Несмелов в то же время не менее остро ощущал неправду войны, противоестественность братоубийственного состояния для человека, ибо ему дан высший, Христов закон — любви, сострадания, братотворения. Первым стихотворением, которое поэт написал во Владивостоке и под которым впервые поставил подпись «Арсений Несмелов», были «Соперники» (другое название — «Интервенты») с таким обыденным, но таким *говорящим* сюжетом — о любви боснийского солдата и английского моряка к девушке, встреченной на дорогах войны, о ревнивой вражде, что вспыхнула и мгновенно погасла, сменившись взаимным сочувствием, и о русском парне, что поет на другом берегу реки свою песню, волнуя и тревожа сердца:

Каждый хочет любить, и солдат, и моряк,
Каждый хочет иметь и невесту, и друга,
Только дни тяжелы, только дни наши вьюга,
Только вьюга они, заclubившая мрак.
Так кричали они, понимая друг друга
Черный сербский солдат и английский моряк.

Таково убеждение поэта, которое вынес он из кровавого семилетия, протекшего с 1914 г., когда взял в руки винтовку, до 1920-го, когда во Владивостоке за двадцать иен продал свой браунинг. И хотя потом у него бывало в руках оружие, он больше никогда не поднял его на человека.

Контрастом к взвинченной, раздираемой энергиями ненависти эпохе встает в ранних стихах Несмелова образ Тихвина, маленького русского городка, где течет неспешная — довоенная, дореволюционная — жизнь с ее монастырским звоном, церковными службами, двенадцатыми праздниками, с ее уездными балами, теплыми булками, пирогами с капустой, да мало ли с чем еще.

Молодой, ленивый городок,
Снежный, синеватый и лукавый,
Под ногой свежо хрустит ледок,
В высоте златятся свечи-главы,
И плывет, на волнах красной лавы,
Солнышко — корабль усталый в док.

Так начинается поэма «Тихвин». А вот как она заканчивается:

И опять, измученный, неправый —
Я влюблен в старинный городок
Снежный, синеватый и лукавый.
Слушаю призыв монастыря,
Силуэты вижу в желтых окнах,
И алеет зимняя зоря
В облаках, на розовых волокнах.

Кольцевая композиция настойчиво дает понять, что в поэме важен совсем не сюжет, в основу которого лег случай, запечатлевшийся в юношеской памяти Арсения Митропольского: послушник Василий, светлый и чистый юноша, с талантом скульптора (тайком лепит из глины «богов»), влюбляется в гимназистку Клашу и в конце концов кончает с собой. Важен сам образ Тихвина как образ утраченного рая, о котором на проклятой, политой кровью земле вспоминают слепые и грешные люди, который видят они в своих снах, к которому неудержимо влекутся сердцем. Недаром название городка невольно заставляет вспомнить молитву «Свете тихий», звучащую на каждой вечерне.

Увы, реальная, мимо текущая жизнь была совсем не тиха. Когда во Владивосток войдут красноармейские части, с Несмелова будет взята подписка о невыезде. Печататься ему не запретят. Но перспектива возможного ареста для него, бывшего белого офицера, с каждым днем становится все реальнее. И тогда Несмелов решает на дерзкий поступок. В мае 1924 г. он с тремя товарищами покидает Владивосток и перебирается в Маньчжурию, в Харбин, где и оседает почти на двадцать пять лет.

О том, как происходил этот переход, Несмелов коротко рассказал в воспоминаниях¹. Дал он и три художественных его варианта — в стихотворении «Переходя границу» и рассказах 1930-х гг. «Le sourire» и «Ленка рыжая». В первом рассказе группа белых офицеров, изнемогших от долгого, полного опасностей бегства («на лодке через Амурский залив, оттуда к границе, через нее»), оказывается в приграничном китайском городке. Сил идти дальше уже не осталось. В бедной китайской харчевне, куда зашли они хоть что-то поесть на последние оставшиеся копейки, один из офицеров утыкается во французский журнал, пестрящий женскими объявлениями о знакомствах. И вот «тень женщины, вошедшая за циновку китайской харчевни», «запах женщины», который почували «четверо мужчин, измученных блужданиями по тайге, исчерпавших все запасы мужества»², рождает в беглецах неукротимую, жадную волю к жизни. Они находят в себе силы для последнего, решающего для жизни рывка (как «Самцы» в раннем несмеловском стихотворении, влекомые зовом плоти, в конце концов распиливают решетку и прыгают со второго этажа постылой тюрьмы). Идут ночами по пустынной дороге, когда слышат лай собак, сворачивают в сопки и лишь на четвертый день достигают Пограничной. В рассказе «Ленка рыжая» герой, переправленный через Амурский залив знакомым рыбаком, совершает переход по китайской земле в сопровождении случайно встреченной им в лесу женщины: две пропащих судьбы соединяются на время путешествия и расходятся навсегда, когда оно подходит к концу.

Харбин. Годы творческой зрелости. Итак, Несмелов в Харбине, городе, основанном в 1898 г. русскими строителями Китайско-Восточной железной дороги и насчитывавшем к началу 1920-х гг. уже около двухсот тысяч населения, которое существенно пополнилось эмигрантами из России после разгрома Белого движения в Сибири и падения Дальневос-

¹ Несмелов А. О себе и о Владивостоке; Наш тигр. — Несмелов А. Собр. соч.: В 2 т. Т. II. — С. 642–709.

² Несмелов А. Le sourire. — Там же. — С. 450.

точной республики. На протяжении двадцати пяти лет, до вступления в город советских войск в августе 1945-го, этот город на китайской реке Сунгари являлся духовным и культурным центром российской диаспоры на Дальнем Востоке.

1920–1930-е гг. были для Харбина «временем расцвета музыкального, оперного, драматического, хореографического и других видов искусства»¹. В «маленьком Париже», так называли тогда город на Сунгари, гастролировали музыканты и певцы с мировыми именами, Л. Крейцер, Ф. Шаляпин, С. Лемешев, И. Козловский, А. Вертинский... В городе кипела литературная жизнь. Издавались газеты, журналы, поэтические сборники. «В одном только 1922 г. в Харбине выходило 60 периодических изданий, в 1923-м — 53 и столько же в 1925-м»². С 1927 по 1945 гг. вышло более 860 номеров литературно-художественного журнала «Рубеж». В Харбине и другом центре дальневосточной эмиграции Шанхае жили и работали писатели С.Г. Скиталец, Вс.Н. Иванов, Н.А. Байков, поэты С. Алымов, А. Ачаир, Б. Бета, Л. Ещин, В. Логинов, В. Март, Н. Щеголев, М. Щербаков, председатель содружества русских работников искусства «Понеделник», главный редактор альманаха «Врата»... В 1926 г. при харбинском отделении Христианского союза молодых людей УМКА было образовано литературно-художественное объединение «Чураевка», возглавляемое поэтом Алексеем Ачаиром. На чураевские вторники, где читались доклады о литературе, философии, живописи, музыке, порой собиралось до тысячи человек.

Годы жизни в Китае стали для Несмелова годами его духовного и творческого акме. С 1929 по 1942 гг. здесь вышли отдельным изданием пять сборников стихотворений, три поэмы, рассказы о войне. Поэт печатается в харбинских и шанхайских изданиях, «Заре», «Рубеже», «Рупоре», шанхайском «Понеделнике», альманахах «Багульник» и «Врата», журнале «Луч Азии». В 1927–1929 гг. сотрудничает даже с советским журналом «Сибирские огни» (Новосибирск). Его стихи и рассказы появляются в европейских и американских изданиях — «Современных записках» (Париж), «Вольной Сибири» (Прага), «Воле России» (Прага) и др., а в 1936 г. Г. Адамович включает стихи Несмелова в антологию эмигрантской поэзии «Якорь». Молодые поэты Харбина смотрят на него как на метра, а эмигрантская критика в Европе, не очень жалующая поэзию Русского Китая, для него делает некоторое исключение.

В свое время Достоевский сетовал на то, что, в отличие Тургенева, Льва Толстого, Гончарова, которым прочный материальный достаток позволяет работать неспешно и в свое удовольствие, тщательно отделявая каждую вещь, сам он вынужден писать много, надрывно, не считаясь ни со здоровьем, ни с жизненными неурядицами, ибо литература — единственное, что доставляет ему средства к существованию. В том же положении находился и эмигрант Арсений Несмелов. По свидетельству современников, он был «единственным харбинским поэтом и писателем,

¹ Сидоров Г.М. Воспоминания скрипача: Музыкальный Харбин. — Русский Харбин. — М., 2005. — С. 136.

² Крейд В. Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая: Антология. — М., 2001. — С. 8.

жившим исключительно на свой литературный заработок»¹, и сам себя называл «ремесленником», повторяя, не без вызова: «Такой же честный труд, как труд портного или сапожника»². С 1925 по 1927 гг. Несмелов еще имел штатную службу, работая постоянным сотрудником газеты «Дальневосточная трибуна», но потом газета закрылась, и он окончательно ушел в свободное плавание. Печатался под множеством псевдонимов — «Н. Дозоров», «Н. Арсеньев», «С. Трельский», «Н. Рахманов», «Тетя Розга», «Золушка», «Гри» и др., помимо литературных обзоров, статей, рецензий сочинял фельетоны в стихах и прозе, рассказывая «о городских происшествиях, о драках между соседями, перебранках между соседками»³, писал на заказ поздравления, эпитафии, не чурался даже сочинения стихотворных реклам, за которые неплохо платили и на которые, по воспоминаниям современников, он тратил ровно пять минут в день. Отдушиной (и некоторым подкреплением к скудному столу) служила рыбная ловля. Вместе с другом Николаем Гаммером из газеты «Заря» он садился в лодку «Удача» (единственное его «движимое имущество»⁴) и уплывал далеко от города, часто проводя на реке Сунгари целые дни.

И все же литературная поденщина, необходимая для добывания хлеба насущного, не составляла основного содержания жизни. Параллельно ей шла глубинная творческая работа. Окончательно перейдя Рубикон, сознательно выбрав изгнание, Несмелов, напрягая все духовные силы, стремится осмыслить то, что произошло в последние десять лет со страной, вдуматься в судьбы своих современников, каждая из которых порой стоила целой поэмы.

Очень точно сказал о Несмелове Валерий Перелешин: «Говорил он за целое поколение людей, которые в ранней юности попали на германскую войну, сражались в белых армиях и, наконец, оказались за рубежом — и не в понятной Европе, а в неведомых Даурии, Монголии, Маньчжурии»⁵. Стихи об этих людях — офицерах, солдатах сначала Первой мировой, а потом и Гражданской войны, жертвенно служивших России, воевавших за белую идею, а теперь коротающих свой век лодочниками, конторщиками, если повезет — мелкими лавочниками, не раз появляются в его харбинских сборниках «Без России» (1931), «Полустанок» (1938), «Белая флотилия» (1942). Вот бывший храбрый ротный В.В. Казанцев («Василий Васильич Казанцев. И огненно вспомнились мне — Усищев протуберансы, Кожанка и цейс на ремне»), а ныне «почтенный бухгалтер» сидит и что-то усердно считает в своем учреждении. Без следа канули дни, когда он поднимал роту в атаку, когда «под пулями мешкал», помогая ране-

¹ Рачинская Е. Калейдоскоп жизни. Воспоминания. — Paris, 1990. — С. 188. Ср.: Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник (О дальневосточных поэтах) // Возрождение, 1968, № 204. — С. 55.

² Крузенштерн-Петерец Ю. Воспоминания // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник, № 5. — Торонто, 1998. С. 50–51.

³ Перелешин В. Об Арсении Несмелове. — Ново-Басманная, 19. — М., 1990. — С. 670.

⁴ Из краткой автобиографии А. Несмелова. Цит. по: там же. — С. 665.

⁵ Перелешин В. Об Арсении Несмелове. — С. 666.

ному однополчанину. Теперь перед нами «куцый, кургузый Уже располневший субъект», источающий серость и скуку, безликая «конторская мымра». Сначала горькое недоумение, а потом злую боль вызывает в поэте эта неожиданная встреча, в которой оба не узнают друг друга — намек на то, что и он сам, бывший офицер Арсений Митропольский, тоже непоправимо и страшно изменился в чужой стороне: постарел, потускнел, потерял былую выправку, и душа в нем тоже потускнела и замерла, утратив отзывчивость юных, жизнерадостных лет.

«Года революции, где вы? Кому ваш грядущий сигнал?» — вопрошает — кого? себя? пустоту? — офицер Белой армии, как несколькими годами ранее, но уже в Советской России, вопрошали о том же бывшие красноармейцы, поэты «Кузницы» Михаил Герасимов, Владимир Кириллов, Григорий Санников: им было неуютно и неприкаянно в душной, безыдеальной стихии нэпа; они, так же как их бывшие смертные враги по Октябрю и Гражданской, не могли смириться с тем, что вместе с кровью, тифом и горем огненных лет исчезли жертвенность, одушевленность идеей, готовность положить душу свою за други своя; и они тщетно пытались удержаться на волне былого энтузиазма, как потом столь же тщетно будет пытаться удержаться на этой волне Арсений Несмелов, хорошо сознавая, какой конец на деле ожидает их всех: «Смешно! Постарели и вымрем В безлюдьи осеннем, нагом».

В поэтических размышлениях Несмелова о судьбах его поколения не раз будут возникать образы сверстников, на челе и жизни которых все чаще оставляет свои отметины время, идущее вперед и только вперед. И не раз будет он удивляться горестным переменам, происходящим с теми, кто когда-то гордо и неподкупно нес честь русского офицера, верой и правдой исполняя свой долг в самые трагические для Белой армии дни, а теперь просто пытается выжить — как получится, как придется, — гася в себе воинскую гордость, душевно окорачивая себя, а порой — и сознательно стирая в себе память о родине. Но совершенно иное впечатление производят на него бывшие солдаты-крестьяне, те, что были взяты в Первую мировую от сохи и бороны. Их, с самого своего рождения накрепко связанных с почвой, носящих не только в душе, но и в натруженных, заскорузлых ладонях эту память земли, вынужденная эмиграция не может ни сломать, ни переродить. Бывший крестьянин и здесь найдет себе опору в простом и нужном труде:

Мужика спасет работа,
Сын степного мужика.
Эти руки, эта лодка,
Трудовые пятаки,
Марширующие четко
Волны Сунгари-реки.
(«Лодочник»)

«Что за мужество и сила В этом облике простом» — восхищается поэт русским солдатом: сначала с царской, потом с Белой армией прошел он «Путь из Люблина на Краков И от Омска на Казань», «До последней пе-

реклички Отвечал из строя: *Есть!*», а теперь столь же надежно и верно служит соотечественникам на реке Сунгари, перевозя их на лодке-поскодонке то на тот, то на этот берег.

Что касается отношения Несмелова к революции, то мы найдем у него спектр самых разных, порой противоположных оценок. Здесь и упоенность музыкой революции, и проклятия, бросааемые в адрес большевиков, и апология Белого движения, и попытка увидеть случившееся глазами красных, и обобщающая, уже не политическая, а историческая точка зрения, которая требует не эмоций, позитивно или негативно окрашенных, а понимания причин явления, его движущих сил, перспективы развития.

Реальное, грозное, братоубийственное лицо революции Несмелову пришлось увидеть воочию в самые первые революционные дни: 27 октября — 3 ноября 1917 г. он принимал участие в московском восстании юнкеров. Октябрь стал моментом разделения, борьбы двух непримиримых правд, каждая из которых одушевляла, вела на бой и на смерть огромные массы людей. Но если Несмелов-гражданин, воевавший под белыми знаменами, да и позднее, в харбинский период, настойчиво декларировавший свою приверженность именно этим знаменам, и был готов успокоиться на *одной* из враждующих истин, то Несмелов-художник искал именно *целостной правды*, той высшей, всеобъемлющей правды, которая позволила бы собрать воедино растерзанное враждой тело народа. В стихах, включенных поэтом в его харбинские сборники, равно как и в тех, что оказались разбросанными по страницам газет и журналов, он и будет идти к этой правде, не боясь быть непоследовательным и противоречить себе, оказываясь, по большому счету, выше односторонней, партийной и политической, точки зрения.

Поэтизация Белого движения — один из мотивов третьей книги Несмелова — «Кровавый отблеск», вышедшей в Харбине в 1929 г. На обложке, по свидетельству самого Несмелова, «по ошибке» был поставлен 1928¹. Но ошибка здесь *говорящая*. 1928 — год десятилетия начала Гражданской войны. «Кровавый отблеск» открывается стихотворением «У карты»: вехи белой трагедии отмечены на старой военной карте следами от воткнувших когда-то флажков, которые рука командарма перемещала по мере отступления армейских частей все дальше и дальше на восток — к Уралу, Челябинску, Омску. А завершает книгу гимн «Восемнадцатому году»:

Гремящий год! В венце багровых зарев
Он над страной прозыбил шаткий шаг,
То партизан, то воин государев,
Но вечно иступлением дыша. <...>

Хвала тебе, год-витязь, год-наездник,
С тесьмой рубца, упавшей по виску.
Ты выжег в нас столетние болезни:
Покорность, нерешительность, тоску.

¹ Несмелов А. О себе и о Владивостоке. С. 659.

В книге «Кровавый отблеск», однако, появляются и иные мотивы, разрушающие спрямленное деление на черное-белое — неправое-правое, которое определяло позицию многих современников Несмелова. Проступает *темный* лик Гражданской войны — войны, сопряженной не только с жертвенностью и героизмом, но и с необходимостью убивать, и убивать не внешних врагов, дерзающих покорить родимую землю, а своих кровных собратьев, волей судьбы оказавшихся по другую сторону баррикад. Войны, в очередной раз обнажившей в человеке ненасытимое нутро зверя, жаждущего крови, крови и еще раз крови. Об этом — «Баллада о даурском бароне», знаменитом белом бароне Унгерне, прославившемся своей патологической, извращенной жестокостью. Здесь уже другой — черный, злой романтизм, чуждый верности, жертвенности, офицерскому братству. «К оврагу, Где травы ржавели от крови, Где смерть опрокинула трупы на склон, Папаху надвинув на самые брови На черном коне подъезжает барон». Мрачный *готический* образ довершает ворон, сидящий на плече Унгерна: он каркает во время расстрелов, и только это злое карканье прогоняет суеверный страх палача, что с любопытством рассматривает изрубленные трупы противника и яростно погружает клинок «в гниющее красноармейское мясо».

Нет, не о таком воздаянии красным мечталось Арсению Митропольскому, когда вливался он в юнкерское восстание, а потом бежал в белый Омск, чтобы примкнуть к армии Колчака. Повторю: стоявший в строю еще с четырнадцатого года, он во всей силе чувствовал *грех* убийства, на который обрекает человека война. И недаром один из самых светлых, подлинно *положительных* персонажей его военных рассказов — полковник Афонин, который добивается перемирия между русскими и немцами, чтобы спасти жизни раненых, неважно, своих или чужих, и сам выносит с поля боя немецкого офицера («Полковник Афонин»).

Когда-то Достоевский, говоря о русском социализме и нигилизме, полагал в нем фантомное, бескорневое явление, «органический продукт западной жизни и всех противоречий ее»¹, следствие двухвекового усвоения европейских начал, плод «рабского, слепого подражания». Но это была только одна сторона медали. В подготовительных материалах к роману «Бесы» звучала и иная, более глубокая и ответственная точка зрения, согласно которой нигилизм является следствием всеобщей шатости, смещения понятий о добре и зле во всех срезах русского общества и государства. И винить в разгуле нигилизма надо не внешних врагов — поляков, анархистов или марксистов — а, прежде всего, себя.

Несмелов в своем поиске ответа на вопрос «Кто виноват?» подчас так же отдает дань соблазнительно простому решению, обвиняя во всем *посторонние* силы. В стихотворении «Агония» (из сб. «Без России») устами императрицы выражена святая уверенность: «Если бы нечисть не принесло Запломбированную в вагоне», совсем иначе пошли бы судьбы русской истории: после пьяного бунта настало бы отрезвление и народ снова с любовью и доверием припал бы к монарху. Однако, оставаясь наедине с

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., Т. 20. 1972–1990. — С. 180.

собственной совестью, стараясь честно смотреть на случившееся, поэт перестает говорить о внешнем влиянии и возлагает вину за совершившуюся катастрофу прежде всего на интеллигенцию, в том числе и интеллигенцию художественную, занятую собой и только собой, собственными кулуарными спорами, возвышенными рассуждениями обо всем прекрасном и высоком и в этих спорах проморгавших Россию:

В сундуках старух и скупердяев
Лет пятнадцать книги эти кисли...
Сочно философствует Бердяев
О религиозной русской мысли.
(«Русская мысль»; из сб. «Без России»)

Несмелов указывает не просто на разрыв интеллигенции и народа, но на абсолютную чуждость их судеб друг другу. Одни — философствуют и эстетствуют, читают стихи по салонам и рассуждают о высших материях, другие страждут в наполненных холодной жижей окопах, оборванные, голодные, оторванные от жен и детей, от мирного крестьянского труда, составлявшего простой и понятный смысл их бытия:

А не в эти ль месяцы, — шершавый
От расчесов, вшив до переносиц,
Медленно отходит от Варшавы
Наш народ, воспетый богоносец.

Мы влюблялись в рифмочку, в картинку,
Он же, пулям подставляя спину, —
Смрадный изверг, светоносный инок, —
Безнадежно вкапывался в глину.

В стихотворении «Цареубийцы» из сборника «Белая флотилия» вопрос об ответственности за русскую революцию, обернувшуюся таким кровавым, звериным ликом, уже задается всей нации. Рождается главное понимание: те, кто теперь выказывает благочестивую скорбь и благородную ненависть к душегубам, прервавшим жизнь Государя («Мы теперь панихиды правим С пышной щедростью ладан жжем, Рядом с образом лики ставим, На поминки Царя идем»), на самом деле столь же виновны в случившемся, сколько и те, кто поднимал на Царя револьвер в подвале дома Ипатьева: «Бережем мы к убийцам злобу Чтобы собственный грех загас».

В совершившейся революции все виноваты; ее корни уходят вглубь русской истории — к восстанию Пугачева, тень которого после казни является Екатерине, чтобы изречь пророчество об отмщении: «На бунт села я дыбил И буду жить, пока Твой род не примет гибель От гнева мужика» («Две тени», из сб. «Без России»), к Сенатской площади, на которую выходят участники выступления декабристов (поэма «Декабристы», 1925). Говоря о вине народа, дерзнувшего на своего государя, он не забывает и о вине царя, стрелявшего «в человечью густоту» картечью и воздвигшего

виселицы декабристам, а «От них до грозных пушек Октября Одна тропа...» («Декабристы»).

Неоднозначность отношения Несмелова и к революции, и к Советской России (стихотворение «Письмо») не в последней степени объяснялась тем «поразительным “чувством истории”, способностью сразу оценивать события как бы в перспективе отдаленного будущего», которое, по свидетельству поэта Валерия Перелешина, в высшей степени было свойственно его старшему другу: «Он угадал, например, смысл японской интервенции в Сибири и понял, что целью вмешательства была вовсе не борьба с коммунизмом. В его “Партизанах” речь идет о защите русской земли от захватчика, и поэт перевоплощается в партизана вообще — будь то белого, будь то красного»¹.

Тема революции и гражданской войны тесно связана у Несмелова с темой эмиграции, прочно утвердившейся в его поэзии в харбинский период. Утрачены корни, порвана родовая цепь, человек остался без опоры, без той необходимой поддержки, которую дает жизнь в своей стране, среди своего народа, на родимой земле, где когда-то жили деды и прадеды. «На осколке мы планеты В будущее мчим» — так ощущает Несмелов неприкаянность и бездомье своих соотечественников. В его стихах об эмиграции появляется то образ судна, носимого по волнам океана, то образ маленького островка, на который заброшены люди: нескончаемой цепью проплывают мимо него льдины-года, и нет спасительного фрегата, способного увезти несчастных на родину — «К берегам пустым Лишь подходит черная ладейка За тобой, за мною, за другим...» («Стихи в письме», <1939>).

Посещает поэта и страх ассимиляции молодого эмигрантского поколения. С конца 1920-х гг. шел непрерывный отток харбинской молодежи в США, Европу, Австралию. Там они получали высшее образование, там находили работу, начинали новую жизнь. В отличие от старших эмигрантов, которых «и Дурову пожалуй В англичан не выдрессировать», они, вывезенные из России в младенчестве, а то и вовсе рожденные за рубежом, постепенно теряли связи с русской диаспорой, интегрировались в национальные сообщества тех стран, где им выпадало жить. «По-забудут скоро дети отческую речь» — такой виделась Несмелову судьба тех, кому, в отличие от родителей, даже не пришлось выбирать: оставаться в отечестве, с большевиками или уйти навеки в изгнание («Стихи о Харбине», «Пять рукопожатий»).

Неукорененность русских изгнанников особенно ощущалась на фоне корневого Китая с его многовековой историей, традиционной культурой, развитым культом предков. Русские беженцы, представители сравнительно молодого народа, как будто попали в колыбель человечества, в страну, насчитывавшую тридцать пять долгих веков, в мир, застывший и спокойный, как сама вечность, переживший за своей Великой стеной падение самых блестящих культур, что поднимались и исчезали в западной части Евразии, динамичной, бурлящей, подвластной всем капризным ветрам истории. На фоне тысячелетнего Китая русский Харбин, внутреннее время которого насчитывало каких-нибудь три десятилетия,

¹ Перелешин В. Об Арсении Несмелове. — С. 666.

виделся зыбким, мимолетным мгновеньем, ничтожным в сравнении с вечностью, жалкой точкой на полотне всемирной истории... «Милый город, горд и строен Будет день такой, Что не вспомнят, что построен Русской ты рукой» («Стихи о Харбине»). Пройдут всего десятилетия — и воронка времени проглотит русский Харбин со всей его теперь бурлящей, находящейся на пике активности жизнью. Волны сомкнутся — на водной поверхности не останется и следа...

Китай входит в стихи Несмелова с первых лет его жизни в Харбине. Поначалу он смотрит на него так, как, вероятно, смотрели в XVIII–XIX вв. европейские путешественники, волею судеб оказывавшиеся в стране, одновременно и возбуждавшей их любопытство и отталкивавшей своей *непохожестью*, несоответствием тому, к чему привыкли они в многоцветной, обильной, бодро идущей путем прогресса Европе («Китай», «Из Китайского альбома»). В стихотворении «Легенда о Драконе», повествуя о том, как погиб на священной реке Янцзы «первый океанский пароход», поэт рисует столкновение горделивой цивилизации, кичащейся своей технической мощью, с живой органикой, с духом реки, против которого бессильны самые точные расчеты и цифры, и искренне восхищается силой и мощью природной жизни, с легкостью разбивающей мнимое могущество техники («И в блеске молний выгибает спину, Драконом спину — Голубой Янцзы»).

Впрочем, постепенно поэт свыкается с новым домом. «Но сладок ваш простор, покой, уют, Вам наша благодарность за приют» («В закатный час»). Для него и для других эмигрантских поэтов Китай становится неисчерпаемым источником вдохновения. По справедливому замечанию В. Крейда, «тысячи и тысячи раз дальневосточные реалии, мотивы, пейзажи входили в стихи русских поэтов Китая. Сопки Маньчжурии, желтая Сунгари, лица, виды, уличные сценки, китайские виньетки, музыка, праздники, заклинания, тайфуны, драконы, храмы, рикши и даосские боги — все это густо, цветисто, одушевленно впервые пропитало ткань русского стиха. Каждый поэт открывал свой заветный уголок “второй родины”»¹. Русская душа, которая все же лишь наполовину была европейкой, а на другую, не менее существенную, — азиаткой, чутко отзывалась на родимые зовы, шедшие из глубин Азийского континента.

«Наша весна» — такое *говорящее* название дает Несмелов стихотворению, в котором описан весенний маньчжурский день. Здесь не чувствуется никакой дистанции между изображающим и изображаемым, как в стихотворениях «Из китайского альбома», «Хунгуз», где встает *чужой мир, чужой космос* («Те же джунгли этот гаолян, Только без озер и без полян»). Несмелов пишет о китайской деревне так, как писал бы о какой-нибудь тамбовской или калужской деревне — с ребятишками, высыпавшими на двор после долгой зимы, со стариками и старухами, сидящими на завалинке, с пахарем, проводящем первую борозду по ждущей посева земле:

Еще с Хингана ветер свеж,
Но остро в падах пахнет прелью,

¹ Крейд В. Все звезды повидава чужие. — С. 24.

И жизнерадостный мятеж
Дрозды затеяли над елью.
Шуршит вода и точно медь
По вечерам заката космы,
По вечерам ревет медведь
И сонно сплетничают сосны.

А в деревнях, у детворы
Раскосой, с ленточками в косах,
Вновь по-весеннему остры
Глаза, кусающие осы.

У пожилых степенных манз
Идет беседа о посеве,
И свиньи черные у фанз
Ложатся мордами на север. <...>

Несмелов *природняет* себе Китай. Через пейзаж, в котором вдруг проступает что-то общее с оставшимися в далекой отчизне полями, холмами и реками, особенно когда встретишь «в закатный час» где-нибудь на бугре трех русских рыбаков, что разложили костер, обороняясь дымом от надоедливых комаров, и тихо балакают, пуская по кругу бутылку («И кажется, опять было с нами. Где это мы в вечерний этот час? Быть может, вновь на Иртыше, на Каме, Опять на милой Родине сейчас?»). Но главное — через земледельческий труд, через «Зерна золотистый град, Что струится в арбу с лопат». Потом и кровью политый хлебушко — вот что роднит китайского и русского земледельца, заставляет их понять друг друга без всякого языка. В Китае такая же суровая природа, что и в северной России. Здесь тебе не Средиземноморье, где снимают по несколько урожаев в год. «Не даст ни растения нива Без каторжного труда» — для китайцев это такая же истина, как и для русских. Порой Несмелов испытывает настоящее восхищение перед этими низкорослыми, как будто отлитыми из бронзы людьми: упорно, трудолюбиво, без жалоб обрабатывают они свою неплодородную, неблагоприятную землю.

Китаец, до пояса голый,
Из бронзы загара литой,
Не дружит с усмешкой веселой,
Не любит беседы пустой.

Уронит гортанное слово
И вновь молчалив и согбен —
Работы, заботы суровой
Влекущий, магический плен.
(«Гряды»)

И как в свое время русский интеллигент чувствовал свою никчемность в сравнении с русским крестьянином, жизнь которого осмысленна, отдана настоящему делу, так и теперь его духовный наследник сравнивает себя с землепашцем Китая, и вновь не в свою пользу:

Грядя, частокол да мотыга,
Всю душу в родную грядю!
Влекущее, сладкое иго,
Которого я не найду!

Впрочем, поиск *настоящего дела, смысла существования* постоянно сопровождал лирического героя Несмелова. Порой ему так хотелось перейти пределы, положенные жизнью, возрастом, временем, мечталось о том, чтобы в один прекрасный момент взорвать окружающую его рутину, по-тютчевски «просиять и погаснуть». Думается, и сам поэт подобному стремлению был не чужд. Недаром с таким одушевлением описывал в поэме «Через океан» (1930) героически-безумный порыв шестерых русских, решившихся «в дни эвакуации Приморья остатками дальневосточной Белой Армии»¹, двинуться в Америку на тщедушном, маленьком боте. Согласно преданию, которое Несмелов воспроизводит в поэме, «тот город, где кадет-матрос Бросил якорь, вынес бот на берег И по улицам его понес»:

И о чем народом крепким пелось,
Что кричалось — выдумать не рвись;
Вероятно прославлялась смелость
И отваги мужественный риск.

Как Гумилев, с которым у Несмелова много общих поэтических нот, он жаждал подвигов и свершений. Несмотря ни на что, при любых обстоятельствах, тех, что и не снились «Уезжающему в Африку или Улетающему на Целебес». «Ни крыла, ни руля, ни кабины, Ни солдатского даже коня, И в простор лучезарно-глубинный Только мужество вносит меня» — так писал он о себе. Сама поэзия виделась ему подвигом и поступком, не менее героическим, чем подвиг на поле брани. Откликом на гумилевскую «Волшебную скрипку» с ее образом скрипача (поэта), заклинающего звуками своей скрипки духов зияющей бездны, прозвучавшей, по наблюдению Е. Витковского², строки стихотворения «В затонувшей субмарине» (из сб. «Белая флотилия»):

Облик рабский, низколобый,
Отрыгнет поэт, отринет:
Несгибаемые души
Не снижают свой полет.
Но поэтом быть попробуй

¹ Несмелов А. Через океан // Несмелов А. Собр. соч. Т. I. — С. 383.

² Витковский Е. На сопках Маньчжурии // Несмелов А. Без Москвы, без России. — М., 1990. — С. 20.

В затонувшей субмарине,
Где ладонь свою удушье
На уста твои кладет.

Быть способным к свершению именно в такой предельной, немыслимой ситуации — вот что было идеалом Несмелова. Нужды нет, что, давно перешедший из военного состояния в гражданское, стареющий, мешковатый, отпустивший брюшко, он менее всего был способен перевести этот идеал в живую реальность. Главное было в самом стремлении, в самой готовности к поступку и жертве. Ю. Крузенштерн-Петерец вспоминала, с каким одушевлением читал Несмелов поэму «Через океан» на одном из вторников «Чураевки», — читал, несмотря на протесты присутствовавших в зале эстетов, «искавших в поэзии только роз и соловьев»¹, несмотря на шиканье, на выкрики с мест, и как в финале он победил зал, заставив его рукоплескать и восторженно повторять последние строки. Это и был его собственный, пусть и маленький, подвиг, его *личный* порыв «через, над и за», как в мятежные военные годы.

Идея подвига, жертвы за правду, бесстрашной гибели за нее — в центре одного из самых известных стихотворений Несмелова: «Моим судьям» (из сб. «Белая флотилия»). Воображение поэта рисует картину суда и расстрела — судят его самого, судят жестоко, безжалостно, приговаривают к высшей мере, и он стойко переносит все, что выпадает на его долю: издевательства, «томительные ночи» в камере смертников, последние секунды перед страшным концом:

И без жалоб, судорог, молений,
Не взглянув на злые ваши лбы,
Я умру, прошедший все ступени,
Все обвалы наших поражений,
Но не убежавший от борьбы!

Философия и поэтика творчества. Каждый из харбинских поэтических сборников Арсения Несмелова, включая в себя самые разнообразные стихотворения, тем не менее был объединен какой-то одной сквозной темой. Гумилевский принцип построения поэтической книги, понуждающий автора отбирать только те тексты, которые работают на идею книги, создают образ целого, и твердой рукой отметить те, что не вписываются в сквозной сюжет, был для него непреложен. Так, «Кровавый отблеск» Несмелов объединил темой революции и Гражданской войны, сборник «Без России» — темой эмиграции, «Полустанок» — темой Харбина, русского Китая, «Белую флотилию» — темой истории. Причем каждая из этих тем, проходя в одном из сборников как основная, в других обыкновенно тоже присутствовала, но уже не на первых ролях, творя вариации на то, что ранее звучало в полный, волнующий голос, или подготавливаясь к только еще предстоящему полнозвучному соло.

¹ Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник (О дальневосточных поэтах). — С. 59.

Непрерывность истории, единство всех ее отрезков на оси времени, подымающейся из глубы прошедшего и уходящей в бесконечность, — смысловая доминанта сборника «Белая флотилия», стихи которого возводят нас от античной древности, где мифическое и историческое время сплетены неразрывно («Эней и сивилла»), через Древний Рим эпохи расцвета, потом упадка («Ушли квиристы, надышавшись вздором...», «Сотник Юлий», «Христианка»), через Средневековье («Цветок»), эпоху Возрождения («Беатриче») и взрывчатый французский восемнадцатый век («Неразделенность») к событиям века двадцатого с его Первой мировой («Память», «Подарок», «Солдатская песня», «Эпизод»), русской революцией («В этот день»), гражданской войной («В Нижнеудинске», «Жена»), эмиграцией («Ламоза», «В лодке», «Эпитафия»). Образы *минувшего*, близкого и дальнего, событий, что совершались века и даже тысячелетия назад, и тех, что произошли здесь и сейчас, за какую-то минуту пред тем, как с лирического пера скатились очередные стихотворные строки, проходят перед лицом поэта-созерцателя как облака отгремевшей грозы, медленно уплывающие за горизонт.

Плавно без усилия
Шествует в лазурь
Белая флотилия
Отгремевших бурь —

так завершается первое стихотворение сборника, выполняющее в нем роль эпиграфа, дающее ему и название, и *ключ* к его интерпретации.

Внутреннее единство истории, в котором события, отстоящие друг от друга на много веков, тем не менее обнаруживают глубинное, органическое родство (именно так перекликались в представлении Несмелова эпоха Древнего Рима и русский двадцатый век), виделось поэту одним из отражений целокупности бытия, единого не только в пространстве, но и во времени. Сокровенное единство мира являло себя и в крупных, из ряда вон выходящих явлениях, и в мелочах, в вещах самых рядовых и обыденных. *Вспышка*, внезапное *озарение* — и вот уже женщина, платье которой крылом трепещет на теплом ветру, напоминает поэту Галатею, изваянную Праксителем, а «ветер-хищник» срывающий с ее губ «нерасцветшее слово», бежит «по долине лиловой, Словно нимфу несущий, счастливый добычей кентавр».

«Удивляться зачем! — прозвенел возвратившийся ветер, —
Недоверчив лишь трус или тот, кто душою ослеп:
Не на тех ли конях, что и в славном Назоновом веке,
В колеснице златой к горизонту спускается Феб?

Даже ваш самолет повторяет лишь крылья Дедала,
Только бедный Икар каучуковым шлемом оброс.
На Олимпе снега. Тростниковая песнь отрыдала,
Но не прервана цепь окрыляющих метаморфоз!

Этим глубинным подобием явлений, несоизмеримых только на первый, скользкий взгляд, оправдано для Несмелова дело поэзии, которая сопрягает самые разные, самые далекие образы, те, которые, казалось бы, вообще нельзя сочетать, и тем не менее при сочетании они вдруг таинственным образом выявляют свое глубинное родство, постигаемое не столько умом, сколько интуицией, сердцем. В таком повороте поэзия — не создание метафизически нового, а припоминание, парафраз уже прозвучавшего. Ауканье творцов, разбросанных во времени и пространстве и этим ауканьем восстанавливающих связь, оборванную забвением, радостное узнавание себя в другом и другого в себе.

И нам, взоры на едином сплетшим,
Может быть, и радость только в том,
Чтобы вдруг узнать себя в ушедшем,
Канувшем навеки, но живом.

И поверить яростно и свято
(Так идут на пытку и на крест),
Что в тебе узнает кто-то брата
Далеко от этих лет и мест,
<...>
Смертно все, что расцветает тучно,
Миг живет, чтобы оставить мир,
Но бессмертна вещая созвучность,
Скрытая в переключеньи лир.

(«Ты упорен, мастеру ты равен...»)

В финальных строках процитированного стихотворения (спустя два года после выхода в свет «Белой флотилии» оно было напечатано в журнале «Рубеж») появляется тема бессмертия, одна из тех «вечных тем», которая, в сочетании с темой памяти, противостоит у Несмелова двум другим темам — смерти и забвения. Поэт всегда чувствовал творчество как силу, способную противостать небытию. Не случайно собственный его псевдоним был фамилией друга, убитого под Тюменью. «Пусть живет в моих стихах!»¹ — пояснял он свой выбор в «Воспоминаниях». С самых первых шагов в литературе его сердечно заботили судьбы тех, кто не попадает на страницы большой истории, о ком не пишут в газетах, разве что в сводках происшествий или военных потерь, кто остается в памяти лишь немногих, да и то часто какой-нибудь одной, случайной чертой, а то и вовсе не остается. В стихотворении «Сестричка» (сб. «Уступы»), под которым стоит посвящение «Покойнице», поэт восстанавливает образ погибшей медсестры: «И образ твой любовно вытку Из самой синей синевы». А в последующие годы целая вереница людей, то знакомых и близких, то встреченных случайно и мимолетно, пройдет по страницам его стихов: от девушки, поразившей воображение поэта («В твоих кудрях, в их черном лоске Есть трепетание крыла) до старика-генерала, одиноко умирающего в номерах и перед смертью вспоминающего родные края —

¹ Несмелов А. О себе и о Владивостоке. — С. 644.

милый сердцу Тамбов, окружные леса, где «ягод было много / И сырое-жек», родовую усадьбу («Кончина»). И если в ранних стихотворениях Несмелов подчас запирает сердце от сострадания своим персонажам, воспринимает себя как своеобразного вивисектора человеческих душ («Историчке»), то в зрелом творчестве им движет сочувствие, любовь и своего рода воскресительная ответственность — перед своими современниками, перед людьми, жившими до него, ведь им не был дан дар слова и голоса, а ему дан, и нужно не расточить этот дар, а обратить его на сохранение памяти об ушедших, на связывание разъятой цепи времен. И. Голенищев-Кутузов не случайно назвал внутреннее, лирическое время Несмелова мемуарным¹, отталкиваясь от образа, возникшего в сборнике «Без России»: «И бессонницами свою лампу зажжет Отраженная жизнь, мемуарное время».

Понимание поэзии как *долга* перед историей и людьми, живущими в этой истории, выделяло Несмелова среди поэтов русского Харбина. «Искусством для искусства» поэзия для него не была. Примечательны с этой точки зрения его взаимоотношения с объединением «Молодая Чураевка», где Несмелова хотя и уважали, но в творчестве осязаемо от него дистанцировались. Члены объединения превыше всего почитали технику стихотворства. Все пятницы месяца посвящались студийной работе, коллективному разбору творений друг друга, изучению трудов по стихосложению, настойчивой шлифовке стиха. Чураевцы стремились идти к художественности через виртуозную технику. Несмелов, который не менее своих молодых собратьев, был озабочен вопросами художественности поэзии, в то же время считал, что она достигается далеко не только через прием. Более того, по его убеждению, крен в область внешнего блеска стиха, стремление к технической изощренности, будучи доведены до крайности, способны уничтожить художественность. Формальные изыски «превращают поэзию в искусство для единиц»², тем самым ее обесмысливая, лишая возможности исполнить свое главное — учительное — задание в мире. Сам поэт выступал за «ослабление влияния формальной установки, поглощающей всю творческую волю», за увеличение «смысловой нагрузки произведения»³, что, по его словам, не имело ничего общего с риторикой в поэзии. Речь шла о другом: о выявлении и раскрытии в поэтическом тексте «тех признаков слова, которые общи как поэтической (стихотворной), так и прозаической речи»⁴. А еще — о благородной простоте слова и образа, что сродни пушкинской простоте, об умении добиваться впечатления минимальными внешними средствами, делать так, чтобы стихотворение при самом скромном техническом наряде поражало красотой, гениальностью, глубиной смысла.

Мысль о художественности, достигаемой синтезом простоты формы

¹ Голенищев-Кутузов И. Русская литература на Дальнем Востоке // Возрождение, 1932, 21 января, № 2424.

² Несмелов А. О белом стихе (В порядке дискуссии) // Русский Харбин. — С. 104.

³ Там же. — С. 105.

⁴ Там же.

и глубины содержания (пушкинский принцип), была высказана Несмеловым в 1931 г. в статье «О белом стихе». Спустя четыре года Г. Адамович упрекнул молодых парижских поэтов в том, что благородная простота стиха, к которой даже великие поэты шли годами — через труд, через неудачи, через взлеты и откаты назад, — берется ими как готовый прием¹. Для Несмелова это было не так. Стремление к простоте формы было итогом долгого поэтического развития. Во владивостокские годы он находился под влиянием футуризма и акмеизма², в харбинские годы испытывал воздействие поэзии Цветаевой³, не менее чужаевцев порой любил блеснуть техникой стиха, виртуозно демонстрируя свою способность справиться с любыми размерами — «от классических и наиболее распространенных в его стихотворениях четырехстопных (часто чередующихся с двухстопными) ямбов и хореев, пятистопных амфибрахий и анапестов (“Все чаще и чаще встречаю умерших... О, нет...”, “На рассвете” и др.), передающих философские размышления поэта до редко встречающихся в поэзии XX века восьмистопных (“Ветер обнял тебя. Ветер легкое платье похитил”, “Эней и сивилла”) и семистопных (“День начался зайчиком, прыгнувшим в наше окно...”), имитирующих античный стих»⁴. Он любил и звукопись, хотя не увлекался ею так, как будут потом увлекаться чужаевцы, любил замысловатую рифму («нитроглицерин — рыцари», «кружево — выуживаю», «не трын-трава ли — отгоревали», «двойниковую — выковываю», «Казанцев — протуберанцев», «не знаем — понужаем» и т. д.), но главным для него оставался все-таки смысл стиха и жертвовать смыслу в угоду красивости он не хотел.

Вероятно, это стремление к простоте стиха в конце концов и обратило Несмелова к ритмам народной поэзии, а через них — и к ее темам. Отсюда — его «Песни об Уленспигеле» и «Касьян и Микола», замыкающие сборник «Полустанок» (Харбин, 1938). Здесь нет и следа той сложной техничности, той изощренности приема, которая доминирует в ранней поэзии Несмелова, порой прямо выставляясь им напоказ. Все ясно и просто. Четырехстопный ямб, глагольная лексика, минимум эпитетов, а те, что все же присутствуют, в высшей степени обыкновенны («народная душа», «честный рыцарь», «веселая победа»), но при этом не только не производят впечатления штампа, а напротив — усиливают впечатление свободно льющейся, естественной речи.

Еще одно характерное свойство поэзии Несмелова — ее эпичность. Поэт стремится уйти от передачи мимолетного, личного настроения к

¹ Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости, 20 июня 1935, № 5201.

² Вопрос о влиянии эстетики и поэтики акмеизма на творчество А. Несмелова подробно разработан в диссертациях Т.И. Царегородцевой и И.С. Трусовой. См.: Царегородцева Т.И. Арсений Несмелов: поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи. Дис. ... канд. филол. н. — Омск, 2002. — С. 46–71; Трусова И.С. Арсений Несмелов: Поэтическая биография. Дис. ... канд. филол. н. — Владивосток, 2002. — С. 78–104.

³ См.: Мнухин Л. Марина Цветаева и дальневосточные поэты // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. № 7. — Торонто, 2000. — С. 291–294.

⁴ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998. — С. 278.

изображению всеобщего, закономерного, того, что имеет отношение не только к единичному, эфемерному «я», расширить лирическое пространство стихотворения за пределы души его автора, пусть и в высшей степени отзывчивой, тонко настроенной, таящей в себе «целый мир волшебных дум». Эпичны сюжетные стихи Несмелова — такие, как «Хунхуз», «Цветок», «Возвращение», «Суворовское знамя», «Рассказ о казненном репортере» или «Тральщик “Китобой”» — о героизме маленького русского корабля, капитан которого осенью страшного девятнадцатого года, когда Россия лежала в обломках, в порту Копенгагена отказался спустить флаг по требованию иностранных судов. Эпична поэма «Через океан», не говоря уже о поздних поэмах — «Протопопица» и «Нина Гранина».

Несмелов умеет сконцентрировать поэтический материал, вогнать его в пространство нескольких строф. Он вообще, как рыба в воде, чувствует себя в малой форме. Потому и в прозе излюбленный его жанр — жанр рассказа. Рассказов, по свидетельству Е.В. Витковского, более 30 лет занимающегося собиранием наследия Несмелова, он написал «более сотни»¹. Их сюжетной основой по большей части становились реальные события жизни автора, вехи собственной биографии: «Московское кадетское детство, окопная война, восстание юнкеров в Москве, Ледовый поход, Приморье времен ДВР и первых лет советской власти, наконец, быт изрядно захолустного Харбина <...> — все шло в дело»².

В прозе Несмелова продолжали свою жизнь лирические герои его поэзии, разворачивались заявленные в стихах идеи и образы. То, что, по законам поэтической речи, оставалось за пределами текста — в сфере *додумывания*, в чистой потенциальности, — обретало реальность и зримость в прозаическом произведении. Характерный пример — стихотворение «Ламоза» (из сб. «Белая флотилия») и одноименный рассказ, напечатанный в 1940 г. в журнале «Рубеж». Оба посвящены трагедии русского мальчика, выросшего в китайской среде. В стихотворении впервые появляется этот ребенок, «Пасынок китайской деревушки, Сын горчайшей беженской беды», непохожий на других китайчат и не знающий ни одного слова по-русски, чуждый и тому, и другому народу. С горечью и сердечной болью смотрит на него лирический автор, прозревая, сколько страданий ожидает его впереди: «Не избежать участи суровой — Жребий вынут, путь навеки дан». В рассказе «суровая участь» мальчика, ставшего юношей, составляет основу сюжета.

Тема России. Творчество последних лет. Чем дальше уводила Несмелова жизнь от того майского дня, когда он обрел себя на изгнание, тем настойчивее звучала в его творчестве тема России. Она возвышала свой голос в поэтических сборниках, один из которых вышел под горьким именем «Без России» (Харбин, 1931), перекликавшимся с названием сборника Марины Цветаевой «После России» (Париж, 1928)³; отражалась в стихах, рассыпанных по периодике русского зарубежья, и поэмах

¹ Витковский Е., Мен Ли. Комментарии // Несмелов А. Собр. соч. Т. I. — С. 507.

² Витковский Е. Формула бессмертия. — Там же. — С. 22.

³ Колесов А. В жребий отщепенства окаянный... // Рубеж, 1995, № 2.

(«Тихвин», «Декабристы», «Наш подвиг. Поэма о России»). Скорбный, трагический облик страны, проходящей Голгофу мировой войны, революции, гражданского братоубийства, соседствовал с идеализированным образом дореволюционной России, той, что уже отошла без возврата («Москва Пасхальная», 1940). А рядом вставали, волнуя сердце, картины русской природы, целомудренной, тихой светлой:

От ветра в ивах было шатко.
Река свивалась в два узла.
И к ней мужицкая лошадка
Возок забрызганный везла.

А за рекой, за ней в покосах,
Где степь дымила свой пустырь,
Вставал в лучах еще раскосых
Зарозовевший монастырь.

(«Родина»; из сб. «Белая флотилия»)

Тема России звучала и в прозе Несмелова. Во многих рассказах он рисовал характер русского человека в переломных, кризисных ситуациях, подчеркивая душевную чистоту, жертвенность, бесстрашие своих героев, их готовность «положить душу свою за други своя». Вот худенький, маленький кадет Ртищев (образ автобиографический — под ним подразумевался сам Несмелов, будучи кадетом Аитропальским) ставит на место второгодника Кунцендорфа и прямо и честно, не боясь наказания, говорит с приехавшим в Московский кадетский корпус великим князем («Второй Московский»). Вот капитан Ярыгин, рота которого должна идти на верную смерть, исполняя заведомо бессмысленный приказ генерала, делает все, чтобы освободить от задания многодетных и стариков, а сам погибает вместе со своими солдатами («Короткий удар»). Вот мельник из рассказа «Всадник с фонарем» помогает отцу разыскать сына-офицера, расстрелянного пьяными большевиками. В годину всеобщего озверения, когда «Бога отменили», а человека «спустили с цепи», когда «все люди друг другу врагами стали»¹, он не отступает от правды. Вот поручик Мухин, видя издевательство красноармейцев над приговоренными к расстрелу жертвами, не задумываясь, с риском для собственной жизни пытается помешать кровавому делу («Трудный день поручика Мухина»). А вот старуха Марковна: пятнадцать лет назад вместе с другими русскими беженками попала она в китайскую деревню, нахлебалась горя, но сердцем не ожесточилась: напротив, отзывчива всякой беде; нет священника, так она и службу церковную справить умеет, и покойника отпоет, и ребенка окрестит. Смотрит главный герой «в безмятежные и даже радостные глаза Марковны». И ему вспоминается «всё то, что он читал о величии души русской женщины, — и о некрасовских женах декабристов, и о той тезке этой старушки, тоже Марковне, милой супруге огнепального протопопа Аввакума, и о женах белых офицеров, с револьвером в руке защищавших от партизанов своих раненых мужей в таеж-

¹ Несмелов А. Собр. соч. Т. II. — С. 306.

ном Ледяном походе... И вдруг с судорогой боли, резнувшей по сердцу», понимает,» что и эта вот русская старица в китайском одеянии, так аккуратненько присевшая рядом с ним, — тоже одна из последних героин в галерее русских женщин-страстотерпиц»¹ (повесть «Драгоценные камни»).

Образ старухи Марковны из повести «Драгоценные камни» (1943) Несмелов прямо соотносит с героиней поэмы «Протопопица» (1938–1939). Работа над этой поэмой стала для него одним из кульминационных этапов в разработке темы России. Перед нами трагическая эпоха в бытии государства российского — религиозный раскол, прошедший по телу народа, столкнувший в яростной *пре* о вере единоподержавных и единоплеменных. Собирая материал для поэмы, Несмелов так серьезно изучал старообрядчество, так проникался духом старой веры (какое-то время даже жил в харбинской старообрядческой общине), что по городу прошел слух о его переходе в древлеправославное исповедание²?

В центре поэмы — образы огненного Аввакума и супруги его, верной Марковны, судьба непреклонного стояльца за веру, готового идти ради нее в ссылку, на мучения, в огненный сруб, и женская судьба, накрепко связанная с судьбой своей половинки: «Вот бредет она в ряд с огнепальным попом, Опоясана лямкою конскою...» Сдержанно, без нажима, рисует поэт героизм маленькой женщины: она оставляет все, идет за опальным супругом в глухой, дикий край, бессонными ночами вымаливает у Господа отсрочки для него мученического венца, а потом отпускает на последнее столкновение с никонианами, зная, что грозит это мукой и смертью не только ему: «Аз ти, вместе с детьми, ныне волю даю И на подвиг благословение!»

Такой *тихий* подвиг, за который не награждают орденами, не причисляют к лику святых, который вообще как бы и не заметен на фоне деяний и слов тех, кого история заносит на свои памятные скрижали, по мысли поэта, не менее велик, чем подвиг самого Аввакума. Самоотречение дается протопопице нелегко: смиренная душа «сироты из сельца из Григоровова» жаждет покоя, семейного уюта, трепещет за детей, и в муже ей порой хочется видеть не только защитника древлего благочестия, но и родного «Петровича», которого все труднее становится разглядеть за строками не письма, а послания, где «Что ни слово, — опять поучение». Для милующего женского сердца дороже тот Аввакум, которого знала она в юности, которого полюбила когда-то «За умение понять, улыбнуться светло, Пожалеть неумного врага», а не грозный обличитель и проповедник, непримиримый к инаковерующим, что шлет проклятия на головы слуг антихристовых. Но, скрепляя сердце свое, она до конца исполняет обет, даваемый при венчании:

Горя долю свою выпьет полно она,
До той ямы подземной, что в Мезени,
Но тебя, протопоп, не оставит жена,
Будь ты в лямке, в битье ли, в болезни ли.

¹ Там же. — С. 488–489.

² Перелешин В. Об Арсени. — С. 670.

Е.Ю. Крузенштерн-Петерек позднее призналась в воспоминаниях: «Есть вещи в поэзии, о которых трудно сказать, хороши они или плохи, но над которыми можно заплакать. Как в детстве я плакала над некра-совскими «Русскими женщинами», так много времени спустя не могла я читать без слез “Протопопицы”»¹.

Интерес Несмелова к русской истории сопровождался и интересом к народной духовной культуре. Мир русских преданий, поверий, легенд не раз давал себя знать в его зрелой поэзии. Вот старик с седой бородой является перед выбившимся из силы отрядом: «Прозываюсь, парень Пону-жаем, Пособляю русскому в беде» («Понужай»; из сб. «Полустанок»). А вот святитель Николай, верный заступник русского человека: опоздал он на Божий зов, да еще и ряску землицей запачкал, вызволяя из трясина-ны возок, который «увязил» туда мужичонка. Но мило и радостно Господу его отзывчивое и легкое сердце: «Ты с Арием был строгий, Но ласков с мужичком», не то, что гордый Касьян, украсившийся в блестящие ризы: «Спесив как воевода, Ты сердцем не смирен!» («Касьян и Микола»; из сб. «Полустанок»).

Персонажи из пантеона лесных божеств, которых издревле почитает русский крестьянин, действуют и в поэме «Прощенный бес» (1941). В этой поэме, написанной двумя годами спустя после завершения «Протопопицы», Несмелов, который всегда был склонен к философским, метафизическим темам и по-разному склонял их в своей лирике, делает попытку передать в живом образе то, о чем патентованные философы пишут большие трактаты. О сложнейших религиозно-философских и даже богословских вещах он говорит предельно простым, *детским* словом, доставя это слово из копилки фольклорной речи.

В основе сюжета поэмы — знакомая по русским сказкам, легендам, духовным стихам встреча Лешего, хозяина бора, и Угодника Божия. Не раз в былые благополучные годы подшучивал «косматый баловник» над богомолками, идущими на поклон в монастырь: путал их тропы, стегал колкими ветками. Не раз и Угодник оттаскивал его за это палкой. Но теперь не те времена. Нет паломников, разорена и обитель. Только стучат топоры, вырубая вековые деревья. И бес горько плачет о лесе, который он берег от начала Руси и который теперь изуродован вместе с «Рассеюшкой». Как же реагирует Угодник на встречу с плачущим бесом? «Не мщение, — прощеньице Я дурачку принес». Хрестоматийный сюжет поворачивается неожиданным образом. В притчеобразной форме раскрывает себя идея религиозной ответственности человека за бытие, за всю тварь, что «стенает и мучится доньше» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8:19, 22). Человек, отошедший от Бога, забыл эту заповедь, отрекся от своей миссии, предал землю, не любит и не жалеет своих меньших братьев. И тогда роль спасителя твари, ее заступника и охранителя принимает на себя Леший. Он воплощает в себе то подлинное отношение к бытию, которое утратил человек в своей бездушной утилитарной цивилизации. Он охраняет природу от человека, ставшего губителем жизни. И за свою «К зверью любовь великую», за *Божие* дело охранения твари он прощен Господом:

¹ Крузенштерн-Петерек Ю. Воспоминания. — С. 73.

Ты белочку и ежика,
Медведя и лису
От пули и от ножа
Оберегал в лесу;
Взрастил ты сердце отчее
К обидной их судьбе,
И это, как и прочее,
Засчитано тебе.

Последнее произведение, в котором Несмелов отдал дань крупной поэтической форме, — поэма «Нина Гранина». Первые ее главы появились весной 1944 г. в журнале «Рубеж», спустя год, в мае 1945-го было опубликовано начало второй части¹. Успел ли Несмелов дописать поэму или нет, так и осталось загадкой. Жить ему оставалось чуть больше трех месяцев.

В поэме, имевшей подзаголовок «Повесть о старом Харбине», Несмелов выступает как летописец города, в котором довелось ему прожить более двадцати лет. Не крупные исторические события выходят здесь на первый план, а *местная* история, малая история городка, основанного в конце XIX столетия. Не судьбы крупных исторических личностей занимают внимание поэта, а судьба двух-трех обыкновенных, совсем не выдающихся лиц: юной Нины Граниной, ее супруга, друга дома Ванюши. Поэт ведет свободную, *пушкинскую* беседу с читателем, перемежая сюжетные сцены лирическими отступлениями, легко перемещаясь из прошлого в настоящее и обратно, оставляя на страницах поэмы россыпи картинок из жизни, метких суждений и афоризмов.

В знаменитых «Стихах о Харбине» (из сб. «Полустанок»), в стихотворении «Построечники» (1938) Несмелов одушевленно писал о харбинских стариках, строителях КВЖД и лежащего на ней города. С этих благообразных, белобородых старожил, которых в тридцатые — начале сороковых часто можно было увидеть на скамьях у знаменитого харбинского универмага «Чурин и К°», начинается рассказ и в «Нине Граниной». С каждым годом их остается все меньше, умершие находят свой приют на старом кладбище. И вместе с ними стирается память о дореволюционном Харбине, быт которого был так похож на быт всякого уездного русского городка. Слушая неторопливые, раздумчивые рассказы стариков в грозном сорок четвертом, когда по всему миру грохотала Вторая мировая война, поэт испытывает тоску по норме, по обыденному, без всякой героики, существованию, тому, что еще так недавно казалось юным максималистам, мечтавшим перестроить весь мир, прозябанием — скучным, мелким, презренно пошлым:

Да разве нам жилось плохо
В уездных наших городах,
В тепло натопленных домах?
В них славно пилось, плотно елось,
Крепка была их благодать.

¹ См. преамбулу к публикации поэмы (Россияне в Азии, № 5. — С. 3).

И на себя возьму я смелость
Их защитить и оправдать.
Браня их, мы позабываем
О том, что сирые теперь
Мы называем нашим раем,
К чему навек закрыта дверь:
О некоем равенстве и братстве
В достатке, если не в богатстве,
О людях честных и простых,
Как Пушкина чудесный стих.
И если ты, читатель, хочешь,
То и о чарах лунной ночи
В саду над мощною рекой,
О соловьиной сонной чаще <...>

Заявляя о праве человека на тихую, размеренную, безбурную жизнь, без патетики, без высокопарных (и безответственных) фраз, да, без героики, но и без сокрушающих взрывов и катастроф, ломающих жизни людей, Несмелов как бы на новом витке утверждает пушкинскую *меру*, утверждает уже не только в поэзии, но и в простом человеческом существовании. А далее начинается рассказ о судьбе Нины Граниной, и в него свободно вплетаются картины харбинской жизни, прихотливо соединявшей приметы русского и китайского быта, как на реке Сунгари в праздник Крещения: огромный ледяной крест («Родною древностию милой Чужой он озаряет край») и санки «толкай-толкай», которые мчит по льду маленький, ловкий китаец.

Впрочем, понятность и устойчивость мира сохраняется лишь в первой части поэмы. Автор подводит своих героев к четырнадцатому году — тому самому году, с которого и началась для России эпоха кровавых испытаний, разрывов и катастроф. Что будет с ними дальше — остается только гадать.

Поэма «Нина Гранина» оборвалась на полуслове. Так же — на полуслове — оборвалась и жизнь Арсения Несмелова. В августе 1945 г., в Харбин вошли советские войска. Вскоре поэт, вместе с другими харбинцами, был вывезен в Советский союз, где спустя месяц скончался в пересыльной тюрьме в Гродекове.

Е.Ю. Крузенштерн-Петерек писала о том, что свою обреченность Несмелов чувствовал всегда: «Арсений еще задолго до увоза его в СССР был уже не человеком, а сплошным криком “из задохнувшейся гортани”»¹. А Валерий Перелешин вспоминал слова, сказанные Несмеловым его матери, журналистке Е.А. Сентяниной: «Неужели вы не видите, Евгения Александровна, что все идет к концу? Больше ничего не будет. И ничего не нужно. Я собирался издать книгу стихов. Бумагу закупил. А вчера отдал бумагу даром. Книг больше не будет. Субмарина затонула»².

¹ Крузенштерн-Петерек Ю. Чураевский питомник (О дальневосточных поэтах). — С. 61.

² Перелешин В. Об Арсении Несмелове. — С. 673.

Эта, так и несостоявшаяся книга поэта, по предположению А. Колесова, должна была включить в себя стихотворения, печатавшиеся в 1943–1944 гг. в журналах «Рубеж» и «Луч Азии»¹. Одна из сквозных ее тем, как и в поэме «Нина Гранина», — тема единичной судьбы человека, не менее значимой в бытии, чем судьба целого мира. В годы, когда железная колесница войны подминала под себя миллионы человеческих жизней, Несмелов утверждал уникальность и неповторимость каждого конкретного «я». И на вопрос: «О комнатном, маленьком, личном, О горе, о взоре, о вздохе, О вздоре на всяческий выбор Мы право имеем ли петь», уверенно отвечал «да». А еще он рассматривал книгу как своего рода подведение итогов — и собственной биографии, и поэтической своей судьбы:

Но все же не хмурься, потомок,
Когда посторонней заботой
Направленный к пыли газетной,
Отыщешь ты эту тетрадь, —

Пусть робкий мой голос негромок,
Но все-таки верною нотой
Мне в этой глуши безответной
Порой удавалось звучать.

(«Начало книги», 1943)

■ Основные понятия

Литература русского зарубежья, поэтика, футуризм, акмеизм, метафора, книга стихов, лирический герой, лирический автор, рифма, стихотворный размер, композиция, рассказ, персонаж, содержание, форма, художественность.

■ Вопросы и задания

Сравните ранние поэтические книги А. Несмелова «Стихи» и «Уступы» с двумя поздними книгами поэта «Полустанок» и «Белая флотилия». Какие выводы о художественной эволюции поэта можно сделать на основании проделанного анализа?

Прочтите рассказы А. Несмелова «Короткий удар», «Полевая сумка», «Полковник Афонин». Как раскрывается в этих рассказах тема войны?

Проведите диспут на тему: «Белая или красная правда? Драма революции и гражданской войны в творчестве А. Несмелова». При подготовке к диспуту опирайтесь на книгу стихов «Кровавый отблеск», стихотво-

¹ См.: Колесов А. В жребий отщепенства окаянный... // Рубеж, 1995, № 2. — С. 265.

рения «Встреча первая», «Встреча вторая», «Р.В.15», «Агония», «Две тени», «Русская мысль» из сб. «Без России», «Интервенты» из сб. «Полустанок», «В этот день», «Цареубийцы», «Божий гнев», «В Нижнеудинске», «Жена» из сб. «Белая флотилия», рассказы «Всадник с фонарем» и «Трудный день поручика Мухина», поэму «Декабристы», стихотворение «Письмо».

Сравните стихотворение Н. Гумилева «Волшебная скрипка» и стихотворение А. Несмелова «В затонувшей субмарине». Как выражена в обоих стихотворениях тема творчества?

Опираясь на стихотворения «Переходя границу», «На водоразделе», «Пять рукопожатий», «О России» из сб. «Без России», «Лодочник», «Стихи о Харбине», «В сочельник» из сб. «Полустанок», «Потомку», «Эпитафия» из сб. «Белая флотилия», стихотворений «Узоры памяти», «Стихи в письме», напишите творческую работу: «На осколке Вселенной: тема эмиграции в поэзии Арсения Несмелова».

Сопоставьте стихотворение «Ламоза» из сборника «Белая флотилия» с одноименным рассказом А. Несмелова и повестью «Драгоценные камни». Как показана в данных произведениях судьба русских изгнанников в Китае?

Прочтите поэму «Протопопица». Как раскрывается в этой поэме тема России?

■ Литература

Соч.: Несмелов А. Военные странички. — М., 1915; Стихи. — Владивосток, 1921; Уступы. — Владивосток, 1924; Кровавый отблеск. — Харбин, 1928; Рассказы о войне. — Харбин, 1936; Полустанок. — Харбин, 1938; Белая флотилия. — Харбин, 1942; Собрание сочинений: В 2 т. — Владивосток, 2006; Без Москвы. Без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. — М., 1990; Русская поэзия Китая: Антология. — М., 2001; О белом стихе (в порядке дискуссии) // Русский Харбин. — М., 2005 (первые: Понедельник (Шанхай), 1931, № 2).

Лит.: Агеносов В.В. Арсений Несмелов // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998; Витковский Е.В. «На сопках Маньчжурии» // Несмелов А. Без Москвы. Без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. — М., 1990; он же. Формула бессмертия. — Несмелов А. Собр. соч.: В 2 т. — Владивосток, 2006 Т. I.; Гачева А.Г. Арсений Несмелов // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. — М., 2008 Т. 2.; Перелешин В. Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19. — М., 1990; Трусова И.С. Арсений Несмелов: поэтическая биография. Дис. ... канд. филол. н. — Владивосток, 2000; Царегородцева Т.И. Арсений Несмелов: Поэтическая судьба в контексте переломной исторической эпохи. Дис. ... канд. филол. н. — Омск, 2002; Чагин А.И. «Затонувшая субмарина» Арсения Несмелова // Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. — М., 2008.

ИВАН САВИН (САВОЛАЙНЕН) (1899–1927)

Поэт, писатель, публицист, один из наиболее ярких представителей литературы русского зарубежья, Иван Савин в своем творчестве выразил всю боль и трагедию, поколения, потерявшего Россию, надежду и веру в ее возрождение.

Поэзия Ивана Савина. Ладонка. «Русская гражданская поэзия знает блестящие удачи. «Ладонка» — сборник стихов Ивана Савина — одна из таких удач», — писал поэт второй волны русской эмиграции Иван Елагин. В этот единственный прижизненно изданный сборник стихотворений И. Савин вложил всю боль воспоминаний об ужасах братоубийственной гражданской войны, весь пафос религиозного чувства и долга перед погибающей Родиной, всю любовь к ней и всю ненависть к осквернившим ее врагам.

Образ ладонки встречается в двух стихотворениях сборника. В первом из них «Ты не думай, все запишется...» (1925) «сердце-ладонка» —местилище самых сокровенных переживаний поэта, которое раскроется Христу в день Страшного Суда: «Сердце-ладонка развяжется на святых Его весах». Так, И. Савин сам определяет мерило своего творчества, с которым слита его душа: Суд Божий над его душой — это суд над его творчеством. В стихотворении «Можно стать сумасшедшим от боли...» (1924) «ладонка длинная» — это «нить» воспоминаний о прошедших страданиях и любви, на которой «завязала память узлы», и в каждом «истекает прошлое кровью». Здесь образ ладонки вновь апокалиптичен, так как эти «узлы» «Как печати доли поlynной, Как печати недоли и мглы».

Сборник открывает стихотворение «Я — Иван, не помнящий родства...» (1923), в котором своеобразно преломляется тема поэта-пророка. Иван — это имя автора и имя, обозначающее тип русского человека. Негативная коннотация фразеологизма в контексте произведения меняется на позитивную, так как «не помнящий родства» здесь тот, кто отрекся от родных и всего своего во имя служения идее, как монах, или пророк, или странник, или воин, или поэт — черты каждого из них присутствуют в образе лирического героя. Как воин, он «Господом поставлен в дозоре»; черты монаха и странника в его образе — «У меня на посохе — сова с огненным пророчеством во взоре», поэта: «Все пою, пою», подобно библейским пророкам, он взывает к людям, погрязшим в беззакониях: «Ты ли Русь бессмертная мертва? Нам ли сгинуть в чужеземном море?!» и возвещает предсказания страшных бедствий. Композиция стихотворения амбивальная, в нем параллельно развиваются два образа: лирического героя и России. Во второй части стихотворения лирический герой обращается к мифу о Святой Руси и национальном герое, который сможет ее вернуть:

Стяг державный богатырь-Бова
Развернет на русском косогоре.
И пойдет былинная Москва
В древнем Мономаховом уборе,

Ко святой заутрене в дозоре
Странников, не помнящих родства.

Образ пророка в стихотворении «Оттого высоки наши плечи...» (1923) еще более близко соотносится с библейским планом и с образом Иоанна Крестителя («...в котомках акриды и мед», «...мы, грозной дружины предтечи»). Лирический герой, как и в предыдущем стихотворении ощущает себя частью «хора», частью подобных ему «странников, не помнящих родства» и призывающих очистить души покаянием, чтобы возможным стал «крестовый поход» во имя освобождения святыни — России, перед «ликом» которой, как перед иконой, он возжигает «походные песни, как свечи».

Олицетворение образа России, «канонизация» ее прошлого — одна из характернейших черт творчества И. Савина: «Клубились ласковые годы, И каждый день был свят и прост» («России», 1924), «А были буйные услады И гордой молодости лет...» («Законы тьмы неумолимы...», 1924). Настоящее Родины в восприятии автора апокалиптично: «мертвая родина» («Корнилову», 1925), «Но безмолвен ваш мир отсиявший...» («Кто украл мою молодость...», 1925), «А мы, ведомые лукавым, Мы уготовили костер, Бушующий проклятой новью — Тебе, земля моя!» («Все это было. Путь один...», 1925). Судьба России видится поэту не только в эсхатологической, но и в исторической перспективе:

И крови нашей страшный грунт
Засеяв ложью, шут нарядный
Увьет цветами — русский бунт,
Бессмысленный и беспощадный...
(«Все это было. Путь один...»).

В отдельный цикл можно выделить стихотворения, посвященные погибшим братьям и сестрам поэта: «Не бойся, милый, это я...» (1923), «Мальчик кудрявый смеется лукаво...» (1925), «Одна догорела в Каире, Другая — на русских полях...» (1924), «Ты кровь их соберешь по капле, мама...» (1925). Их невозможно воспринимать вне евангельского контекста, они пронизаны идеей безмолвной проповеди и жертвенной отдачи себя во имя России: брату Николаю: «С полыхающей болью любви Я несу твоё детское тело, Как евангелие из крови», «Но я знаю, но верю, что острый Терновый венец в темноте Ведет к осиянной черте Распятых на русском кресте, Что ангелы встретят вас, сестры Во родине и во Христе». Образ «русской Голгофы» получает наиболее полное развитие в строках:

Всех убиенных помяни, Россия,
Егда приидеши во царствие Твое...

Ярко контрастирует с пронзительной интонаций этого цикла спокойное напевное звучание стихотворений «Помните? Хаты да пашни.» (1924), «И канарейки, и герани» (1925), овеванных элегическим настроением с характерными перечислительными интонациями. В них в высшей

степени мифологизируется бесконечно дорогое лирическому герою навсегда ушедшее усадебное прошлое. С его жизнью в эмиграции связаны стихотворения в жанре пейзажной лирики «Когда палящий день остынет...» (1924), «На Сайме» (1925), «Сегодня месяц совсем весенний...» (1923).

Еще один многочисленный цикл стихотворений объединен образом девушки, оставшейся в России, которую любил поэт: «У царских врат икона странная...» (1925), «Ты брошен тоже, ты поймешь...» (1924), «Пели под окнами клены...» (1925), «Сегодня месяц совсем весенний...» (1923), «Закат» (1924) и другие. Ее образ в стихотворениях И. Савина амбивалентен: он сравнивает ее облик с обликом Божией Матери на иконе, но — «Похожая на Матерь Божию, Ты все равно в аду...», «Ты не любила, ты лукавила, Ты захлебнулась тьмой...»; любовь поэта «в пыли», «Любви и веры свиток Ты смехом залила», — но «...я на твой портрет крещусь с молитвой неприкаянной...». Ушедшая любовь дорога ему, как ушедшая Россия.

Одно из первых стихотворений сборника «Любите врагов своих... Боже...» (1924) содержит в себе полемику с христианской идеей о прощении врагов. Поэт, обращаясь к Богу, настаивает на том, что враги «с трупными душами» «недостойны ни нашей любви, ни Твоей». Завершение эта мысль приобретает в последнем стихотворении сборника «И смеялось когда-то, и сладко...» (1925): в анафорических предложениях, на протяжении двух строф поэт с самыми трепетными, задушевыми интонациями рассказывает о своей жизни в прежней России. Контрастно резко, сильным трагическим аккордом, завершающим сборник, звучит последняя строфа:

Пьяный хам, нескончаемой тризной,
Затемнивший души моей синь,
Будь ты проклят и ныне, и присно,
И во веки веков, аминь!

<Невозвратное>. В наиболее полном собрании сочинений И. Савина¹ под этим названием опубликованы стихотворения, вошедшие в посмертные издания: «Только одна жизнь» (Нью-Йорк, 1988), «Мой белый витязь» (М., 1997). В стихотворении с одноименным названием (1922) образ прошлого, которое никогда не вернется, сопоставляется с образом «раскольничьей обители», т.е. локуса, находящегося вне рамок принятой системы. В этом «запрещенном» локусе находят приют «странники» — «обманувшиеся дни мои», что усиливает «чувство безнадежности». Гиперкаталектический стих передает трепетность, неровность, зыбкость интонации, свойственной шепоту: «Сам шепчу себе тихонько: «невозвратное»...». Но нельзя сказать, что настроения безысходности доминируют в поэтическом творчестве поэта. «К России гневная любовь», пусть даже Родина предстает в образе пьяной, безумной женщины, заставляет поэта остро сознавать свой гражданский долг: «Я точку в каменоломне Слово к скорому суду. Слово, выжженное кровью, Раскаленное слезой, Я

¹ Савин И. «Всех убиенных помяни, Россия...»: Стихи и проза. — М., 2007.

остро, как дань сыновью, Матери полуживой». Снова характерная для творчества И. Савина антитеза: «Русь была огромным чудом. Стали вы, — и вот она, Кровью, голодом и блудом Прокаженная страна» («Что мне день безумный? Что мне...», 1924). Но свой долг поэт видит не только в том, чтобы вынести последний приговор врагам Отчизны, но и в том, чтобы призывать современников к вере и к борьбе: «Громче клич на невзорванной башне! Выше меч неплененный и щит! За сегодняшней мглой, За вчерашней Наше завтра бессмертно горит».

Образ возлюбленной в стихотворениях поэта по-прежнему неоднозначен. Она «безвозвратно утеряна», и лирический герой стихотворения понимает, что не возможно «Ни забыть, ни вернуть. Ни с покорными Славословьями пасть на копье, Ни молиться, чтоб трубами черными Было проклято имя твое!» («Ты одна беспощадно утеряна...»). Ее образ активно участвует в мифологизации прошлого, которое представляется лирическому герою дивным садом, «где садовники незримые растили Для каждого по розовой звезде». В своих мечтах он верит и хочет убедить в том девушку, что «найдем мы в дьявольской оgrade Заросшую слезами дверь В ту жизнь, где мы так мало жили...». Связанное с ней и с ушедшей Россией прошлое представляется ему преувеличенно прекрасным: «Колокола кадили звоном, Как ладаном из хрусталя», «Плыли по бриллиантовой дорожке Звонящих троек корабли» («Крещение», 1923).

Особое место занимает в поэтическом творчестве поэта образ Петербурга. В нем поэт подчеркивает демоническую сущность («город железа и огня», «чад гниющих луж», «Все обуглил этот город и обнес Сетью проволочек и каменных полос» («В этом городе железа и огня...», 1922). В стихотворении «Петру» И. Савин выражает идею о том, что реформы Петра I были губительными для страны: «А ты пришел, большой и чуждый, Ты ветром Запада плеснул В родные терема и души. И путь свой пеной захлестнув, Твоя тишайшая держава Рванулась вдруг и понесла...»

Проза Ивана Савина. Прозаическое наследие И. Савина представляет собой несколько циклов очерков («Плен», «Дым отечества», «Книга былей», «Очерки о Соловках», «Очерки и Валааме») и ряд рассказов. Общая их тематика — жизнь, быт, нравы дореволюционной и советской России, общественные настроения и надежды; их объединяет чувство тоски по невозвратному прошлому и веры в высшую справедливость. «Как бы ни был скромнен орган зарубежной русской мысли, он необычайно ценен. Свободное слово там, в бывшей России, давно уже расстреляно. <...> Только так называемая «белогвардейская пресса» является той мировой радиостанцией, с вышки которой правда о советском рае разносится по всему миру», — писал И. Савин¹.

Цикл очерков «Плен» связан с воспоминаниями И. Савина о захвате Джанкойского железнодорожного лазарета красными в 1920 году, когда автор проходил в нем лечение. Шесть очерков объединены образом повествователя. Каждый построен на смене картин, подобной кинематографической смене кадров, которые не всегда связаны сюжетной линией. То, что их объединяет, — постоянный переход между сном и явью, бредом и реальностью, правдой и ложью, бытием и небытием. Очерк I «Джанкой»

¹ Савин И. Наша задача // Новые русские вести, 1924, 16 декабря.

начинается тем, что повествователь описывает собственный бред в больничной палате. Тифозный бред переходит в бред реальности, когда больной слышит «невероятно глупые слова: — Перекоп взят». Теперь вместо «Наполеона с двумя желтыми пуговицами» в госпиталь приходит изысканный красный командир с аристократическими манерами. Смутные образы, что посещали героя в беспамятстве, сменяет дьявольский маскарад действительности. И. Савин мастерски с помощью сжатого описания или речевой характеристики рисует множество ярких типов, «красных» и «белых» — участников этого «маскарада»: «житель города Ставрополя Поликарп Кожухин, за последние шесть лет носивший мундир семи армий...», «комендант» в сиреневых кальсонах», малоросс Ф. с ведром незастывшей извести на голове, ставрополец в «измазанной сажей юбке с синими разводами»... Сам повествователь поневоле принимает участие в этом «лицедействе», переменяя за полчаса шесть головных уборов или разыгрывая роль «дю простой». Ложь и мгла того, что окружает его противопоставлены той истине, что живет в его душе. Метонимически переживания повествователя передаются через описания природы, например: «Начало темнеть. Одна за другой, как огненные слезы, выступали из тьмы звезды». Среди описаний страшных издевательств «красных победителей» над «врангелевцами», наполненных горькой иронией и беспощадным реализмом, словно исповедание веры звучат строки, в которых повествователь высказывает «сокровенную правду» белых: «Месть за то, что Белая армия успела уйти за море, с особой силой обрушилась на наши головы... Но склонялись они покорно. <...> И вместе с тем сквозило в этой белой покорности что-то до того неуловимо прекрасное, что горчайшее унижение человеческого достоинства мы принимали как венец. Не мученичества, а скрытой, неясной радости и гордости за дух, которого не оплевать и не унижить». Цикл очерков завершается дневником приговоренного к расстрелу, «нацарапанном мелким почерком на куске светло-лиловых обоев», последняя запись которого — «9 декабря 19 >20 — Помяни мя, Господи. Пришли». Так, начавшись бредом больного «Плен» завершается небытием, над которым — вера в высшую правду и в высший суд.

«Книга былей» также содержит в себе шесть рассказов, написанных в манере «куска жизни»: с самого начала рассказа читатель оказывается в гуще повествования. В творчестве И. Савина нередко можно встретить героев, для которых восприятие окружающей действительности полностью вписывается в систему романтического двоемирия. Один из наиболее ярких тому примеров являются рассказы «Трое» и «Дроль», повествующие о том, как коммунистическое настоящее выбрасывает из жизни «бывших» людей. В первом произведении члены генеральской семьи в социалистическом обществе живут в ожидании смерти, которая уносит их, одного за одним, «в другой, не наш мир, где, может быть, хоть немножко тепло, хоть немного спокойно». Дроль, герой одноименного рассказа, — типичный романтический персонаж. Его характеризует «кричащее несоответствие» между его внешностью («лысая голова на обрюзгшем, будто налитом дремотой теле»), «самой обыкновенной фамилией» Прокопенко, близорукостью и страстной любовью к стихам Гофмана,

«стыдливой склонностью к музицированию» и феноменальной влюбчивостью («Дроль был влюблен шестнадцать раз»). Повествователь на протяжении всего произведения с шутливой грустью рассказывает о том, как служил Дроль своей семнадцатой и последней возлюбленной «не хуже самого идеального средневекового рыцаря» так, что весь рассказ превращается в поэму любви героя, который окружающим кажется просто смешным чудачком. Дроль остается верным Елене до смерти и берет ее вину на себя. Кульминации и максимального лирического напряжения повествование достигает финальной сцене казни двух героев: «Дроль нес две лопаты — свою и Елены, копал могилу на двоих. <...> Четыре пули с коротким стуком врезались в Дроля. Он устоял над могилой, прикрывая обезумевшую Елену. Пятая свалила его в яму. Шестая раздробила локоть Елены, седьмая — голову...» и обрывается нелепым возгласом красноармейца: «Сдыхай! Орет еще тут... — И, повернув голову назад, спросил сердито: — Усе?».

Один из наиболее ярких и самобытных рассказов с точки зрения стиля И. Савина — «В паутине». В нем рассказывается о дворянской семье, которая покинула усадьбу; в пути ее члены умирают или сходят с ума от голода. В этом произведении с помощью характерной поэтики «куска жизни» в сочетании с апокалиптическими мотивами и отсутствием у героев чувства времени и пространства писатель передает чувство ужаса, потерянности в умершем мире, где некуда идти. Рассказ пронизывает образ паутины и параллельный ему образ неба. «Задымленные нити паутины», спускаясь с потолка избы, заменяют собой небо. «А неба не было», «Давно уже не было неба» рефреном проходит через текст. Небо — символ прежней жизни, паутина — символ ужаса, голода, смерти, которая опутывает героев: «Солнечным утром вышли мы к хлебу и тихим лиловым вечером вползли в полуразрушенную избу с узорчатой пряжей паутины. <...> Мы умирали на глиняном полу». Окружающий пейзаж напоминает конец света: «Солнечным утром прошли мимо мертвого села над огненным простором Волги. <...> Извилистым рядом гробов стояли избы». Мотив солнечного света нередко повторяется в тексте, но солнце, лучи которого освещают мертвый пейзаж, — солнце не живых, но мертвых. Кажется, природа равнодушна к страданиям человека и солнце светит по привычке, озаряя мертвую наготу земли. Поэтика абсурда определяет особенности хронотопа рассказа. Повествователь утверждает, что они движутся «на север», но это движение кажется иллюзорным, поскольку временные координаты ими потеряны: «Когда-то — может быть, вчера, может быть, в прошлом году — мы вышли из дому на север», «Так ползли часы, дни» и далее: «Солнечным утром вышли мы на север. Солнечным днем нас нашли в полуразрушенной избе...». Речь персонажей полна анаколуфов, которые передают сумасшествие героев: «О, моя девочка, о, моя ласточка, в мире холодном с тобой... На хлеба, Люка. <...> Ты не смейся, я поцеловать пальцы... <...> У меня еще есть, у меня еще много... Понимаешь, — булка и откусить. Она мягкая, а корочка — хрустит. Вот смешно — откусить и потом... корочка... И мягкая...»

Рассказ «Огонь пожирающий» отчасти заключает в себе историософскую концепцию И. Савина. На железной дороге, под огнем махновцев

умирают Папаша, старый социал-революционер, и молодой корнет Чубеко. Корнет ненавидит старика и в гневе вопрошает его: «Давал я вам право, пророк вы базарный, на моих нервах, на моей крови играть вашу воюющую революцию? <...> Большевики? А кто им уготовил путь, а? Ты». Они умирают рядом, у изломанного пулемета, и старик воспринимает свою смерть как искупление греха перед этим юношей и целым поколением. Но «эшелон, как раненная птица, из последних сил несясь вперед»: движению истории уже дано новое направление, ее не остановить, и много еще нужно будет смертей, чтобы искупить этот грех.

В рассказе «Чудо» И. Савин выражает идею того, что и во времена лихолетья велика роль Провидения в жизни людей. Капитан Павлинов повествует о том, каким чудом найден был в Феодосии крестик, проданный от голода в Новороссийске. Рассказ обрамляет мотив ангельского звона с небес, и в этом — мысль автора о роли Высшей Силы как в жизни простого капитана, так и всей страны.

Последний рассказ цикла «Четки» имеет трехчастную композицию, и каждая часть начинается анафорой: «Помните?». Рассказ связан со стихами А. Ахматовой, названия ее сборников фигурируют в тексте не только как имена собственные, но вплетаются в ткань рассказа как образы. «Четки» и «Белая стая» — символы прошлого, «молодости нашей расстрелянной», того что «радостно и благословенно. Чего не отнять. Что не умирает. Никогда не умрет». Герой героиня встречаются три раза. Образ героя остается неизменным, так как он хранит верность своей «мертвой России» и стихи А. Ахматовой сохраняют для него благоухание первых цветов. Героиня деградирует: из нежной девушки она становится красным комиссаром, и ахматовские «Четки» для нее превращаются в «четки из человеческой кости», которые надела она на себя «по обряду ордена, всосавшего ее в свое безумие».

«Дым Отечества». Под этим ироническим названием И. Савин публикует пять «очерков советского быта, прокопченных дымом горящего отечества». Из тюремного мрака или мглы советских будней проступают типы: «молодой человек в щегольском пальто» («политический» заключенный), «старик в больших дымчатых очках», «безногая девица», «девочка в зеленом плюшевом пальто», нищая деревенская учительница Вера Осиповна, члены комячейки М-льского уездного военного комиссариата, граф Сашенька, «этот милый Рокамболь советской марки», легкомысленные воспитательницы из дома ребенка. Автор подчеркивает абсурдность существования в это «ненормальное время переоценок всех ценностей», например: «Известно, что и по старому, и по новому стилю в неделе одна пятница. У людей непостоянных в неделе семь пятниц, у коммунистов же суббот и того больше. По крайней мере, субботники у нас, как и всюду в РСФСР, бывали не только каждый день, но иногда и два раза в день». По-прежнему повествователь противостоит окружающей среде, он акцентирует мысль о том, что его внутренний мир принадлежит лишь ему, хотя он и работает в советском учреждении. Нередко он вступает в конфликт с действительностью: «...закрою Ремингтон» и — айда. Усядусь с ногами на кровати и буду думать. О чем? Ах, так много дум у ненадежных элементов! А потом, когда поползут по небу

светляки — когда чье-то сердце шелками заменит мои лохмотья — буду смотреть в глаза нежно-суровые и трепетные и...

И вдруг — в дверях товарищ Марья Егоровна».

Цикл отличается от предыдущих тем, что это художественная проза на грани публицистики.

Очерки о Соловках. Очерки о Валааме. «Очерки о Соловках» документальны. В них подробно описываются невыносимые условия, в которых живут заключенные, и жестокие расправы с ними. В «Очерках о Валааме» древняя обитель представлена как один из последних оплотов православия, «один из немногих уцелевших в смуте православных монастырей»; они полны подробных описаний убранства храмов и пересказов местных легенд. Лейтмотивом сквозь очерки проходит вопрос: «А какой слух из России идет?.. Когда там опять по-Божьему станет?»

Публицистика И. Савина. К наиболее ярким публицистическим произведениям И. Савина принадлежат очерки, выражающие его историософскую концепцию: «Век нынешний и век минувший», «Петербургу», «Петр», «Параллели». Автор сопоставляет современную ситуацию в России со Смутным временем. Советская власть воспринимается им как «советский тушинский вор», И. Савину непонятно, как она могла быть принята иностранными державами: «Британского льва с одинаковым эффектом можно склонить и перед лозунгом самозванцев XX века «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», и перед лозунгом самозванцев века XVII: — Сарынь на кичку!».

Выражая идею национального героя, автор возвеличивает Корнилова, «с такой честью, бесстрашием и национальной болью, соединившего в себе Минина и Пожарского».

Если в поэзии образ Петербурга однозначно отрицательный, то в прозе Москва и Петербург сопоставляются не со знаком плюс или минус, но как два самобытных и совершенно разных пространства, по-разному выражающих русскую национальную идею: «В Москве — цветная накипь веков», «Петербург — монолит». Автор возмущен тем, что «Петра творенье» продано «за сусальное золото, за ложь и подлость набальзамированной куклы и окрещено ее кличкой — все: и безумство людское, и слепота — до срока. Исполнятся дни, и над головой твоей венчанной, неразумными втопанной в пыль, снова радужным венчиком сверкнет оно, имя твое благословенное: «Петербург». И. Савин выражает свою оценку того, что сделал с Россией Петр и того, что сделали большевики: «Петр вздержнул Россию на дыбу во имя жизни, во имя рождения чего-то лучшего, чего-то нового, такого же бессмертного, как он сам; они колесовали Россию во имя смерти, во имя тьмы им равной». В каждом очерке автор выражает твердую веру в возрождение России, в то, что придут герои, которые сбросят незаконную власть.

Отдельно стоит отметить очерки о Блоке и Брюсове. Для И. Савина важно не только художественное мастерство поэта, но и его политические взгляды. Отдавая должное стихам Блока и Брюсова, автор подробно уточняет их отношение к революции: «А Блок не белый и не красный. Он, по образному выражению Зинаиды Гиппиус, — «потерянное дитя», застуженное метелями жизни», «Большевистский мятеж, ненадолго ис-

пугавший Брюсова, скоро приобрел в нем придворного одописца». Политическая позиция авторов в глазах И. Савина либо возвышает поэта, либо бросает тень на все его творчество: «Как герой умер Гумилев; как лакей умер Брюсов».

Важна для понимания писательского кредо автора статья «Наша задача» по случаю юбилея издания «Новые русские вести». Работу писателя и журналиста И. Савин сравнивает с ведением военных действий, когда «день стоит года». На эмигрантскую прессу была возложена задача огромной важности, и она ее блестяще выполняет: «От укрепления во всем мире авторитета советской власти, от замалчивания правды о ней, от последнего убийства последних русских патриотов спасла нас Белая печать. <...> Да благословит Господь этот незаметный, этот тяжкий труд на благо родной страны!»

■ Основные понятия

Амебейная композиция (от греч. *amoibaios* — взаимный), анаколүф (от греч. *anacolouthos* — неверный, непоследовательный), анафора (от греч. *anaphora* — вынесение вверх), гиперкаталектика, апокалиптические мотивы, религиозные мотивы.

■ Вопросы и задания

1. Особенности поэтического стиля И. Савина.
2. «Поток сознания» и несобственно прямая речь в прозе И. Савина.
3. Художественный метод, используемый в прозе И. Савина, с точки зрения литературного контекста эпохи.

■ Литература

Соч.: Савин И. Только одна жизнь. — Нью-Йорк, 1988.

Лит.: Каркконен Э.В., Кузнецов Д.В., Леонидов В.В. Предисловие // «Всех убиенных помяни, Россия...». — М., 2007; Леонидов В. Предисловие // Савин (Саволайн) И.И. «Мой белый витязь...». Сб.: стихи и проза. — М., 1998.

Другие поэты «старшего» и «младшего» поколений поэтов русской эмиграции первой волны

Из поэтов, еще заставших закат Серебряного века (в основном в в столицах, отчасти — в провинции) относились М. Цетлин (1882–1945)¹, В. Корвин-Пиотровский (1891–1966), Ю. Терапиано (1892–1980), А. Присманова (1892–1960), Н. Оцуп (1894–1958), А. Ачаир (1896–1960), А. Ладинский (1896–1961), А. Гингер (1897–1965), Б. Божнев (1898–1969) и некоторые другие. А дальше шла молодая поросль, духовные дети и родственники поэтов первой волны, представлявшие уже новое, незнакомое эмигрантам творческое поколение — Д. Кнут (1900–1955), В. Мамченко (1901–1982), Б. Поплавский (1903–1935), И. Кнорринг (1906–1943), А. Штейгер (1907–1944), А. Головина (1909–1987) и другие (Л. Червинская, В. Перелешин...). Среди них было также немало талантливых и подающих надежды авторов, но все-таки ни один из них не мог встать вровень с крупнейшими поэтами старшего поколения первой эмигрантской волны.

Многие из литераторов старшего поколения обладали многочисленными и блестящими дарованиями, проявили себя необычайно деятельными людьми. Так М.О. Цетлин был и поэтом, и прозаиком, и критиком,

¹ Михаил Осипович Цетлин (псевд. Амари) родился в Москве в богатой еврейской семье и в отличие от большинства эмигрантов был вполне обеспеченным человеком. Образование получил в московской гимназии Ф.И. Креймана и дома (болезнь (костный туберкулез) помешала ему поступить в университет, но не помешала овладеть главными европейскими языками). Несмотря на недуг, принял участие в первой русской революции и вступил в партию эсеров. Подвергался преследованиям и вынужден был эмигрировать во Францию, где в 1910 году удачно женился на Марии Самойловне Авксентьевой (урожд. Тумаркиной). Во Франции и Швейцарии Цетлин прожил до 1917 года. Живя там, он продолжал печататься в России («Русская мысль», «Новый журнал для всех», «Современный мир», «Вестник Европы», «Заветы»). Февральская революция позволила Цетлину и его семье возвратиться на родину, но октябрьская революция сделала пребывание в России невозможным. Не приняв октябрьский переворот, Цетлин вместе с А. Толстым и его семьей выехал в Одессу (1918), а затем эмигрировал (1919) и поселился в Париже. Там супруги Цетлины открыли литературно-политический салон, помогали эмигрантам (известно их участие в судьбе И. Бунина). На «вечерах» у Цетлиных можно было видеть не только писателей — А. Куприна, В. Ходасевича, Н. Берберову, Мережковских, Тэффи, Б. Зайцева, М. Алданова, В. Набокова (В. Сирина), Р.М. Рильке, но также политических деятелей и публицистов — П. Милокова, А. Керенского, Н. Авксентьева, И. Бунакова-Фондаминского, М.Вишняка, В.Руднева, В.Зензинова, Ф.Степуна. Участвовал Цетлин и в устройстве франко-русских вечеров. В 1923–1924 года Цетлины издавали 3-месячник литературы «Окно», в котором были помещены стихи и проза К. Балмонта, И. Бунина, М. Цветаевой, Б. Зайцева, А. Куприна, А. Ремизова, И. Шмелева, Д. Мережковского, Л. Шестова). В начале 1941 года Цетлин переехал в США и там, вместе с М. Алдановым основал «Новый журнал» (1942), который Цетлин редактировал до своей смерти. Скончался он в Нью-Йорке. После его кончины руководство изданием приняла на себя его вдова, но ее успехи были более чем скромными. Однако журнал был спасен. После неудачи М.С. Цетлина стала издавать в Нью-Йорке литературный журнал «Опыты» (см.: *Гуль Р. М.С. Цетлина // Новый журнал, 1976, № 125*).

и редактором, и издателем. Его первая книга «Стихотворения» вышла в 1906 году, но была уничтожена цензурой, но сразу же следом появилось ее новое издание. Стихи Цетлина (Амари) отличались революционным и гражданским пафосом. Через шесть лет Цетлин выпустил в Париже сборник «Лирика» (под псевдонимом «A Marie» — «Марии», в котором возобладали традиции поэзии XIX века. Книга, как и предыдущая, получила отклики критики. В 1916 году Цетлин под своим обычным псевдонимом «Амари» опубликовал новый сборник стихотворений «Глухие слова: Стихи 1912–1913 гг.», посвященный жене и наполненный любовными признаниями и мотивами. Однако любовное счастье не исчерпывает потребностей души: автор одолевает тоска по родине, по Москве. Спустя четыре года издал новый сборник стихотворений «Прозрачные тени», пронизанный тютчевскими элегическо-романтическими настроениями — невнятными шорохами, прозрачными тенями и предчувствиями близкой смерти. Все эти мотивы, предстающие в мечтах или во сне, заключены в форму ронделя (автор задумывал книгу «Рондо ронделей»).

Цетлин живо интересовался и политикой, и современной литературой. Он посещал «вечера» Мережковских, заседания «Зеленой лампы» и однажды прочитал там доклад «О литературной критике». Интересуясь состоянием критики, он не раз высказывался о ней («О критике», «Эмигрантское: Критические заметки»). На одном из заседаний «Зеленой лампы» (4-ая беседа) Цетлин, сказал, обсуждая выступление И. Бунакова-Фондаминского «Русская интеллигенция как духовный орден»: «Между Россией и эмиграцией есть, я верю, духовное взаимодействие... В этом смысле мы должны быть обращены лицом к России»¹. Цетлин принял участие в полемике о судьбах русской эмигрантской литературы (в ней выступили В. Ходасевич, Г. Адамович, М. Слоним, А. Бем, З. Гиппиус и др.). Его вывод был пессимистичен: Цетлин полагал, что «молодое» поколение не сможет заменить «старшее» поколение изгнанников. Задача эмиграции состоит в том, что помочь молодым писателям включиться в литературную жизнь Запада.

Посвятив немало сил критике, Цетлин освоил множество литературно-критических жанров, размышляя на литературные темы, создавая беглые заметки или литературные портреты писателей. Критические способности Цетлина особенно ярко проявились в его рецензиях. В поле его зрения попали произведения И. Бунина, Мережковского, А. Толстого, М. Алданова, М. Осоргина, В. Сирина (Набокова), С. Сергеева-Ценского, Ю. Тынянова, о которых он сделал множество тонких и метких замечаний.

Из собственных произведений Цетлина современники выделили его книгу «Декабристы: Судьба одного поколения» (Париж, 1933; Нью-Йорк, 1954), в которой, по мнению П. Бицилли, автору «удалось воспроизвести «дух» декабризма... его трагическую поэзию»². Другой рецензент, М. Алданов, достоинство повествования увидел в том, что всех героев, кроме Лунина («этого средневекового рыцаря»), Цетлин изобразил не героями, а обычными средними людьми, которых Пушкин называл «доб-

¹ См.: *Терапиано Ю.* Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 61–62.

² *Современные записки*, 1933, № 52. — С. 465.

рыми малыми», в целом хорошими, но не лишенными слабостей. Из мелочей, подмеченных Цетлиным, писал М. Алданов, «незаметно для читателя возникает “замечательная картина исторической трагедии”»¹. Л. Кельберин отметил, что Цетлин «немного в духе Льва Толстого — не склонен преувеличивать значение отдельной личности»².

Декабристская тема воплотилась Цетлиным и в поэме «Кровь на снегу» (Париж, 1939). Поэма также получила высокие отклики В. Вейдле (по его мнению, эта достойная страница русской истории «развернута» в поэме «не со своей фактической, но внутренней, эмоциональной стороны»³), Г. Адамовича («Меткие психологические или исторические формулировки» (напр., о Николае I: его душа полна «холодным сладострастьем власти»⁴). Последующие критики отметили, что разгул русского бунта видится Цетлину в пушкинских традициях.

Уже после переезда в США и перед смертью Цетлин опубликовал книгу «Пятеро и другие» (1944; 1953). Эта полу-мемуарная, полу-художественная книга, не уступавшая, по мнению современников, «Державину» Ходасевича и «Жизнь Тургенева» Б. Зайцева, включает в себя романизированные портреты В. Стасова, М. Глинки, М. Балакирева, А. Бородин, М. Мусоргского, а также «других» — Н. Римского-Корсакова, А. Даргомыжского, В. Серова, Ц. Кюи.

В конце жизни Цетлин задумал и начал писать книгу о символистах (ее отрывки под названием «Восьмидесятые годы» были опубликованы в «Новом журнале» (1946, №14). Тональность книги определила поэма Блока «Возмездие», в частности, ее строки «...В те годы дальние, глухие, В сердцах царили сон и мгла...». Цетлин знал многих символистов лично, ему удалось короткие, выразительные портреты «немного высокомерного и даже надменного» Мережковского, «совершенно очаровательной» Гиппиус («ирония и остроумие, все в ней ослепляло»), «маленького, приземистого, краснощекого» Н. Минского.

На 9 лет младше Цетлина по возрасту был **Владимир Львович Корвин-Пиотровский**, поэт и драматург⁵. В эмиграции Корвин-Пиотровский обосновался в Берлине. Как и многие изгнанники, он не мог целиком посвятить себя поэзии, и ему приходилось выкраивать время для творчества. Тем не менее ему удавалось печататься в зарубежных русскоязычных газетах и журналах. В 1921–1923 годах Корвин-Пиотровский руководил отделом поэзии в журнале «Сполохи». Он входил также в литературный

¹ Памяти М.О. Цетлина // Новый журнал, 1945, № 11. — С. 342.

² Числа, 1933, № 9. — С. 217.

³ Современные записки, 1939, № 69. — С. 383.

⁴ Последние новости, 1939, 31 августа.

⁵ В.Л. Корвин-Пиотровский родился в Белой Церкви. Он участвовал в Первой мировой войне (артиллерийский офицер) и в гражданскую войну состоял в белой армии. После поражения белых в 1920 году эмигрировал. В Берлине работал таксистом. В 1939 году Корвин-Пиотровский переехал в Париж. Во Вторую мировую войну становится участником Движения Сопротивления. Его бросают на 10 месяцев в гестаповскую тюрьму в Монлюке близ Лиона. Несмотря на смертный приговор, он чудом остался жив. После войны раскрашивал шелковые платки, чтобы зарабатывать на жизнь. Последние годы жизни В.Л. Корвин-Пиотровский провел в США, печатался в «Новом журнале» и скончался в Лос-Анджелесе.

кружок «Веретено», членами которого состояли Г. Струве, В. Сирин (Набоков), И. Лукаш, С. Горный. И хотя берлинские поэтические сборники, за исключением книги пьес «Беатриче» (1929), Корвин-Пиотровский впоследствии не жаловал, его первую поэтическую книгу «Полынь и звезды» заметил К.В. Мочульский. Опытный критик писал о тяжелом и старомодном языке молодого автора, но оценил своеобразное содержание и необычную интонацию: «Скорбь о родине, ширясь, заливают всю землю: вся она в предельном отчаянии ждет чуда... Все вопросы ставятся прямо, резко, настойчиво ... немного по-детски, но в этическом пафосе поэта ни одной фальшивой ноты»¹.

Потом о стихах Корвина-Пиотровского писали и другие, в частности Г. Струве, уловивший влияние на ранние стихи поэта С. Есенина и имажинизма.

После окончания Второй мировой войны Корвину-Пиотровскому лишь в 1950 году удалось выпустить новый сборник стихов «Воздушный змей». В него поэт включил стихи, сочиненные в тюрьме и восстановленные по памяти после возвращения в Париж. Следом за ним появился сборник «Поражение», содержащий стихи о России и автобиографические поэмы. Оба сборника тогда же заметила критика: Г. Адамович считал, Корвин-Пиотровский обладает «редким по нынешним временам сознанием того, что новизна вовсе не должна сразу бросаться в глаза». В глазах критика это качество выглядело как «честность с собой».

После смерти Корвина-Пиотровского был опубликован сборник его избранных произведений «Поздний гость», в который полностью вошли «Калифорнийские стихи», которые, по убеждению критиков, являются «вершиной его лирики», а также поэмы, драматические произведения, воспоминания о поэте и критические статьи о нем.

Критики, анализируя сборник, пришли к выводу, что художественное сознание Корвина-Пиотровского было раздвоенным, что он постоянно находился между двумя мирами. Это осознавал и сам поэт: «Двойной мир — это не только литературный прием, я всею душою ощущаю его: стою одной ногой тут, а другой — там. Они оба для меня раздельно слиты, но враждебны»². «Второй» мир обычно рисовался поэту неживым: в нем то возникали черты Древней Руси то, образы, полные «дурных предчувствий» и связывающие «мир живых и мир умерших» («Под вдовьим покрывалом черным Она — как слабая трава, Лишь локон с торжеством упорным Хранит забытые права. Лишь ветерок легко вздыхает На хрупком трауре плеча, И вся она благоухает Как погребальная свеча...») («Стихи о вдове»). Подобное двойничество преследовало Корвин-Пиотровского давно, но особенно обострилось и приобрело напряженный характер после тюремной камеры. По словам критиков, «В тюремных стихах («Решеткой сдавлено окно...»), мучимый жаждой свободы, он оживляет воображаемую ладью, и «мир иной» преодолевает мир вещественный, душевное пространство застенка: “Но, рабством длительным наскуча, Я углем

¹ Звено, 1923, № 9. — С. 3.

² Корвин-Пиотровский В. Поздний гость: В 2 т. — Вашингтон, 1968–1969. — Т. 2. С. 267.

на стене тайком рисую море, лес и тучу, Ладью на берегу морском... Морской лазурью воздух тронут, Кипит веселая корма. И в белой пене тонут, тонут Окно, решетка и тюрьма»¹.

Это пребывание «на пороге двойного бытия» рождает глубокую многосмысленность. Поэт ощущает себя на пороге жизни и смерти, испытывая, с одной стороны, чувство тревоги, а, с другой, ожидая чуда и мистически восторженно переживая будущую кончину. Это состояние выражается, по мнению критиков, в преобладании сбивчивого, нервного ритма внутри классического ямба: «Воспоминаний не хочу (Бог знает, то ли это слово), Я каждым именем молчу, Но что с того? Душа готова. И отворачивая прочь Крыло, изъеденное молью, Она идет в такую ночь, С такой невыразимой болью, Что если протянуть струну От сердца до калитки старой, До тех кустов, где в старину Ночь пела птицей иль гитарой, — И, если пальцем лишь нажать, — Что знаю я? Все шумы сада, — От струн иных не убежать, иных быть может и не надо. Все ветки свесились ко мне, Росу и звезды рассыпая — Что снится ей в тяжелом сне? Зачем упала, засыпая?» «Сбивчивая, часто задыхающаяся речь поэта (здесь сказалась и его болезнь — аневризма аорты) сливает воедино отягощающую, тревожащую боль и «боль отрадную», обнажаясь «таинственным задыханьем», предвещающим мистические минуты последнего мгновенья. А это неизмеримо расширяет смысловое поле стиха. Именно благодаря этому лирика Корвина-Пиотровского становится живой. Стало быть, на ограниченном тематическом и стиховом материале (классический четырехстопный ямб) Корвину-Пиотровскому удалось раздвинуть возможности русского стиха и сообщить своей поэзии смысловую и чувственную убедительность.

Юрий Константинович Терапиано — один из самых известных деятелей русского зарубежья — поэт, эссеист, литературный критик, мемуарист¹. Ю. Терапиано очень быстро вошел в круг эмигрантов-интеллектуалов и оказался в центре русской культурной диаспоры в Париже. В 1925 году деятельный Терапиано организовал Союз молодых поэтов и писателей. В 1930-е гг. он — участник споров о настоящем и будущем молодой эмигрантской литературы. Поэт впитал в себя русскую культуру и мыслил произведения «старшего» поколения русских эмигрантов и молодой изгнаннической поросли неотъемлемой частью национальной литературы.

За эмигрантскую жизнь Терапиано выпустил несколько поэтических сборников («Лучший звук», Мюнхен, 1926; «Бессонница», Берлин, 1935; «На ветру», Париж, 1938; «Странствие земное», Париж, 1951). С начала творческого пути Терапиано тяготел к философско-медитативной лирике. В его стихотворениях преобладают религиозные мотивы. Он раздумывает над печальными темами смерти, одиночества, го одолевает тоска как

¹ Ю.К. Терапиано родился в Керчи и там же окончил классическую гимназию (1911). Высшее юридическое образование получил в Киеве (1916). В 1917 году Терапиано был призван на действительную службу в армию. В 1919 году в Крыму он вступил в Добровольческую армию Вооруженных сил Юга России. А потом, после окончания гражданской войны, для него настали годы эмиграции. Терапиано была отпущена долгая жизнь: он умер в возрасте 88 лет во Франции.

по лучшему состоянию мира, так и по утраченной России: «Россия! С тоской невозможной Я новую вижу звезду — Меч гибели, вложенный в ножны, Погасшую в братьях вражду. Люблю тебя, проклинаю. Ищу, теряю в тоске, снова тебя заклинаю На дивном твоём языке».

Другой круг тем, переплетающийся с первым, — поэтическое служение, творческое самосознание, мотивы избранничества и пророчества. Иначе говоря, Терапиано не покидает проблематики, свойственной поэзии XIX и начала XX веков. Тема поэтического самоопределения пересекается с темами вечности, космоса, природных основ бытия, и лирике Терапиано, можно слышать отчетливые звуки Лермонтова, Тютчева, Надсона и русских символистов: «Выхожу на дорогу с тобою, Милый друг мой, мы вместе идем. Плачет ветер, подобно гобою, Туча вновь угрожает дождем».

Свой поэтический дар Терапиано, как и многие поэты, воспринимал Божией наградой, избранничеством, но одновременно и трагедией. Его, как и других поэтов, тревожила мысль, что чудесный дар может внезапно исчезнуть, и тогда он потеряет поэтический «голос», без которого, естественно, не удастся воплотить предначертанное ему призвание: «Писать стихи совсем невесело. Отчего так сердцу больно? Что, муза, голову повесила И чем сегодня недовольна? А соловьи ноют по-прежнему, И те же розы и закаты, И тот же след по полю снежному, Которым все мы шли когда-то».

Этот философско-элегический и восходящий к романтикам пласт поэзии получает разрешение и в отдельном круге тем и мотивов, связанном с переживанием разлуки с родиной, тоски по ней и соотносимой темой чужбины, горького изгнания. Так возникает желание опереться на плечо друга или досада на судьбу, повелевшую жить, тогда как братья-воины гордо пали за отчизну («Почему я не убит, как братья...» и др.). В этом стихотворении снова появляется лермонтовский мотив, но осложненный и переосмысленный: «Я лежал бы в запыленном платье С бледным и восторженным лицом. Бог сказал бы: “Вот лежит убитый, В грудь принявший легкий лёт свинца, Сын мой младший, на земле забытый. Преданный и верный до конца”».

В эту философско-религиозную романтическую, по сути своей, проблематику включаются и любовные мотивы («Любовь», «В день Покрова», «Мать Божья, сердце всякой твари...», «Психея», «Поэма» и др.). Любовная лирика Терапиано пронизана мотивами покаяния, искупления вины, готовности нести ответ перед Всевышним. При этом любовь Терапиано понимает широко и глубоко — не как одно лишь плотское чувство, а в христианском смысле — как одно из оснований бытия, вписанным в историческое и космическое Время и метафизическую Вечность. Поэтому героями и героинями Терапиано выступают и Елена Прекрасная, и Наталья Гончарова, Пьер Абеляр и Варвара Лопухина...

В 1963 году в Вашингтоне вышел итоговый сборник поэта «Избранные стихи», а в 1965 году последняя поэтическая книга «Паруса», посвящена глубоким религиозным переживаниям автора.

Терапиано, как и многие поэты русского зарубежья, прошел мимо поэтического авангарда, преклонившись перед традициями двух веков —

«золотого» и «серебряного», сквозь жизнь и творчество достойно пронес его художественные ценности. Но, ни на миг не забывая русской музыки («Задумайся о славе, о свободе, И, как предвестье будущей зари, О русской Музе, о родном народе, поэтов русских строфы повтори»), он чтит и великих поэтов мира (П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, III. Ле-контю де Лиля...). Он внимательно наблюдал и за русской поэзией своих современников, осевших на Западе: так, благодаря его усилиям в 1960 году во Франкфурте появилось собрание сочинений русской эмигрантской поэзии «Муза диаспоры», которой он предпослал вступительную статью.

Терапиано был очень увлекавшимся человеком. Это предопределило его занятия древней историей, теософией, египтологией, древнеиранской религией (маздакизмом-маздаизмом-маздеизмом). В 1916 он попробовал себя в художественной прозе, написав повесть «Путешествие в неизвестный край» (опубликована в Париже), которая обнаружила исключительно глубокие и обширные познания автора в области философии и религии. В повести был выведен первобытный человек, находящийся в гармонии с мирозданием, с космическими началами бытия.

Помимо страстного влечения к непознанному, Терапиано обладал еще одним даром — общительностью. Он был знаком едва ли не со всей эмиграцией. В 1953 в Нью-Йорке он выпустил книгу воспоминаний «Встречи», героями которой стали М. Волошин, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Б. Поплавский, К. Мочульский, И. Кнорринг, Е. Кузьмина-Караваева (Мать Мария), Б. Вильде, В. Ходасевич.

Анна Семеновна Присманова¹ — поэтесса и прозаик — была ровесницей Терапиано. До второй половины 1920-х годов деятельно участвовала в литературной жизни (числилась среди основателей Союза молодых поэтов и писателей), но затем отошла от общения с русской литературной диаспорой, исключая посещение кружка «Кочевье».

Самыми крупными поэтами современности признавала В. Ходасевича, Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаеву. Из поэтов-классиков наиболее близким себе называла Лермонтова, а из молодых эмигрантских поэтов — Б. Поплавского.

Поэтическое творчество Присмановой началось в 1920-е годы. В это и последующее время ее стихи печатали журналы «Эпопея», «Воля России», «Современные записки», «Встречи», «Русские записки» и альманах «Круг». Первый поэтический сборник «Тень и тело» вышел в 1937 году. После почти десятилетнего вполне объяснимого перерыва, появилась поэтическая книга «Близнецы» (1946), через три года — новый сборник «Соль» (1949). Спустя 11 лет Присманова опубликовала лирическую повесть «Вера» (1960). Тогда же, в 1940–1960-е годы сочинения

¹ А.С. Присманова (наст, фам., имя и отчество Присман Анна Симоновна) родилась в Либаве в семье врача. С 1918 жила в Петрограде, с 1921 член Петроградского Союза поэтов. В 1922 эмигрировала, жила в Берлине, Париже. В 1925 году вышла замуж за поэта А.С. Гингера. Во время 2-й мировой войны Присманова и Гингер остались в Париже, презрев угрозу ареста. В 1940-е гг. пыталась возобновить деятельность группы «формистов», которую удалось организовать в 1930-е годы. Умерла Присманова в Париже.

Присмановой печатались в журналах «Новоселье», «Мосты», «Опыты», «Грани», в газете «Новая жизнь» и др.

Уже первыми рецензентами и критиками творчества Присмановой было замечено, что душевный мир лирической героини Присмановой «скрыт за живописными картинками, создаваемыми при помощи цветового ряда и аллитерационной игры». Но главной особенностью лирического письма поэтессы — антитетичность. Образная система Присмановой, как обычно у романтиков, построена на антитезах. В рецензии на сборник «Тень и тело» Г. Адамович высказался в том смысле, что контраст создает у Присмановой разрыв, скачок между образами¹. Этот поэтический принцип Присманова объяснила своим пониманием современности: «Настоящее время совсем <...> не кажется жизнью», это «толща воды», сквозь нее «не услышат: кричи не кричи». Стало быть, между людьми нет никакой связи и всякая связь невозможна. Это, кстати, один из художественных постулатов Лермонтова. Разрыв родственных, общественных, душевных и духовных связей усугублен эмиграцией. Стало быть, обычная для Лермонтова ситуация в поэзии Присмановой осложнена событием изгнания и наполнена своеобразным содержанием. Земная жизнь в восприятии поэтессы — тень, видимость, болотная тина, ослепляющая ложь. В их плену пребывает душа, не могущая прорваться к золоту истины. Однако полюса антитезы — не застывшие точки, а подвижные, тающие и меняющие свои очертания льдины. Следовательно, полюса не относятся друг к другу как несоединяемые и вечно противостоящие. Они могут соединяться между собой с помощью различных стихий — воды, воздуха света, огня, музыки, посредством времени, потому они подвластны началу и концу, цветению и гибели. Из такого представления о мире ясно, что Присманову в наибольшей степени интересует переходный характер явлений — как картин природы (весны и осени), так и человеческих отношений. Именно в переходности обнаруживается единство природы и всего сущего, которое выражается не в попугайской или павлиньей красочности и контрастности, а в приглушенном сочетании тонов, в мягких, не бросающихся резких антитезах.

Существо этой концепции проявлено в названии второго сборника Присмановой «Близнецы». Оно демонстрирует не только материально-духовную ткань, скрепляющую противоположности, но и, если не тождество, то сходство начал и концов, родство антитез, подобное брату и сестре, подобное двум путям, ведущих к одному назначению. Здесь становится совершенно ясно, что Присманова другими словами выражает типичные романтические аксиомы. А образ лирической героини является собой опять-таки неразложимую романтическую двойственность, в которой слиты материальное и духовное, земное и небесное, реальность и идеал, слабость и сила, разум и безумие, — словом, «кровь и кость». Однако гармоническое единство между ними невозможно. О гармонии есть смысл говорить только в умозрительном плане.

Как правило, Присманову мало интересует идеальное: оно только некая точка отсчета, ориентир для сравнения. Поэтесса сосредоточена на

¹ Адамович Г. Лирический беспорядок // Последние новости, 1937, 28 января. — С. 3.

психологически конкретном. Она занята землей, и ее лирическая героиня смотрит под ноги открытыми глазами. И здесь открывается, что подлинная, настоящая жизнь ни ей, ни современникам не знакома («О, пожалейте нас: мы так одни, что настоящее нам незнакомо...»), что в реальности молодым людям не хватает воздуха, их дыхание становится затрудненным, им приходится пользоваться «искусственным дыханием». Они словно помещены в стеклянную комнату или колбу, куда доступ живительного воздуха ограничен. Но стекло нельзя разбить, ибо за пределами отмежеванного для себя мира царит безумие. Причин печальной судьбы множество — они лежат и в прошлом, и в будущем. Но итог один: вырваться из горькой участи нельзя и потому остается только стенать и жаловаться на незадачливую и заранее определенную долю.

Единственным утешением остается восприятие мира в двойственном свете. Земля, оставаясь «косным миром», одновременно оберегает человека от разочарований: не раз собиравшийся и отправлявшийся в духовный полет, он возвращался неудачником. Стало быть, земля, удерживая человека своим притяжением, защищает его от бессмысленных попыток, приносящих лишь бесконечную усталость. Любое явление несет в себе двойственность: смерть — это не только гибель и уничтожение «я», но и «предвосхищение света», «высь» похожа на глубину, любовь ... на глубину похожа». «Двойным орлом» предстает любовь — «мука» и «жемчужина».

Точно также, по замечанию Т.П. Буслаковой, двойственна, оксюморонна и поэзия: с одной стороны, стихи — проклятье, искушение, «яд», игра в дурачки с бумагой, они «убийцы дней», жизни, уничтожающие все в душе, а с другой — «сиянье», «служенье», «работа страждущей души». Это представление переносится на Россию: в ней состоялось «рождество» поэтессы, в ней же она хотела бы видеть свою смерть.

В книге стихов «Соль» Присманова сделала попытку преодолеть разрыв ипротивоположностей и обратиться к синтезу путем слияния крайностей и их взаимопроникновения. Так возникает образ соли. Солью пропитана стихия моря, но соль — и знак страдания. Между стихией жизни и стихией души соль становится связующим звеном. Соль становится в воображении Присмановой общим началом души и мира, причем началом не только страдательным, печальным и горьким, но и созидательным: подобно тому, как море — естественное лоно для взращивания «дикого перла», так соль страсти и страдания — природные «дрожжи, чтобы поднялась» ввысь и вросла вглубь душа, отдающая себя миру и вбирающая в себя мир. «Так дерево одновременно, — писала Присманова в стихотворении «Разговор», — вонзается и вверх, и вниз». Так создается, пока еще очень рациональная, попытка синтеза. Противоположности сливаются, проникаясь друг другом: «Подводный мир сливается с высоким, когда туман сиянием гоним...» («Соль»).

Не приходится говорить, что попытка синтеза оказалась малоудачной: в 1950-е годы в лирике Присмановой начинает преобладать мотив смерти. По контрасту с ним все чаще поэтесса обращается к идеальному миру, к «облачному зданию», рисуемому ее воображением. Теперь доминирующий образ лирики уже не «соль», а кольцо, колесо, круг жизни.

В этом образе уже не различимы начало и конец, но в воспоминаниях и в будущем осталась и «жизни явь».

В творчестве Присмановой, хотя в целом ее дарование преимущественно лирическое, пробы поэм и прозы — «Эпизоды (Детство Некрасова)»¹, стихотворная повесть «Вера», прозаическое сочинение «О городе и огороде»². В поэме о детстве Некрасова Присманова сосредоточена на бытовых и психологических картинах, в которых формируется характер ребенка и возникают его первые представления о добре и справедливости. В лирической повести «Вера» материалом послужила жизнь В.Н. Фигнер. Здесь автор задумался о назначении человека и самой возможности слить слово с делом. Художественная интрига состояла в том, что автор несколько не похож на свою героиню, что они — противоположных жизненных принципов и темпераментов: Присманова не собиралась переделывать жизнь насильственно, Фигнер не могла терпеть несправедливости и вступила с ней в открытый социальный бой. Однако в образе героини и в историческом сюжете Присманова, по собственному признанию, искала себя. В эпическом содержании она стремилась, как писала, «ко вскрытию моей души».

В рассказе «О городе и огороде» сюжет строится на противопоставлении идеала и действительности, однако обычная для Присмановой приглушенность антитез в рассказе нарушена и доведена до гротеска. Повествование не лишено иронии и экспрессионистических деталей. Воспоминание о прошлом латвийского городка оказывается вовсе не идиллическим и даже не провинциально-сонным, а желтым домом. Люди тут обречены на одиночество и между собой ничто их не связывает.

Современники выделяли Присманову из тогдашней литературной молодежи Парижа. Они по праву считали, что она обладает оригинальным взглядом на жизнь, и это отразилось в ее творчестве, в тональности ее лирики и в ее образности. Она была «ни на кого не похожа», — писал Г. Струве в книге «Русская литература в изгнании». Но справедливо и то, что художественные искания Присмановой находились в русле творческих размышлений русских эмигрантов, в особенности «незамеченного поколения», с которым у Присмановой больше общего, чем у «старшего» поколения и у ее ровесников.

Среди известных царскоселов был и **Николай Авдеевич Оцуп**³ —

¹Новоселье, 1947, № 33–34.

²Мосты, 1966, № 12.

³Н.А. Оцуп родился в Царском Селе в семье придворного фотографа. В 1913 году он окончил Царскосельский лицей и поступил на историко-филологический факультет Петербургского ун-та, и затем уехал в Париж для изучения в Сорбонне права. Но с началом Первой мировой войны вернулся в Петербургский университет и был мобилизован в армию. Полк, броневики, красные флаги ему скоро надоели, и он решил «заниматься своим делом». Во время Второй мировой войны Н.Оцуп вступает добровольцем во французскую армию. Отпуск в Италии окончился для него арестом как антифашиста. Его заключили в тюрьму, где он провел полтора года. В 1941 году ему удалось бежать. Однако он пойман и водворен в концлагерь. В 1942 году бежал, на этот раз удачно. С собой увел 28 военнопленных. С 1943 Н. Оцуп — участник итальянского Сопротивления. После войны награжден за проведенные операции английскими и американскими военными награды. За труд о Н. Гумилеве Парижский

поэт, критик, мемуарист. Литературная деятельность началась с сотрудничества с издательством «Всемирная литература». В 1920 году сблизился с акмеистами, организовавшими Цех поэтов. В 1922 Оцуп эмигрировал в Берлин. В это время он уже отдал себе отчет в том, что «Вероятно, поэзия — единственное священное дело на земле». С тех пор Н. Оцуп целиком отдал себя литературному делу. Его первый сборник стихов «Град» вышел еще в России, в Петербурге, в 1921 году и был переиздан в Берлине в 1923. Спустя три года Н. Оцуп выпустил новый сборник «В дыму» (1926). На него откликнулся рецензией Г. Струве, заметивший, что тяжесть событий — война и революция — оказали сильнее воздействие на стихи Н. Оцупа, придав им расхлябанность и разорванность. Чтобы воспринять эти стихи и оценить их, нужно, по мнению Г. Струве, внимательно вчитаться в них¹.

Современники заметили, что расхлябанность и разорванность не отвечали характеру автора, жизнерадостного, общительного человека, «с явным налетом эlegantности внешней и внутренней...» А. Бахрах вспоминал: «... был он всегда очень аккуратен, чистенько выбрит, какой-то лощеный, может быть преувеличенно вежливый и своей корректностью выделялся в литературной, склонной к богемности среде». В противоположность сверстникам и коллегам, продолжал Бахрах, у Оцупа «неизменно возникало желание разрешать или хотя бы только обсуждать запутанные, «последние» метафизические вопросы»².

В Берлине Н. Оцуп не задержался надолго и вскоре переехал в Париж. Там в 1928 вышла его поэма «Встреча». Другим событием стал выпуск альманаха «Числа», для публикации произведений молодых русских прозаиков и поэтов, которым было трудно помещать свои свои сочинения на страницах самого авторитетного эмигрантского толстого журнала «Современные записки». Н. Оцуп принял на себя редакторство «Чисел» (сначала с Ирмой де Манциарли, а потом единолично). Объявляя о программе Альманаха, он писал: «В сборнике не будет места политике, чтобы вопросы сегодняшней минуты не заслоняли других вопросов, менее актуальных, но не менее значительных... Литература в России всегда была проводником ко всем областям жизни. Вот почему и вот в каком смысле «Числа» задуманы как сборники по преимуществу литературные»³. Эта позиция встретила возражение З. Гиппиус (Антон Крайний), на которое Н. Оцуп отвечал довольно раздраженно. По его словам, требование от литературного журнала сиюминутных политических откликов — это «большевизм наизнанку». И разъяснял, что по замыслу основателей альманаха был не против политики, а против тирании политики⁴. И дальше: «Нельзя ясно разграничить области искусства и политики, но требовать первенства надо всем, что человек может делать, и в

университет присудил ему в 1951 ученую степень доктора. До последних дней Н. Оцуп оставался профессором Эколь Нормаль (Париж). Умер Н.А. Оцуп в Париже.

¹ См.: Русская мысль, 1927, № 1. — С. 113–114.

² Бахрах А. О Николае Оцупе // Мосты, Мюнхен, 1962, № 9. — С. 205–206.

³ Числа, 1930, № 1. — С. 6.

⁴ Числа, 1930, № 2/3. — С. 155.

том числе над искусством, политика может лишь в момент всеобщей катастрофы»¹.

В «Числах» участвовали и сотрудничали Б.Ю. Поплавский, Л.Д. Червинская, Г.И. Газданов, Ю. Фельзен, И.В. Чиннов, А.С. Штейгер, В.С. Варшавский и др. Отмечая впоследствии юбилей «Чисел» П. Пильский писал: «“Числа” напомнили о судьбе «забытой литературной молодости, забитой в темный угол молчания, общего невнимания, равнодушия редакторов. Казалось, что это — обреченное поколение. Оно и стало бы обреченным, многие бы не увидели своих строк в печати: эти имена спасены “Числами”»². Столь же высоко отзывался об альманахе и А. Бахрах: «Без этих изящно изданных сборников не получило бы формы то поэтическое течение, которое условно назвали «парижской школой». Многие из авторов «Чисел» добились литературного признания, в отдельных случаях очень значительного, и в этом огромная заслуга Оцуа»³.

В 1930-е годы Н. Оцуа все больше занимают острые социально-философские вопросы. Например, можно ли служить искусству любой ценой или такое служение безнравственно. Эта тема возникла в его записках «Из дневника» (1934), а затем стала основной мыслью романа «Беатриче в аду» (1939). Образ Беатриче, подруги Данте, взят тут не случайно, а как символ женственности и высшей нравственной чистоты. Герой — талантливый художник, встретил женщину, в которой узрел совершенство. Ее идеальность ясно дает понять ему, что он бесконечно греховен; преображаясь, он стремится избавиться от греха. С этой целью он оставляет живопись, но ее совершенство требует от него еще более жестокой жертвы — самоубийства. Он оставляет живопись, а затем из любви к избраннице идет на самоубийство, чтобы уберечь ее от жертвы, приносимой уже ему ради искусства, — отказа от дара актрисы. Тем самым он предотвращает служение искусству любой ценой.

Одно из самых значительных сочинений Н. Оцуа «Дневник в стихах. 1935–1950», опубликованный в Париже в 1950 году. Это произведение было высоко оценено современниками. Критик Ю. Иваск назвал его «памятником последнего полувека». Современники отметили ведилопешную и точную память, энциклопедичность, которая «оправдывается историзмом и эклектизмом эпохи». Хотя книге присущи «поэтические срывы», но поэтическое мастерство присутствует «во многих... десятистишиях» (дневник написан строфами ле, крайне редкими в русской поэзии).

Пробуя себя в различных жанрах, Н. Оцуп, в 1958 в Париже опубликовал драму в стихах «Три царя» (главное действующее лицо — библейский царь Давид). После смерти Н. Оцуа был выпущен двухтомник его сочинений «Жизнь и смерть» (Париж, 1961).

Обозревая творчество поэта, современники пришли к заключению, что Н. Оцуп оставался «поэтом возвышенного склада», что в его сочине-

¹ Числа, 1930/1931, № 4. — С. 259.

² Юбилей «Чисел». — Оцуп Н. Современники. — Париж, 1961. — С. 121.

³ О Николае Оцуе. — С. 208.

См.: Новый журнал, 1951, № 27. — С. 324.

ниях жила «росла некая тревога, беспокойство за мир, за всех, кто окружал поэта»¹. Критики отмечали также, что Н. Оцуп связывал тему России с любовной темой, с чувством к женщине. Он полагал, что философская тема смерти позволяет осветить подлинные ценности жизни и остановить нравственное и духовное падение человечества. Критик Н. Ульянов утверждал, что наиболее оригинальные мысли Н. Оцупа относятся к категории свободы², как гражданской, так и духовной, творческой. По мнению Н. Оцупа, писатель обязан критически относиться ко всем кумирам и «ложным святыням», «внедренным в его сознание политикой». Называя Н. Оцупа «одним из самых интересных лиц в умственной жизни русской эмиграции», Н. Ульянов предлагал взглянуть в его многотупное лицо «со следами былого жизненного опыта...», умудренное в изгнании, но в смысле конформизма, приспособленчества, благоустройства, «не в сереньком, беженском плане», а в высоком «духе Данте»³.

Духовной опорой Н. Оцупа, как свидетельствуют современники, и основой его духовных поисков были русская литература и христианство. Целью России и задачей ее интеллигенции он считал не собирание русской земли, а собирание ее духовного имущества «вокруг знамени как прежде, как при Пушкине, всемирного, как при Толстом и Достоевском, религиозного... Русская литература в расцвете. Ее праздник называется — Пушкин. Русская культура в опасности — ее призыв на помощь все тот же: имя Пушкина». В этом, по Н. Оцупу, состоит истинный патриотизм. «Одно дело, — писал он, — национализм Пушкина, насквозь пронизанный свободой и признающий во многом превосходство чужих народов, другое — национализм несвободный, с претензией подчинить себе чужие культуры».

Связав свою литературную молодость с акмеизмом, Н. Оцуп почти до конца дней остался ему верен. Но в последние годы жизни он склонялся в сторону нового направления, которое назвал «персонализмом», заимствовав этот термин у Н. Бердяева. Однако, в отличие от Бердяева он имел в виду не философское, а чисто литературное явление, имея в виду личное достоинство писателя, противоположное писательскому эгоизму. «Персонализм, — утверждал он, — реакция на атеизм, на стадность. Это не эгоизм писателя, это защита его личного достоинства». Своим острием «персонализм» был направлен против социалистического реализма и экзистенциализма «во всех его оттенках»⁴.

Еще одна грань литературной деятельности Н. Оцупа — литературно-критические работы и мемуаристика. «Никто, — кажется мне, — писал Н. Ульянов, — не взял более верного тона в отношении литератур советской и эмигрантской, чем Оцуп... Обе эти литературы страдальческие.

¹ Бахрах А. О Николае Оцупе. — С. 206.

² Ульянов Н. «Жизнь и смерть». «Современники: Литературные очерки» // Новый журнал, 1961, № 66. — С. 289.

³ Там же. — С. 288.

⁴ Свои идеи о персонализме Н. Оцуп изложил в статье «Персонализм как явление литературы». — Грани, 1956, № 32.

Одной не хватает свободы, другой народной стихии»¹. Литературно-критические статьи, литературные портреты, воспоминания Н. Оцупа запечатлели И. Анненского, Н. Гумилева, Ф. Сологуба, А. Белого, П. Потемкина, С. Есенина, К. Чуковского, Е. Замятина, В. Шкловского. Предметом литературного интереса стали Серебряный век русской поэзии, Пролеткульт, «Серapiоновы братья», «Жизнь Климa Самгина» М. Горького. В другую книгу вошли литературные очерки «Тютчев», «Николай Гумилев», «Лицо Блока», «Сатана и Демон», «М.А. Шолохов», «Венец Пастернака», «Свобода творчества», «Гуманизм в СССР», «Апокалипсис», «Миф Владимира Маяковского». Эти и другие сочинения Н.Оцупа отличает несомненная оригинальность. «Смелость высказываний, — справедливо рассуждал Н. Ульянов, — делает Н.А. Оцупа одним из борцов с призраками прошлого, заступающими нам путь. Если усилия эмиграции не окажутся напрасными, если им суждено когда-нибудь сделать вкладом в дело национального возрождения, то Оцуп не будет забыт русской литературой. Он не должен быть забыт и по причине своей страстной любви к России»².

Как правило, поэты «первой волны» — выходцы из центральной России. В этом отношении А.И. Несмелов и Алексей Алексеевич Ачаир³ составляют исключение. Оба они сибиряки, достойно представлявшие русскую диаспору в Харбине. Там, в Харбине, и началась литературная и педагогическая деятельность Ачаира. Можно сказать, что гражданская война сделала его поэтом и педагогом. В Харбине Ачаир занял должность ответственного секретаря и организатора культурной жизни гимназии и колледжа Христианского союза молодых людей. В 1926 году он основал литературно-художественное объединение «Чураевка»⁴, в котором начали свой творческий путь поэты второго поколения русской эмиграции — В. Перелешин, М. Волин, Л. Хаиндрова, Л. Андерсен, литератор П. Лапикен и др.

Ачаир с детства был наделен большими поэтическими и музыкальными способностями. Свое первое стихотворение он напечатал, будучи

¹ Новый журнал, 1961, № 66. — С. 259.

² Новый журнал, 1961, № 66. — С. 292.

³ А.А. Ачаир (наст. фамилия Грызov) родился в Омске и там же окончил в 1914 году кадетский корпус. Военная карьера его не увлекла, но зато пленили ботаника и сельскохозяйственные науки. После кадетского корпуса Ачаир поступил в Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию и проучился в ней 3 года. Студентом участвовал в ботанической экспедиции и путешествовал по Горному Алтаю. Сильные впечатления, полученные им, поразили его воображение и воплотились в его поэзии. В 1918 году на стороне адмирала Колчака участвовал в гражданской войне рядовым и с отступающим частями Белой армии оказался во Владивостоке, а в 1922 эмигрировал в Харбин. Когда в 1945 году в Харбин пришла Красная Армия, Ачаир был арестован, вывезен в СССР и после освобождения в 1955 году жил в г. Байкит Красноярского края, затем перебрался в Новосибирск. Там он преподавал пение, руководил кружками художественного творчества, создал большой детский хор. Умер в 1960 году в Новосибирске от сердечного приступа. После смерти был реабилитирован.

⁴ Название литературной группы (первоначально — «Молодая Чураевка») произошло от заглавия романа «Чураевы» сибирского писателя Г. Гребенщикова. «Чураевка» объединяла русскую молодежь и проводила в ее среде большую культурную работу.

студентом Петровско-Разумовской академии, в омском журнале «Дело Сибири». Затем последовали и другие публикации: в журналах «Отечество» и «Иртыш», в омской газете «Наша заря». Первые стихи Ачаира жизнерадостны, задумчивы, бодры, искренни и полны веры в людей. Он писал о любви к Сибири и мечтал о ее великом будущем. Но его жизнерадостный пафос несколько увял, когда он столкнулся с революцией, гражданской войной, социальными потрясениями и эмиграцией.

Первая книга Ачаира вышла в 1925 году в Харбине и называлась просто — «Первая», очевидно, с надеждой на непременно продолжение. Она включала в себя 34 стихотворения. Современники сразу обратили на нее внимание, потому что там были строки, которые разделяли многие изгнанники, в том числе и осевшие в Европе. Ачаир писал: «И за то, что нас Родина выгнала, Мы по свету ее разнесли». Здесь уже содержалась мысль о том, что Россия осталась в сердце и что, пока живы эмигранты, она не умрет. Ачаир писал о том, что горечь изгнания и рассеяния не убила русский дух: «Не сломала судьба нас, не выгнула, Хоть склонила до самой земли». Эти стихи не могли не отозваться в душах эмигрантов. Суровые рецензенты, отметив их, справедливо писали об «искре божьей», побуждая, однако, поэта быть более самостоятельным от Гумилева и Городецкого и решительнее встать на свой собственный путь.

В дальнейшем стихи Ачаира постоянно печатаются в харбинских газетах и журналах, появляется на вечерах и в концертах с мелодекламацией своих стихов, приобретая известность поэта-музыканта.

Постепенно стихи Ачаира выходят за пределы Харбина, и его начинают публиковать в русской зарубежной печати Европы. Поэзию Ачаира помещают пражский журнал сибиряков-эмигрантов «Вольная Сибирь», берлинская антология русской зарубежной поэзии «Якорь» и др.

В 1937 в Харбине Ачаир издал книжку «Лаконизмы», довольно необычный для него сборник философских четверостиший:

Как обольстительны бывают дали!
Как к ним спешим! Мы радостны в пути...
Но вдруг обрыв... Куда теперь идти?
Мы верных троп, увы, не наблюдали.

Ачаир никогда больше не возвращался к этой форме и продолжал издавать свои стихи в своем обычном духе «Полюнь и солнце» (1938), вспоминая о России, о Сибири, о запомнившихся ему праздниках, обычаях, традициях. Два последних сборниках «Тропы» и «Под золотым небом» (оба вышли в Харбине соответственно в 1939 и 1943 годах) лирический герой Ачаира принимает облик русского скитальца-изгнанника, однако не только тоскующего по родине, но и очарованного романтика, которым открыт впечатлениям своих странствий. Он не без удовольствия наблюдает приметы «Азии древней», его взору открываются «Цветные одежды. Кумирни. Пустыни. Дворцы...», ему встречается многообразная и разноцветная жизнь: шаманы, тайфуны, «верблюдов пыльный караван», «томительный запах курений», джонки «в ажуре сетей».

Ачаир, как другие поэты его возраста, принадлежит к стихотворцам первой волны русской эмиграции. Он не успел сложиться в большого поэта до изгнания и, находясь вдалеке от русской европейской диаспоры, не обладал столь могучим дарованием, чтобы войти в круг наиболее одаренных поэтов молодого поколения. Тем не менее его лирически-песенное дарование было замечено, как замечена была его проза, посвященная жизни русской диаспоры на Дальнем Востоке. Ачаир не оставлял пера ни в ссылке, ни после освобождения (его три стихотворения последнего периода опубликованы в антологии «Харбин. Ветка русского дерева», вышедшей в Новосибирске в 1991 году).

Антонин Петрович Ладинский¹ — поэт и прозаик — с первого появления его произведений очень много обещал. Литературная деятельность Ладинского началась в середине 1920-х годов: его стихи стали принимать к печати крупные журналы эмиграции — «Современные записки», «Воля России», «Звено» и др. Несколько позже рассказы Ладинского начала печатать «Иллюстрированная Россия». С середины 1920-х годов Ладинский — постоянный участник вечеров «Союза молодых поэтов и писателей», а с 1926 года — член правления общества.

В 1931 года Ладинский публикует сразу две поэтические книги — «Черное и голубое» и «Северное сердце». Обе были сочувственно, с большими похвалами встречены ведущими эмигрантскими критиками Г. Адамовичем, В. Вейдле, К. Мочульским и Г. Струве. Г. Адамович писал о первой поэтической книге Ладинского: «Стихи, живущие своей таинственной жизнью, в которой есть и смысл, и ритм, и музыка, но одно не отделимо от другого, и одно другим дополняется... В них все волшебное, наивно, нежно, размеренно, меланхолично»². В. Набоков усмотрел в

¹ А.П. Ладинский родился в селе Общее Поле Псковской губернии. Он окончил гимназию в Пскове, а затем поступил на юридический факультет Петербургского университета, но образование не завершил, вступив вольноопределяющимся в действующую армию в Первую мировую войну. В гражданскую войну прапорщик Ладинский был ранен в ногу и с оставшимися частями Белой армии Врангеля в 1920 году эвакуировался в Египет, а оттуда перебрался в Париж. Здесь он перепробовал разные профессии — рабочего на обойной фабрике, маляра и, наконец, телефониста в газете «Последние новости». В 1931 Ладинский вступил в масонскую ложу «Северная звезда» (*Берберова Н.* Люди и логи: Русские масоны XX столетия. — Харьков-М., 1997. — С. 170). С наступлением Великой Отечественной войны Ладинский обнаружил себя горячим советским патриотом. Он вступил в французский «Союз советских патриотов», печатался в «Правде», сотрудничал в газете «Русский патриот» и даже стремился повлиять в этом отношении на И. Бунина (Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. — С. 688–689). После запрета 1 сентября 1950 года «Союза советских патриотов», Ладинский был выслан из Франции. Сначала он жил в Дрездене, а в марте 1955 года возвратился в СССР. Здесь, по словам мемуаристки, «в него без памяти влюбилась молодая жена его брата — полковника КГБ, в доме которого он остановился. Бросив семью, налаженный быт и достаток, она ушла к нищему седому поэту» (*Голенищева-Кутузова И.* «Я больше не в силах скрываться от страшного зова России...» // Российский литературоведческий журнал, 1994, № 4. — С. 293. Умер Ладинский в Москве. Сведения о Ладинском см. также: *Коростелев О.А., Федякин С.Р.* Ладинский Антонин Петрович // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 404–405.

² Последние новости, 1931, 29 января.

лирике Ладинского воздействие В. Ходасевича и И. Бунина, отметив высокие достоинства стиха языка. Он провозгласил Ладинского первым поэтом среди молодых, содержащие «свой собственный волнующий рассказ»¹. Г. Струве, в отличие от В. Набокова, возводил истоки творчества Ладинского к поэзии к Ломоносову и Державину, а от них к Лермонтову и Тютчеву. Продолжая эту линию, Г. Струве связывал Ладинского с Н. Гумилевым, О. Мандельштамом, т.е. к акмеистам, а через них с Э. Багрицким и Н. Тихоновым. Увлечение Мандельштамом отметил и Ю. Терапиано, полагая, что благодаря вождю акмеистов Ладинский пристрастился к неожиданно смелым метафорам, к живописно-скульптурным образам, полюбил игру гиперболами и прочувствовал русскую землю с ее снегами, соборами, колоколами.

Поэтическую тему Ладинского довольно точно определил Г. Струве, заявив, что, поскольку поэта «преследовала тема гибели Европы, гибели культуры», то «он обращался к переломным эпохам в истории»². Действительно, критики заметили, что сборник «Стихи о Европе» (1937) своим содержанием напоминает идеи О. Шпенглера. Вместе с тем «мотивы обреченности, непрочности, «бренности», — писал Г. Адамович, — удивительным образом сочетаются с влечением к нарядности, к сладости и какой-то феерически-театральной простоте»³. В эти же годы Ладинский написал исторические романы «XV легион» (1937) и «Голубь над Понтом» (1938). По словам Г. Струве, «как и его стихам, им свойственна некоторая декоративная романтичность»⁴.

Перед Второй мировой войной Ладинский выпустил поэтический сборник «Пять чувств», продолжая главную тему «Стихов о Европе» о гибели Европы и России. Оценивая эту сторону поэзии Ладинского, Ю. Иваск писал: «Одержимый историей Ладинский — странствующий энтузиаст, романтический бродяга. Лучший эпитет для него — легкий, легчайший поэт. Он мастер коротких размеров, и при этом ему удавались «хромые, но быстро скачущие дольники»⁵.

После окончания войны, в 1946 году, Ладинский принял советское подданство. Тогда же он писал и публиковал историческую прозу и стихи в журнале «Новоселье», в «Русском сборнике», в альманахах «Встреча», «Орион», «Эстафета». В 1950 году вышел последний поэтический сборник «Роза и чума».

В СССР стихи Ладинский не писал, а созданные в эмиграции не издавались. Однако его исторические романы были популярны. В 1961 году Ладинского приняли в СП СССР, но в том же году он и скончался.

Александр Самсонович Гингер⁶ — и поэт и прозаик. Как только Гин-

¹ Руль, 1931, 28 января.

² Струве Г. Русская литература в изгнании. — Париж, 1983. — С. 314.

³ Адамович Г. Литературные беседы // Последние новости, 1937, 22 апреля.

⁴ Струве Г. Русская литература в изгнании. — Париж, 1983. — С. 315.

⁵ Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции. — Питтсбург, 1972. — С. 58.

⁶ А.С. Гингер родился в С.-Петербурге. Как и многие его ровесники, во время Первой мировой войны был призван в армию и уже в 1920 году оказался в Париже. Литературная активность в середине 1920-х годов угасает и сменяется посещением лекций в Сорбонне. Во время второй мировой войны Гингер и его жена Присманова

генр оказалась в эмиграции, он стал членом образованного в 1920 году первого объединения молодых литераторов-эмигрантов «Палата поэтов» и участником кружков «Гатарапак» и «Через». Его первый сборник стихотворений «Свора верных» вышел через два года поселения в Париже, в 1922 году. Через три года он опубликовал вторую книгу стихов «Преданность».

После затишья — в середине 1920-х годов Гингер не принимал участия в литературной жизни Парижа — в начале 1930-х годов поэт вошел в группу литераторов, объединившихся вокруг журнала «Числа». Через 14 лет после публикации второй книги Гингер выпустил в свет третью книгу «Жалоба и торжество». Окончание войны вновь позволило Гингеру опубликовать две книги стихотворений — «Весть» (1957) и «Сердце» (1965).

В отличие от многих молодых поэтов эмиграции Гингер испытал влияние и акмеизма, наследовавшего традиции классической поэзии, и авангарда, с этими традициями воевавшего и их не признававшего.

Влияние акмеизма сказалось в том, что, подобно адамистам, лирический герой Гингера словно впервые открывает для себя мир, ища в «толпе многообразной и безличной» черты возникающей жизни в ее примитивных началах. Сквозь современную цивилизацию и ее приметы он различает звуки жестокой сечи, яростный топот «табунов почти неукротенных», на месте «опустошительного града» ему чудится «простор степной» и «волну непогодную». Погружаясь в историческое «далеко», мыслит себя то «моряком бесшабашным и ловким», то ковбоем, который, конечно, вольнолюбив, но беспощаден, способен на злое дело, но зато не страшится гибели («не боится петли И встречает смерть без отговору...»). Этот мир первозданных чувств противопоставлен современной цивилизации, именуемой «скудной реальностью». Лирический герой берет на себя смелость в одиночку вступить с ним в схватку. При этом он испытывает иллюзий, не знает корысти, словом, гордо отвергает личные желания.

Авангардистские стремления выразились в лирике Гингера прежде всего в его поэтическом языке и в стилистических новшествах. Следуя принципам акмеистической поэтики («Устрой слова и ряд сложи умелый...»), тяготея в завершенности и порядку, Гингер склонен к словотворчеству, к словесной и фонетической игре, к сожной ритмике.

В стихах Гингера отчетливо видна попытка найти точки опоры в мире, где он оказался обойденным «у пышного прилавка», где «неудачно и тайно» живет. Ища спасения от алогичной и непредсказуемой реальности, безвольный, беззащитный, слабый силами, безоружный в земных битвах герой находит его в «крепких снах». В них заключена спящая в нем наяву мощь первобытного человека — охотника и воина. Гингер как бы воскрешает в себе качества первооткрывателя, который смело бросается в битву с природой и опасностями. Эти качества нужны и современному человеку в его противостоянии реальности: борясь со злом, он утверждает истинную жизнь и демонстрирует преданность и любовь к ней: «Проклинаю груз обманных басен, Затопивших нивы бытия. Верю я, что (см. о ней) не выезжали из Парижа. Умер в Париже.

вовсе не напрасен Мой пожар — И преданность моя». Мироощущение Гингера другой поэт «второго» эмигрантского призыва Б. Поплавский назвал «взглядом стойка»¹. Это настолько восхитило его, что он сделал Гингера прототипом главного героя своего романа «Аполлон Безобразов»².

Сущность гингеровского стоицизма заключается «в целомудренном молчании и в чистоте скрытого в душе отчаянья». Только это позволяет лирическому герою в грубой и косной реальности оставаться «достойным радости и дара». Эта позиция в значительной мере парадоксальна, стоицизм требует молчания, а не спора и полемики, не говоря уже о героике и подвиге.

В связи с принципом стоицизма парадоксально становится и само обращение к поэзии, тема которой требует, конечно, самостоятельного решения. Размышлению о ней посвящен сборник «Преданность». Гингер — сторонник искреннего, не лгущего стиха. «Не думай, друг, что словом несерьезным Когда-нибудь я осквернил мой стих. Четверострочья мыты током слезным, Моя душа сопровождает их». Главная задача для Гингера — выразить суть «души болезненной». Для этого ему необходимо освободиться от «словесного хлама», обратившись к иным художественным средствам — простоте и исповедальной откровенности³. Стало быть, Гингер держался того взгляда, что поэзия — это дело души. Формальные же достоинства хороши, но не определяют достоинства поэзии. Однако Гингер хотел сказать нечто большее: снаряжение не столь важно, сколько мысль и чувство. В таком случае неясно, как при таком отношении к форме, он пытался «передать все оттенки переживаний». В конце концов он вынужден был признать, что поэзии изобилует немотивированными «прозаизмами», что его «скудный стиль бессилен и горбат».

Сквозь эти противоречивые представления Гингера о поэзии чувствуется стремление, как замечено критикой, к нарочитой простоте, к созданию сниженных, подчас пародийно или гротесково представленных образов. Экспериментируя, Гингер использует и традиционные формулы поэтического языка, нередко прибегая к образам других поэтов, в частности Г.Р. Державина и А.С. Пушкина.

В 1930 году Гингер обращается к прозе: в журнале «Числа» помещен его рассказ «Вечер на вокзале». В характеристике героя преобладают автобиографические и лирические черты. Сюжет строится на случайной встрече людей, а затем перетекает в свободное рассуждение о проблемах творчества. К автору попадает дневник «колонияльного путешественника» и возбуждает в нем интерес, потому что автор понимает — перед ним «настоящий человеческий документ», за которым он угадывает создавшую дневник значительную личность. Разгадка личности автора дневни-

¹ См.: Поплавский Б.Ю. Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма. — М., 1996. — С. 95; Яновский В.С. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 30.

² См. статью И. Чиннова в газете «Северо-Восток». Приложение к «Сибирской газете», 1992, № 7/11. — С. 13 (указано Т.П. Буслаковой).

³ Это утверждение сближало Гингера с поэтами «парижской ноты», что тогда же отметил Е.А. Зноско-Боровский в рецензии на второй сборник, зафиксировав «внутреннее единство с Божневым и Кнудом» (Воля России, 1926, № 1).

ка, неуловимости его индивидуальности особенно захватывает рассказчика. Постепенно он вырабатывает особый метод постижения рукописи: он отбрасывает все, по его мнению, случайное, относя к случайностям характеристики, разговоры, внешность, и выделяет из всего текста проявления человека «помимо его воли». Его привлекают те места, где явно выражено личное усилие, где очевиден язык индивидуального мышления. Впоследствии Г. Газданов, вспоминая о Гингере, обратил внимание на особую важность этого вывода для художника: «Он прекрасно знал поэзию — русскую и французскую, — к тому же в литературе у него был непогрешимый вкус, то, что в музыке называют абсолютным слухом. Но когда он сам начинал писать, это было так, как если бы никто до него никогда не сочинял рифмованных строк»¹.

Помимо размышлений о психолого-повествовательных проблемах творчества Гингер затронул в рассказе и тему языка. Она в меньшей степени прозвучала в поэзии, но в рассказе, как выяснилось, она постоянно преследовала Гингера, потому язык был для него неразрывен с детством, с Россией. Она неотступно жила в нем и во Франции, о чем он убедился, когда в самом центре Парижа среди толпы к нему с неожиданным вопросом прямо по-русски обратился цыган.

В третьем поэтическом сборнике «Жалоба и торжество» Гингер сосредоточен на чувстве веры. Он видит в вере «родник тепла и света», независимо от того, языческой или христианской веры держится человек.

Вера организует все бытие людей, помогая ему различать высокое и низкое, доброе и злое. В бытовых реалиях и мелочах человек способен различить «судеб высокий ход», а в «немилосердных днях» — проявление рока. Оставаясь «один перед Богом», лирический герой обнажает свои чувства, становясь предельно откровенным: «И хочу молчать, но умереть не могу, И хочу не дышать, но не смею себя убить». При этом герой не избегает столкновения с судьбой, и это, возвышая героя, превращает его в действующее трагическое лицо вселенской мистерии.

Современники считали, что эта черта присуща мироощущению молодого литературного поколения. Что же касается поэзии Гингера, то рецензенты подчеркивали ее необычность. Так, В.Л. Андреев полагал, что поэт Гингер «ни на кого не похож» и даже «не связан ни с каким... течением, оригинален решительно во всем»², что, конечно, не очень точно.

В послевоенном сборнике «Весть» Гингер снова предается размышлениям о поэзии. Он пишет о трагедии поэта, «тонический отживший звон» которого, вырывающийся из сердца, не встречает отклика в людской пустыне, а его стихи — «письма всей вселенной», «сцепление слов необычайных» — не оставляют следа в душах людей. Ю.П. Трубецкой заметил, что в этом сборнике автор становится ближе к русскому авангарду, что он обнаруживает тайное сходство с Хлебниковым и Пастернаком, что он внимателен к наследию Вяч. Иванова, но все-таки сохраняет присущее ему своеобразие, выделяющее его интонацию из «общего тона поэтов русского зарубежья»³.

¹ Новый журнал, 1966, № 82.

² Русские записки, 1939, № 18.

³ Новый журнал, 1957, № 60.

В последнем сборнике «Сердце» лирический пытается найти гармонию между личным и общим. Жизнь для него — общий вклад всех индивидуальностей, которые приложили «свой камень... К трудам земли». Всем им он поет хвалу. Но истинным чудом для него оказывается освобождение от внешнего мира. Все злое, греховное, темное и страдающее теперь предстает как случайное, за которым открывается «безграничное поле любви». Эту надежду принимает каждое новое поколение. Стало быть, земной мир утверджен для всех: «для ангела, для зверя». Эта мысль стала философским итогом того неуклонного подъема, по ступеням которого Гингер поднимался к вершинам познания и которое в целом характеризует его творчество¹.

Поэт **Борис Борисович Божнев**² сразу же после эмиграции в Париж включился в литературную жизнь русского Парижа: в начале 1920-х годов он выступил с инициативой создания литературного объединения молодых русских эмигрантов — группы «Через». Наряду с литературой занимался живописью, а также, по некоторым сведениям, киноискусством: совместно с Жаном Кокто «снимал ... сногшибательные фильмы абстрактного характера и сатанинского содержания». Однажды устроил скандальную эротическую выставку почтовых открыток, персонажами которой стали Людовик XIV, мадам Помпадур и Наполеон I.

Скандал сопоровождал и выход первой книги стихотворений, вызывающе названной «Борьба за несуществование» (Париж, 1925). Эпатиру-

¹ См. об этом: *Адамович Г.В.* Об Александре Гингере // Мосты, 1966, № 12.

² Б.Б. Божнев родился в Ревеле в семье преподавателя истории и литературы Василия Божнева. После смерти отца мать второй раз вышла замуж за Бориса Гершуни, двоюродного брата видного деятеля партии эсеров Г. Гершуни. Борис Божнев был усыновлен Борисом Гершуни и взял его отчество, сохранив фамилию биологического отца. Еще во время гражданской войны, в 1919 году, Божнев покинул Россию: родители отправили его во Францию для получения высшего образования в Париже. Но вместо университета за неимением средств он вынужден был служить в нотном магазине. С началом Второй мировой войны Божнев вместе с женой Э.М. Каминер переехал в Марсель. Годы оккупации достались им тяжело: они прятались от облав в семьях знакомых и друзей. После войны Божнев остался жить на юге Франции, занимался рисованием и коллекционированием (в Марселе им был основан музей деревянной скульптуры). Он почти порвал связи с русской эмиграцией. Когда он посещал Париж, что случалось весьма редко, он встречался лишь с А. Гингером и А. Присмановой. Его жена вынуждена была в 1947 году выехать в Палестину к престарелой матери. Ее отъезд сузил окружение Божнева до франкоязычного. Теперь Божнев общался с весьма сомнительными личностями, которые были лишены каких-либо интеллектуальных интересов. Он замкнулся в своем одиночестве и, по наблюдению А. Бахраха, сознательно его оберегал (*Бахрах А.* Вспоминая Божнева. — По памяти, по записям: Литературные портреты. — Париж, 1980. — С. 157). Последние годы Божнев жил в Марселе, в семье художника-примитивиста Ж. Пастора. На короткое время его навещала жена. Умер он от тяжелого гриппа, оставив после себя большую коллекцию живописных работ и обширное поэтическое наследие, по словам Н.Г. Мельникова, — практически неизвестное при его жизни, до сих пор мало изученное, до конца не собранное и не изданное (наиболее полное издание сочинений Божнева, подготовленное Л. Флейшманом и вышедшее в США, не исчерпывает содержания его творчества и включает далеко не все им написанное).

ющий характер книг был связан с абсолютным, кричащим контрастом формы и содержания: форма стихотворений был классический ясной, целомудренной и строгой, чрезвычайно далекой от авангардистского новаторства и какого-либо экспериментаторства, а содержание было выдержано в духе «эстетики безобразного». В классические размеры Божнев втиснул откровенно вульгарные обороты речи, непотребный в поэзии поэтический язык, заведомо сниженные темы и образы, эротические подробности («Стою в уборной... прислонясь к стене...», «По кладбищу хожу веселый...», «И с омерзением приемлю...», «Пишу стихи при свете писсуара...» и др.). Все это вместе вызвало возмущенные, негодующие отзывы в эмигрантской печати: «Грязная порнография», «бессильная, больная, безликая розановщина, писсуарная поэзия»¹, «истерический выкрик»² ... «Печальным и убогим» назвал поэтический мир Божнева Г. Адамович³. Однако умный и тонкий критик почувствовал в поэзии Божнева недюжинный талант и огромное страдание. За демонстративным антиэстетизмом он разглядел незаурядное мастерство и неподдельную искренность, назвав его стихи «стихами из подполья». Его, в отличие от других критиков, не смутила ни циничная поза, ни нарочитый эпатаж. За ними для Адамовича открылась бездна страдания и поразившая поэта неутраченная боль, вызванная переживанием несовершенства мира и бессмысленностью человеческого существования.

По своему существу Божнев — поэт-романтик, близкий к «проклятым поэтам» Франции. Пафос его книги — неприятие отвратительной действительности, причем отрицание язв «этого» мира смыкалось с отрицанием земного мира вообще: «И с омерзением приемлю, И с отвращением смотрю На прогнивающую землю И безобразную зарю, И небо пухнет надо мной, И падала чувственную дыханьем, А утренний прозрачный гной Мне отравляет обонянье...» Однако презрение, отвращение и брезгливость Божнева не должны обманывать: его лирический герой способен тонко чувствовать искусство, живо понимать музыку, любить красоту («В четвертом этаже играли Баха...»). У него, несмотря на грубости, хрупкая и чувствительная натура. Он даже может отважиться на благородный поступок («Старик, тебе не тяжело мешки...», «Я на соломинку чужого глаза...») и на высокое чувство («твоих объятьях можно умереть...»).

За эпатажирующими строками Божнева, как только он касается представления о мире, каким бы он хотел его видеть, появляется «мудрый и простой чертеж»: «...мир иной провидится чрез плачи, И что никто, никто не будет сир, Увидя мир сквозь капли слез незрячих».

Следующий сборник Божнева «Фонтан», появившийся через два года, в 1827 году, оправдал прогноз Г. Адамовича о поэте — даровитом мастере, «самом опытном и взыскательном» из молодых парижских поэтов «первой» эмигрантской «волны».

В новой книге Божнев снова удивил современников. Теперь он предстал перед ними не романтиком-ниспровергателем, а «неоклассици-

¹ Зноско-Боровский Е.А. Парижские поэты // Воля России, 1926, № 1. — С. 159.

² М.Г. [Ганфман М.]. — Сегодня, 1925, 6 июня.

³ Звено, 1926, 28 февраля.

том», который обратился ныне не французским «проклятым поэтам», а к русской медитативно-философской лирике XIX века, «к Баратынскому и Тютчеву, воспринятых поверх и независимо от посредничества символистов и акмеистов»¹.

Уже название сборника повторяет тютчевское стихотворение «Фонтан». В основе сборника, который можно считать единым циклом, также лежит тютчевская мысль: струя фонтана рвется на свободу, но ее положен предел. Стало быть, Божнева привлек «образ, символизирующий «закованно-свободную» красоту человеческого духа и вечный круговорот бытия».

Новый сборник поэта вызвал положительные отклики эмигрантских критиков. Рецензенты писали о «внимательной собранности» поэта, о его «необычайной сдержанности», о «содержательности стиха... путем искусного подбора многозначительных образов и слов»². «В его [Божнева] стихах, — утверждал В. Набоков (В. Сирин), — есть и мысль, и пение, и цельность. Некоторая извилистая неправильность фразы в ином восьмистишии создает своеобразное очарование, как бы передавая музыкально-воздушные повороты воды»³. Но были и критики, высказавшие суровые упреки. Так, М. Слоним отметил излишнее увлечение «словесной и образной игрой, порой убивающей... поэтическую непосредственность». Ю. Терапиано почувствовал стремление «блеснуть техникой за счет вкуса и меры»⁴, на А. Бахраха от стихов Божнева повеяло рассудочной холодностью: «Порой в формальной выхолощенности божневских стихов есть нечто преувеличенное, холодок, от которого его восьмистишия слегка отдают бездушием»⁵. Неожиданно-несправедливым прозвучало мнение А. Леонидова, согласно которому основу поэтического мира Божнева составляет «сальерическое начало»⁶.

Более суровые укоры критики вызвала поэма «Silentium Sociologicum» (Париж, 1936). В ней, даже по мнению благожелательно настроенного к поэту Адамовича, «царит... невнятица, вызванная нагромождением слишком многозначных слов, непрерывным напряжением тона, отсутствием теней, отсутствием свободы и простоты»⁷. Центральная мысль поэмы связана с типично романтической проблемой, на которую указал М. Цетлин, — «проблемой молчания и высказывания в искусстве»⁸. Отрицательно отозвались о поэме Ю. Мандельштам («Поэму нельзя назвать удачей: от Божнева можно бы ожидать большего. Свое переживание он засушил и явно снизил. Построение поэмы — чисто головное, поч-

¹ Флейшман Л. О Борисе Божневе // Божнев Б. Собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. — Беркли, 1987–1989. — С. 12.

² Слоним М. Молодые писатели за рубежом // Воля России, 1929, № 10/11. — С. 111.

³ Руль, 1928, 23 мая.

⁴ Терапиано Ю. — Новый корабль, 1928, № 3. — С. 64.

⁵ Дни, 1928, 5 февраля.

⁶ Воля России, 1928, № 6. — С. 124–125.

⁷ Последние новости, 1936, 13 февраля.

⁸ Цетлин М. Новые сборники стихов // Современные записки, 1937, № 63. — С. 407.

ти публицистическое»¹) и Ю. Терапиано, по словам которого «*Silentium Sociologicum*» — «умствование, изложенное в стихах» и «почти что публицистическая статья на заданную тему»².

Вторая книга «Фонтан» стал последней поэтической удачей Божнева. В дальнейшем творчестве он достигал лишь редких успехов. Новая книга «Альфа с пеною омеги» (Париж, 1936) прошла незамеченной. После нее Божнев прекращает общение в парижском литературном мире русской эмиграции и встречается лишь с чрезвычайно узким кругом лиц.

В это время у него появляется новое занятие, увлекшее его. Он познакомился с владельцем небольшой парижской типографии и занялся печатанием своих книг, используя старинный шрифт времен Елизаветы Петровны, бумагу XVIII века, нотные листы и старинную фурнитуру (старые обои, салфетки и пр.). Таким способом Божнев опубликовал небольшие тиражами лирический цикл «Саннодержавие: Четверостишие о снеге» (1939), поэмы «Утешенность разрушенья» (1939) и «Элегия эллическая» (1940).

В послевоенном творчестве Божнев, как заметил Л. Флейшман, все чаще обращался к «жанру, в котором чувствовал себя недостаточно уверенно — стихотворному эпосу, отступая от форм лирической миниатюры, в 20-е гг. обеспечившей ему особое место на эмигрантском Парнасе»³. Исследователи считают, что многие книги, изданные Божневым кустарным способом, «грешат многословием, утомительными повторами, темнотой и непроясненностью образов, другие (в которых поэт, злоупотребляя приемом метатетических вариаций, разрабатывал нетрадиционные рефренные формы) представляют собой откровенно формалистические упражнения, построенные по образцу стихотворных экспериментов И. Северянина...» К ним относят «Уход солдат на русско-японскую войну», «Высоко белеющие строки и свист площади» (обе — 1949), «Фугу светлых следов» (1948), напоминающую северянинские «Рондолет» и «Квадрат квадратов».

В это же время появлялись и значительные произведения Божнева — «Оратория для дождя, мужского голоса и тумана» (1948), «Утро после чтения Братьев Карамазовых» (1949), поэма «Чтоб дольше сна продлилось пробуждение» (1959; при жизни не публиковалась), в который звучал его неповторимый голос и причудливо сочетались французский авангард начала XX века и русская элегическая школа «гармонической точности» начала XIX века, а также искания русских символистов, как полагают, прежде всего А. Белого автора поэмы «Первое свидание», потому что он предвосхитил сонатную форму божневских произведений. В поэмах Божнева иногда естественно, иногда эклектично сопрягаются или соседствуют противоположные стилистические системы, различные лексические пласты, разные принципы архитектоники образов — от усложненных до сюрреалистических форм, далеко не всегда гармонично выражая замысел поэта, стремившийся к неподдельной искренности ли-

¹ Возрождение, 1936, 13 февраля.

² Круг, 1937, №2. — С. 169.

³ Флейшман Л. Указ. соч. — С. 16.

рического переживания и к глубине постижения вечных ценностей бытия. Таково далеко не одинаковое по своему качеству наследие одного из талантливых авторов молодого беженского поколения.

Если поэты, творчество которых было только что рассмотрено, были близки как старшему, так и новому, молодому поколению поэтов-изгнанников, то поэты, о которых сейчас пойдет речь, целиком относятся к младшему поколению «первой волны» эмигрантской лирики. Все они были настолько юны, когда оказались в эмиграции, что смутно помнили Россию и не могли включиться в ее литературную жизнь. Их творческая деятельность началась в эмиграции.

На поэта **Довида Кнута**¹ эмиграция возлагала большие надежды. Поэтические способности Довида Кнута проявились рано: с 14 лет он уже печатался в периодической печати («Бессарабский вестник», «Бессарабия», «Свободная мысль»), а с 1918 года редактировал кишиневский журнал «Молодая мысль». Оказавшись в Париже точас же включился в литературную жизнь молодой русской эмиграции, став одним из основателей «Палаты поэтов» (Париж, 1921–1922). С осени 1921 года вице-председатель литературно-художественного кружка «Гатарапак». В 1922 году Кнут и Божнев устроили «Выставку Тринадцати». Там собирались поэты и художники, читали стихи и слушали доклады. К тому же году относится попытка опубликовать сборник сихотворений в Берлине, но выход в свет книги стихов «Иду сгореть» не состоялся. В 1924 году

¹ Довид Кнут (наст. фамилия, имя и отчество Фиксман Давид Миронович) родился в городе Оргеев, близ Кишинева в семье мелкого бакалейщика и в детстве торговал в отцовской лавке. В эмиграции Кнут оказался в 1920 году. Сначала он изучал химию в Кане (Нормандия), затем жил в Париже. З. Шаховской он впоследствии (письмо от 10 июня 1936 года) писал, что в молодости «переменял уйму самых разнообразных профессий». А за 13 лет заграничной жизни перебивал «чернорабочим, кухонным мужиком в ресторане, сортировальщиком объедков, инженером-химиком (французский диплом), имел декоративную мастерскую, был директором предприятия по химической окраске кож и т.д., и т.д.» «В настоящее время, сообщал он, — служу в качестве велосипедиста в фирме автоматических аппаратов» (Меч, 1934, 27 мая. — С. 19). Постепенно налаженная литературная жизнь чуть не оборвалась: в 1927 году Кнута сбил автомобиль, и поэт получил серьезную травму черепа. Сам поэт полу-иронически полу-серьезно посчитал это дорожное происшествие «счастливым»: Кнута одолевала бедность, а после аварии ему была выплачена солидная денежная компенсация, которая позволила поэту открыть ателье по окраске тканей. В 1937 Кнут принял поездку в Палестину, которой посвятил цикл стихотворений «Прародина» и очерковый альбом «Альбом путешественника» (Русские записки, 1938, № 5, 7). Публикации книг рассказов «Бычий край» и романа (упоминается в письмах к З. Шаховской) помешала война. В августе 1940 года Кнут участвовал в создании еврейского движения Спротивления во Франции, в Еврейской армии, позднее назвавшейся Еврейской боевой организацией). Его боевое задание состояло в том, чтобы переводить группы еврейских беженцев в Швейцарию. В июле 1944 года Кнут потерял вторую жену (погибла в Тулузе) — дочь композитора А.Н. Скрябина Ариадну Александровну (по принятию иудаизма — Сару). Кнуту удалось из Франции бежать в Швейцарию. Об этом времени он рассказал в книге «Вклад в историю еврейского Спротивления во Франции. 1940–1944» (Париж, 1947; на франц. яз.). В 1949 писатель с детьми от обоих браков переехал в Израиль. Стал писать на иврите. Умер Кнут в Тель-Авиве от опухоли в мозгу.

Кнут напечатал стихотворения «В поле» и «Джок» в московском альманахе «Недра».

Переломным стал для Кнута 1925 год. С этого времени он становится активным участником объединения «Союз молодых поэтов и писателей». Но — главное — в Париже вышла его первая книга, названная довольно претенциозно — «Моих тысячелетий» (по части последней строки первого стихотворения — «Блаженный груз моих тысячелетий»). «Нелепое название» тогда же отметил Г. Адамович. Он же окрестил поэтическую манеру Кнута «высоким косноязычием». Первая книга Кнута понравилась Адамовичу («приятна наличием лирического содержания»¹. Оценку Адамовича разделил и Е. Зноско-Боровский, для которого эта книга стала одной из наиболее заметных среди поэтической продукции молодых поэтов русского зарубежья в Париже².

Летом 1925 года «Союз молодых поэтов и писателей» организовал творческий вечер Кнута, на котором присутствовал В. Ходасевич. Знакомство с ним стало событием в судьбе Кнута, который стал посещать литературную группу «Перекресток». Ходасевич, в отличие от Адамовича, огромное значение придавал при всех прочих условиях (наличие таланта, прежде всего) классической форме стиха, поэтическому мастерству, справедливо полагая, что необработанное мастером «сырое», хотя и искреннее, живое переживание еще не превращается в факт искусства.

С 1926 года Кнут широко публиковал свои произведения в эмигрантских журналах «Своим путем», «Воля России», «Современные записки» и др. В те же годы он становится одним из редакторов журнала «Новый дом», активным участником вечеров «Зеленой лампы» (с 1927 года). На очередном заседании «Зеленой лампы» Кнут гордо, но опрометчиво заявил, что «столица русской литературы не Москва, а Париж». Эти слова не вызвали полного согласия, хотя Кнут, возможно, хотел польстить маститым и достойным литераторам, с которыми сидел рядом, но породили длительную и бурную полемику среди эмигрантов³.

Если первую и вторую книги молодых поэтов, как правило, критика встречала благосклонно, что следующие обсуждались более сдержанно и даже сурово. Очевидно, поэты сумели выговориться в первых сборниках и на дальнейшие им не хватало широкого и глубокого дыхания. Так случилось и со «Второй книгой стихов» Довида Кнута (1928). Она вызвала не столь одинаково благожелательные отклики как первая.

М. Цетлин сохранил свое высокое мнение о поэзии Кнута, причислив его к «одним из наиболее подлинных дарований среди поэтов, начавших печататься в последние годы»⁴. Для Г. Федотова отметил своеобразие поэтической интонации и «музыки» Кнута, в которых он услышал зазвучавший в его стихах «голос тысячелетий, голос библейского Израиля с

¹ Звено, 1925, 5 октября.

² Воля России, 1926, № 1.

³ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. — Париж; Нью-Йорк, 1987. — С. 71.

⁴ Современные записки, 1928, № 35.

беспредельностью его любви, страсти, тоски»¹. Продолжая ту же мысль о неизбыточной, неисчезающей тоске, запечатленной Кнудом, Ю. Иваск назвал его «поэтом страстным, торжественным и громким», которому «удавались трехсложные размеры: тягучие и горестные или ликующие стихи-размышления о судьбах еврейского народа»². В. Набоков отметил «крепкий стих, слегка нарочитую библейскую грубоватость, здоровую жадность до всего земного», но был неудовлетворен неверным словоупотреблением и срывами в безвкусицу³. М. Слоним совпал в своей оценке с Набоковым, увидев в книге «отсутствие вкуса, неразборчивость, <...> некультурность стиха»⁴.

Вскоре, однако, в 1930-х гг. в творчестве Кнута наступает перелом: стих становится проще, «библейская тема снижается, Библию и воспоминания детства заменяет “равнодушно-веселый Париж”»⁵.

Перемена поэтической манеры Кнута не всеми критиками была принята единогласно как успех. Если Ю. Терапиано посчитал лучшей книгой Кнута сборник «Парижские ночи» (1932), то другие критики творческое развитие Кнута насторожило. В его поэзию «назойливо» вошла тема молчания, тема «потери слова». В его четвертой книге «Насущная любовь» (1938), помимо надвигающихся грозных событий, современники почувствовали влияние «опростительной» «проповеди Адамовича», который «учил», что надо писать как можно проще, как можно откровеннее, выплескивая в стихи непосредственные переживания⁶. Можно предположить, что Кнут от воздействия В. Ходасевича попал в орбиту влияния Г. Адамовича.

Такое предположение подтверждается как размышлениями Г. Адамовича, так и словами Н. Берберовой.

Раздумывая над поэтической эволюцией Кнута, Адамович писал: «его юношеские опыты несколько наивны в своем размахисто-славословном и декларативном складе, они нередко аляповаты и как-то неубедительно красочны, радостны, восторженны», хотя позднее Кнут нашел «свой внутренний стиль и свой язык: причудливое сплетение северной, созерцательной, «задумчивой» грусти с полуденной, чуть-чуть дикой страстностью»⁷. Н. Берберова же, со своей стороны, ценила ранние стихи Кнута, когда Кнут был близок с Ходасевичем, и не одобряла поздние: «стихи его потеряли мужественное своеобразие и стали расплывчатые и однообразные»⁸. На этом, если не считать немногих позднейших сочинений, закончился творческий путь много обещавшего поэта эмиграции.

¹ Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег: Сб. — Нью-Йорк, 1942.

² Русская литература в эмиграции. — Питтсбург, 1972. — С. 59.

³ Руль, 1928, 23 мая.

⁴ Воля России, 1928, № 7.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. — С. 344.

⁶ О «парижской ноте» («ноте Адамовича») и эстетических воззрениях критика см. дальше.

⁷ Новое русское слово, 1955, 29 июня.

⁸ Берберова Н. Курсив мой. Т. 1. — Нью-Йорк, 1983. — С. 318.

Поэт **Виктор Андреевич Мамченко**¹ по приезде во Францию публикует свои первые стихи в журнале «Черная линия», а в 1924 году выпускает рукописный сборник «Паузники». В отличие от других поэтов русского зарубежья Мамченко — типичный авангардист, предпочитающий паузники и экспериментрирующий в духе футуристов. В кругу литературной молодежи русского Парижа Мамченко быстро становится своим человеком. Вместе с Ю. Терапиано, Д. Кнутом и А. Ладинским он выступает инициатором создания Союза молодых поэтов и писателей. Столь же легко он познакомился и со старшим поколением литераторов — Л. Шестовым, Н. Бердяевым, А. Ремизовым. Сблизившись с Д. Мережковским и З. Гиппиус, он стал посещать заседания «Зеленой лампы»².

Стихи Мамченко широко печатались в эмигрантских изданиях («Числа», «Журнал Содружества», «Меч», «Круг»), но первая книга — «Тяжелые птицы» — вышла в Париже только в 1936 году.

Мамченко — поэт неровный, и качество его стихов неравноценно. Он не обладал безупречным, строгим и взыскательным вкусом. Поэтому в книгу вошли и ученические вирши (поэма «С голубой высоты»), и оригинальные стихи, проникнутые мистическим чувством и полные апокалиптической символики, по мнению Н.Г. Мельникова, «в духе немецких экспрессионистов» («Летит земля куда-то прочь во сне...», «Шумно то, что смерти по плечу», «И будет день тяжелый и святой»).

Несмотря на неоднородность стихотворений, талант Мамченко проступал отчетливо: у него были свои темы, свой стиль, своя интонация и своя поэтическая манера, ни в чем не повторявшая других молодых поэтов русского зарубежья.

Творческий мир Мамченко складывался из двух противоречивых слагаемых: с одной стороны, поэт был явным последователем символис-

¹ В.А. Мамченко родился в Николаеве. Корабельным матросом эмигрировал из России в 1920 году. На три года задерживается в Тунисе, где работает грузчиком в порту, строительным рабочим и затем оказывается во Франции. Там, в Париже, надеясь получить образование, он поступает на филологический факультет Сорбонны. Однако для завершения образования ему не хватило средств. Мамченко стал зарабатывать на жизнь уроками русского языка, малярным ремеслом. В это же время упорно занимается самообразованием, увлекается религиозно-философскими и мистическими идеями Якоба Бёме, учением Мастера Экхарта, а также исканиями поэтов-монпарнацев. Во время Второй мировой войны и после нее Мамченко оставался в Париже. По слухам, он, разделяя иллюзии «возвращенцев», колебался: уехать ли в СССР или не покидать Франции. В конце концов он решил остаться во Франции, поселился в небольшом домике в парижском пригороде Медон и продолжал литературные занятия. В 1967 году, вспоминал К. Померанцев, «с ним случился удар, он лишился дара речи, не мог ходить, и в таком состоянии, оставаясь со свежей головой, прожил еще пятнадцать лет». Умер Мамченко в местечке Шель, близ Парижа, в доме Красного Креста.

² Отношения между Мамченко и Мережковскими претерпевали изменения. Сначала З.Гиппиус не одобряла поэзии Мамченко, о чем она писала Н. Берберовой 6 октября 1927, потом, по свидетельству К. Померанцева, стала называть Мамченко «своим „другом № 1“... и посвятила ему свою поэму “Последний круг”». Позже Гиппиус опять разочаровалась в Мамченко, но во время войны, в конце немецкой оккупации отзывалась о нем вполне благожелательно. По словам В. Яновского «только он один из приличных людей продолжал ходить к Мережковским».

тов; с другой стороны, символистские идеи Мамченко передавал стихом, близким авангардистам.

От символистов Мамченко усвоил представление о том, что лирика должна выражать грандиозные идеи и решать сверхзадачи вселенского масштаба и значения. Она обязана открывать сущностные, бытийственные, онтологические начала жизни, постигать сверхчувственную реальность, мистически прозревать ее сквозь неистинный, неподлинный покров видимой земной действительности. Мамченко одержим пафосом мистического проникновения в сокровенные тайны бытия. Он ожидает преображения мира и человека.

Если, однако, символисты для выражения этих идей воспользовались либо классическим силлабо-тоническим стихом, либо тоническим (напевным, говорным или ораторско-декламационным), добиваясь максимального раскрытия эмоциональных, эвфонических и музыкально-ритмических возможностей слова, то Мамченко идет еще дальше и делает решительный шаг в сторону авангардистов. С теми же целями, но добиваясь обратного результата, он «ломает» синтаксис, насыщает его инверсиями, лишает слово примет конкретного словарного значения, конкретной вещественности, вводит необычные смысловые сочетания. Символисты сохраняют коммуникативную функцию языка, Мамченко ее разрушает. Все приводит к смысловой «темноте» стиха, «к беспомощно-косноязычной невнятности большинства стихотворений поэта». «Мамченко, — справедливо писал Ю. Терапиано, — в погоне за своей мыслью, за своим пониманием, совершенно не считается со слушателем: увлеченный ясностью для себя, он не задумываясь опускает промежуточное звено между точкой отправления своей формулы и точкой прибытия»¹.

Те же претензии предъявили к «Тяжелым птицам» и другие рецензенты. «Книга может взволновать, — насмешливо писал Г. Адамович, — но книгу эту невозможно понять, она похожа на какое-то трагическое мычание, и если гумилевское определение поэзии как «высокого косноязычия» хотелось бы к кому-нибудь отнести, то для стихов Мамченко оно как будто и создано»². Доброжелательно настроенная З. Гиппиус тоже не могла удержаться от иронии: «Книга называется «Тяжелые птицы», и более подходящего образа нельзя выдумать. В стихах (и в стихотворце) — крылья, это несомненно, а тяжесть слишком велика — «птиц» она не поднимает»³.

Рецензенты, не отказывая Мамченко в одаренности, признавая подлинность его духовного опыта и значительность его идей, в целом верно поняли и противоречие, которое лежало в основе лирики Мамченко, указав на раздвоение между поэзией умозрительной, лишенной связи с обычной земной жизнью и, стало быть, присущим ей будничным, логическим смыслом, по выражению Н.Г. Мельникова, которую можно обозначить как «лирическую закрытость», и противоположным ей свойством — «лирической открытостью», стремлением к исповедальности,

¹ Своими путями. — Прага, 1926, № 12/13. — С. 46.

² Последние новости, 1936, 13 февраля.

³ Современные записки, 1936, № 61. — С. 466.

«к безыскусно-правдивому отражению сложной и трагической красоты мира и человека».

Как ясно видно из нового лирического сборника «Звезды в аду» (Париж, 1946), Мамченко сделал выбор в пользу исповедальности, открытости поэтического высказывания, обнажения внутреннего мира, в котором теперь наметился духовный кризис. В сборнике преобладают темы одиночества. Если в предшествующих стихах Мамченко верил в преображение мира, то в новой книге его терзают сомнения и появляются ноты, отрицающие осмысленность и совершенство божественного порядка бытия. Но так как искренность этих сомнений очевидна, то лирика Мамченко не лишается выразительности и художественной силы. Многие стихотворения, выражая раздвоенность внутреннего мира лирического героя, в котором вера сражается с безверием, а безысходность робко надеется на спасение, выдержаны в принципах «парижской ноты» эмигрантской поэзии («Над землею черный холод...», «Стихает день в мерцающих паутин...», «Цветы отцветают. Не надо иллюзий...», «Идешь сквозь бред, идешь в дурную вечность...»).

Последующие книги («В потоке света», 1949; «Земля и лира», 1951; «Певчий час», 1957) подтвердили тенденции, возникшие в сборнике «Звезды в аду». Поэт сделал в новых книгах заметные попытки упростить стихотворную форму, в том числе поэтический синтаксис, отказаться от смысловой зашифрованности и «лирической закрытости», замкнутости, герметичности. Но достичь истинной простоты, прозрачности и строгости поэтического словоупотребления ему не удалось. Мамченко так и остался поэтом просто «косноязычия», которое вряд ли можно назвать «высоким», ибо его стихи наполнены недоговоренностями и непонятными умолчаниями. «Красиво и знакомо звучащие строфы, — вынужден был признать благосклонно относящийся к автору Владимир Марков, — оказываются состоящими из несвязанных строк, строфы повисают в воздухе в самых казалось бы важных местах, поставленные вопросы не получают ответов, интонация не поддерживает смысла, а в сочетании слов открывается целая палитра смысловых неточностей»¹.

Творческая эволюция Мамченко, по убедительному диагнозу исследователей, свидетельствовала об угасании поэтического дара. Последние книги поэта — «Воспитание сердца» (1964) и «Сон в холодном доме» (1975)² — уже не выдерживают критики.

Особенность поэтического развития Мамченко заключается в том, что, несмотря на, казалось бы, деятельную активность и человеческую общительность, поэт неожиданно оказался в стороне от тех поэтических направлений, в русле которых совершались творческие искания молодых поэтов русского зарубежья. Такое одиночество может быть вполне оправдано, когда поэт как художник вполне сложился и его талант достиг зрелости. В пример можно привести Е. Баратынского. Но нередко отъединение от профессиональной среды губительно, ибо не помогает совершенствованию, а тормозит его, особенно в том случае, если поэтичес-

¹ Опыты, кн. 9, 1958. — С. 97–98.

² Соблюдая справедливость, надо сказать, что эта книга принадлежит уже тяжело больному поэту.

кий дар еще находится в состоянии становления и брожения. Мамченко напряженно думал о бытии, напряженно искал себя в искусстве слова, и ему удалось дать представление о своем особом поэтическом мире, но воплотить это представление все-таки недостаточно полно и далеко эстетически несовершенно.

Борис Юлианович Поплавский¹ — поэт, прозаик, эссеист, критик — вероятно, самый известный, самый популярный и самый авторитетный автор среди молодых поэтов русского зарубежья: его стихи «Черная мадонна» и «Флаги» знал весь Париж.

Несмотря на то, что Поплавский был знаком едва ли не со всем молодым русским Парижем и был известен в литературных кругах, его стихи довольно долго не могли удостоиться тиснения. Лишь в 1928–1930 годах большая подборка стихотворений была напечатана в журнале «Воля России» и чуть меньшая (в самом солидном журнале русской эмиграции «Современные записки» (1929–1935). Только тогда к Поплавскому пришло признание, и в 1931 году вышла в свет его единственная прижизненная стихотворная книга «Флаги», которую расхвалили поэты и критики М. Цетлин и Г. Иванов.

Об эстетических воззрениях Поплавского некоторое представление дают его ответы на вопросы, помещенные в журнале «Числа» (1931). Согласно Поплавскому, отдаваясь творчеству, он предается «во власть стихии мистических аналогий» с тем, чтобы создавать некие «загадочные картины, которые известным соединением образов и звуков чисто магически вызывали бы в читателе ощущения того, что предстояло мне». Стало быть, творчество порождает раздвоение сознания, которое выражается в том, что перед поэтом оказываются две жизни — жизнь реальная и жизнь искусственная (им «описанная»). Но, чтобы раздвоение и мучение

¹ Б.Ю. Поплавский родился в Москве в семье музыкантов. Отец, Юлиан Игнатьевич, происходил из польских крестьян. Музыка его учил П.И. Чайковский, считавший его своим любимым учеником. Мать — прибалтийская дворянка — играла на скрипке. Мальчика, который увлекался рисованием и писал стихи, тоже учили музыке. Однако занятия музыкой семье пришлось оставить. Отец поступил на службу в Общество заводчиков и фабрикантов. В 1920 году отец с сыном уехали в Крым, откуда вместе с армией П.Н. Врангеля эмигрировали из России в Турцию. Оттуда, из Константинополя они добрались до Парижа. Здесь Поплавский быстро сблизился с русской диаспорой, в частности, с художниками Монпарнаса, начал учиться в Художественной академии. В 1922 году для занятий живописью он приехал в Берлин и там познакомился с русскими писателями. В 1924 году возвратился в Париж и теперь уже до конца дней не покидал его. Достаток семьи был скудным: Поплавский получал небольшую стипендию, отец преподавал музыку в Русском музыкальном обществе, мать стала портнихой, брат, как многие бывшие офицеры — таксистом. В 1931 году Поплавский встретился с Н.И. Столяровой и пережил глубокую трагедию. Н.И. Столярова через три года уехала в СССР и там пропала. Оказалось, она была арестована, а ее отец расстрелян. В октябре 1935 года нелепо погиб и Поплавский: некто С. Ярмо, монпарнасский авантюрист и наркоман, предложил нескольким своим знакомым ощутить неведомое ранее состояние, употребив наркотики. Как выяснилось позднее, он захотел уйти из жизни, но не один, а за компанию кого-нибудь «увести с собой». На его предложение ощутить необычное состояние согласился Поплавский. Доза была, очевидно, слишком велика. Самоубийцу и Поплавского утром нашли мертвыми.

от него исчезло, нужно так описать реальную жизнь, чтобы боль от раздвоения ушла в описание. Для этого надо предельно сосредоточиться «в боли», «Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить». Но так как реальные мучения не всегда понятны и логически выразимы, то тем менее понятны выраженные образы, которые не всегда поддаются рациональному толкованию. В таком понимании творчество — это неизбежное и мучительное раздвоение сознания, которое само же служит Поплавскому действенным лекарством, помогающим избавиться от раздвоенности сознания и придти к единству, цельности и гармонии.

Самая трудная часть творческого процесса для Поплавского — не постижение реальности, а ее воплощение, точнее — воплощение тех мучений и страданий, которые сопровождают постижение жизни в себе и себя в жизни. Именно этот момент оказывается самым «темным». В «Заметках о поэзии»¹ Поплавский писал, что читателю почти обязательно должно вначале показаться, что «написано «черт знает что», что-то вне литературы». И еще: «Тема стихотворения — его мистический центр, находится вне первоначального постигания, она как бы за окном, она воет в трубе, шумит в деревьях, окружает дом. Этим достигается, создается не произведение, а поэтический документ, — ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта». Поплавский хочет сказать, что первая часть творческого процесса — формирование «поэтического документа», своего рода «поэтического сырья» для искусства. Второй акт состоит в том, что образы «поэтического сырья» — разрозненно-хаотичные — по внутренним и далеко не рациональным законам самоструктурируются в произведение искусства. При этом совсем необязательно, чтобы была ходячая логика. Очень логичным, если вдуматься, может быть и сопряжение далеких образов и далеких смыслов.

Так, в знаменитом стихотворении «Черная Мадонна» трудно понять сочетание и сближение различных образов. В.В. Агеносов, например, считает, что не поддается расшифровке образ «В венке из воска», добавляя: «хотя общая направленность его к чему-то неживому, трагическому очевидна». На самом деле речь идет о католическом храме, где чело мадонны покрыто венком из воска, символизирующим ореол святости. И другие образы вписываются в то же храмовое пространство. В нем выделяется обыкновенная женщина — «черная мадонна», которая приравнена к настоящим святым. Хотя все это далеко от сюрреализма, соединение образов действительно объясняется авторским произволом, за которым все-таки угадывается трагическое восприятие мира, усиленное итоговым контрастом и смешением рая и ада («священного одного» и «белого, беспощадного снега, идущего миллионы лет»). Так появляются фантастические образы, невозможные в священных текстах (например, «Ангелы ада»), которые, однако, передают не только сложность мира, но и смешение в нем неотделимых добра и зла. Именно вследствие этого мир принимает алогичный характер, представая в непредсказуемых, фантастических и устрашающих образах (мир — колода карт, нотная бумага; или: «Стояли мы, как в сажени дрова...», «дома закипают, как чайники», «встают умершие годы с одра», «акулы трамваев», «хочут мото-

¹ Новый журнал, 1947, № 15.

ры, грохочут монокли»). Иначе говоря, все эти образы передают ужас мира, охвативший поэта («ночь — ледяная рысь», «распухает печально душа, как дубовая пробка в бочонке», «лицо судьбы, покрытое веснушками печали», «душа повесилась в тюрьме», «зеленый ужас», «пустые вечера»).

В связи с разорванным и несклеивающимся миром появляется тема экзистенциальной иронии, направленная как на мир, так и на лирического героя (а также на автора): лирический герой шел и смеялся, как «осужденные смеются с палачами». Здесь заключено не только характерное для экзистенциальных настроений поэта состязание со смертью, но и презрительный смех над трагическим до абсурда устройством мира («Улыбается тело тщедушно, И на козырь надеется смерд. Но уносит свой выигрыш душу Передернуть сумевшая смерть»), освобождение от которого может быть и радостью, и счастьем.

Выход из этого мироощущения — стоицизм («Мир был темен, холоден, прозрачен...»: «Станет ясно, что шутя, скрывая, Все ж умеем Богу боль прощать. Жить. Молиться, двери закрывая. В бездне книги черные читать. На пустых бульварах замерзая Говорить о правде до рассвета, Умирать, живых благословляя, И писать до смерти без ответа»). Именно сознание двоемирия, одновременная обращенность к небу и к земле стали содержанием того направления в поэзии молодого поколения русской эмиграции, которое Поплавский метко назвал «парижской нотой», определив как метафизическое состояние души, в котором соединяются «торжественная, светлая и безнадежная» ноты¹.

Несмотря на абсурдность и трагичность мира, лирический герой ценит земное бытие: «Смерть глубока, но глубже воскресенье Прозрачных листьев и горячих трав. Я понял вдруг, что может быть весенний Прекрасный мир и радостен, и прав». Друзья Поплавского, писал В.В. Агеносов, составили после его смерти сборник «Снежный час», который завершило стихотворение «Рождество расцветает...», главная мысль которого — примирение с драматичным миром.

Б. Поплавский известен и как прозаик. Долгое время он пытался издать свой роман «Аполлон Безобразов» (1926–1932), который вместе с двумя другими («Домой с небес», 1934–1935, и незаконченный «Апокалипсис Терезы»), по замыслу автора, должны были составить трилогию.

Название романа — оксюморон: Аполлон (символ красоты), Безобразов (знак антиэстетизма). Больше того: Аполлон Безобразов — это второе имя Бориса Поплавского, его псевдоним. Стало быть, в самом себе он вскрывает два начала — прекрасное и безобразное, красоту и уродство, гармонию и дисгармонию. Есть намеки и на то, что в свое время зафиксировал в человеке Достоевский: христианское, святое и дьявольское, сатанинское. Предполагается еще одно толкование: если в фамилии Безобразов поставить ударение на втором слоге (Безо́бразов), то герой символически выражает неоформленность мира, не имеющего определенного образа и воплощающего его неустойчивое многообразие. То же самое можно отнести и к человеку: подобно Безобразову, в нем сплетается множество сущностей и характеров, к которым сущность человека не может

¹ Числа, 1930, № 2–3.

быть сведена. Сочетая повествование и дневник, автор замыслил сопряжение объективного (внеличного) и субъективного (личного, исповедального) начал. В романе актуализирован жанр романтической поэмы с демоническим героем, который вступает в сложные отношения с Творцом несовершенного мира. Автор испытывает чувство всеобъемлющей вселенской жалости к герою, для которого земля не стала родным домом ни в метафизическом, философском смысле, ни в историческом (здесь, безусловно, проявилось ощущение чужака на французской почве).

Во второй части трилогии («Домой с небес») чувство раздвоенности человека с миром и Богом углублено. Теперь уже не только утративший веру в Бога человек, порывает с Богом, но и мир, оставленный Богом без попечения, теряет Бога. Однако следствием этого жизнь персонажей напоминает метания «без руля и без ветрил» по пустыне мира, бессмысленным блужданием: пытаюсь постичь законы мироздания, они обречены на напрасные потуги, не приводящие ни к какому результату. Оторванные от Бога, они чувствуют свою опустошенность и свой разрыв с многовековой общечеловеческой культурой. Поэтому и намерение забыть прежнюю историю и начать новую с «чистого листа» иллюзорны и сомнительны, хотя привлекательны и отважны.

Поплавский увидел трагедию человечества через призму эмиграции: мир предстал перед его художественным взором и концом света, и началом сотворения нового мира, а судьбы героев — жертвами предыдущего исторического цикла и зачинателями будущего. Глубина философских и художественных исканий Поплавского позволила Д. Мережковскому (его слова, запомнившиеся Г. Адамовичу, привел В.В. Агеносов) заявить, «что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного достаточно для ее оправдания на всяких будущих судах».

Поэтесса **Ирина Николаевна Кнорринг**¹ пользовалась репутацией

¹ И.Н. Кнорринг, по мужу Бек-Софиева, родилась в с. Елшанка Самарской губернии. Ее детство прошло в небольшом родовом поместье отца, затем в Харькове. В Первую мировую войну семья выезжала на лето также в Симбирскую губернию, под Харьков и под Киев. Революции круто изменили судьбу семьи. Над отцом будущей поэтессы (дворянином, действительным статским советником, директором гимназии, членом кадетской партии) нависла угроза ареста и гибели. Спасаясь от советской власти, он вместе с семьей в ноябре 1919 года уехал на юг страны, где начались скитания семьи (Ростов-на-Дону, Азов, Белореченская, Туапсе, Керчь, Симферополь, Севастополь). В конечном итоге они закончились «типическим» для побежденных белых частей образом: в ноябре 1920 года Кнорринги сели на дредноут «Генерал Алексеев», на котором эвакуировались в Тунис. Там, в Бизерте, в лагере Сфаят, они застряли надолго, на целых четыре с половиной года. Отец преподавал историю в русском Морском кадетском корпусе; в нем же И.Кнорринг сдала экзамены для получения свидетельства о «зрелости». Впоследствии она называла Тунис, Африку своей второй родиной (стихотворение «Там»). Лишь в мае 1925 года семье удалось перебраться во Францию. Сначала Кнорринги поселились на севере страны, затем переехали (1927) в Париж. И.Кнорринг продолжила в Париже образование в организованном П.Н. Милюковым институте, изучая социальные и экономические науки. В конце 1926 познакомилась с поэтом Ю. Софиевым (Ю.Б. Бек-Софиевым) вышла за него замуж. В 1927 году она заболела диабетом. Жили трудно: И. Кнорринг с матерью работали в кукольной мастерской, муж устроился мойщиком окон; учение пришлось оставить. В 1929 году у Кнорринг, вопреки медицинским противопоказаниям,

подражательницы Ахматовой, хотя это устойчивое мнение не разделяла. Тяга к стихотворству и вообще творчеству проявилась у Кнорринг рано: восьмью лет она начала слагать стихи, а в одиннадцать стала вести дневник. По собственному признанию, в детстве сочиняла большие поэмы на романтические сюжеты, потом перешла на лирику. Чтобы добиться достаточной степени мастерства, тщательно изучала стихи современных поэтов. Ее внимание привлекли К. Бальмонт, М. Цветаева и А. Ахматова (подобной ей, она начинала стихотворение с союза), А. Блок (у него она усвоила композицию стиха, состоящую из инфинитивов). Из всего этого ясно, что И. Кнорринг перенимала внешние приемы письма.

Первое стихотворение поэтесса опубликовала в 1923 году, когда еще жила в Тунисе, в очень солидной газете П. Милюкова «Последние новости». С некоторым удивлением она прочла и другие стихи, напечатанные в журнале «Звено», и отметила этот факт: «Мне в тридцать пятом номере «Звена», Вчера полученного нами, В глаза страница бросилась одна С моими робкими стихами». Эмигранты встретили стихи И. Кнорринг вполне благосклонно и усмотрели в ее настроении много общего с собственными чувствами. Журналы «Эос», «Перезвоны», «Студенческие годы», «Своими путями», газета «Последние новости» и др. также охотно помещали ее стихи. Успех сопутствовал и ее выступлениям.

Первую книгу стихотворений со скромным названием «Стихи о себе» И. Кнорринг выпустила в 1931 году. Через восемь лет вышел в свет новый сборник стихотворений «Окна на север: Вторая книга стихов» (1939)¹. В 1939 стихи И. Кнорринг были включены в антологию эмигрантской поэзии «Якорь»². Так состоялось официальное признание ее творчества. В это же время И. Кнорринг исполняла должность секретаря парижского «Союза молодых поэтов». Однако групповщина, интриги заставили И. Кнорринг вместе с мужем (Софиев был председателем Союза) выйти из объединения и даже перестала выступать с чтением стихов. В дальнейшем литературная судьба И. Кнорринг не была столь благополучна, как до этого времени.

Из последующих стихотворений выделяются цикл «Стихи о тебе», посвященный сыну. Новых поэтических книг она уже не издала. В 1949 году ее отец издал в Париже подготовленный в основном, как полагают ею самой, сборник с добавлением характерных ранних стихотворений — «После всего: Третья книга стихов (посмертная)». Последнее стихотворение в нем («Жизнь прошла, отошла, отшумела...», 1940), на поминало Блока и содержало строки, обращенные к сыну: «После гибели и катастрофы, — После гибели, — после всего — Весь мой опыт — в бесродился сын, Игорь. Она была счастлива. Однако впоследствии здоровье И. Кнорринг заметно ухудшилось. Исторические события — вторая мировая война, оккупация Парижа немцами, бедственное положение русской колонии — ослабили силы И. Кнорринг, а прогрессирующая болезнь неумолимо вела к летальному исходу. И. Кнорринг знала о близкой смерти и описала симптомы угасания в стихах. Умерла в Париже.

¹ Название, как заметил С.И. Кормилов, произошло от стихотворения «Надоели скитанья без цели...», в котором выражена разочарованность жизнью во Франции: «...Ночью светят мне белые стены И широкие окна на юг»).

² Об антологии «Якорь» см. далее.

помощных строфах. Я тебе завещаю его». После этого сборника стихи И. Кнорринг долгое время не издавались. Новое появление поэзии И. Кнорринг стало случайностью: ее родственники в 1950-е годы как репатрианты оказались «на жительство» в Алма-Ате. Там их друзья в 1967 году выпустили небольшой сборник стихов И. Кнорринг, которому придумали нейтральное, отвлекающее и маскирующее, название «Новые стихи». А через 26 лет, в 1993 году в Алма-Ате была опубликована книга «После всего», содержащая 127 стихотворений. Считается, однако, что это лишь небольшая часть наследия поэтессы¹.

Г. Струве полагал, что поэзия И. Кнорринг «едва ли не самая грустная во всей зарубежной литературе». Поэзия И. Кнорринг принципиально автобиографична, и в этом смысле искусство здесь граничит с документом. Поэтесса не любит экспериментировать, она предпочитает стилистическую простоту, классический стих и перекрестную рифмовку. По обоснованному мнению С.И. Кормилова, «ограниченность жизненного опыта и недостаточность образования не дали развиться таланту Кнорринг. От природы веселая и деловитая, она из-за тягот (более моральных, чем материальных) и болезни стала пессимисткой, хотя и пыталась в ряде стихотворений преодолеть пессимизм и «весь этот подлый мир любить Слегка кощунственной любовью» («Всегда все то же, что и прежде...», 1927). Она рано стала сомневаться в своем поэтическом призвании, и эти сомнения к концу жизни все усиливались («Верно, мне не сделаться поэтом...», 1929; «К чему теперь высокомерье...», 1937; «Я — человек второго сорта...», 1938, и др.).

Себя Кнорринг считала исторически обделенной, а свою судьбу трагической. Обращаясь к матери, она писала: «Ты видела создание идеалов, А мне досталось лишь крушение их»². Вспоминая Россию, она боялась революционной смуты, скитаний, эвакуации, эмиграции. Постепенно реальная дореволюционная Россия исчезала из памяти, и ее образ становился все более книжным и отвлеченным. советской России она, конечно, совсем не знала, но она страшила И. Кнорринг еще больше, чем Россия старая. Она не чувствовала ее своим «домом», не испытывала никакого желания вернуться на родину, а, напротив, чуть ли не панически боялась возвращения туда. Нельзя сказать, что она не любила России, но, в отличие от мужа, Бек-Софиева, решительно отгоняла от себя его мысли о свидании с отчизной («Ты мечтаешь: вот вернусь домой...», 1930; «О России», 1933; «Я уж не так молода, чтобы ехать в Россию...», 1938, и др.). Иногда она упрекала родных в том, что ее, девочку, увезли из России, а сыну она желала счастья в любой стране — в России или в Америке.

Привыкшая надеяться только на себя, И. Кнорринг и в жизни, и в стихах осталась глубоким и убежденным скептиком. Она не испытывала

¹ С.И. Кормилов сообщает, что многие стихотворения приведены в биографической книге Н.Н. Кнорринга (1959), что архив хранится у сына Кнорринг в Алма-Ате. В России ее произведения, вопреки ее завещанию-просьбы отцу, отдельным изданием не выходили. Однако автору известны рукописные сборники стихотворений И.Н. Кнорринг.

² После всего. — Париж, 1949. — С. 13.

каких-либо иллюзий и не искала утешения в религии, о чем свидетельствуют ее стихотворения «Пилигримы» (1927), «Вы строите большие храмы...» (1929), «В этом старом, убогом отеле...» (1931), «Поэту» (1932), «Сегодня день — совсем вчерашний...» (1935), «Будет больно. Не страшно, а странно...» и «Над широкой вечерней равниной...» (оба — 1936), «Вот прошла я, подобная многим...» (1937), «Рассвет» и «Я Богу не молюсь и в церковь не хожу...» (оба — 1938), «Еще лет пять я вырву у судьбы...» (1939). Судя по всему, она вообще не признавала двоемирия и не верила в существование небесного Рая, а знала только «рай» земной, но не наступивший, не свершившийся.

Вследствие отчаянного скептицизма Кнорринг и смерть воспринимала избавлением от мучений и страданий, если не цинично, то во всяком случае вполне трезво оценивая ее как уход в никуда, в ничто, допуская, однако, что на отпевании тела «где-то рядом мечется» ее «еще живое, четкое сознание» («О смерти», 1934).

Из стихотворения в стихотворение И. Кнорринг повторяет одни и те же темы, мотивы — тоски, одиночества, бесполезности, ненужности жизни, бесконечной усталости. Ее душа возвращается к одним и тем же мыслям и чувствам, потому что она «несложная, пустая, Обыкновенная», «непогрешимо-ясная» и «слишком трезвая».

Нет сомнения, что на лирику И. Кнорринг болезнь наложила неизгладимый отпечаток. Она пребывает в одних и тех же состояниях: бессонницы ли непреодолимой сонливости, ощущения или преодоления боли, бреда или полубреда. В позднем творчестве, утверждает С.И. Кормилов, складывается целый больничный цикл, а в качестве доминирующих предметов фигурируют будильник, молоко, керосинка, разные лекарства, шприц и т.д.

Единственно, что как-то бодро действовало на И. Кнорринг, — это велосипедные прогулки и длительные поездки с мужем по летним дорогам Франции, которые они совершали с 1935 по 1941 год. Новые впечатления оживляли Кнорринг. К ним надо прибавить запутанные отношения с мужем, которому она оставила дразнящие покаянные стихи, в которых лирически описывала свои фантастические, насквозь выдуманные любовные «воображаемые романы», предположительно со М.Л. Слонимом и Б.Г. Унбегауном.

За пределами автобиографической лирики стихотворений совсем немного. Основной массив такого рода стихотворений — антивоенные стихи. Пацифистская позиция Кнорринг в таких стихах выражена очень ясно. Поэтесса не приемлет убийства и не может его оправдать: революционный солдат для нее «случайное чудовище войны», «бессмысленный убийца без вины», потому что он не понимает, что творит; воины Белой армии, с упоением рассказывающие о своих подвигах в годы гражданской войны, вызывают осуждение, а «немецкий мечтательный мальчик», который тцился завоевать Париж и Россию и который неизбежно погибнет, вызывает жалость, потому что он обманут («Далекий, обманутый, милый... За что?»). Герои же Сопротивления осмыслены противниками войны и потому заслуживают славы («А в тюрьме выводят на расстрел Самых лучших и непримиренных»).

Поэт и прозаик Анатолий Сергеевич Штейгер (1907–1944)¹ был, по мнению современников, «духовно... был большим парижанином», чем многие участники парижских литературных кружков. Несмотря на болезнь, Штейгер живо интересовался литературными событиями Парижа. Его поэзия, его мироощущение, его манера видеть и чувствовать, внутренне связаны с тем горьким опытом пореволюционных зарубежных поколений, который лег в основу новейшей поэзии»². По своей поэтической манере Штейгер тяготел к старшему поколению русских эмигрантов. Его привлекала поэзия «серебряного века», особенно акмеизм, о чем есть доподлинные свидетельства. По воспоминаниям Адамовича, Штейгер с пристрастием расспрашивал его о Петербурге, а Шаховскую просил написать подробнее об А. Ахматовой («меня она крайне волнует») и признавался, что проявляет любопытство «ко всему акмеистическому». Штейгер, хотя ценил творчество Цветаевой, не испытал никакого влияния русского авангарда. Его влекли И. Анненский, близкие к акмеизму Адамович и Г. Иванов. Культура его стиха по своим истокам — петербургская, но преображенная под воздействием Адамовича и сложившаяся в кругу поэтов так называемой «парижской ноты». Поэтому он, хотя и относился к младшему поколению из 1-й волны русской эмиграции (Б. Поплавский, Д. Кнут, Терапиано и др.), душевно и духовно охотнее общался с эмигрантами более зрелого возраста. Штейгер близко знал М. Цветаеву (сохранились ее письма к Штейгеру, изданные отдельной книгой), Г. Адамовича, Г. Иванова, З. Гиппиус и Д. Мережковского.

¹ Барон А.С. Штейгер родился в имении Николаевка Киевской губернии. Он происходил из старинного швейцарского рода, одна из ветвей которого оказалась в России в начале XIX в. По семейному преданию, предок Штейгера участвовал в составе русской армии в Отечественной войне 1812 года. Детство поэта летом протекало в украинской усадьбе, а зимой в Петербурге. После революции семья бежала в Константинополь. Встретившись со Штейгером в 1920 году, З. Шаховская вспоминала, что жил он в приюте для русских детей вместе с сестрой (будущей поэтессой А. Головиной) и братом Сергеем. В то время он был скаутом. Затем поступил в русскую гимназию и уехал в Прагу. Все знавшие Штейгера запомнили его худощавым, с пышными волосами, слегка горбившимся, легким и хрупким, с тонким выразительным лицом. Он производил впечатление незащищенного и обреченного человека. Но в нем было много юношеского энтузиазма. Ему были свойственны врожденный такт, отменная вежливость, его отношения с женщинами не исключали кокетства. Он любил жизнь, веселье, увлекался политикой, интересуясь одно время младороссами, а во вторую мировую войну стал журналистом и вел активную антигитлеровскую пропаганду. Немцы даже занесли его, по словам Ю. Терапиано, в список подлежащих уничтожению лиц. Штейгер много путешествовал и объездил едва ли не всю Европу. «Все столицы видели бродягу», — писал он. Ему были знакомы, по словам Головиной, «и старинные итальянские города, и албанская экзотика, и бессарабская или чешская деревня». Однако болезнь — туберкулез в острой и опасной форме — надолго приковала его к одному месту (несколько лет пришлось жить в Ницце, потом в Швейцарии). В те короткие месяцы, когда болезнь отступала, ему удавалось съездить то в Париж, то в Германию (1934–1935). Из Германии Штейгер возвратился во Францию, но в конце 1938 года уехал в Америку, где познакомился с В. Сириным (В. Набоковым). С начала 1941 года до кончины жил в Швейцарии. Умер Штейгер в Лейзине, Швейцария; погребен в Верне.

² Терапиано Ю.К. Встречи: 1926–1971. — М., 2002. — С. 96.

Литературные способности обнаружились у Штейгера рано. В детстве он пробовал писать исторические романы, но с 16–17 лет посвятил себя поэзии. Штейгер обладал собственным поэтическим голосом, хотя дарование его не было ни широким по диапазону, ни глубоким по содержанию.

Штейгера называли мастером лирических миниатюр. Стихотворения длиною в 5–9 строк, лаконичные и законченные, отличаются точностью и выразительностью образов при минимуме художественных средств:

Мы говорим о розах и стихах,
Мы о любви, о доблести хлопочем,
Но мы спешим, мы вечно впопыхах, —
Все на бегу, в дороге, между прочим.

Мы целый день проводим на виду.
Вся наша жизнь на холостом ходу,
На вернисаже, бале и за чаем.

И жизнь идет. И мы не замечаем.

С самого начала поэтической деятельности Штейгер как бы отбросил модную ностальгическую тему и передавал лишь те переживания, которыми был полон в настоящий момент. Поэт очень серьезно относился к точности слова и к правдивому выражению эмоций. Он избегал иносказаний, сложных форм, даже рифмы его стихов звучали традиционно.

Для поэзии Штейгера характерна горестная и ироническая интонация в обсуждении «главных вопросов» — одиночества, страдания, любви и жалости. Но за иронией скрывается серьезность — в выборе слов: выразить то «подлинное», что захватило душу, по мнению Штейгера, составляет суть поэзии. Так возникают сжатые, лишенные всякой искусственности и приблизительности, сдержанные строфы его стихов, обладающие внутренней убедительностью.

Первая его книга «Этот день» (Париж, 1928) была встречена положительными, хотя и довольно сдержанными отзывами. Гишпиус восприняла Штейгера милым, забавным, слегка изломанным мальчиком, пишущим стихи только потому, что и другие пишут. Критика отмечала, что в книге часты «общие» поэтические выражения, примелькавшиеся «поэтизмы» («Искать и подвига, и славы», «Чтоб пели в ночи соловьи»). Но рядом с ними порой поражала суровая трезвость передачи мысли поэта («Будет серая тьма жестока И никто нам уже не поможет, Лишь прохожий, Что два медяка На глаза, а не в чашку положит»).

Следующие книги — «Эта жизнь» (Париж, 1931) и «Неблагодарность» (Париж, 1936) — поставили его в ряд лучших молодых поэтов русского зарубежья.

Мир представляется Штейгеру жестоким, в котором «преступления, суета, суета, болезни», одиночество и тоска постоянно преследуют поэта. В его стихах звучит обида на мир, на людей, обрекающих незащитного человека на одиночество и тем приносящего ему боль и страдание:

Не до стихов... здесь слишком много слез,
В безумном и несчастном мире этом.

Однако там же, в том же мире находятся незыблемые для него ценности — преданная дружба и истинная любовь:

Как закричать, чтоб донеслось в тюрьму
За этот вал и через стены эти,
Что изменили здесь не все ему,
Что не совсем покинут он на свете...

Я видел сон, что я к тебе проник,
Сел на постель и охватил за плечи,
Ведь он давно, наверное, отвык
От нежности и тихой братской речи.

Но дружба есть, на самом деле есть,
И нежность есть — стыдливая, мужская...
Не долг, а честь, особенная честь
Сказать об этом — глаз не опуская»

Лирический герой Штейгера не отказывается от мира. В душе его теплится слабая надежда, он негромко, но внятно говорит миру «да». Современники отметили, что Штейгер — один из немногих поэтов, которые «осмеливаются еще писать о любви. Но страдания замыкают его все больше в круг безысходного одиночества»¹. Тема любви — одна из ведущих во всех книгах стихов поэта:

У нас не спросят: вы грешили?
Нас спросят лишь: любили ль вы?
Не поднимая головы,
Мы скажем горько: — Да, увы
Любили... как еще любили!..

Горестная ирония сопровождает и эту тему. Для Штейгера разговор о любви всегда идет — «но только без позы Трезво, бесцельно и очень все-речь», как и о поэзии. Искренность и простота интонации, характерные для всей «парижской ноты», в стихах Штейгера находят свое законченное мастерское воплощение. Прием недоговоренности, композиционно организующий произведение, также свойственный и стихам Червинской, у Штейгера становится способом обращения к «самому главному» — экзистенциальным темам. Лейтмотивом через поэзию Штейгера проходит «последняя в сердце жалость», обращенная и к возлюбленной, и к миру вокруг. Поэт не ждет никакого рая, но все-таки доверяется дорогим для него ценностям жизни — надеждам, искусству, любви, — причем и в тех случаях, когда прозревает их сладкими иллюзиями:

¹ Федотов Г.П. О парижской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 1. С. 261.

Мы верим книгам, музыке, стихам,
Мы верим снам, которые нам снятся,
Мы верим слову... (Даже тем словам,
Что говорятся в утешенье нам,
Что из окна вагона говорятся)...

Большей частью он использует при этом прием «недоговоренности», который мотивирует установку на искренность — если пойти дальше, значит допустить ложь. Нетрудно заметить, что первые два с половиной стиха мелодичны, настраивают на романтическое раскрытие темы, но за ними, той же длины и в том же размере строки, разоблачающие романтику горькой иронией, взятой в скобки. Штейгер делает отступление, обрывает тему — и она разворачивается иначе, чем представлялось в начале стихотворения. Этот прием свойствен его поэтике, к каким бы темам поэт ни обращался.

В мире поэт чувствует себя «лишним» и не скрывает этого. Испытывая жалость к себе, брошенному и одинокому, он придает своему чувству обобщенное значение («До нас теперь нет дела никому — У всех вольно собственного дела. И надо жить, как все, — но самому... Беспомощно, нечестно, неумело»). Тонкая, едва уловимая ирония создает эстетическую дистанцию между желанием обмануться и суровой обреченностью («Слабый свет опускаемых штор. Чтобы дача казалась незрячей, И потом, точно выстрел в упор, — Рев мотора в саду, перед дачей... И еще провожающих взор Безнадежный, тоскливый, собачий»), Поэт словно бы наносит несколько импрессионистических «мазков» (М. Цетлин), чтобы передать внутреннее настроение прощанья, которое сливается с безнадежностью окончательного, бесповоротного расставанья. Он говорит вполголоса, сдержанно, не допуская срывов ни в крик, ни в стенанье. Он не любит громких слов, исключает из своей речи чрезмерное волнение, но внутренняя сила чувства при этом становится заметнее, пронзительнее («Это трудно в слово облечь, Чтоб увидели, полюбили... Это надо в себе беречь, Чтобы вспомнить потом в могиле»; «Как нам от громких отучиться слов: Что значит «самолюбье», «унижение», Когда прекрасно знаешь, что готов На первый знак ответить, первый зов, На первое малейшее движение...»).

На поэзии Штейгера лежит печать раздумчивой меланхолии и завершенности. Он говорит ровно столько, сколько хочет сказать. Отсюда законченность даже при обрыве фразы («До того, как в зеленый дым Солнце канет и сумрак ляжет, Мы о лете еще твердим. Только скоро нам правду скажет Осень голосом ледяным...»). Сам момент остановки речи заостренно выразителен. Завершенность стихотворения создавалась и неожиданным изобразительным жестом («Сказать об этом, глаз не опускаю»), и повтором («Любили... как еще любили!»), и острым эпитетом («Безнадежный, тоскливый, собачий»), которые открывали в стихах новые смыслы. Избегая метафоричности и образности вообще, Штейгер строил поэтическую речь на отступлениях («Настанет срок Не сразу, не сейчас, Не завтра, не на будущей неделе, Но он, увы, настанет, этот час, — И ты вдруг сядешь ночью на постели И правду всю увидишь без прикрас

И жизнь — какой она на самом деле...»). Прием ретардации замедлял движение поэтической речи, темп которой возрастал к концу стихотворения. Наконец, он умело пользовался ироническими окончаниями, брошенными мимоходом, небрежно, словно бы ничего не значащими и заключенными в скобки, но поворачивающими тему в иное русло.

Благодаря художественной завершенности интимная лирика Штейгера (он поэт одной темы) приобретала эстетическую значимость глубиной, чистотой и точностью искреннего, хотя и не громкого, поэтического голоса.

После сборника «Неблагодарность» поэт печатался только в журналах («Современные записки», «Русские записки»).

В 1936 году Штейгер вел переписку с М. Цветаевой. Он просил ее дружбы и поддержки «на всю оставшуюся жизнь» и говорил о преследующем его страхе смерти¹. Цветаева посвятила ему цикл «Стихи сироте». Тема смерти в поэзии Штейгера звучит приглушенно. Он не признавал риторически-лживой игры с этой темой, центральной во всей эмигрантской поэзии. Смерть, воспринимаемая поэтом неизбежностью, выражалась им психологически точно, отстраненно и без всякого пафоса:

Как беззащитен, в общем, человек,
И как себя он, не считая, тратит...
— На мой не хватит или хватит век, —
Гадает он. Хоть знает, что не хватит.

Во время войны, совсем уже больной, в Швейцарии Штейгер пишет антифашистские листовки. Он остро переживал события войны, находил в себе силы заниматься делами друзей, оставшихся в оккупированной Франции. В эти годы, «подавленный происходящим, он сознательно отказался от творчества», но, свидетельству Головиной, успел подготовить сборник стихов « $2 \times 2 = 4$ »². В 1984, в 40-ю годовщину со дня смерти поэта, была напечатана его проза — рассказы «Самоубийство»³ и «Детство: Воспоминания»⁴.

На сб. « $2 \times 2 = 4$ » откликнулся Г. Иванов, который принимал участие в издании второй книги Штейгера. В статье «Литература и жизнь: Поэзия и поэты» он писал: «“Дважды два четыре” Анатолия Штейгера — очаровательная, острая и... ничего не обещающая — потому что, увы, посмертная книга... Каждое стихотворение Штейгера — маленький шедевр вкуса, тонкости, чутья, доведенного до совершенства, умения полностью пользоваться свои выигрышные стороны, искусно миновав слабые... Штейгер создал законченные произведения творчества...»⁵.

Боль, сочувствие и жалость находили воплощение во многих стихах поэта. Эти чувства, переданные «тихо», мечтательно и раздумчиво, включавшие надрыв, истерику, выпренность и патетику, обладали ка-

¹ Цветаева М.И. Избранные произведения. — М., 1965. — С. 761.

² Париж, 1950; 2-е изд. — Нью-Йорк, 1982.

³ Русская мысль, 1984, 24 мая; 7 июня.

⁴ Новый журнал, 1984, № 154.

⁵ Возрождение, 1950, т.10. — С. 180.

чествами, которые провозглашались и культивировались в поэзии Г.В. Адамовичем. Понятно поэтому, что Анатолий Сергеевич Штейгер, неоднократно встречавшийся с Г.В. Адамовичем, который во многом был для него другом и учителем, стал наиболее ярким представителем «парижской ноты». Сам Г.В. Адамович считал, что Штейгер «лучше других его понял», т.е. воспринял и передал поэтически принципы «парижской ноты».

По мнению Адамовича, вся поэзия последнего возникала «из боли и жажды любви. Узкая поэзия, очень короткого дыхания... Но все же принадлежащая к лучшему, — или, скажу иначе, правдивее и точнее: к тому немногому истинно-ценному, — что за последние десятилетия русскими поэтами написано. Не черновик поэзии, как у стольких других, а один из редких, окончательно проясненных ее образов. <...> В своем долгом швейцарском одиночестве... Штейгер дотянулся, дописался до настоящих слов, горьких и чистых, вполне свободных от...всякой «литературщины». У него, у «подстреленной птицы», хватило для этого настойчивости и воли»¹.

Поэтесса и прозаик Алла Сергеевна Головина² начала писать в гимназическом возрасте. Тогда же познакомилась с М.И. Цветаевой и на долгие годы сохранила с ней дружеские отношения. Влияние Цветаевой на личность и творчество Головиной несомненно. В литературной жизни еще с пражских времен принимала участие, но в Париже и в других городах держалась особняком, не примыкая ни к какой литературной группировке.

При жизни Головина опубликовала лишь один поэтический сборник «Лебединая карусель» (Берлин, 1935). Однако значительное число ее стихотворений было помещено в различных периодических изданиях. Стихи Головиной печатали журналы «Воля России», «Русские записки», «Новый журнал», газеты «Возрождение», «Руль», включались в сборник «Скит поэтов».

С первых стихотворений конца 1920-х — начала 1930-х годов определились главные мотивы лирики. Как и лирические герои и героини других поэтов, лирическая героиня Головиной неудовлетворена социальным миром, в котором участь человека печальна, а личность всюду подстерегает страх и на ее плечи взвалены неземные муки. Однако, кроме социального мира есть еще мир природный и мир духовный, мир внутренний, в котором живут любовь и творчество. Стало быть, беззащитности в общественном мире можно противопоставить наслаждение природой, любовь и устремленность к высотам духа. Оправдание двоемирия поэтессы

¹ Адамович Г.В. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 103.

² А.С. Головина (урожд. баронесса Штейгер, сестра А.С. Штейгера) родилась в селе Николаевка Киевской губернии. Вскоре после революции вместе с семьей покинула Россию и поселилась сначала в Константинополе, а затем в Праге, где окончила русскую гимназию в Моравской Чехове, а потом училась в Пражском университете. В Праге вступила в объединение «Скит поэтов». В 1929 году вышла замуж и переехала в Париж. Во время войны жила в Швейцарии. В 1951 году вторично вышла замуж и переселилась в Брюссель. В конце 1960-х гг. посетила Россию. Скончалась в Брюсселе.

нашла в жизни и творчестве М. Цветаевой, которая существует, по мнению А. Головиной, на грани земного притяжения и духовного взлета, которая полна «земного нетерпенья» и отягощена «земной грустью». Эта романтическая антитеза вполне разделяема и А. Головиной, считающей свою судьбу также трагической, причем свою жизнь и гибель она не согласна подчинить земле, а решается жить и умирать на «разбитом», но «крыле», но в полете. Эти свободные, на отлете от земли воздушные корабли и отчалившие от земных берегов морские суда, которые превращаются в серебряные корабли снов и воспоминаний, кажутся спасением, на самом деле иллюзорным, от той самой страшной реальности, от которой они будто бы увозят узников земной неволи («Земля дымком пороховым Покроется, но будет просто Увидеть райский полуостров, Сказать — Эдем; подумать — Крым...»). Поэтесса и сама очень точно чувствует и понимает, что граница между реальным и воображаемым не только тонка, зыбка, но и мнима: воспоминание растворилось в тумане памяти, исчезло вместе с пробуждением от сна, а настоящее по-прежнему изменчиво и непостоянно.

Лишь поэтическое слово способно удержать событие и связанные с ним эмоции. Воспроизводя признаки предметов и явлений, поэзия сохраняет и те чувства, которые их сопровождали. Вследствие этого А. Головина внимательно относится к объективным свойствам вещей и к тому, что стоит за ними. В этом отношении А. Головина проявила себя верной ученицей главы пражской школы поэтов А.Л. Бема, который требовал, чтобы каждый из мотивов был «объективирован в художественные образы»¹. Г. Адамович, назвав Головину «самым талантливым поэтом в Праге», особенно отметил это свойство, которое придает своеобразие лирике поэтессы. На «вдохновенное любопытство» обратил внимание и В. Ходасевич, который, кроме того, похвалил и твердость характера, не поддающегося перед лицом трагедии унынию и нытью, свойственному части поэтов «парижской ноты». Он писал, что мир чувств лирической героини предстает «в сильном и смелом ракурсе», и поэтесса достигает этого благодаря ассоциативным связям с реалиями внешней жизни. Душа лирической героини, как бы они ни была уязвлена, больна и немощна, все-таки делает отважные попытки прорваться к свету.

Не только ощущениям, чувствам и переживаниям поэтесса придает предметно-материальное выражение, но и творческому акту, передавая его с помощью конкретных физических явлений, иногда спаянных с традиционными метафорами. Так, вдохновение образно сравнивается с электрическим током, радиоволной, но также и с огнем. Эта обычная метафора «вдохновение — огонь» оживлена реальными характеристиками настоящего огня «живой и жесткий». Любовь уподобляется «непокорной кудели», запутанной, нескончаемо тянущейся и не приводящей к желаемому результату, хотя веретено ни на минуту не останавливается. Благодаря этому образу достигается впечатление бессмысленной и напрасной траты чувств, в конце концов погибающих бесследно.

Анализируя стихотворение «Лебединая карусель», давшее название всему сборнику, Т.П. Буслакова утверждает, что оно «построено на смыс-

¹ Арион. [Париж], 1939. — С. 38–39.

ловой антитезе детской мечты о прекрасном, о «лучшей звезде» и неизбежности «урагана», железного удара судьбы». К этому можно добавить, что А. Головина использовала уже встречавшийся в поэзии образ карусели и с тем смысловым наполнением образом качелей: деревянные лебеди карусели, отрывая душу от земли, уносят ее ввысь, но неизбежно снова возвращают на землю. И хотя, казалось бы, надежды навсегда покинуть грешный и злой земной мир напрасны, ощущение полета не проходит бесследно, возбуждая желание вновь и вновь испытать близость к звездам.

Критики полагают, что на ассоциативную образность А. Головиной повлияла поэзия М.И. Цветаевой. Так или иначе, но переплетение примет духовной жизни с объективными признаками вещей, придает образным ассоциациям и метафорам своеобразные свойства, оживляя поэтическую образность, делая ее богаче и тоньше для передачи индивидуальных переживаний.

Во второй половине 1930-х годов мироощущение А. Головиной несколько меняется. Она избавляется от многих иллюзий и становится мудрее. Теперь она не столь скептически, как в лирике 1920-х годов, воспринимает земную юдоль. Ей одинаково дороги и небесное, и земное, и она не решается сделать выбор в пользу одного из них. Осознавая вновь открывшийся ей драматизм жизни, она пытается примирить устремленность к звездам и ощущаемое живое тепло земли и приходит к тому, что земная жизнь — чудо и что только на земле человек чувствует себя крылатым, потому что земля влечет к обретению высших ценностей. Однако примирение неба и земли в индивидуальном сознании оказывается неполным: препятствием тому служит оторванность от России, эмиграция, изгнание. Лирика «старших» поэтов убедила А. Головину, что Россия — истинная страна поэзии, что только там ее лирика может стать родной людям, которые поймут ее страдания, тоску, муки.

Вследствие этого тема России в 1940-е годы наполняется особым смыслом и звучит по-особому остро. На ее воплощение влияют и события Второй мировой войны, героические сражения Великой Отечественной войны. В этой связи в поэзии А. Головиной возникают исторические картины прошлых лет. Она не может мириться с трагической участью народа и трагической судьбой поэта, но сохраняет надежду, что России удастся смыть позор и возродиться к новой, достойной жизни.

Перемены некоторых сторон мироощущения затронули и принципы лирики. Передача переживаний посредством объективных примет исчезает, вследствие чего усиливается исповедальный характер лирики. Стихотворение превращается в лирический монолог, насыщенный субъективными впечатлениями. Если раньше критики замечали сходство поэтики А. Головиной с поэтикой А. Ахматовой (передача внутреннего через внешнее), то теперь Адамович решительно заявлял: «об Ахматовой нет и воспоминания...».

Во второй половине 1950-х гг. А. Головина обращается к прозе и создает рассказы о жизни эмиграции. В этих рассказах отчетливо проступает автобиографический компонент: их главные герои — дети, брошенные «в эмигрантскую щель истории». Они — и здесь дает знать о себе ощущение самой поэтессы, ее брата и «младшего поколения» первой волны эмиг-

рантов — чувствуют себя брошенными на произвол судьбы, затерянными в чужой стране и не находящими в ней места. Как и Дон-Аминадо, А. Головина замечает, что они и их дети неизбежно превращаются в маленьких иностранцев, забывают родной язык и родную культуру. Критики считают, что для «новеллистики писательницы характерны сюжетная фрагментарность, внимание к психологической детали, стремление к драматизации эпизода и тяготение к сказовой форме изложения».

Примирение драматических противоречий души, намеченное во второй половине 1930-х годов, проявилось и в поздней лирике. Однако, несмотря на декларации примиренья, лирическая героиня А. Головиной не может обрести покой: ее душе по-прежнему свойственны тоска и томление, ее душа все равно «стенает и томится». Вопреки рассудку, внушающему мысль о примиреньи, чувство твердит свое: не рай, не покой высшая ценность бытия, а миг волнения, в котором и заключена настоящая жизнь, несмотря на то, что покой может быть вечен, а волнение мгновенно. Эта убежденность свидетельствует о романтическом зерне, из которого развилась лирика А. Головиной.

«Парижская нота». Из только что изложенного совершенно ясно, что с конца 1920-х по 1939 г. центром русского литературного зарубежья становится Париж, где складывается несколько поэтических групп, ориентировавшихся на различные художественные принципы и полемизировавших друг с другом. Это были — «Перекресток» (1928–1937), отстаивавший творческую позицию В.Ф. Ходасевича, «Кочевье», руководимое М.Л. Слонимом. В Праге сложилось общество «Скит поэтов» (1922–1940), руководителем которого был А.Л. Бем. В отличие от них «Парижская нота» не была оформлена организационно, не выпускала своих сборников, не устраивала литературных собраний, однако именно эту школу многие считали «сердцевиной» парижской поэзии. Ее поэтические принципы оказали воздействие на многих молодых поэтов русской зарубежья, и это влияние в целом было плодотворным.

Вдохновителем и наставником молодых литераторов был Г.В. Адамович (1892–1972), поэт, начинавший в акмеистском «Цехе поэтов», один из ведущих критиков русского зарубежья. Его «влияние на молодых поэтов было огромно, хотя, конечно, не исключительно», — пишет позднее Г.П. Федотов, — «молодежь шла за Адамовичем, зачарованная им. Это его влияние сообщает ей единство; люди, свободные от него, жили особняком, «дикими», вне школ и групп. Живя в Париже, они не принадлежали к парижской школе»¹. Г.В. Адамович постоянно повторял: пишите проще, скромнее и всегда о самом главном. Он рекомендовал поэтам так называемого младшего поколения эмиграции отказываться от модных экспериментов и «высоких слов». Стихи должны быть такими, чтобы «все было понятно, и только в щели смысла врывается пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а все вместе слегка двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти,... чтобы человек как будто пил горький, черный, ледяной напиток, «пос-

¹ Федотов Г.П. О парижской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 1. С. 355.

ледний ключ», от которого он уже не оторвется. Грусть мира поручена стихам. Не будьте же изменниками», — учил молодых поэтов Г.В. Адамович¹. Для его собственных стихов характерен минимализм художественных средств, и для многих творчество Адамовича было примером. Но влияние его как критика было шире влияния поэтического. По мнению Ю.П. Иваска заслуга Адамовича как раз в том, что он сумел создать особую «лирическую» атмосферу для парижской поэзии. «В этой атмосфере — души в поисках самого главного, Бога, человечности, правды, любви, а также России...»². Эти темы становятся ведущими в поэзии парижской ноты, и желание сказать свое слово, сделать это просто и правдиво ведет к отказу от формальных экспериментов, прямому разговору с читателем, дневниковым записям. «В поэзии недопустимы: обман, притворство, поза, кокетство, фокусничанье, комедиантство, самолюбование, развязность, баловство, — учил молодых Адамович, — ни иронии, ни слез, ни картинно-живописной мишуры». Экономия художественных средств, «начало и конец мастерства», становится отличительным признаком стихов поэтов, шедших за Адамовичем. Стремление к последней правде, по его мнению, несовместимо с украшениями, «не только грошовыми, но и отличной выделки, высокой пробы». Чтобы поэзия действительно стала «лучшим, что человек может дать, что он может сказать», а именно такую высокую планку задает молодым поэтам Адамович, необходимо по максимуму выразить жизненную правду — или отказаться от поэзии, остановиться у белой страницы. Во многих статьях на страницах ведущей парижской эмигрантской газеты «Последние новости», в которой Адамович сотрудничал на протяжении нескольких лет, поэт и критик призывал к простоте и ясности. «О простоте и вывертах», «Немота», «Невозможность поэзии» и многие другие работы напрямую повлияли на творчество «незамеченного поколения», равно как и сама личность Адамовича, неизменного участника многих разговоров о судьбах поэзии, которые велись повсюду: и в редакциях журналов и газет, и на литературных собраниях, и в кафе на Монпарнасе.

Другим источником мироощущения поэзии «парижской ноты», также связанным с влиянием Адамовича, многие участники эмигрантской литературной жизни 1930-х гг. называют творчество И. Анненского.

Точность слова, конкретность, даже прозаичность образа, сдержанность интонаций, эмоциональный лаконизм, дающие глубину поэтических ассоциаций, «порывы и прорывы» в бесконечное были усвоены поэтами «парижской ноты». Ю.П. Иваск, поэт и критик, находившийся в орбите «атмосферы Адамовича», писал о влиянии Анненского: «Анненский — поэт обреченно-одиноким и нервно капризный. Его трагедия в том, что он (при большом даре) усомнился в самом существовании поэзии и при этом продолжал мучительно надеяться, что его неверие в искусство приведет к вере — не эстетической, а другой, настоящей. Если пристально взглянуть в духовный облик Анненского, то станет очевидным, что у

¹ Адамович Г.В. Комментарии // Адамович Г.В. Одиночество и свобода — М., 1996. — С. 163.

² Иваск Ю.П. О послевоенной эмигрантской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 2. С. 367.

него ... имелись чисто русские черты: сомнение в форме (мастером которой он был), сомнение в культуре (которой он так удивительно владел) и тоска по настоящей вере... По-видимому, именно такой Анненский был усвоен (через Адамовича) на русском Монпарнасе»¹. Высокий поэтизм «прозаических» вещей, свойственный стихам Анненского, также будет важной составляющей образной системы произведений Л. Червинской, А. Штейгера, И. Чиннова и других эмигрантских поэтов.

Единство мироощущения парижских поэтов, соединенное с разнообразием индивидуальной творческой манерой каждого из них, складывалось и благодаря самому историческому времени — эмигрантскому существованию литературы 1930-х годов. Нищета, невостребованность, постепенная потеря читателя, отдаление от Родины, и духовное, и физическое, — все это создает атмосферу трагичности и безысходности, в которой проявляет себя молодая эмигрантская поэзия. «В одиночестве, в суровых условиях эмигрантской жизни, в которой каждый человек и духовно, и материально был предоставлен только своим силам, среди полного безразличия к нему «своих» и «чужих»² возникает новое поэтическое мироощущение.

В полной мере оно передано на страницах одного из лучших журналов молодой эмигрантской литературы «Числа» (1930–1934). В первом номере редакция журнала с предельной откровенностью формулирует свою позицию: «У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современной жизни такой, как она дается извне, — обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти. «Числам» хотелось бы говорить главным образом об этом»³. Журнал принципиально дистанцируется от политических полемик, все свои страницы посвящает искусству — литературе, живописи, музыке. В отличие от авторитетных «Современных записок», куда молодым авторам было тяжело пробиться, «Числа» предоставили свои страницы младшему поколению. Здесь, в статьях Н. Оцуца («Серебряный век» и др.), Г. Федотова («О смерти, культуре и «Числах»»), Г. Адамовича («Комментарии» и др.), Б. Поплавского («О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции»), В. Варшавского («О герое эмигрантской молодой литературы»), в стихах Л. Червинской, А. Штейгера, Ю. Терапиано, Ю. Мандельштама, Г. Раевского, В. Смоленского, Д. Кнута, в прозе Ю. Фельзена и Б. Поплавского проявилось общее настроение «незамеченного поколения».

Ю.К. Терапиано, поэт и критик, близкий «парижской ноте», писал об этом в статье «Человек 30-х годов»: «Непосредственное столкновение с грубой и страшной жизнью, со смертью, с судьбой... образовали в сердце современного человека особое чувство, пробный камень. Всякая внутренняя фальшь, поза, неискренность этим чувством выводятся на свет. <...> то, что прежде понималось иногда как духовное обогащение — риторика, схоластика, безответственная игра с несказанным. «Не знаю», «не умею»,

¹ *Иваск Ю.П.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 2. С. 368.

² *Терапиано Ю.К.* Встречи: 1926–1971. — М., 2002. — С. 122.

³ От редакции. — Числа, 1930, № 1. — С. 6.

«не могу об этом говорить» воспринимаются сейчас с большим вниманием, чем те концепции о смерти, Боге и судьбах человечества, где так много эрудиции и так мало искренности. <...> Современный человек нищ и наг, потому что он совестлив. Он мог бы задрапироваться в любые ткани, он мог бы, не хуже прежнего, выбирать материи, цвета и оттенки, но не хочет. Мне кажется, эта воля, — отказ, обеднение, решимость выдерживать одиночество, выносить пустоту — самое значительное, что приобрело новое поколение»¹. Сознательная установка на «последнюю» искренность, ради которой необходимо отказаться от яркой образности, «отделки» стиха, экспрессивности поэтической речи, характерная для поэтических опытов «парижской ноты», стала в некоторой мере следствием такого видения мира. «Подлинность», психологическая точность переживания становится для последователей Адамовича одним из важнейших, если не самым важным качеством поэзии. Человек остается один на один с трагической безысходностью собственной судьбы, вглядывается в себя, предельно честно высказывается о себе и о мире, в котором он одинок и свободен. «Сознание трагизма нашего положения... в начале 30-х гг., явилось зерном, из которого выросло новое поэтическое мироощущение, так называемая “парижская нота”»², — напишет позднее об этом общем в поэзии «парижской ноты» Ю. Терапиано.

В разное время влияние «парижской ноты» испытывали сверстники Адамовича Г. Иванов и Н. Оцуп, творчество которых, в особенности Г. Иванова, повлияло и на более молодых поэтов И. Чиннова, П. Ставрова, Д. Кнута, Б. Поплавского, В. Смоленского, Ю. Мандельштама, Ю. Терапиано, Ю. Иваска, А. Гингера и других поэтов, примыкавших к иным литературным группам. Но, по общему мнению, в строгом смысле слова наиболее яркими представителями поэзии «парижской ноты» принято считать А. Штейгера и Л. Червинскую — в полной мере отразивших мирозерцание и поэтические приемы «школы Адамовича».

Лидия Давыдовна Червинская (1907–1988) с начала 1920-х годов жила в Париже. Печаталась во многих эмигрантских периодических изданиях — «Числах», «Современных записках», «Круге», «Русских записках» и др. Первый сборник стихов — «Приближения» — Червинская выпустила в 1934 г. при поддержке Н. Оцупа, редактора «Чисел». Книга по форме напоминает отрывочные дневниковые записи, полные недоговорок, вопросов:

.....

В городе... нет, это все не о том.
В комнате... нет, помолчим, подождем.

Что же случилось?

Стало совсем на мгновенье светло
— Мы не для счастья живем — <...>

¹ Терапиано Ю.К. Человек 30-х годов // Числа, 1933, № 7/8. — С. 211–212.

² Терапиано Ю.К. О зарубежной поэзии 1920–1960-х годов // Муза диаспоры. Избранные стихи зарубежных поэтов 1920–1960. — Frankfurt am Main, 1960. — С. 13.

Прерывистость интонаций, и даже бессвязность синтаксиса служат в этих стихах определенной цели — показать растерянность, неприютность, передать ощущение одиночества человека. «Я не имею для себя ответа Я не имею правды для других», — скажет лирическая героиня другого стихотворения книги. В целом для «Приближений» характерна интонация горечи, при этом приглушенная эмоциональность стихов создает ощущение правдивой и доверительной беседы с читателем. Червинская не стремится к использованию метафор, кажущаяся простота и бедность средств выражения в ее стихах создает иллюзию открытости внутреннего мира поэта. «Честнее, естественнее писать о себе, хотя в определенном смысле это и более ответственно, и более трудно. Очевидно, нужно преодолеть какой-то страх, какой-то стыд»¹, — напишет Л. Червинская в одной из рецензий в «Числах». Ее первая книга написана с установкой на интимность, искренность. Эти качества стихов Л. Червинской были сочувственно встречены критикой. Даже противник поэзии «человеческого документа», постоянный оппонент Адамовича В. Ходасевич отметил, что «у Червинской есть очень хорошие данные: несомненное дарование, изящный вкус. Есть, наконец, качество в особенности ценное: та подкупающая правдивость, которую нельзя подделывать и которая невольно располагает читателя в пользу автора»². Однако, в целом Ходасевич отметил и бледность, «анемичность» стиха, и выраженную в «Приближениях» растерянность и беспомощность. Многие критики отметили «характерность» лирического настроения книги в целом для парижской поэзии, ограниченность темы — мир собственных переживаний, тоска, смерть, обреченность. «Приближения» в этом отношении очень показательны. М.О. Цетлин отметил, что стихи Червинской «хотят быть не музыкой, а шепотом, вздохом, едва ли не молчанием <...> И кажется, что эти недоумения, сиротство, растерянность происходят, выражаясь ее словами: “От пустоты, парижской пустоты”»³.

Вторая книга стихов Червинской «Рассветы» с эпиграфом из Адамовича появилась в 1937 г. Мотивы глубокого разочарования, одиночества, жалости к человеку, осознание бессмысленности жизни наполняют эту книгу.

В «Рассветах» в полной мере проявились особенности поэтического голоса «парижской ноты». Книга становится предметом полемики, которая уже давно ведется между двумя значительными поэтами и критиками русского Зарубежья — Адамовичем и Ходасевичем. Последний очень точно характеризует стихи Червинской: «Полная, безоглядная сосредоточенность на себе, сознательное незамечание человечества (за исключением двух-трех лирических «партнеров» Червинской) — кажутся нам довольно бесчеловечными. Однако за эти настроения мы не имеем ни малейшего права осуждать Червинскую как поэта. Напротив, мы должны признать, что в пределах своей до крайности суженной темы она прояв-

¹ Червинская Л. рец. на: Таль А. Клетчатое солнце // Числа, 1933, № 7/8. — С. 273.

² Ходасевич В.Ф. Собр. соч: В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. С. 560.

³ Цетлин М.О. О современной эмигрантской поэзии. — Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 1. С. 221.

ляет много изобретательности, находчивости; что слишком немногие мотивы, ее занимающие, разработаны ею с большой гибкостью; что сфера чувств ее весьма ограничена, но для их выражения она умеет находить очень точные и притом несомненно искренние слова; что стихи ее интонированы не только изящно, но и задушевно <...>; что вообще поэтическое дарование Червинской несомненно и подлинно; наконец, что в ее стихах угадывается умная и тщательная работа, направленная на то, чтобы придать им видимую небрежность, обманчивую произвольность, весьма подходящую к эпистолярному или дневниковому жанру, который Червинская избрала для своей поэзии»¹. Г. Адамовича не смущала узость тематики «Рассветов», так как, по его мнению, честность и «безошибочный слух к фальши» выше «велеречивых» попыток сделать свой интимный мир значимым для всех.

Шире тематика стихов Червинской становится в предвоенное и послевоенное время. Взгляд на парижский 1939 год, казалось бы, отстраненный, но очень ясно передающий переживания многих:

В каждом бистро, обнимая соседа,
кто-нибудь плакал и пел.
Не умолкала под песню беседа —
Родина, слава, герои, победа...
Груды развалин и тел.

Мотивы одиночества сопровождают и послевоенную лирику Червинской:

На торжество разобраны места
(Герои фронта, тыла и изгнания).
Да. А для нас свобода — нищета
И одинокий подвиг созерцанья.

При этом поэт сохраняет очень личный взгляд на происходящее, пребывая в одиноком отстранении от меняющейся жизни. Червинская остается верна и своей поэтике недоговоренности и неуверенности даже в самом главном:

Когда-то были: родина, семья,
Враги (или союзники), друзья...

Теперь остались только ты и я.
Но у тебя и в этом есть сомненье.

Свою последнюю книгу стихов — «Двенадцать месяцев» — Червинская издает в 1956 году при поддержке С. Маковского. Название дано по строке Осипа Мандельштама «Двенадцать месяцев поют о смертном часе...» и могло бы, по мнению В. Крейда, стать эпиграфом ко всей лирике Червинской. В большинстве ее стихотворений угадывается двойной фон: трудная горькая любовь и «прозрачно-великий» Париж, даже если

¹ *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч: В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. С. 397.

он не назван, а лишь мелькает «за кисеей занавески, в окне». Предметный, зримый мир едва-едва намечен. Почти все происходит в душе поэтессы: «В жизни моей, ни на что не похожей Только свобода и боль». Все послевоенное время она живет в Мюнхене, работает на радио «Свобода». «Двенадцать месяцев» — книга, разделенная на небольшие циклы по названию месяцев года. Но природный круговорот для Червинской становится поводом к разговору с читателем о себе:

Ты обо мне не станешь вспоминать
и не захочешь ничего вернуть.
Не оглянувшись, будешь продолжать
холодным солнцем освещенный путь.

И будут так же, только без меня
Петь на заре невидимые птицы.
Ты будешь стариться день ото дня...
И будет, раздражая и маня,
Цвести сирень в предместьях столицы.

Узкий мир переживаний лирической героини исследуется поэтом внимательно и подробно. Она показывает интимный поэтический мир одиночества. Чистый, бедный, лишенный цели мир, сдержанный в словах, равнодушный к «несговорчивой» судьбе, увиденный «в противоречии с жизнью, в которой холодно, тесно, темно». Нередко в ее книгах встречаются афоризмы, исполненные горечи: «Где вера есть — она слепа», «И лишь сомнение может убедить», «Есть только ряд случайностей — и рок». «Каждая удача одинока», «Мы не заметили начала, не будем подводить итог».

Червинская не стремится к стихотворным экспериментам, использует привычные силлабо-тонические размеры стиха, скупко пользуется метафорами. Намеренная прозаизация речи и стремление к разговорной интонации — неперенные атрибуты поэтики Червинской на протяжении всего ее творчества.

Парижская нота выразила себя в первую очередь в единстве настроения, в подходе к поэзии, а не в стилистической монолитности. Однако были и общие черты поэтики, характерные для «дневниковой поэзии». Впервые в 1938 г. их описал А.Л. Бем, руководитель пражского объединения «Скит поэтов», относившийся критически к парижской ноте: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно умецающийся в одну-две строки, игра в «скобочки», нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис (множество недоговоренных и оборванных строк, обилие вводных предложений — отсюда любимый знак — тире) — вот почти весь репертуар литературных приемов «дневниковой поэзии». Выработав литературную манеру, поэзия интимности и простоты неизбежно убивает самое себя. Ибо весь ее смысл был в том, чтобы вырваться из литературщины, даже больше: перестать быть литературой вообще»¹. Следуя «завету» Адамовича о

¹ Бем А. Поэзия Л. Червинской // Меч, 1938, № 203. Цит. по: Струве Г.П. Рус-

белой странице, сторонники парижской ноты стремились к предельной искренности и психологической точности, отрицая намеренный «поэтизм» и нарочитое мастерство.

«Основополагающий формообразующий принцип стихов, написанных поэтами парижской ноты — выразительный аскетизм. Аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре. «Если поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из «да» и «нет», из «белого» и «черного», из «стола» и «стула», без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии!». Все остальные возможности отклонялись как слишком легкие и ненужные»¹. Поэтический минимализм сказался и в выборе стихотворных форм. Силлабо-тонические размеры и, в первую очередь, пятистопный ямб — наиболее часто встречающийся размер стиха у поэтов «дневниковой поэзии» — становится одним из показателей связи ее с традицией русской философской элегии XIX века. Семантический ореол этого размера располагает к «экзистенциальным» темам — смерти, смысла жизни, любви, одиночества, страдания. Осознанный отказ от формальных экспериментов, опыта футуризма и других «левых» поэтических течений ведет к очевидной преемственности парижской ноты с акмеистами, с И. Анненским, с Г. Ивановым.

Парижская нота оказалась шире «дневниковой поэзии», так как отразила умонастроение целого поколения эмигрантских поэтов. О ней писали по-разному — полемически и критически, с пониманием и воспеванием. Сам Г.В. Адамович считал, что нота «не удалась», но прозвучала «не совсем напрасно». Позднее И. Чиннов, один из последователей парижской ноты в Америке скажет: «Мы считали, что надо писать стихи как бы последние, что мы как бы заканчиваем русскую поэзию здесь, в эмиграции, и не нужно никак ее украшать, не нужно никаких орнаментов и ничего лишнего»². Эта попытка сказать «последнее» слово о самом главном составляет одну из важных страниц поэзии русского Зарубежья.

■ Основные понятия

Поэты «старшего» поколения первой волны русской эмиграции, поэты «младшего» поколения первой волны русской эмиграции, традиции классической поэзии, символизма и акмеизма в лирике поэтов русской эмиграции, авангардизм и экспериментаторство в поэзии молодых поэтов русской эмиграции, творчество молодого поколения эмигрантов, Г.В. Адамович и его советы молодым поэтам, «парижская нота» и ее принципы, В. Ходасевич и А. Бем как теоретические противники Г.В. Адамовича и «парижской ноты», Л. Червинская и А. Штейгер как наиболее

ская литература в изгнании — Париж; М., 1996. — С. 223.

¹ Коростелев О.А. Парижская нота // Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. Т. 2: Периодика и литературные центры — М., 2000. — С. 302.

² Коростелев О.А. Пафос свободы. Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. — М., 2002. — Ч. 1. С. 14.

верные ученики Адамовича, судьбы «парижской ноты» в эволюции эмигрантской поэзии.

■ Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику русской эмигрантской поэзии 1920–1930 годов.

2. Назовите молодых поэтов русского зарубежья и их основные сборники.

3. Каково отношение «младшего» поколения русских поэтов-эмигрантов к классическому наследию, к символистам, акмеистам, авангардистам.

4. Основные литературные объединения молодых русских эмигрантов, руководители этих объединений и принципы, которые они защищали.

5. Г. Адамович и «парижская нота». Полемика В. Ходасевича и А. Бема с Г. Адамовичем.

■ Литература

Соч.: Ачаир А. Вернуться в Россию — стихами... // Антология поэтов русского зарубежья. — М., 1995; Божнев Б. Собр. стих.: В 2 т. — Беркли, 1987–1989; Гингер А. Свора верных. — Париж, 1922; Преданность. — Париж, 1925; Жалоба и торжество. — Париж, 1939; Весть. — Париж, 1957; Сердце. — Париж, 1965; Головина А. Лебединая карусель. — Берлин, 1935; Городской ангел. — Брюссель, 1989; Ночные птицы. — Брюссель, 1990; Вилла «Надежда». — М., 1992; Кнорринг И. После всего: Стихи 1920–1942. — Алма-Ата, 1993; [Стихи] — «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии Русского зарубежья: В 4 кн. — М., 1994. Кн. 3; [Стихи] — Вернуться в Россию — стихами...: 200 поэтов эмиграции: Антология. — М., 1995; [Стихи] // Русская речь, 1995, № 5; Кнут Д. Сатир. — Париж, 1929; Избранные стихи. — Париж, 1949; Собр. соч.: В 2 т. — Иерусалим, 1997; Корвин-Пиотровский В. Полюнь и звезды. — Берлин, 1923; Святогор-скит — Берлин, 1923; Веселые безделки (совм. с Г. Росимовым). — Берлин, 1924; Каменная любовь. — Берлин, 1925; Бетриче: Сб. пьес. — Берлин, 1929; Воздушный змей. — Париж, 1950; Поражение. — Париж, 1960; Поздний гость: В 2 т. — Вашингтон, 1968–1969; Ладинский А. Путешествие в Палестину. — Таллин, 1937; София, 1937; XV легион. — Париж; Таллин, 1937 (переработанное изд.: В дни Каракаллы. — М., 1961); Голубь над Понтом. — Таллин, 1938 (переизд.: Когда пал Херсонес... — М., 1953); Когда пал Херсонес. Анна Ярославна — королева Франции. Последний путь Владимира Мономаха: Исторические романы. — М., 1989; Последний путь Владимира Мономаха // Домбровский О. О последнем пути А.П. Ладинского. — Симферополь, 1990; XV легион: Роман, рассказы. — М., 1994; Мамченко В. Тяжелые

птицы. — Париж, 1936; Звезды в аду. — Париж, 1946; В потоке света. — Париж, 1949; Земля и лира. — Париж, 1951; Певчий час. — Париж, 1957; Воспитание сердца. — Париж, 1964; «Сон в холодном доме». — Париж, 1975; *Оцун Н.* Современники: Литературные очерки. — Париж, 1961; Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о писателях. — СПб., 1994. *Поплавский Б.* Собр. соч.: В 3 т. — Беркли, 1980–1981; Под флагом звездным: Стихи разных лет. — СПб., 1993; Домой с небес: Роман. — СПб.; Дюссельдорф, 1993; Стихотворения. — Томск, 1997; *Присманова А.* Собр. соч. — Гаага, 1990; *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1921–1974). — Париж; Нью-Йорк, 1989; Маздеизм. Современные последователи Зороастра. — М., 1993; *Цетлин М.* Стихотворения. — М., 1906; Лирика. — Париж, 1912; (Амари) Глухие слова: Стихи 1912–1913. — М., 1916; О творчестве Леонида Андреева // Грядущая Россия. — [Париж], 1920, № 2; Прозрачные тени. — Париж; М., 1920; Рассказы. — Берлин, 1924; Декабристы: Судьба одного поколения. — Париж, 1933; Нью-Йорк, 1934; Иван Бунин. Роза Иерихона // Литература русского зарубежья: Антология. — М., 1990. Т. 1. Кн. 2; Малый дар. — М., 1993; Н.А. Тэффи // Дальние берега. — М., 1994; «Чаша жизни». — Бунин И.А. Собр. соч.; В 8 т. — М., 1994. Т. 3.; *Штейгер А.* Этот день. — Париж, 1928; Эта жизнь. — Париж, 1931; Неблагодарность. — Париж, 1936; 2×2=4. — Париж, 1950; Нью-Йорк, 1982.

Лит.: Адамович Г. Фонтан // Звено, 1928, № 2; он же. «Встреча». — Там же, 1928, № 3; он же. Анатолий Штейгер. «Этот день» // Современные записки, 1929, № 38; он же. Литературные заметки. — Последние новости, 1935, 24 января; он же. Довид Кнут и П.Ставров. — Новое русское слово, 1955, 29 июня; он же. Поражение // Новое русское слово, 1960, 19 апреля; он же. Пять чувств // Последние новости, 1939. 12 января; он же. Поплавский // Адамович Г. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. — СПб., 1993; он же. Трое (Поплавский, Штейгер, Фельзен). — Там же; он же. О Штейгере, о стихах, о поэзии и о прочем (Заметки) // Опыты. 1956. Кн. 6; *Айхенвальд Ю.* Фонтан // Сегодня, 1928, 12 мая; *Алданов М.* Пятеро и другие // Новый журнал, 1944, № 8; Б.С. [Сосинский Б.]. *Штейгер А.* Эта жизнь // Воля России, 1931, № 10/12; *Баженова Т.* Ачаир. Первая. Медитат // Русский голос, 1925, № 1391; *Бахрах А.* По памяти, по записям. — Нью-Йорк, 1953; Париж, 1980; он же. Серое и коричневое // Орион. 1947; *Бельская Л.Л.* Поэзия И. Кнорринг // Русская речь, 1995, № 5; *Берберова Н. М.О.* Цетлин // Новый журнал, 1950, № 24; *Бирман М.* Создатели «Нового журнала» // Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 5. — Иерусалим, 1996; *Бицилли П.М.* «В Дыму» // Современные записки, 1927, № 32; он же. «Встреча». — Там же, 1928, № 35; он же. «Беатриче в саду» // Русские записки, 1939, № 19; *Васильев И.* Борис Поплавский: Дальняя скрипка // Октябрь, 1989, № 9; *Витковский Е.В.* Те же... и Корвин-Пиотровский // Современная драматургия, 1990, № 2; *Газданов Г.* О Поплавском // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. — М., 1994; *Гальцева Р.* Они его за муку полюбили // Нева, 1997, № 7; *Горбов Я.Н.* Жизнь и смерть // Возрождение, 1961, № 120; *Гуль Р. В.Л.* Корвин-Пи-

отровский // Новый журнал, 1966, № 83; *Давыдов А.* Декабристы // Опыты, 1954, № 3; *Дальтон М.* Vive ut vivas // О швейцарских и русских Штейгерах // Новый журнал, 1984, № 156; *Зайцев Б. М. О.* Цетлин // Новый журнал, 1946, № 14; *Иваск Ю.* Воздушный змей // Новый журнал, 1951, № 25; *он же.* Роза и чума // Новый журнал, 1951, № 25; *он же.* (Исако). Попытка наметить тему // Журнал содружества. Вилпури (Выборг), 1936, № 5; *он же.* [Некролог] // Новый журнал, 1981, № 144; *он же.* Иваск Ю. Новые сборники стихов. А. Штейгер. «Дважды два четыре» // Новый журнал, 1951, № 25; *Ивелич (Берберова Н.).* «Борьба за несуществование» // Современные записки, 1925, № 24; *Ильин В. Н.* Памяти Н. Оцуа // Возрождение, 1965, № 161; К истории «Нового журнала»: (По письмам М. А. Алданова к М. С. и М. О. Цетлиным...) // Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 4. — Иерусалим, 1995; *Карпюк Г. В.* Кнорринг И. Н. // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–940. Т. 1: Писатели русского зарубежья. — М., 1997; *Кнорринг Н. Н.* Книга о моей дочери // Простор, 1993, № 12; *Кормилов С. И.* [Рец. на кн. И. Кнорринг «После Всего»] // De Visu, 1994, № 3–4 (15); *он же.* Религия в поэзии Ирины Кнорринг // Русская словесность, 1996, № 6; *Крузеништерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение, 1968, № 204; *Кубрик А.* Молчание и зеркала // Литературное обозрение, 1996, № 2; *Мельников Н.* Эпоха Божнева // Волшебная гора, 1995, № 3; *Милюков П.* «Путешествие и Палестину» // Последние новости, 1937, 15 апреля; *Михайлов О.* Поэт «потерянного поколения» // Волга, 1989, № 7; *Можайская О. Н.* Биография души: Николай Оцуп. «Жизнь и смерть» // Возрождение, 1965, № 161; *Муранов А., Звягинцев В.* За плотно закрытой дверью: Дело Алексея Грызова // Человек и закон, 1992, № 6–7; *Нарцисов Б. Вл.* Корвин-Пиотровский. Поздний гость // Новый журнал, 1972, № 107; *Немировский А.* Путь в историю // Литературное обозрение, 1986, № 8; *Пильский П.* «Бессонница» // Сегодня, 1935, 12 марта; *Померанцев К. Д.* Сквозь смерть. — Лондон, 1986; *он же.* Памяти ушедших: Виктор Андреевич Мамченко // Русская мысль, 1983, 3 февраля; Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. — СПб., 1993; *Раевский Г. (Оцуп Г. А.).* Фонтан // Возрождение, 1928, 5 января; *Ренников А.* Град // Новое время. [Берлин], 1923, 21 января; *Рубисова Е.* Избранные стихи // Современник, 1961, № 10; *Сирин В.* Беатриче // Россия и славянство, 1930, 11 октября; *Слободчиков В. А.* Чураевка // Русский Харбин. — М., 1998; *Слоним М.* Парижские поэты // Новоселье, 1946, № 29/30; *Струве Г.* Новые стихи // Россия, 1928, 11 февраля; *он же.* Русская литература в изгнании. — М.; Париж, 1996; *Таскина Е.* Незвестный Харбин. — М., 1994; *она же.* Поэтическая волна «русского Харбина»: 1920–1940 гг. // Записки Русской Академической группы в США. Т. 26. — Нью-Йорк, 1994; *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал, 1947, № 15; *Терапиано Ю. К.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). — Париж; Нью-Йорк, 1987; *он же.* Антонин Ладинский. — Там же; *он же.* Памяти Д. Кнута // Опыты, 1955, № 5; *он же.* Встреча // Новый Корабль, 1928, № 3; *он же.* Анатолий Штейгер // Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953; *Тюрина В. Г.* Ахматова и Ирина Кнорринг: К проблеме литературных связей // Художественный

текст и культура: [Материалы и тезисы докладов на Международной конференции. — Владимир, 1999; Федотов Г. «XV легион» // Современные записки, 1937, № 63; Федякин С. «Таинственное задыханье...»: Дважды расстрелянный поэт В. Корвин-Пиотровский // Независимая газета, 1993, 4 сентября; Ходасевич В.Ф. «Декабристы» // Возрождение, 1933, 27 июля; он же. Книжки и люди: Новые стихи. — Там же, 1935, 28 марта; он же. «Голубь над Понтом». — Там же, 1938, 23 сентября; он же. «На ветру». — Там же, 1938, 25 ноября; Цветаева М. Письма Анатолию Штейгеру. Калининград, 1994; Цетлин М. Неблагодарность // Современные записки, 1936, № 62; Цетлин-Доминик А. Из воспоминаний // Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 1. — Иерусалим, 1992; Цигельман Я. «Здравствуйте, Довид Кнут!» // Цигельман Я. Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 1. — Там же; Червинская Л. Неблагодарность // Круг, 1936, № 1; Шаховская З. Анатолий Штейгер // Возрождение, 1968, № 195; Юлиус А. Русский литературный Париж 20-х гг. // Современник (Торонто), 1966, № 13; Шапиро Г. Десять писем Довида Кнута // Cahiers du monde russe et sovietique, 1986, № 2; Яблоновский С. (Погресов С.В.). Геройчик нашего времени // Руль, 1925, 21 марта; Яновский В.С. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983; СПб., 1993.

Глава 8



Проза русской эмиграции 1920–1930-х годов

Б.К. ЗАЙЦЕВ
(1881–1972)

В истории русской литературы Борис Константинович Зайцев занимает свое, значительное и вполне характерное, место «поэта в прозе». Он является одним из ярких представителей отечественной литературы, стоявших у истоков «новой прозы» и пролагавших ее пути. Вместе с тем творчество Зайцева отличает прочная связь с традицией как классической, так и древнерусской литературы. Его наследие — это существенное звено «связного и духовно-направленного пути» русской литературы.

Начало творчества. 15 июля 1901 г. в газете «Курьер» выходит первое напечатанное произведение Зайцева — рассказ «В дороге», обозначенный автором как «эскиз». Это, действительно, набросок, быстрое фиксирование идеи, озарившей творческий поиск. В 1943 г. Зайцев вспоминал, как произошло это творческое озарение, когда он возвращался из Царицына после возбужденной беседы с Л. Андреевым о литературе: «У этого вагонного окна я почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу по-новому. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане, звездах, лугах... — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества» («О себе»).

«Нечто без конца-начала» — точное определение так называемых «бессюжетных» рассказов с субстанциальным конфликтом. Такой тип повествования вполне соответствует задаче писателя «выразить впечатление», передает специфику его художественного мышления, которая свойственна не только раннему творчеству, но, как отмечал он сам, «составной частью прошла и через все». Собственно экспериментаторство в литературе Зайцева не привлекало, он создавал свой художественный мир, совершенствуя наиболее органичный для него способ освоения действительности.

Дореволюционное наследие писателя весьма значительно: сборники рассказов и повестей, роман «Дальний край», пьесы, переводы, статьи. В 1916–1919 гг. вышло собрание сочинений в семи томах.

Первые произведения Зайцева получили отзывы В. Брюсова, А. Блока, З. Гиппиус, А. Топоркова, А. Чеботаревской, К. Чуковского, Эллиса и др., высказавших ряд критических замечаний начинающему писателю, и вместе с тем отметивших особенности его творческого почерка. В частности, К. Чуковский обратил внимание на то, что у молодых писа-

телей интерес «к реальной человеческой личности, — постепенно исчез и заменился подозрительным каким-то пантеизмом»¹. Брюсов, как и Блок, увидел в Зайцеве задатки мастера лирической прозы: «это лирика в прозе, и, как всегда в лирике, вся их жизненная сила — в верности выражений, в ясности образов»². Суждения критиков касаются двух взаимосвязанных сторон художественного творчества: миросозерцания художника и формы его выражения.

Зайцева относят к импрессионистам в литературе, о чем он и сам говорил: «...Я начал с импрессионизма. Именно тогда, когда впервые ощутил новый для себя тип писания: “бессюжетный рассказ-поэму”, с тех пор, считаю, и стал писателем» («О себе»). В очерке, посвященном И.И. Тхоржевскому (1951), писатель вновь отметил характерные черты импрессионизма: «На внешний мир быстрый и нервный ответ, а собственное бытие — ряд острых переживаний, отражений. Это и есть впечатлительность и “ответность”». «Впечатлительность» и «ответность» — субъективно-эмоциональное восприятие мира и реакция на него, «бессюжетный рассказ-поэма» — форма воплощения этого восприятия.

Импрессионистическое начало есть в творчестве Зайцева, но импрессионизм — лишь частное проявление более значительной тенденции в литературе рубежа веков, обозначаемой как «новая проза».

Из десяти существенных принципов прозы XX века, выделенных В.П. Рудневым³, отметим те, которые вполне соотносимы с прозой Зайцева: неомифологизм, приоритет стиля над сюжетом, уничтожение фабулы, приоритет синтаксиса, а не лексики; возрастание роли наблюдателя, опосредование его ролью рассказчика, выразившееся у Зайцева субъективизацией повествования. Эти факторы и обусловили важнейший признак зайцевской прозы — ее лиризм, ее двуродовую природу⁴.

Зайцев не только находился в русле новой прозы, но и активно участвовал в развитии новых явлений. В частности, часто встречающийся у него «версейный» тип организации текста был свойствен прозе писателя «до экспериментальных стилевых форм традиционно упоминаемых авторов — В. Хлебникова, А. Веселого, А. Гастева и др.»⁵.

Художественный мир раннего Б.К. Зайцева («Понять самое важное — о Боге, смысле всего...»). О поре своего становления как личности и художника Зайцев вспоминал: «Окружающее обступало, годы были юношеские, когда надо что-то решать, что-то понять самое важное — о Боге, смысле всего, смерти, вообще о пути. Можно ли решить, или нельзя, а решить надо, во что бы то ни стало» («Дни»). Чтобы определиться

¹ Чуковский К. Борис Зайцев // Чуковский К. От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристики. — СПб., 1908. — С. 127.

² Брюсов В. Б. Зайцев. Рассказы // Золотое руно, 1907, № 1. — С. 88.

³ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века». — М., 2001. — С. 354–358.

⁴ Подробно об этом см.: Каргашин И.А. Борис Зайцев: у истоков “новой прозы”. — Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. — Калуга, 2000. — С. 12–18; Он же. О «родовом статусе» лирической прозы Б. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Вып. 3. — Калуга, 2001. — С. 69–77.

⁵ Каргашин И.А. Стиховое начало в прозе Бориса Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. — Калуга, 1998. — С. 48.

во всех этих вопросах, нужен был помощник, им стал В. Соловьев, произведения которого Зайцев увлеченно и внимательно изучал. О значении этих штудий он писал: «Для внутреннего же моего мира, его роста, Владимир Соловьев был очень, очень важен. Тут не литература, а приоткрытие нового в философии и религии <...> Соловьев первый пробивал пантеистическое одеяние моей юности и давал толчок к вере» («О себе»).

О важности веры для писателя свидетельствует, в частности, письмо Зайцева В.И. Стражеву 1906 г.: «Жалею только, что не понимаю христианства. <...> христианство все же *совершеннейшее*¹ мирообъяснение». Это высказывание оказалось программным. На раннем этапе религиозное начало проявлялось в большей мере интуитивно, как нравственное чувство, позже, особенно в годы революции и гражданской войны, православная вера становится прочным фундаментом жизни и творчества. Религиозное постижение мира обусловило особенности мифопоэтического мышления художника, проблематики и поэтики его произведений. Основой художественного мира Зайцева стал христианский универсум.

В раннем творчестве можно выделить две ведущие темы: «земных печалей» и восторгов бытия. Тема «земных печалей» — быстротечности жизни, бессмысленности прожитых лет, разочарований в любви, разлук и утрат — отражена в рассказах и повестях: «Соседи», «Тихие зори», «Сестра», «Гость», «Аграфена», «Спокойствие» и др. Радостное приятие бытия, ощущение прочности, крепости и красоты естественной жизни переданы в рассказах: «Деревня», «Священник Кронида», «Молодые», «Миф», «Полковник Розов» и др.

Наиболее адекватными средствами выражения религиозного постижения мира становятся образы храма, света, сакральное слово (аллюзии, реминисценции, цитаты из Св. Писания, молитвословия). Природа, как часть бытия, занимает значительное место в художественном мире писателя. Она может быть очень красочной, насыщенной легкими звонами и благоуханиями («Тихие зори», «Священник Кронида», «Миф» и др.), или сурово застывшей, мрачной, обманывающей, безнадёжной («Океан», «Волки», «Мгла»), но всегда несущей некую весть — о смертном, о любви, о мире горнем.

Объект изображения в рассказе «Тихие зори» (1904) — переживание тайны и страха смерти и в то же время избытие этого страха. Это один из самых импрессионистических рассказов писателя, переживание в нем передается через пластические, свето-цветовые и звуковые образы.

Центральный пластический образ в художественном пространстве произведения — церковь. Взгляд повествователя постоянно останавливается на церкви, как будто притягивается ею: *кресты и купола* горели, подымалась *церковка*, старая и смиренная *церковь*, *церковь* с липами сливалась в одно, *церковный* садик, в сквере, у старой *церкви*, я оглянулся на *церковь*, мы обошли вокруг *церкви* и так далее. Именно образ храма вносит настроение таинственности и придает мистическую поэтичность повествованию.

Преднамеренно плотное повторение образа используется в первой главе, по-своему ритмически организованной. Короткие реплики дру-

¹ Здесь и далее в цитатах выделено Б.К. Зайцевым. — Ред.

зей чередуются с более объемными описательными фрагментами, в которых церковь и соответствующие свето-цветовые образы становятся доминирующими. Наглядным примером версейного типа организации текста является седьмая глава, в которой говорится о смерти Алексея. Повторяющиеся звуковые и световые образы включены в несколько перемежающихся коротких «строф»-абзацев, ритм которых усиливает эмоциональное напряжение в данном повествовательном фрагменте и способствует композиционному выделению этого фрагмента.

Рассказ «**Миф**» (1906) — яркий образец отражения мифопоэтического мышления писателя. Сам автор отмечал, что в ранних его рассказах «начинают проступать мотивы религиозные — довольно еще невнятно («Миф», «Изгнание») — все же в христианском духе» («О себе»).

Переживается христианство писателем поэтически, но в этом переживании вполне очевидно особое мироощущение — световое восприятие мира, которое обуславливает и своеобразие его мирозерцания, и особенности воплощения этого созерцания. Остановившись под яблоней, герой видит: «Прямо перед глазами прозрачно наливается яблоко; вот оно с краев просветлело, точно живительная сила размягчила его; и кажется, что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный плод истаёт, обратится в светлую стихию и уплывет — радостно, кверху, как солнечный призрак». Используя прием выделения, фиксирования внимания на одной детали в большом пространстве видимого мира, автор передает особенности мирозерцания повествователя, для которого солнечный свет и тепло — одна из форм выражения любви Творца.

В этом описании зреющего яблока поэтически передано рассуждение В. Соловьева о красоте в природе: «органическая жизнь есть превращение света» и далее: «растение есть первое действительное и живое воплощение небесного начала на земле, первое действительное преображение земной стихии»¹. В «Мифе» как будто запечатлен этот процесс преображения, причем не только растений: свет «входит» в Лисичку, в эту «солнечную рыбу», в эту «стихийную танцовщицу», и в ней должно совершиться духовное оформление стихийного начала жизни.

Христианская тема, символически намеченная в начале произведения (сторож, напоминающий пустынножителя, «в белых портах, с высокими руками») и имеющая свою цветовую установку (белая береза, нежно-зеленое успокоение, озеро бледно-зеленой майолики, успокоенно-белеющий хор), получает развитие, можно сказать, патетическое звучание в ее *световом* оформлении. Внизу перед героями — церковь, на которую «солнце наводит свой свет». И вот — «окно церкви сияет, как в алмазном венце», а вокруг нее — «смирненные деревушки». Смыслоформирующее значение храма важно на всех уровнях. Этот образ делает оправданной маркировку языка повествователя лексикой с христианско-нравственной семантикой. Несомненно, что и в этом рассказе храм видится в его красоте. Вместе с тем подчеркнута и особая значимость церкви в сознании героя: с ней связана какая-то важная содержательная сторона жизни, еще не вполне ясная, но влекущая интуитивно.

¹ Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. С. 364, 374.

В дневнике писателя от 1 февраля 1926 г. есть запись: «Я помню ту минуту, более пятнадцати лет назад, когда я вдруг почувствовал весь свет Евангелия, когда эта книга в первый раз раскрылась мне как чудо. А ведь я же с детства знал ее». Этот биографический факт отражен в рассказе «Изгнание» (1910), который в какой-то мере оказался пророческим. В этом рассказе уже не только религиозное настроение, переживание, «томление духа», присущие прежним произведениям, здесь первые попытки изобразить *путь* к вере. Сложность проблемы, с одной стороны, малый личный опыт воцерковляющегося человека, с другой стороны, предопределили аморфность образа главного героя. Рассказ идет от первого лица, но отсутствует сюжетная мотивировка, психологическая убедительность.

Намеченное в «Изгнании» получило более глубокую сюжетную разработку в романе «Дальний край» (1912). Современная Зайцеву критика оценила роман как неудачу автора. Видимо, такая оценка вызвана тем, что ко времени выхода романа из печати (1913) революционная тематика в литературе была особенно актуальной и дискуссионной. Опубликован целый ряд рассказов Л. Андреева, А. Грина, В. Вересаева, М. Арцыбашева и других писателей, романы В. Ропшина «Конь бледный» и «То, чего не было»¹.

Тема эта вошла и в роман Зайцева. Проблема убийства и человеческой совести становится решающей в судьбе одного из героев, но не эта проблема является идейно-художественным стержнем «Дальнего края». Сам автор так сформулировал суть произведения в письме Е.Л. Янтареvu: «внутреннее содержание — развитие личности, переход от юношества и ребячества к зрелости в человеке».

События романа развиваются в России, но судьбы героев определяются в любимой Зайцевым Италии. Образы Италии пробуждают культурно-историческую память ищущих героев (Петя и Степан), и «припоминания» их символичны. Петя видит картину, соотносимую с Рождеством, и в этой стране он, действительно, рождается к новой жизни. Неслучайно уже с первого дня знакомства с Флоренцией Пете кажется, «что он только сегодня появился на свет Божий». Степану же «видится» Гефсиманский сад — один из символов грядущего страдания, и ему предложена именно чаша страдания как искупление за прежние заблуждения. В романе «Дальний край» образы монастыря, храма, храмового убранства, колокольного звона, сакральное слово, церковная служба не только организуют художественное пространство произведения. Особенно существенно, входят или не входят они в сознание персонажей.

Мастерство художника малых жанров писатель использовал в построении романа: судьба каждого героя раскрывается в чередующихся небольших эпизодах. Колорит этих эпизодов, их общее настроение меняются в соответствии с героем, которому данный фрагмент повествования посвящен, что создает своеобразный ритм в большой повествовательной форме.

¹ О последнем Дон-Аминадо вспоминал: «Немало спорили, переживали, обсуждали нашумевший роман В. Ропшина “То, чего не было”. На тему, становившуюся срочной, модной и неотложной, — революционное убийство и человеческая совесть».

Италия не случайно становится композиционным центром романа. Зайцев неоднократно бывал в этой стране и написал цикл очерков об Италии. Здесь они подружались с П.П. Муратовым, впоследствии посвятившим Зайцеву знаменитые «Образы Италии». Эта страна вошла в жизнь писателя «как чистое откровение красоты» («О себе»). Она преобразует сакральное пространство Святой Земли. Это место паломничества некоторых зайцевских персонажей, где они переживают духовное преображение («Спокойствие», «Вечерний час», «Золотой узор» и др.). С величайшим поэтом Италии связана переводческая работа Зайцева. Перед первой мировой войной он сделал перевод «Ада» Данте (1907), но начавшиеся исторические события отодвинули публикацию. Издание было осуществлено только в 1961 г., что способствовало внесению уточнений в перевод.

Первое переведенное Зайцевым произведение — это роман Флобера «Искушение святого Антония», затем «Простое сердце», а в 1912 г. — сказка У. Бекфорда «Ватек», к которой П.П. Муратов написал предисловие.

К дореволюционному периоду относится и опыт Зайцева-драматурга, написавшего пять пьес¹ (1907–1917), которые были приняты некоторыми театрами к постановке. «Усадьба Ланиных» стала режиссерским дебютом Е. Вахтангова, правда, не нашедшим понимания критиков. В театре Корша пьесы Зайцева шли с аншлагом, хотя традиционная режиссура не соответствовала чеховскому направлению драматургии Зайцева. В его пьесах главное — настроение. Герои размышляют о счастье, о ясной и честной жизни, о бремени и страдании, об истине. В большей мере это были «пьесы для чтения». В дальнейшем Зайцев не обращался к этому литературному роду.

В повести «Голубая звезда» (1918), завершающей дореволюционное творчество Зайцева, христианский универсум организует сакральное пространство Москвы, обнаруживает ценностную ориентацию героев, подчеркивает закономерность их судеб. В разной форме и степени «участия» в сюжете образы христианского универсума есть во всех XIX главах повести.

В четвертой главе автор «собирает» основных персонажей в монастыре под Звенигородом, где каждый из них существенно раскрывается через отношение к миру святости. С этого момента сюжетная линия разветвляется, и Христофоров, как странник, оказывается в разных домах и обществах Москвы. Но где бы он ни был, он всегда стремится отыскать свои земные и небесные ориентиры в безмерном Божьем мире: храмы и звезды. Это видение свидетельствует о духовной основе в жизненном странствии героя, помогающей ему оставаться самим собой в самых разных ситуациях, связанных с воспроизведением автором московской жизни начала XX века, ее богемно-артистической и интеллигентской среды. Подобно князю Мышкину, Христофоров несет в себе особый мир, к которому тянутся окружающие, даже Никодимов «исповедует» ему.

Вполне разделяя точку зрения исследователей на значение цвета в художественном мире Зайцева, отметим, что основа его мирозерцания,

¹ В 1922 были написаны еще две пьесы: «Дон Жуан» и «Души чистилища».

то есть непосредственного идеологического познания жизни — это свет. «Голубая звезда» — еще одно подтверждение тому. Положительные герои повести всегда пребывают в свете, отрицательные персонажи лишены света: эпитет «темный» в отношении Никодимова — это не цветообозначение, а именно светообозначение, ибо его «темные, без блеска, глаза» — это глаза, не только не излучающие, но даже и не отражающие свет: «утренняя заря в них не отсвечивала».

Уже в дореволюционном творчестве Зайцева происходит изменение *смыслового* наполнения образов света и храма. В произведениях писателя «свет» и слова со световыми семами играют очень важную роль в семантическом поле как времени, так и пространства, а также в индивидуальных характеристиках персонажей. Эти образы отражают движение религиозного сознания писателя. Самый ранний период творчества свидетельствует о том, что в работах Соловьева он нашел философское основание своему мироощущению. Но в 1910-е годы Зайцев идет уже своим путем, и характер световых образов здесь особенно показателен, ибо для В. Соловьева, как подчеркивал Г.В. Флоровский, «мистика света Фаворского <...> остается вне его кругозора». *В поэтике Зайцева отчетливо обнаруживается тенденция к замене «чистой образности» религиозной символикой.* Новый этап жизни Машуры ознаменован Пасхальным светом: «Она несла домой зажженную свечу; <...> сверху светили звезды, а внизу растекались по переулкам золотые огоньки». Машура вошла в пространство Света преображающего, и «с необычайной ясностью она почувствовала, что теперь начинается для нее новое». В завершающей главе словно эхом отзываются на этот свет размышления Христофорова, усиленные тождеством Света и Бога: «Быть может, такое состояние, со всегдашним ощущением Света, то есть Бога, и есть райская жизнь, о которой говорит Библия».

Образ храма в творческом сознании писателя тоже проходит определенную эволюцию. Движение к истине идет через переживание тайны и красоты храма («Тихие зори»), который, как и свет, становится основным суггестивным образом. Церковь как архитектурный объект — важнейший элемент, организующий реально-историческое пространство, в котором разворачиваются события. Церковь как дом Господень воплощает сакральное пространство, становится символом, выражающим идеологическое сознание персонажей.

Смыслоформирующая функция образов света, храма и других элементов христианского универсума устойчива в пространственно-временных построениях, в их значимости для сюжетных линий и для композиции, для маркировки языка персонажа как свидетельство изменившегося сознания (особенно наглядно в рассказе «Грех»), нового мировосприятия и нового пути жизни. Они вокативны, то есть вовлекают читателя в свое семантическое поле, наиболее важное для идейно-художественного уровня текста.

Творчество Зайцева шло по пути постижения сущностных основ веры, что определило «ценностное движение» (М.М. Бахтин) образов света от эпитета и метафоры, а храма от объекта эстетических переживаний — к символам с религиозно-мистическим содержанием.

Революция и гражданская война в творчестве Зайцева («В грозные полосы жизни святыня ярче»). В очерке «О себе» Зайцев писал: «Странным образом революция, которую я всегда остро ненавидел, на писании моем отразилась неплохо. Страдания и потрясения, ею вызванные, не во мне одном вызвали религиозный подъем».

Творческим откликом Зайцева на февральскую революцию стала эпитафия «Призраки» (1917), в которой видна особенность восприятия и отражения писателем действительности. Даже трагические стороны ее, глубоко потрясающие, он представляет не в жестоких и леденящих душу картинах, но, прозревая и выражая их онтологический смысл, облекает в форму торжественную, соответствующую этому смыслу. Это произведение — образец лирики, оформленной прозаическим текстом. В нем выражена скорбь утраты близкого человека¹. Подобный объект изображения в силу чрезвычайного эмоционального напряжения уже предполагает лирическую форму.

Переживание скорби дано через развитие темы ухода близких людей на фоне стремительного бега жизни. Миниатюра имеет рамочную конструкцию: первая и последняя фразы-предложения идентичны: «Дни бегут за годами, годы за днями, от одной туманной бездны к другой». Текст состоит из пяти «строф»-абзацев (по объему соотносятся первая и пятая, вторая и четвертая). Первая и пятая строфы — своеобразный «каталог» жизни в ее обобщенных и «конкретных» образах. В средней части произведения (2, 3 и 4 строфы) развивается мотив «уходов». Он создан очень лаконично: глаголы 2-й строфы — «*прошли*», «*не прошли*» — повторяются в начале третьей и сменяются отглагольным существительным «уход». Эмоциональное напряжение достигает предела: «Человеческими, земными слезами мы их оплакиваем. Человеческое сердце пронзается». Здесь использована и аллитерация («члс», «слз»). Следующая фраза снимает остроту переживания: «Но скорбь уходит». И сразу — ключевая фраза-антитеза: «Вечность остается». В четвертой строфе мотив уходов переводится в другой эмоциональный план: «Уходили взрослые и молодые <...>; уходили женские глаза, когда-то томившие». Этот мотив затухает в начале пятой строфы («Так и он ушел»), которая, с одной стороны, конкретизирует «каталог» образов жизни первого абзаца, а с другой — переводит их в символический образ жизненного пути как корабля, идущего «в ту же пристань».

Последовательность развития образов и мотивов ведет к последней фразе, выделенной в самостоятельный (шестой) абзац, как бы зрительно отделяя «бездну» прошедшую от грядущей, направляя сознание и чувства к Вечности.

Религиозно-философское осмысление происходящего в стране отражено и в рассказах «Душа», «Белый свет», «Улица святого Николая» и др. В пореволюционном творчестве особенно глубоко осмысливается тема странничества. Не случайно повествователь рассказа «Душа» (1917) представляет себя: «Я путник». Его сознание фиксирует то мольбы страждущих, то непосредственность светлого мира детской жизни, то не-

¹ В первый день «бескровной» революции в Москве был растерзан толпой стоявший на посту племянник Зайцева.

понятную и неприемлемую для него жизнь «граждан». Повествовательное пространство как будто разорвано на несвязанные фрагменты, как разорвана прежняя жизнь, как разорвано ищущее объяснений сознание. Тем не менее, в нем очевидно соположение двух миров, и автор отыскивает связующее их начало. Это душа: «юная душа» ребенка, «души страждущие» людей, «душа эфирная» природы. Есть еще «душа дальняя, живая», давно ушедших творцов прекрасного, созидателей культуры в мире дольном. Именно эта душа свидетельствует о своем бессмертии, ибо она находит отклик у новых поколений и поддерживает их веру в замысел Творца. И еще есть душа мира высшего, к которой направлено сознание повествователя: «Богородица в ризе серебряной». Она — связующее звено двух миров, Она — «душа мира», осенения которой жаждут «души страждущие».

Почти вся свето-цветовая образность рассказа связана с пространственными построениями и соотносится с «серебряной ризой» Богоматери. Пространственные образы мира земного ориентированы на бесконечность: «даль в окне синет», «среди нежно серебристых далей сентября», «дали безмолвны, светло серебряны». Образы внешнего мира психологизируются: суггестивный образ далей переводит сознание на иной мир, повествователь пытается рассмотреть мир горний в пространстве видимого мира и понять «иной смысл, выше нашего». Здесь очевидна интериоризация (переход от внешнего и внеличного плана изображения к внутреннему и психологическому плану), свойственная именно лирике. Кроме того, автор творчески использует прием, подобный иконописному ассисту (золотой «разделке» как знаку присутствия Божией благодати), наполняя художественное пространство серебристыми отсветами, как бы идущими от серебряной ризы Богоматери. Золотое и серебристое мерцание — образ иного света, Света нетварного. Это символика, выражающая религиозное постижение и объяснение мира. Соответственно визуальным образам, сакральное слово оформляет молитвенно-лирическую тему «покрова».

Таким образом, пытаюсь прояснить для себя острейшие проблемы исторического дня, писатель старается внимать голосу веры, внутреннему чувству. «Иконописные» приемы изображения помогают ему в наиболее адекватной форме выразить переживание драматизма эпохи.

Ярким и своеобразным отражением «переворотившейся» жизни стал рассказ «Улица Св. Николая» (1921). Наряду со специфическим свето-цветовым восприятием современности (доминанта «серого» как символа безжизненности) особенно значимо стиховое начало, усиливающее смысловые и эмоциональные акценты. В этом рассказе особенно много примеров метрических, неметрических и полиметрических форм стихоподобной прозы¹. Порой образуются метрические рефрены (хореические зачины ряда фрагментов), используется раешник, подчеркивающий наиболее типичные явления времени или выделяющий важные образы. Например, в конце четвертой главы возникают световые образы сакрального пространства церкви, и рифмованные концовки двух последних предложений звучат как призыв: «Колокола звонят. Свечи

¹ Подробно в статье Каргашина И.А. «Стиховое начало в прозе Бориса Зайцева».

теплятся. Ризы сияют на иконах, хор поет. Любовь, спокойный, светлый мир зовет».

Пореволюционное время отражено и в «повестях смертей» — «Странное путешествие» (1926), «Авдотья-смерть» (1927), «Анна» (1928), — которые были написаны уже в эмиграции. Некоторая временная и пространственная дистанция позволили осмыслить пережитые события. Был осознан произошедший разлом жизни, образовавшаяся пропасть между старым и новым миром. В этом триптихе Зайцев передал трагизм смены эпох, жестокость множества безвременных смертей. В «Странном путешествии» трагически обрывается жизнь героя «Голубой звезды» Христофорова. От бандитской же пули и мстительной ревности погибает Анна в одноименной повести, в которой Зайцев отступает от свойственной ему акварельной манеры письма. «Это уже настоящая масляная техника»¹. Но если в «Странном путешествии» и в «Анне» автор все-таки намечает перспективу жизни, наполняя финалы образами оптимистическими, то «Авдотья-смерть» поражает безысходной мрачностью. Вместе с тем по художественному мастерству это один из лучших рассказов писателя, соединяющий в себе лаконичность повествования, точность образов и языка.

В 1926 г. отдельной книгой вышел роман «Золотой узор» (1923–1925), полный, как писал Зайцев, «откликов “Ада” жизни тогдашней. В нем довольно ясна религиозно-философская подоплека — некий суд и над революцией и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение и покаяние — признание вины» («О себе»). Роман состоит из двух частей, в первой из которых повествуется о греховной жизни героини; вторая часть — преображение грешницы, как будто очнувшейся, искупающей прошлое страданиями, несением тяжелого креста утраты близких. Первая часть — в золотом блеске, в лазури итальянского неба, в роскоши, в сладострастии, в полной беззаботности и безответственности. Вторая часть выдержана совершенно в иной гамме, и лейтмотив «золотого узора» получает новое звучание.

«Золото» в «золотом узоре» юности — это метафора, выражающая свет и блеск, внешнюю красоту и праздник жизни. «Золото» в узоре судьбы на новом пути — это символ, означающий свет иного мира, отблеск благодати Божией (вновь напоминающий золотой ассист на иконах), осеняющей преображенную жизнь героини. Такая последовательность смыслового наполнения образа «золотого узора» подготовила тему и образы последних двух глав.

Повествовательное пространство трагических событий (гибель сына и Георгиевского) заключается в семантическое поле молитвы. Начинается оно словами: «Вечером молилась — горячо и сладостно», — и заканчивается рассказом о «парастазе» — церковной службе на сороковой день. Приняв крест, Наташа начинает новый этап жизни. Теперь в нем ясно обозначились две взаимосвязанные сферы: пространство профанное жизни земной и пространство мистическое жизни духовной, обращенной к миру горнему. В повествование органично вводится чудо (выздоровление Маркела), рассказ о котором выделен образом Николая Чудотворца.

¹ *Степун Ф.А.* Встречи. — М., 1998. — С. 183.

Важный в художественном мире Зайцева образ — образ креста — впервые получает глубокую разработку в этом романе. Крест, прошедший через сердце, пересекает и одновременно смыкает (как замковый камень) разорванные было (трагическими событиями) части золотого узора судьбы героини. Образ креста (прежде всего крест “терновый венец” на могиле сына) получает значение онтологического символа и становится центром сюжета как высшая точка покаянного пути, за которой начинается другая жизнь.

В «Золотом узоре» писатель использовал различные элементы поэтики жанра жития: от объекта изображения и композиции (путь духовного восхождения) до соответствующих мотивов (искушение, грехопадение, покаяние) и образов (особенно световых в их различной природе).

Итак, в произведениях, созданных в период революции и гражданской войны, осмысление происходящего отражено религиозным сознанием. Скорби и радости земной жизни ставятся в контекст иного мира, где нет места временному, где «Вечность остается». Пространство иного мира и Вечность становятся для писателя не отвлеченными понятиями, а именно «высшей реальностью», в свете которой переживается, осмысливается и изображается настоящее. В образе церкви первостепенным становится понятийное, а не объектно-созерцательное значение. Церковь — символ истинных основ жизни, спасения и прибежища страждущих. Новый смысл вкладывается и в образы света. В произведениях пореволюционной поры световые образы не только участвуют в организации пространства, но получают идеологическую функцию, обусловленную природой светового образа (особенно наглядно в романе «Золотой узор»). Сложившееся религиозное мировоззрение, своеобразие мирозерцания, определившее художественную индивидуальность писателя, послужили благодатной основой для сближения его художественного мира с древнерусской литературной традицией.

Период эмиграции («Жизнь с древней, святой Русью»). Первое время после отъезда из России (1922) Зайцев с семьей жил в Берлине, где в издательстве Гржебина вышло несколько томов его сочинений. Одновременно в периодических изданиях он печатал написанное в годы революции и гражданской войны, а также новые произведения. С 1924 г. Зайцевы обосновались в Париже. Еще в России, переживая события революции и гражданской войны, выражая свое восприятие происходящего, писатель создает произведения, ориентированные на пространственно-временные и эмоциональные образы иного порядка. Не случайно в 1923 г. в Берлине выходят столь разные сборники: «Улица св. Николая» и «Италия». Создание таких произведений, как «Рафаэль», очерки об Италии сам Зайцев объяснял желанием хотя бы на время уйти от страшной действительности в светлый мир любимых образов. В течение 1920-х годов в его творчестве так и будут перемежаться тема революции и тема жизни, освещенной иным светом. В романе «Золотой узор», который печатался частями в журнале «Современные записки» с 1923 г. обе темы соединились в судьбе героини.

С 1925 г. в творчестве писателя обозначается тема «Руси вечной», «Святой Руси», которая проступала и прежде, но в полной мере прозвуч-

чала в «Преподобном Сергии Радонежском», затем в «Афоне» (1928) и «Валааме» (1936), вошла как важнейший компонент раздумий автора почти во все его произведения.

В 1927 г. появился сборник «Странное путешествие», в состав которого вошли повесть, давшая название сборнику, а также рассказ «Авдотья-смерть». В 1929 г. завершена повесть «Анна». Эти произведения наиболее ощутимо передают особенности ситуации и атмосферы пореволюционной жизни. Не случайно критика оценила их как лучшие создания Зайцева по яркости и плотности образов, высокой степени драматического напряжения.

Из эмигрантского «далека» Родина была увидена в ее главной ипостаси — «в облике России духа, — во Святой Руси» («Дни»). В 1925 году в Париже был издан «Преподобный Сергей Радонежский» Зайцева, открывший агиографическую серию, созданную писателями-эмигрантами. О том, что книга Зайцева отвечала запросам эмиграции, свидетельствуют положительные отклики на нее критиков того времени. Как в 1906 г., переводя «Искушение святого Антония», Зайцев внимательно изучал различные источники и труды историков, так и теперь в работе над агиобиографией он использовал жизнеописания преподобного Сергия, исследования по истории России и по истории церкви, некоторые из которых упомянуты в авторских примечаниях. В «Преподобном Сергии Радонежском» Зайцев предстает не только как писатель, но и как читатель и интерпретатор древнерусского произведения, созданного в начале XV века. «Преподобный Сергей Радонежский» — произведение зайцевское, но образ Сергия вполне иконный.

Бытие героя определяется тремя пространственными сферами. Жизнь Сергия Радонежского проходит в определенном историческом времени и географическом пространстве. Но *жизнь* преподобного заключено в особое, сакральное пространство — пустыни, монастыря, кельи. Высшая сфера, открытая для святого, — это мистическое пространство Богообщения. Изображение или обозначение этих пространственных сфер составляет особенность изображения святого, различных сторон его бытия.

Зайцев сохраняет элементы словесного «плетения» Епифания и одновременно вводит субъективно-оценочные образы, передающие специфическое восприятие писателя XX века, но вполне соответствующие мистической сфере: «прохладный и прозрачный дух», «просветлен, пронизан духом», «ясен», «благоуханнейшее дитя Севера»¹. Как икона пишется «на свету» (золотой фон), который символизирует мир высший, мир невидимый, мир Божественной благодати, так и здесь святой соединен с горним миром своей просветленностью, прозрачностью духа. «Прозрачный», как проницаемый, пронизанный светом, наполненный светом, есть символ мира невидимого, мистического пространства.

Стилистическое своеобразие, свойственное Зайцеву, обусловило некоторое «отступление от каллиграфической верности подлиннику» (Флоренский), внесло дополнительные нюансы в традиционный образ. Под пером писателя нового времени образ святого в ореоле света вечного засиял, будто омытый свежими потоками.

¹ Курсив мой. — Н.П.

Важное место в жизни и творчестве Зайцева заняли поездки на Афон и Валаам. В плане литературном паломнические путешествия привели к созданию двух больших произведений: «Афон» (1927) и «Валаам» (1935–1936), а также нескольких очерков, посвященных Афону и Валааму. «Афон» и «Валаам» — значительный вклад писателя в развитие одного из древнейших жанров русской литературы, который сложился к началу XII века и продолжил свою жизнь в путевом очерке нового времени.

Напомним, что, во-первых, объектом изображения в хождении является сакральное пространство; во-вторых, назначение его заключается в приобщении читателя к пространству высшей реальности, поклонению святым местам; в-третьих, своеобразие художественного мира хождения определяется созданием соответствующих объекту изображения пространственно-временных отношений, которые обуславливают систему образов и другие особенности поэтики хождений, а также тип повествователя.

Сопоставление произведений Зайцева с хождением игумена Даниила позволяет убедиться в соответствии «Афона» и «Валаама» древнерусскому жанру. И в древнем и в новом произведениях можно выделить два плана повествования: обстоятельства и условия путешествия, с одной стороны, и особый мир святых мест — с другой. Первый составляет фабулу, внешнюю канву путешествия, второй — смысловую сторону этого путешествия. Внешняя канва соответствует перемещению паломников в естественном пространстве. Она раскрывается в прямой пространственно-временной перспективе, одно из обозначений которой дано в названиях глав. Мир святости — духовное переживание его — изображается по принципу обратной перспективы: движение идет от образов преддверия (или ворот), подступа к новому миру, — в расширяющийся сакральный мир и далее — в пространство высшей реальности. Такой принцип, как известно, способствует «втягиванию» в изображаемое пространство.

В «Валааме» обратная перспектива, можно сказать, «вычерчена». Пароходик идет узким путем, «понемногу стал *расширяться*¹ выход <...> А потом и вовсе вышли на волю». В открывшемся просторе сразу представляется новый мир: «Налево, за бескрайнюю далью <...> монастырь Трифона Печенегского. Справа, в нескольких десятках верст, остров Коневец. В веке четырнадцатом св. Арсений прибыл туда <...> Прямо же перед нами, очень далеко, но уже белея Собором, сам знаменитый Валаам». Собор «приближается медленно, остров же *растягивается* в длину»².

Важнейшей составляющей изображения мира святости являются специфические зрительные, слуховые и обонятельные образы, единство которых заставляет читателя пережить соответствующее впечатление.

Обратим внимание на некоторые особенности композиции. Самое волнующее для паломника в Святой Земле — участие в службе Святого Воскресения. И тот факт, что Даниил описывает это в конце своего произведения, говорит о нем как о мастере слова, художнике, придававшем большое значение композиции. Образы Святого Света и горящей лампы

¹ Курсив мой. — Н.П.

² Курсив мой. — Н.П.

ды, которую Даниил забрал через три дня, в изобразительном плане становятся символами мистического пространства, венчающими повествование о Святой Земле.

Паломник XX века покидает Афон с не менее благоговейным чувством приобщения высшему миру и завершает свое произведение таким же символическим образом: «В своем грешном сердце уношу частицу света афонского, несу ее благоговейно, и что бы ни случилось со мной в жизни, мне не забыть этого странствия и поклонения, как, верю, не погаснуть в ветрах мира самой искре». Основная часть «Валаама» тоже завершается символическим образом «обручения Богу» в сцене пострижения в схиму отца Павлина.

В жанре хождений сложился тип повествователя, получивший весьма точное определение в трехипостасной самохарактеристике В. Гигоровича-Барского: «благодарех Бога, яко сподоби мя быти сицевых своих великих даров *зрителя, поклонника и проповедника*» (курсив наш). «Зритель» и «поклонник» соответствуют «внешнему» и «внутреннему» человеку, а «проповедник» — их соединительное звено. Именно этот тип повествователя виден как в хождении игумена Даниила, так и в произведениях Зайцева.

При всей разности художественного опыта писатели столь удаленных друг от друга эпох в решении творческой задачи приобщения читателя к миру святости оказались весьма близки. Это обусловлено объектом изображения (сакральное пространство) и соответствующей ему жанровой формой.

Длительная история жанра в XVIII–XIX вв. привела к существенной его трансформации, на фоне которой произведения Зайцева — образец жанрового «аскетизма», обусловленного его ориентацией на древнейший памятник русской паломнической литературы, или на тот художественный канон, который в этом памятнике сложился как классический образец.

Значительное место в творческой биографии писателя занимают жизнеописания И.С. Тургенева («Жизнь Тургенева» — 1932), В.А. Жуковского («Жуковский» — 1951), А.П. Чехова («Чехов» — 1954). Своеобразие этих произведений обусловлено авторской позицией и объектом изображения — путь духовной жизни писателей. В 1932 г. опубликована книга «Жизнь Тургенева», в которой автор рассматривает жизнь и творчество одного из любимых писателей под особым углом зрения: в его неразрывной связи с национальными основами бытия и степени постижения им духовной жизни народа. Тургеневу посвящены и очерки Зайцева. Позже (1951 и 1954 гг.) выйдут книги о Жуковском и Чехове, о которых также неоднократно писал Зайцев в очерках, в «Дневнике писателя. 1925–1939».

Важнейший связующий элемент трех книг — это их автор. Слова Жуковского из «Невыразимого» вполне определяют роль биографа в пространстве повествования: «Сие присутствие создателя в создание». Открытая авторская позиция выражена и в прямых оценках героев жизнеописаний, и в оценках их творчества. Несомненно также, что автор стремится к наибольшей объективности, привлекая документальный материал. Взглядом художника он оценивает мастерство писателей.

Образы героев в жизнеописаниях (при всей их индивидуальности) создаются по единому принципу. Из фактов жизни и творчества складываются портретные (индивидуальные) черты писателей. Но отбор фактов обусловлен задачей автора высветить «высокие тяготения», *лик* каждого из них.

В жизнеописаниях показано три типа соотношения земной и духовной сферы в жизни художника. Тургенев, обладая «христианскими же качествами души», все-таки оставался во власти земного. И хотя был «в нем запредельный порыв», но «мистика его была не православна». Жуковский тоже мечтал о земном, человеческом счастье, но Промысл чувствовал и принимал смиренно. Для него всегда было «главное: величие нравственное». Он понимал: «искусство искусством, но есть нечто и высшее». Путь его жизни — это путь духовного роста, который позволяет автору жизнеописания подвести итог: «Странно было бы, если бы такая жизнь не приводила к Царствию Божию». В Чехове-докторе отмечено его пристрастие к материализму, но в Чехове-человеке и художнике всегда жила «тоска по Божеству». «Христианский мир <...> в нем произрастал», и в земном пути своем он служил Богу «в Его бедных» и «в Его отверженных». Иконописная ясность образов, четкость композиции, пространственно-временные построения обусловлены в значительной степени агиографическим каноном с его ориентацией на должное в человеке, на его лик.

В 1933 г. Зайцев пишет роман «Дом в Пасси», в котором обращается к проблемам эмигрантской жизни, обобщая наблюдения и собственный опыт более чем десятилетнего отрыва от родины. Л.М. Аринина так определяет место этого произведения в наследии Зайцева: «роман “Дом в Пасси” открывал новый этап в творчестве писателя и сразу же обозначал его главные проблемы и новые художественные формы, именно с этого романа преобладает “тон большего спокойствия и объективности”»¹.

Как полагает тот же исследователь, в этом произведении писатель ставит иные задачи, нежели в «Золотом узоре»: «как жить вне Родины? И главное — кем теперь себя осознавать: вечным, а потому неукорененным странником или все же призванным сохранить какие-то очень важные ценности в условиях, когда весь мир против этой миссии»². Критерием оценки героев становится сохранение или утрата чувства Родины, которое сопряжено с религиозной истиной. Не случайно важнейшим персонажем произведения становится монах Мельхиседек: «он носитель идеи, а потому в книге он герой без биографии».

Для воплощения замысла писатель нашел нужную ему форму: «Избранная автором новая свободная форма романа, фрагментарность ее, ведущая к ослабленности жесткой композиции, позволили Б. Зайцеву сочетать в одном произведении эпическое и лирическое начала, хроникальность в форме изложения, то есть фактически уже подойти к тому

¹Аринина Л.М. Роман Б. Зайцева «Дом в Пасси» и его место в творческом наследии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. — Калуга, 2001. — С. 97.

²Там же.

жанровому образованию — “роман-хроника-поэма”, которым он определит <...> “Путешествие Глеба”»¹.

Путь жизни как поиск Истины и обретение ее во Христе стал основой автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба» (1935–1952). Современник-критик так определил объект ее изображения: «некое таинственное странствие человеческой души в мире»².

Одна из важных составляющих тетралогии Зайцева — корректировка прошлого с позиций настоящего, с позиций обретенного жизненного опыта и веры, что обусловило особенности субъектной организации в романе. В связи с этим можно выделить два компонента повествования — нравственно-религиозный в оценках поведения, действий героя и религиозно-мистический в освещении восприятия им окружающего мира, особенно мира природы, — которые реализуются, прежде всего, в образе повествователя. В «Путешествии Глеба» очевидна фразеологически выраженная точка зрения повествователя, способствующая реализации авторского задания.

Автор всякий раз подчеркивает, что герой его вбирает в себя красоту и величие мира стихийно, не сознавая ни этот мир, ни себя как Божие творение, тогда как повествователь именно так сознает мир и себя в нем. Позиция героя понятна, так как семья не была верующей, но и в духе атеизма детей не воспитывали, некоторые общепринятые правила соблюдали. Например, отмечено, что в доме «кое-где висели образа, но случайные, без любви заведенные, без любви к ним и относились». Такие отрицательные корректировки тоже важны как показатель особой точки зрения повествователя: не осуждающей, но отмечающей отсутствие важных для него составляющих духовной жизни. Весьма показательным является сравнение первой части тетралогии («Заря», 1935–1937) и одноименного рассказа 1910 года. В рассказе 1910 года об иконах вообще ничего не сказано так же, как и о поездке через Козельск, мимо Оптиной пустыни. В роман вводится образ монастыря, упоминается старец Амвросий, а также «литературный контекст» Оптиной.

Важны осудительные и иронические интонации повествователя в отношении к охоте. Хотя автор и понимает, что герой его впадает в грех неосознанно, с позиций уже иного отношения к жизни, он в этой, вполне определенной, точке зрения повествователя выражает покаяние за прегрешение «невольное», совершенное по неведению. То, что здесь осуществляется несомненное авторское задание, подтверждает и рассказ 1910 г., где даны лишь два эпизода охоты и совсем в иной эмоциональной тональности.

Объектом сознания повествователя являются обстоятельства, определявшие формирование личности ребенка. Обстоятельства эти весьма разнообразны и по-своему значительны. Точка зрения повествователя

¹ Там же. — С. 96–97. В 1934 г. Зайцев начал работать над повестью «Заря» — первой частью автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба». В сопоставлении с одноименной повестью 1910 г. она дает отчетливое представление об изменении мировосприятия писателя и его художественного мира.

² Мандельштам Ю. Б. Зайцев. «Путешествие Глеба» // Возрождение, 1937, 27 июля.

становится оценочной, когда решаются вопросы нравственного порядка. Стилистическая оформленность этой точки зрения связана, несомненно, с мировоззренческой позицией автора и главной темой произведения, которую можно определить как путь героя к вере. Автор выражает свою приверженность вере в разных частях романа. Она возрастает в ситуациях, приближающих к ней независимо от осознания героем, и исчезает, когда герой удаляется от нее. Эта точка зрения обусловила жанрово-стилевое своеобразие тетралогии: использование агиографических топосов, значительное место в повествовании образов христианского универсума.

Рассказ «Река времен» (1964) завершает собственно художественное наследие Зайцева. В нем подводятся итоги многолетним раздумьям писателя о вечных проблемах бытия, о судьбе России, самобытности и сложности души русского человека, о смысле творчества и преемственности поколений. Название рассказа отсылает к известному выражению Г.Р. Державина, его незавершенной оде «На тленность», а в ходе повествования и к оде «Бог».

Цитаты из державинских од и другие реминисценции чрезвычайно важны, выполняя смыслоформирующую и структурообразующую роль. Они ведут к пониманию того, что противоречивость мироощущения, отраженного как в одах, так и в томлениях Андроника, оказывается внешней. Последнее слово рассказа — слово Священного Писания, в свете которого «позиции, определенные интертекстуальными комплексами, оказываются пересекающимися, взаимопроницаемыми»¹.

На уровне системы образов принцип контраста использован в изображении двух главных персонажей. В Савватии и Андронике акцентированы те черты русского характера, которые можно рассматривать как архетипические и в русской литературе, представленные такими яркими образами, как Хорь и Калиныч. Тургенев на другом (мирском) материале показал по существу те же свойства русского характера. Даже сопоставление двух героев открывается близкими фразами. У Тургенева: «Оба приятеля несколько не походили друг на друга». У Зайцева: «Оба хоть и архимандриты, а совсем разные». Жизненная крепость, практичность Хоря, как и Савватия, подчеркнуты их внешностью: «плечистый и плотный — сам Хорь», «Савватий <...> сильный, плотный, румяный». Поэтичной и восторженной натуре Калиныча, как и учености Андроника, более соответствует другая внешность, они и по возрасту близки: Калиныч «человек лет сорока, высокого роста, худой». «Андроник вовсе еще не стар, но с проседью уже, худой, высокий». Сходны эти пары и в их умственном и душевном устроении. Хорь, хотя и обладал «обширными» познаниями, «но читать не умел, Калиныч — умел». Савватий, разумеется, читать умел, но от учености Андроника, выводившего «православие на европейский простор», он был далек.

В этих очевидных параллелях, с одной стороны, утверждается единство русского мира в его историческом бытии, в сохранении духа

¹ Козыро Л.А. Интертекстуальные связи в рассказе Б.К. Зайцева «Река времен» // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. — Калуга, 2003. — С. 200.

«Руси вечной» даже вдали от России, в «стране нерусской». С другой стороны, в плане «вечных вопросов» о пути и смысле жизни — образы эти восходят к евангельским образам Марфы и Марии. И писатель в решении их вполне согласуется с богословом, писавшим: «Есть “благая часть”, которая “не отнимается”». И Марфа участвует в ней, а не только Мария»¹.

Основные проблемы рассказа реализуются и на других структурных уровнях произведения, в частности, в пространственно-временных построениях.

Открывает рассказ изображение особого пространственного мира: «За оградой небольшой холм, на нем храм, несколько немолодых простеньких домов. С улицы ведет ввысь тропинка-лестенка, а вокруг разрослись каштаны, вечно переливается листва их <...> Это русский монастырь имени великого Святого. В стране нерусской ведет он свою жизнь». Здесь сконцентрированы основные темы и образы произведения: сакральное пространство (ограда как изъятость из мира), горнее место его (храм на холме), нелегкий путь к нему (тропинка, идущая вверх), тайна жизни и смерти (*вечно* переливающаяся листва), судьба России и душа русского человека в их противостоянии Западу (русский монастырь в стране нерусской). Пространственный мир, при всей его значимости, показан просто, как это свойственно иконе.

Иконописность изображения окончательно оформляется в «свете» финала: обобщенный и скромный образ монастыря с его обитателями вписывается в золотой фон восходящего солнца: «золото лучей пало на золото митры. <...> и все торжественнее золотили солнечные лучи скромные стены и скромные предметы комнаты». Многозначителен и жест Андроника, выключавшего лампы: его коснулся свет мира горнего (золото солнца), в котором меркнет обольщение мира сего (электрический свет), уходят сомнения. Подобные образы есть и в других произведениях писателя. Но здесь они достигают глубины смысла при необычайной лаконичности изображения, присущей иконному письму и отличающей позднего Зайцева.

Зайцев в «Реке времен», подобно М.В. Нестерову, создает свою предстоящую и молящуюся «Святую Русь», «Русь вечную»: укорененную в жизни, но и твердую в вере (Савватий), глубокомысленную и духовно томящуюся (Андроник), просветленную и духовно возносящуюся (Иоанникий), страждущую и смиренную (Леонид Иванович). Образы рассказа обобщают, концентрируют в себе различные пути и степени обретения мира в Боге. Писатель заключает их в сакральное пространство иконы (золотой фон финала) и «неиссякаемой книги», придавая им символическое значение. Так он ведет свое художество «от реального к реальнейшему».

Приняв православие как образ жизни, писатель ощущает свое всегдашнее стояние в Боге. Не случайно в дневниковых записях, размышляя о столь подверженном разрушению труде средневекового книжника, Зайцев заключает: «Он спокоен, прочен потому, что в конце концов пред-

¹ Флоровский Г.В. Христианство и цивилизация. — *Он же*. Вера и культура. — СПб., 2002. — С. 648–649.

ложен Богу». Творчество писателя рассматривается как его житнетворчество, как исполнение предназначенного, то есть как служение Истине, как осуществление смысла жизни. Эта позиция обусловила в целом особенности художественного мира Зайцева. Его творчество соответствует программе Жуковского «жить как пишешь», которая прокомментирована С.Г. Бочаровым: «писать так, чтобы возвышать свой человеческий образ и этим самым его приводить в соответствие с образом своей поэзии»¹. Зайцев никогда не стремился к экспериментам со словом, но нашел Слово, помогающее возвышать человеческий образ.

В 1939 г. вышла мемуарная книга «Москва», объединившая ряд очерков, публиковавшихся в парижских газетах и журналах в 1920–1930-е годы. Зайцев вспоминает о театральной жизни Москвы, о творческих объединениях в дореволюционной Москве, о друзьях-писателях, о своем пребывании в Александровском военном училище, о Москве 1920–1921 гг.

Творческая индивидуальность Зайцева проявилась как в упрочении религиозного начала, обусловившего своеобразие произведений не только с этой тематикой, так и в дальнейшем развитии того художественного стиля, который критики называли «акварельным».

Михаил Андреевич Осоргин (1878–1942). К числу старшего поколения прозаиков-эмигрантов принадлежал и М.А. Осоргин (наст. фамилия Ильин). Он родился в Перми, а умер в Шабри, во Франции.

М.А. Осоргин окончил в 1897 году Пермскую гимназию, затем учился на юридическом факультете Московского университета. Журналистско-писательская деятельность Осоргина началась в гимназические годы и связана с «Пермскими губернскими ведомостями», где Осоргин вел рубрику «Московские письма» («Дневник москвича»). В его корреспонденциях видны некоторые черты, развившиеся в пору зрелого творчества: душевные, доверительные интонации, юмор, незлобивая ирония. В 1904 г. Осоргин вступил в партию эсеров, непосредственного участия в террористических актах не принимал, но у него на квартире хранилось оружие, скрывались террористы. Судьбы эсеров впоследствии нашли отражение в произведениях писателя.

«После крушения революции пятого года» Осоргин уехал в Италию: «наблюдать жизнь чужую, — только наблюдать, сердцем в ней не участвуя» («Времена»). Первая его эмиграция закончилась в мае 1916 г. За это время он стал крупнейшим знатоком современной Италии. В газетах и журналах регулярно публиковались его обзоры и статьи об этой стране, составившие основу книги «Очерки современной Италии», вышедшей в 1913 г. в Москве. Итальянские впечатления отражены и в сборнике «Там, где был счастлив», написанном уже в годы второй эмиграции (1928).

После Октябрьской революции Осоргин стремился к сплочению творческих сил страны: активно участвовал в учреждении Союза писателей, Союза журналистов, открытии Книжной лавки писателей. Он пишет ряд статей («Жизнь продолжается», «Что жизнь указывает», «Что делать? Делать и верить» — 1918), в которых убеждает интеллигенцию

¹ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М., 1974. — С. 52.

заняться созидательным трудом. О жизни в пореволюционной Москве Осоргин писал в книге «Из маленького домика», вышедшей в Риге в 1921 году.

Осенью 1922 г. в группе писателей, философов, ученых Осоргин был выслан за границу, где жил до конца своих дней. Он был одним из немногих, кто трезво оценил ситуацию и покидал Россию «с чувством уверенности», что не вернется. О своей политической позиции он говорил как о «беспартийном анархизме». Не случайно М. Алданов отметил: «Если бы М.А. хотел сотрудничать лишь в изданиях, его взгляды разделявших, то ему писать было бы негде». В Париже Осоргину было предложено сотрудничество в «Последних новостях», самой крупной газете эмиграции, в которой он вскоре вел 17 тематических рубрик. В числе их — библиофильская тема. Очерки на эту тему (1928–1934) составили сборник «Заметки старого книгоеда». Много писал он и для журнала «Современные записки».

Расцвет писательского таланта Осоргина приходится на конец 1920-х — 1930-е годы, когда он создает романы и повести «Сивцев Вражек» (1928), «Вещи человека» (1929), «Повесть о сестре» (1931), «Чудо на озере» (1931), «Свидетель истории» (1932), «Книга о концах» (1935), «Вольный каменщик» (1937), «Повесть о некоей девице» (1938), последняя прижизненная книга — «Происшествия зеленого мира» (1938). «Почти все мои книги написаны в эмиграции, — писал он в книге «Времена», — но жизненный материал для этих книг давала только русская жизнь».

«Сивцев Вражек» — первый роман Осоргина, печатавшийся в «Современных записках» в 1926–1928 гг. Он принес ему успех и мировую известность: выдержал подряд два издания на русском языке (1928 и 1929), был переведен на многие иностранные языки, в США получил премию Книжного клуба. О нем много писала русская эмигрантская критика. Почти единодушно рецензенты признавали художественные достоинства романа, лишь З. Гиппиус отказала автору в художественности. Ее неприятие вызвали некоторые философские воззрения писателя. Б.К. Зайцев сетовал на автора за его атеизм, за «его стремления при каждом удобном случае надерзить Богу».

Сам автор подчеркивал, что идея произведения «лежит вне партий и программ <...> в плоскости человеческой правды и совести». Не случайно основным принципом отражения событий предвоенного, революционного и пореволюционного времени становится, с одной стороны, широкое обобщение, порой сопровождающееся горькой иронией повествователя, а с другой — яркие, запоминающиеся образы. Так, об октябрьских днях в Москве сказано: «Из горевших и обстрелянных домов выбегало довольство и в ужасе шарахалась нужда, — и оба попадали под огонь пулеметов. С каждым выстрелом — ближе к победе, меньше врагов. Из отельчика в доме, где была и столовая, выползли и заметались с узлами десять старух; одни убежали, прикрывшись шалью от свинцового дождя; другие умерли со страху; третьи наглоотались пуль или сгорели, — ближе стала свобода. <...> Закинув руки и отбросив ружье, лежал на дороге убитый солдат, смеясь зубами небу; он так и не узнал, за чью правду пал и какая сторона причислит его к павшим своим героям».

Несомненно, в память читателя впечатывается образ Обрубка — оставшегося без рук и ног офицера Стольникова. Его денщик Григорий — один из наиболее значительных второстепенных образов. Первая часть романа завершается его уходом из революционной Москвы, и уход этот, безусловно, символичен: «Так, неспешно, упрямо, шаг за шагом, подале, уводил Григорий к местам святого упокоения старую Русь. Не с гиком и проклятьями, как уводили ее другие, не в кладях и чемоданах, не под охраной штыков, которым судьба не сулила вернуться, — но старым путем богомоллов и странников, носителей простой житейской правды, искателей истины вековой».

Связующий образ всего романа, состоящего из двух частей, разбитых на главы, — образ главной героини, внучки профессора-орнитолога Таныши. В этой девушке воплощена вера автора в преображение России. Жизнеутверждающий пафос романа отличает его почти от всего, созданного в это время эмигрантской литературой.

Руслу эмигрантской литературы соответствовала «Повесть о сестре», где любовно описывались безвозвратно ушедший домашний уклад, жизнь московского студенчества и молодой интеллигенции. Изображение радостного приятия жизни во многом противопоставлено духу и образам «Жизни Клим Самгина», о которых Осоргин писал в статье 1928 г. как о резонерах с «бедными и серыми переживаниями».

«Свидетель истории» и «Книга о концах» — это диалогия о деятельности эсеров-террористов. В основе повествования — действительные события и лица, автобиографический материал. Важное место в диалогии занимает «свидетель истории», отец Яков, добрый и свободный дух которого устремлен к правде и через восприятие которого даны многие эпизоды. Как и уход Григория в «Сивцевом Вражке», гибель отца Якова в «Книге о концах», безусловно, символична.

Не входя ни в какие партийные группировки, Осоргин стал активным членом масонской ложи «Северная звезда», а в 1934 г. по его инициативе была создана «правильная и совершенная» ложа «Северные братья», руководителем которой он был до осени 1938 г. Целью объединения стал поиск истины, познание смысла жизни. Осоргин был убежден, что этой цели могут достичь только люди, свободные от всяких догм, в том числе и религиозных. Этой теме посвящен роман «Вольный каменщик».

В июне 1940 г., за два дня до захвата немцами Парижа, Осоргин с женой уехал на юг Франции, в Шабри, откуда отправлял статьи в газету «Новое русское слово». Позже они составили циклы, изданные вдовой писателя: «В тихом местечке Франции» (1946) и «Письма о незначительном» (1952). Эти корреспонденции могли стоить автору жизни. О впечатлении, производимом ими, вспоминал М. Алданов: «Помню, когда его корреспонденции стали появляться в «Новом русском слове», мы их читали с ужасом: «Ведь его же отправят в Дахау!» — говорили все».

Блистательным завершением творческого пути писателя стала книга «Времена» (полностью опубликована в 1955), жанр которой обозначен автором: «Автобиографическое повествование». О цели создания книги Осоргин пишет: «И вот подобрав обрывки прошлого, оставшиеся не на бумагах, не в документах эпохи, не в письмах, а в памяти, я их сплетаю в

книгу, чтобы уж нечего было хранить и беречь». Со свойственной ему самоиронией писатель объясняет ограничение повествования лишь тремя эпохами жизни: «Книга о детстве, юности, молодых годах. Старость не нуждается в книге — ей довольно эпитафии». В книге сформулирован и принцип работы над воспоминаниями: «не буду рассказывать — мне хочется рождать образы прошлого, дав им полную свободу». В начале повествования о детстве сказано: «я беру не палитру и кисти, а набор цветных детских карандашей и приступаю к работе. Я рисую приземистый дом в шесть окон с чердаком...». Книга сразу увлекает не только своими образами, но и тем безукоризненным языком, изящным стилем и лиризмом повествования, которые отличают Осоргина-художника.

Александр Валентинович Амфитеатров (1862, Калуга — 1938, Леванто, Италия) октябрьские события 1917 г. встретил враждебно, трижды подвергался арестам и «основательно познал прелести узилищ Чрезвычайки». Опасаясь очередного ареста, в августе 1921 г. с семьей бежал за границу. Жил в Италии, неизменно занимал убежденную антисоветскую позицию.

В творчестве периода эмиграции сохраняется интерес писателя к историческим хроникам. «Сестры» (хроника в 4 романах: «Гнездо», «Непоседа», «Супруг», «Примадонна») были начаты еще в предреволюционное время. В предисловии к первому изданию 1917 г. автор писал: «Роман-хроника «Сестры» основан на подлинных записках русской артистки, оперной певицы, названной в романе именем Марьи Павловны Урошич. Под этим именем мы и будем ее знать».

Писатель пытался осмыслить катастрофу в России, используя «человеческие документы». Не случайно, готовя второе издание, он подчеркнул в предисловии: «рассказы М.П. Урошич явятся теперь, хотя отдаленным, но не лишним историко-бытовым комментарием к загадке: почему так легко и беззащитно рухнула повсеместно старая русская культура?»

В 1922 г. выходят романы Амфитеатрова «Без сердца» и «Скиталица». В 1928 г. опубликована «Лиляша. Роман одной женской жизни» (книги 1–3), продолжающая тему «Марьи Лусьевой». В 1928 и 1931 гг. появились первые два тома романа «Вчерашние предки». Этот роман мыслился писателем как завершающая часть хроники «Концы и начала», писавшейся с 1913 г.

В 1929 г. книгой «Одержимая Русь. Демонические повести XVII в.» завершается многолетняя работа писателя по изучению фольклора и древнерусской литературы.

В 1928 г. он опубликовал воспоминания о театре — «Знакомые музы», а годом позже вышел оттиск из газеты «Новое время», напечатавшей лекцию «Литература в изгнании», прочитанную Амфитеатровым в Миланском филологическом обществе. Это первая попытка обзора русских литературных сил за рубежом. Автор подчеркивал, что условия изгнания «не сломили ни духа, ни энергии русского литературного класса. Напротив, обновили их: расширили территориально и этнографически область нашего бытового наблюдения, обострили наше внимание, углубили психологическое проникновение». В лекции дано краткое обобщение со-

зданного русскими писателями за период 1918–1929 гг., сделана попытка систематизации («неотургеневизм», экзотическая, историческая беллетристика, «вспоминатели» и т.д.), отмечены успехи молодого поколения писателей. Амфитеатров обратил внимание и на общий недостаток эмигрантской литературы — неопределенность положительного идеала: «Мы все очень хорошо знаем, чего мы не хотим в исковерканной революцией России и что должны уничтожить, но не очень-то точно знаем, чего хотим и что должны выстроить»¹.

Одним из старейших прозаиков был **Василий Иванович Немирович-Данченко** (1844/1845, Тифлис — 1936, Прага), широко известный еще в дореволюционной России — писатель, критик и журналист. Свержение самодержавия в феврале 1917 года расценил, как и большинство интеллигентов, в розовом свете — раскрепощением народа и его победой. Октябрьскую революцию он первоначально воспринял в том же духе, но с оттенком трагизма, назвав ее «трагическим крушением отгнившей стари» («Письмо из Москвы»). Однако позднее утверждал, что ныне «морду опричника» сменил «волчий оскал комиссара» («Большевика», 1923), что до власти добрались уголовники («Молодой человек на хорошей дороге») и что «некогда великая Россия сплошь ушла в ужас небывалого горя, голода, бесправия» («Как мне жилось и работалось дома», 1922).

Еще на родине писатель работал над романной трилогией, последнюю часть которой намеревался посвятить социальной революции. Готовил к печати книгу «Облетевшие листья» (лирика в прозе, записывавшиеся много лет афоризмы и мысли).

Немирович-Данченко выехал из России в 1921 г., около года жил в Берлине, затем переехал в Прагу, где и провел последние годы жизни. Сolidный возраст и сложившаяся жизненная ситуация способствовали тому, что уже в 1921 г. в Ревеле выходит книга его воспоминаний «На кладбищах». Это была лишь одна часть задуманных писателем мемуаров «Близкие дали».

Немирович-Данченко сотрудничал во многих журналах и газетах русского зарубежья («Воля России», «Иллюстрированная Россия», «Последние новости» и др.). В 1923 г. вышел его роман «Вольная душа (Из воспоминаний художника)», в котором показан путь героини от хождения в народ до эмиграции. В 1920-е годы он писал также рассказы и повести, посвященные трудной жизни русских эмигрантов. В эмиграции издал ряд книг, в основном представляющих собой перепечатку произведений, ранее опубликованных в России.

В автобиографии писатель подводит итог своего зарубежного творчества: «Написано много: романы «Она», «Святой грех», «На бабьих хлебах» — и 12 томов повестей и рассказов, упокояющихся до радостного утра в моем письменном столе. Издателей нет»².

Из прозаиков-сибиряков известной популярностью пользовался **Георгий Дмитриевич Гребенщиков** (23 марта/ 4 апреля 1882 (ранее ошибочно считалось 24 апреля/ 6 мая 1883), с. Николаевский Рудник Томс-

¹ Амфитеатров А.В. Литература в изгнании. — Белград, 1929. — С. 13.

² Венок незабвенному старшине, дорогому Василию Ивановичу Немировичу-Данченко... — Прага, б/г. — С. 17.

кой губернии — 1964, Лейкленд, штат Флорида, США; псевдоним Сибиряк). Он происходил из семьи бедного сибирского горнорабочего, учился в местной школе, но не закончил, занимался самообразованием. Работая в Семипалатинске писмоводителем у мирового судьи П.Е. Цвилинского, Гребенщиков вел записи различных жизненных ситуаций, горестей, бесчисленных проблем, в которых оказывались люди.

Литературная деятельность Гребенщикова началась в 1906 г. До революции он выпустил несколько томов собрания сочинений. Важным событием в жизни Гребенщикова стали его этнографические экспедиции на Алтай. Они во многом определили его творческие замыслы. Особое внимание писателя привлекали старообрядцы и другие инородцы. Проблема инородчества рассматривалась Гребенщиковым в статьях и этнографических очерках, а затем нашла и художественное воплощение в рассказах «Убежище» «Пришельцы» и других.

В 1915 г. Гребенщиков добровольцем ушел на фронт. С остатками армии попал в Крым, где находился до конца 1920 г. В Одессе вышла его книга «Волчья жизнь» (1918), повесть «Любава» (1919), ранее уже публиковавшиеся. В ноябре 1920 г. он покинул Крым и через Константинополь и Египет приехал в Париж.

В Париже Гребенщикову удалось выпустить собрание сочинений в 6 томах (1922–1923), рассказы для детей «В некотором царстве» (1921) и о конце войны «Путь человеческий» (1922). В журнале «Современные записки» (1921–1922) опубликован главный роман Гребенщикова «Чураевы». В это же время (1922) он вышел отдельным изданием в Париже и Софии. Как писал Г. Струве, «Первый том «Чураевых» заставил многих возлагать на Гребенщикова надежды. Была несомненная свежесть и сила в описаниях величественной алтайской природы, в характеристике некоторых членов кряжистой старообрядческой семьи Чураевых. Но было много и безвкусия».

Роман был написан еще в России в 1916 г. и вполне соотносится по тематике с такими произведениями писателей-сибиряков, как «Тайга» (1916) Вяч. Шишкова, «Темное» (1916) И. Гольдберга, «Беловодье» (1917) А. Новоселова. Особенно близки произведения Гребенщикова и Новоселова. После опубликования «Чураевых» критика сопоставляла роман с «Беловодьем» не в пользу Гребенщикова. Вместе с тем в романе Гребенщикова раскрывается одна из существенных сторон жизни старообрядцев, не отраженная у других писателей. В «Чураевых» показано не только растущее расслоение в раскольничьей среде, но подчеркнуто, что наиболее богатые из них связаны с каким-либо преступлением. Не случайно главный герой романа Василий Чураев уезжает из родной деревни. Он ищет пути к «всечеловеческому благу». Его искания оказались близки толстовской проповеди. Завершение поисков главного героя ориентировано на идеи Н.К. Рериха, что обусловило особое место пейзажа как в первом романе, так и в последующих произведениях писателя.

С Рерихом Гребенщиков познакомился в Париже. Художник принял участие в судьбе писателя. Они вместе планировали культурное обустройство Сибири и Алтая. Рерих посоветовал Гребенщикову уехать в

США, что последний не замедлил сделать, перебравшись в 1922 г. в Нью-Йорк. Здесь он участвовал в организации издательства «Алатас» (Белый камень), в котором в 30-е годы выходили его книги: «Кушавы; (Роман одного художника)» (1936), «Радонега: Сказание о св. Сергии» (1938), «Златоглав: Стихи» (1939).

С Рерихом был подготовлен и план создания трудового и культурного центра Чураевки на базе русского скита, заложенного Гребенщиковым на реке Помпераг в штате Коннектикут, где он поселился в 1925 г. Идеи, обусловившие строительство Чураевки, писатель изложил в 1928 г. в книге «Гонец; Письма с Помперага (Первая помощь человеку)».

В 1924 г. Гребенщиков опубликовал роман «Былина о Микуле Буяновиче». В 1925-1926 гг. в Нью-Йорке начинают выходить в свет первые тома эпопеи «Чураевы». Н. Рубакин сообщил Гребенщикову, что Комитет интеллектуальной кооперации при Лиге Наций в Швейцарии признал эти книги выдающимися трудами и включил их в список рекомендуемой литературы. Всего вышло 7 томов эпопеи (т.1 — «Братья», т.2 — «Спуск в долину», т.3 — «Веление земли», т.4 — «Трубный глас» (1927), т. 5 — «Сто племен с единым» (1927), т. 6 — «Океан багряный» (1937), т. 7 — «Лобзание змия» (1952); готовился т. 8 — «Пляска во пламени», но из-за болезни писателя издан не был; остальные книги: т. 9 — «В рабстве у раба последнего», т. 10 — «Суд Божий», т. 11 — «Идите львами», т. 12 — «Построение храма», как полагают исследователи, существовали только в планах и черновых набросках).

В эмиграции завершилась творческая деятельность известного террориста **Бориса Викторовича Савинкова** (1879, Харьков — 1925, Москва; псевдоним В. Ропшин)¹.

Литературную известность принесла Савинкову повесть «Конь бледный», о публикации которой хлопотали З. Гиппиус и Д. Мережковский и которая вышла в 1909 г. сначала в журнале «Русская мысль», а затем отдельным изданием. Гиппиус не случайно считала Савинкова своим литературным крестником: она придумала псевдоним, дала название книге и подобрала эпиграф. В произведении показана группа террористов, в которую входят представители разных социальных слоев, в том числе и рабочих (Федор): одни идут на преступление по идее, другие — из классово-вой ненависти. Главарь боевиков Жорж утверждает: «Нет любви, нет мира, нет жизни. Есть только одна смерть». Тема смерти, точнее игры со смертью, становится основной как для Савинкова (в жизни), так и для Ропшина (в литературе). Критика положительно оценила это произведение Савинкова. А в письме к Гиппиус В. Брюсов писал, что повесть «в десять раз талантливее любой вещи» Л. Андреева.

¹ Если не считать детские годы, проведенные в родительском доме, жизнь Савинкова была в большей мере жизнью эмигранта, хотя погиб он в СССР. Первый арест прервал его обучение в Петербургском университете. Затем Савинков продолжил образование в Германии. Вернувшись в Петербург в 1899 г., Савинков был снова арестован. В тюрьме он написал небольшое произведение «Теням умерших» (1902). В 1903 он бежал из вологодской ссылки в Женеву. С 1904 неоднократно был членом ЦК эсеров. Впоследствии он рассказал об этом периоде жизни в книге «Воспоминания террориста», опубликованной после его смерти.

С 1911 г. Савинков жил сначала в Италии, а потом во Франции. Там он писал роман «То, чего не было», который выходил частями в журнале «Заветы» в 1912–1913 гг., а в 1914 г. был издан отдельной книгой. В романе рассказано о распаде дворянской семьи, три брата которой уходят в революцию, в террор, и гибнут один за другим. Автор размышляет о характере Московского восстания, его руководящих и движущих силах, о руководителях и исполнителях террористических актов. В романе показано, что революционная ситуация — это результат духовного кризиса, который приводит к вседозволенности, о чем прямо говорит одна из героинь: «Такому человеку позволено все. <...> Мы решились на революцию, на террор, на убийство, на смерть». Здесь речь идет уже не о пяти миллионах жертв, как в романе Лескова «Некуда». «Теоретик», создатель программ для боевых групп считает, что практика индивидуального террора устарела, пришло другое время: «Понимаете, нужен террор, массовый, универсальный, всеобъемлющий, беспощадный <...> надо истребить сто миллионов... Стесняться нечего... И я... Я, Рувим Эпштейн, знаю, как это сделать».

Роман вызвал многочисленные отклики, которые в большей мере относились к проблематике произведения. Группа народников прислала в журнал письмо, обвиняя автора в том, что он порочит революцию, и требуя остановить публикацию. Что касается художественной стороны романа, то почти единодушно критика оценила его как слабый.

Первая мировая война застала Савинкова на юге Франции, вернуться на родину ему удалось только в феврале 1917 года. После прихода к власти большевиков он встал на путь борьбы с ними, о чем рассказал в книге «Борьба с большевиками», вышедшей в 1920 г. в Варшаве. Главная мысль ее в том, что для России гражданская война — это акт очищения, после которого она станет сильнее, чем прежде. Но, чтобы довести дело до конца, нужны новые жертвы.

В 1923 г. в Париже выходит повесть Савинкова «Конь вороной», которая во многом перекликается с «Конем бледным», что видно из названия, а также из повторения многих строк ранней повести и имени главного героя. В «Конь вороной» тоже представлены персонажи разных социальных слоев. Крестьянин-старовер Егоров одинаково ненавидит как большевиков, так и помещиков. Рабочий Иван Лукич, коммунист, сотрудник, не приемлет «новую» жизнь, поняв на опыте ее сущность, и становится бандитом. У каждого есть причины, заставившие пойти против власти Советов. Ненависть главного героя к большевикам — обобщающего, «патриотического» характера: «В распояску предали они Россию на фронте. В распояску, с папиросой в зубах, они оскверняют ее теперь. Оскверняют быт. Оскверняют язык. Оскверняют само имя: русский. Они кичатся тем, что не помнят родства. Для них родина — предрассудок. Во имя своего копеечного благополучия они торгуют чужим наследием, — не их, а наших отцов». Повесть «Конь вороной» явилась итогом жизнедеятельности террориста-писателя, — деятельности сравнительно недолгой, но весьма бурной.

Отмечая, что у Савинкова «не было большого художественного таланта», Ф. Степун задается вопросом, почему «написанное им читается

не только с захватывающим интересом, но и с волнением», и отвечает: «Савинкова тянуло к перу не поверхностное тщеславие и не писательский зуд, а нечто гораздо более существенное: чтобы не разрушить себя своею нигилистическою метафизикою смерти, он должен был стремиться к ее художественному воплощению»¹.

В результате операции «Синдикат-2», которую в 1923–1924 гг. проводило ГПУ, Савинков был завлечен на советскую территорию и арестован в Минске. В мае 1925 г. газеты сообщили о его самоубийстве.

В эмиграции продолжилось и творчество **Ивана Федоровича Наживина**² (1874, Владимирская губ. — 1940, Брюссель). В книге Г. Струве об этом писателе сказано очень коротко: «В эмиграции подвизался также бывший толстовец И.Ф. Наживин. В 20-е годы им было опубликовано несколько романов на злободневные темы, в том числе длинейший роман о Распутине».

В 1920 г. Наживин эвакуировался из Новороссийск в Болгарию, жил в Австрии, Югославии, Германии, с 1924 г. поселился в Бельгии. Свое ненавистное отношение к событиям 1917 г. выразил в «Записках о революции» (1921).

В первые годы эмиграции Наживин издал ряд произведений: книгу повестей «Во мгле грядущего» (1921), повесть «Четверть века спустя» (1922), рассказы для детей «В деревне» (1922), сборник рассказов «Перед катастрофой» (1922), «Среди потухших маяков: Из записок беженца» (1922), «Накануне: (Из моих записок)» (1923). Эмигрантская печать отзывалась на эти книги отрицательно.

Наживин оказался очень плодовитым автором, написавшим в эмиграции около пятидесяти повестей и романов, посвященных как современным проблемам, так и исторической жизни недавнего прошлого и древних эпох. Особое внимание привлек роман в трех частях «Распутин» (1923–1924), переведенный на несколько европейских языков. Интерес был обусловлен героем и событиями, описанными произведением.

О судьбе эмигрантов, о современности написаны романы «Фатум: Беженский роман» (1926), «Прорва: Беженский роман» (1928), «Большевичка» (1931), «Молодежь» (1938). В исторических романах писатель обращается как к русскому прошлому, так и к европейской истории: «Перун: Лесной роман» (1927), «Казаки» (1928); «Глаголют стяги...» (1929) — о Руси времен князя Владимира; «Бес, творящий мечту»

¹ *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. — СПб., 2002. — С. 370.

² И.Ф. Наживин родился в семье купца второй гильдии, занимавшегося лесоторговлей. С 18 лет, благодаря поддержке отца, подолгу жил во Франции и Швейцарии. Первые рассказы были опубликованы в 1890-е годы. С 1900-х г. становится последователем и пропагандистом идей Л. Толстого, с которым познакомился в 1901 г. и впоследствии неоднократно бывал в Ясной Поляне и беседовал с великими писателем. До революции в различных московских изданиях выходили сборники рассказов Наживина, путевые очерки «Среди могил» (1903), автобиографический роман «Менэ... тэкел... фарес...» (1907). Критика оценивала произведения писателя либо сдержанно, либо отрицательно. О его рассказах В. Брюсов заметил, что они написаны «ленивым и серым языком». В 1918–1919 гг. находился в войсках Врангеля, был сотрудником газет в Ростове-на-Дону, Одессе, публиковал пропагандистские брошюры.

(1929) — о времени Батия; «Во дни Пушкина» в 3-х книгах (1930); «Кремль: хроника XV–XVII вв.» (1931); «Иудей» (1933) — из жизни Рима I века, «Софисты: роман-хроника из жизни Греции V века до Рождества Христова» (1935), «Лилии Антиноя» (1933) и многие другие.

О своих встречах и беседах с Л.Н. Толстым писатель рассказал в книге «Неопалимая купина: Душа Толстого» (1936).

С 1934 г. Наживин ходатайствовал о советском подданстве, надеялся вернуться на родину, но осуществить это не удалось.

Прозаики младшего поколения первой волны русской эмиграции. Из прозаиков младшего поколения русской эмиграции обратили на себя внимание В.В. Набоков (до 1940 — Владимир Сирин), Гайто Газданов, М. Агеев, Н.Н. Берберова, И.В. Одоевцева, В.Г. Федоров, Л.Ф. Зуров, И.С. Лукаш, В.С. Яновский и др.

Нина Николаевна Берберова (1901, Петербург — 1993, Филадельфия) родилась в семье, по отцовской линии восходящей к армянскому роду, а по материнской — к русским помещикам. Первой ее публикацией (1922) стало стихотворение «О том, что вечером морозным...». С тех пор в эмигрантских газетах публиковались ее стихотворения. В 1922 г. вместе со своим мужем В. Ходасевичем Берберова приехала в Берлин. Переселившись в Париж, Берберова стала сотрудником газеты «Последние новости», в которой вышла серия ее рассказов «Биянкурские праздники» (1928–1940): «О закорючках», «Фотожених», «Аргентина», «Цыганский романс» и др. Впоследствии она писала об этих рассказах: «Их историко-социологическое значение (как мне сейчас кажется) далеко превосходит их художественную ценность». В них отражена жизнь русских эмигрантов, судьбы бывших солдат и офицеров, работающих на заводах Рено, служащих таксистами, официантами и т.д. Повествование дано в форме сказа, что обусловлено авторским заданием: «ирония автора должна была проявиться в самом стиле его прозы, и потому между мною и действующими лицами появился рассказчик». Герои говорят «языком героев Зощенко», впитавшим «в себя слова французские».

Одновременно с «Биянкурскими праздниками» стали создаваться и рассказы, написанные «собственным голосом», выражающие позицию автора-рассказчика. Автора интересует не только бытовая, но в большей мере психологическая сторона жизни ее героев, которая часто связана не столько с тяжелыми условиями эмиграции, сколько с особенностями характера героя, сформировавшимися еще в России («Аккомпаниаторша», «Лакей и девка»).

Так, дочь действительного статского советника Таня, героиня рассказа «Лакей и девка» (1937), имела свое представление о необходимом для жизни: «это неперменное, необходимое состояло из праздности и телесной сытости, — а вместе могло бы называться на ее языке парижским счастьем». Вопрос о цели жизни она решает быстро и просто: «Люди живут для удовольствия». И для своих удовольствий она не считается ни с кем: переходит дорогу родной сестре, разрушает жизнь других людей, в итоге и сама погибает.

В повести «Рокаваль. Хроника одного замка» (1936) особое значение приобретает тема памяти как сущностной связи с национальным бы-

тием, с родиной. Память помогает рассказчику-эмигранту, несмотря на скитания, в самом себе найти основания для укрепления в жизни. Утрата памяти ведет к разрушению прочного быта даже в родовом гнезде, к распадению этого гнезда, обрекает на скитальчество обитателей Роканваля.

В этот же период Берберова написала три романа, посвященные эмиграции: «Последние и первые: Роман из эмигрантской жизни» (1930). «Повелительница» (1932), «Без заката» (1938). Первый роман вызвал похвалы критики, которая отметила и некоторые недостатки, в частности, нервное напряжение, тяготеющее к настроениям Достоевского, а также позицию автора, которого «тянет писать на тезу, доказывать, а не рассказывать». Во втором романе В. Вейдле заметил уже иные тенденции: поворот к «хорошо расчищенным классическим садам французского романа». Третий роман несколько разочаровал ожидания критиков. Г. Струве писал: «оптимистический тон романа оказался надуманным, счастье героини навязанным ей».

Свою легту писательница внесла и в библиотеку биографий русских деятелей культуры, написав две книги о композиторах: «Чайковский. История одинокой жизни» (1936) и «Бородин» (1938).

Во время войны Берберова оставалась в оккупированной немцами зоне Франции. После войны она была редактором литературного отдела парижского еженедельника «Русская мысль». В «Новом журнале» частями печатался ее роман «Мыс бурь» (1950–1951). В 1950 г. она переехала в США, с 1958 г. преподавала в Иельском, затем в Принстонском университетах, продолжая писательскую деятельность. В Лондоне и Нью-Йорке в 1969 г. впервые опубликована автобиография «**Курсив мой**» на английском языке; первое русское издание с поправками вышло в Мюнхене в 1972 г.

В 1980-е годы опубликованы такие книги, как «Железная женщина: Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях» (1981) и «Люди и ложи: Русские масоны XX столетия» (1986). А. Вознесенский назвал «Железную женщину» «инфроманом, романом-информацией, шедевром нового стиля нашего информативного времени, ставшего искусством».

Как тонкий ценитель современной литературы Берберова предстает в своих литературно-критических статьях, публиковавшихся в «Новом журнале» и других изданиях.

Ирина Владимировна Одоевцева (Гейнике Ираида Густавовна; 1895, Рига — 1990, Петербург) начинала как ученица Н. Гумилева. Первый сборник стихотворений «Двор чудес» вышел в Петрограде в 1922 г. В том же году она вслед за мужем, Георгием Ивановым, выехала за границу. Большую часть жизни прожила в Париже. В 1987 г. вернулась в Россию.

В эмиграции Одоевцева продолжала поэтическое творчество и издала несколько сборников. В 1920-е годы она обращается к прозе, публикует рассказы в различных журналах. В 1927 и 1931 гг. вышли первые романы — «Ангел Смерти» и «Изоolda». В 1938 г. — второе отдельное издание «Ангела Смерти».

Современные исследователи считают романы Одоевцевой не лучшим ее наследием. В. Крейд пишет: «Когда-то эти романы широко читались и

обсуждались. <...> Потом, в шестидесятые годы, романы стали постепенно забываться и вот оказались полностью забытыми». В другой статье отмечено, что «к шедеврам русской прозы их отнести трудно. <...> Одоевцева-романистка не идет ни в какое сравнение ни с Одоевцевой-поэтом, ни с Одоевцевой-мемуаристом»¹.

В 1930–1940-е годы эти произведения имели успех, «Ангел Смерти» был переведен на иностранные языки и вызвал немало положительных отзывов. В частности, американская пресса даже подчеркнула, что «это одна из лучших книг, переведенных с русского за последнее десятилетие».

В. Вейдле утверждал, что Одоевцева нашла свой путь в женской литературе. В «Ангеле Смерти» главной героиней является девочка-подросток Люка, стремящаяся быстрее вступить в мир взрослых, желающая любить и быть любимой, живущая романтическими представлениями, которые ведут к трагическому событию.

Второй роман Одоевцевой вызвал у современников разноречивые отзывы. Автора обвиняли даже в клевете на эмигрантскую молодежь. Милюков в «Последних новостях» отрицательно отозвался об этом произведении и дал предостерегающее автора заключение: «пора сказать талантливой молодой писательнице, что дальше — тупик». Г. Адамович отстаивал художественные достоинства романа, обращал внимание на то, что в «Изольде» «утонченно поэтическое» настроение столь же значимо, как сюжет произведения: «Вся эта трагическая и жалкая история написана как бы одним росчерком пера; без задержек или усилия, очень талантливо... В ней есть волшебство, как в снах или в сказках. Но какие страшные сны снятся Одоевцевой!»

В своем третьем романе — «Зеркало» — Одоевцева возвращается к героине первого романа и повествует о судьбе Люки, замужней женщины. В. Мирный считал, что это лучший роман Одоевцевой, в котором автор «выходит на первые места молодой эмигрантской литературы». Своеобразие композиции отмечено как удачная находка: «Подчас эти искусственные стеклянные улыбки, цвета и запахи даже удручают, но это сделано искусно, автор сам назвал свое произведение «зеркалом»: он именно этого хотел. И надо признать, то, что было задумано, выполнено отлично».

Одоевцева писала и по-французски. После войны она создала три пьесы. В авторском переводе на французском языке в 1948 г. вышел роман «Laisse toute espérance» («Оставь надежду навсегда»), действие которого происходит в Советском Союзе. Затем этот роман был переведен на английский и испанский. На языке оригинала он вышел в 1954 г. в Нью-Йорке.

В наследии писательницы есть еще один роман — «Год жизни», начало которого появилось в «Новом журнале», продолжение печаталось в «Возрождении», но роман остался незавершенным.

В 1960-е годы Одоевцева приступила к первой части своих воспоминаний «На берегах Невы», где повествование начинается с рассказа о

¹ Витковский Е.В. Вступительная статья к изданию: И. Одоевцева. Избранное. — М., 2002. — С. 22–23.

первой встрече с Н. Гумилевым, образ которого проходит через всю книгу, и завершается ее отъездом за границу. Об этой книге З. Шаховская писала: «Воспоминания ее отличаются от всех других воспоминаний своей молодостью, легкостью, беззлобностью».

В 1983 г. в Париже вышла вторая книга мемуаров — **«На берегах Сены»**. Была задумана, но не осуществлена и третья книга — **«На берегах Леты»**.

Детство и юность **Василия Георгиевича Федорова** (1895, Херсон — 1959, Прага) прошли в живописных местах устья Днепра. Любовь к природе, пристальное внимание ко всему живому и прекрасному впоследствии многое определили в его творчестве. По окончании херсонской гимназии в 1915 г. поступил в Новороссийский университет (Одесса) на юридический факультет, но курса не кончил: в 1917 г. его призвали в армию и через два месяца отпустили по болезни. Стихотворения Федорова появились в печати во время его студенчества.

В апреле 1921 г. писатель перебрался в Бессарабию, которая тогда принадлежала Румынии. Бухарест — Прага — Ужгород — Прага — вот основные этапы жизненного пути, в течение которого Федоров побывал и частным учителем, и маляром в железнодорожном депо, и платным хористом в церковном хоре, и артистом оперетты. В Праге Федоров попытался завершить свое образование, поступив на Русский юридический факультет, но, отучившись шесть семестров, вынужден был оставить его. Параллельно с работой и учебой он включился в литературную жизнь русского зарубежья. Посещал кружок «Далиборка», организаторами которого были В.А. Амфитеатров-Кадашев, П.А. Кожевников, Д.Н. Крачковский и С.К. Маковский. Кружок существовал в Праге с 1924 г. по 1933 г. В 1926 г. писатель вошел в литературное объединение «Скит», руководимое А.Л. Бемом.

В 1926 г. в журнале «Годы» увидел свет рассказ Федорова «Роман с сапогами», в этом же году варшавский еженедельник «Родное слово» напечатал его рассказ «Чародейный плес». В 1927 году появился рассказ **«Кузькина Мать»**. На Федорова обратили внимание и критики, и писатели старшего поколения. Вас. И. Немирович-Данченко писал: «Прочитав несколько рассказов г. Федорова «Карьера Баталова», «Никудышный человек» и выслушав на вечере «Скита поэтов» его отрывки из повести «Деревянный мир», нахожу, что автор их обладает несомненным талантом беллетриста и юмориста. Грешно не дать ему развиваться». В 1927 г. в № 5/6 журнала «Воля России» С.П. Постников, известный историк и библиограф, писал: «Одним ударом — своим рассказом «Кузькина Мать» — г. Федоров выдвинулся из толпы молодых писателей. <...> дебют Федорова на редкость удачный и позволяет говорить о нем как о сложившемся писателе». Среди молодых литераторов автор статьи назвал лишь три яркие индивидуальности — Вл. Сирина, Вл. Сосинского и В. Федорова.

Федоров был принят в Союз русских писателей и журналистов в Чехословацкой республике. В 1928 г. он участвовал в работе съезда русских писателей в Югославии, где произошло его знакомство с В. Набоковым. Кроме литературы, у них оказалось общее увлечение: Федоров тоже был

знатоком и коллекционером бабочек (свою коллекцию мотылей и бабочек он, уезжая из Ужгорода, подарил местному музею).

В 1930 г. в Праге издан первый сборник рассказов Федорова «Суд Вареника», в который вошло пять произведений. Герои этого цикла — жители Цыганской Слободки, стоящей в живописном месте устья Днепра, но жизнь их не согласуется с окружающим миром, она нарушена вторжением революции, гражданской войной, новыми порядками. Рассказ, давший название сборнику, начинается со своеобразной характеристики героя: «Во всем облике Вареника, в его лукавых глазах, в растрепанной бороде и помидорного цвета лысине, и в том, что он часами теперь просиживал на опрокинутой у берега бочке, — было что-то от Диогена. По-диогеновски свисали вниз босые ноги, и седые брови лохматились по-диогеновски, но ругался Вареник по-своему, по-русски, как говорится, «в три этажа». Впрочем, с того времени, как в голову ему стали приходить разные мысли, стал Вареник ругаться куда меньше, сделался ленивее на язык».

«Мысли» героя вызваны изменениями, перевернувшими привычный уклад жизни. Варенику, крепкому мужику-труженику, новая жизнь представляется «солдатской кашей, где ничего нельзя было разглядеть, но все было размешано вместе — и грязь, и всякая пакость». Когда его «раскулачили», он особенно стал задумываться о происходящем вокруг. Он не понимает, почему дармоеды отбирают у него «куль муки, наработанный мозолями», почему соседский комсомолец Гришка говорит, что ему, Варенику, еще полному сил, «помирать пора», да и как помирать «по-новому, без попа и певчих, без рисового колива, утыканного изюмом», зачем зять хочет назвать внука кличкой борзой барской собаки Маркс. В конце концов, он приходит к выводу: «Живут теперь хорошо только сукины сыны и душегубы. Дармоеды теперь живут. Тля живет... комары...».

Автор дает характерные «приметы» новой жизни, когда, например, партийный зять рассказывает тестю, как он «помог» арестованному ГПУ бывшему хозяину, у которого служил приказчиком: «Сам ходил к начальнику ГПУ, истинное слово. <...> В тот же вечер их, понятно, прикончили...». Или показывает лицо спешащего на службу интеллигента: «Испуганные глаза, как две замороженные сливы, блеснули сквозь стекла очков».

Рассказ «Кузькина Мать» наиболее показателен для манеры писателя, обращающего внимание на самое существенное в жизни человека, не зависящее ни от каких исторических потрясений. Мать Кузьки — это образ вечной матери, беспокоящейся о своем дитяти, готовой вступить за него в любой ситуации, не отступающей и перед солдатом-оккупантом, загородившим ей дорогу: «Ты это кому? — возмутилась Кузькина Мать. — Это ты на mine? Ах ты очкурок паршивый! Матку свою пужай, сопляк! Она прошла в ворота, отстранив часового, и стала подыматься по ступенькам на парадное крыльцо».

События, нарушающие привычную жизнь, даны на фоне родной, вечно прекрасной природы, образы которой мастерски создает Федоров и в которых передает неистребимую тоску по родине: «Эх, вечера над Днеп-

ром — синие, весенние, пропахшие вербами и осокой! Еще не взошел месяц, не прободал золотым рогом зеленую небесную муть. Еще бегут по воде, извиваясь, проворные медные змеи... Прислушайся! Это шумят волны. Это кукушка в часы заката звонко выстукивает над заводью давнюю твою весну. Это от верб мягкий пушок на глазах твоих и на щеках. Это от рыбацкого костра, от терпкого дыма текут по щекам слезы...<...> Ах, уж этот вербовый цвет! Летит, летит, серебристым пухом оседает на щеках, путается в бороде... И не отряхнешь его, как ни старайся. Не отряхнешь... Эх, вечера!»

Книга получила высокую оценку критики. П.М. Бицилли писал: «новороссийская деревня изображена у него с такой жизненностью, с такой свежестью красок, так правдиво и так тонко, что к «эмигрантской» литературе его книга относится столь же мало, как писанные за границей вещи Гоголя, Тургенева и Достоевского». На прочную связь молодого писателя с «крепкой русской литературной традицией» указал и П. Пильский, отметив, что «книга производит самое отрадное впечатление».

Во второй книге — **«Прекрасная Эсмеральда»** (1933) — Федоров обратился к жизни эмиграции. Название сборника отражает существенную сторону жизни многих эмигрантов: несовместимость мечты и действительности. Герой одноименного произведения живет сначала в России, затем в эмиграции, одержимый мечтой рыцарского служения Прекрасной Эсмеральде. Он потерял всякое чувство реальности. Автор, со свойственной ему легкой иронией, недвусмысленно указывает на истоки русской революции: «но вот уже вся Россия задохнулась от счастья, вспыхнула алыми флагами, загремела мелодиями оркестров, и Петр Петрович вошел в новый чудесный мир, где все было сном и где, так же, как он, все искали Прекрасную Эсмеральду».

В 1938 г. в Ужгороде была опубликована первая часть романа Федорова **«Канареечное счастье»**. Как писал автор, в этом произведении речь идет «о той горькой жизни», какой они «дышали в изгнании». «Горькая жизнь» предстает во всей своей очевидности, со всей тоской по утраченному, способной свести человека с ума. Кузьма Данилович Клопингер создал теорию «канареечного счастья», суть которой сводится к забвению прошлого: «Может быть. Россия только привиделась нам или приснилась, а на самом деле ее вовсе и нет. И ежели, скажем, мыслить так постоянно, то можно даже очень счастливо существовать. Очень даже спокойно и без всякой взволнованности души».

Не желая волновать свою душу, он и после похорон жены стал считать, что ее не было, что она лишь приснилась. Но в повествовании нет чувства безысходности, потерянности. Кравцов и Наденька любят друг друга и надеются на счастье. Стремление героев устроить свою жизнь дано на фоне множества типичных образов эмигрантов. К изображению эмигрантской жизни, причудливых сторон ее автор подходит с юмором и иронией.

Высоко оценил роман П. Бицилли, а В. Ходасевич посвятил одну из своих последних статей книге Федорова: «не приходится сомневаться, что перед нами именно опыт если не вполне «юмористического», то все

же веселого романа. <...> К несомненным достоинствам книги надо отнести то, что чувство меры и вкуса почти никогда автору не изменяет»¹.

Федоров пробовал свои силы и в публицистике: в 1934 г. в варшавском журнале «Меч» он опубликовал статью «Бесшумный расстрел (Мысли об эмигрантской литературе)», вызвавшую полемику с Д. Мережковским в том же журнале.

С 1940 г. и до конца жизни Федоров оставался в Праге, где с 1956 г. сотрудничал в газете «Наша жизнь». В этом издании напечатал фрагмент из нового романа «Человек задумался». Но роман остался незавершенным.

Юношей «по зову совести» (его выражение) **Леонид Федорович Зуров** (1902, Остров Псковской губернии — 1971, Париж) пошел добровольцем в Северозападную армию генерала Юденича, был ранен, в конце 1919 г. интернирован в Эстонии, где перенес сыпной тиф. В начале 1920-х годов переехал в Чехословакию, где начал обучение в Карловом университете, предполагая стать исследователем древнерусского искусства. Но материальные трудности не позволили ему закончить университет. Он возвратился в Прибалтику, в Латвию, где стал сотрудником столичного журнала «Перезвоны», напечатавшего первые его произведения.

В Риге в 1928 г. Зуров увидел вышедший в свет первый сборник его произведений «Кадет», а также повесть «Отчина». В сборник вошли рассказы, очерки и повесть, давшая название сборнику. Писатель сразу обратил на себя внимание как самобытный художник. Уже в январе 1929 г. в «России и Славянстве» И.А. Бунин дал свою оценку молодому автору: «подлинный настоящий художественный талант, — именно художественный, а не литературный только, как это чаще бывает, — много, по моему, обещающий при всей своей молодости». В ноябре 1929 г. Зуров переехал в Грас, некоторое время был личным секретарем Бунина. В предвоенные годы он был председателем союза молодых писателей в Париже.

Г. Струве отнес Зурова к так называемой «бунинской школе»: Зурову присуща признаваемая большинством критиков «бунинская» цепкость в описании деталей, сила чувственного восприятия мира. Уже в ранних произведениях он умело пользуется контрастными образами, показывая переворот жизни России: писатель органично сочетает реально бытовой пласт повествования с легендарно-символическим. Например, в рассказе «Московское» (1927) этот слом передан через яркие зарисовки пасхального праздника дореволюционной и пореволюционной России: «Отгудит Москва, снова ударят кремлевские звонари во все колокола, и под общий перезвон, колыхнувший пламя свеч, из двенадцати соборов тронутся древние хоругви, златокованные кресты и иконы мимо освещенных снизу стен. Тысячи огней понесет жаркая толпа, крестясь и подпевая: “Воскресение Твое, Христе Спасе, ангели поют на небесех”». Иная пасхальная ночь 1919 года в Троице-Сергиевой обители: «Средь тихих молитв, в полночь, слышали монахи удары колокола. На дворе монастыря ходил красноармейский патруль. Комиссар выскочил из ка-

¹ Ходасевич В. Колеблемый треножник. — М., 1991. — С. 611–612.

раульного помещения и приказал звонаря с колокольни снять <...> Среди весенней тьмы увидел комиссар, как по полям колыхалось море белых человеческих черепов, и росло оно и было страшно в своем движении».

В повести «Отчина» Зуров перелагает на язык современной прозы древние былины, предания, летописные сказания, апокрифы и легенды, повествуя о невзгодах, которые претерпела его родная Псковщина в прошлом «от приходу литовских и ливонских людей», от грозного царя («Жестока была держава царя Ивана»); о древних церквях и монастырях, неугасимой в народе жажде прекрасного, воплощенной в иконах и фресках, о нравственной чистоте подвижников церкви.

Роман «Древний путь» (1934), рисующий кровавые события революции в псковской деревне, повесть «Поле» (1938) представляют собой свойственное произведением Зурова бессюжетное повествование, сочетающееся с лирическим началом.

Характерное для художественной манеры писателя обобщенное изображение движения исторического времени, присущее ему чувство большого исторического пространства отличает и повесть «Обитель» (1946), завершающуюся взглядом повествователя, проникающим в глубь веков: «Как незыблем ночной воздух, как таинственно и чудно на монастырских полях. Там крепко спят деревни, и пустынная дорога ведет к Новому Городку, к Нейгаузену, та дорога, по которой проходили псковские войска, шел Грозный. Это было недавно, думал я, глядя на небо, не изменившееся с тех пор. ибо то же небо стояло над вершинами сосновых боров, когда тут не было ни монастыря, ни человека и только лесные деревья падали в излюбленный зверями овраг, где протекали воды малого, но светлого ручья Каменца, где у подножья дерев видны были песчаные осыпи с темными впадинами пещер, когда-то вымытых древними подземными реками».

Эта повесть возникла в результате своеобразного паломничества писателя в Псково-Печерский монастырь, когда он по поручению Парижского Музея Человека и министерства просвещения Франции в 1930-е годы трижды предпринял научные экспедиции в русские районы Прибалтики и в 1935 г. участвовал в реставрации церкви Николы Ратного в Псково-Печерской обители.

Последним прижизненным изданием произведений писателя стал сборник «Марьянка» (1958), содержащий 20 рассказов, среди которых наиболее удачны «Град», «Гуси-лебеди», «Ксана». Здесь Зуров, по мнению Я. Горбова, «без малейших повествовательных хитростей... зовет читателя последовать за ним по множеству русских тропинок, дорожек и дорог. Сколько образов, сколько смирения, доброты, боли, слов и молитв подметил, идя по русским дорогам, Зуров!»

В наследии писателя остался незаконченным роман «Зимний дворец», над которым Зуров работал многие годы. Отрывки из него печатались в альманахе «Встреча» (1945). В этом романе автор попытался дать развернутую картину «страшных лет России» с позиций духовных ценностей, что позволило Н. Андрееву увидеть в нем предшественника А.И. Солженицына.

Первые произведения (ритмизованные прозаические миниатюры — сборник «Цветы ядовитые», а также очерки) **Ивана Созонтовича Лукаша** (1892, Петербург — 1940, Париж) были опубликованы под псевдонимом «Иван Оредеж» в Петербурге в 1910-х годах, когда он был близок эгофутуристам. Впоследствии в избранном псевдониме, видимо, было узрено «мистическое» предзнаменование: встреча с В. Набоковым (в Берлине в соавторстве они писали либретто; Лукаш — прототип Бубнова в романе «Подвиг»), который в своих романах описывал имение дяди на берегу реки Оредеж.

Детство Лукаша прошло, можно сказать, в стенах Академии художеств, где отец, ветеран Русско-турецкой войны, служил швейцаром (бывал там и натурщиком), а мать заведовала буфетом. С детства он был наслышан легенд о царях, полководцах, художниках. В нем зародилось чувство «родовой» причастности истории России. В 1915–1916 гг. находился в тыловых учреждениях на фронте. Февральскую революцию приветствовал, выпустив серию брошюр. Октябрьскую встретил враждебно и даже участвовал в подготовке восстания. В 1918 г. в чине старшего унтер-офицера вступил в ряды Белой армии, писал очерки для газет «Юг России» и «Голос Таврии». Эвакуировался из Крыма в Константинополь в 1920 г.

Тема гражданской войны становится ведущей в раннем периоде эмигрантского творчества, определив своеобразие очерков **«Голое поле. Книга о Галлиполи»** (1922). В книге даны зарисовки армейского быта врангелевцев в изгнании, переданы настроения людей, служивших «белому делу». Эти очерки, а также статья «Литургия верных», опубликованная еще в 1921 г., способствовали идеологической оценке Лукаша как писателя-белогвардейца. Тема войны получила трагическое звучание в «мистерии» «Дьявол» (1922), в повести «Смерть» (1922), в «поэме» «Дом усопших» (1922), в романе «Бел-Цвет» (1923). О «Дьяволе» Мочульский писал: «У Лукаша есть кое-где острые штрихи, вспышки наблюдательности, проблески своего времени. Некоторые детали жестоко впииваются в память (например, описание мертвой девочки). Но нагромождение ужасов необязательно, и кошмары впечатляют, только если они в меру».

В 1922 г. вышел сборник рассказов Лукаша **«Черт на гауптвахте»**, открывший новую значительную тему его творчества, тему Петербурга, осмысленную затем в статье «Две России» (1924) и разработанную далее в сборниках «Дворцовые гренадеры» (1928) и «Сны Петра» (1931). Автор дает свое понимание петровских преобразований, а также победы «нашей Азии» над «нашей Европой» в результате событий 1917 г. Он писал, что Россия «была невоплощенным до конца сном Петра, полуявью и полувидением, сменой снов, движимых к горчайшему пробуждению».

Писатель пытается определить, что или кто направляет события и людей в их историческом движении. Он чувствует, что всем распоряжается какая-то властная сила, и порой персонифицирует ее. Так, в рассказе «Поликсена» (сборник «Дворцовые гренадеры»), где в биографический план переводится повесть Гоголя «Нос», возникает многоликий преследователь Гоголя-персонажа, донимающий смущенного героя отскочившим каблуком.

В «Кровельщике» (сборник «Сны Петра») судьбу русского мещанина решает как будто император, но судьба предателя решена от века: предатель не нужен ни своим, ни врагам, получившим от него желаемое. В незамысловатом сюжете маленького рассказа автор касается важнейшей проблемы исторического бытия России: утрата национального самосознания и единства не могла не обернуться трагедией.

В рассказе «Полок», героем которого становится Достоевский, баный староста-книгочей, прочитавший по совету автора «Преступление и наказание», объясняет ему, почему считает это произведение «несправедливой книгой»: «показана в ней жизнь человека, который живет как бы для одного преступления, за которым жить надо по наказанию. Такое для жизни человека несправедливо. По моему разумению, та книга справедлива, в которой для жизни обиды нет. Потому, жизнь от Бога. А та несправедлива, в которой обида есть. Я так полагаю».

Лукаш обыгрывает ситуацию, созданную Достоевским в «Бедных людях», когда Макар Деушкин по-своему оценивает повести Пушкина и Гоголя.

Некоторые из «петербургских историй» представляют собой сказ, где в качестве рассказчиков выступают дядюшки, мамушки, старые солдаты. Это обусловило речевые особенности повествований, оценивая которые, В.Татаринов писал, что Лукаш обратился «к истокам русского языка, ко времени его особой полнотворности, ясности, свободы от инородных примесей».

Первым опытом большой формы на историческую тему стала повесть «Граф Калиостро» (1925). В 1930 г. вышел исторический роман «Пожар Москвы», посвященный событиям первой четверти XIX в. В. Ходасевич отметил как удачу автора (возможно, им не осознанную) то, что эстетическим «ключом» к роману является особое свойство его героев: их «медиумическая восприимчивость» к внушениям невидимых сил, определяющих движение истории.

В 1933 г. был объявлен конкурс на изображение «психологии большевизма» и его разрушительных последствий во всех сферах жизни. Лукаш написал роман «Вьюга» (1936). Дав положительную оценку этой «живой, талантливой» книге, Ходасевич отметил как ее недостатки фрагментарность, отсутствие необходимой для романа напряженности. На это указывал и В. Набоков, в целом высоко оценивавший романы Лукаша: «Они написаны прекрасно. Стиль превосходен. Но... им не хватает чего-то вроде композиционного огня».

Последние годы жизни писателя проходят в условиях, весьма типичных для эмигрантов, — постоянная нужда и прогрессирующий туберкулез. Лукаш создает два последних романа: «Ветер Карпат» (1938) и «Бедная любовь Мусоргского» (1940). В этих произведениях он пытался «преодолеть идеи Толстого и Достоевского, в сущности идеи хаоса и разрушения» (из ответов писателя на анкету журнала «Числа»). Произведение о Мусоргском — это своеобразный роман-легенда о трагедии художника, в котором автор, используя некоторые образы, мотивы, ситуации произведений Достоевского, приходит к заключению: «Жизнь всегда истина, как бы горька она ни была... <...> Все мистерия... Каждый

человек повторяет Его Распятие». Ходасевич увидел в произведениях Лукаша особую связь с Достоевским: «Не пишучи по Достоевскому, он по Достоевскому чувствует и на мир, и на собственных своих героев смотрит как бы глазами героев Достоевского».

Несмотря на все пережитое, на невозможность когда-либо увидеть родину, Лукаш верит в будущее России, в процветание ее культуры: «Сходили, как волны, поколения до нас. и мы сойдем, и через пятьдесят лет и отзвука не будет от наших голосов и наших шагов... А стремительные лестницы и гранитные марши моей Академии художеств, и просторный свет ее зал будут светить кому-то иному, как светили мне, и кто-то иной благословит свое рождение в величественной колыбели, под куполом Минервы, и кто-то иной в радостном изумлении увидит склоненную, в потоках зелени, курчавую голову Геркулеса, который опирается на палицу свою между колонн академического фронтона, где старинные литеры: “Свободным Художествам”».

Сам писатель как представитель «свободного художества» вносит свой вклад в русскую литературу, синтезируя традиции классического опыта с собственным творческим поиском.

Василий Семенович Яновский (1906, Полтава — 1989, Нью-Йорк) оставил в своем литературном наследии рассказы, повести, эссе, статьи, более десяти романов. Один из зачинателей натуралистического направления в литературе русского зарубежья, он начал писать в 18 лет, уже в эмиграции.

Первые рассказы были опубликованы в 1928 г. в газете «За свободу!», а в 1930 г. вышла первая книга, автобиографическая повесть-воспоминание «Колесо», получившая одобрение эмигрантской критики. В произведении рассказано о судьбах поколения, возраставшего в пореволюционные годы. Главный герой, вопреки жестоким обстоятельствам, потрясениям, оставляющим в душе глубокие следы, преодолевает низменные начала, укрепляется на позициях добра и человечности. Сохраняя дистанцию по отношению к герою, автор достигает психологической достоверности и художественной убедительности в произведении.

В 1931 г. был издан роман «Мир», вызвавший единодушные отрицательные отзывы. В новой книге Яновский рассказывал о жизни русских эмигрантов, не нашедших своего места вне родины и потому влачащих жалкое существование. В. Ходасевич писал в рецензии на роман: «Беспорядочность, нищета и физическая грязь этой жизни соответствует беспорядку, нищете, грязи духовной в героях Яновского. Все они (или почти все) озлоблены, истеричны <...> В душах — хаос, смятение, приливы жалости и жестокости, в телах — темная, неотвязная похоть, которая во все вмешивается и все уродует». Критик обратил внимание и на поражающие убожеством философствования героев. Г. Адамович отметил «авторское многословие и пустословие <...> склонность к грубым мелодраматическим эффектам и контрастам». Тем не менее рецензенты говорили и о «несомненной одаренности» автора.

В журналах и сборниках молодых писателей он публиковал рассказы, посвященные теме одиночества, нищеты и деградации личности, бьющейся ежедневно в добыче куска хлеба («Тринадцатые», «Доку-

мент», «Рассказ медика», «Розовые дети» и др.). Персонаж рассказа «Тринадцатые» — поэт, потерявший родину, живущий с девушкой, ставшей проституткой, приходит к осознанию бессмысленности своей жизни и кончает самоубийством, которое описано автором со всеми подробностями, как и самоубийство проститутки. Сосредоточенность внимания на грубых сторонах жизни, настроение безысходности, отвержение «балагана» жизни позволяли рассматривать Яновского как последователя Л. Андреева и М. Арцыбашева.

В. Яновский учился на медицинском факультете Сорбонны, получил степень доктора медицины (1937 г.), работал в клинике, где познакомился с Л. Селином, автором скандального романа «Путешествие на край ночи». Его ставили рядом и с Г. Миллером, а после выхода романа «Распад атома» — с Г. Ивановым. Сам Яновский объяснял натуралистические картины и образы в своих произведениях профессиональным видением окружающего, хирургическим вскрытием болезни под названием «эмиграция».

Попытка найти новые темы, преодолеть нигилистические настроения видна в повести «Любовь вторая» (1935), где писатель ведет героиню к духовному просветлению. Критика писала о том, что автор не справился с темой. Отметив «сердечную правдивость и глубокую человечность» произведения, В. Ходасевич указал и на психологическую неубедительность преобразования героини. Это произведение свидетельствует о переменах как в мировоззрении, так и в творчестве писателя, стремящегося найти «спасительные» основы бытия. Новые устремления связаны с участием Яновского в религиозно-философском обществе «Круг», которому писатель дал высокую оценку в своих воспоминаниях.

Идейные установки «Круга» отражены в наиболее значительном произведении довоенного периода — романе **«Портативное бессмертие»**, в котором сообщество «Верных» ведет борьбу за утверждение нравственных основ жизни людей и создание «царства Божия на земле». Писатель творчески подошел к давно осваиваемой в литературе философской проблеме. Жан Дут, один из героев, изобретает лучи любви, под воздействием которых все живое «претерпевает райское изменение». Другой член общества Верных, Свифтсон, выступает как противник изобретения, он утверждает, что преображение человечества возможно только при условии внутренней работы каждого человека, когда происходит прорастание, раскрытие зерна истинной любви, покоящегося в глубинах человеческого сердца. Роман насыщен лирическими монологами, философскими размышлениями героя-повествователя. В его раздумьях и воспоминаниях исчезают черты конкретной действительности, поскольку они сопровождаются своеобразными ассоциативными переходами, временными смещениями. Своеобразие произведения состоит и в том, что в повествовании размыты границы между прозой и поэзией. Г. Адамович дал положительную оценку роману, оговорив неудачный финал, в котором писатель «сбивается на довольно-таки легковесную утопию, с чисто внешним одушевлением и бойкой внешней занимательностью». Подтверждением может служить любой фрагмент финальной части, к примеру, эпизод на судебном процессе, где убийца отказывается от обвинения, а прокурор требует смертного приговора. Направленные на при-

сутствующих лучи совершают переворот: «вот уже весь зал ликует и теснится вокруг обвиняемого. Куда девались его прыщи, похоть, вороватость. пронырливая, угрюмая озабоченность и жестокость... Кровь отхлынула, очистилась кожа. Лицо это прозрачно, безмерно печально и блаженно в святости своей».

После прихода немцев во Францию Яновский уезжает сначала в свободную зону, затем в Марокко, а в июне 1942 г. — в США. В Америке со-здан роман «Американский опыт» (1946), в котором натурализм соединяется с мистикой, повесть «Челюсть эмигранта» (1957), несколько рассказов. Яновский писал романы и на английском языке. Завершается творческий путь писателя мемуарной книгой «Поля Елисейские. Книга памяти» (1983).

ГАЙТÓ ГАЗДАНОВ (1903–1971)

Гайтó Газданов — так подписывал свои произведения русский писатель осетинского происхождения Гайтó¹ (Георгий Иванович) Газданов. Наряду с В.В. Набоковым, Б.Ю. Поплавским, В.С. Яновским, В.С. Варшавским, А.С. Гингером и др. он относится к тем писателям младшего поколения русского зарубежья, которые начали писать уже в эмиграции. Поэтому на становление его как писателя оказали влияние не только русские (в первую очередь Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой), но и западные авторы (в частности, М. Пруст, Дж. Джойс, Л.-Ф. Селин). В 1930-х годах Газданова и Набокова считали двумя лучшими прозаиками младшего поколения писателей первой русской эмиграции. И хотя с течением времени Набоков снискал известность во всем мире, а слава Газданова пока еще мало простирается за пределы России и русского языка, огромная роль, сыгранная этим писателем в развитии русской литературы XX века, с каждым годом становится все очевиднее.

Общая характеристика творчества Гайтó Газданова. В историю русской литературы Гайтó Газданов вошел главным образом своими девятью завершенными романами. Наибольшую известность ему принесли исповедально-автобиографический «Вечер у Клэр» (1930)², в котором были претворены воспоминания писателя о детстве в России и о его участии в Гражданской войне, и «Ночные дороги» (1939–1940, 1952), своего рода дневник впечатлений Газданова от ночного Парижа в годы его работы таксистом. Остальные романы писателя представляют собой сюжетные повествования, среди которых встречаются даже произведения с почти детективным сюжетом («Призрак Александра Вольфа», 1947–1948 и «Возвращение Будды», 1949–1950).

В 1928–1931 годах Газданов учился на историко-филологическом факультете Сорбонны. Писатель свободно и без акцента говорил по-фран-

¹ Ударение в имени писателя падает на второй слог.

² Здесь и далее в скобках приводятся даты первой публикации произведений.

цузски. В «Ночных дорогах» есть один неоднократно повторяющийся с небольшими вариациями эпизод. Герой-рассказчик отвергает предположения клиентов-французов, поведением водителя, что он иностранец, и утверждает, что родился в Париже на улице Бельвиль. Прекрасное владение французским языком и неплохое знакомство с парижским аргом давали этой мистификации все признаки правдоподобия.

Тем не менее, в отличие от Набокова, Газданов сознательно всю жизнь писал по-русски. Более того, несмотря на прекрасное знакомство с западной литературой, причем с французской — в основном в оригинале, писатель целенаправленно старался развивать литературу «в ее не европейском, а русском понимании». Этот принцип сам Газданов сформулировал в своей известной статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936). Приведя слова Толстого о необходимости «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет», он называет такое знание «одним из законов искусства и одним из условий возможности творчества»¹.

Эта установка предопределила непричастность позднего Газданова к той тенденции, которую ярче всего выразил в своем творчестве Набоков и которая привела в конце концов к возникновению литературы постмодернизма. В своем послевоенном творчестве Газданов переходит с эстетических позиций, связанных в первую очередь с наследием Достоевского, на позиции последователей Толстого. Особенно отчетливо это отразилось в известном письме Газданова к Г.В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года, в котором о «Смерти Ивана Ильича» сказано: «страшнее и глубже, чем весь Достоевский», а последнему в уничижительном смысле противопоставлен Набоков: «в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых».

Тем не менее, даже позиция позднего Газданова далека от той линии в литературе русского зарубежья, которая, в частности, связана с именами Бориса Зайцева и Ивана Шмелева. Сдержанно относившийся к религии Газданов в том же письме к Адамовичу так отзывается, например, о религиозной философии: «это какой-то “нонсенс” — о какой философии, то есть свободном искании истины может быть речь, если истина известна раз навсегда <...>. Религия, мне кажется, не терпит ни размышлений, ни философствования и органически противоположна свободе. Тысячу раз предпочитаю Платона».

Навсегда оставшись верным русскому языку, Газданов-писатель, тем не менее, в своем позднем творчестве отказался от эмигрантской темы и начал писать романы о французской жизни, в которых лишь спорадически встречаются (да и то не во всех из них) русские герои. Таковы три последних из девяти завершенных романов: «Пилигримы» (1953–1954), «Пробуждение» (1965–1966) и «Эвелина и ее друзья» (1968–1971). В этих произведениях сполна проявилось то «русское» понимание литературы, о котором Газданов писал в статье «О молодой эмигрантской литературе». При этом «Пилигримы» (как и оставшийся незавершенным роман

¹ Газданов Гайто. Собр. соч.: В 5 т. — М., 2009. Т. I. — С. 749, 750. Далее ссылки на произведения Газданова приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома римской и страницы арабской цифрами.

«Переворот», 1972) даже отмечены явной дидактической и социально-утопической тенденциями.

Между тем написанные ранее произведения Газданова были не только свободны от дидактизма, но и более того, проникнуты отчетливой и целенаправленной критикой идеологизма и рационализма, связанной с влиянием на писателя философии атеистического экзистенциализма. Уже в первом романе «Вечер у Клэр» такой образ мыслей прямо внушается дядей Виталием автобиографическому герою-рассказчику: «никогда не становись убежденным человеком...». Антиидеологизм и антирационализмом отмечены почти все произведения писателя. В некоторых из них эти принципы звучат как отчетливый и отдельный мотив, а в романе «Эвелина и ее друзья» они даже легли в основу его внутреннего сюжета. Позиция героя-рассказчика, казалось бы, разделяемая автором на протяжении большей части романа, в конце его оказывается ошибочной и претерпевает решительные изменения.

Первые три романа Газданова: «Вечер у Клэр» (1930), «История одного путешествия» (1935) и «Ночные дороги» (1939–1940), — имели ярко выраженный автобиографический характер (не столь заметный во втором из них, поскольку повествование в нем ведется в третьем лице). Последующие три романа: «Полет» (1939), «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948) и «Возвращение Будды» (1949–1950) — свободны от прямой исповедальности. Впрочем, два последних, как и «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги», написаны от лица героя-рассказчика (в терминологии Ж. Женетта «гомодиегетического повествователя»), наделенного чертами внутреннего облика писателя. В 1950–1960-х годах Газданов, казалось бы, окончательно переходит к традиционной романной форме с объективированными героями («Пилигримы» и «Пробуждение»). Тем не менее, «Эвелина и ее друзья» — это отчасти возвращение к исповедальной прозе, причем, в значительно осложненной наличием четкого сюжета разновидностью.

Рассказ «Черные лебеди». В новеллистическом наследии писателя выделяется рассказ «Черные лебеди» (<1929>). С одной стороны, он представляет собой произведение, варьирующее экзистенциальное представление о смерти как двери в иное бытие, воспринятое Газдановым от позднего Толстого. С другой, рассказ построен на полемически переосмысленных мотивах творчества Достоевского. Его главный герой Павлов, сообщаящий герою-рассказчику точную дату своего самоубийства и, несмотря на все аргументы последнего, исполняющий свое намерение, в ответ на вопрос о Достоевском «молодого поэта, увлекавшегося философией, русской трагической литературой и Ницше», называет этого русского писателя «мерзавцем» и «истерическим субъектом, считающим себя гениальным, мелочным, как женщина, лгуном и картежником на чужой счет». «Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе», — добавляет он, а на вопрос о творчестве Достоевского реагирует следующим образом: «— Это меня не интересует <...> я никогда не дочитал ни одного его романа до конца. Вы меня спросили, что я думаю о Достоевском. В каждом человеке есть одно какое-нибудь качество, самое существенное

для него, а остальное — так, добавочное. У Достоевского главное, что он мерзавец»¹.

Как уже отмечалось, в своей характеристике Достоевского Павлов «пользуется художественными средствами самого Достоевского: “благообразие” — многократно используемый в последних романах (особенно “Подростке”) авторский термин; фактически Достоевский приравнивается к собственному персонажу — черту из кошмара Ивана Федоровича (“Братья Карамазовы”, кн. 11, “Брат Иван Федорович”, гл. 9. “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”), “приживальщику... умеющему составить партию в карты”, мечтающему “воплотиться... в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху”. Мелочность, пошлость черта (“он не сатана... он просто черт, дрянной, мелкий черт...”)) Ивану тяжелее всего вынести» (I, 854; коммент.).

Впрочем, по мнению В.З. Гассиевой и Л. Калоевой, «аналогия выходит за рамки “Братьев Карамазовых” и охватывает “Бесов” и “Бедных людей”. Павлов подобен не столько Ивану Карамазову, сколько Кириллову из “Бесов” и Макару Девушкину из “Бедных людей”. С первым роднит его то, что они оба — хладнокровные самоубийцы по убеждению, а со вторым — реакция на художественные произведения с героями, словно с них списанными и оголяющими их внутренний мир, недовольство авторами за суровую правду о миропорядке»².

Особенно неожиданным, но от этого тем более интересным представляется второе из сопоставлений исследовательниц: «Вспомним, как был задет за живое “Шинелью” Гоголя Макар Девушкин и как болезненно, раздраженно среагировал он на гоголевскую правду: Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем <...>, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели. <...> Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать <...>, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! <...> Да ведь это злонамеренная книжка, Варенька <...>. Да ведь после такого надо жаловаться, Варенька, формально жаловаться». Чем это не подобие гнева Павлова против Достоевского, против его “жестокости таланта”, против “высшего реализма” писателя, “изображения всех глубин души человека”?»³. Как видим, даже критика Достоевского представляет собой у Газданова палимпсест текста самого Достоевского и формулируется в соответствии с психологической логикой самого писателя.

Впрочем, и эти сопоставления Павлова с героями Гоголя и Достоевского отнюдь не исчерпывают вопроса. К ним необходимо прибавить параллели с Крафтом («Подросток»), а также с Ипполитом Терентьевым, с князем Мышкиным и с Фердыщенко («Идиот»), со Свидригайловым и Ставрогиным. Таким образом, в действительности в рассказе Газданова,

¹ Газданов Гайтб. Собр. соч.: В 5 т. — М., 2009. Т. I. — С. 672.

² Гассиева В.З., Калоева Л. Газданов и Достоевский. (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. — С. 204–208.

³ Там же.

в соответствии с художественной логикой самого Достоевского, писателя отрицает его же герой, перенесенный в новую эпоху и в особую культурную ситуацию (эмиграция, Париж). Достоевский и в самом деле возмущает Павлова, как Гоголь Макара Девушкина: по всей видимости, именно потому, что многих его героев он воспринимает как «пасквиль» на самого себя. Разумеется, таким пасквилом могли показаться Павлову в первую очередь именно «идейные самоубийцы» Достоевского: Кириллов, Крафт, Ипполит Терентьев.

Действительно, на первый взгляд Павлов относится к тому же разряду «логических самоубийц», что и Кириллов, да, кстати говоря, и Крафт. В «Подростке» о Крафте это сказано не менее определенно, чем в «Бесах» о Кириллове: «...можно сделать логический вывод какой угодно, но взять и застрелиться вследствие вывода — это, конечно, не всегда бывает»¹. И Кириллов, и Крафт действительно совершают самоубийство как логическое следствие определенного убеждения. Для Кириллова это бунт против Бога, его стремление «волю свою изъять» и тем самым утвердить себя как человекобога. Для Крафта — ощущение бессмысленности существования, поскольку «русский народ есть народ второстепенный».

Кажется, Павлов в этом отношении несколько не отличается от названных героев Достоевского. Он действительно обосновывает свое самоубийство логическим путем: «...живу я, как вы знаете, довольно скверно, в будущем никаких изменений не предвижу и нахожу, что это очень неинтересно. Дальнейшего смысла так же продолжать есть и работать, как сейчас, я не вижу». Однако все-таки речь у Газданова идет лишь о бессмысленности существования и о скуке без какого-либо дополнительного идеологического обоснования самоубийства: «...никому решительно моя жизнь не нужна <...>. В Бога я не верю; ни одной женщины не люблю. Жить мне скучно: работать и есть? Меня не интересует ни политика, ни искусство, ни судьба России, ни любовь: мне просто скучно».

Таким образом, Павлов лишь по форме обоснования своего решения такой же «логический самоубийца», как Крафт и Кириллов, а по сути он экзистенциальный герой, в рассуждениях которого ощущаются, впрочем, и некоторые романтические ноты. Избрав в качестве своего героя представителя «бедных людей» среди эмигрантской интеллигенции, Газданов показывает, что обычно такие люди кончают с жизнью не по каким-то идейным мотивам, а вследствие разрыва человеческих связей и экзистенциального безразличия к чисто физическому существованию.

Аргументы против логического самоубийства имеют в «Черных лебедях» антирационалистический характер: «Вот вы говорите, что вам скучно и что в вашем существовании нет смысла. Как такие абстрактные идеи могут вас заставить совершить какой бы то ни было поступок, вернее, я считаю этот вопрос второстепенным. Представьте себе, что я работаю четырнадцать часов подряд, устаю как собака и становлюсь голоден так,

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1978. — Т. 13. С. 135. Далее цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию.

точно не ел три дня. Затем я иду в ресторан, плотно обедаю, прихожу домой, ложусь на диван и закуриваю папиросу. На кой черт мне смысл? <...> Или еще, — продолжал я. — Представьте себе, что вы прожили год без женщины <...> и потом вы добились благосклонности девушки, которая становится вашей любовницей. Неужели и в этом вас будет интересовать смысл?».

Точка зрения героя-рассказчика «Черных лебедей», противопоставленная позиции Павлова, отдаленно напоминает взгляд Версилова на смысл жизни: «жить с идеями скучно, а без идей всегда весело»; «Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь». Таким образом, герой-рассказчик «Черных лебедей» противопоставляет Павлову сознание бессмысленности вопросов о смысле жизни, в каком-то отношении развившееся из версильевского культа «живой жизни».

Чем же еще мог так возмущать Достоевский газдановского героя? Быть может, как «пасквиль» на самого себя Павлов мог воспринять то, что большинство героев-самоубийц у Достоевского неоднократно откладывает исполнение своего намерения. Целый ряд газдановских характеристик Павлова как будто бы направлены на то, чтобы подчеркнуть отличие его от Кириллова, и в особенности от Ипполита Терентьева. «Этот человек никогда не лгал и не хвастался», — сказано в самом начале рассказа сразу после слов героя-повествователя о том, что Павлов говорил о своем намерении застрелиться 25 августа и что 26 августа его труп был обнаружен в Булонском лесу. Поскольку тип самоубийцы в читательском сознании того времени прочно ассоциировался с некоторыми героями Достоевского, отмеченная выше черта Павлова подчеркивает его отличие от Крафта, Кириллова и Терентьева.

Во время последней встречи герой-рассказчик лишь очень недолго пытался убедить Павлова отказаться от самоубийства. Его ремарка: «Я не был бы так лаконичен, если бы не знал, что Павлов никогда не меняет своих решений и что отговаривать его — значит попусту терять время» (I, 660) — не только еще раз противопоставляет Павлова героям Достоевского. Одновременно и сам герой-рассказчик оказывается противопоставлен тем героям Достоевского, которые, с одной стороны, неоднократно и подолгу убеждают, например, Кириллова отказаться от его намерения, и с другой — напротив, торопят его (таким, как Петр Верховенский).

Резкий отзыв Павлова о Достоевском следует сразу за многочисленными мелкими эпизодами из жизни этого героя и окружающих его людей. Практически к каждому из этих эпизодов можно без особого труда обнаружить прямые параллели в творчестве Достоевского. В частности, прекрасно понимая, что его обманывают, Павлов неоднократно одалживает деньги. Эпизоды эти представляют собой отчетливую параллель к тем страницам романа «Идиот», где князь Мышкин, одалживает деньги Келлеру, который для того, чтобы их получить, вначале исповедует ему (8, 256–259). Особенно напоминает Келлера, не скрывавшего от Мышкина, на что ему нужны деньги, «русский хромым», который «с необыкновенной быстротой» рассказывает о себе разные истории и при

этом спрашивает деньги у героя-рассказчика «почти наставительно», а потом его видят в кафе за бутылкой вина (I, 667). Этот параллелизм только подчеркивает серьезное отличие Павлова от героя-рассказчика и от Мышкина. Одалживая деньги попрошайкам, он разговаривает с ними скорее тоном Лизаветы Прокофьевны Епанчиной: «В общей сложности я заплатил вам пятьдесят франков: я считаю, что таких денег вы не стоите», «Я другому человеку не дал бы; но ведь он не человек, я ему сказал это».

Наконец, самоубийство Павлова также обставлено им в духе Достоевского, а сам образ «черных лебедей», давший заглавие всему рассказу, по-видимому, нужен не в последнюю очередь для того, чтобы мотивировать замену Америки (у Достоевского) на Австралию. То, что Павлов «в сущности, уезжает в Австралию», — разумеется, почти цитата из Свидригайлова. Однако гораздо важнее географических предпочтений наполнение героем Газданова идеи смерти, — относительно почтой у Свидригайлова с его специфическими представлениями даже о потусторонней жизни никаких иллюзий не было, — особым мистическим восторгом избавления тела. Намерение совершить самоубийство, которое Свидригайлов имеет в виду, говоря о своем якобы предстоящем отъезде на другой континент, у Газданова, как и у Толстого и Шестова, оказывается и в самом деле дверью в иное, лучшее существование. Первая часть книги «На весах Иова», посвященная Достоевскому, открывается и заканчивается словами Эврипида, в которых Шестов усматривает «смысл всех творений Достоевского»: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь»¹.

Таким образом, с точки зрения интертекстуальных связей с Достоевским, рассказ Газданова имеет метатекстуальный характер («пересказ, вариация, дописывание чужого текста и интертекстуальная игра с претекстами»)². Преобладает у Газданова второй из этих типов: вариация на тему претекста. Едва ли не большая часть мотивов этого рассказа представляют собой чистую экстраполяцию героя Достоевского в современное Газданову русское зарубежье.

Павлов оказывается похож также и на ранних героев Достоевского, петербургских «мечтателей». Он периодически бросает работу и целые дни «думает» дома: «я узнал, что Павлов, этот непоколебимый и непогрешимый человек, был, в сущности, мечтателем» (I, 668). Целые дни проводит дома, размышляя, и Кириллов. Не исключено, что параллели из произведений Достоевского можно подобрать и к целому ряду других эпизодов рассказа и иным особенностям характера Павлова (например, к его ночным прогулкам и размышлениям о Сен-Симоне, стопроцентной честности в настоящем и воровству в прошлом, скептицизму по отношению к университету и тайному окончанию его, только усилившему этот скептицизм, его удовлетворенности тем, что «все-таки на свете много ду-

¹ Шестов Л. На весах Иова // Шестов Л. Соч.: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. С. 25–30.

² Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. — М., 2000. — С. 142–143. О типологии межтекстовых отношений см. также: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. — С. 83–111.

раков» и отказу взять деньги у Свистунова («мне не нравится ваша услужливость»), прямому «Вы мне не нужны» (I, 672) в ответ на предложение сожительства со стороны женщины и единственному, странному увлечению «черными лебедями»). Однако скорее большинство из них все же имеют не литературное, а реально-биографическое происхождение, связано с поэтом Б.Ю. Поплавским и с самим Газдановым.

Диалог-спор с Павловым героя-рассказчика кончается скорее его переходом на позиции Павлова (герою-рассказчику в то утро кажется, что он «только что услышал и понял» «самые важные вещи» — I, 676), чем наоборот. Это обстоятельство, а также наличие автобиографических черт в образе Павлова показывает, что все же экзистенциальная позиция в рассказе доминирует. Эта экзистенциальная позиция, которой еще нет ни у одного из героев Достоевского и которая может быть понята лишь в контексте мировоззренческого перехода от Достоевского к Чехову, затем к Шестову и, наконец, к Газданову, Поплавскому и Набокову, и отличает Газданова от Достоевского в первую очередь. Ее проявление можно видеть и в восходящем к позднему Толстому понимании смерти как инобытия. Недаром Павлов верит в то, что смерть — это лучший способ осуществления его мечты, который, по крайней мере, не грозит возможностью разочарования в ней: «В сущности, я уезжаю в Австралию».

Общая картина мира у Газданова, следовательно, выглядит следующим образом. Мир русской эмиграции в Париже — это мир различных типов русского человека, лучше всего запечатленных, а может быть, отчасти и созданных Достоевским, перенесенный в современную эпоху и в абсолютно чуждую для них окружающую обстановку. Следствием чего становится удвоенное отчуждение — этнокультурное отчуждение русского героя от Франции (впрочем, едва намеченное в рассказе) и экзистенциальное отчуждение современного интеллигента от мира окружающего мещанства, «всемства».

Исповедально-автобиографические романы. Творчество Газданова 1920–1940-х годов было посвящено не замкнутому миру русской эмиграции в Париже, а взаимоотношениям этого мира с чуждым ему миром буржуазной Франции. Тема этнокультурного притяжения и отталкивания, пожалуй, — центральная тема Газданова, начиная с «Вечера у Клэр» (<1930>) и кончая «Ночными дорогами» (<1939–1940, 1952>).

Представляется, что именно билингвизм Газданова, а также рефлексия по поводу интеркультурных межличностных отношений русских и французов и транскультурных метаморфоз, которые происходят с человеком в инокультурной среде, не в последнюю очередь и сделали его писателем. Его первый роман «Вечер у Клэр», в противоположность широко распространенным представлениям, — произведение не столько о дореволюционной России и даже не столько об увлечении героя французской Клэр, сколько о его «романе» с Францией.

Как известно, прототипом Клэр была русская Татьяна Пашкова, в которую Газданов был влюблен в Харькове, которую прозвали «Клэр» за светлые волосы, которая осталась в России и которой вплоть до начала 1930-х годов он писал письма¹. Следовательно, реальная автобиографи-

¹ Фремель Т.В. Вечера у Клэр (Из воспоминаний о Газданове) // Гайтó Газданов в

ческая основа произведения толкала Газданова в сторону такого любовного сюжета, который позволил бы развить ностальгические мотивы. Однако писатель решительно преобразует ее, и именно потому, что художественная проблематика романа лежит в совершенно иной плоскости. Дореволюционная жизнь героя-рассказчика описана не столько с ностальгией¹, сколько как вариант судьбы Будды, теряющего интерес к жизни после смерти отца и обретающего его по-настоящему только за пределами его чудесного замка — России. Сюжет романа оказывается трансформированным сюжетом гомеровской «Одиссеи», внутри которого заключены эпизоды Гражданской войны, которые могут восприниматься на фоне «Илиады».

М. Мамардашвили как-то заметил: «Надо людям дать жить внутри своей культуры... А меня спросили?.. Может быть, я как раз задыхаюсь внутри этой вполне своеобразной, сложной и развитой культуры?»² Герой «Вечера у Клэр» если и не задыхается в пределах собственной культуры, то все же живет метафизической надеждой на существование иной культуры, в которой обычные экзистенциальные законы бытия не соблюдаются. Рассуждая в терминах межкультурной коммуникации, можно сказать, что первый роман Газданова — проявление аттракции русского к французской культуре, приводящей его в состояние бикультуральности, в котором он по-новому осознает и осмысляет свою русскую природу. Весь двуязычный речевой строй «Вечера у Клэр» символизирует именно это.

В характеристике главных героев романа четко обозначены этнокультурные различия между ними, но одновременно намечено, хотя и лишь в самом общем виде, тяготение героя-рассказчика к французской культуре и языку. Характерно замечание о романе Джона Глэда: «читая его, чувствуешь, насколько автор пропитался культурой приютившей его страны».³ Сам по себе любовный роман героя-рассказчика несет на себе черты его увлечения Францией. «Это ощущение: “Клэр = Париж” — почти необъяснимо, — верно подметил С. Р. Федякин. — В знаменитом газдановском романе оно передано не мыслями героя, не столкновением или совмещением образов (хотя отчасти — и этим тоже), но, главным образом, — композицией. Роман начинается с имени возлюбленной и с образа города. <...> Клэр и Париж сцеплены воедино первым же абзацем. И далее, на протяжении всего романа Клэр, француженка в России, а потом, в Париже — француженка из России связывает две жизни героя и две жизни самого автора в одну жизнь».⁴

контексте русской и западноевропейской литератур. — М., 2008. — С. 220–238). Разумеется, помимо Пашковой, у Клэр мог быть и другой прототип — предмет его увлечения во Франции, но об этом нам ничего неизвестно.

¹ Ср. иную точку зрения на этот вопрос: *Сухих И.Н.* Клэр, Машенька, ностальгия // Звезда. 2003. № 4. — С. 218–227.

² *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. — М., 1992. С. 335, 337.

³ *Хазанов Б., Глэд Д.* Допрос с пристрастием. Литература изгнания. — М., 2001. — С. 152.

⁴ *Федякин С.Р.* Лица Парижа в творчестве Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. — М., 2000. — С. 49.

В романе «Ночные дороги» аналогичное соотношение русской и французской ментальности и сложное их переплетение в самом герое-рассказчике накладываются уже на условно экзистенциальную картину мира. Изгнанническая проблематика в романе оказывается лишь частным случаем проблематики экзистенциальной. В свою очередь изгнанничество представлено в нем в самых разных вариантах, которые вместе составляют картину русской ментальности, как она проявляется в исключительных обстоятельствах.

Длинная вереница эпизодических персонажей этого повествования условно подразделяется, во-первых, на «ночной» и «дневной Париж»: «день — это маета и тягость, — будь то работа на разгрузке барж в Сен-Дени и существование в одном бараке с теми, кого Газданов мог назвать не иначе, как «преступный сброд», будь то депо северных железных дорог Франции, где он — в открытом помещении, в холодные январские и февральские дни — «мыл паровозы» («работа заключалась в промывании внутренних труб паровоза, на которых образовывались отложения»)»¹. Однако дневному Парижу отданы в романе лишь немногие страницы.

«Ночной Париж», который и составляет основной нерв повествования, — это та французская публика, которую наблюдает герой-рассказчик, и прежде всего те десятки проституток, сутенеров, барменов и владельцев баров, а то и просто прохожих и многочисленных пассажиров газдановского такси, среди которых встречаются и известные политики, и священники, и просто богатые люди и из которых лишь немногие (Сюзанна, Алиса) занимают автора более, чем на протяжении одного вставного эпизода. Все они изображены Газдановым как люди, ведущие нечеловеческое существование, то есть нечто весьма близкое к хайдеггеровской категории “*map*” (оно»). Сам герой-рассказчик предстает перед нами в постоянном внутреннем, а то и внешнем столкновении с этой толпой обывателей и буржуа. Из этой когорты французов Газданов делает лишь два исключения. Он видит живую, подлинную человеческую личность только в «падшем философе» Платоне и в бывшей знаменитой любовнице, а ныне стареющей проститутке Ральди.

Большинству французов противопоставлены русские эмигранты. Они или безнадежные мечтатели, отторгающие от себя существование по принципу «работать и зарабатывать себе на жизнь», идеал одного из мимолетных персонажей-французов, а вместе с этим идеалом и Европу в целом, или неудавшиеся мещане, неожиданно скатывающиеся при знакомстве с миром отвлеченных идей в путь пародийный и сниженный, но все же экзистенциализм (Федорченко). Неожиданным образом герой-рассказчик уже на серьезном уровне олицетворяет, как и Федорченко, невозможность для русского человека принять буржуазную, филистерскую реальность. В этом смысл многочисленных столкновений ночного таксиста-рассказчика с его французскими клиентами. Несмотря на безукоризненное французское произношение, они легко определяют в Газданове эмигранта по его пылкому отрицанию жестких социальных границ, принятых во французском обществе. Таким образом, экзистенциальная

¹ Федякин С.Р. Лица Парижа в творчестве Газданова. — С. 52.

драма переплетается в романе с драмой неполной аккультурации в иной культуре. Если применить к герою-рассказчику модель освоения чужой культуры, разработанную М. Бенетом, мы увидим, что он явно находится на одном из этноцентристских этапов, например, на этапе «защиты», когда «человек воспринимает культурные различия как угрозу для своего существования и пытается им противостоять»¹.

Роман-детектив «Призрак Александра Вольфа». Переход от «Ночных дорог» к «Призраку Александра Вольфа», в котором антипод героя-рассказчика обнаруживает преступные наклонности, может быть представлен как переход от изображения разрушительного влияния экзистенциального сознания на душу его носителей к осознанию опасности таких людей для окружающих. Роман «Призрак Александра Вольфа», опубликованный в 1947–1948 годах, начатый в годы второй мировой войны, в ходе которой писатель участвовал в движении Сопротивления, а заверченный уже после ее окончания, знаменует собой серьезный пересмотр принципов экзистенциального сознания. И в этом отношении роман представляет собой существенную переоценку как своего собственного предшествующего творчества, так и экзистенциального сознания в целом.

Особый, трансформированный характер получает в этом романе тема двойничества, о важности которой сам Газданов писал в статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». В частности, он утверждал в ней, что «почти все герои фантастической литературы и уж конечно, все ее авторы всегда ощущают рядом с собой чье-то другое существование. Даже тогда, когда они пишут не об этом, они не могут забыть о своих двойниках». Это суждение следует считать отчасти и автохарактеристикой. В романе «Призрак Александра Вольфа» тема двойничества проявляется не только в «раздвоенности» героя-рассказчика, о которой он сам прямо говорит, но также и в странной схожести, которую можно усмотреть между ним и Вольфом. Представляется возможным (хотя прямо это никак не задано) понимание Вольфа как персонификации демонической части сознания самого рассказчика, выросшей под «непоправимо разрушительным действием, которое оказывает почти на каждого человека участие в войне», до самостоятельного существа.

Любопытно, что встреча с Вольфом отодвигается в романе на неопределенное будущее или начинает казаться невозможной вообще, как только рассказчик знакомится с Еленой Николаевной. И пока рассказчик остается счастлив и беззаботен, призрак Вольфа даже и не мелькает на страницах романа. Напротив, Вольф сразу же появляется на сцене и встречается с рассказчиком, как только оказывается, что Елена Николаевна была отравлена близостью какого-то неизвестного герою «пленника смерти», который по-прежнему угрожает ее жизни.

Вообще роман «Призрак Александра Вольфа» написан в переходный период, когда писатель вносил коррективы в том числе и в свою разработку экзистенциальных тем. Так, ощущение бессмысленности жизни и вытекающее из него стремление к смерти («Черные лебеди», «Ночные доро-

¹ Bennet M. Basic Concepts of Intercultural Communication. Yarmouth, 1998. — P. 111.

ги»), предпочтение воображаемой любви подлинной, невозможность принять счастье как явление, в представлении о котором входит идея окончательности («Вечер у Клэр», «Хана»), являются в «Призраке Александра Вольфа» уже не столько проявлениями сложности человеческой души, сколько болезненными отклонениями, либо преодолеваемыми героями романа, либо приводящими их к гибели. В романе «Призрак Александра Вольфа» есть своеобразная потенциальная аллегоричность, которая позволяет понимать образ Вольфа как воплощение «мистерхайдовского» начала в душе рассказчика.

Уместнее говорить здесь о поэтике именно потенциальной аллегоричности, а не потенциального двойничества, поскольку, как отмечалось выше, Вольф может восприниматься не только как аллегорическое воплощение пережитых в прошлом рассказчиком ужасов войны, но и испытанного Еленой Николаевной холода любовной драмы. К тому же Вольф, внешне насколько не похожий на рассказчика, ни в коей мере не может считаться его «двойником» в том смысле, в котором эта тема была поставлена Эдгаром По, Достоевским, Стивенсоном и др. Образ Александра Вольфа в романе Газданова решен таким образом, что его можно воспринять как своеобразную возможную аллгорию экзистенциального отчаяния в душе главных героев.

Исследователи уже обратили внимание на то, что «сочетания “беспощадного блеска солнца”, “звонящей жары” и “томительной усталости”, притупляющей восприятие», в сцене противостояния рассказчика и Вольфа в степи вызывают у современного читателя мгновенную ассоциацию с обстоятельствами убийства молодого араба “Посторонним”, героем А. Камю¹. Однако не было отмечено принципиальное отличие этой сцены у Газданова: герой-рассказчик «Призрака Александра Вольфа» стреляет не «из-за солнца», как это делает, по собственному признанию, Мерсо, а в борьбе за свою жизнь. Любопытно, что Газданов снова повторяет эту деталь в финальной сцене. День, когда герою-рассказчику пришлось еще раз стрелять в Вольфа, тоже был «жарким». Хотя на этот раз он и в самом деле убивает его, все же он делает это отнюдь не из вялого равнодушия и оцепенения, вызванных жарой, а ради того, чтобы спасти жизнь любимой женщины.

Вообще по сравнению с «Посторонним» Камю в романе происходит своего рода реабилитация «солнца» и «солнечного света». В устах гуляки Вознесенского солнце оказывается метафорой женщины: « — Что такое северная женщина? Отблеск солнца на льду». Солнце в романе вовсе не провоцирует человека на убийство, а, напротив, вызывает в нем веру в лучшее и надежды на будущее. Об испанском романсе, который напевала героиня в один из моментов, отмеченных движением к духовному выздоровлению, сказано: «Это был один из тех мотивов, которые могли воз-

¹ На «близость персонажей Камю и Газданова», обусловленную сходством «психологической ситуации», «их отчужденностью от мира и определенным концептуалистическим и эстетическим (стилистическим) единством», цитируя те же фрагменты из «Постороннего» и «Призрака Александра Вольфа», указывал А.В. Мартынов (Мартынов А.В. Газданов и Камю // Возвращение Гайтó Газданова. — М., 2000. — С. 67–80).

никнуть только на юге и возможность возникновения которых нельзя было себе представить вне солнечного света».

Отношения внутренней полемики, возможно, связывают «Призрак Александра Вольфа» и с «Мифом о Сизифе» (опубликован в 1942 году)¹. Если Камю в этом философском эссе утверждал необходимость для «абсурдного человека» отвергнуть надежду², то Газданов в своем романе устами героя-рассказчика защищает необходимость ее сохранения. И все же ощущение бессмысленности жизни и власти смерти, встречающее сопротивление и со стороны героя-рассказчика, и со стороны Елены Николаевны, так быстро сменяется в романе светом надежды, что в какой-то степени это напоминает не западных чистых экзистенциалистов, а все того же Льва Шестова. В «Призраке Александра Вольфа» происходит, нечто, напоминающее шестовский редуцированный вариант экзистенциализма, который, «хотя и предполагает абсурд, но демонстрирует его лишь с тем, чтобы тут же его развять»³.

В отличие от Шестова, Камю оправдывает «любой выбор», «лишь бы он был внятно осознан». Газданов же в Вольфе разоблачает опасность такой позиции. Позже в предисловии к эссе «Бунтующий человек» (1951) Камю сам указывал на слабое звено в своем «Мифе о Сизифе»: «Когда пытаешься извлечь из чувства абсурда правила действия, обнаруживается, что благодаря этому чувству убийство воспринимается в лучшем случае безразлично и, следовательно, становится допустимым»⁴. В сущности, уже в вышедшем из печати в 1947 году романе «Чума» он приходит к осознанию той художественной интуиции, которая до него была реализована в «Призраке Александра Вольфа». Трансформация атеистического экзистенциализма, которая отразилась в послевоенном творчестве французского писателя-экзистенциалиста, была намечена еще в довоенных произведениях Газданова.

Эта трансформация достигается у Газданова за счет философии любви и общения героев, а также разоблачения «человекобожества», шестовской редукции экзистенциального сознания и, главное, за счет Достоевского и Толстого. Вся «абсурдная» линия в романе отдана герою-антагонисту, а для рассказчика «абсурдное» отнюдь не абсурдно, как не абсурдно, например, его желание увидеть любимую женщину, присутствие которой в жизни ощущается даже на расстоянии: «Я вдруг почувствовал ее так близко от себя, что у меня появилось абсур-

¹ Поэтому такие суждения, как: «Газданов в образе Александра Вольфа дал синтез философии Ницше и Камю» (*Мартынов А.В.* Газданов и Ницше. — С. 83), — правомерны только со следующими оговорками: этот синтез в романе оказывается не только саморазрушительным, но и опасным для других.

² Впрочем, Камю говорил в основном о религиозно понятой надежде. См.: *Камю А.* Миф о Сизифе // *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 97–99. Цитируемая глава «Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки» была опубликована в 1943 году.

³ Там же. — С. 42. У Шестова, как и у Кафки и Кьеркегора, и в отличие от Газданова, надежда связана с Богом. По словам Камю, «абсурдность земного существования еще сильнее утверждает их в сверхъестественной реальности» (Там же. — С. 98).

⁴ Там же. — С. 121.

дное желание повернуть голову и посмотреть, не здесь ли она?» (курсив мой — С.К.).

«Призрак Александра Вольфа» — это переоценка экзистенциального сознания, сделанная под знаком толстовского «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет», о необходимости чего Газданов писал в своих статьях 1930-х годов. В то же время это в какой-то степени и попытка создания такого произведения, к которому упрек самого писателя в отношении литературы русского зарубежья: «главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынута и делает ее неинтересной и бледной» — оказался бы неприменим. В романе этом, безусловно, присутствует «утверждение», за отсутствие которого Газданов в 1939 году критиковал «молодую эмигрантскую литературу». Впрочем, это «утверждение» не есть, разумеется, попытка создания очередной «последней истины», устойчивый иммунитет против чего, как это показывает еще «Вечер у Клэр», у писателя был.

Поздний Газданов и христианский экзистенциализм. Начиная с 1950-х годов, творчество Газданова, на первый взгляд, несет в себе явную антиэкзистенциалистскую интенцию. Так, романы «Пилигримы» (1953–1954) и «Пробуждение» (1965–1966) — это реабилитация «всемства», того «среднего человека», которого экзистенциалисты лишали какой-либо духовности. В контексте экзистенциальной литературы заглавие романа «Пробуждение» может иметь только полемический смысл: сам роман совсем не об экзистенциальном «пробуждении» человека в смысле осознания невозможности жить дальше жизнью «среднего человека», а, напротив, о том, как такой «средний» человек выхаживает и буквально возвращает к жизни другого человека. Однако все это так, если говорить об атеистическом варианте экзистенциализма. Если иметь в виду другой, религиозный его вариант, картина окажется гораздо более сложной. У позднего Газданова, несомненно, есть точки соприкосновения с экзистенциальной литературой и мыслью, но преимущественно в ее христианско-моралистическом варианте, который мы, в частности, находим у Габриэля Марселя.

«Пробуждение» не случайно последовало за романом «Пилигримы», одну из центральных линий которого составляло пробуждение неразвитого сознания Жанины влюбленным в нее Робертом. В центре романа «Пробуждение» — возвращение к жизни женщины, попавшей в бомбежку и потерявшей память. Сдвиг в постановке темы обнаруживает интерес автора уже не к интеллектуальному герою из верхов, а к «простому человеку» (если воспользоваться термином Д.Е. Максимова)¹, и не к просветительству как форме культурного обращения, а к реальному проявлению добра и служения другому человеку, требующему усилий и самоотверженности. Критики хорошо ощущали в этом романе еще большую обращенность писателя к традициям русской литературы, которую не может затемнить даже то обстоятельство, что все его герои — французы. Ю.П. Иваск справедливо писал о проявившемся в нем

¹ Максимов Д.Е. Тема простого человека в лирике Лермонтова // Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. — М.; Л., 1964. — С. 113–177.

«искании положительного героя — очень русской черте в творчестве Газданова»¹.

С героиней романа мы знакомимся уже в том ее состоянии, которое иногда кажется приютившему ее журналисту Франсуа таким, что «ничего не может быть печальнее этого. Лучше проказа, лучше смерть». Франсуа задает теперь уже не только вопрос: «есть ли человеческая возможность ее спасти?», но и: «...в конце концов, стоит ли это делать?». Однако именно глухота простого человека к подобным уловкам искушенного сознания и толкает Пьера на его почти безнадежную попытку: «И вот представь себе, что этому мертвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нем осталось. Да, это стоит каких угодно усилий» (IV, 37). Ранее герой потерял мать, но тогда он был бессилен: «Он посмотрел на ее низко наклоненную голову — и вдруг вспомнил, что так же была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой...».

Как и в «Пилигримах», сюжет «Пробуждения» откровенно ориентирован на миф о Пигмалионе и Галатее. «— И к этому нужно еще прибавить какую-то глупейшую манию величия: дескать, я, Пьер Форэ, я создал эту женщину, я дал ей жизнь» (IV, 62), — говорит главный герой после выздоровления Мари. В «Пилигримах» эти отсылки к мифу были даны через посредство пьесы Б.Шоу: «Дома он диктовал ей целые страницы, которые она послушно писала, объясняя ей, почему одни слова надо произносить так, а другие иначе, почему следует употреблять эти выражения, а не те. <...> Она обладала способностью быстро усваивать, по крайней мере, внешне, все, что она слышала, и он с удовольствием замечал, что она постепенно теряет ту манеру говорить, которая была для нее характерна вначале и по которой можно было безошибочно определить ее социальное положение». В «Пробуждении», где речь идет не о преобразении личности, а о возвращении к жизни, естественно, вступают в действие недвусмысленные аллюзии, отсылающие к народной сказке, сюжет которой хорошо известен по пересказу в «Аленьком цветочке» С.Т. Аксакова²: «На смутно белеющем циферблате стенных часов стрелки показывали без четверти десять. Теперь ясно, что Анна не вернется. <...> С порога голос Анны сказал: — Пьер, вы здесь? Вместо ответа она услышала глубокий, хриплый звук, похожий, как ей показалось, на сорвавшийся стон. <...> — Я вас больше никогда не оставлю».

Как и в «Пилигримах», в «Пробуждении» красота реального человеческого добра и сила подлинного чувства противопоставлены слепому следованию абстрактным христианским догмам. В этом смысле его главный герой Пьер внутренне противоположен бывшему мужу Мари-Анны Жаку: «Она краснела каждый раз, когда ее рука касалась его руки, но Жак, казалось, этого не замечал или не хотел замечать. Он много говорил о христианском долге, о том, чем человечество обязано церкви, о

¹ Цит. по Газданов Гайтó. Собр. соч.: В 5 т. Т. V. — С. 408.

² В собрании «народных русских сказок» А.Н. Афанасьева этот сюжет развивается в сказках «Перушко Финиста, ясна сокола» и «Заклятой царевич». Он присутствует и в западном фольклоре и не раз использовался в искусстве XX века (наиболее известный случай — бродвейский мюзикл «Beauty and the Beast»).

том, что назначение человека на земле — для тех, кто не живет в заблуждении и химерах, для тех, кто знает, что жизненный путь начертан божественным промыслом, — это семья и выполнение христианских обязанностей».

Обретение главной героиней ее потерянной памяти оказывается, впрочем, не простым «пробуждением» к прежней жизни, а сотворением нового существа, каким начинает себя ощущать Мари-Анна под влиянием жертвенной любви Пьера: «— Пьер, вы знаете, что? Вы, может быть, правы, может быть, действительно меня зовут Мари». После «пробуждения» Анна, которую муж не любил и бросил одну в Париже незадолго до его оккупации немецкими войсками, ощущает себя другим человеком. «У меня такое впечатление, что я вспоминаю чью-то чужую жизнь, которая кончилась несколько лет тому назад», — формулирует героиня свои новые ощущения.

О том, что возвращение героини к жизни становится ее перерождением, в романе сказано прямо: «после своей долгой болезни, во время которой ее возвращение к жизни странным образом проявлялось в ощущении того, что она умирает...». Немаловажно и то, что сама героиня удивляется: «И почему теперь у нее не оставалось даже отдаленного сожаления об этом исчезнувшем мире, в котором проходила ее жизнь? Может быть, это было последствием того небытия, в котором она провела столько лет и о чем ей говорил Пьер? Может быть, она потеряла теперь способность чувственного воспоминания об этом, как люди теряют зрение или слух?». Все это, разумеется, только укрепляет экзистенциальные обертоны в истории «пробуждения» героини, но в то же время актуализирует и некоторые иные ее оттенки.

«Пробуждение» — роман о Праведнике и Прекрасной Леди, но оба центральных героя лишь в ходе романа становятся ими. Здесь уместно привести мысль Г. Марселя: «Все происходит в действительности между мной и мной самим. Правда, при этом нам лишний раз приходится убедиться в двусмысленности понятия “Я сам”, в его исконной нетождественности себе»¹. Иначе говоря, высвободившаяся рефлексия индивидуума направлена на освещение разрыва, трагического несоответствия между наличным существованием субъекта и возможным подлинным моральным бытием, разрыва между тем, чем он является, и тем, чем он был бы, став самим собой. Так и газдановская героиня после перерождения обретает более подлинную идентичность, чем та, которая была у нее до болезни. Это же, в сущности, происходит и с Пьером.

Полемика с атеистическим экзистенциализмом и в этом романе выражается в том, как преломляется в нем понятие абсурда: «— Я пью за тех, кто верит в чудеса. Я пью за то, что может казаться абсурдом, и за торжество этого абсурда над действительностью. Я пью за непобедимую силу иррациональных и нелепых чувств, которые во всем противоречат так называемому здравому смыслу». Важнейшее понятие экзистенциализма «абсурд», которым широко пользовался в том числе и Камю в «Мифе о Сизифе», употреблено здесь в совсем ином значении.

¹ Marcel G. Le Mystère de l'Être. Paris, 1951. V. 1. — P. 76. См. также: Современный экзистенциализм. Критические очерки. — М., 1966. — С. 333.

Защита самостоятельного значения эмоционального мира и одновременно традиционное для Газданова разоблачение рационализма¹ проходит красной нитью через весь роман, и в частности, проводится через образы мужа и отца Анны: «Ей казалось, что он сознательно вычеркивал из жизни, — вернее, из своего понимания жизни, — именно то, что придавало ей ценность и, в частности, огромную силу человеческих чувств, которую он находил недостойной ни внимания, ни даже того изучения, какому, по его мнению, заслуживала все-таки эллинская культура <...>. К литературе, которую так любила его дочь, он относился с неизменным пренебрежением», «“Дисциплина мышления”, “логические выводы”... Эти слова звучали теперь с особенной неубедительностью».

По этой линии в романе идет и спор с христианством: «“Эмоциональная жизнь имеет только чисто функциональную ценность”, “Христианство — это победа над чувственным миром”. Анна не могла спорить ни со своим отцом, ни с аббатом, объяснявшим ей смысл Откровения святого Иоанна. Каждый из них без труда доказал бы ей, что это именно так, как он говорит. С одной стороны, это было отрицание искусства, с другой — проповедь аскетизма, и, в конце концов, может быть, действительно надо было примириться с этой неизбежностью осуждения всего, что так влекло ее к себе? Но она не могла этого сделать». В связи с газдановским романом вспоминается одно из центральных понятий христианского экзистенциализма Г. Марселя — «*recueillement*» (внутренняя сосредоточенность, уравновешенность, необходимые для истинного познания), весьма характерный для экзистенциализма сплав гносеологического и этического. «*Recueillement*» — это позиция, с которой должно вестись познание, душевное состояние прозревшего человека, прошедшего через все лишения, умудренного пережитым. Сам Марсель говорил, что в связи с ним невольно напрашивается термин «обращение», хотя ему и не следует придавать собственно религиозного смысла. Важнейшим в этом состоянии является чувство внутренней сосредоточенности, волевого усилия, когда, по-новому взглянув на сложившуюся нестерпимую ситуацию, человек признает «невозможность вынести в адрес виновных простое суждение, безапелляционный приговор, до этой минуты казавшиеся закономерными»².

Значительное место в романе занимает тема «среднего француза»: «кроме этих обязанностей, подумал Франсуа, у Пьера был вид человека, у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы его от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии. Именно людей такого облика социологи и журналисты называют средними французами. “Если вы поставите этот вопрос среднему французу...” — “Если вы спросите среднего француза, что он об этом думает...” — “Огромное большинство так называемых средних французов...” — где он читал эти слова? Он сделал усилие и вспомнил: это была статья в журнале, автор которой, известный социолог, доказывал, что в условиях совре-

¹ Например, в «Ночных дорогах» Платон высказывал убеждение в том, что картезианские идеи «принесли большой вред нашей мысли» (I, 510).

² Marcel G. Le Mystère de l'Être. — P. 147. См. также: Современный экзистенциализм. — С. 334.

менной цивилизации неизбежно вырабатывается средний тип людей, у которых нет резко выраженной индивидуальности, которым поэтому закрыт путь к известности и которые всегда остаются на своих скромных местах — рабочие, служащие, мелкие коммерсанты».

Защита Газдановым «среднего человека» развернута в споре Франсуа с психиатром, полагающим, что у Пьера нет «резко выраженной индивидуальности <...> нет честолюбия, у него нет личной цели в жизни. В нем нет, если хочешь, какого-то творческого начала. Он должен жить не для себя, а для кого-то другого — и в этом он находит удовлетворение. Ты понимаешь, говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя — искаженное, неправильное, частичное, но все-таки отражение. Полноты образа тут нет, и его личные возможности наполовину парализованы». Напротив, по мнению Франсуа, Пьер «способен сделать то, чего мы с тобой сделать не можем, и именно потому, что в нем есть творческая сила, которую ты у него отрицаешь. Он способен создать и построить мир, ты понимаешь? Какую волю надо было иметь, чтобы сделать то, что он сделал! Какой огромный запас душевной силы! Если хочешь, он действительно живет не для себя. Но что значит жить для себя? И для кого, в конце концов, он строит тот или иной мир? Ты понимаешь, что это такое — победа над небытием?». И симптоматично, что именно оппонент Франсуа в этом споре, психиатр, заканчивает его тем, что высказывает мысль, близкую к авторской позиции, о том, что эта победа возвещает перерождение и самого Пьера: «Я думаю, что после того, что он сделал, Пьер, может быть, наконец, найдет себя». Путь к обретению собственной идентичности лежит, по Газданову, через «другого» человека.

Пьер совсем не принадлежит к тем людям, которые принимают нормы, которые они застали готовыми, сформировавшимися без их критического участия¹. И, конечно, совсем не случайно он носит имя самого теплого, но и самого независимо мыслящего толстовского героя: «Большинство, с кем он сталкивался в своей жизни, или вообще не ставили себе никаких вопросов, не стараясь понять подлинного смысла того, что видели или чувствовали, или были чужды всяких сомнений и у них были готовые ответы на все». Напротив, Пьер, как того и требует философия экзистенциализма, решительно и бескомпромиссно размежевывается с этими моральными лжесущностями.

Не бросающаяся в глаза «индивидуальность» «среднего человека», способного, в отличие от многих самых развитых людей, к реальному действию на благо других, подчеркивается восприятием Пьера Анной: «Еще некоторое время тому назад она думала, что, если бы она встретила Пьера на улице, она никогда не запомнила бы его лица. Теперь ей казалось, что она никогда не забыла бы его небольшие, широко расставленные глаза, линию его мягких губ, его улыбку...».

Романы «Пилигримы» и «Пробуждение» занимают в творчестве Газданова место, аналогичное «Идиоту» и «Братьям Карамазовым» в творчестве Достоевского. Это нечто вроде попытки создать образ «положительно прекрасного человека». В «Пробуждении» эта установка даже

¹ Современный экзистенциализм. — С. 337–338.

отозвалась в самом тексте романа: Анна убеждает скептика журналиста Франсуа в необходимости «положительной философии». Весьма характерно, что в ответ Франсуа ссылается на одного из самых высоко ценимых Газдановым авторов — Блаженного Августина: « — Вы должны, мне кажется, и у вас для этого есть все данные, это преодолеть и создать для себя самого какую-то положительную философию, которая была бы важнее, чем эта отрицательная оценка. — Это мне напоминает спор блаженного Августина с Пелагием о благодати, — сказал Франсуа. — Но Пелагий еретик, как вы знаете». В этом споре Августин, как поясняют нам авторы комментария, «отстаивал идею необходимости Божественной благодати, которая выводит человека из состояния греховности и тем самым спасает; Пелагий же делал акцент на свободе воли и нравственно-аскетических усилиях самого человека, отрицая наследственную силу первородного греха»). К этому комментарию необходимо добавить следующее.

Спор Пелагия с Августином относился к учению последнего о непреодолимой Божественной благодати, которая не требует активного участия человека. Солидаризируясь с подобной критикой Августина, В.С. Соловьев, например, писал, что христианство по существу своему понимает высшую задачу человеческой жизни (то, что теологически называется «спасением»), как дело *богочеловеческое*, непременно требующее полноты участия как божественного, так и человеческого начала». Хотя в ереси был уличен именно Пелагий, Августин, которого, между прочим, некоторые средневековые толкователи упрекали в манихействе, в сущности, по авторитетному суждению Соловьева, не был «в споре своем с Пелагием и его учениками всецело истинным представителем христианского сознания».

Ученики и последователи Пелагия в свою очередь также, по мнению Соловьева, удалялись от подлинного христианства, но в другом отношении: «они забывали, что это формально самостоятельное человеческое начало может иметь положительное содержание и достигать должных результатов не от себя, а лишь через внутреннее и действительное участие человека в существенном добре, всецело содержащемся в Боге». У Соловьева учение Пелагия вызывало следующее ироническое сравнение: согласно ему, Бог представляется «в виде добросовестного, но живущего в другой стране опекуна, который издала заботится о благосостоянии своего питомца, никогда с ним не встречаясь»¹.

Важно иметь в виду контекст, в котором прозвучали выше приведенные слова газдановского героя. В ходе разговора с Анной и Пьером Франсуа развивает идеал «собственного душевного оазиса», в котором человек огражден, «насколько это возможно, от вмешательства этого государственного аппарата» и забывает обо всем дурном. При этом он оговаривается, что сам таким не создан, в то время как у Пьера «этот оазис существует». Возражая ему, Анна говорит: «Допустим, что ваш мрачный взгляд на вещи совершенно оправдан. Но это отрицательное суждение о многих вещах — это только одна часть вашей задачи, вашего назначения на зем-

¹ Соловьев В.С. Пелагий // Христианство. Энциклопедический словарь. — М., 1995. Т. 2. — С. 379–380.

ле». И именно здесь звучит ее ремарка о необходимости «положительной философии».

Таким образом, ассоциация со спором Августина с Пелагием возникает у Франсуа в споре о способности человека к преодолению собственной греховности. В реплике Анны: «Вы должны, мне кажется, и у вас есть все данные, это преодолеть и создать для себя какую-то положительную философию...», — ключевые слова: «вы должны...». На самом человеке лежит ответственность борьбы со злом. Именно это вызывает у Франсуа ассоциации с учением Пелагия. В ответ он напоминает, что оно было признано ересью, и прибавляет: «Да, конечно, нужно было бы это преодолеть. Но не все это могут». И, наконец, в этот спор вступает Пьер, который говорит Франсуа: «Конечно, не все <...>. Но ты, я думаю, — больше, я уверен, — ты это можешь».

В конце концов, Пьер бросает критическую реплику об Августине: «он всюду пишет — да, я грешен, но Ты, Господи, Ты знал это — и так далее — так, точно у Господа Бога было только одно занятие — следить за тем, что делает или чего не делает блаженный Августин». В контексте вышеприведенного разговора это аргумент в пользу позиции Пелагия, который критиковал Августина именно за возведение всей ответственности на одного Господа. Принимая это во внимание, а также учитывая то, что Франсуа испытывает в конце этого вечера «что-то похожее на начало нового понимания жизни», вся эта дискуссия оказывается лишь теоретическим базисом для осмысления реального добра вообще и практического деяния Пьера, в частности. В образе главного героя воплощен характерный для Пелагия идеал активного волеизъявления.

В годы после второй мировой войны как русская традиция экзистенциального мышления в лице Газданова («Призрак Александра Вольфа», 1947–1948), так и западноевропейская — в лице Камю («Чума», 1947) отказываются от прежней зачарованности смертью и абсурдом. Тем не менее, при всей коррекции некоторых положений экзистенциальной философии, некоторые из них — начиная хотя бы с понятия, вынесенного в заглавие анализируемого газдановского романа, — еще ощущаются как первоначальный каркас. Если верх в романе, в конце концов, берет позиция Пелагия, то тем самым Газданов лишний раз подчеркивает, что теперь солидаризируется не столько с атеистическим, сколько с христианским и моралистическим экзистенциализмом. Это почувствовали и первые читатели романа. Так, Р.Б. Гуль писал о нем Газданову 8 августа 1965 г.: «И как хорошо, что нет ненавистных мне — скептических и цинических нот (не люблю эту философию)».

Тем не менее, герой-рассказчик последнего законченного романа Газданова «Эвелина и ее друзья», чье восприятие подано как близкое к авторскому, в конце концов осознает свое заблуждение. И оказывается способен обрести счастье, только отказавшись от всех своих прежних убеждений, или, скорее, «предубеждений». Таким образом, Достоевско-Шестовская философия иррационализма находит свое воплощение у Газданова на протяжении всего его творчества, прокладывая в какой-то степени дорогу постмодернизму, которому суждено будет восторжествовать в русской литературе в ближайшем будущем. Впрочем, постмодернизм

оказался таким развитием некоторых заложенных в творчестве самого Газданова интенций, которое скорее всего могло бы вызвать у писателя лишь глубокое внутреннее оттачивание.

М. Агеев. Кокаиновый шедевр («Роман с кокаином»). В 1936 году эмигрантское писательское сообщество было приятно удивлено появлением необычного произведения на необычную, хотя и очень злободневную тему. Так вошел в историю русской литературы писатель **М. Агеев**, автор одного романа, ставшего мировым бестселлером. Кто скрывался за именем М. Агеев, долгое время было совсем неизвестно. Судьба этого незаурядного человека представляет в определенном смысле увлекательную и трагическую историю, и сама может стать основой детективного романа.

В 1933 году М. Агеев прислал из Константинополя в Париж рукопись своей книги, которая осенью 1936 года вышла под названием «Роман с кокаином. По запискам больного»¹.

Новое литературного имени вызывает изумление в среде русской эмиграции. Произведение было написано в лучших традициях русской романистики. Даже изощренных ценителей литературы роман поразил блестящим стилем, эмоциональной насыщенностью, зрелостью жизненного опыта его создателя. «Не первая ли это его вещь? — писал Д. Мережковский. — Когда он успел выписаться, если выписываться надо? У него прекрасный образный язык. Не уступает, с одной стороны, Бунину, с другой — Сирину. Соединяет в языке (в изобразительности) плотную, по старым образцам вытканную, материю бунинского стиля с новейшей блестящей тканью Сирина. Это — внешность. А дальше — надо забыть и Бунина с его плотностью, и Сирина с пустым блеском искусственного шелка, а вспомнить, пожалуй, Достоевского, — только Достоевского тридцатых годов нашего века»². Продолжателем лучших традиций русской литературы назвал Агеева и Г. Адамович: «...каждая страница отмечена подлинным, несомненным дарованием, — и каждая страница дышит такой правдивостью и болью, что вспоминаются великие имена нашей литературы»³. Д. Мережковский сравнил М. Агеева с Сириным (Набоковым) и с Буниным. О романе писали и другие известные литературные критики русской эмиграции: А. Бем, В. Вейдле, П. Пильский, Н. Резникова. Если одни критики увидели в авторе оригинального художника, отметив влияние Достоевского, то другие (В. Ходасевич, А. Бем) более сдержанно оценили это произведение. Так, несмотря на «подкупающую искренность автора»,

¹ «Повесть с кокаином» М. Агеева впервые была напечатана в эмигрантском парижском еженедельнике «Иллюстрированная жизнь» (1934, № 1–17, с 15 марта по 5 июля). Затем первая книга романа появилась в журнале «Числа» (1934, № 10). Осенью 1936 года роман вышел отдельной книгой в «Издательской коллегии парижского объединения писателей» под названием «Роман с кокаином. По запискам больного». Издатель книги В.С. Яновский впоследствии вспоминал: «Был такой писатель Агеев, проживавший в Константинополе по южноамериканскому паспорту, он присылал свои рукописи в Париж, и все старались талантливому прозаику помочь. Его «Роман с кокаином» мы с Фельзенем издали отдельной книгой» (В.С. Яновский. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. — С. 236).

² Меч, 1934, 5 августа.

³ Последние новости, 1936, 3 декабря.

В. Ходасевич нашел, что роман «оказывается иллюстрацией к прописным истинам»¹.

Действие романа разворачивается в предреволюционные и отчасти революционные годы (1914–1919) в Москве. Главная проблема связывается с проблемами любви, антисемитизма, положения человека в условиях переустройства российского государства. Основное внимание сосредоточено на анализе различных стадий воздействия наркотиков, высвобождения дурного и злого начала.

В центре автобиографического повествования, которое ведется от первого лица (герой — молодой человек, рассказывающий о своем пути от школьника до наркомана), выпускник последнего класса гимназии, а затем студент юридического факультета университета Вадим Масленников, живущий напряженной духовной жизнью и в то же время обуреваемый порочными страстями. Он увлекается кокаином и постепенно полностью оказывается во власти своей страсти. Агеев пытается объяснить чувства, поведение и впечатления человека, находящегося под действием наркотиков и сознательно стремящегося к саморазрушению и самоуничтожению.

Постоянная душевная дисгармония не дает возможности герою быть счастливым. Под влиянием кокаина он приходит к выводу, что вся история развития человечества алогична и противоречива, а самые добрые и справедливые побуждения приводили людей к невероятным зверствам и жестокостям. «Это стремление взвить душевные качели в сторону человечности и неизменно вытекающий из него отлет в сторону Зверства, проходит чудесной и в то же время кровавой полосой сквозь всю историю человечества, и мы видим, что как раз те особенно темпераментные эпохи, которые выделяются исключительно сильными и осуществленными в действии взлетами в сторону Духа и Справедливости, кажутся нам особенно страшными в силу перемежающихся в них небывалых жестокостей и сатанинских злодейств»².

Агеев пытался объяснить поведение, ощущения и чувства человека, находившегося под действием наркотиков. В изображении душевной жизни Вадима Масленникова Агеев близок многим европейским писателям (Альбер Камю, Эжен Ионеску и др.), воплотившим идеи З. Фрейда о природе человека. В книге Фрейда «Цивилизация и её тяготы» (1930) человеческая психика представляется ареной борьбы двух противоборствующих сил, из которых сила уничтожения (и самоуничтожения) неизменно одерживает верх над силой созидательной. Вадим Масленников демонстрирует и осуществляет стремление к саморазрушению и самоуничтожению: в финале он сознательно принимает смертельную дозу кокаина и погибает. Непосредственным поводом для этого служит отказ в помощи бывшего школьного товарища, ставшего революционером. Русская революция в романе образно предстает как бесчеловечная и разрушительная сила: «Но посмотрите же на нас, когда мы выйдем бунтовать, ...и если вы не захотите признать, что перед вами разъяренные, дикие звери, то все же уходите скорее с нашей дороги,

¹ Возрождение, 1937, 9 января.

² Агеев М. Роман с кокаином. — М., 1990. — С. 173.

ибо ваше неумение отличить человека от скота — может стоить вам жизни»¹.

Писатель, основываясь на лучших классических образцах русской литературы, художественно раскрывает самую страшную болезнь XX века. До сих пор его роман остается одним из лучших произведений в мировой литературе на эту тему.

После шумного успеха романа 1936 года о писателе долгое время никто не слышал. Было сделано предположение, что он погиб от наркотиков. Роман его был забыт. Судьба же его вызывала сожаление и подтверждала, какие незаурядные личности и блестящие таланты вынуждены были бежать из России и пропали «в вихре войн и революций».

Только спустя полвека всеми забытый «Роман с кокаином» неожиданно обрёл новую жизнь. В 1983 году он был переведен на французский (пер. Лидии Швейцер), а затем на английский и итальянский языки и стал мировым бестселлером. В России с 1990 г. он стал пользоваться необычайной популярностью среди молодежи.

В 1985 году в Вестнике Русского Христианского Движения (ВРХД) появилась статья известного издателя и литературоведа Н. Струве «К разгадке одной литературной тайны», который предположил появление романа в 1936 году под никому не известным псевдонимом М. Агеев мистификацией В. Набокова, так как многое и в стиле, и в языке, и особенно в изощренности композиционного построения было сходным у обоих авторов. Однако и вдова, и сын писателя отрицали принадлежность этого произведения перу Набокова.

Гипотеза Н. Струве несколько лет удерживалась в литературоведении. Неоднократно возвращаясь к этой проблеме, Н. Струве оставался при своем мнении, а в 1992 г. подчеркнул, что ошибочность его точки зрения может быть доказана только филологическим путем. Такой анализ был проведен И.Н. Толстым. Признавая отмеченные Н. Струве некоторые формальные совпадения «Романа с кокаином» с набоковскими произведениями, Толстой показал их существенную разницу. «Агеев противоположен Набокову на уровне самого подхода к познанию мира» и соответственно «буквально все в «Романе с кокаином» антинабоковское»: и сюжетная организация, и построение фразы. Самый принцип изображения не совпадает: «Агеев долго рассказывает, объясняет, а Набоков без лишних слов показывает»².

В 1990-е годы авторство Леви было доказано и документально: в Москве были обнаружены архивные документы Московской частной гимназии Рихарда Францевича Креймана (в романе Рихарда Себастьяновича Кеймана), где встречаются многие подлинные имена, данные действующим лицам «Романа с кокаином». Так были установлены прототипы героев романа³. А вскоре проблема авторства «Романа с кокаином» была окончательно решена, но появление новых биографических сведений об М. Агееве привело к новым вопросам и загадкам, а «увеличение корпуса

¹ Там же. — С. 170.

² Толстой И.Н. Тропой тропа, или почему не Набоков был автором «Романа с кокаином». — Звезда, 1995, № 3. — С. 197–204.

³ Русская мысль, 1991, 15 ноября.

биографических документов так запутало реконструкцию биографии Марка Леви, что и по сей день только некоторые факты его жизни вряд ли можно считать окончательно проясненными¹. Кроме романа с подписью «Агеев», известен только небольшой рассказ «Паршивый народ» (1934), в основу сюжета которого включены многие конкретные факты московской жизни 1920-х гг.²

Настоящее имя автора «Романа с кокаином» — Марк Лазаревич (Людвигович, Леонтьевич, в своих документах он писал разные отчества) Леви. Он родился в еврейской купеческой семье 27.VII (8.VIII) в 1898 году в Москве. Кроме М. Агеева (М. Леви) в семье было еще трое сыновей. Отец, купец 1-ой гильдии, занимался торговлей кожевенными и меховыми товарами. В 1906 г. семья разорилась. Учился в частной гимназии Р.Ф. Креймана. По окончании гимназии в июне 1916 г. он был крещен пастором в евангелическо-реформатском приходе г. Москвы. Учебу продолжил в Московском университете на математическом, а затем юридическом факультете. Он покинул университет в 1918 г., не закончив его. На его заявлении, найденном в архиве, стоит помета: «Уволен 12.IX.1920 г. за непредоставление документов по воинской повинности».

Факты биографии М. Агеева (М. Леви) с 1919 г. по 1925 г., сообщенные им самим в 1940-е и 1960-е годы в различных анкетах, — служба в транспортно-мобилизационном отделе ВСНХ, поездки на фронт с особо уполномоченным Совета труда и обороны М.К. Владимировым, участие в боевых действиях, работа переводчиком в АРКОСе в годы НЭПа — документально никем не подтверждены и ни в каких архивах не зафиксированы.

В 1925 М. Агеев выехал в Германию как частное лицо. Род его деятельности в Германии на протяжении пяти лет до сих пор не прояснен. По одной из его версий, он «хотел изучать красильное дело», и директор фабрики сумел купить ему парагвайский паспорт. (Парагвайский консул в Германии до начала 1930-х одновременно занимался пушным делом). По другой — закончил в Лейпциге Университет. Но имя его в списках студентов не найдено. В 1930 г. Агеев переехал в Турцию и поселился в Константинополе

Единственным человеком из литературной эмиграции, познакомившимся лично с М. Агеевым, была молодая поэтесса Лидия Червинская, в 1935 году ездившая по семейным делам в Константинополь. Уже в глубоко преклонном возрасте она сообщила о том, что Марк Леви (М. Агеев) в пору знакомства с ней, страдая психическим расстройством, настаивал на, якобы, совершенном им побеге из СССР после убийства красного офицера; в Константинополь же приехал из Берлина.

В 1939 году, живя в Константинополе, Агеев подал просьбу о разрешении вернуться на родину, но его ходатайство поддержано не было. 27 апреля 1942 г. Агееву, в то время уже советскому гражданину (точная дата получения советского гражданства не установлена), предписано стамбульской полицией покинуть Турцию в течение недели. Причины высылки не указывались. В справке Генерального консула СССР в Стам-

¹ См.: Минувшее. Вып. 16. — М.; СПб. — С. 269.

² Встреча, 1934, № 4.

буле, направленной в Народный комиссариат иностранных дел, сообщалось о том, что гр. Леви М. (М. Агеев), живя в Турции с 1930 г., занимался преподаванием языков и литературной деятельностью. А в последние годы заведовал русским отделом книжной фирмы «Ашет», специализирующимся на реализации антифашистской литературы и советских изданий в Стамбуле. 24 мая 1942 г. М. Агеев выехал в СССР и поселился в Ереване. Там он преподавал немецкий язык в университете на кафедре иностранного языка Академии наук Армении и в Институте иностранных языков до 1973 года, года своей смерти (5 августа 1973) в Ереване.

Существует предположение, что М. Леви с 1939 г., по-видимому, являлся советским разведчиком, и ему было разрешено вернуться в Россию после организации крупного политического убийства в Константинополе. В Ереване М. Леви вел очень уединенную жизнь. По воспоминаниям друзей, девиз его в зрелые годы был: «В жизни нужно попробовать всё!»



Глава 9

Сатирики и юмористы русской эмиграции. Сатира и юмор в газетах и журналах русской эмиграции (1920–1940). Третий (Парижский) «Сатирикон»

Как уже известно, русская эмиграция в обозначенные годы имела несколько центров — Париж, Берлин, Прага, Белград, Гельсингфорс, Харбин. Впоследствии эмиграция стала перемещаться в США (Нью-Йорк). Почти все крупные центры русской эмиграции, за исключением, может быть, Харбина, имели газеты и журналы, которые публиковали сатирические и юмористические произведения. Кроме того, русские эмигранты пытались создать собственные журналы сатирического и юмористического содержания. Так как в эмиграции осело множество русских писателей-сатириков и юмористов (А. Аверченко, В. Азов, В. Горянский, Дон-Аминадо, Лоло, П. Потемкин, Тэффи, Саша Черный, который стал подписываться «А. Черный» и др.), а также художников самого разнообразного таланта, в том числе и сатирическо-юмористического, то сатира и юмор на протяжении предвоенного двадцатилетия не сходили со страниц эмигрантской печати.

Процветанию самостоятельной сатирической журналистики мешало, по крайней мере, одно главное обстоятельство: у эмиграции не было достаточных финансовых средств, чтобы содержать издание достаточно долго (до тех пор, пока оно начнет окупать себя и приносить прибыль). Кроме того, не все авторы-сатирики приглашались в тот или иной орган по чисто идеологическим соображениям, из-за несовпадения политических «платформ». Поэтому некоторые журналы имели чрезвычайно ограниченный, узкий круг авторов, из чьих сочинений составлялся номер журнала.

Тем не менее сатира и юмористика за рубежом создали несколько очень впечатляющих произведений и исключительно благотворно влияли на умонастроения и самочувствие русских людей-эмигрантов. Духовная миссия сатиры и юмора в эмиграции слагалась из нескольких взаимосвязанных идей: сохранить традиции и высокое качество русской юмористики, разоблачать ложь и преступления, творимые в Советской России, чтобы уберечь эмигрантов от сладких посулов и обещаний, препятствуя их возвращению на историческую родину, где их ждала почти неминуемая расправа, как это случилось со многими вернувшимися

эмигрантами; вселить в русскую диаспору сознание культурно-исторической значимости эмиграции и тем самым с помощью смеха ободрить ее, поднять ее дух и способствовать жизнестойкости в необычайно трудных условиях пребывания на чужбине; содействовать тем или иным идеологическим установкам, критикуя и высмеивая политических врагов внутри эмиграции, дабы не дать им перевеса в постоянно ведущихся спорах о стратегии и тактике поведения эмигрантов в отношении Советской России.

Все эти задачи, невольно вставшие перед русской сатирико-юмористической литературой и журналистикой, были выполнены с лихвой и успешно, хотя иные сатирики и юмористы прекратили писать комические произведения (С. Горный, отчасти А. Черный) или кардинально поменяли свое амплуа, став детскими писателями или серьезными прозаиками.

Фельетоны в стихах и прозе печатали все крупные газеты русского Зарубежья — «Возрождение» и «Последние новости» (в этих газетах сотрудничали Саша Черный, Тэффи). Дон-Аминадо печатался в «Последних новостях», где вел отдел фельетонов; Азов, Lolo, В. Горянский — в «Возрождении». Другие газеты («Новое русское слово», «Сегодня», «Руль», «Дни», «Русский голос», «Воля России», «Заря», «Эхо» и др.) также помещали на своих страницах сатирические и юмористические произведения. Жизнь многих газет и журналов была недолгой: пять и более лет продержались лишь единицы, другие существовали в лучшем случае два-три года.

Из газет, кроме «Последних новостей» и «Возрождения» (сатира и юмор этих изданий будут рассмотрены в связи с творчеством Дон-Аминадо и В. Горянского), выделяется интересом к сатирическим и юмористическим жанрам рижская газета «Сегодня». В ней печатались Дон-Аминадо, Тэффи, Лери (В. Клотовский), Бухов, Аверченко и др.

Одним из наиболее популярных жанров был «маленький фельетон», который перепечатывался обычно из крупных газет. Авторами фельетонов были не только признанные мастера жанра — Дон-Аминадо, Аверченко, Бухов, Лери, Тэффи, но дебютанты и молодые писатели, а также сотрудники газеты (Козырев-Бережанский, выступавший под псевдонимом Н. Галин, — пародия «Сочельник комиссара: по Чехову»; Б. Поляков (Б.Ю. Поляк) — «Маленькие фельетоны», «Наши радио»¹.

Помимо смешных фельетонов печаталось много иронически мрачных, связанных с тяжелыми душевными настроениями эмигрантов, их обреченностью перед ожидавшей их неизвестностью и с ощущением непрочности, зыбкости их социального статуса. Среди таких фельетонов

¹Этот фельетон состоял из набора радиотелеграмм, якобы присланных из разных столиц мира. «Из Москвы», например, сообщалось: «На съезде Советов решено: воткнуть флаг III Интернационала в пуп земли; ввиду недостатка топлива зиму отменить; всех трубочистов как явных черносотенцев расстрелять...». Кроме того, из одной радиотелеграммы следовало, что принята новая статья в законе «известного гуманиста Петерса». Она была направлена против расстрелов и гласила, что «для облегчения труда рабочих на патронных заводах необходимо перейти к повешению» (Поляков Б. Наши радио // Сегодня, 1919, 12 декабря).

выделялись фельетон Арк. Бухова «Маленький человек с большими ушами», в котором рассказывалось о продажном журналисте, достигшем житейских успехов не благодаря таланту, а низким качествам души и покровительству Распутина, стихотворный фельетон Lolo «Тот, кто быстро схватывает»¹, фельетон Тэффи «Свои и чужие» (перепечатка из «Последних новостей»).

Стремясь быть объективной и беспристрастной, чуждой борьбы политических мнений в эмигрантских кругах, газета предоставляла свои страницы сторонникам разных убеждений. Некоторые авторы не выражали прямо свои политические и гражданские пристрастия, а другие, напротив, не стеснялись их высказывать. Так, свое презрительное отношение к большевикам не скрывал Дон-Аминадо, который в фельетоне «Блестящая карьера», высмеивал прекраснодушные иллюзии французского писателя Анатоля Франса касательно новой России: «Об одном молю Тебя, Господи! Пошли долгие лета господину Анатолю Франсу, чтоб мог он увидеть собственными глазами свет истины, которую славословил!»

Сатирическая поэзия также печаталась на страницах газеты сначала в виде перепечаток из других эмигрантских изданий. Так, из «Свободных мыслей» были перепечатаны стихи В. Горянского, из «Последних новостей» — стихотворения Дон-Аминадо, а также стихи молодого поэта-сатирика М.К. Айзенштадта (1900–1970)².

Так как «Сегодня» жестко конкурировало с «Рижским курьером»³, то редакция для завоевания читателя решила повысить качество печатаемых беллетристических произведений. С этой целью она почти отказалась от маленьких фельетонов в пользу серьезных рассказов и стихотворений, потеснив сатиру и юмор. В газете начинают печататься И.А. Бунин и А.Н. Толстой. Вместе с тем редакция не отказывается от сотрудничества с мастерами сатирического жанра. В начале июня 1921 года она опубликовала следующее извещение: «Вступив в соглашение с рядом русских писателей, находящихся в Париже, редакция газеты «Сегодня» отныне имеет возможность печатать оригинальные фельетоны, рассказы и стихотворения К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус, Дон-Аминадо, А.И. Куприна, Д.С. Мережковского, И. Сургучева, гр. А.Н. Толстого, Н.А. Тэффи, Е.Н. Чирикова, А.А. Яблоновского и др.»⁴. Об этом жесте редакции А. Амфитеатров, сам прекрасный фельетонист, впоследствии писал: «...гуманитарный дух «Сегодня» привлек в его литературный городок едва ли не все русское писательство, доро-

¹ Перепечатка из журнала «Рампа и жизнь», 1918, № 15. — С. 13. Тот, кто быстро схватывает... (Из дамских писем):

От тебя, моя тетюшка милая,
Ничего не скрывать обещала я...
Ну, так слушай: опять совершила я,
Без вины виноватая, шалая...

² М.К. Айзенштадт (псевдоним «Аргус») — с 1922 жил в США и впоследствии стал постоянным автором газеты «Новое русское слово».

³ «Рижский курьер»: Орган демократической мысли. — Рига, 1920–1924; газета выходила ежедневно, кроме понедельника.

⁴ Сегодня, 1921, 1 июня. Курсив мой. — В.К.

жащее свободой личности»¹. Это соглашение между редакцией и писателями усилило позиции «Сегодня», и она могла предложить читателям не перепечатки из других эмигрантских газет, как делали другие рижские русскоязычные издания, а оригинальные произведения, среди которых значатся и произведения сатириков и юмористов (Тэффи и др.).

В конце 1921 г. газета перешла в руки М.И. Ганфмана и с 1 октября 1922 года в ней были введены специальные литературные страницы. Теперь газета была рассчитана на широкого читателя, простого человека, «обывателя», уставшего от всякой идеологии и предпочитавшего политическим агиткам хорошую литературу, развлекательное легкое чтение, детективы, крестословицы и т. п. К такому читателю адресовалось объявление редакции: «С 1 октября в число постоянных сотрудников нашей газеты вступили А. Аверченко, Н. Агнiewicz, М. Алданов, Глеб Алексеев, Дон-Аминадо, А. Дроздов, Ф. Иванов, Лери, И.О. Левин, Lolo (Л. Мунштейн), И. Лукаш, Ю. Офросимов, М. Первухин, С.Л. Поляков (Литовцев), Потемкин, В. Сирин, В. Татаринов. А. Черный»².

Таким образом, редакция резко увеличила число сатириков и юмористов, с которыми предполагала сотрудничать. Уже в первом октябрьском номере за 1922 год в газете были помещены «Романс» Дон-Аминадо и два стихотворения Lolo. 3 октября опубликован фельетон Арк. Бухова «Лекция о политической экономии», 6 октября — стихотворение «Без слов» П. Потемкина, 8 октября — «Прага. Из записок эмигранта» Арк. Аверченко, 10 октября — пародийная «Баллада о графе» А. Черного, посвященная А. Толстому («Некий граф был строгий рыцарь духа...»). 29 октября — фельетон Lolo, «Размышления о боксе» Арк. Аверченко и др.

В 1934 году «Сегодня» стало переживать серьезные затруднения в связи с тем, что одни и те же произведения появлялись одновременно в рижских и парижских газетах, и читатели недоумевали, кто перепечатывает материал — «Возрождение» из «Сегодня» или «Сегодня» из «Возрождения»³. Юмористам и сатирикам пришлось выбирать, и их выбор был сделан не в пользу «Сегодня».

¹ Амфитеатров А. Городок «Сегодня» // Сегодня, 1934, 14 октября.

² Сегодня, 1922, 8 октября. Курсив мой. — В.К.

³ Тэффи по этому поводу писала М.С. Мильруд в марте-июне 1934 года: «Я в свое время принуждена была прекратить свое сотрудничество в «Сегодня», потому что «Возрождение» стало получать от подписчиков упреки за перепечатку из «Сегодня». <...> У Вас в Риге, как мне говорили, никто «Возрождения» не получает. А в других странах «Сегодня» получается раньше, чем «Возрождение», так что они получают оба мои фельетона в один день и не подумают, что кто перепечатывает». О том же пишет она и в апреле 1935 года: «Если Вы будете печатать мои фельетоны по воскресеньям — мне придется отказаться от сотрудничества в «Сегодня». Гукасов платит мне теперь по 500 франков за фельетон и имеет полное право требовать, чтобы в тот же день он не появлялся в другой газете. Я ему это обещала, и я не имею обыкновения нарушать данное слово, тем более, что Вы на мои условия согласились и публика привыкла читать меня по понедельникам» (Литература русского зарубежья. 1920–1940. Вып. 3. — М., 2004. — С. 322–323).

Журналистика эмиграции также не была в стороне от сатиры и юмора. Многие журналы с охотой печатали сатирические и юмористические произведения.

В Константинополе был создан журнал «Зарница», который редактировал А. Аверченко, в Праге — «Казачий смех» (на правах рукописи), в Берлине — «Сполохи» и «Веретенш», в Берлине-Париже издавалась «Жар-птица», в Париже — «Иллюстрированная Россия», «Сатирикон». Серьезные журналы, в том числе самый крупный журнал русского Зарубежья «Современные записки», как правило, не печатали сатирических и юмористических произведений за редкими исключениями.

Из собственно сатирико-юмористических журналов можно выделить «Веретенш», в котором сотрудничали Аверченко, Тэффи, Саша Черный, Бухов, Потемкин, Горный, Булгаков, Куприн и др.

В предисловии «От редакции», написанном, по всей видимости, А. Аверченко, и названном «Раздавленное зеркало», утверждалось: «Осколки разбитого вдребезги зеркала русской литературы первые послеоктябрьские годы никак не могли сложиться в какое-то единое целое. Чуждая европейская жизнь не способствовала юмористическому отношению к событиям, а настроения горечи и боли от только что пережитого порождали главным образом гневную сатиру. Коллективный роман «веретенцев» «Заграничные приключения Ивана Сидоровича Башмакова» по своей тональности очень не похож на известную «Экспедицию сатириконцев в Западную Европу»¹.

Самое примечательное, что было напечатано в этом журнале, — анкета «Завтрашний день русской литературы»². Своими соображениями о судьбах литературы, искусства и вообще культуры после Октября поделились А. Белый, И. Сургучев, А. Куприн, Б. Лазаревский, В. Лидин, Н. Тэффи и др. Наиболее оптимистическую позицию занял Л. Урванцев: «Вся русская литература — в эмиграции». Его в известной мере поддерживал П. Потемкин: «Будущее русской литературы? Где оно? Будущее ее в языке. Язык в России, а где Россия? За границей, ибо страна Интернационала — не Россия». Их горячий пыл охладила Н. Тэффи: «Среди эмигрантов ничто не указывает на зарождение новой литературной эпохи». В конечном итоге история ясно показала, что язык все-таки был в России, потому что там оставался народ — носитель и создатель языка. Будущие поколения эмигрантов, ассимилируясь, с течением времени утрачивали не только чувство языка, но и сам язык. Об этом с горечью писал впоследствии Дон-Аминадо в сатирических стихах о русском мальчике Коле Сыроежке, который не только путает русские слова с французскими, но которому уже легче говорить и мыслить по-французски, чем по-русски.

«Веретенш» просуществовал недолго и оставил литературную арену. Столь же недолговечным оказался парижский сатирический журнал «Ухват», редактором которого был Д. Кобяков. В журнале сотрудничали Саша Черный, Н. Тэффи, А. Ремизов, А. Яковлев, Ф. Рожанковский, А. Шем и др.

¹ Веретенш, 1922, № 3.

² Там же.

В обращении к русским читателям редакция сообщала, что «Ухват» — первое в эмиграции сатирическое издание (это неверно: «Веретеныш» появился четырьмя годами раньше, а еще раньше — константинопольская «Зарница»), имеющее независимый характер: оно стоит вне партий, не занимает никакой партийной позиции и никем не субсидируется.

Центральная тема в «Ухвате» — загадочность русской души, «славянский шарм». В этом духе стилизовался с характерными языковыми ошибками публикуемый материал, густо пропитанный сентиментальными и квази-патриотическими сентенциями. Так, бывший дипломат следующим образом передавал свою любовь к России, адресуя свои слова к тем соотечественникам, кому еще дороги «наши русские перелесья и проталины, сплошь засаженные ковыльями и ржою, кто не забывал *наших добрых мужика и мужичку, весело свершающих свою пахоть на стройных черных сивках, запрыгнутых в любимую мать-соху...*»¹.

«Ухват» погиб на пятом номере, хотя в нем печатались рассказы Тэффи, стихи Саши Черного, рисунки А. Яковлева и Ф. Рожанковского. После первых двух номеров Дон-Аминадо подвел убедительный итог направлению и качеству журнала, которому не хватало смеха, сатирической остроты и злободневной проблематики:

Прочел внимательно «Ухват»,
Не видя признаков «Ухвата»,
Я не скажу о нем: «У! Хват!»,
Но молвлю вежливо: «Ух! Вата»...

На фоне такого рода изданий заметным событием стало появление в Париже нового еженедельника «Сатирикон» (1931, № I–28).

Третий по счету, «Сатирикон» 1931 года продолжил традиции своих предшественников: издававшихся в Санкт-Петербурге сатирических еженедельников «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

История парижского «Сатирикона» такова. На Константинопольском рейде М.Г. Корнфельд, бывший издатель петербургского «Сатирикона», встретил художника Н.В. Ремизова (Ре-ми) с семьей. Он вспоминал впоследствии: «Надо полагать, что эта встреча доставила всем ее участникам большое удовольствие, т.к. мы решили не расставаться, вместе поехали в Париж, сняли одну большую квартиру и прожили совместно, ко взаимному удовольствию, несколько лет, вплоть до отъезда Ремизовых с Никитой Балиевым в Америку, где они окончательно обосновались, поддерживая со мною до последнего времени дружескую переписку. Но за весь этот период мы, словно сговорившись, никогда не затрагивали вопроса о «Сатириконе»»².

Со временем старые распри и обиды истерлись из памяти и забылись. К тому же сатириконцев в эмиграции объединила общая беда русского рассеяния. М. Корнфельд нашел деньги на издание сатирического еженедельника лишь в 1931 году. Так появился на свет третий, парижский, «Сатирикон». Его первый номер вышел через двадцать три года после петербургского — 4 апреля 1931 года.

¹ Ухват, 1926, № 2, с. 1.

² Литература русского зарубежья. 1920–1940. — М., 2004. — С. 102.

По замыслу редактора, это было издание, «нисколько не отличающееся от своего прототипа»¹. В объявлении о подписке говорилось, что в нем примут участие Г. Адамович, В. Азов, М. Алданов, А. Амфитеатров, И. Бунин, Г. Бобринский, Н. Балиев, В. Горянский, С. Горный, М. Долинов, Дон-Аминадо, Н. Евреинов, Б. Зайцев, Г. Иванов, Г. Кузнецова, А. Куприн, А. Ладинский, Л. Мунштейн (Лоло), С. Литовцев, И. Лукаш, С. Маковский, К. Мочульский, И. Одоевцева, М. Осоргин, П. Пильский, С. Рафалович, А. Ремизов, Н. Рощин, В. Ходасевич, А. Черный. Из художников — Ю. Анненков, А. Бенуа, И. Билибин, А. Гросс, М. Добужинский, К. Коровин, Ф. Рожанковский, С. Черевков, А. Шварц, В. Шухаев, А. Яковлев и др. Иными словами, в журнале собирался принять участие весь цвет русской эмиграции первого поколения.

На практике, однако, в «Сатириконе» не напечатались И. Бунин, А. Куприн, Б. Зайцев, Г. Кузнецова, Н. Рощин, в нем не появилось ни одного рисунка К. Коровина или И. Билибина. Из необъявленных сотрудников приняли участие художники Р. Пикельный, В. Стеллецкий и др. Во главе редакции журнала встали Дон-Аминадо, руководивший всей литературной частью, и Ю. Анненков (публиковал свои рисунки под псевдонимами А. Шарый и Б. Темирязов), ведавший всей художественной частью. По существу журнал делался этими двумя людьми с привлечением некоторых писателей-сатириков и художников. Дон-Аминадо и Ю. Анненкову очень не хватало опыта и организаторских способностей А. Аверченко, редактора бывшего «Сатирикона», и П. Потемкина, являвшегося секретарем той же редакции. Но главная забота новой редакции состояла в нехватке авторов, а стало быть, и качественных материалов. И все-таки выход первого номера парижского «Сатирикона» стал неординарным событием в жизни русского Парижа. Журнал был отпечатан на прекрасной бумаге и стоил довольно дорого — три франка золотом. Несмотря на это, он быстро разошелся².

На обложке первого номера А. Шарым (напомним, что это псевдоним Ю. Анненкова) был изображен российский эмигрант, стоявший возле Эйфелевой башни. Чем-то он напоминал чеховского героя-интеллигента, безмерно уставшего, но с одухотворенным лицом. Стоял он с маленьким саквояжем, на котором красовались наклейки: «Тула — Москва — Берлин — Париж», со связкой книг Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского. Подпись под рисунком (она принадлежала, по-видимому, Дон-Аминадо, который часто обращался именно к этим словам Чехова) горько иронически адресовалась всем эмигрантам: «Мы отдохнем, дядя Ваня! Мы увидим небо в алмазах... Мы услышим пение ангелов над собою...»

Это обращение к эмигрантам означало, что время всяких иллюзий и надежд прошло, что рассчитывать на возвращение в Россию не следует, что надо продолжать строить жизнь здесь, во Франции, и вообще в эмиграции, храня и приумножая русскую культуру. Это и станет для

¹ Сатирикон, Париж, 1931, № 1. — С. 1.

² Ныне весь комплект журнала представляет собой библиографическую и антикварную редкость.

русских эмигрантов достойным воздаянием. В этой маленькой надписи угадывался мудрый совет, задавался тон, определялись смысл и содержание всего издания. Тем самым характер парижского «Сатирикона» был иным по сравнению с петербургским. Это и понятно: иные времена — иные нравы, иные заботы, иные задачи. Но вместе с тем парижский «Сатирикон» не хотел отказываться от родства и духовно-художественной близости не только с петербургским, но со всеми «Сатириконами», начиная с античного, и желал продолжать славные традиции, встав в один ряд с прежними изданиями, носившими имя «Сатирикон».

Об этом было провозглашено в редакционном предисловии: «Я, Божьей Милостью «Сатирикон» Первый, сын Кая Петрония и внук Минервы, рожденный в Древнем Риме еще при старом режиме, но изгнанный, как обычно, и возникший вторично на Неве, на Фонтанке, недалеко от Охранки, несмотря на каковую лил струю живую, но не думайте дурного, а в лучшем смысле слова, пока не был изгнан снова! По декрету Владимира Ильича в припадке прогрессивного паралича. И ныне на рубеже столетий я, Первый, Второй и Третий, меж молний, как гром весенний, возникаю опять на Сене не душкой, а злым уродом и иду на вас походом»¹.

Заявление редакции свидетельствовало, как совершенно верно отметила Л. Спиридонова в книге «Бессмертие смеха»², о намерении редакции бичевать зло и безобразие жизни, грязь и рутину, не щадя никого: «Не пощажу, разложу, раздену, на корявый сук вздену, и выжму и гниль, и слякоть, и всыплю и в твердь, и в мякоть, отскребу, отчищу, смою, пока душу не успокою»³. Из него можно заключить, что редакция ставила перед собой сатирические и юмористические задачи применительно в жизни русской эмиграции и к миру в целом.

В первом номере редакция «Сатирикона» поместила стихотворение Саши Черного «Сатирикон» («Над Фонтанкой сизо-серой») и статью, посвященную памяти А. Аверченко и П. Потемкина. Отдав должное предшественникам, сатириконицы попытались заменить их на поприще политической сатиры.

К тому времени, когда вышел первый номер парижского «Сатирикона», эмигрантская жизнь в значительной мере устоялась, хотя многие эмигранты продолжали испытывать значительные материальные

¹ Сатирикон. Париж. 1931. № 1. С. 1. Автором предисловия был, по-видимому, Дон-Аминадо, поскольку выражение «По декрету Владимира Ильича в припадке прогрессивного паралича» принадлежит ему и встречается в его стихах. В пользу этого предположения свидетельствует также стихотворная форма и некоторые другие фразы, употребленные в произведениях поэта. Возможно также, что предисловие — плод коллективного творчества. Но в любом случае участие Дон-Аминадо несомненно. Стремясь следовать петербургскому «Сатирикону», новый журнал выпускал так называемые «специальные номера» и сохранил некоторые разделы старого издания «Волчьих ягоды», «Перья из хвоста» и «Почтовый ящик», которые составлял Дон-Аминадо.

² Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. — М., 1999.

³ Сатирикон, Париж, 1931, № 1. — С. 1.

трудности и моральные неудобства, связанные с потерей привычного статуса, ищущая себя изгоями и тяжело переживая любые требования властей, касающиеся пребывания на территории Франции и других государств. Поэтому основные материалы «Сатирикона» освещали судьбу эмиграции и были связаны, с одной стороны, с высмеиванием всевозможных иллюзий, суеверий, с недоверием к различным проектам и «порывам», которыми эмигрантскую массу пытались увлечь безответственные партийные лидеры многочисленных объединений, с внушением реального, но вместе с тем не безнадежного отношения к жизни. С этой задачей перекликалась и другая — критика советского строя и советского образа мысли, начиная от вождей, которых представляли образованными или необразованными преступниками, интеллигенции, над которой, если она талантлива, эти вожди цинично издевались, а если бездарна, то всячески ее поощряли, и кончая самими простыми людьми, сгибавшимися под материальными и моральными тяготами тоталитарного режима. Задача «Сатирикона», как и других эмигрантских изданий, состояла в том, чтобы уберечь эмигрантов от опрометчивых шагов, не поддаваться соблазнам и обещаниям, расточаемым советскими агентами, убеждавшими вернуться в коммунистический рай. С этой точки зрения, ностальгические ноты в сатире и юморе преследовали особую цель — напомнить о короткой поре свободной России, о личной свободе человека, которая даже при монархии была более широкой, чем при большевиках. Так протягивалась нить от дореволюционной России к эмигрантской послереволюционной, в которой свобода также считалась не отторгаемым от человека благом. Советская Россия выпадала, по мнению сатироконцев, из естественного исторического процесса и представляла собой абсурдную гримасу русской истории, которая рано или поздно будет исправлена самим народом, рано или поздно неизбежно осознавшим пагубность коммунистической идеологии и ценность общедемократических принципов. Эмигрантам следует пережить эту стадию русской истории и помнить, что плоды культурной деятельности русской эмиграции не пропадут, если даже ими не сумеет воспользоваться ни первое, ни второе, ни третье поколение русских изгнанников. Так перебрасывался мост от России дооктябрьской к России послекоммунистической. Отсюда — резкая критика и громкий смех над Россией советской при поддержке тех культурных сил и слоев, которые видели коренные и неисправимые слабости ущербного социального строя, но, по понятным причинам, избегали политически злободневных разоблачений, предпочитая комические бытовые сцены (перепечатка романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», влияние прозы М. Зощенко на образ маленького человека и стиль прозы В. Горьанского и т.д.).

Под тем же антисоветским углом зрения освещались в «Сатириконе» и «мировые» политические события — например, военные перевороты в латиноамериканских и других странах.

Крайне редко, но все-таки журнал позволял себе развлекать читателей (например, в № 13, с. 6, были помещены стихи Дон-Аминадо

«Японские танки»¹).

В целом журнал создавался двумя авторами — Дон-Аминадо и А. Шарым (Ю. Анненковым), которым принадлежал основной массив материалов и которые по мере надобности привлекали к сотрудничеству других — весьма немногочисленных — писателей и художников². Вследствие этого Дон-Аминадо вынужден был подписываться не только под своим обычным псевдонимом, но и под другими (Д.-А., К. Страшноватенко, С-о, Чарли Цаплин, Робин-Гуд, Кривой Джимми, Кр. Джимми, Апоплексий Барбаросский, Антиной Килькин, Маргарин Пармский, Ф. Сурдинкин), создавая видимость многочисленности авторского коллектива³.

Одной из главных тем в публикациях «Сатирикона», была, конечно, антисоветская тема, развитая в стихотворных и прозаических фельетонах Дон-Аминадо⁴, С. Рафаловича, В. Павлова, А. Амфитеатрова, С. Сергеева, Ф. Гургулина.

Центральными «героями» сатириков стали Советский Кремль, возникающий на рисунках для того, чтобы еще раз отметить новое злодеяние, «новое кощунство» большевиков⁵, большевистские вожди во главе с Ле-

¹ Японские танки
Вольное подражание

1.

Кузнечик скачет в зеленой траве,
Проплывает облачко в голубой синеве,
Белая хризантема цветет в саду...

— Я сегодня вечером к тебе приду. <...>

² В обстоятельной книге Л. Спиридоновой «Бессмертие смеха» (М., 1999) стихотворные подписи под рисунками А. Шарого, к сожалению, приписаны ему, тогда как на самом деле они принадлежат исключительно Дон-Аминадо, доказательством чему служат позднейшие перепечатки их в «Последних новостях» и других изданиях под фамилией автора.

³ Прибегая к различным псевдонимам, А.П. Шполянский преследовал несколько целей. Помимо того, что у журнала явно не хватало юмористических и сатирических материалов, здесь действовала еще и сатириконская традиция, идущая от А.Т. Аверченко, который тоже в одном журнале помещал произведения под разными псевдонимами. Однако псевдонимы А.П. Шполянского в отличие от псевдонимов Аверченко, как правильно заметила Л. Спиридонова, не индивидуализированы и не связаны с устойчивой сатирической маской, подобной Фоме Опискину. Шполянский одним и тем же псевдонимом подписывал антисоветские фельетоны, лирические стихотворения, иронические лиро-сатиры, афоризмы. Псевдонимы, стало быть, понадобились не с тем, чтобы создать различные литературные маски, а с тем, чтобы не возникло представления, будто все произведения, помещенные в журнале, написаны одним и тем же автором. Таким образом, главной причиной множественности псевдонимов была все-таки нехватка материалов. Кроме того, в сложной обстановке внутри эмигрантской литературы авторы предпочитали скрывать свои настоящие имена. Особенно это касалось сатиры и юмористики, относящейся к различным журналам и газетам. Таковы, например, «Народные загадки с эмигрантскими разгадками» («Без рук, без ног, а лапшу кроит?» — «Числа»; «Все кишки в одном горшке, а одна кишка поперек горшка?» — «Воля России»; «Висит килка на одной жилке?» — «Новая газета»; «Сивка бежит, а оглобли стоят?» — «Кочевье»).

⁴ Псевдонимы указываются при упоминании отдельных произведений.

⁵ Под видом Кремля со стороны Спасской башни дано, например, следующее: «Вдали виден обреченный на слом храм Христа Спасителя» (Сатирикон, 1931, № 20. — С. 9).

ниным, комсомольские местные лидеры и новая поросль советских писателей. Авторы высмеивали уродливые гримасы нового быта, провалы экономической политики, бездарность и невежество коммунистического руководства.

Так, в сатирической песенке «Советская детская»¹ Дон-Аминадо издевался над советской пропагандой, которая бездумно приписывала «дедушке Ильичу» счастливое рождение и всяческое благополучие каждого ребенка, не забыв при этом заботливо сослать родителей в Нарым и в иные места, дабы воспитать покорные режиму живые механизмы и выжимать из них все соки, доведя до преждевременного паралича и скорой смерти.

С № 5 в «Сатириконе» стала публиковаться портретная галерея «К уразумению смысла русской революции». В ней в комически сниженном, окарикатуренном виде предстали образы советских политических и общественных деятелей, писателей и публицистов. Как правило, карикатуры принадлежали А. Шарому, а подписи к ним — Дон-Аминадо. Остроумно высмеял А. Шарый Луначарского, Крупскую, всенародного «старосту» Калинина и других деятелей большевизма. Два Наполеона — Ворошилов и Буденный — проткнули земной шар штыком, а нарком торговли Микоян изображен бросающим на чашу весов серпы и молоты. И, конечно, А. Шарый не прошел мимо Сталина, которому посвятил несколько ядовитых карикатур. Большинство из них связано с нереальными пятилетними планами, о чем предупреждала эмигрантская печать в статьях своих аналитиков. И хотя большевики аккуратно сообщали, что все намеченные планы выполнены чуть ли не за четыре года, эмигрантская пресса убедительно доказывала лживость этих сообщений и, как оказалось впоследствии, была совершенно права: ни один план не был выполнен².

В нескольких карикатурах А. Шарый продемонстрировал, как кровавый «факир» Сталин намеревался превратить СССР в рай с помощью

¹ Советская детская

Кто вас, детки, наплодил?

Кто вас, детки, народил?

Кто вас, детки, изобрел?

Кто в капусте вас нашел?! <...>

Хор:

— До-ро-гой наш вождь Ильич...

— До-ро-гой наш вождь Ильич...

— До-ро-гой наш вождь Ильич...

(Сатирикон, 1931, № 1. С. 9; К. Страшноватенко). Сатирический портрет Ленина был нарисован и А. Амфитеатровым, который вспомнил о лете 1921 года в Петрограде. Тогда на город обрушилась волна обысков и арестов в связи с так называемым «таганцевским делом». В это же время большевики организовали лекцию по атеизму. В ней излагалась библейская притча о лысом пророке Елисе. Неожиданно все присутствующие связали с ними портрет Ленина: «все ребятенки, словно обученные, с неделю криком прокричали: «Лысая Сатана» (Сатирикон, 1931, № 4. — С. 3).

² На планами пятилеток и решениями партийных съездов, как уже писала Л. Спиридонова, потешался и Дон-Аминадо под масками довольно туповатого Антиноя Килькина и весьма легкомысленного К. Страшноватенко.

«тайн красной магии». В № 9 «Сатирикона» он поместил сатирический рисунок под заглавием «Универсальный план». Рисунок изображал Россию всю в крови, потому что ее пронзил серп в виде цифры 5. Подпись под рисунком пародировала речь Сталина: «Россия может исчезнуть, но пятилетка должна быть выполнена на все 100%». В № 16 Сталин предстал в карикатуре А. Шарого поливающим из лейки последнего, еще не расстрелянного, «спеца». Так до читателей доводилась та мысль, что вождь притворно заботился о выполнении пятилетних планов, так как без крупных специалистов, которых он уничтожал пачками, сделать это практически было невозможно. В № 7 «Сатирикона» А. Шарый поместил рисунок под названием «Успехи пятилетки». Название связано с тем, что большевики сразу же после захвата власти стали хвастаться, что СССР догонит и перегонит Америку. На рисунке А. Шарый изобразил российскую деревню с покосившимися домами, вороньими гнездами на деревьях и сломанным трактором в поле, наглядно разоблачая вопиющее бахвальство. Председатель колхоза, обращаясь к мужику, выдает полнейшую разруху за невиданный «успех»: «Видишь, старина, как мы эту самую Америку обогнали! У них только полночь теперь, а у нас, поди, уже два часа пополудни»¹.

Столь же колоритны другие вожди революции. В духе пошлой и развращенной потаскухи, исповедовавшей так называемую «свободную любовь», изображена Коллонтай. Она предстала в карикатуре в мехах и с обнаженной грудью, причем автору рисунка, как и автору подписи под ним, была хорошо известна ее сомнительная биография — занимая ранг посла, она не постыдилась на шумевшей и достаточно скандальной связи с бывшим матросом, а ныне комиссаром Дыбенко, испытывала повышенный и едва ли не болезненный интерес к сексуальным инстинктам у насекомых. Слова под портретом принадлежали Дон-Аминадо:

Опора флота и посол,
И автор книг «Любовь у пчел».

В свою очередь возлюбленный Коллонтай матрос Дыбенко был нарисован в кабинете в окружении своих кумиров, представленных портретами Ленина и двух обнаженных девиц.

Для генерального прокурора Республики Крыленко был найден другой острый и зловещий фон — здания морга и крематория. Портрет туповатого председателя правительства (Совета Народных Комиссаров) В.М. Молотова, руководившего внешней политикой, поясняла надпись Дон-Аминадо:

Всех доказательств в мире тверже
На нем легко нам доказать,

¹ О своеобразии карикатур А. Шарого (Ю. Анненкова) удачно писал в монографии о нем М. Бабенчиков: «...он даже не ищет своих типов, а берет их такими, какими видит повсюду, кругом — нелепыми, жизненными, невероятными. Художник не выравнивает природы, не сглаживает шероховатости, но с прямой настойчивостью делает нажим там, где видит малейшее отклонение от правильности» (Анненков Ю. — М., 1971. — С. 48).

Что может собственных Ллойд-Джорджей
Российская земля рождать!

Та же тема внешней политики затрагивалась и в связи с наркомом иностранных дел Литвиновым, сменившим Молотова на этом посту. Он был изображен присутствующим на заседании Лиги Наций в Женеве: однако, прибыв на переговоры о разоружении, он не столько заботился об успехе, сколько о подрыве их. Выражая эту мысль, А. Шарый нарисовал Литвинова забравшимся под стол, где он тайком закладывал бомбу.

Не менее остроумно высмеян нарком просвещения Луначарский, претендовавший на звание писателя и сочинивший немало бездарных произведений. Карикатура на него сопровождалась сатирическими стихами Дон-Аминадо:

Он Аполлон. Он Феб. Он Анатолий.
Он драматург. Поэт. И беллетрист.
Он наш Фоблаз. Он наш король Павзолий.
И вообще большой социалист.
Он все постиг — и негу пресыщенья,
И власти хмель, и многоженства рай. <...>

В. Азов в фельетоне «Коловращение времен» высмеял Троцкого, выставив его молодцом среди овец и овцой среди молодцов. Некогда в своей петроградской жизни этот красный вождь и теоретик перманентной революции грозил охватить весь земной шар революционным пожаром, а ныне, потеряв власть, высланный из России и поселившийся на вилле, он оказался заурядным трусом, боясь огня в собственном доме¹.

Особенно остро и беспощадно высучивали — с разным темпераментом и в разной тональности — юмористы «Сатирикона» ложь большевистских призывов, в которых, с одной стороны, провозглашалось стремление к материальному и духовному благополучию, а с другой, неуклонно приводился в действие ленинский принцип «Грабь награбленное», приведший к необычайному моральному оскудению русского человека.

Так, Саша Черный в рассказе «Наблюдения туриста» выступил от имени наивного, простодушного и восторженного иностранного туриста, «любителя экзотики и дальних путешествий», поверившего газетному сообщению в советской печати («Советское правительство прилагает все усилия с целью привлечения иностранных туристов»)². Злоключения иностранца в

¹ Сатирикон, 1931, № 2. — С. 3.

² Именно такие и подобные сообщения или утверждения использовались авторами «Сатирикона» для разоблачения коммунистической лжи. В критической литературе правильно утверждается, что именно материалы советских газет и других периодических изданий обычно становились источниками сюжета сатириконских произведений. В такой же мере это относится и к эмигрантским газетам, новости которых также использовались в фельетонах и юморесках. Вместе с тем неверно было бы думать, как это часто утверждается, что эмигранты, «оторванные от родины», «могли судить о жизни в СССР только понаслышке». Тут нужно решительно заявить, что люди в России имели менее правдивое представление о своей собственной жизни, чем эмигранты вдали от родины. Во-первых, газетные материалы — это то, чем питалась в основном и советская пуб-

СССР похожи на злключения других путешественников. И впечатления у них во многом одинаковые: он описывает нескончаемые длинные очереди, его удивляет множество людей в кожаных куртках, которых он принимает за новых «буржуев» в коже, ибо обычный человек никак не может позволить себе столь дорогую одежду. Он изумлен тем, что многие ходят во френчах защитного цвета и с большими портфелями, а рядом с ними — беспризорники, проживающие во «Дворце случайных красных малюток». Наивное описание полно иронии, когда в гостинице он неожиданно застаёт чекиста, внимательно просматривающего его записную книжку и нисколько не смущенного этим обстоятельством: «Я только упражнялся в английском языке».

Иностранец был особенно удивлен, когда прочел воплощение большевистского лозунга «грабь награбленное» в более завуалированной форме «экспроприация экспроприаторов» на чашке: «Купил на государственном

лика, а эмигрантам советские газеты были доступны (в отличие от русских читателей, и вправду оторванных от мировой прессы). Во-вторых, эмигранты пользовались и другими многочисленными источниками, в частности, личными наблюдениями дипломатов, журналистов, предпринимателей, путешественников, отчасти писателей, которые получали доступ в СССР. Не последнюю роль тут играли и письма, разными круглыми путями дошедшие до родственников и знакомых в эмиграции. Вся эта обширная литература, которая еще в достаточной мере не обследована, давала эмигрантам вполне адекватное представление о том, что творилось в СССР.

Характер использования газетных материалов разными фельетонистами был, конечно, неодинаков. Так, Дон-Аминадо предпочитал пародийный пересказ, включая в него идеологические штампы советской печати. Сообщая о том, что в Париже намечено открыть Международную колониальную выставку, он, сожалея, упоминает о «советской аллее», которая может пройти через Венсенский лес. Про эту новость рассказывает большевистский комиссар: «В конце концов эта бесстыжая мировая торговля вывела нас из себя. И выйдя из себя, мы пошли навстречу солнцу и социализму» (Сатирикон, 1931, № 11, с. 2). Дон-Аминадо выбирает из советских газет такие факты, события, высказывания и комментарии, из которых следует, что советская жизнь нелепа, абсурдна и в этом качестве комична, ибо СССР в целом — и наверху, и внизу — желтый сумасшедший дом, населенный буйно и тихо помешанными.

Кстати, Парижской колониальной выставке был посвящен специальный номер в духе тематических «специальных» номеров прежнего, дореволюционного «Сатирикона» (таких номеров сатириконцы подготовили три: № 8, посвященный дням русской культуры, № 15 — «колониальный», № 19 — «купальный». В центре «колониального» номера, где рассказывалось о международной колониальной выставке в Париже, была помещена карикатура А. Шарого. На ней был изображен негр, который держал в зубах книгу Бухарина «Азбука коммунизма» и сочинения Ленина. Содержательный материал выставки подробно описал посетивший ее А. Черный. По его признанию, он ходил по ней «со сконфуженной улыбкой». Выставка послужила писателю поводом для разоблачения «колониальной политики» Сталина и принципов советской торговли, сбывавшей товары по бросовым ценам. Намеченный коллективный роман «Экспедиция сатириконцев на колониальную выставку» завершился на третьей главе.

Справедливости ради, надо отметить, что «специальные» тематические номера парижского «Сатирикона» оказались не очень удачными и однообразными: например, выпуск, посвященный дням русской культуры, составляли в основном пародии на производственные рассказы и перепевы произведений Некрасова и Д. Бедного, а в «купальном» номере преобладали фривольные материалы.

фарфоровом заводе на память советскую чашку (серия для интуристов): красным серпом бреют золотого барашка, а вокруг на голубой ленточке надпись: «Деньги ваши будут наши». Непонятно, но сделано со вкусом»¹. С едкой иронией писатель напоминает иностранцу, который не понимает психологии новой власти, что лозунг специально адресован привлекаемым в СССР иностранным туристам, которым напоминают, что они непременно будут ограблены официальной властью. Та же тема поднимается и Дон-Аминадо в балладе-пародии «Кто он?» В качестве образца поэт избрал знаменитую балладу А.Н. Майкова «Кто он?»², в которой рассказывалось о Петре-строителе, который помог старику-рыбаку сделать новый челнок, взамен поврежденной лодки, у которой неведомые пришельцы-наглецы разбили дно. В новые времена все происходит наоборот. На неуместно шутливый вопрос неизвестного седока «— Это где ж ты, дед, раскокал Окианский свой кораб?» дед отвечает:

«Комсомольцы, чтоб им лопнуть!
Из соседнего села...

В этом эпизоде лозунг «экспроприация экспроприаторов» («грабь награбленное») принимает самый уродливый комический смысл.

Тот же лозунг движет и другими революционерами. В стихотворении «Колониальные этюды» Дон-Аминадо высмеял непрерывные опереточные восстания в тех отсталых странах, которые хотят освободиться от цивилизованного управления и установить свою власть, не имея ни возможностей, ни средств, ни понятий об управлении. А так как дурной пример заразителен, то «вожди этих стран» используют уже опробованные призывы:

Вот от Ленина из гроба
Эстафета:
Грабь награбленные части
Туалета!..

¹ Сатирикон, 1931, № 6. — С. 3.

² Сатириконцы часто использовали образы, выражения, сюжеты из сочинений русских классиков — Пушкина, Некрасова, Майкова, А.К. Толстого, Тютчева, Гоголя, Чехова. Так, Дон-Аминадо в одном из стихотворений воспользовался зачином Пушкина из баллады «Черная шаль» — «Когда легковерен и молод я был...», а в подписи под рисунком — строкой из баллады А.К. Толстого «Ах, кабы Волга-матушка да вспять побежала...». А. Шарый изобразил на рисунке «Отель Европа» беженку, символизирующую Россию, которая умоляла европейца-буржуа: «Помилосердствуй, батюшка... Обрати внимание! Тринадцать годков терплю, моченьки моей нету...» Но тот высокомерно ответил ей по-французски: «Вы утверждаете, что вы — Россия, мадам. Их превосходительства послы и наркомы принимают здесь, но не народ же целиком» (Сатирикон, 1931, № 6, обложка). Тем самым художник давал понять, что надежды на Европу тщетны и несбыточны. В этом же духе переосмысливаются чеховские мечты о счастливой жизни через 300 лет, о том, что его герои увидят небо в алмазах и т.д. Чеховский же мотив, но уже в измененном и осовремененном виде, слышится в рисунке «А. Чехов и А. Ситроен» (Сатирикон, 1931, № 12, обложка).

Комизм описанной ситуации состоит в том, что у малайцев нет никаких экспроприаторов и грабить им некого: все ходят почти голыми. Остается только довольствоваться незначительными «частями туалета».

Своеобразный итог общего сатирического и карикатурного восприятия советской действительности подвел Саша Черный. Для него, как и для Дон-Аминадо, новая Россия — сумасшедший дом, в котором врачи и больные — разнообразные умалишенные. Они превратили страну в нравственную помойку, где грязь смешалась с кровью. В отличие от Дон-Аминадо, который преимущественно смеется, потешается и издевается над уродством, нелепостью и абсурдностью сумасшедшего дома, Саша Черный исполнен к дому сумасшедших негодованием, злобой и ненавистью. Всякое веселье в стране сумасшедших невозможно. Поэтому смех у него лишен комизма и вызывающе антиэстетичен, откровенно негодующ и лишен иронии. В нем преобладает прямое и нарочито грубое обличение, редко допускающее употребление переносных смыслов, комической двусмысленности, каламбуров, иронического подтекста («С упорством сознательной прачки», «ГПУ утирает обиженным слезы») и другого выразительного арсенала комического искусства. Цель Саши Черного — тотальное отрицание советской действительности, а не смех над ней.

Вследствие этого «Сказка про красного бычка», например, наполнена уничтожающе резкими эпитетами и подчеркнута грубыми выражениями, гиперболизм и гротескность которых взрывали ненавистный поэту-эмигранту строй («коллективный красный кретин», «партийный маляр», «дикий кабан на капитанском мостике», «склеивал слюною бешеной собаки», «пошехонский, Планетарный, бездарный Шиш», «партийные Иванушки-Дурачки», «Партийный Стенька Разин свистнул в два пальца», «Напролом по башкирско-марксистскому комплексу», «К чертям на рога», «ржавый трактор», «смердная топь», «красные ослы», «Барские квартиры за проволочными заграждениями! Оазисы сытого буржуазного жития Среди нищей пустыни!», «высокопробные роботы», «Электрический трест для выделки масла Из трупных червей! Небоскребы из торфа! Свинец из трахомы!» и пр.). Беспощадное перо Саши Черного обнажает суть политических расправ над «вредителями»:

«Вредителей» — к стенке,
«Спецов» — по шапке,
Профессоров — в Соловки,
Науку — под ноготь...

Главная причина политических процессов над невинными людьми, в том числе интеллигентами, — полный крах первой пятилетки, этого «пошехонского, планетарного шиша». Как и следовало ожидать, в сокрушительном провале «гениальных сталинских планов» обвинили не «мудрое руководство», а разум нации — ее интеллигенцию. Потом, разумеется, обвинили и прогнали иностранцев, снова призвав отечественных ученых и инженеров («Горький, проклинавший на прошлой неделе интеллигентов, Объявляется уклонистом...»), но не ослабив железной хватки. После этого сказка начинается сначала. Так как политику, проводимую партией и

Сталиным, нельзя изменить, то критиковать и высмеивать ее бессмысленно и бесполезно.

Во всем этом Саша Черный видит признаки тупой стародавней азиатчины, средневековой жестокости, господства грубой силы, которая может быть передана в столь же гиперболических и гротескных, эстетически отвратительных образах:

Крематорий с самоновейшим комфортом
Для политкаторжан!
Самогон из мощей Ильича! Перегоним Америку!

Другая важная тема «Сатирикона» — советский быт. В его передаче господствовал смех в его разных оттенках. Так, А. Шарый высмеял страсть большевиков к нелепым «революционным» названиям, присваиваемым улицам и учреждениям («уголок» Карла Либкнехта, улица Розы Люксембург, правление Всероссийского пуговичного треста «Революционная пуговица»), стремление всюду пропагандировать и агитировать даже в ущерб здравому смыслу. Непритязательный юмор часто держался на обыгрывании имен, когда Аделаида внезапно превращалась в Октябрину, новорожденного называли Серпом и т. п.

Обычными стали сатирические зарисовки улиц советских городов с их нескончаемыми очередями, ставшими главными приметами нового быта. По этому поводу в стихотворении «Российский пейзаж» иронизировал С. Рафалович:

Большевизм — огромный зверь,
Наземь выползший из ада!
— Да откуда знаешь ты?
— От тебя скрывать не буду...

Следующая сатирическая тема, относящая к советской действительности, — новая культура, новые писатели, искажение языка, неприемлемое для эмигрантов, вплоть до перехода к новой орфографии¹.

Полемизируя с советской прессой, «Сатирикон» печатал выдержки из «Красной газеты», из произведений Ю. Либединского и Б. Пильняка, приглашал на прогулку «по садам советской словесности»². Особенно

¹ На карикатуре А. Шарого из серии «К уразумению смысла русской эмиграции» был изображен плачущий Илья Ильич Обломов, сидящий в кресле с журналом «Столица и усадьба». В руках он держит огромную букву «ять», похожую на фашистскую свастику. Подпись под рисунком гласила:

О славном прошлом он мечтает

И Ять слезами обливает.

Мотив этот был весьма актуален для русской эмиграции: известно, что З. Гиппиус, Д. Мережковский и И. Бунин отказывались печататься в журналах, перешедших на новую орфографию.

² Сатирикон, 1931, № 10. Однако, правды ради, надо сказать, что проблема языка была актуальна и для эмигрантов, хотя и несколько в ином аспекте: речь русских эмигрантов, оторванная от живого языкового употребления народа, постепенно архаизировалась; кроме того, на нее сильно влияло европейское окружение,

возмущала сатириконцев пронизанная новыми словечками, неологизмами и официальными штампами речь большевистских лидеров, ударников, писателей. Парижский «Сатирикон» откликнулся и на дискуссию о языке, развернувшейся на страницах эмигрантской печати в 1920-х годах. Типичным носителем нового литературного языка стал высмеиваемый на все лады Демьян Бедный, а его поэтический язык — «образцом» нового поэтического стиля. А. Шарый нарисовал портрет Демьяна Бедного, сидящего перед пепельницей, сделанной из головы Некрасова, намекая на эпигонство и вульгаризацию, свойственные популярному в свое время поэту Советской России и на мнимую народность его произведений. К этому рисунку Дон-Аминадо написал остроумную пародию, в которой Демьян Бедный разоблачал самого себя:

Я не скучный слов точильщик,
Вы сказали — я другой.
Я простой продольный пильщик,
Я работаю пилой!
И рубанок взяв упрямый,
Страшный выпятив кадык,
Я стругаю этот самый
Сплошь тургеневский язык.

Сатирическому разбору в фельетоне Дон-Аминадо подверглась советская проза, в частности журнала «Молодая гвардия»¹. Тот же автор высмеял «Солнечные рассказы» советского писателя Д. Четверикова. Ему же принадлежат пародии на новые оперетты и инсценировки («Сон кооператора», «Мудрый младенец»), сооружаемые вместо классических старых².

Большая группа сатирических и юмористических материалов, помещенная на страницах парижского «Сатирикона», была посвящена русской эмиграции.

Ко времени появления «Сатирикона» в положении русской миграции по сравнению с 1920-ми годами произошло много нового. Утихли бурные дискуссии о миссии, смысле и значении русской эмиграции. Если раньше они воспринимались и обсуждались всерьез, то теперь, в 1930-е годы, миссия эта, а также смысл и значение русской эмиграции были вполне прояснены: русская эмиграция в числе писателей, уче-

и она смешивалась с французскими, немецкими, английскими словами и оборотами. Эмигранты видели эту опасность, и речь эмигрантов нередко становилась предметом горестной насмешки (например, в «Сатириконе» приведено характерное искажение привычных идиоматических выражений: «Вы слышали, такое нахальство... довел ее до белого колена, а теперь говорит, что он в поле не воин» (№ 2, с. 4).

¹ Дон-Аминадо. «Молодая гвардия» — о стиле советской литературы (Сатирикон, № 1. — С. 9).

² Например, «Сон кооператора. Веселая советская оперетка для буйно и тихо помешанных», которой предпослан эпиграф: «В целях кооперативной пропаганды решена постановка «кооперативной оперетки» (Сатирикон, № 20. — С. 3; подпись: К. Страшноватенко).

ных, философов, религиозных деятелей, иерархов русской церкви, критиков, политиков, историков, экономистов, журналистов, художников, музыкантов и мастеров театра несли эту миссию достойно и гордо, понимая в то же время ее трагический характер. Другая часть русской эмиграции стремилась прижиться и приспособиться в чужих странах. Для нее вопрос о миссии эмиграции отступал на второй план. Третья группа эмигрантов пыталась вести себя на чужой земле по-русски, не принимая в расчет изменившиеся обстоятельства. Вот эти-то две последние группы эмигрантов и подвергались, главным образом, сатирической и юмористической обрисовке в «Сатириконе». Это, конечно, не исключало сатирического, юмористического и пародийного обращения к жизни наиболее культурных слоев русской эмиграции, к ее элите.

Если применительно к Советской России А. Шарый разработал картинную галерею «К уразумению смысла русской революции», то для эмиграции он подготовил другую портретную галерею — «К уразумению смысла русской эмиграции».

Некоторые русские изгнанники вызывают искренний смех тем, что время для них как бы остановилось. Они ничего не хотят знать о революции, об изгнании и во Франции чувствуют себя как в России. На рисунке А. Шарого эти «неисправимые», как называет их художник, плывут на лодке по Сене мимо Собора Парижской Богоматери и распевают во все горло разудалую песню «Вниз по матушке, по Волге». О таких же «неисправимых» писал и Дон-Аминадо в стихотворении «Программа ном. 4711», в котором выведены потерявшие чувство реальности эмигранты¹.

Как точно подмечено в стихотворении, «неисправимые», жаждущие броситься в безнадежный поход против советской власти, готовы объединиться с самыми черными силами зла, даже с фашистами. Они по-прежнему думают, что вся страна встретит их хлебом и солью. Иронически изображая это монархическое и иное прекраснотушение, Дон-Аминадо предупреждает эмигрантов о пагубности подобных мыслей и действий, не принимая не только союза с фашистами, но и бессмысленного стремления военным путем изменить строй в СССР. Как и другие реалистически настроенные эмигранты, он понимал, что энтузиазм большинства населения, страстно желавшего счастливой жизни и верившего в нее, еще не исчерпан, потому что только малая часть русского общества на родине была убеждена в колоссальном обмане народа, а сам народ был очень далек от осознания обмана. Это означало, что надо было доступными литературными средствами разоблачать ложь и обман, в то же время удерживая эмигрантов от иллюзий реставрации или попыток обновления существовавшего в России режима.

Тут надо добавить, что и Советская Россия не стояла на месте. Несмотря на постоянное невыполнение пятилетних планов (тут эмигранты были правы, как правы они были в том, что экономические успехи могли быть более впечатляющими и значительными), страна развивалась, и не замечать, не признавать ее достижений было большой ошибкой.

Русская эмиграция сосредоточилась на сатирической критике лжи и

¹ Сатирикон, 1931, № 27. — С. 2; подпись: К. Страшноватенко.

обмана, но, чувствуя подъем экономики, не могла питать надежд на реставрацию старого строя. Ситуация в мире стала складываться не в ее пользу. Об этом свидетельствовало признание СССР со стороны ведущих мировых держав¹. В этих условиях смех «Сатирикона» над прекраснодушными иллюзиями «неисправимых», мечтавших на белом коне въехать в Москву и в Петербург, становится не только ироничным, но даже веселым. Дон-Аминадо, например, потешался над детски-наивными, ненастоящими, какими-то игрушечными мечтами «реставраторов» всех мастей. В глазах эмиграции первоначально именно «неисправимые» реставраторы осознаются ненужными, лишними². Их начинают воспринимать не трагическими изгоями, а скорее комическими персонажами. Так, на рисунке А. Шарого изображено заседание Союза русских дворян в Париже. Сидя за столом, на котором видны только бутылка водки и скелет селедки, русские дворяне держат пари, что русский народ не только помнит своих хозяев, но и ждет их. Они — предмет его постоянных дум наяву и во сне: «И вот, держу пари, Ваше превосходительство, что ежели разбудить русского мужика глубокой ночью и расспросить его толком, что ему снилось, то оный мужик, не задумываясь, ответит: Союз русских дворян в Париже»³.

Основная часть эмигрантов, однако, уже не верила в скорую реставрацию, но была подвержена жестокой и удручающей ностальгии, которая при своем крайнем проявлении убавляла в изгнанниках жизненную силу. Они жили, как подробно писала Л. Спиридонова в книге «Бессмертие смеха», воспоминаниями о прежней России, о добром старом времени и тосковали о прошлом. Большая часть номеров журнала посвящена рассказам о том, что было. Поэтому в журнале много зарисовок дореволюционной России в рубриках «Города и годы», «Гримасы большого города», «Москва», (рисунки Ф. Рожанковского, М. Добужинского, Б. Зворискина). Сюда же надо отнести «Анекдотическую копилку» (подзаголовок: «Доброе старое время») А. Амфитеатрова, который «вспоминал курьезные случаи из жизни знаменитостей: Ф. Плевако, В. Чернова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, М. Ковалевского, В. Ключевского, А. Кизеветтера, П. Пильского», «Непрофессиональную юмористику» знаменитого поэта Г. Иванова, воспроизведшего анекдоты и шутки 1910–1920-х годов и другие материалы. Дореволюционная Москва возникала и на старых фотографиях, и в рубрике «Семь дней “Сатирикона”», и в рисунках М.В. Добужинского «Города и годы». Воспоминанья прежних дней звучали навязчивым и постоянно присутствующим в «Сатириконе» мотивом, подобным любимому и часто повторяющемуся в сатирических про-

¹ На одном из рисунков А. Шарый иронически и вместе обиженно изобразил капиталистов, устроивших «капиталистическое соревнование» по угождению Сталину (Сатирикон, 1931, № 21).

² Сознание ненужности было так или иначе свойственно всей эмиграции, но особенно резко оно чувствовалось в начальные и последние годы первой русской эмиграции. В середине 1920–1930-х годов эмиграция в значительной мере преодолела это настроение благодаря усилиям писателей, ученых, религиозных деятелей и политиков.

³ Сатирикон, № 21. — С. 5.

изведениях эмигрантов чеховскому мечтательному призыву: «В Москву! В Москву!»

«Уразумение смысла русской революции» приводит сатириков к «уразумению смысла русской эмиграции», которое, в частности, выразилось в переоценке ценностей, в поэтизации того самого быта, который в дореволюционном «Сатириконе» и вообще в дореволюционной сатире и юмористике отвергался и всячески вышучивался. Теперь настала пора не только его реабилитации, но и наслаждения картинами этого быта вплоть до запахов, ощущений и осязаний. Так, А. Черный в стихотворении «Кукуруза» мысленно наслаждался запахами бессарабского базара:

Кабачки с мясной начинкой,
Желтый перец в маринаде
И икру из баклажанов...
Слезы брызнули из глаз!

Увидев, что в Провансе «старой, жесткой кукурузой кормят только жадных кур», он живо вспомнил запах горячей кукурузы с маслом в южной России. Те же сентиментально-ностальгирующие и ранящие сердце эмигранта ноты слышны и в стихотворении Дон-Аминадо «Бабье лето»:

Вот опять это бабье лето,
С примиренностью, с неизбежностью.
Ах, как быстро песня спета...
Со слезой, с величайшей нежностью!

Помнишь дом на зеленой горке.
В четырех верстах от станции?
Помнишь запах рябины горький;
Которого нет во Франции?.. <...>¹

Здесь, как и у А. Черного, опять появляется желание заново вспомнить прежние картины и прежние запахи, вспомнить быт, над которым прежде смеялись и издевались и который ныне прочувствован родным и милым («дом на зеленой горке» с мезонином, «запах рябины горький», «Девушки в платьях в горошину...», старый березовый лес, зажженные вечером свечи «В гостиной с голубыми обоями», «важные кресла», «турецкий диван с узорами», белые занавески). Здесь все окутано романтическим туманом и все предстает в этом свете загадочно прекрасным и — увы! — неповторимым.

Щемящая ностальгическая лирическая нота, неминуемая в таких произведениях, проникнута горькой иронией и самоиронией, светлой печалью или мягким юмором (рассказы А. Ремизова, иногда под псевдонимом Василий Куковников, А. Черного, А. Ладинского, очерки В. Ходасевича, «Мемуары эмигрантской бабушки» Н. Городецкой, стихи А. Черного, Дон-Аминадо, В. Горянского). То, что раньше было источником ядовитого осмеяния, превратилось в предмет любования и грусти о

¹ Сатирикон, 1931, № 25. — С. 2.

былом. На фоне скудного эмигрантского житья-бытья даже расписная чашка для сметаны стала казаться символом мечты»¹.

К прекраснодушным оптимистам обращены юмористические строки Дон-Аминадо:

Кабы Волга-матушка да вспять побежала,
Кабы можно, братцы, жизнь начать сначала!

Им же адресована карикатура «Воспоминанья прежних дней»: на ней изображено, как эмигранты-оптимисты с упоением слушают столь знакомый им напев шарманки: «Разлука ты разлука, чужая сторона». Пожалуй, оптимисты подвергаются наибольшему сатирическому и юмористическому осмеянию. Сатира щадит пессимистов, но они получают свою долю иронии с иной стороны.

Жизнь эмигрантов незавидна, и Дон-Аминадо, например, юмористически изображает их положение по сравнению с тем, каким оно было до революции.

Не видя выхода из тяжелейших трудностей, эмигрант или эмигрантка часто отваживаются на убийство, но это ничего не решает и, в сущности, не изменяет их печальную судьбу, а только усугубляет ее («4.711»²). Горькая судьба ждет эмигранта, маленького человека, кочующего по Европе с неказистым чемоданчиком и большой связкой книг в поисках приличного, спокойного и уютного пристанища. Однако покоя он нигде не находит: везде ему дают понять, что он изгнанник без родины и изгой. И тут ему приходит в голову, что только в России он был человеком вообще. Теперь же никакого общественного и социального статуса у него нет. Волей-неволей он возвращается мыслями к оставленной и, как он понимает, безвозвратно потерянной России («Человек с чемоданом»³).

С горечью пишет Дон-Аминадо о том, что угасает женская красота и что все уловки остановить увядание или скрыть его оказываются напрасными⁴.

Столь же напрасно эмигрант строит воздушные романтические замки, мечтая переменить свою повседневную жизнь и внезапно очутиться в экзотическом Пернамбуко и завести соблазнительный роман с очаровательной креолкой. Даже во сне ему не удастся освободиться от жалкой реальности, которая неожиданно оказывается намного лучше скандала во сне, как об этом рассказано в веселом стихотворении «Сон клерка»⁵.

Вследствие того, что судьба эмигранта тяжка и порою невыносима, вытекало — и сатирики это чувствовали, — что сатирически «бить» несчастного эмигранта морально неприлично. Поле сатиры и юмора все более суживалось, а поле лирики — сочувствующего раздумья, печали,

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. — М., 1999. — С. 64.

² Сатирикон, 1931, № 6. — С. 2; подпись: Кривой Джимми.

³ Сатирикон, 1931, № 10. — С. 2; подпись: Д.-А.

⁴ Сатирикон, № 21. — С. 3; подпись: Д.-А.

⁵ Сатирикон, 1931, № 15. — С. 12.

грусти, тоски — все увеличивалось. Поэтому политическая сатира все чаще уступала место лирике, которая была в основном посвящена старой России, прежнему быту.

Старый российский быт, с которым сопрягалось понятие «мещанского счастья», включал неперменные, устойчивые приметы: канарейку в клетке, герань на окне, вместительный сундук, занавески, обязательный самовар. Теперь, в воспоминаниях эмигрантов и в лирике их поэтов эти атрибуты лишаются сатирико-юмористической окрашенности и рисуются в возвышенно-романтическом, трогательно-сентиментальном ореоле. Оказалось, что тот быт и его обитатели, на которых обрушивалась всей своей мощью талантливая сатирическая гвардия петербургского «Сатирикона», были твердым оплотом устойчивости порядка, который надо было совершенствовать, но не уничтожать и не вырывать с корнем. Поэтому Горянский славит Хозяина «с холщовым зонтиком в руке» и любовно, подробно описывает предметы домашнего обихода. Здесь каждая вещь напоминает поэту о живых традициях, о прочных устоях, на которых стоял и держался вековой уклад Руси. В стихотворении «Да будет!» поэт хочет, что прошлое возвратилось и мечтает об этом:

Да будет снова все, что было,
Пусть в ту же глубь каштан седой
Взнесет свое паникадило
И встанет месяц молодой!

И тут перед эмигрантскими поэтами — сатириками и юмористами — обнаружилось неразрешимое противоречие: воспоминания о прошлом и тоска о нем сохраняли любовь к России, к ее культуре, к ее живоносным традициям, но те же воспоминания и та же тоска мешали со всей полнотой жизнелюбия отдаваться и радоваться реальной жизни. Каждое стихотворение о прошлом России, даже заставлявшее гордиться ею, вместе с тем обращало память изгнанников к своей несчастной судьбе, заставляло вздыхать, предаваться отчаянию и унынию, убавляло здоровья, сил, бодрости¹.

Между тем задача сатириконцев не в последнюю очередь состояла в том, чтобы пробудить у эмигрантов вкус к жизни. Для этого нужно было, во-первых, найти новые сатирические и юмористические темы, чтобы лирика не подавляла сатиру и юмор журнала, призванного разоблачать и смешить, а во-вторых, внести здоровый, жизнерадостный смех в саму лирику, чтобы из элегической, печальной, меланхолической, раздумчивой и тоскливой она сделалась веселой, пронизанной бодростью, душевным и духовным здоровьем.

¹ Юмор сатириконцев в Париже, как справедливо писала Л. Спиридонова, отличался от смеха «здорового смысла», который культивировал в России А. Аверченко. Его можно сравнить со смехом висельника или «волшебным алкоголем» (Саха Черный), характерными для «Нового Сатирикона» 1917–1918 годов, когда в нем преобладали горечь и злость, попытка забыться, уйти от современности в мир иллюзий.

Таких тем сатириконцам открывалось несколько: критика нелюбимого эмигрантами и сатириконцами «господина Буржуа», правящего миром и заигрывавшего с Советами, а также созданной им культуры; гимн природе, жизни, детству, любви, простым наивным желаниям и бездумному житию на лоне природы; чистая юмористика, включающая беззлобные пародии на эмигрантских поэтов, прозаиков и критиков, или отчасти задевающая некоторые чуждые по направлению издания.

Первый круг сатирических тем оказался мало продуктивен. Эмигранты на себе испытали, что такое буржуазная Европа и буржуазная Америка. При этом Европа была, конечно, ближе и по культуре, и по давним международным отношениям. Эмигрантов тревожило то, что Европа и Америка сотрудничают с Совдепией (при всей их критике и неприязни), что Европа идет на поводу США, отступая от принципиальных соображений. Западные страны, какими бы смертельными врагами они временно ни были, в конечном итоге блюдут собственные интересы, в том числе и побежденных стран. Тем самым они укрепляют общий капиталистический мир. А. Черный и Дон-Аминадо сатирически откликнулись на предложение Гувера, сделанное им на переговорах между Америкой и Европой о репарациях. В стихотворном памфлете «Первая ласточка», А. Черный, обращаясь к Гуверу, писал:

Пролетел светлый слух,
Что вы передышку дадите Европе,
Скостите чуть-чуть долги...

Смягчение финансовой политики США для Англии и Франции могло бы означать, что и русские эмигранты, «вывернувшие трижды свои доверенные брюки» и материальное положение которых во многом зависело от этих переговоров, могли бы вздохнуть свободнее и несколько облегчить финансовое бремя, которое они несли. Однако США Гувера и Меллона, страдающие «золотым ожирением сердца», думали прежде всего о том, как снова сделать Германию сильной державой, но не за счет США, а за счет Англии и Франции. Ирония, направленная на США, очевидна, но не менее очевидна и самоирония, развенчивающая и перечеркивающая ожидания русских эмигрантов. Поскольку речь шла о сугубо прозаических вопросах, то А. Черный ввел в него соответствующую лексику («долги», «учетный процент», «платежный антракт», «скостят», «отсрочат», «просрочат») и прозаическую интонацию. Все это сближало его стихотворный памфлет с газетной статьей, с публицистикой. Но автор сохранял и доверительный тон интимного дружеского обращения:

У вас ведь в Штатах тоже не сахар.
Бандит на бандите,
Банкрот на банкроте.
Шесть миллионов, — подумайте — шесть! — безработных голов.

Русские эмигранты не понаслышке были осведомлены о суровых нравах капиталистической Европы и не строили воздушных замков от-

носителю помощи русским беженцам со стороны французских предпринимателей, Наоборот, они знали, что французские капиталисты скупы и прижимисты, что эгоистические интересы у них всегда на первом плане. Сатирический портрет такого капиталиста нарисовал в стихотворении «Господин наш Буржуа» Дон-Аминадо¹.

С Америкой русских эмигрантов разъединяла культура как художественная, так и бытовая. Большинство русских эмигрантов держались европейских правил бытового поведения и этикета, выработанных тысячелетней культурой. Их не могли не возмущать грубые привычки американцев, их плебейские, будто бы демократические, манеры, обнаруживавшиеся на улице и в общественных местах. Кроме того, американцы стали рассадниками дурного образа жизни на других континентах, прежде всего в Европе. На этом и пытались сыграть сатирик-концы, в частности Дон-Аминадо, написавший остроумную сатиру об американской привычке жевать и об американской жвачке — «Chewing-gum»², благодаря которой зубам обеспечена белизна. Дон-Аминадо юмористически изобразил жующую нацию, забывшую о приличиях и разнесшую свою жевательную страсть по всему миру:

<...> Они жуют на фабрике, на даче,
Восстав от сна и отходя ко сну.
Они жуют, когда природа плачет
Когда природа празднует весну.

Они жуют в сенатах и палатах,
На берегу и в тишине кают.
Жуют во всех Соединенных Штатах,
И в каждом штате все они жуют.

¹ Господин наш Буржуа
Не зулус и не индеец.
Господин наш Буржуа —
Человек и европеец.

Он не сплюснен, не раскос,
Не уродлив от рождения.
У него нормальный нос,
Тип лица, и убеждения.

И на столь его пути
Не похожи на химеру,
Что на нем *Monsieur Coty*
Строит всю свою карьеру.

Это он сидит в метро
Грузный, плотный, молчаливый.
Это он в своем быстро
Пьет свои аперитивы. <...>

Сатирикон, 1931, № 23. — С. 2.

² Сатирикон, 1931, № 18. — С. 11.

Сатира на международные темы в «Сатириконе», в отличие от газет, однако, не привилась. Причиной тому было слабое влияние русской эмиграции на «большую» политику, потому что за эмигрантами не стояло никакого государства, а сами они были на положении изгоев. Так или иначе переключение внимания русской колонии на международные события не имело большого успеха.

Более удачной была попытка слить юмор и сатиру с лирикой или внести лирику в сатиру. Чтобы отвратить эмигранта от ностальгических настроений и тяжких воспоминаний о потерянной России, поэты «Сатирикона» обратились к воспеванию жизни как таковой, о прелести самой жизни, о красоте великого царства природы и могучего царства зверей, причем, как правило, природой, к которой они апеллировали, была природа французская, а не русская.

Так, А. Черный в стихотворении «Семь чудес света» воспел природу медонской чащи, прославил землю и природу, наслаждение своим общением с птицами, животными и деревьями.

Поэт любит всем раскинувшимся вокруг него зеленым чудом: ромашками, растущими на поляне, акацией, цветущей у оврага, мягким ложем из пахучих трав. Оставаясь наедине с природой, он чувствует себя свободным и готовым покинуть бренный мир, улетев в небеса. И в тот миг, когда ветер начинает играть с его шарфом, ему чудится, что за спиной его выросли крылья, и он готов к полету. Природа властно уносит его в свой мир, отвлекая и от политики, и от тесной парижской квартиры, где ему прискучило и надоело каждый день «свой хлеб насущный жевать с колбасою». Сатиру сменяет светлая ирония, добрая улыбка. В характере вдруг обнаруживаются не забытые и не канувшие, оказывается в Лету, черты далекого детства с его наивностью и проказливостью.

Уход в детский мир становится для А. Черного, как для Дон-Аминадо, способом утвердить вечные жизненные ценности независимо от каких-либо политических режимов и тем подчеркнуть их абсолютную ценность¹.

Дон-Аминадо, как и другие сатириконцы, побуждал эмигрантов, несмотря на тяготы беженского быта, забыть о прошлом и по мере возможностей радоваться жизни как жизни, любоваться ее проявлениями. Он вселял в эмигрантов духовную силу сопротивляться бедам и горестям, вспомнить о самых «простых желаниях». И среди таких естественных простых желаний оказываются пребывание на лоне природе, наслаждение ее красотой и неосстановимой жизненной силой, буйно проявляющей себя весной («Май-июнь»):

¹ Об эмигрантском творчестве А. Черного для детей см. в главе о нем. Здесь же можно сказать, что к детской теме поэт обращается в воспоминаниях об Одессе, в рассказе «Буба», в стихотворении «На Трубе», где перед глазами читателя встает необычайно колоритный птичий рынок на Трубной площади в Москве:

Гимназистик на Трубе
Жадно выпучил гляделки.
Все бы он унес к себе —
От малиновки до белки.

Приближается июньская пора;
Начинается безумие с утра...
Все набухло, все разбухло, все цветет,
Все живое поразительно растет!
И на почве потрясения основ
Даже дети вырастают из штанов,
И нахально, под влиянием весны,
Реагируют на новые штаны!..¹

Наиболее мощно жизненная сила природы выражает себя в любви — как во взаимном влечении любящих сердец, так и в неосуществимости их и связанных с этим страданиях и тоской, о чем Дон-Аминадо написал светлое юмористическое стихотворение «Меблированная жизнь».

В том же жизнелюбивом духе пытался воздействовать на эмигрантскую публику и В. Горянский, писавший пародийные рассказы («Альбом пародий», начатый со второго номера) под значащей фамилией Тощенко (явный намек на М.М. Зощенко). В. Горянский не столько пародировал М. Зощенко, сколько подражал его манере, перепевал и перелагал ее, учитывая образ жизни и язык русского парижского зарубежья. Понятно, что объектом его пародий на обывателя служила не советская действительность, а эмигрантский быт.

Творческую манеру Зощенко («Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова», «Веселые рассказы») легко узнать по интонации живой разговорной речи, по способу типизации, по речевому сказу, используемому для создания маски рассказчика, по ироническому тону, даже по характерным зачинам, уже приведенным в книге Л. Спиридоновой «Бесмертие смеха»².

Горянский, однако, своим пародийным перепевом-переложением преследовал ту же цель, что и Зощенко: смеялся над всемирным обывателем. При этом Горянский сумел придать своему герою-рассказчику особые, индивидуальные черты. Герой Горянского — рядовой эмигрант, но, как всякий обыватель (здесь можно напомнить дореволюционные сатириконские произведения Аверченко, Тэффи и др.), он хочет хоть чем-то выделиться из толпы (черта, введенная в русскую сатирическую литературу Гоголем) и подает себя знатоком жизни, даже философом, поклонником наук и искусств. «Я всегда тянулся к среднему образованию, как цветок к солнцу», — хвастается он. И хотя откровенно замечает («Союз несимпатичных»), что очертания его лица «довольно возмущительные», считает себя сведущим в искусстве («Случай на выставке»), а в другом рассказе ерничает, одновременно любуясь собой: «И где только этот господин Тощенко получил свое законченное образование? В каком таком передовом европейском центре? И где он взял деньги на свое обучение?

¹ Сатирикон, 1931, № 9. — С. 2.

² Ср.: Зощенко — «Мне, братцы, в прошлую Пасху на кулич ногой наступили», «В святых я, братцы мои давно не верю»; Горянский — «У меня, братишки, характер довольно странный», «Я, братишки люблю интеллигентную компанию», «Мне, братишки, разные светлые личности очень нравятся».

Неужели на родительский счет? Ах, какие бедные его престарелые родители! Должно быть, они окончательно разорились, потратив все свои сбережения на формирование такой пышной индивидуальности» («Свадебное происшествие»). Он характеризует себя также «выпуклой личностью». Это ни на чем не основанное, неправомерно преувеличенное мнение о себе, иронически оттененное писателем, служит источником комических ситуаций, в которые постоянно попадают герои Горянского.

Особенностью их характеров и самого рассказчика, господина Тощенко, является то, что они очень чувствительны к чужому мнению, чрезвычайно обидчивы, как и полагается маленьким людям, и боятся уронить свое достоинство даже в самых невинных случаях. Например, когда они не могут позволить себе купить пирожное, они принимают за утверждение, что не любят сладостей; Иван Петрович в рассказе «Черная маска» ни за что не хочет, чтобы его узнали, когда он, наряженный сэндвичем, рекламирует неприязнательные в художественном отношении фильмы.

Наряду, однако, с отрицательными и комическими свойствами, в героях Горянского и в рассказчике Тощенко есть и очень ценные — они не любят хандрить, предаваться унынию и тоске, стремятся всюду найти себе место в жизни и приспособиться. В них скрыта незаурядная жизненная сила.

Советская печать представляла эмигрантов — всех скопом — осколками и обломками прошлого, ныне отмирающего интеллигентного племени, какими-то реликтами, которые вот-вот исчезнут с лица земли. Но рассказчик и другие лица совсем не похожи на этих выдуманных пропагандой персонажей. Герой Горянского никак не может побороть свою веселость и чувствует от этого некоторую неловкость, иронически воспринимая будто бы устойчивый образ удрученного и мрачного изгнанника: «Эмигрант должен быть подавлен гибелью просвещенного абсолютизма. И ходить понуро»¹.

Помимо обращения к международным делам и всяческого прославления жизни как жизни, в «Сатириконе» с этой целью помещалась и чистая юмористика, в которой не было ни политических, ни каких-либо иных намеков.

Среди жанров чистой юмористики не последнее место занимал жанры эпиграммы и пародии на современных эмигрантских писателей старшего и более молодого поколения.

Обычно эпиграммы и пародии печатались под рубрикой «Литературный альбом». В нем художник Л. Эндин помещал остроумные шаржированные портреты известных деятелей эмиграции. Стихотворные подписи к портретам большей частью принадлежали Дон-Аминадо. Среди авторов «Литературного альбома» нередко выступал А. Амфитеатров, который «не в обиду, а любя» пародировал М. Алданова, Г. Газданова, Н. Рощина и др. Вот его эпиграмма-пародия на Н.Н. Берберову:

Ее талант ядрен, как куст,
Цветной кочанистой капусты.

¹ Сатирикон, 1931, № 10. — С. 8.

Не знаю я, кто русский Пруст,
Она же метит прямо в Прустки.

Не менее выразителен эпиграмматический портрет В.В. Сирина (Набокова):

Пишет он, уму цепкому внятное,
Пишет сердцем приветливо чуждое,
Лишь немного порой непонятное:
Где подлежащее, где сказуемое?

Другой — «Симфонический альбом» — вел А. Шарый (стихотворные надписи также принадлежали Дон-Аминадо). На одном из рисунков А. Шарый изобразил композитора С.В. Рахманинова в творческом порыве, а Дон-Аминадо передал экстаз вдохновения в стихах:

Руками громы извлекаю,
Ногой педали нажимаю,
Я — Рах! Я — Мах!
Я — Ни! Я — Нов!

Чистой юмористикой, причем высокого класса, иногда «грешил» знаменитый поэт эмиграции Г.В. Иванов. Под заглавием «Непрофессиональная юмористика» он напечатал пародии на Н. Гумилева, П. Потемкина, О. Мандельштама, на театральные миниатюры П. Потемкина и Н. Тэффи. Удавалось ему и юмористически запечатлеть своеобразие творческой манеры Н. Балиева в возобновленных в Париже спектаклях «Летучей мыши». Сценки, сочиненные Г.В. Ивановым, неизменно вызывали в публике веселый смех.

Подводя итог деятельности третьего (парижского) «Сатирикона», можно сказать, что его появление оживило литературную атмосферу русского зарубежья и много способствовало оздоровлению настроений эмигрантов, вселяя в них дух жизнелюбия, ободряя в тяжелых испытаниях изгнания. Пожалуй, это была основная заслуга «Сатирикона». Но она не могла бы быть выполнена, если бы журнал делали равнодушные и бездарные люди. Стало быть, парижский «Сатирикон» имел немалое и чисто художественное значение, внеся скромную, но весомую лепту в русскую сатиру и юмористику.

Дон-Аминадо впоследствии, по достоинству оценив поэтический корпус журнала, в то же время с нескрываемой иронией свидетельствовал: «Стихов была бездна, все они были, вероятно, совершенно гениальны, так как на следующий день их никто не помнил»¹. О том же с не меньшей иронией писала и З.Н. Гиппиус (псевдоним — Антон Крайний) в фельетоне «Проклятые вопросы»: объявив, что лично ее занимает только один проклятый вопрос: почему в эмиграции «все наши писатели талантливый»?²

¹ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — М., 1994. — С. 702.

² Сатирикон, 1931, № 25. — С. 48.

Издателю и редакторам «Сатирикона» не удалось привлечь в журнал многих талантливых авторов, а некоторые крупные писатели и критики выступали в нем эпизодически. Так, например, В. Ходасевич опубликовал лишь «Подслушанные разговоры» (о Дне русской культуры в Париже), редко печаталась и З. Гиппиус. Редакция пыталась восполнить нехватку известных писателей за счет талантливой молодежи, которая проявила себя в эмиграции (А. Ладинский, Н. Берберова, И. Одоевцева, Н. Городецкая и др.), но ей это не удалось. Последние номера «Сатирикона» составлялись с большим трудом. Последний номер вышел 15 октября 1931 года.

Несмотря на объективные и субъективные трудности, «На долю «Сатирикона», третьего по счету, — справедливо писал Дон-Аминадо, — выпал большой и заслуженный успех»¹.

Парижский «Сатирикон» издавался в совершенно иных условиях, чем предшествуемые ему собратья — петербургские «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Петербургские журналы провозгласили торжество шутки, веселья, здорового «краснощекоего» смеха. К достоинствам «Сатирикона» нужно отнести то, что он не был журналом бездумно развлекательным, шутовским по преимуществу, безвкусным, вызывавшим площадной утробный хохот, смех идиотов. В нем соблюдались мера и достоинство высокого искусства комического. Наконец, произведения, напечатанные в журнале, особенно поэтические, были проникнуты щемящей лирикой воспоминаний и доброй чистой лирикой надежд. Все это вместе позволило «Сатирикону» в кривом зеркале своей сатиры передать жизнь русского Парижа и занять почетное место в истории русской журналистики XX века.

Высокое качество материалов журнала обеспечивали настоящие мастера сатиры и юмористики.

Среди художников первое место должно быть по праву отдано Ю. Анненкову (А. Шарому). Впоследствии, через 23 года после прекращения издания «Сатирикона» Дон-Аминадо вспоминал: «Художники и рисовальщики откликнулись с величайшей живостью».

А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, Добужинский, Стеллецкий, Шухаев, Ал. Яковлев, Терешкович, Пикельный, Серебряков и главный застрельщик, талантливый, блестящий Икс, который свои литературные произведения подписывал именем Темирязева², а под рисунками и карикатурами ставил другой псевдоним.

— Шарый.

Настоящая фамилия его была куда звучнее, и слава была прочной, а наличие псевдонимов объяснялось иными соображениями...». И дальше:

«Графическая сатира таинственного Шарого была и просто замечательна. Его портреты вождей, матроса Дыбенко, Троянский конь, Яблочко, Школа дипломатии, эмигрантский вариант дяди Вани, Чарли Чаплин у подножия Сфинкса с пояснением — «Великие Немые» — все это,

¹ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — М., 1994. — С. 702.

² Один из псевдонимов Ю.П. Анненкова.

конечно, войдет в маленькую историю, в большую хрестоматию подлинного не смеха, а юмора»¹.

Кроме уже названных художников, Дон-Аминадо назвал также Гросса и Пикельного, отметив, что в их «неожиданных по теме и трактовке рисунках» было «много остроты и верного чутья»².

Что касается поэзии и прозы, то тут журнал располагал, хотя и немногими, но настоящими и опытными мастерами, чтившими прежние традиции и репутацию петербургского «Сатирикона», — А. Черного, писавшего не только стихотворные пародии, но и остроумные рассказы, В. Горянского, начавшего свою «гофманиаду» рассказом «Цыплята мадам Лили», Дон-Аминадо и др. К ним надо отнести и таких видных писателей и литераторов, как А. Ремизов, М. Алданов, давший в журнал рассказ «Дети», Г. Адамович с его «Литературной мастерской», скрывавшийся под псевдонимом Ата-Троль. Писал в журнал и Н. Балиев, помещал в нем «милые» юморески Н. Евреинов.

Заключая свой рассказ о парижском «Сатириконе», Дон-Аминадо с сожалением писал: «...бился в этом третьем «Сатириконе» живой пульс, и отличное было у него кровообращение, и мог бы он жить и жить, а вот что-то около года просуществовал, и потом взял и помер.

Друзья говорили — денег не хватило, враги говорили — юмор был, а юмористов как кот наплакал. Плакал он, очевидно, недолго, и сдается мне, что на этот раз враги были правы»³.

И все-таки, несмотря на краткость своего существования, парижский «Сатирикон» — памятная страница в истории русской журналистики и литературы. И не только русского зарубежья, но и России в целом. Его значение велико еще и потому, что он соединил дореволюционную русскую сатирическую литературу и журналистику с послереволюционной, с лучшими сатирическими произведениями советского периода, созданными И. Ильфом и Е. Петровым, М. Зощенко, М. Булгаковым и др., и с литературой нашего времени.

Поэты-сатирики русской эмиграции. Саша Черный. Петр Потемкин. Lolo (Л.Г. Мунштейн). В. Горянский. Дон-Аминадо. Из крупных поэтов-сатириков в эмиграции оказались пятеро. Все они, кроме Lolo, раньше были сатириконцами, но одни, как Саша Черный, покинули журнал, другие, как Дон-Аминадо, не успели проявить в нем свое дарование. В эмиграции сила поэтического творчества Саши Черного, например, заметно ослабела, и он в конце концов превратился в прозаика и поэта для детей. Петр Потемкин написал в эмиграции совсем немного. Из действующих поэтов остались трое — Lolo, не перестававший писать стихи и выпустивший книгу «Пыль Москвы», В. Горянский и Дон-Аминадо, поэтическое творчество которого расцвело именно в эмиграции, где он стал самым популярным сатириком и юмористом, не лишенным сильного лирического дарования.

¹ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — М., 1994. — С. 701–702.

² Там же.

³ Там же. — С. 703.

Саша Черный. После октябрьских событий Саша Черный вместе с женой уехал осенью 1918 года на тихий литовский хутор. Так началась его эмиграция. Жилось там Саше Черному безмятежно, но с поэтическим творчеством не заладилось. Поэт никак не мог заставить себя сочинять стихи. То же самое было и в Вильно, куда он с женой переехал зимой того же года.

В стихотворении «Памяти Л.Н. Андреева», написанном в 1919 году, но опубликованном в 1920 году¹, события 1917 года предстали как эсхатологические пророчества Л. Андреева, прозвучавшие в его произведениях:

Как буря взметнулись раскаты кровавого «Красного Смеха»,
Костлявый и жуткий «Царь-Голод» с «Анатемой» начал свой бал.

Летом 1919 году стали появляться стихи о Литве и затем сложился цикл «На Литве», пронизанный одним настроением: «нет путей назад». Так определилось характерное для всего эмигрантского поэтического творчества Саши Черного чувство одиночества, бесприютности, бездомности и странничества. Поэт потерял родину, и это ощущение отныне обусловило тональность его поэзии.

В лучших стихотворениях первых лет эмиграции, таких, например, как «Оазис» (цикл «На Литве»)², поэт скорбит о том, что «душа мрачна, как гроб», а «жизнь свелась к краюхе хлеба...». И только поэзия да «смех, волшебный алкоголь, Наперекор земному аду, Звеня, укачивает боль, Как волны мертвую наяду...».

Сашу Черного не радуют ни яства щедрой хуторской жизни, ни вольный воздух, ни земля, ни природа, потому что душа без родины оказалась пуста. В стихотворении «Докторша» поэт вновь обращает взор на Россию:

Там далеко, за виленской землею,
Угрюмо бродит Русская Печаль

В пустых полях, поросших лебедю.

Отныне в поэзии Саши Черного постоянным, устойчивым становится противопоставление России и остального мира. Россия — свой мир, а все остальное — чужой. Стоит забыть, как в памяти и воображении возникают («На миг забыть — и вновь ты дома...») картины счастливой жизни или безмятежного, радостного детства.

Стихи литовского цикла, написанные в 1919 году, казалось бы, никак не связанные с политическими событиями, помогают понять характерные черты мироощущения поэта и причины эмиграции: Саша Черный испытывает жуткую тоску, живя на сытом и праздном литовском хуторе. Ему пусто без России, и он проклинает «безглазое русское Лихо», не в силах понять, принять и полюбить чужую жизнь под чужим небом. Сло-

¹ Газета «Свободные мысли», Париж, 11 октября 1920 г.

² Характерен эпиграф к стихотворению: «Они войдут в сады эдемские, по которым текут реки: там для них всё, чего ни захотят». *Коран, гл. 16, ст. 33.*

во «чужое» оказывается наиболее употребительным словом в поэзии Саши Черного.

Спасение Саша Черный ищет в смехе, который теперь не часто приходит к нему, и в воспоминаниях о детстве¹.

Неожиданно Вильно на короткое время заняли большевики. Саша Черный и его жена уехали в Берлин, но в Кенигсберге их высадили и сначала обвинили в распространении «агитационной литературы», но затем все обошлось: один из немцев, знавший русский язык, увидев листки с набросками детских стихотворений, попросил назвать имя автора. Оказывается, он слышал о поэте-сатириконе Саше Черном. Поэту и его жене разрешили продолжить путь до Берлина и бессрочное пребывание в нем.

В Германии начался новый период творчества писателя. Он озаглавлен переменной псевдонима: вместо юношеского — Саша Черный поэт стал подписываться более солидным — А. Черный или А.М. Черный. А.И. Куприн вспоминал: «В Петербурге я видел его настоящим брюнетом, с блестящими черными непослушными волосами, а теперь передо мной стоял настоящий Саша Белый, весь украшенный серебряной сединой. Я помню его тогдашние слова, сказанные с покорной улыбкой: «Какой же я теперь Саша Черный? Придется себя называть поневоле уже не Сашей, а Александром Черным. Так он и стал подписываться: А. Черный»².

В Берлине обосновалась большая русская колония, издавались газеты и журналы. Жизнь в Германии стала налаживаться: друзья, вспоминала М.И. Гликберг, жена Саши Черного, «...нашли нам прекрасную квартиру, наладили наше пропитание, что в то время еще было довольно трудно, нашли мне хорошо оплачиваемые частные уроки, а потом через Набокова я получила уроки в открывшейся русской гимназии, где училась его дочь»³. В большом берлинском издательстве Ульштейна удалось выпустить в свет «Детский остров», а поэт стал редактором в издательс-

¹ В 1919 г. в Вильно Саша Черный написал книгу «Детский остров», вышедшую в 1921 г. в Данциге. В ней проявилось стремление поэта укрыться на острове детских впечатлений и поэзии для детей от действительности. После революции детская тема превратилась в «робинзонаду». С ее помощью поэт уходил в мир игры, воспоминаний и фантазий. «Саша Черный, — писал рецензент «Новой русской книги», — спрятался на время на детский остров, и сам стал ребенком, ребенком, который и прост и ясен, и не умеет еще болеть взрослыми болями» (Новая русская книга, 1921, № 2, с. 10). Л. Спиридонова считает, что это суждение справедливо лишь наполовину: поэт спрятался от реальной жизни, потому что не мог вынести той не детской боли, которую заключала в себе действительность и от которой страдала душа Саши Черного. По мнению того же рецензента, «Книжка удалась автору, она подлинно детская, не надуманная, не вымученная, светлая, добрая, ласковая, такая нечаянная радость. Самый придирчивый взгляд не подметит в ней ни одного деланного жеста, ни одного пусто звучащего слова: детский мирок полно отразился в ней, нетронутый и свой, особенный» (там же). Остается только добавить, что в детских стихах воплотился идеал поэта — образ свободного, простого, наивного, бескорыстного, «естественного» человека.

² Возрождение, 1932, 9 августа. Кроме того, Саше Черному надоело, что всякий обращался к нему запросто, фамильярно, например, «Здравствуйте, Саша».

³ Российский литературоведческий журнал, 1993, № 2. — С. 242.

тве «Грани», и ему удалось переиздать две свои книги — «Сатиры» и «Сатиры и лирика» (1922). Саша Черный уже сотрудничал в журнале «Веретеныш», а вскоре его пригласили в редакцию журнала «Жар-птица» (Берлин-Париж, 1921–1926). Там печатались А. Толстой, А. Ремизов, Б. Зайцев, В. Ходасевич, Н. Тэффи, И. Сургучев и др. В журнале и в творчестве самого Черного основной стала ностальгическая русская тема с ее тоской по старой России. Большинство стихотворений этого времени — лирические пейзажи («Игрушки», «Весна на Крестовском», «Бал в женской гимназии» и др.), в которых поэт любовно и тщательно выписывал каждую деталь прошлого. Стихотворение «Весна на Крестовском» завершается пронзительными воспоминаниями о дорогих сердцу местах:

О родине каждый из нас вспоминая,
В тоскующем сердце унес
Кто Волгу, кто мирные склоны Валдая.
Кто заросли ялтинских роз...
Под пеплом печали храню я ревниво
Последний счастливый мой день:
Крестовку, широкое лоно разлива
И Стрелки зеленую сень...

Сатира и юмор в творчестве Черного отступали на второй план, а весь первый заняли лирика и детские стихотворения. Когда в Берлин ненадолго приехал Дон-Аминадо и остановился на квартире у Гликбергов, сразу же возник замысел детского журнала «Зеленая палочка» (образ заимствован из трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество» и «Юность»). Его цель состояла в том, чтобы воспитывать эмигрантских детей, оторванных от родины, в любви к России, к ее истории, языку и культуре. Мысль о журнале поддержали А.Н. Толстой и Н.В. Крандиевская. Вскоре журнал «Зеленая палочка» был издан в Париже, но продержался недолго — с 1 октября 1920 года до 16 января 1921 года. А. Черный напечатал в нем много произведений для детей.

Несмотря на сравнительно хорошую материальную обеспеченность, душевное состояние поэта в Германии в течение проведенных там двух лет (с марта 1920 года по июль 1923 года) было угнетенным: Черный тосковал по России и негодовал на большевиков. Роман Гуль, встретивший поэта в Германии, запомнил его растерянным и удрученным. Прежней жизнерадостности и искрометного смеха не было и следа. Поэт был мрачен: «На улице Шарлоттенбурга бывший сатирик Саша Черный, человек с глазами раненой газели, сказал мне тихо: “Разве можно не любить Леонида Андреева?”»¹. Впоследствии, беседуя с Д. Глэдом, Р. Гуль скажет, что А. Черный ненавидел большевизм больше И. Бунина, и отметит: «Ну, он был человек, совершенно раздавленный революцией, он не мог ничего писать»².

¹ Гуль Роман. Жизнь на фукса. — М.; Л., 1927. — С. 151.

² Глэд Д. Беседы в изгнании. — М., 1991. — С. 49. Такие же настроения заметит и Г. Алексеев, встретившийся с Черным в Берлине.

Все же, несмотря на подавленные настроения, Черный продолжал писать: в Берлине вышла в свет «на средства автора» третья книга стихов «Жажда» (1923), состоявшая из четырех разделов: «Война», «На Литве», «Чужое солнце», «Русская Помпея». В книгу вошли произведения 1914–1922 годов. Ею закончился первый период эмигрантской жизни писателя.

«Жажда» — название символическое. В этом слове воплощена мысль о страстной мечте снова обрести родину. Если в цикле «Русская Помпея» прежний русский мир был окружен романтическим ореолом, то в цикле «Чужое солнце» Черный писал о настоящем. Ностальгические мотивы в нем слиты с болью и отчаянием.

В середине 1923 года жизнь в Германии и в русском Берлине изменилась к худшему: финансовое положение Германии стало нестабильным, рост дороговизны сразу сказался на судьбе русских издательств, не обладавших большими капиталами. Многие из газет и журналов закрывались. А. Черный продолжал сотрудничать в газетах «Руль» и «Сегодня», журналах «Сполохи», «Воля России», «Жар-птица», выпустил для детей поэтическую антологию «Радуга», но уже чувствовал, что жить в Германии становится трудно и материально, и духовно.

Бурные политические споры в среде русских эмигрантов А. Черный, как и Тэффи, как и Дон-Аминадо, воспринимал иронически, не видя в них большого проку. То же самое отразилось и в его рассказах, в частности, в рассказе «Эмигрантские разговоры», где он вывел сатирические фигуры эмигрантов, принадлежавших к различным политическим «партиям».

В мае 1923 года А. Черный с женой и вдова Леонида Андреева с детьми уехали в Италию. В том же месяце все переехали в Рим на виллу, которая находилась за чертой города, в римской Кампанье.

Роскошная природа Кампаньи, всегда привлекавшая художников, в том числе русских, могла благотворно подействовать на А. Черного, но этого не случилось. Поэт, часто в сопровождении знатока Италии П.П. Муратова и индуса Сураварди, мужа артистки Германовой, обследовал Рим и его окрестности. А. Черный и его жена познакомились и близко сошлись с профессором Лео Гатто, который читал лекции по русскому языку, истории и литературе в Римском университете. Прогулки по Риму и близлежащим местам оставили значительный след в поэзии А. Черного («<Из римской тетради>», «Римские камеи», «Римские офорты», «В гостинице «Пьемонт»», «На окраине», «Старая вилла», «Дитя» и др.). В них А. Черный, справедливо писала Л. Спиридонова, проявил себя мастером живописного портрета, картинок с натуры, беглых зарисовок и красочных офортов. В этом сказалось стремление схватить и запечатлеть не только мгновенные впечатления от ежедневных странствий, но и собственное настроение в те моменты, когда дорожные впечатления были получены и врезались в память, а также неперенное желание соотнести увиденные картины с русской жизнью.

В Риме тоже оказалось неудобно. Кроме того, там установился фашистский режим Муссолини, и А. Черный не мог без издевки смотреть на театральные эскапады и патетические выверты герцога. В.Л. Андрее-

ва свидетельствовала, что «Саша Черный едко издевался над спесивой фигурой дуче, держащего очередную речь на пьянцо Венеция, над его квадратной челюстью, выдвинутой вперед упрямым движением тирана и властолюбца, над его лысой головой, и предрекал ему печальную участь всех тиранов мира — гибель на виселице или под ножом гильотины, когда обманутый народ, наконец, прозреет»¹.

В марте 1924 года Гликберги получили визы в Париж. Чтобы оплатить дорогу, они продали Римскому университету библиотеку русских классиков, вывезенную из Берлина.

В Париже начался последний период творчества писателя, который отдал предпочтение прозе над поэзией, ностальгической лирике над сатирой и даже юмором.

Жизнь во Франции поначалу складывалась трудно. Из знакомых они встретили кузена Д.Л. Гликберга, А.И. Куприна и супругов Линских. М.И. Гликберг писала: «И те, и другие отнеслись к нам очень тепло, приглашали нас время от времени к обеду, не подозревая, что мы живем почти впроголодь. До сих пор мы всегда жили на наш заработок, никогда ни к кому не обращались за материальной помощью, и нам не приходило в голову рассказать друзьям о нашей нужде. Поэтому первые месяцы нашей парижской жизни нам приходилось довольно тяжело. В Париже, куда мы приехали в конце марта 1924 г., был квартирный кризис, и даже в гостиницах около вокзалов разрешалось жить не больше двух недель. Линские устроили нас сравнительно недорого в небогатом отеле около Etoile (площадь Звезды — В.К.), где хозяйка разрешила нам готовить на спиртовке кофе с хлебом, макароны, рис — это все, что мы могли себе позволить, так как вырученные от продажи книг в Риме деньги ушли почти целиком на переезд»².

В Париже А. Черный сразу окунулся в творческую работу: сотрудничал в парижских газетах («Последние новости», «Русская газета») и журналах («Иллюстрированная Россия», «Перезвоны», «Сатирикон»³, «Ухват» и др.), писал книжки для детей («Сон профессора Патрашкина», 1924; «Дневник фокса Микки», 1927; «Кошачья санатория», 1928; «Чудесное лето», 1929; «Серебряная елка», 1929; «Белка-мореплавательница», 1933). Он придавал детям огромное значение, помня и сожалея о том, что русские дети, росшие в чуждой иноязычной среде, получавшие образование во французских учебных заведениях, общаясь со сверстниками-французами, очень быстро забывали родной язык и родную культуру. А. Черный постоянно напоминал родителям и детям, чтобы те не только не забывали отечества, но не переставали расширять и умножать свои познания в области русской литературы и культуры. Из его уст на «Днях русской культуры» всегда слышались призывы: «Помните о России!», «Любите Россию!» Он задумал издавать детский сборник «Цветень». В 1928 году под его редакцией был издан альманах для юно-

¹ Литература русского зарубежья. — М., 1993. — С. 275.

² Российский литературоведческий журнал, 1993, № 2. — С. 244.

³ Об участии А. Черного в журнале «Сатирикон» см. раздел «Сатира и юмор в газетах и журналах русской эмиграции (1920–1940). Третий (Парижский) “Сатирикон”».

шества «Русская земля», в котором русским детям рассказывалось о России и ее великих людях — Ломоносове, Пушкине, Петре I.

В Париже ожила газетная и журнальная сатира А. Черного. Ее объектом стала Советская Россия, или, как говорили в эмиграции, Совдепия. Она представляла в фельетонах А. Черного опустошенной страной. В цикле «Из зеленой тетрадки» он издевается над советской пропагандой («Показательная санатория в Евпатории», «Красная бабушка»), именуя Академию Наук «коллективным красным Митрофаном» («К двухсотлетию Академии наук»), Луначарского — инквизитором Лойолой, Демьяна Бедного — красным баснописцем. В 1924 году он смешно изобразил беседу А.М. Коллонтай с королем Норвегии. Стихотворные фельетоны пестрели именами советских политических и государственных деятелей, причем поэт избирает форму разудалой частушки, высмеивая антинародный характер власти от лица народа.

А. Черный не щадит никого: он стреляет злыми и ядовитыми стрелами эпиграмм в Максима Горького, в А.Н. Толстого, в С. Есенина, во Владимира Маяковского, в И. Эренбурга, в И.М. Василевского и даже в А. Белого.

Там же, в Париже, А. Черный редактировал «Бумеранг» под именем профессора Фаддея Симеоновича Смяткина (герой стихотворения Саши Черного «Городская сказка»), сатирическая маска которого напоминала образ Козьмы Пруткова.

В 1925 году А. Черный «умертвил» своего героя. Он объявил о смерти почтенного профессора от известной русской болезни — пьянства, от чрезмерного употребления «водка рюсс» и «аперитив Франсе».

Более удачной оказалась развитая в «Бумеранге» тема, посвященная жизни русской эмиграции. Во многих стихотворениях парижского периода («Парижское жительство», «Предпраздничное», «Парижские частушки», «Иван Петрович», «Деловая ода в честь русской эмигрантки») рассказывалось об эмигрантском быте, о материальных лишениях и моральных унижениях, через которые неизбежно проходили все изгнанники.

В поэме «Кому в эмиграции жить хорошо», продолжая свою давнюю «некрасовскую» тему, интересовавшую его еще до революции, поэт выводит трех журналистов-правдоискателей — Козлова, Попова и Львова, которые беседуют с эмигрантами и расспрашивают их о беженской жизни. Ответы, полученные ими, — свидетельства горестного бытия.

Мироощущение А. Черного пронизано глубоким и не исчезающим трагизмом, который в наибольшей степени проявляется в нарочито шуточных, веселых стихотворениях. Поэт хочет скрыть этот трагизм за смехом, но от этого чувство неблагополучия в его душе становится особенно острым. Юмор оборачивается неизбывной грустью. Примером могут служить два стихотворения с одинаковым названием «Парижские частушки». Заканчиваются эти «веселые» куплеты обращением к России:

Пароход ревет белугой,
Башня Эйфеля в чаду...
Кто меня бы мисс Калугой
Выбрал в нынешнем году!

Русские идиоматические выражения («ревет белугой»), речевые не-правильности («нонешнем») в сочетании с иноземными понятиями и представлениями («мисс Калугой») производят комическое впечатление, за которым открывается бездонная грусть, одиночество и бесприютность в чужом мире, который никогда не станет близким и родным.

Вот это душевное и духовное сиротство постоянно обращает память к России и доводит тоску по родине до такой степени, что поэту кажется, будто он вернулся домой.

В сознании поэта вспыхивают картины былой русской, «своей» жизни: сочельник во Пскове, Пасха в Гатчине, редакция «Сатирикона» на Фонтанке, птичий рынок на Трубной площади («Русские миражи»).

В стихотворении «Сатирикон», посвященном памяти Аркадия Аверченко¹, А. Черный вспоминал редакцию «Сатирикона», вспоминал с такими подробностями, как будто все происходит сейчас:

Над Фонтанкой сизо-серой
В старом добром Петербурге
В низких комнатах уютных
Расцветал «Сатирикон».

Несколько иными предстают в стихотворениях А. Черного картины французской жизни. Больше частью это пейзажные зарисовки и бытовые сценки, объединенные образом автора, печального странника в чужой земле («Прогулка в Кабассон», «Прогулка по Парижу», «В Люксембургском саду», «В Булонском лесу»). В стихотворениях, посвященных Франции и Парижу, исчезает смех. Их подтекстом становятся русская грусть и русская тоска.

Поэт был погружен в свою трагедию и не мог ее преодолеть. Даже стихи, адресованные эмигрантам и написанные для выступлений перед ними, всегда содержали трагический смысл. Как и другие русские писатели, А. Черный выступал на литературных вечерах и в благотворительных концертах. Вместе с А. Куприным он ездил на гастроли по Франции и Бельгии. Его первый творческий вечер состоялся в студии художника Ф.А. Малявина. Поэт открыл его стихотворением «Безумно жутко в полночь на погосте».

Обычно летом Гликберги отдыхали на юге у знакомых. В 1926 году врачи посоветовали А. Черному, после перенесенного воспаления легких, поехать на юг Франции. Куприны предложили уединенное местечко на берегу Средиземного моря близ Тулона, где образовалась русская колония. Там знакомая Гликбергов Л.С. Врангель (Елпатьевская) купила участок земли. Вскоре там поселились на дачах, кроме Врангель, Милуковы и Метальниковы. Из Парижа на лето приезжали художник

¹ На смерть А. Аверченко А. Черный откликнулся и в статье «Аркадий Аверченко»: «Чуждый надрыва, далекий от всех интеллигентских, «проклятых» вопросов, Аверченко сделал своим героем мелочи быта, и острая наблюдательность, четкое знание русской провинции, особое чувство смешного, — связанное, быть может, с его хохлацким происхождением — порой доходили до виртуозной игры в его коротеньких рассказах-анекдотах».

И.Я. Билибин с семьей, химик А.А. Титов, профессора Н.А. Бессонов и Э.Г. Когбетлянец, В.А. Оболенский, Я.Л. Рубинштейн, С.С. Воейков, Белокопытов со своей сестрой Ольгой Николаевной Мечниковой, Кравцовы, Карбасниковы, К.К. Парчевский (сын), К.А. Коровин, Н.В. Станюкович. По воспоминаниям современников, из Парижа приезжали в гости художники и артисты, а на пляже можно было встретить поэта и прозаика Б. Поплавского, занимающегося гимнастикой. А. Черный с женой попали в русскую среду. Им очень понравился вид холма в Ла Фавьере с «восхитительным кабаном»¹ (cabanon — хижина, шалаш), снятым для них Л.С. Врангель. А. Черному и его жене захотелось построить тут небольшую дачку. Но строительство затянулось, потому что денег не было. До 1930 года супруги снимали комнаты у разных лиц, а в 1930 году после выгодной продажи «Дневника фокса Микки» построили небольшой каменный дом с черепичной крышей. С этого времени они отдыхали летом на юге Франции. Впечатления от жизни русской колонии в Ла Фавьере отразились не только в повести «Чудесное лето» и в книге «Несерьезных рассказов». В ней преобладает юмор положений, чистый комизм, пропитанный, как и в стихотворениях, грустью. А. Куприн так отозвался о книге: «Вся она пронизана легкой улыбкой, беззлобным смехом, невинной проказливостью, и, если ухо улавливает изредка чуть ощутимый желчный тон, то что ж поделаешь: жизнь в эмиграции не особенный сахар». М. Алданов отметил у автора «Несерьезных рассказов» дар импровизации и удивительное мастерство в описании детских характеров².

Стихотворения этих лет больше похожи на лирическую исповедь, где героем становится сам поэт, избегающий скрываться за различными масками и пишущий от себя, от своего лица. Так завершилась поэтическая эволюция сатирического Саши Черного, а затем и грустного А. Черного.

Если и торжествовал юмор в творчестве писателя, то только в сказовой прозе, восходящей к традициям Лескова, подхваченным А. Ремизовым и М. Зощенко. Уже после смерти писателя отдельной книгой вышли его знаменитые «Солдатские сказки», которые печатались с 1928 по 1932 год в газете «Последние новости». В сказках и небылицах А. Черный сумел соединить народную и простонародную русскую речь со сказом. Герой А. Черного — бравый солдат русских народных сказок, всегда выходящий победителем из любых трудных и рискованных положений. Образ этого солдата создается не столько комическими или иными положениями, в которых он оказывается, сколько языком, подслушанным у солдат, когда Саша Черный служил в армии. Язык становится отражением жизненного опыта и самой личности рассказчика. Писатель скрывается за рассказчиком, нигде не обнаруживая себя. Такая объективно-сказовая манера позволяет наметить различие между писательским повествованием и «солдатским», между литературным языком и народной речью с ее искажениями, неправильностями и перевертышами. Особенно ясно это различие проявляется там, где читатель встречается с пересказом и передачей известного литературного текста.

¹ «Кабанон» этот представлял собой рыбацкую хижину, а проще говоря, — сарайчик с земляным полом и дырявой крышей.

² Последние новости, 1928, 23 ноября.

В сказке «Кавказский черт» солдат пересказывает поэму М. Лермонтова «Демон»: «Читал у нас, землячки, на маневрах вольноопределяющийся сказку про кавказского черта, поручика одного, Тенгинского полка, сочинение. Оченно всем пондравилось, фельдфебель Иван Лукич даже задумались. Круглым стишком вся, как есть, составлена, будто былина, однако ж, сюжет более вольный. Садись, братцы, на сундучки, к окну поближе, а то Федор Калашников больно храпит, рассказывать невозможно...». И далее перелагается на солдатский язык монолог Демона «Клянусь я первым днем творенья»: «Клянусь своим страстным позором и твоим чернооком взором, клянусь Арарат-горой и твоей роскошной чадрой, что от всей своей дикой подлости дочиста отрекаюсь, буду жить честно, в эфирах с тобой купаться будем, и все твои капризы сполнять обещаюсь даже до невозможности». Солдат даже пытается «говорить в рифму» (позором — взором, Арарат-горой — чадрой), сохранить лермонтовские слова, вроде эфира, но, конечно, не соблюдает точность оборотов, а переводит их на свой лад, упрощая и искажая, широко пользуясь фольклорными образами и разговорной народной речью: «Ахнула тут Тамара, видит, дело всурьез пошло — самого главного кавказского черта, шутка ли сказать, приручила».

Именно в «Солдатских сказках» в наибольшей степени и проявился сниженный комизм А. Черного, нашедший сказовую форму. Писатель не только веселил читателя своими выдуманными и мастерски сделанными сказками, но и заставил вспоминать эмигранта и русскую народную речь, и русских писателей, как тех, кто пользовался сказом (Лесков), так и тех, кто предпочитал иной стиль (Лермонтов). Мастерство А. Черного отметили современники и по достоинству его оценили. А. Куприн писал: «В литературном искусстве среди множества трудностей есть два наитруднейших испытания: написать рассказ о детях, написать сказку о солдатах и для солдата... А.М. Черный прошел через этот строгий экзамен с истинным достоинством»¹.

Русская речь связывала А. Черного с родиной. Но ужас духовной смерти, особенно в Париже, преследовал его. Лето 1932 года А. Черный вместе с женой провели в любимом Ла Фавьере. В один из жарких дней (5 августа) случился пожар на соседней ферме. Все дачники, в том числе и А. Черный, бросились тушить. Тут ему стало плохо. Писателя подняли и на руках перенесли в дом, но оказавшийся поблизости врач установил факт смерти. Предание нарисовало нам трогательную картину: любимая собачка Микки прыгнула на кровать, на тело Саши Черного, и сдохла. Их похоронили вместе на кладбище Борм².

А.М. Гликберг — в литературе Саша Черный и А. Черный, не считая других псевдонимов, — был похоронен на небольшом сельском кладбище Лаванду в департаменте Вар. На могиле поставили простой деревянный крест.

¹ Возрождение, 1928, 25 ноября.

² Так это или не так, неизвестно. Согласно другим сведениям, Фокс Микки был отравлен за то, что таскал утят у соседей-фермеров. А. Черного тогда уже не было на свете. Похоронили Микки у скамейки, которую смастерил для него поэт.

В 1978 году мэрия Лаванду разрешила поклонникам поэта установить на своем кладбище памятную доску, которую открыли 6 августа 1978 года. На гранитной плите изображена раскрытая книга, покрытая золотом. Выгравированные надписи на русском и французском языках извещают, что здесь похоронен русский поэт и прозаик Саша Черный.

Недолго прожил в эмиграции и другой талантливый сатириконец, сменивший Сашу Черного в этом журнале, — **Петр Петрович Потемкин**.

Его путь в эмиграцию был труден и извилист. Сначала он с большими опасностями вместе с семьей перебрался в Бессарабию, а оттуда в Румынию. До нас дошли сведения, что в 1920 году он эмигрировал в Константинополь, затем обосновался в Праге, где в журнале «Воля России» печатал стихи и переводы с чешского.

Послереволюционные российские впечатления отразились в стихотворении «Че-ка». Первые эмигрантские стихотворения о жизни русских изгнанников, как и прежде, представляют собой пестрые зарисовки, но тон и стиль поэзии Потемкина изменились: теперь в ней преобладали язвительная сатира и отчаяние.

Из Праги поэт переехал в Берлин. Как и Саша Черный, он сотрудничал в журнале «Веретеныш». В Берлине он выпустил два сборника стихов — «Отцветшая герань» и «Зеленая шляпа» (1923 и 1924). В сборник «Отцветшая герань» вошли избранные стихотворения, написанные поэтом еще на родине. Горестный подзаголовок книги — «То, чего не будет» (перефразировка известного выражения З. Гиппиус) — намекал на то, что Потемкин не питал иллюзий о восстановлении старой России. Сборник «Отцветшая герань» запечатлел глубокую разочарованность поэта, о чем свидетельствовало и стихотворение «Герань», которым открывался сборник. Ностальгия схватила Потемкина за горло. Он переживал оторванность от России, пожалуй, даже тяжелее, чем остальные русские поэты. Певец герани, он и за границей вспомнил о ней, но теперь это была уже увядшая, отцветшая герань. Потемкин понимал, что потерял родину навсегда.

За границей поэт не прижился, очень тосковал по России, ни видел для себя никакого выхода из одиночества:

Ну да, живу. По каплям дни
Текут в бадью пустой надежды
И нету праздничной одежды
Для тех, кто, как и мы, одни.

В эмигрантской литературе он также не нашел места, хотя писал много. Его хрупкая муза чувствовала себя неуютно. Полное беспросветное одиночество на чужбине — вот лейтмотив стихов поэта, написанных в эмиграции.

В 1924 году поэт переехал в Париж, где сотрудничал в русских газетах «Дни» и «Последние новости».

Раньше Потемкин писал специально для «Бродячей собаки» короткие скетчи и сам был их постановщиком. Теперь, живя в Париже, он устроил «поминки» по «Бродячей собаке». На этих поминках читал длин-

ное стихотворение, написанное на случай и посвященное памяти знаменитого подвала. С 1925 года сотрудничал в театре «Еврейское зеркало».

В соавторстве с драматургом и журналистом С.Л. Поляковым-Литовцевым в 1924 году он сочинил комедию «Дон Жуан — Супруг Смерти», которая была поставлена «Театром независимых» в Риме и имела шумный успех. Она сценична и оригинальна. В разгар любовных приключений инквизиция арестовывает Дон Жуана, но его освобождает Смерть. Дон Жуану совсем не хочется умирать, и он начинает обольщать Смерть, играя на ее чувстве ревности к своей возлюбленной Донне Анне. Смерть попадает в любовные сети и становится обыкновенной женщиной, мелочной, ревливой мещанкой. Верный Лепорелло похищает у Смерти ее косу. Теперь она никого не может поразить, и люди обречены на бессмертие. Однако это не дает им счастья. Ропщут одряхлевшие старики, недовольны жаждущие наследства, инквизиция лишилась бывшего могущества, ибо исчез страх смерти. Народ возмущен выжившим из ума королем. Начинается революция, которой руководит наследник престола. Общее требование — вернуть смерть. Испукая свою вину (он пограл величие Смерти и обезобразил Смысл жизни), Дон Жуан возвращает людям Смерть и гибнет с именем Донны Анны на устах.

Несколько пьес Потемкина (стихотворения «Любовь и иерархия», «Факир», «Шашлычники», «Кафе-крем») шли в парижских театрах. Для заграничной «Летучей Мыши» он сочинил лучшую, по отзывам современников, драматическую юмореску «Любовь по чинам». В последние годы жизни Потемкин работал над романом из жизни шахматистов (он сам был известным шахматистом), снимался в фильме «Казанова». Через два года после его смерти был опубликован сборник «Избранные страницы» (1928, совместно с С. Поляковым), куда вошли доэмигрантские и эмигрантские стихи, а также комедия «Дон Жуан — Супруг Смерти».

Грусть Потемкина по Петербургу была и горькой и трагической, он «увядал неудержимо». Ранняя смерть Потемкина едва ли не символична. Оказавшись в замкнутом кругу жизненных мелочей суетного быта, он не нашел в себе сил разорвать его. Умер поэт внезапно от болезни сердца. Журнал «Годы» опубликовал некролог, в котором было написано: «Петр Петрович был истинным поэтом-романтиком и «поэтизировал» там, где, казалось, царил скучная проза. Его вдохновенная рука запечатлела в «Герани» и «Скучной любви» поэзию тех лиц и тот быт, где наш холодный, человеческий рассудок видел всегда лишь мещанство и прозу, а поэты тех или иных школ проходили мимо»¹. Борис Зайцев писал о Потемкине через несколько дней после его смерти: «...дита богемы, вскормленник литературных кабачков, возросший в воздухе «предгрозовой» России... И поэт — весь целиком... Можно так или иначе оценить стихи, жизненное дело, только уж никак не отнесешь его к дельцам и практикам. Художник!»

Петр Петрович Потемкин скончался в Париже 21 октября 1926 года на сорок первом году жизни. Его похоронили на кладбище Пантен, позднее прах поэта был перенесен в постоянный склеп Тургеневского общества на Пер-Лашез.

¹ Годы, 1926, № 4. — С. 28.

Из поэтов-сатириков и юмористов, известных, как Саша Черный, П. Потемкин и др., еще до 1917 года, видное место занимал поэт-фельетонист, драматург, переводчик, издатель, театральный деятель **Леонид Григорьевич (Леон Гершкович) Мунштейн** (1866/1867–1947), печатавшийся обычно под псевдонимом **Lolo**. Он родился в Екатеринославе в купеческой семье. Сначала учился в Екатеринославской гимназии, затем во 2-й киевской гимназии, которую окончил в 1886 году. В 1891 году закончил юридический факультет Киевского университета (с дипломом 1-й степени), в списках студентов значился как «почетный гражданин иудейского вероисповедания». После окончания Киевского университета Мунштейн в 1892 году стал вольнослушателем историко-филологического факультета Московского университета. Вскоре он женился на драматической актрисе и театральном рецензенте Вере Николаевне Ильинской (по сцене — Ильнарской, 1880–1946).

Первые пробы плодотворного пера Мунштейна относились еще к студенческим годам: в 1886 в киевской газете «Заря» он опубликовал лирическое стихотворение «Осень» («На всех тоску наводит осень...»). В 1887–1890 годы его лирические стихи, фельетоны в стихах и прозе («Дневник мичмана Дырки», циклы «Suum suoque», «Из дневника») появились в газете «Киевское слово».

В начале 1890-х годов Мунштейн переехал в Москву. Здесь, учась, он одновременно сотрудничал (с декабря 1892 по январь 1894) в журнале «Семья», где печатал под псевдонимом Л. Монд лирические стихи в духе С.Я. Надсона. В 1894 году он перешел в газету «Новости дня» и до 1905 года стал ее присяжным сатириком и юмористом. Под псевдонимом Lolo он опубликовал множество юмористических и сатирических сочинений в стихах под общим заглавием «Страничка из письма». Юмористически обозревая общественную жизнь, Lolo уделял особое внимание литературе, театру и искусству. Жанровый диапазон его творчества в это время очень широк и разнообразен — от шаржей до рецензий в стихах¹. В той же газете он публиковал и свои стихотворные фельетоны («Пародии: «Шалости пера», «Монологи», «Causerie», «Театральный альбом»). В это время к Lolo пришла широкая известность. Читатели и критики заметили незаурядный талант молодого поэта-сатирика и юмориста, смело сочетавшего юмор и сатиру с лирикой, легкость его пера, тотчас откликающегося на какой-нибудь заметный факт общественной жизни, склонность к экспромту, меткость характеристик и особенно — свежесть оригинальных рифм, а также высокую технику стиха.

Стихи Lolo пользовались успехом (с эстрады их читала М.Н. Ермолова и другие артисты), запоминались публикой (К.С. Станиславский, например, цитировал в письме к М.П. Лилиной экспромт «Чинаров с Редером сошлись на Машуке»).

¹ Lolo первым написал о рассказе А.П. Чехова «Ариадна», откликнулся на премьеры в Художественном театре пьес М. Горького «Мещане» и «На дне», а к 50-летию со дня смерти Н.В. Гоголя сочинил его биографию в стихах — «Гоголь. Биографический эскиз» («Его взрастила мать Украина...»). Впоследствии в журнале «Рампа», а потом «Рампа и жизнь» он считал своим долгом отмечать памятные даты писателей, артистов, режиссеров и деятелей искусства.

Тогда же, в начале 1900-х годов, началась драматургическая деятельность Lolo. Как драматург он выступил в 1900 году: на сцене московского театра Корша была поставлена его пьеса «Опечатка: Пустячок в 1 действии», в которой главную роль играла Е.Н. Рощина-Инсарова. Затем, в 1901 году, была поставлена написанная совместно с Н.Никольским пьеса «Святое искусство. Сцены из жизни современной столицы», вызвавшая настоящий скандал. Содержанием пьесы стало напумевшее банкротство С.И. Мамонтова, а действующим лицам были даны прозрачные имена, под которыми легко узнавались знакомые публике лица. Л.Н. Андреев с нескрываемым возмущением писал, что пьеса «сплошь состоит из залезания в частную жизнь еще живых и действующих лиц». Он выразил сожаление, что ее соавтором был Мунштейн, так как в его стихах «при всей их вынужденной злободневности часто проскальзывают искорки истинной поэзии»¹. Зато следующая пьеса Lolo-Мунштейна «Вечный праздник», поставленная в театре Корша в 1903 и в петербургском Суворинском театре в 1904 годах, имела несомненный успех. Содержанием пьесы стали живые наброски, картины и сцены курортной жизни Кисловодска. По свидетельству автора, сам В.М. Дорошевич назвал ее «бокалом шампанского», а Ф.А. Корш, как следует из письма Мунштейна А.А. Плещеву, после 25-го представления «душил» автора «в своих объятиях».

Впоследствии Мунштейн стал сочинять для театра-кабаре Н.Ф. Балиева «Летучая мышь», для которого, в частности, написал трагический гротеск в стихах «В двенадцать часов по ночам»².

В те же годы (1902–1908) Lolo-Мунштейн много переводил³.

Театральная деятельность Мунштейна не ограничивалась созданием пьес и изданием журнала. Он был организатором благотворительного спектакля «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого в Москве, роли в котором исполняли писатели Е.Н. Чириков, Е.П. Гославский и др.

Как пародист и эпиграмматист, Lolo часто обращался за сюжетами к русской классической поэзии. Ему принадлежит пародия «Онегин наших дней. (Роман-фельетон в стихах)» (1896), в которой герой Пушкина перенесен в новую обстановку.

В 1905–1907 годах Мунштейн сотрудничал в сатирических журналах «Сигнал», «Стрелы», «Заклепка», «Гром», «Зарницы» и др. Его стихи печатались в сборниках («Книгоиздательство “Набат”», «В борьбе», «Литературно-художественный сборник») и газетах («Вечерняя заря», «Киевская заря»). Вспоминая это революционное время⁴, Lolo иронически писал в автобиографии: «И я, как все, считал священной Одну лишь книгу: “Ка-

¹ Курьер, 1901, 12 ноября.

² Рампа и жизнь, 1917, № 20.

³ Так, ему принадлежат переводы в стихах комедии О. Блюменталя «Фея Каприз» и Л. Фульды «Причуды сердца» (с нем. яз.), «Шуты» М. Замакоиса (с франц.), комедия-сатира «2×2 = 5» Г. Вида (с датского).

⁴ Lolo-Мунштейн был довольно радикальным либералом: в 1906 году в Киеве он по просьбе Ф.И. Шаляпина передал вырученные от концерта деньги на революционные нужды (см. его письмо в редакцию киевской газеты «Отголоски жизни», 1906, 1 мая). Это вызвало недовольство властей, и Мунштейну пришлось бежать из Киева.

питал”, И я на лире вдохновенно О Революции бряцал»¹. Свои сатирические стрелы Lolo направлял в бюрократию, черносотенную прессу, в дрожащего обывателя. Сочиняемую им газету-фельетон «Новая дума» и политические шаржи он помещал в 1907 году на страницах московской газеты «Утро свободы». Тогда же он придумал пародийную газету «Тсс!... Центральный орган всех умеренных и благонамеренных партий» (подзаголовок менялся), которую публиковал в московской газете «Утро России».

В 1908 Мунштейн совместно с театральным критиком Э.М. Бескиным издавали и редактировали в Москве иллюстрированный еженедельный журнал «Рампа», начавший выходить в свет с 15 авг. 1908 года.

Вскоре, однако, между Мунштейном и Бескиным возникли разногласия, и журнал разделился на два независимых печатных органа: «Рампа и актер» (1909) Бескина и «Рампа и жизнь» (1909–1918) Мунштейна. Последний стал одним из самых популярных русских театральных изданий, в котором, по словам издателя, «он всегда отстаивал интересы актерской братии и воевал с антрепренерами». Журнал был хорошо иллюстрирован и широко представлял театральную жизнь России.

Любя русскую литературу и будучи ее знатоком, Lolo считал своим долгом откликаться на юбилеи, памятные даты или дни смерти писателей, артистов, заведя впоследствии особую рубрику в своих журналах «Рампа» и «Рампа и жизнь». Столь же трогательно и искренне Lolo приветствовал театры и артистов в дни их праздников. Он даже завел специальные рубрики «На bis» и «Словарь сценических деятелей». В первой отмечались замечательные актеры и удачные спектакли. Например, под заглавием «Ветерок» вспоминался репертуар Сары Бернар². Во второй кратко характеризовались, причем не только в комплиментарном духе, но и с иронией, деятели искусства, так или иначе причастные к театру³. В «Словаре сценических деятелей» помещались эпиграммы на актеров, драматургов, антрепренеров; словарь, по замыслу автора, должен был стать своеобразной пародийно-юмористической энциклопедией, посвященной театру.

Lolo не скрывал своих театральных симпатий и антипатий. Он остро критиковал Малый театр, когда тот переживал кризис.

В фельетонах Lolo нередко обозревал современную театральную атмосферу и состояние русского театра. В стихотворении «На рынке Мельпомены»⁴ он иронически изображал страсти на актерской бирже, схватки актеров с антрепренерами.

Фельетоны Lolo, с одной стороны, передают воспоминания автора о замечательных спектаклях («Царь Федор», «Юлий Цезарь», «Вишневый сад», «Иванов», «Синяя птица»), а с другой, — разочарование автора в современной сцене.

¹ Ключки из автобиографии // Сегодня, (Рига), 1937, 13 марта.

² Рампа, 1908, № 2. — С. 23.

³ Словарь сценических деятелей под заглавием «Жрецы и жрицы искусства. Словарь сценических деятелей. Стихи Lolo. Шаржи и карикатуры» (т. 1–2. — М., 1910–1912) был издан отдельной книгой в приложениях к «Рампе и жизни».

⁴ Рампа, 1908, № 7. — С. 101–102.

В 1911 году Мунштейн стал действительным членом Общества деятелей периодической печати и литературы.

Февральскую революцию 1917 года Мунштейн, как и многие либеральные интеллигенты, встретил восторженным стихотворением «Освободителям!» («Свобода! Этот клич вчера звучал как бред...»). Октябрь 1917 года он, однако, не принял.

Как правило, теперь Lolo использует для своих сатирических и юмористических стихотворений, фельетонов и стихотворных зарисовок с натуры те или иные произведения русских классиков. Цель его состоит не в том, чтобы пародировать Пушкина, Крылова или А.К. Толстого, а в том, чтобы обличить, пародируя, если можно так выразиться, действительность и вместить сатиру в хорошо известную всем форму. Так, в стихотворении «У райских врат. (Подражание Пушкину)»¹ передается разгул грабежа, бандитизма и воровства, ставший обычным явлением «революционных» дней.

Коммунистический режим рисуется в двух противоположных и противоречивых красках: с точки зрения большевиков и с точки зрения простых людей, причем патетическому и восторженному пустословию большевиков противостоит краткое и выразительное «но»²:

<...> Стали вольными все города.
О царях мы забыли давно...
Да...
Но...
Стали первыми люди труда,
Их грядущее счастья полно.
Да...
Но... <...>

В подражание известным авторам Lolo продолжает их сочинения собственными стихами. «Дописывая» балладу А.К. Толстого «Поток-богатырь», которой предпослан значимый эпиграф («А чем кончится песня — не знаю». Ал. Толстой), он сравнивает три «весны» — при Николае II, А.Ф. Керенском и В.И. Ленине³.

Сюжет сатирической баллады строится на том, что Поток-богатырь погружается в сон, ожидая, когда проснется к вольной жизни русский народ. Каждой весной, символически обозначающей время пробуждения природы, он просыпается, чтобы убедиться — проснулся или не проснулся народ, возжелал он свободы или по-прежнему довольствуется рабской долей. Поэт играет двумя значениями слова сон: прямым и переносным. Весна означает естественный цикл природной жизни, а свобода — столь же естественное состояние общества. Поток погружается в настоящий

¹ Lolo. Пыль Москвы. Лирика и сатира. — Париж, 1931. — С. 157–158. Впервые (с разночтениями) — «Рампа и жизнь», 1917, № 26–30. — С. 11.

² «Да...Но... (Стихи для чтения с эстрады)» // Рампа и жизнь, 1918, № 13. — С. 12.

³ «Три весны (продолжение баллады Ал. Толстого «Поток-Богатырь»)» // Рампа и жизнь, № 16. — С. 8–9.

сон, а русский народ засыпает метафорически — в социальном, гражданском смысле. Поток-богатырь, просыпаясь, каждый раз видит, что русский народ продолжает спать. И тогда Поток снова засыпает до следующей весны.

Ход истории в глазах Потока-богатыря не только не изменился к счастливому будущему, но привел к полному разорению и хаосу. Мелькнувшие надежды скоро рассеялись, и русский народ снова был ввергнут в пучину зла. И потому «Эпилог» выдержан в сугубо пессимистических тонах:

...Русь, несется, как буйное стадо коней,
Без оглядки, все влево, да влево...
И не видит, что бездна разверзлась пред ней,
В пьяном вихре стихийного гнева...

Lolo видит, что некоторые талантливые писатели стремятся приспособиться к новой жизни и предпринимают, с его точки зрения, ложные и неверные шаги. В этой связи он обращается с «открыткой» к Серафимовичу¹. Посланию предпослан эпиграф «Tu quogue, Brutus?». Оно построено по принципу «от противного»: автор знает и ожидает от большевиков всяких пакостей, но никогда не думал, что так же может поступить и честный писатель.

Все обстоятельства — введение цензуры, запрет журнала, упразднение свободы слова, разгул пьяной стихии, кровь, бесконечные аресты и обыски, уплотнения и прочие прелести жизни при большевиках — убеждают Lolo, что ему угрожает гибель и как человеку, и как поэту.

В сентябре 1918 года в Москве в «Эрмитаже» была поставлена комедия Мунштейна и Тэффи «Екатерина II» на музыку Ж. Оффенбаха. Комедия имела успех, но, по словам Lolo, «Успех нас не радовал: в публике преобладали кожаные куртки. Раскланивались мы смущенно из директорской ложи, а через 2 недели бежали в Киев». В конце 1918 он эмигрировал. По пути в зарубежье недолго работал в киевских изданиях — «Мир» и в газете «Чертова перечница» И.М. Василевского (Не-Буквы), в одесских газетах «Наше слово» и «Современное слово», создал с Тэффи, А.Р. Кугелем, А.Н. Толстым и др. «Устную газету» в Одессе.

В эмиграции Lolo поселился во Франции, после переехал в Италию, где в 1923–1925 годах стал художественным руководителем русского театра «Маски». Затем вернулся во Францию и остановился в Ницце, а потом в Париже. Роман Гуль писал, что известный еще по России Лоло (Л.Г. Мунштейн) вошел в семью русских сатириков и юмористов, живших во Франции, и что эмигрантам навсегда запомнились две его «ностальгические» строки: «Пыль Москвы на ленте старой шляпы Я как символ свято берегу»².

Когда Lolo был уже в эмиграции, критик А.Г. Горнфельд назвал его «рифмующим фельетонистом»³, довольно точно определив и доминиру-

¹ Рампа и жизнь, 1918, № 1. — С. 12.

² См.: Гуль Роман. Я унес Россию. Т. 2. М., 2001. — С. 112.

³ Литературные записки, 1922, № 3. — С. 16.

ющий жанр в творчестве поэта, и самую сильную, самую оригинальную сторону его стиха — необычность и неожиданность звучных и богатых рифм. Вполне вероятно, что и сам Lolo питал особое пристрастие к рифмовке, назвав себя, как помним, в одном из дореволюционных стихотворений «ярим рифмодеем». Своеобразие рифм, присущих произведениям поэта, сохранилось и в творчестве эмигрантского периода.

Во Франции Lolo печатался в парижских газетах «Последние новости», «Утро». Особенно много он публиковался в «Русской газете», где сменил А. Черного и где поместил несколько острых стихотворений («Плохие шутки»¹, «Поэты в переделке»², «Мстителю»³, «Cartes Postales»⁴). В стихотворении «Гулькина карьера» он изобразил советскую шпионку за рубежом⁵. В стихотворениях «Cartes Postales. III»⁶ и «Макбет»⁷ поэт описал куплю большевиками эмигрантского банка. Много стихотворений было посвящено эмигрантскому быту: «Стихи о Ницце... и Москве»⁸, «Côte d' Azur»⁹, «Монте-Карло»¹⁰. Кроме того, Lolo сотрудничал и в других парижских газетах — «Русское время», «Возрождение», куда был приглашен вместо отказавшегося перейти туда из «Последних новостей» Дон-Аминадо, в берлинской газете «Руль», в рижской «Сегодня» и в парижских журналах («Театр и жизнь», «Иллюстрированная Россия»). В 1931 в Париже принял участие в возрождении М.Г. Корнфельдом сатирического и юмористического журнала «Сатирикон». Свои стихотворные фельетоны на политические темы он публиковал под заголовками «Письма, на которые не отвечают» и «Cartes postales».

В сатирических и юмористических стихотворениях Lolo издевался над «Триэсерией», то есть над СССР (три С+Р) и ее вождями. Он не избирал новых приемов, а довольствовался теми, которые были выработаны им в дореволюционной и революционной России. Тогда же Lolo вел лирический дневник тоскующего по родине писателя-эмигранта под тематической рубрикой «Братья-писатели. Ключки из эмигрантского дневника» («Братья-писатели, беженцы — странники...»).

В эмиграции Lolo не оставил ни прежних симпатий и антипатий, ни прежних замыслов. Он пополнял свой «Словарь» эпиграммами на писателей-эмигрантов и на литераторов советской эпохи, — «Братья писатели. Карманный словарь»¹¹, а также воспользовался воображаемой анкетой «Когда мы вернемся в Россию», включив себя в число отвечающих на

¹ Русская газета, 1925, 5 марта.

² Там же, 1925, 19 марта. «Côte d' Azur» (франц.) — Лазурный берег.

³ Там же, 1925, 3 мая.

⁴ Там же, 1925, 17 мая.

⁵ Там же, 1925, 29 января.

⁶ Там же, 1925, 28 мая.

⁷ Там же, 1925, 31 мая.

⁸ Там же, 1925, 2 апреля.

⁹ Там же, 1925, 5 апреля.

¹⁰ Там же, 1925, 7 мая.

¹¹ Сегодня, 1926, 28 ноября, 12, 23, 29 декабря; 1927, 16, 30 января, 13 февраля, 22 июня.

ее вопросы¹. Воспроизводя возможные ответы опрашиваемых, Lolo стремился передать в шутливом пародийном свете и их манеру.

За рубежом Lolo выпустил две книги: «О черте лысом и о всех его присных. Конец красной сказки»² и «Пыль Москвы. Лирика и сатира»³. Лейтмотивом второй, итоговой книги стали памятные всем эмигрантам юмористические и горькие стихи: «Пыль Москвы на ленте старой шляпы Я. как символ, свято берегу...». Третья книга «Москва далекая. Ключки воспоминаний», подготовленная Lolo в 1938 году, так и не вышла в свет.

В 1930 году эмиграция отметила 40 лет литературной деятельности Lolo. П.М. Пильский, вспомнив о расцвете таланта поэта, писал: «Особенным достоинством искрящихся злободневностью легких стихов Лоло была редкая в этой области черта — лиричность, окутанная нежной дымкой грусти... Самая большая его смелость заключается в том, что он не боялся изыщества»⁴. В другой статье, посвященной 70-летию Lolo, тот же автор познакомил публику с устным отзывом В.Я. Брюсова: «Лоло я читаю часто. Меня всегда интересуют его рифмы. Писать каждый день и давать нешаблонные стихи, это — трудное дело...»⁵. На юбилей и памятные дни Lolo откликнулись многие писатели русской эмиграции, в том числе Тэффи.

Умер Л.Г. Мунштейн-Lolo в Париже в 1947 году.

Итогом его сатирического и юмористического творчества стала последняя книга «Пыль Москвы. Сатира и лирика». Ее открыло знаменитое ностальгическое стихотворение «Пыль Москвы», написанное на острове Принкипо в 1920 году:

...Истомили тяжкие этапы.
На морском сизу я берегу.
Пыль Москвы на ленте старой шляпы
Я, как символ, свято берегу.

Все здесь ярко: небо, солнце, море,
Снег чалмы над бронзовым челом...
Радость жизни блещет в каждом взоре —
Юг обласкан светом и теплом.

Что мне блеск и радость чуждой жизни? —
Наша жизнь — больной, тревожный сон.
Смех для нас звучит как смех на гризне,
Звон речей, как погребальный звон.

Близок сердцу только плач сирены:
В нем я слышу стоны и мольбы

¹ Русское слово (Харбин), 1926, 19 декабря.

² Париж, 1922.

³ Париж, 1931.

⁴ Сегодня, 1930, 2 ноября.

⁵ Сегодня, 1937, 13 марта.

Жертв борьбы, предательства, измены
И слепой, безжалостной судьбы.

Дни текут... Текут и кровь и слезы...
Но вдали чуть теплится Москва! —
Верю я, что пронесутся грозы.
Верю я, что будет Русь жива!

В грезах вижу новые этапы
На родном, далеком берегу...
Пыль Москвы на ленте старой шляпы
Я, как символ, свято берегу.

В этой шляпе я войду с цветами
В золотую, старую Москву —
И прильну к родной земле устами,
И склоню усталую голову.

Буду слушать долгими часами
Черных дней трагическую быль.
Буду плакать... Жгучими слезами
С полинявшей ленты смою пыль...

Это стихотворение характерно тем, что в нем выразились типичные настроения русских беженцев, прибывших в разные города и веси русского рассеяния. С одной стороны, неприятие октябрьского переворота, последовавшие за ним трагические этапы изгнаннического пути и накопившаяся страшная физическая и моральная усталость от страданий, неизвестность будущего устройства за рубежом, а с другой — щемящая тоска, незаживающая рана прощания с Россией, жуткая, изматывающая ностальгия, мешающая жить, неотступная мечта возвратиться на родину, желательно на белом коне, как предчувствовали одни, или с цветами, как мыслили иные. Вера и безверие — вот два чувства, которые охватили эмиграцию. Русские изгнанники метались между верой в освобождение России от большевизма и, стало быть, в возрождение России, и безверием не только в скорый или когда-нибудь осуществимый обратный путь на родину, но и в те духовные ценности, которые были дороги и теперь, по убеждению эмигрантов, погибли. Ностальгия иссушала и убивала душу, погружала в беспросветное уныние и вызывала равнодушие к жизни. С течением времени эти настроения в эмиграции постепенно стали вытесняться другими — писатели стали говорить о ценности жизни как жизни, о сохранении духовного мира эмигрантов для будущей России.

Книга сатиры и лирики Lolo отразила в полной мере самочувствие русских людей в эмиграции. В ней четко прослеживаются две основные темы: советская Россия, подаваемая с издевательским смехом, и положение эмиграции, освещенное грустным лирическим юмором. Часто эти темы неразъединимы. Так, в стихотворении «Мы отдохнем!.. Новогод-

ние думы» с эпиграфом: «“Мы отдохнем... Мы отдохнем!” “Дядя Ваня”» автор признается:

Вновь и вновь я Новый Год встречаю
С тяжелой думой о родной земле.
Вновь и вновь в анналах отмечаю:
Русь во мгле.

Несмотря на то, что автор пять раз был обманут обстоятельствами относительно победы над большевиками, несмотря на то, что «горек хлеб изгнания», что он «Он черствей и горше с каждым днем», поэт продолжает верить в то, что советская Россия исчезнет, а изгнание закончится. Причем Lolo, как и большинство эмигрантов, убежден, что это должно случиться вместе — возрождение России и возвращение изгнанников на родину. Например, счастье русских людей невозможно ни в большевистской Совдепии, ни в эмиграции, даже если они смогут удачно устроиться в чужой стране. Лишь вместе, но не по отдельности они могут обрести достойную человека жизнь. И пусть в реальной действительности им не дано увидеть счастья, все же «в душе» живет «отрадное сознание»:

Все пройдет! — и *там*, где нет страдания,
Отдохнем!»

Неотвязная мысль о большевистской России всюду преследует эмигранта. В стихотворении «Стихи о Ницце... и Москве» он пишет:

Я хотел смеяться в Ницце,
А заплакал... о Москве...

Весной он дал обещание жене не вспоминать о России и о большевиках, но не проходит и дня, чтобы он не думал о растерзанной родине, оставшейся вдалеке, а затем, вдруг спохватившись, снова останавливает себя, повторяя как заклинание:

Молчу: во дни весны
Большевикам не посвящу ни строчки!

Он так и не может отделаться от преследующей его мысли, что там, в России, «В красной клетке вся страна...».

В целом понимание России, ее интересов и со стороны разных политических деятелей, и со стороны писателей характеризуется в стихотворении «От Тютчева до... Демьяна. Анкета о России» как анекдотическое. На знаменитое тютчевское стихотворение «Умом России не понять...» Lolo сочиняет смешные пародии-эпиграммы, написанные от лица Александра Керенского («Я верил и в себя, и в Русь: Власть и триумф — все было... было!.. Кто мог предвидеть, что заврუსь — И стану «Дни» влачить уныло?..»), Сталина-Джугашвили («Мой голос властен, тверд и вещь —

И, что ни день, звучит победней, Россия — старческие бредни, А Джугашвили — это вещь!), Бухарина («В Россию Тютчев слепо верил, Но мы прозрели. Срок истек; Россию сам Ильич похерил, Мы херим Запад и Восток»), Троцкого («России белой нет в помине... Увы — и красной тоже нет: Живу у турок, в тяжком сплине... Мои творения — в Берлине, А не в Москве выходят в свет...»), Рыкова («Россия?!.. Что-то не слыхал... Что-с? Пушкин? Тютчев?.. Пустословье. Когда на них Ильич начал, Мы пили за его здоровье!»). Анекдотично и то, что первым поэтом считается в Совдепии Демьян Бедный, который хвастливо заявляет:

Я сыт, богат, велик и пьян,
Да!.. Стала Русь Эс-эс-эс-эром, —
И на граните темно-сером
Стоит не Пушкин, а Демьян!

Другой судьбоносной темой выступает для эмигрантов-писателей, в том числе для Lolo, положение, состояние и быт изгнанников, которые не только живут в кольце размышлений о том, как они бежали, какие претерпели страдания и что с ними творится сейчас. Самое страшное, что угнетает эмигранта, — это постоянство кругового брожения мысли, сосредоточенность на одном и том же, неизвестность будущего. Тягостное круговращение мыслей создает впечатление потерянности в мире, и это чувство распространяется на все ценности, которые исповедовались раньше и которые ныне исчезли:

С темным чувством больного злорадства
Осмеяли мы дни торжества —
И «Любовь», и «Свободу», и «Братство»,
И другие святыне слова...

Прямым дополнением к этим стихам служит стихотворение «Великая Французская...» с эпиграфом, почерпнутым из раздела «Библиография»: «Вышла из печати новая книга Ленотра, беспощадно развенчивающая героев Великой Французской Революции». Объявление попало на глаза Lolo далеко не случайно: он увидел в нем характерный знак, отвечающий настроениям эмигрантов. Прежде Великая Французская революция была актом свободы, равенства и братства, а ее герои бесстрашными рыцарями, бросившими вызов перезревшему феодализму. Все деяния ее героев оправдывались высшей необходимостью, все кровавые эксцессы, о которых тоже знали, намеренно забывались («Зачем вникать в кровавые “детали”, Когда светла “божественная суть”?»). Ценили высокие и благородные порывы, волнующие речи. Имена Мирабо, Робеспьера, Дантона, Демулена, Марата, Фукье, «кормильца Гильотины», не возмущали, а восхищали. И вот теперь пришло отрезвление:

Героями казались нам кретины,
И рыцарем — отъявленный злодей.

Старые кумиры рухнули, как только нашлись подлинные документы, представившие факты в новом свете.

Гибель прежних идеалов включала и конец легенды о Французской революции. А между тем она вдохновляла русских либералов на насильственное изменение режима, на поддержку «левых» партий и сил. И вот теперь они пожинают плоды своих трудов, оказавшись в изгнании, на празднике чужом. В одноименном стихотворении, как и в других, Lolo заново (в который раз!) просматривает горький путь эмигрантов в изгнание.

Его мысль всегда обращена к России, хотя надежд на ее возрождение и на возвращение изгнанников домой, на родину, почти не осталось:

Спим — и видим милый отчий дом,
Из тюрьмы воздушный строим терем,
Все еще чего-то жадно ждем?
Все еще во что-то страстно верим?

Неприкаянность становится формой существования «непрощенных гостей» «на празднике чужом». Они не могут вписаться в чужую жизнь, и веселье на празднике Рождества, казалось бы, общем для христиан, не могут разделить с хозяевами. Их веселье превращается в «Танец диких... на госте...».

Подобную смесь ностальгических настроений и страха перед жизнью в чужом краю Lolo передал в стихотворении «Прострация». Прострация — понятие, дающее наиболее точное представление о состоянии души и духа русского эмигранта: оно означает, что всякие сознательные усилия, направленные к постижению смысла происходящих событий и душевных движений, всякие действия оказываются тщетными, она означает, что наступила апатия по отношению к жизни вообще, и даже тоска по родине, которую так глубоко и сильно переживали эмигранты, теперь уже не берedit душу:

Душа роптать и плакать разучилась.
Увидеть Русь — увы! — не суждено.
И чтоб теперь на свете случилось, —
Мне все равно.

Эта обреченность становится на какое-то время примечательной чертой беженской жизни, которую не может вынести эмигрантское сердце.

Жизнь, однако, как бы ни была тяжела, не замерла и продолжалась, а эмигранты, хотя и с трудом, но преодолевали бедность, бедствия и неизбежные страдания. Они, конечно, не были приспособлены к быту, порядкам и нравам чужой страны, часто попадая впросак и легко обманываясь. Но и им иногда выпадала радостная минута. В стихотворении «Серый конверт» Lolo рассказал о том, как среди скучной и надоевшей жизни в Ницце «вдруг ворвался» в жизнь эмигрантов «Серый конвертик с советскими марками...» И были в нем

Нежные строки с приветами жаркими,
Чуждые жалоб на муки, лишения,
Строки, в которых — слова утешения...

По разные стороны границ русские люди верили «в спасение»:

Верим, что близится день Воскресения!

И эта вера ободряла и вселяла «молодые надежды». Она заставляла противиться тем, кто настаивал на перерождении большевиков и призывал вернуться в Россию. В стихотворении «Большевизантство» Lolo разделял убеждения Бунина и многих других писателей, что на несвободную родину возвращаться нельзя, ибо это не только предательство идеалов русской эмиграции, но и верная гибель.

Высокие чувства вызывает в нем и огромный вклад в русскую культуру журнала «Современные Записки». В стихотворении «За книжкой русского журнала» Lolo хвалит журнал, который, отвращая от ностальгии, дает ему массу духовных наслаждений. Поэт перечисляет некоторые блистательные и дорогие ему имена:

Читаю Бунина рассказ благоуханный,
Внимаю буйную Шмелевскую грозу,
Роняю, погрузив над Зайцевскою «Анной»,
Свою прощальную, горячую слезу...

Любуясь прелестью Бальмонтовского слова,
Умом Алданова в сверкании «Ключа»,
Усмешкой Гиппиус и блеском Маклакова:
Игрой и дерзостью разящего бича...

Дарования замечательных писателей и общественных деятелей беженской России вселяют веру в ее возрождение и в ее прекрасную судьбу:

Тогда я верую — и гаснет ностальгия...
Родного творчества могучая волна
Мне властно говорит: не умерла Россия, —
Не может умереть великая страна!..

В итоговой книжке Lolo эти слова дорого стоят, потому что они выстраданы поэтом, который не изменил своей вере в будущее возрождение и величие своей родины.

Еще один крупный поэт-сатирик, оказавшийся в эмиграции, — **Валентин Иванович Горянский (Иванов)**, который вместе с женой, сыном и матерью летом 1920 года отплыл из Одессы в Константинополь на борту корабля «Габсбург».

О житейской и творческой участи поэта метко и точно сказала его жена: «Судьба В. Горянского бессовестно сэкономила на нем и одушевля-

ла его на новые идеи»¹. В. Горянский до конца дней остался романтиком, который жаждал лучшего мира, чем тот, который сотворил Бог. Поэтому, принимая мир таковым, каков он есть, он не мог удовлетвориться им целиком и вступал, веря в Бога, в распрю с Ним, чтобы прекрасный и совершенный замысел Бога воплотить в реальность, а не оставить мир несовершенным.

Как и многие сатириконтцы, Горянский горячо приветствовал февраль 1917 года («26 февраля»). Впоследствии, будучи уже в эмиграции, Горянский посвятил февральской революции несколько стихотворений под одинаковым названием — «Февраль семнадцатого». В одном из них он писал:

Закружилась интеллигентская голова
Самые дерзкие на свете
И противозаконнейшие слова
Печатаются в газете.

Свобода слова опьяняет интеллигента, который обращается с Манифестом к вылезшим из всех щелей хулиганам, ворам и бандитам в надежде их мгновенно исправить.

Февраль был осмыслен поэтом кануном новой революции, к которой привели мировая война, голод, холод, слабость правительства, недовольство низов. Однако последовавший за февралем октябрьский переворот не вызвал в поэте энтузиазма, и он его отверг. Судя по всему, в этом опять-таки проявился романтический максимализм Горянского: ему пришлось на ум, что «пролетарий» изначально чужд поэзии и грозит уничтожить ее.

В этом сказалось и чувство катастрофы, которое было в высшей степени присуще мироощущению Горянского. От разрухи, голода, житейских неудобств и неурядиц он стремится уйти в мечту о прекрасном городе зеленых крыш («Город зеленых крыш»), в котором царит тишина и нет ни одного героя — ни политика, ни воина, ни злого ненавистника-мизантропа, ни мстителя. Но зато в городе живет тихий Иван Иванович, умеющий чинить музыкальные инструменты, в частности музыкальный ящик. Используя свое настоящую фамилию — Иванов — и отчество — Иванович, — Горянский придает им символический характер, награждая подобными именами, фамилиями и отчествами простого русского обывателя, который любит спокойствие и не любит ни шумных собраний, ни многолюдных шествий с броскими и яркими плакатами и знаменами. Обывателю, как и самому поэту, милее и ближе многоцветье бытовой повседневности с ее нехитрой утварью, которое для него контрастно буйствующим заголовкам на страницах новых газет. Поэтому Горянский вместе со своими персонажами просит у Бога лишь одного — спокойной, тихой, мирной и скромной жизни:

Кротко станем просить Творца
Беспечальности светлой в жизни здешной

¹ Елина А. Отклики (О поэте В.И. Горянском) // Спиридонова Л. Бессмертие сме-
ха. — С. 210.

И вымаливать за обедней судьбы скворца,
Наделенного застрахованной от огня скворешней.

Все-таки некоторые контакты с советской властью Горянский пытался установить с помощью сатириконеца Князева¹, но его сотрудничество в «Красной газете» не состоялось.

В конце июля 1918 года вместе с семьей поэт выехал в Одессу, где в «Одесском листке» напечатал в 1919 году несколько фельетонов, в частности, о казненной большевиками птичке («Как ее казнили»), о Максе Линдере («Макс Линдер и ЧК») и др. Из Одессы Горянский и его семья летом 1920 года отплыли в Турцию.

В Константинополе Горянский издал поэму «Вехи огненные», в которой отразились первые эмигрантские впечатления, а революция изображалась в виде «длинного уroda» и «Вия многоглазого». Заканчивая поэму, автор призывает к Богу со своей просьбой о возлюбленной тишине. Он считает, что спасение России заключается не в диктатуре пролетариата, которая есть не что иное, как продукт развращенного и растленного города, а в судьбах русского крестьянства («Пусть озорует город...»).

Критика благосклонно встретила поэму, признав ее одним из лучших произведений молодых авторов о России и революции².

Едва попрощавшись с Россией, Горянский стал испытывать тоску по родине. И хотя журнал «Зарницы» печатает его стихотворные впечатления об эмиграции, о Стамбуле («Рамазан»), о Сербии («Тебе, Сербия») поэт постоянно и все чаще вспоминает о Петербурге («Конка», «Наводнение» и др). Например, в стихотворении «Конка» из цикла «Старый Петербург» нарисована неспешная, медленно текущая жизнь, полная эпического достоинства.

Верный себе, поэт снова и снова просит Бога о мире и тишине, молится о том, что Господь не оставил Россию, прежде всего крестьянскую, деревенскую, природную, в нынешней беде. Он воскрешает в своей памяти старую Россию, которая представляется ему в идеальном и далеко не натуральном виде. Ее отличают красота, нравственная чистота, свет солнца, обилие хлеба, звон колоколов, раздающийся по всей окрестности. Горянский явно не любит шума революционных лет и стремится скрыться от него, хотя бы в мечте, либо в полные довольства, либо в необжитые места. По аналогии с прежней и нынешней деревней, в которую еще не проникла революционная суeta, и старый городской уклад противопоставлен нынешнему городу, оглашенному криками, речами, возгласами. Город, который раньше Горянский не жаловал, теперь, в сравнении с ре-

¹ Любопытный факт сообщил Л. Астахов в статье «Против течения» (Русский голос, 1920, 19 сентября): оказывается, бывший сатириконец Василий Князев, который рекомендовал Горянского в «Красную газету», став издателем официального органа советской сатиры «Красная колокольня», поместил на первой странице журнала злобную карикатуру на того же Горянского, своего бывшего друга и коллегу по «Сатирикону». Князев, вполне отдавая себе отчет о последствиях, к которым могут привести его слова, подписывает под карикатурой: «В. Горянский — враг народа. Автор «Рылом по земле»». В 1915 году Горянский выпустил книгу «Крылом по земле».

² Зарницы, 1921, № 17.

волюционным, кажется богатым и веселым, на его торговой улице пестреют, красуясь, груды ситца и теснят друг друга возы с «сытной кладью».

Через два года Горянский из Турции перебрался в Хорватию, где прожил с 1922 по 1926 год. Он служил в журнале «Младость», печатал стихи в журнале А. Суворина «Русь». В это время у него вышло несколько книг сказок, юмористический роман «Необычайные приключения Боба» (1926)¹ и книга рассказов для детей «Приключения под абрикосом» (1926).

В 1926 году Горянский переехал в Париж и остался там, сделавшись присяжным фельетонистом газеты «Последние новости», но вскоре из-за конфликта, по всей вероятности, с Милюковым и Дон-Аминадо, ведавшим сатирико-юмористической частью издания, в 1927 году перешел в газету «Возрождение», владельцем которой был А.О. Гукасов².

В газете «Возрождение» Горянский прослужил с 1927 по 1940 год³. Здесь в полной мере раскрылся его талант лирика и сатирика, печатавшего фельетоны на злобу дня, зарисовки эмигрантской жизни, короткие лирические стихотворения. В своих сатирических и юмористических произведениях Горянский не щадил ни эмигрантских деятелей, например, «благостного старца Де-Милюкофф», ни советских вождей.

Пристальное внимание поэта было приковано к Сталину и его близким («Жене Сталина», «Мироеду Сталину», «Сталинский волосок»,

¹ Спустя год роман Горянского издала на русском языке «Иллюстрированная Россия» в Париже. Кроме того, в рижском журнале «Юный читатель» в 1926 году печатались сказки Горянского «Волшебные башмачки» и «Перепутанные души», в журнале «Младость» (Загреб) — «Сказка о добром короле, волшебнице и каруселях», «Непрошенные гости» и др. Обращение к жанру сказки, написанной для детей, характерно для писателей-юмористов. Как и Саша Черный, Горянский преследовал цель скрасить беженскую жизнь, вызывая к благородным человеческим свойствам, — доброте, сочувствию, состраданию, противостоявших злу, насилию и жестокости.

² Л. Спиридонова привела письмо жены поэта, А. Елиной, которая отчасти прояснила переход Горянского из «Последних новостей» в «Возрождение»: «Валентин Иванович ушел из газеты, где за стихотворный фельетон платили 400 франков (в 30–40-е годы). Монстр и скряга Скрудж — Абрам Осипович Гукасов — платил Горянскому за это же 40 франков. Но в хомуте и узде моей объективности должно сказать к чести Монстра, что никогда не было оказано им какого-либо давления на тему или выбор сюжета, будь то стихи о весне или о Бердяеве, очередной жертве поэта. Конечно, важно было, чтобы лицо гукасовской газеты отвечало убеждениям ее сотрудника. Однажды к затаенному восторгу всей присутствующей редакции В. Горянский назвал Гукасова в глаза «Сократом». Тот насторожился, ожидая от сатирика наихудшего. — Почему же? — спросил наш Зевс. — Да вот же вы опять приказали в конторе «сократить» гонорар сотрудникам на 20 сантимов за строчку!». «В этой колоритной сценке, как в зеркале, — комментирует Л. Спиридонова, — отражена вся парижская жизнь Горянского: унижительная бедность и не покидающее поэта чувство собственного достоинства, служение одним и тем же идеалам, которые не предавались во имя денег. «Маленький человек», живший в глубине души Горянского, никому не разрешал унижать себя и отстаивал право на свободу мысли.

³ Помимо «Возрождения» печатался также в журналах «Сатирикон», «Мир и искусство», «Иллюстрированная Россия» и других изданиях. В 1932 году редактировал сатирический журнал «Ревизор».

«Тов. Сталину», «Подохни сам» и мн. др.). Как и сатира Lolo, обращенная к советским лидерам, сатира Горянского достаточно груба и прямолинейна: ирония, ядовитый смех и даже злость в ней подменяются ругательствами и бранью: Сталин предстает в стихотворениях поэта зверем (звериные числа, извещающие о пришествии дьявола, предшествуют появлению Сталина), вампиром, гиеной, коварным змеем, исподтишка жальщим свои несчастные жертвы. Главная вина Сталина, по мнению Горянского, — раскулачивание крепкого хозяина в деревне, уничтожение русского крестьянства. Посвященное этой теме стихотворение «Мироеду Сталину» меняет понятия и акценты советской пропаганды: она называла мироедом кулака, хозяйственного деревенского мужика и ошибалась, ибо подлинный мироед — насильственно уничтоживший под корень крестьянскую Русь — сам Сталин.

Вполне естественно, что громкие политические процессы конца 1920-х — 1930-х годов (дела «Промпартии», «Кремлевской библиотеки и комендантуры Кремля», «Троцкистско-зиновьевского объединенного центра», «Правотроцкистского антисоветского блока») вызывают множество злободневных фельетонов Горянского, в которых он кожей ощущает надвигающуюся на родную страну беду.

Таким же звероподобным, как сам вождь, предстает и сталинское ближайшее окружение, характеризующееся неслестными эпитетами и кличками. Здесь тоже преобладают ругательства и брань, а не негодующий, грозный или иронический смех: грязные звери, лгуны, сборище кандальной рвани, красные фараоны, скоты... Сталин, выступивший на съезде колхозников в 1936 году, был изображен Горянским в басне «Лягушка и комары» мерзкой лягушкой, расквакавшейся на трибуне.

Для снижения и дискредитации образа врага или отрицательного персонажа в литературе всегда прибегали к уподоблению человека бессловесным животным. Горянский пользуется такой возможностью. В его творчестве 1930-х годов расцветает жанр басни («Игра в пожар», «Волк и медведь», «Рысь, медведь и заяц», «Свинья и орел», «Отмененные санкции», «Два мужика» и др.), направленной и против эмигрантов, младороссов и возвращенцев, а также против философов и мыслителей. В частности, очередным врагом Горянского стал Н. Бердяев, давший повод к басне «Бухаринская похвала». Н. Бердяев почему-то был так рад похвале Бухарина, что заявил о задуманном им новом труде. Получилось так, что Бухарин вдохновил Бердяева на философский подвиг и дальнейшие свершения. Горянский прочувствовал эту смешную ситуацию и интеллектуальную неспособимость великого философа и ничтожного пигмея. Он назидательно иронизировал: «Бывает похвала такая, от которой здорового болезнь возьмет».

Басня вошла в сатирический репертуар Горянского и как пародия на басни Демьяна Бедного. Особенность басен Горянского состоит в том, что его персонажи — Орел, Лисица, Пес, Волк и Медведь — не олицетворяют человеческие пороки, а обозначают конкретных и сразу узнаваемых политических и общественных лиц (например, Орел — Сталин). Горянскому в общем-то не нужно прибегать и к эзопову языку, потому что его мораль и его персонажи прозрачны. Кроме того, Горянскому, как романти-

ку, эзопов язык вообще чужд. Он лишь иногда вспоминает о том, что может говорить и эзоповым языком («Вот наконец-то и в Европе Я должен вспомнить об Эзопе»). Естественный язык для поэта — прямое и откровенное высказывание, будь то сатира или басня. Поэтому в баснях и сатирических стихотворениях Горянского крайне ослаблена роль иносказания. Типичный пример — стихотворение «Время близится», где содержание подается прямым текстом:

И вот от режима обмылок —
Кончается балаган.
Без промаха бьет в затылок
Ежовский наган.

Очевидно, до Горянского, как и до других эмигрантов, доходили какие-то слухи о беспокойстве Сталина относительно Ежова, и, опытный политик, вождь упредил наркома, расстреляв его. В таких политических зарисовках главную роль играет подбор эмоционально насыщенных слов. В том же духе выдержаны сатиры, высмеивающие Л. Троцкого («Палач кровавый, Красного Талмуда Начетчик злобный»), М. Литвинова («Литвинову», «Заявление Литвинова в Женеве»), а также касающиеся внутренней и внешней политики советской власти («Большевикам», «Подкидыви» и др.).

Еще одна злободневная и болезненная для эмигрантов тема поднимается и широко освещается Горянским — тема возвращения на родину. Как почти для всех крупных писателей русского зарубежья, Горянский не мыслит своего возвращения на родину, предпочитая жизнь полуголодного, но свободного человека в Париже созерцанию «советской вашей власти» в Москве («Возвращенцам», «Карнавал», «Житейские неприятности», «В полпредстве»).

Фельетоны Горянского принесли ему не только поэтические лавры, но и недоброжелателей среди эмигрантов. Так, он с удивлением увидел на открытии спортивного клуба и высмеял неожиданное сближение позиций между советским наркомом М. Литвиновым и некоторыми эмигрантами, группировавшимися вокруг «Последних новостей» (Милюковым, Кусковой и Поляковым).

Чтобы побыть в тишине и покое, на время отрешиться от жестокой и омерзительной действительности, не платить за квартиру, не «воспитывать ребятков, не накладывать заплаток, не писать построчных строк», Горянский желает самому себе на новый, 1936 год, превратить свою мечту в явь и «уйти в анабиоз» на целую четверть века. При этом поэт обещает «разморозиться», когда настанет новая, радостная и вольная жизнь «Где-нибудь на колокольной Высоте, и чтоб окрест Был Осташковский уезд». Это свидетельствует о том, что в мыслях и чувствах Горянского постоянно присутствует русская провинция и вообще Россия.

В 1927–1940 годах поэт создает цикл стихотворений «В той стране, которой нет», продолжающий тему провинциальной России, которая отныне существует лишь в его воображении. Осуществление фантастики

возможно лишь в том случае, если бы история пошла вспять, но, по мнению Горянского, именно тогда и наступит царство счастья:

Время мчится год за годом.
День за днем друг другу вслед,
Жизнь идет обратным ходом
В той стране, которой нет.

«Горянский, — пишет Л. Спиридонова, — закликает: «Да будет снова все, что было»: те же тихие улицы, полные покоем и довольством, цветущие сады, те же рыболовы, отраженные в водах утренней реки, и долгие зимние вечера с завывающим сердитым ветром, и маленький сверчок Цитриллы, символ домашнего уюта. Обывательский мирок больше не вызывает иронического осуждения, он мил и дорог поэту. В неоконченной книге «Хозяин и его вещи» Горянский прославляет трудолюбие и крепость настоящего Хозяина, чей дом, как дуб, семья прочна, а все вещи на редкость основательны. Он любовно описывает предметы домашнего обихода: крутобокий самовар, сундук, окованный листами жести, дубовый стол, уставленный яствами, киот с иконами в красном углу, кровать с горой подушек, куст герани и клетку с канарейкой. Воображение поэта неуклонно создает идиллию мещанского счастья: сметана в расписных чашках, узорная скатерть, стеклянная ваза с вареньем, кукушка в дверце кухонных часов. Но мираж развеивает песня тульского самовара»¹. В «Поэме о самоваре» идиллия исчезает:

Ушел российский быт, веселые тревоги
Не мерит маятник, часы прервали ход;
Старинный кот не дремлет на пороге
И бодрый пес не лает у ворот.

Столь же дороги Горянскому старые Петербург и Москва, оживающие в цикле «Неопалимая купина» (1927–1940). В том же цикле усиливаются ностальгические мотивы. В стихи проникает и жуткая ирония. Примером тому может служить стихотворение «Смерть Жалости», в котором рассказывается о том, какая радость избавления охватывает «многих», когда хоронят умершую Жалость.

Одной из самых глубоких и значительных отныне в творчестве Горянского становится петербургская тема. Теперь Россия представляется поэту не только уездной, но и городской, даже столичной, проступающей сквозь петербургские туманы, охваченной промозглым ветром с Невы. В этих туманах растворились, а в ветрах рассеялись мечты интеллигенции. Образы, так или иначе связанные с Петербургом, возникают в стихотворениях «Санкт-Петербург», «С.-Петербург», «Петербург», «Старый Петербург», «На Святой», «Невский ветер», «Встреча», «Петербургское дитя», «Петергофская заря», «Петербургская дача», «Можно забыть о многом...», «Охта», «Город Луга», «Птенцы гнезда Петрова», «Нива», «У Мариинского театра», «Великий роман», «Титулярный советник» и

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 226.

др. В стихотворениях о Петербурге читатель встречает великие тени — Петра I и Александра III, Иоанна Кронштадтского в Андреевском соборе и не менее великие образы — Раскольникова, бедного титулярного советника из знаменитого стихотворения П. Вейнберга, а также памятные с детства учебные заведения, петербургские магазинчики, окраины города. Обычно воспоминания возникают в отталкивании от парижского бытия. Так, в стихотворении «Это просто!..», наблюдая Сену и наслаждаясь весенним пейзажем («Хорошо весной на Сене Наблюдать пейзаж весенний, И вдыхая кислород, Выдыхать наоборот»), внезапно поэт чувствует, как на него нахлынули воспоминания:

Это просто, очень просто, —
Будто с Троицкого моста
Ты навел свой острый взор
На Исаковский собор.

А за приключением с «невской одалиской» всплывают и другие характерные для Петербурга фигуры: «Дворник блещет впереди Медной бляхой на груди», «мальчишка ловкий Лезет с утренней Биржевкой», «И лабазник в голубей, Бросил горстью отрубей», «На углу тверские парни Шумно вышли из пекарни И ломают по пути Хлеба ситного ломти...». Тут же возникают привычные картины: «Светлый звон к обедне ранней, — Всплески царственной реки, Пароходные гудки». И кажется,

Будто Сены вовсе нет,
И десятка тяжких лет!..

А есть Петербург, Троицкий мост, Исаакиевский собор, Нева...

В стихотворении «С.-Петербург» снова повторяется тот же прием. Горький мечтает о том, чтобы сон стал явью, чтобы снова был рядом причал, чтобы видеть пристань с крышею зеленой, слышать «С барки ладожской ядреные слова Волховских горластых мужиков», чтобы встал перед глазами прежний и ставший дорогим обывательский быт.

Два стихотворения посвящены незабываемому невоскому ветру, буйному и юркому, нарисованному живым существом, способным чувствовать и предаваться страстям. Это он, ветер, «Сквознячком в Сенатской арке... в ухо прокричал».

Ветер у Горького — это и значительное действующее лицо великих произведений литературы, участвующее в трагической истории гоголевской «Шинели».

Во втором стихотворении о ветре («Петербург — его владенье И Нева — родная дочь») его «веселье шалое» буйствует над Петербургом. Его стихийная, неумная сила оказывается сродни трагическим героям Достоевского («... Раскольников старуху Зарубает топором... И под камень деньги прячет, Зрея колосом для мук...»). Почему же, спрашивает поэт, ветер не развеял эти мысли, ставшие началом гибели России («Кем же, кем проклятый начат Круг сомнений и разлук?») и загнавшие ее «к нещадной бездне На позор, на волчью сыть»:

Или ветры дули мало?
Или, спрятавшись в норе,
Им Россия не внимала
И забыла о Петре...

Таким образом, в поле зрения Горянского в стихотворениях о Петербурге всегда встают грозные вопросы морали, имеющие прямое отношение к прошлому, настоящему и будущему России. Поэт уверен, что разрыв с российской государственностью, которая заложена и вскормлена Петром Великим, сохранена другими императорами, — вот причина несчастий России и трагического периода ее истории. Конечно, в таком понимании сказалось идиллическое представление о прошлом, в котором, согласно изображению Горянского, царил мир, благодать и гармония. Как романтик, Горянский резко противопоставляет то, что было до февраля и октябрьского переворота, тому, что стало сейчас. В стихотворении «Санкт-Петербург» он восславил императора Александра Третьего. Однако благостным историческим картинам контрастен вывод, венчающий стихотворение, согласно которому конец царствования Александра III — начало падения российской империи и катастрофы, переживаемой послереволюционной Россией.

Постоянное сопоставление прошлого и настоящего — открытое или подразумеваемое — всегда присутствует в стихотворениях Горянского. Тот же прием есть и в стихотворении «На Святой». При этом, как правило, картина прошлого всегда развернута, а мысль о настоящем выражена кратким лирическим аккордом. Между жанровой словесной живописью и лирическим выводом существует не только семантический, но и интонационный конфликт. Если рассказ о прошлом эмоционально приподнят, то лирическое выражение настоящего и будущего печально, грустно и безнадежно.

От бытия Петербурга неотделимы не только его районы, вроде Охты, его окрестности, но и его театры («У Мариинского театра»), журналы («Нива»), литературные произведения («Великий роман»), их герои («Титулярный советник»). С любовью Горянский вспоминает в стихотворении «Нива» популярный журнал.

Петербургская литература, однако, знает не только счастливые концы, но и трагические страсти, помутнение ума, приводящее к вызову Богу, его миру и общечеловеческой нравственности. В стихотворении «Великий роман», снабженном двумя эпиграфами из Иннокентия Анненского («...Роман извести и олифы...» и самого Достоевского («...Читайте “Пиковую даму”»)) Горянский художественно раскрывает коллизии разума и сердца.

Наконец, есть и другие, не менее типичные герои петербургского мира. Таков мелкий чиновник с титулом титулярного советника, «маленький человек» Гоголя, зарифмованный поэтом-искровцем П.И. Вейнбергом, у которого была своя грустная и примечательная история («Он был титулярный советник, Она генеральская дочь...»). Здесь, пожалуй, уместно сказать, что в отличие от Lolo, Дон-Аминадо и других юмористов эмиграции, Горянский не пытается ни пародировать стихотворение, из

которого он берет эпиграф, ни подражать оригиналу, ни повторять его размер и тональность, ни развивать, хотя бы в ином ключе, тот же сюжет. Он всегда строит свой, новый сюжет, отталкиваясь от подлинника, но никогда его не воспроизводя и не варьируя. Так происходит и на сей раз в стихотворении «Титулярный советник». История титулярного советника разворачивается на фоне шальной, буйной весны:

Нет в мире радости иной,
Столь опьяняющей и сладкой!
Весна танцует на Сенной
Над каждой выставленной кадкой.

Вся природа приходит в движение, и в воздухе разлито любовное влечение. Не удивительно, что оно естественным образом коснулось и титулярного советника. Поэтому Горянский понимает этот персонаж несколько иначе, чем его знаменитые предшественники: его маленький человек совсем не замкнут в своем узком мире, не беден чувствами, не ничтожен, но в нем нет и никакого человеческого величия, никакой обреченности и страха перед начальством и сильными мира сего. Титулярный советник Горянского — обыкновенный обыватель, которому свойственны страсти и влюбчивость, который не прочь увлечься и всегда готов к романтическим приключениям. То, что не совершилось в дореволюционной России, произошло в эмиграции, где уравнились в беженском положении титулярный советник, ставший шофером, и бывшая генеральская дочь. Но это значит, что титулярный советник жив, по-прежнему влюблен и, наконец, обрел семейное счастье. Печальная петербургская история, начавшаяся задолго до изгнания эмигрантов из России, получила неожиданное и счастливое продолжение. Стало быть, жизнь не умерла, хотя в общем и целом, за исключением отдельных случаев, не стала лучше.

Воспоминания, однако, не излечивают и не избавляют поэта от тоски, от обреченности и безысходности. Сопоставление и сравнение прошлого и настоящего, воспоминаний и реальности становится ироничным, подрывающим воспоминания. Веселый смех уходит из произведений Горянского, где сатира сплетается с унылой элегической лирикой, а реальной жизни может быть противопоставлен только расцветивающий прошлое в радужные тона вымысел. Поэту ничего не остается, как пуститься в воображаемое путешествие то ли на Северный полюс, то ли на острова Фиджи и Тайги («Матрос», «Молитва об обезьянах», «Путешествие на Северный полюс», «Воображаемое путешествие»), и он с горечью свидетельствует: «Воспоминаньями и снами я заселяю дольний край». Вследствие этого снова и снова возвращается он либо в Петербург, либо в уездную Россию, воссоздавая те же образы обывателей.

Нельзя сказать, что Горянский погружался только в прошлое, пренебрегая настоящим. В газете «Возрождение» он написал много стихотворений в предполагаемую книгу «Эмигрантский быт». Само название книги говорит о том, что поэта интересуют эмигрантская повседневность, включая ее деловую, домашнюю стороны и, так сказать, личную, неофициальную. С таким изображением читатель уже встречался в довольно

известных по произведениям Тэффи и других сатириков и юмористов жанровых сценах, происходящих в «городке» или — пренебрежительно, с оттенком превосходства — эмигрантском уезде (надо понимать — парижском — одной из российских губерний). Герои этого уезда — обычные российские обыватели, все тот же Иван Иванович и все та же Марья Иванна. Они служат и проводят вне дома большую часть времени. Придя домой, как и персонажи других произведений эмигрантских писателей, слушают, в надежде узнать новости, радио-Пари. Другой источник их сведений — общение с соседями, со знакомыми, не исключающее ни сплетен, ни пересудов. Так, в стихотворении «Счастье» жизнь Ивановых, их покупки (стол, матрац, скамейка) становятся предметом разговоров соседей, которые обсуждают и поведение доктора, не взявшего денег за визит к заболевшему ребенку, и «удачу», выпавшую на долю Иванова (обычный для эмигрантов «счастливый случай», не раз описанный писателями) — герой оказался под колесами машины и теперь может рассчитывать на солидную страховку.

И хотя рассказчик в досаде закрывает окно, чтобы не слышать подобных безнравственных суждений, он понимает, что жизнь эмигрантов безмерно тяжела. Герои поэта страдают от холода, им нечем платить за дорогое отопление («Слухи об отоплении»), вследствие чего их одолевают простуда, грипп, воспаление легких («Грипп и ветер»), ведут бесконечные и изматывающие ссоры с соседями («Соседская канитель»). Чтобы как-то продержаться и не впасть в полную нищету, они вынуждены покупать и продавать вещи с рук («Блошинный рынок»). Однако они не унывают и даже смеются. Л. Спиридонова считает, что, если сравнить книгу «Эмигрантский быт» с рассказами Тэффи или юморесками А. Черного, то окажется, что перед читателями предстанут как бы три разных среза жизни русской диаспоры: светская, интеллигентская и обывательская, что, описывая одни те же события (каждодневный труд, редкие походы «на природу», дружеские застолья, посещения русской оперы, шумных диспутов и благотворительных балов, встречи Нового года, Пасхи, Троицы), общее у них — только жгучее чувство ностальгии. Во всем остальном, полагает автор книги «Бессмертие смеха», их мировосприятие различно. С этой целью Л. Спиридонова предлагает сравнить поэтически вдохновенные строки Тэффи о приходе весны с ироническими раздумьями А. Черного и с лиро-сатирами Горянского, в которых весна приходит только для того, чтобы наградить Ивана Ивановича простудой. У Горянского, пишет она, планка искусства постоянно понижается в соответствии с будничными хлопотами эмигрантов. Весна — это, прежде всего, напоминание о выселении из квартиры.

Если уж говорить о принципиальных художественных взглядах на эмиграцию и ее изображение, то между Тэффи, А. Черным и Горянским действительно существует различие. Тэффи и А. Черный не принимают, хотя и понимают, обывателей, в каком бы облики — светском, интеллигентском или мещанском — они не проявились. Горянский, тоже посмеиваясь над своими персонажами, не только понимает их, но и принимает, и в этом он, конечно, снижает тот художественно-нравственный идеал, с высоты которого он смотрит на жизнь беженцев. Но так происходит

потому, что Горянский хочет отыскать положительные основания в самой действительности, не удовлетворяясь мечтой и вымыслом. Поэт словно хотел сказать, что как бы ни зауряден и даже смешон был Иван Иванович с его не очень-то значительными духовными запросами, на него все-таки можно опереться для достижения тихой, спокойной жизни без катастроф и катаклизмов. Но так как поэт понимал, что Иван Иванович — не герой, то в поисках более высоких и нравственных, совершенных-прекрасных отношений он вынужден был обращаться к сказочному или фантастическому вымыслу. Горянский, стало быть, постоянно колеблется между реальностью и вымыслом, между ничем не примечательным, но положительным персонажем и героем, обрисованным с помощью фантастики.

Так возникает типичная для романтика гофманиада, в которой фантастический вымысел корректируется, поправляется юмором, романтической иронией и философскими рассуждениями. Гофманиада особенно характерна для прозы Горянского, который выступил с рассказами в «Иллюстрированной России», парижском «Сатириконе» и в газете «Возрождение» («Награжденная скромность», «Разоблаченный прадед», «Вторая жизнь доктора Щольца», «О двуедином господине», «Машина выдумки», «Зеленый Хаим», «Парфандр» и др.). Собственно фантастическими были рассказы, выдержанные в манере Гофмана («Кот Фру-Фру и прекрасная лунатичка», «Цыплята мадам Лили», «Искусственная лосадь» и др.)¹.

В рассказе «Кот Фру-Фру и прекрасная лунатичка» — три действующих лица: нотариус господин Симон, опекаемый им Фру-Фру и прекрасная лунатичка. Симон во всем уподобляется проказе, ленивцу и избалованному коту. Он вместе с ним гуляет по крышам, лазает по заборам, пытается украсть у соседки котлету, охотится за мышью и даже хватает ее раньше кота. В духе Гофмана и Андерсена с некоторыми приметам русской провинции изображен и вымышленный город², где почтенный нотариус встретил прекрасную лунатичку.

Уподобление человека животному, справедливо пишет Л. Спиридонова, служит не только для создания атрибутов и атмосферы безмятежной жизни, но и, как обычно у романтиков, для разрушения идиллии и развенчания иллюзии счастья. Этот комический прием возникает и в рассказе «Цыплята мадам Лили».

В рассказе посрамлено и высмеяно миропонимание обывателей, в том числе Мэра Фервиля, мадам Лили и ее друзей. Противником наивно-

¹ См. об этом также в главе о парижском «Сатириконе».

² Горянский выдумал и фантастический «город зеленых крыш», жители которого сообщают о себе:

Мы друг к другу ходим в гости
Кофе пить, печенья есть
И без хитрости и злости
Паутинки сплетен плестъ.
Наши медные кастрюли
Светят ярче золотых,
Даже солнца луч в июле
Устыдится блеска их

го обывательского образа мыслей выступает Жан Мизантроп, мнение которого разделяет автор, одновременно считая его аморальным персонажем («Гадкий, гадкий Жан Мизантроп!»). Автор, таким образом, колеблется в своем отношении к жителям городка — он им и сочувствует и смеется над ними.

Несколько иное отношение автора к Жану Мизантропу проявилось в рассказе «Искусственная лошадь», где развернут тот же конфликт между добропорядочными жителями и смеющимся над ними Жаном Мизантропом, которому удалось убедить жителей, что купленная нотариусом Буше лошадь, — искусственная.

Таким образом, в творчестве Горянского оживает гротеск, а герои изымаются из конкретного времени и пространства. Это выражается и в том, что герои, как, например, доктор философии Щольц, могут возвращаться в детство («Зачеркнутый вариант»). Персонажи иногда не знают, что и когда случается с ними («Повесть о счастье», «Волшебный кувшин»).

Вымысел, фантастика, гротеск вытесняют реальное изображение и в рассказах о парижском быте русской эмиграции («Белая палка», «Машина выдумки», «Парижский рассказ» и др.). В этом смысле характерно признание Горянского в «Парижском рассказе»: «Я люблю бродить по Парижу и творить мои драмы, т.е. видеть вне зависимости от того, что происходит на самом деле, заставляя играть ничего не подозревающих обывателей, самому сочинять пьесы, ставить и просматривать. Быть автором, режиссером и публикой одновременно». Такой подход к творчеству обусловил возможность легко переносить героев из одного времени в другое, из одной страны в другую, создавать исключительные обстоятельства и выдумывать необыкновенные сюжеты.

Большой творческой удачей писателя были «Рассказы господина Тощенко». В основном они публиковались в парижском «Сатириконе»¹.

«Рассказы господина Тощенко» соединили сатиру на обывателя и его юмористическое освещение с признанием его человеческих достоинств. Перед второй мировой войной Горянского постигло несчастье: он ослеп. Зрение ему вернули только в 1944 году.

Насквозь ошибочным и чрезвычайно странным было отношение Горянского ко второй мировой войне. С точки зрения Горянского (статья «Двойной лик»), национал-социализм существует в двух вариантах: немецком, фашистском, направленном против международного сионизма, большевиков и советской власти, несущим свободу народам Европы, и большевистском, коммунистическом, преследующем цель поработить европейские народы².

¹ См. раздел о парижском «Сатириконе», где эти произведения проанализированы подробно.

² Эта позиция Горянского привела его в стан фашистов: он сотрудничал в берлинском «Новом слове» (рассказы «Пятая колонна» и «Перед особняком Антона Антоновича», очерки «Крамольный берег» и «Возвращение трех героев», «Поэма об Англии»), в журнале французских коллаборационистов «L'Appel», где Горянский также печатал стихи и был назван «поэтом русской контрреволюции». Тогда же в «Новом слове» о Горянском появилась статья с изложением его биографии и с переводами

После второй мировой войны Горянский сочинил несколько крупных произведений, большей частью не сатирического и юмористического, а лирико-философского характера — цикл стихов «Обращенная Харита» (1948–1949), поэму «Смерть ангелов» (1948), октавы «Невская симфония» (1948) и роман в стихах «Парфандр и Глафира» (1949). В них проявилась свойственная поэту любовь к России, но общее настроение оставалось мрачным. В стихотворении «Искушение» он пишет о том, что его земной путь представляется ему темным и грешным, что томит «мука грозная» — следствие нечистой совести. Поэтому его душу поглощает ночная тьма, окружающая поэта извне и находящаяся внутри его.

Это означало, что ощущение трагизма эмигрантской жизни и трагизма жизни вообще к концу земного пути Горянского заметно усилилось. В стихотворении «Фантомы» он изобразил свое непрочное существование среди фантомов. Неумолимые часы времени отстукивают минуты человеческой жизни и напоминают поэту не о вечном, а об условном, переходящем земном существовании, как будто он находится под действием уносящего от реальности наркотика.

Таким образом, чувство призрачности земной жизни становится доминирующим, о чем свидетельствует цикл «Обращенная Харита». Человек готов верить в спасение души, в прощение свыше. С этой целью он идет к священнику, чтобы исповедаться, искупить грехи и просить благословения на дальнейшую жизнь, но ему не суждено снискать проще-

(Д. Кросса) его произведений на французский язык из журнала «L'Appel». Судьба распорядилась с Горянским со свойственной ей иронией: вопреки позорной позиции отца, его сыновья стали противниками национал-социализма. В оккупированном Париже старший сын был расстрелян возлюбленными поэтом фашистами, а младший ушел в маки — отряды французского Сопротивления. Они искупили чудовищную ошибку Горянского в оценке немецкого национал-социализма.

Сам же Горянский пытался отстоять право художника выбирать между искусством и политикой. Иначе говоря, при всех обстоятельствах жизни художник должен оставаться верным искусству, он обязан служить ему даже на той территории, которую оккупирует враг. При этом он призван оставаться нейтральным по отношению к этому врагу. Художественно Горянский выразил эту мысль в драматической поэме «Танцовщик и разбойники».

В основу ее сюжета легли жизненные реалии. В лице Танцовщика был изображен знаменитый солист Большой парижской Оперы, балетмейстер и теоретик театра, собиратель пушкинских рукописей и знаток творчества поэта С.М. Лифарь, который в годы немецкой оккупации, один из немногих, не прекратил выступать в Опере. Больше того: он принимал там Гитлера. По сюжету драматической поэмы Танцовщик окружен разбойниками. Так намечается его драматический конфликт с ними: Танцовщик пытается «высоким мастерством искусства укоротить жестокого злодея». Разбойники изображены одновременно и жестокими, и сентиментальными, и эта их общая черта характерна для фашистских бонз. Они убили торговца и тут же рыдают на спектакле. Горянский придает конфликту между разбойниками и Танцовщиком общечеловеческое содержание, поднимаясь до философско-эстетических проблем.

Конечно, решение, предложенное в драматической поэме Горянского, слишком абстрактно, слишком романтично и слишком иллюзорно. Она весьма далеко от реальной жизни. Дон-Аминадо в воспоминаниях «Поезд на третьем пути», сочувствуя Горянскому, справедливо осудил его сотрудничество с фашистами.

ния, потому что священник уходит («И он ушел тропой туманной, Спаситель мой, от Бога данный»), не оказывая душевной помощи и оставляя поэта наедине с его виновной совестью: «всенастигающая мзда меня преследует повсюду». Тогда Горянский ищет спасения и успокоения в обращении к трем Харитам, трем Музам — *к природе* («Радуга», «Подснежник», «Осень», «Зима» и др.), *к любви* («Поцелуй», «Свиданье», «Грешный цветок», «Есть чудо в сердце у меня»), *к поэзии* («Обращение к поэтам», «Поэзия», «Поэт», «Сонет», «Роман» и др.), но и они отказывают ему в духовной поддержке, отворачивая свои лики (отсюда название цикла — «Обращенная Харита»), тем самым не давая возможности обрести гармонию за пределами реальности, в мире вымысла и фантазии, и обрекая поэта на молчание.

Обет молчания, однако, тоже не спасает. И тогда появляется мотив богоборчества, характерный для романтика, который сомневается в вере и в стихотворении «Фома», сравнивая живой опыт и основанные на нем знания с верой, сопоставляет себя с Фомой Неверующим и в гордыне отвергает веру: «Веры мне не надобно теперь!» В поэме «Смерть ангелов» он идет еще дальше, утверждая, что силы зла неизмеримо велики, тогда как силы добра столь неизмеримо ничтожны, вследствие чего демоны, бесы одерживают победы над ангелами.

Единственной сферой, где Горянский мог обрести гармонию с миром, были воспоминания о прошлом России, к которым он и обратился в поэме «Невская симфония» (1948), чтобы преодолеть, хотя бы на время, душевный мрак и духовный кризис. В поэме, написанной торжественными, мажорными октавами, возникают памятные для поэта места.

Итогом творчества Горянского стал роман «Парфандр и Глафира» (1949), напечатанный уже после его смерти. К концу жизни поэт оставил в стороне всякие формальные эксперименты, и по стиховой манере заметно приблизился к прозрачному стилю и классическому стиху Пушкина. Это заметно и в «Невской симфонии», и в новом романе. Замысел «Парфандра и Глафиры» возник у Горянского давно и сначала мыслился в прозаической форме («Парфандр», «Качнувшаяся колокольня», «Воздушные театры»).

Сюжет романа — неразделенная любовь Парфандра (Парфентия Андреевича) к вдове купца Глафире — содержит не только любовно-бытовую историю, но и глубоко символическую, которая становится главной.

В романе «Парфандр и Глафира» Горянский снова возвращается к сатире и иронии, с одной стороны, и к высокому и трагическому, — с другой. К главным героям и вместе с ними к автору одновременно приставлены два, а то и три зеркала, в которые они смотрятся. Одно зеркало отображает героя в низком свете, другое — в высоком.

Как отметила Л. Спиридонова, роману присущ своеобразный панпсихизм, свойственный Горянскому. Он ощущает мир духовно-телесным существом, неразрывно слитым с человеческим «я». Благодаря такому ощущению рождаются выразительные образы «живых» вещей. Например, во дворе Глафиры живет и дышит лиловая туча сирени, ночью вдовушку пугает «скреб по крыше кленовых беспокойных лап», все вещи в

ее доме имеют свой характер и судьбу. В таком восприятии мира на Горянского повлияли две традиции. Одна из них восходит к русскому фольклору и к философии природы Тютчева (одушевление неживого, представление природы живым организмом). Другая — к эстетике акмеизма, связанной с культом вещей и с воспеванием «полноцветного мира наружного».

В целом «Парфандр и Глафира» — это одновременно роман о мечте автора-интеллигента соединить Россию провинциально-обывательскую и крестьянскую с Россией интеллигентской и для этого изобрести способ тушения мирового революционного пожара, и ироническое осознание иллюзорности такой мечты, которая самому автору представляется очередным мыльным пузырем.

Роман задумывался автором в традиции Пушкина, но в таком виде не состоялся. У Пушкина Онегин не тождествен автору, которому понадобился эпический сюжет, чтобы передать историю жизни своего героя. Горянский же написал роман «о себе самом», и Парфандр — лишь иное имя автора. Поэт, в отличие от Пушкина, исключает эпическое начало, и роман превращается в лирическое излияние. В этом убеждает и то обстоятельство, что Россия остается для эмигранта Горянского потерянным раем, и новое обретение прежнего рая для него невозможно. Романом «Парфандр и Глафира» замкнулся творческий путь Горянского, который остался одиноким мечтателем и романтическим поэтом.

Горянский умер 4 июня 1949 года. Его последняя книга не была окончена и остановилась на недописанной странице. Горянский был похоронен на Сент-Женевьевском кладбище.

Среди эмигрантских поэтов-сатириков, фельетонистов-юмористов, пожалуй, не было более популярного, более плодовитого, более даровитого, чем **Дон-Аминадо** (настоящие имя и фамилия **Арнольд-Аминодав Пейсахович Шполянский** (1888–1957), в быту — **Аминад Петрович**).

Дон-Аминадо родился в городе Елизаветграде Херсонской губернии в мещанской семье. В 1906 году он окончил классическую гимназию в Елизаветграде и поступил на юридический факультет Новороссийского университета в Одессе, а затем, в апреле 1910 года приехал в Киев, где сдал выпускные в университете Св. Владимира и получил диплом II степени.

О разнообразии общественных, литературных и художественных интересов в студенческие и последующие годы Дон-Аминадо подробно рассказал в своих воспоминаниях «Поезд на третьем пути». Юношу волновали и международные события (англо-бурская война, русско-японская кампания), и русские дела (Государственная дума, громкие политические процессы после убийств Сипягина, Плеве, великого князя Сергея Александровича). Он читал много и жадно: Л. Толстого, А. Чехова, Фенimore Купера, Майн Рида, Э. Габорио, Г. Мачтета, М. Серао, М. Твена, А. Пушкина, А. Шеллера-Михайлова, Г. Данилевского, М. Лермонтова, А.К. Толстого и И. Лажечникова. Еще в провинции ему удалось побывать на спектаклях, где ставились пьесы Островского, Найденова, Метерлинка, Гауптмана и ныне совсем забытых драматургов. Имена модных актеров и блиставших красноречием адвокатов были ему хорошо знако-

мы. С тех юношеских пор Дон-Аминадо полюбил театр, причем не только серьезные жанры, но и такие легкомысленные, как водевиль, шутливую миниатюру, «капустник». В молодости он усердно посещал художественные выставки, знаменитый цирк Труцци — словом, старался впитать в себя впечатления жизни¹. Но при этом он хорошо знал настоящую цену каждому художественному явлению, понимал, что Художественный театр, Шаляпин, Бунин или Чехов «всерьез, и надолго, а может быть, навсегда». Это эстетическое чувство помогало ему различать ценности вечные и, при всей их привлекательности, преходящие. С одной стороны, ненасытность жизнью, стремление знать обо всем, а, с другой, — тщательная и строгая избирательность.

Во время учения Дон-Аминадо овладел не только профессией юриста, но древними и новыми языками — древнегреческим, латинским, французским², немецким, украинским языками, писал по-английски и по-итальянски, а также прекрасно знал мировую литературу, философию, историю и сам мечтал сочинять.

После завершения образования он переехал и Москву, где служил помощником присяжного поверенного. В качестве корреспондента газеты «Юг России» присутствовал на похоронах Л.Н. Толстого, и это печальноторжественное событие навсегда запечатлелось в его памяти, отразившись в написанных в конце жизни воспоминаниях «Поезд на третьем пути».

В это время Дон-Аминадо уже пробует сочинять, публикуя под разными экзотическими псевдонимами («Вероника», «Паж Вероники», «Ама», «Аминад», «Гидальго» и многими другими, а впоследствии новыми³) свои стихотворные и прозаические произведения, фельетоны, обозрения и пародии. Главным псевдонимом, с которым поэт расставался лишь на короткое время в силу разных обстоятельств, был «Дон-Аминадо».

Необычное имя — Аминад, звучащее несколько экзотически, на иностранный манер, вероятно, и послужило поводом избрать «испанский» псевдоним. Тогдашняя литературная среда также сыграла тут не

¹ А. Бахрах писал: «... Аминадо принадлежал к тому поколению, которое каким-то краешком застало еще непоколеблемый девятнадцатый век, провалившийся в тар-тарары с войной 14-го года. <...>

В качестве корреспондента — можно ли верить? — он успел съездить в Астапово и присутствовал на погребении Льва Толстого, знал жизнь русской провинции, Одессы и Киева, писал скетчи для пресловутой балиевской «Летучей мыши», посещал московские трактиры, из которых еще не успел выветриться дух Островского, в то время как где-то, почти рядом, слышались уже надрывные и навязчивые звуки танго, впервые перешедшие русские — еще почти не охраняемые — границы» (*Александр Бахрах*. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям... — М., 2005. — С. 397).

² Впоследствии он выпустил книгу афоризмов «Pointes de feu» («Светящиеся точки») и сборник юмористических рассказов «Le rire dans le steppe» («Смех в степи», совместно с Морисом Декобра).

³ См. об этом раздел о парижском «Сатириконе». Назовем некоторые из них: Апоплексий Барбаросский, Маргарин Пармский, С-о, Антиной Килькин, Ф. Сурдинкин, Чарли Цаплин, Робин Гуд, Кривой Джимми.

последнюю роль. В мире сатириков и юмористов литературная игра была в ходу: многие подбিরали себе имена, настраивающие читателя на веселый лад. Были и всевозможные «доны», но псевдоним «Дон-Аминадо»¹ выглядел среди них как-то естественно, потому что лишь небольшая перделка настоящего имени превращала юного поэта Аминада Шполянского в иронического, насмешливого гранда-певца. В том, что именно «испанский» колорит и привлек поэта, не приходится сомневаться: Дон-Аминадо придумал и другой псевдоним — «Гидальго». Возможно, необычное имя было навеяно образом — одновременно и печальным, и смешным — странствующего рыцаря Дон-Кихота. Так или иначе, псевдоним пришелся кстати и сросся со стихами поэта, иногда юмористическими и пародийными, иногда грустно-сентиментальными... Дон-Аминадо вспоминал впоследствии: «Нарочитая несерьезность этой подписи, как и множества, если не большинства других псевдонимов того времени была, надо думать, «созвучна эпохе», только что отзвучавшей». Под отзвучавшей эпохой он имел в виду эпоху расцвета либерально-демократической сатиры, когда самым популярным журналом в России был «Сатирикон» и продолживший его «Новый Сатирикон». В последнем номере петербургского еженедельника «Сатирикон»². В то время, когда Дон-Аминадо обратился со своими стихами в «Сатирикон», журнал переживал глубокий кризис. Вскоре он прекратил существование, и его место занял «Новый Сатирикон».

Сочинения Дон-Аминадо охотно печатались в газетах и журналах «Раннее утро», «Одесские новости», «Новь», «Утро России», «Русь», «Женское дело», «Будильник», «Красный смех», «Сатирикон», «Новый Сатирикон» и др. В 1914 году он становится членом Общества деятелей периодической печати и литературы. Современники запомнили смелое сатирическое стихотворение о наглом и вороватом мужике, признанном двором Мессией, — Распутине. Дон-Аминадо по праву гордился этим стихотворным памфлетом и перепечатал в своих мемуарах «Поезд на третьем пути». Он был напечатан в то время, когда это было небезопасно, так как адресат был жив и в силе.

¹ Ведущий критик «Последних новостей» Г.В. Адамович считал, что своим псевдонимом Дон-Аминадо повредил себе, потому именно из-за псевдонима многие полагают его легкомысленным и неглубоким поэтом, тогда как Дон-Аминадо на самом деле перерос свою эпоху, перерос свою поэтическую молодость, перерос своего читателя: «В юности Дон-Аминадо сделал непоправимую ошибку: неосмотрительно выбрал себе псевдоним... Трудно взвесить и определить, в какой мере повредило и продолжает вредить ему это имя... Но, несомненно, вредило и вредит. Помимо досадной внешней связи с эпохой, которой автор чужд, и со средой, которую он перерос, есть в избранном Дон-Аминадо литературном имени еще одна черта, особенно ему не идущая: обещание насмешить, забежавшее на обложку какое-то подмигивание читателю, компромисс с райком. Теперь менять подпись поздно, но, должно быть, и теперь многие еще поддаются ее воздействию, по лени или близорукости относясь к Дон-Аминадо так, как будто это был, действительно, какой-то рядовой «Дон-Аминадо», поверхностный балагур, сентиментальный шутник, присяжный воспеватель общих мест, а не писатель своеобразнейшего дарования, острый, терпкий, горький, умеющий и в повседневной работе остаться собой» («Последние новости», 1935, 2 мая).

² 1914, № 16.

Успешно начавшаяся литературная деятельность Дон-Аминадо была, однако, прервана первой мировой войной. В 1914 году он был мобилизован и в 1915 году ранен. Военные впечатления отразил в сборнике «Песни войны», вышедшими двумя изданиями¹, и в стихотворениях на ту же тему, опубликованными в периодической печати. Риторика, декларативность, романтическая атрибутика и метафоричность, патриотический пафос с элементами ложной патетики не способствовали их успеху. Вместе с тем в «Песнях войны» Дон-Аминадо высказал серьезную мысль об угрозе европейской цивилизации и культуре.

После излечения от раны Дон-Аминадо возвратился в Москву и поселился там, вернувшись к литературным занятиям. Сочинительство принесло молодому автору знакомство с Б.М. Рунт, свояченицей В.Я. Брюсова, в литературном кружке которой он встретился с И.А. Буниным, В.Ф. Ходасевичем и др. Тогда же он сблизился с ведущими сатириками и юмористами России — А.Т. Аверченко, Н.А. Тэффи, Сашей Черным, П.П. Потемкиным, В.И. Горянским, художником Ре-Ми (Н.В. Ремизовым-Васильевым).

В это время к Дон-Аминадо приходит литературная известность, которую он приобрел сатирическими и юмористическими стихами, пародиями на К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, Ф.К. Сологуба, А.А. Ахматову и др., а также стихотворными и прозаическими фельетонами.

В журнале Б.М. Рунт «Женское дело» Дон-Аминадо публикует несколько сатирических фельетонов и пародий, посвященных своеобразию любовных признаний мужчины и дамской психологии. Таков, например, фельетон «Признания»². Как правило, Дон-Аминадо предпочитает в таких комических стихотворениях не открытый юмор, а тонкую и скрытую иронию, скорее улыбку, чем ядовитую насмешку, и об этом свидетельствуют типичные стилистические обороты, свойственные тогдашней поэзии: здесь и надсоновский «аккорд», и декадентские «больные очарования».

В такого рода стихотворениях воплощались и преподносились в мягком комическом свете типичные любовные отношения начала XX века с очень характерными душевными движениями и приметами, не раз возникавшими в стихотворениях символистов, а затем акмеистов. Например, в стихотворении «Бред»³ появляются «страус берет» (ср. у Блока — «И перья страуса склоненные»), «контуры стройной ноги», «женщина в черном», «Как призрак ночных суеверий, Как снов упоительный гнет», «красная роза», «волны спадающих кружев» (явный намек на Гумилева, поддержанный его же рифмой — «обнаружив»), легко перенесенные из романтического средневековья в новую обстановку, но вполне уместные в ней. В стихотворении угадывается и чтение Фрейда («Покорно отдав свое тело, Пока не насытит зверь...»), и фантастика символизма («И вижу, как черные кони Помчали и канули в ночь!). И все оказывается бредом, одним из проявлений хаоса жизни («И хаосом схвачен безли-

¹ М., 1914 и М., 1915.

² Женское дело, 1915, № 1. — С. 3. Подпись: Паж Вероники.

³ Женское дело, 1915, № 5. — С. 10. Подпись: Паж Вероники.

ким, Я брошен в кипящий поток, Сжимая в безумии диком Забытый кровавый цветок!»), который неотступно преследует лирического героя. Таким образом, в стихотворении иронически представлены типичные настроения русской интеллигенции тех лет. Еще одним доказательством этого служит стихотворение «Совсем старая история»¹, где героями стихотворений стали популярные после пьесы Блока «Балаганчик» маски итальянского театра дель арто Коломбина, Арлекин, Пьеро.

Литературно-театральные сюжеты и декорации, обостренные мировой войной, обращены не только в сторону искусства, но и в сторону жизни. Старой, как мир, трагической в своей простоте сказке поэт возвращает подлинность живого чувства, и его сатира направлена уже не столько на искусство, передающее жизнь, но на саму жизнь. В этом сплетении жизни и искусства, в их переходе и переливе и заключается ироническое задание, в котором ирония корректирует сначала искусство, а потом и жизнь. Поэтому любой сюжет, в том числе самый экзотический или отнесенный в прошлое, может стать современным². Характерны и названия стихотворений, передающие общечеловеческие чувства с явно элегическим настроением («Скорбь», «Томление духа», «Прошлое»), необычные состояния («Видение») или передвижения, путешествия и приметы новых мест («Возвращение», «На пороге», «В вагоне», «Севр», «Срывай махровые цветы...»). В этих стихотворениях рождалась не только комическая, но и лирическая манера Дон-Аминадо с прямыми обращениями, непременными воспоминаниями света, цвета, запахов, нанизыванием эпитетов и значимыми пропусками между словами, например, в стихотворении «Возвращение»:

Ты помнишь яркий луч и пряный запах мяты,
И наш заплаканный, весь в лужах, городок...

Совершенно очевидно, что автор прошел хорошую поэтическую школу, знал не только русских символистов и акмеистов, но и французских символистов, овладел разнообразными жанровыми и стиховыми формами («Сонеты»³). Рецензенты отмечали незаурядное владение стихом, остроту реплик, неожиданность рифм.

Все это — проникновение в стиль поэтов-символистов и акмеистов, тонкое чувство своеобразия стиха — позволило Дон-Аминадо воссоздать литературно-театральную, во многом богемную обстановку того времени⁴ и остро пародировать известных поэтов. Современникам запомнились пародии, печатавшиеся Дон-Аминадо под рубрикой «Из альбома

¹ Женское дело, 1915, № 6. — С. 15. Подпись: Паж Вероники.

² См., например, стихотворения «Корабли, уходящие утром» (Женское дело, 1915, № 7. — С. 10. Подпись: Аминад), «Старинные портреты» (Женское дело, 1915, № 9. — С. 11. Подпись: Аминад. Перепечатано с изменениями: «Кулисы», 1917, № 16. — С. 8, под названием «Declamatorium («Красноречивый» — лат. — В.К.). Анелька». Подпись: Аминад Шполянский), «Лузитания» с эпиграфом: «Наш добрый Бог поможет нам...» (Женское дело, 1915, № 11. — С. 7–8. Подпись: Аминад).

³ Женское дело, 1915, № 12. — С. 10. Подпись: Аминад.

⁴ См.: «Cabaret» (Кулисы, 1917, № 12. — С. 1. Подпись: Дон-Аминадо).

пародий», и циклы, например, «Дамы на Парнасе», а также «Добросовестные пародии. (Сегодняшние поэты о вчерашнем царе)»¹, в которых поэты в присущей им манере излагали свой взгляд на отречение императора от престола. В пародии на К. Бальмонта резкая словесная оценка жеста императора втиснута в изящную и изощренную стиховую форму с богатыми рифменными повторами, подхватами и прихотливым чередованием рифм (рифмуются смежные стихи и четвертые четные):

Я рукою ловил
Уходящие тени,
Уходящие тени
Гренадерских команд. <...>

В пародии на В. Брюсова отречение императора трактуется как предвидение древних философов Востока и Запада, с которыми мэтр русского символизма как будто общался запанибрата, и содержит намек на эрудицию маститого поэта, постоянно демонстрируемую им в своих сочинениях. Но поэтический словарь заметно осовременен, в нем слышатся громкие лозунги, и это создает дополнительный комический эффект:

Мне говорил еще старик Конфуций
И говорил, как видите, не зря,
Что первый вал всемирных революций
Плещет в дворец российского царя! <...>

А. Блок в пародии Дон-Аминадо сохраняет привычную для него интонацию, чередуя дактилические рифмы с мужскими, вспоминая характерные для него образы Руси, родины-Матери, молитвенно припадая к ее славе и вновь испытывая прекрасные иллюзии о равноправии с Прекрасной Дамой:

Служи молебн благодарственный,
О, Русь! О, родина! О, Мать!..
Теперь никто стопою царственной
Тебя не будет попить!..

Для Д. Мережковского, утверждается в пародии, отречение царя — повод для написания новой трилогии, в которой едва ли не главное — обширный формат:

Прогноз. Анализ. Психология.
Формат in quarto. Получай!
— Моя последняя трилогия:
«Антихрист. Цезарь. Николай!»

Игорь Северянин, как и подобает ему, в бесшабашном, почти танцующем ритме в пародии Дон-Аминадо наслаждается богемой, достижени-

¹ Раннее утро, 1917, № 90, 23 апреля.

ями техники и плотскими увеселениями, вином, но на время готов даже оставить их, чтобы «перестроиться и перекраситься слегка», настроить свою музу на новый лад и в завершение всего провозгласить себя республиканским «Эстетным Депутатом»:

Гарсон!.. Зажгите электричество
И дайте белого вина!..
...Его величество!.. Его величество
Блестяще свергнула страна!..

Из цикла «Дамы на Парнасе»¹ пародий Дон-Аминадо удостоились три поэтессы — А. Ахматова, Л. Столица, М. Шагинян. В пародии на А. Ахматову предметом иронии стал необычный художественный прием из «Песни последней встречи» (сб. «Вечер») — душевное смятение героини передавалось через молчаливый жест («Я на правую руку надела Перчатку с левой руки»), а также некоторая манерность, свойственная ранним стихотворениям, например, «Серому королю». Дон-Аминадо укорачивает четные стихи, чтобы заключительный аккорд прозвучал как решительный и непререкаемый вывод, в котором выделены опорные рифмы: тоски — руки, кабинет — эстет, глубоко — трико. При этом четные стихи с более «низким» стилевым регистром как бы «опровергают» «высокие» нечетные, внося в них уточняющие «поправки»:

Ах! Я знаю любви настоящей разгадку,
Знаю силу тоски,
— «Я на правую руку надела перчатку
С левой руки!..»
Я пленилась вчера королем сероглазым
И вошла в кабинет.

В пародии на Л. Столицу, поэтессу, близкую к акмеизму, но погруженную в необузданную языческую стихию и в патриархальную Русь, использовавшую в своей поэзии стилизованные под фольклор образы (сб. «Раиня», «Лада»), что вызвало злую эпигramму «Знать Столица та была Не далеко от села», Дон-Аминадо вводит соответствующие русизмы, чтобы передать и высмеять искусственность поэтических переживаний, что и становится предельно ясным в конце стихотворения, где расцветшая Раиня превращается в разиню.

Вдохновленный успехом своих фельетонов, эпигграмм и пародий, Дон-Аминадо с 1916 года целиком посвятил себя литературной деятельности. Тогда же он увлекся театром и был принят в московское Общество русских драматических писателей и оперных композиторов. В театральных журналах «Кулисы», «Рампа и жизнь» появляются его статьи, обозрения, литературные портреты актеров, рецензии на спектакли, фельетоны. Итог театральных интересов Дон-Аминадо — пьеса в стихах «Весна Семнадцатого года»², политический памфлет о падении самодержавия.

¹ Новый Сатирик, 1917, № 37. — С. 8.

² М., 1917.

Критика сочувственно отозвалась о пьесе, заметив и умелый сатирический шарж, и ее бодрый тон. Пьеса была поставлена и имела шумный успех на сцене Нового театра.

Высмеив самодержавных правителей в пьесе, Дон-Аминадо, как и большинство сатириконцев, а он уже печатался в «Новом Сатириконе», с надеждой встретил Февральскую революцию. Однако Октябрьскую революцию он не принял, оценив ее как наступление хаоса, грабежа, насилия. Журнал «Новый Сатирикон» весной 1918 года был закрыт, газеты то открывались, то запрещались, редакторов уже сажали, но тогда еще иногда выпускали. Дон-Аминадо, как и многие другие журналисты, газетчики, фельетонисты и поэты-сатирики, оказался не у дел. Вскоре над ним нависла угроза ареста. «Приходили, спрашивали, интересовались», — цитировал он слова швейцара Алексея в книге «Поезд на третьем пути». И Дон-Аминадо сделал вывод: «Выбора нет». Получив заграничный паспорт, он выехал в Киев.

«Заграница» в ту пору (июль 1918 года) начиналась после Орши. В Киеве Дон-Аминадо обосновался ненадолго и начал сотрудничать в газетах «Киевская мысль», «Утро», «Вечер», «Современное слово». Однако в Киеве оказалось беспокойно и пришлось бежать в Одессу. Там хозяйничали атаман Григорьев и его начальник штаба Мишка-Япончик. «Расстреливали пачками, укладывали штабелями, засыпали землей, утрамбовывали. На утро все начиналось снова», — вспоминал Дон-Аминадо в книге «Поезд на третьем пути». В Одессе Дон-Аминадо снова служил в газетах, но, вероятно, уже тогда понял, что белая армия долго продержаться не сможет. За несколько месяцев до окончательного поражения белых, в январе 1920 года (а по некоторым сведениям, раньше), он вместе с художником Ре-Ми, его семьей, а также с группой «русских ученых и писателей» взшел на борт обгоревшего французского парохода «Дюмон Д'Юрвиль». Час расставания с родиной настал. Впоследствии, вспоминая этот момент, Дон-Аминадо писал: «Все молчали. И те, кто оставался внизу, на шумной суетливой набережной. И те, кто стоял наверху, на обгоревшей паровой палубе. Каждый думал про свое, а горький смысл был один для всех:

Здесь обрывается Россия
Над морем Черным и глухим».

Этими словами О.Э. Мандельштама началось для Дон-Аминадо его вынужденное изгнание¹.

¹ Именно так и можно, и нужно назвать «исход» Дон-Аминадо из России. Поэта никто не выдворял, не высылал из страны, никто не предписывал ему покинуть родину. Он уехал сам. Но его прощание с Россией не было и вполне добровольным. Октябрьская революция стала в его глазах попранием всех общечеловеческих норм права и нравственности. Принципы, которыми руководствовалась новая власть, оказались ему чужды и оскорбляли его как человека. Его мечты о демократической республике были растоптаны. И в свете таких взглядов свой отъезд он осознал изгнанием, вынужденной эмиграцией, ибо ему, Дон-Аминадо, не нашлось места в поруганной и несчастной, сбившейся с пути России. Он отчетливо понимал, что его — поэта — в конце концов заставят замолчать. А какой-либо компромисс исключал:

Дон-Аминадо оставлял родину навсегда. На пароходе, по воспоминаниям Л.Е. Белозерской-Булгаковой, он старался внешне держаться бодро: «Небольшой, упитанный, средних лет человек с округлыми движениями и миловидным лицом, напоминающим мордочку фокстерьера, поэт Дон-Аминадо (Аминад Петрович Шполянский) вел себя так, будто валюта у него водилась в изобилии и превратности судьбы его не касались и не пугали»¹. Однако под напускной беспечностью таились беспокойство, тревога и безнадежность. Позже, в рассказе «Что же нам все-таки делать?!», Дон-Аминадо вспомнил о первой ночи на Босфоре: «В небесах, как полагается, торжественно и чудно. Издевается, гримасничает, кажет рога молодой месяц. В темной, маслянистой воде дрожат первые минареты».

Короткая остановка в «новом Вавилоне», Константинополе, красочно запечатленном в одноименном стихотворении², пароход на Марсель, а затем по железной дороге в Париж — конечный пункт изгнания, ставший постоянным пристанищем поэта.

Здесь, в Париже, русская колония размещалась в Латинском квартале, где уже успели создать себе уютный быт дореволюционные эмигранты, и по другую сторону Сены, на окраине Парижа, в местечке Пасси, за Булонским лесом. Там поселилась первая пореволюционная эмиграция.

Друзья и знакомые (Н.А. Тэффи, Н.В. Ремизов, А.Е. Яковлев, А.А. Койранский и др.), уже жившие в Париже и приехавшие туда раньше Дон-Аминадо, обогрели его. Н.А. Тэффи подарила ему свой портрет работы А.Е. Яковлева с надписью: «Другу моему Аминадо, человеку системы Ангела»³.

В парижской эмиграции Дон-Аминадо начал печататься в газетах «Свободные мысли», латвийской «Сегодня», пражской «Русское дело», в нью-йоркской «Новой русской газете», в журнале «Общее дело» В.Л. Бурцева («Впечатления очевидца»). Впоследствии произведения Дон-Аминадо публиковали журналы «Иллюстрированная Россия», альманах «Сполохи» и др. издания. Его стихотворения вошли едва ли не во все эмигрантские антологии. Он и сам дважды становился во главе журналов: в 1920–1921 годах вместе с А.Н. Толстым и Сашей Черным, как уже известно, издавал детский журнал «Зеленая палочка», в 1931 году стал по существу главным редактором парижского «Сатирикона», едва ли не

Не уступить. Не сдаться. Не стерпеть.
Свободным жить. Свободным умереть.
Ценой изгнания все оплатить сполна.
И в поздний час понять, уразуметь:
Цена изгнания есть страшная цена.

¹ Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М.: 1989. — С. 5.

² Мне говорили: все промчится.

И все течет. И все вода.

Но город — сон, который снится,

Приснился миру навсегда. <...>

³ Надпись, как заметила Л.А. Спиридонова, явно пародийная, содержащая намек на новообразование (например, «револьвер системы наган»), появившиеся в советской России, откуда несколькими месяцами назад эмигрировал Дон-Аминадо, и высмеянные Зоценко («собака системы бульдог»).

каждый номер которого был заполнен его произведениями, подписями к рисункам и другими материалами¹. Оба журнала закрылись из-за нехватки средств.

В Париже Дон-Аминадо выпустил несколько книг: **«Дым без отечества» (1921)**, **«Наша маленькая жизнь» (1927)**, сборник сатирических произведений русских писателей **«Le rire dans le steppe» («Смех в степи», 1927; совместно с Морисом Декобра)**, **«Накинув плащ» (1928)**, **«Нескучный сад» (1935)**, **«Pointes de foi. Recueil de maximes» («Светящиеся точки. Собрание максим», 1939)**, **«В те баснословные года» (1951)**, а в Нью-Йорке — воспоминания **«Поезд на третьем пути» (1954)**.

Настоящим жизненным и творческим подвигом стала служба Дон-Аминадо в газете **«Последние новости»**² (отдел стихотворных и прозаиче-

¹ О деятельности Дон-Аминадо в журнале «Зеленая палочка» см. настоящий раздел («Саша Черный»), а в парижском «Сатириконе» — соответствующий раздел.

² Газета «Последние новости» была основана в 1920 году бывшим присяжным поверенным М.Л. Гольдштейном и какого-то особого направления при нем не имела, не примыкая ни к одной из многочисленных партий и групп. Дон-Аминадо начал печататься в газете с первых дней ее выхода в свет. Но в марте 1921 года она перешла в руки известного историка и общественного деятеля Павла Николаевича Милюкова.

С появлением Милюкова в качестве редактора стихотворения и проза Дон-Аминадо не публиковались в течение трех лет, с весны 1921 года вплоть до 1925 года, когда, наконец, они обрели статус неизбежной принадлежности «Последних новостей». Причиной вынужденного перерыва, возможно, послужило стихотворение «Писаная торба», вошедшее затем в сборник «Дым без отечества». «Помню, — писал в мемуарах Дон-Аминадо, — как на заре этих уже далеких дней влетело мне по первое число за несколько невинных строк в стихотворном послании “Писаная торба”». В нем П.Н. Милюков усмотрел отступление «от генеральной линии», и автору пришлось надолго умолкнуть. О том же эпизоде вспоминал Р. Гуль: «Запоминающиеся сатиры в стихах писал Дон-Аминадо (А.П. Шполянский). Люблю его «Писаную торбу» — о неисправимых демократах-доктринерах. <...> Говорят, за это стихотворение автору «влетело по первое число» от редактора «Последних новостей» П.Н. Милюкова, где Дон-Аминадо постоянно сотрудничал. Но у русско-парижского широкого читателя Аминад Петрович был в чести, очень популярен. (Гуль Роман. Я унес Россию. Т. 2. — М.: 2001. — С. 111–112).

Миссия «Последних новостей» заключалась в отстаивании парламентской демократической республики европейского типа (П.Н. Милюков возглавлял Республиканско-демократическое объединение и пользовался поддержкой Торгово-промышленного и Финансового союза), то есть была органом левых сил русской эмиграции. Однако «левизна» газеты не простиралась настолько, чтобы содействовать возвращению эмигрантов в Россию или союзу и контактам с большевистской властью. Основные установки газеты заключались в сплочении республиканско-демократических сил и в отпоре всяким «правым» течениям, которые связывали будущее России с реставрацией монархии, и любым «левым» — от утопических «евразийских», мессианских, анархических и «возвращенческих». Вне эмиграции постоянным противником «Последних новостей» была Советская Россия, а внутри эмиграции наиболее последовательным и серьезным оппонентом стала газета с правым уклоном «Возрождение», основанная в 1925 году и связанная с Российским общевоинским союзом, с участниками «белого движения» и его заграничным руководством. Между газетами сразу же возникла полемика и «переписка из двух углов» П.Н. Милюкова с П.Б. Струве (его на посту редактора сменил Ю.Ф. Семенов). В расприх газет доставалось и публицистам «Возрождения», и сотрудникам «Последних новостей», в частности Дон-Аминадо.

ческих фельетонов), возглавляемой П.Н. Милюковым¹, с ее основания и до последних ее существования (1920–1940). В 1920–1940-е годы, с некоторым перерывом, вызванным расхождением с П.Н. Милюковым, отъездом в США, регулярно в «Последних новостях» (3–4 раза в неделю, а то и ежедневно) появлялись под разными рубриками его сатирические стихотворения, поэтические и прозаические фельетоны, афоризмы. Здесь Дон-Аминадо сформировался как большой сатирический и, может быть, не вполне раскрывшийся, но замечательный лирический поэт². О сотрудничестве в «Последних новостях» Дон-Аминадо написал фельетон «Всем сестрам по серьгам» (Париж, 1931), приуроченный к 10-летию юбилею газеты, и в мемуарах «Поезд на третьем пути».

Сатирическое и юмористическое дарование Дон-Аминадо в эмиграции раскрылось полно и многогранно. Хотя он был известен как подающий надежды юморист и сатирик уже в России, все же не успел там про-

Направление «Последних новостей» вполне разделялось Дон-Аминадо, который до конца, т.е. до 1940 года сохранял верность республиканско-демократическим идеям газеты, но был гораздо более гибким, чем бескомпромиссный П.Н. Милюков, и более стойким, чем тянущие «вправо» И.П. Демидов и «влево» Д.Ф. Ступницкий.

Дон-Аминадо — решительный противник любой диктатуры, какое бы обличье она ни принимала. Для него в своих крайностях сходятся далеко не тождественные военные режимы в Латинской Америке, диктаторские системы в Европе (большевизм в России и фашизм в Италии, в Испании и в Германии), деспотии в Азии, монархии в Африке, ибо в конечном итоге они, во-первых, противоположны парламентской республиканской демократии, а во-вторых, держатся на силе штыков и порождают насилие:

В смысле дали мировой
Власть идей непобедима:
От Дахау до Нарыма
Пересадки никакой.

¹ Когда была организована газета «Возрождение», Дон-Аминадо пригласили туда, но от участия в этой газете он воздержался. Вместо него согласие изъявил В. Горянский.

Впоследствии Дон-Аминадо посвятил П.Н. Милюкову послание («П.Н. Милюкову»), в котором отметил его несомненные заслуги перед Россией и русской эмиграцией. Оно заканчивалось следующими словами:

И в этом мире равнодушья,
На перепутьи всех дорог —
Кто уберег нас от удушья,
И от соблазна уберег?
Кто, духа сам не угашая,
Всегда со всеми, но один
Остался юн... благоухая
Благоуханием седин?

И пусть бушует вихрь жестокий...
Смотри, сквозь бури, смерч и ад.
«Белеет парус одинокий»
Как сорок лет тому назад.

² Своеобразие таланта Дон-Аминадо вызвало даже разногласия во мнениях критиков и мемуаристов: кто же он на самом деле — сатирик, лирический поэт или юморист.

явить себя во всей широте и глубине своего комического дарования. В эмиграции он вырос в первого сатирического и юмористического поэта¹. Ему не было равных по популярности. И это признавали все, даже те, кто несправедливо или завистливо считал юмористические и сатирические стихотворения Дон-Аминадо «стишками» и «стишонками», а его самого не более чем бойким и забавным автором². Имя Дон-Аминадо знала

¹ Все современники единодушно писали о неслыханной популярности Дон-Аминадо. Зинаида Шаховская, например, вспоминала: «С Дон Аминадо познакомилась я в юности в Брюсселе, когда он приезжал туда на свои вечера. Он был удивительно талантлив, умен и остер» (*Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М.: 1991. — С. 279). Л. Зуров оставил выразительный портрет Дон-Аминадо. Поэт, по его словам, «был своим среди художников и артистов, у него была всеэмигрантская известность, исключительная популярность. В Париже все знали Дон-Аминадо. Без преувеличения можно сказать: в те времена не было в эмиграции ни одного поэта, который был бы столь известен. Ведь его читали не только русские парижане, у него были верные поклонники — в Латвии, Эстонии, Финляндии, Румынии, Польше, Литве. Он сотрудничал в либеральной газете, но в числе его поклонников были все русские шופеры, входившие во всевозможные полковые объединения и воинский союз. Его стихи вырезали из газет, знали наизусть. Повторяли его крылатые словечки. И многие, я знаю, начинали газету читать с злободневных стихов Дон-Аминадо.

Веселый и оживленный Париж тридцатых годов. Иллюстрированные журналы, «Новый сатирикон», множество русских ресторанов, шашлыки по-карски, оркестры, джигиты, хоры. Несметное количество художников и поэтов. И большой ежегодный писательский бал в сияющей всеми огнями Лютеции, где танцевал в двух залах и веселился русский Париж и где все блистало хрусталем и белизной — играло два оркестра и необыкновенно бойко торговали шампанским и тортами молодые поэтессы и покровительницы русской литературы. На писательском балу в Лютеции энергия Аминада Петровича была особенно сосредоточена. Он ведал артистической программой, был окружен помощниками и распорядителями, выпускал известных всей России певца и артисток, представлял их с эстрады толпившейся в зале разгоряченной танцами публике, и казалось неиссякаемым его остроумие.

Залы Лютеции сияют огнями. Я помню, как Аминад Петрович встречал цыганский, прибывший из дорогого ресторана хор и целовался со старыми цыганками; когда веселый и говорливый табор старух, гитаристов и молодых цыганок в цветных платьях с монистами вступил вместе с ним в широко освещенный и блестящий зал; я помню, как он встречал прибывших из Оперы закутанных в шубки и платки молоденьких балерин со свежими от зимнего холода лицами, а потом, после нетерпеливых кликов из горячего зала — Дон-Аминадо! Дон-Аминадо! Просим, просим! Стихи! — выступал и сам, бледный, с темными горячими глазами, принимая все вызовы и с вскинутой головой, переходя в веселое наступление» (Новый журнал, 1969, № 90. — С. 115–116).

² Очевидцы свидетельствуют, что день большинства эмигрантов начинался с чтения стихов Дон-Аминадо. Правда, находились и такие, кто считал его «способным, бойким, остроумным фельетонистом и изящным поэтом малых форм», но отказывал его произведениям в художественном значении. Большинство же выдающихся эмигрантских писателей высоко ценили талант Дон-Аминадо. И при этом все — и И. Бунин, и М. Цветаева, и Г. Адамович, и З. Гишпиус, и менее известные у нас Андрей Седых, Леонид Зуров — признавали, что Дон-Аминадо был «задуман» как-то не так. По мнению М. Цветаевой, Дон-Аминадо пренебрег своей истинной поэтической сущностью; Г. Адамович писал о том, что поэт слишком «разбрасывается», и это верно; Андрей Седых утверждал, будто Дон-Аминадо «хотел быть только поэтом, писать об уездной сирени и соловьях, о золотых локонах Тани, о легкой зимней пороше», а стал

сатириком; Зинаида Гиппиус настаивала: Дон-Аминадо «не вмещается в то, что сейчас делает». «В жизни, — писал Л. Зуров, — он был талантливее своих фельетонов». И едва ли не все гадали, откуда идут истоки лирического юмора Дон-Аминадо. а Зинаида Гиппиус категорически заявляла: «...его сущность... мало проявляется в его писаниях», потому что Дон-Аминадо в его истинности — «поэт некрасовского типа».

А. Бахрах, встречавшийся с Дон-Аминадо, считал самым неожиданным и, может быть, для самого Аминадо наиболее ценным был отзыв Марины Цветаевой... «Цветаева, — писал он, — далекая от всякой злободневности, не только неумеренно высоко ставила стихи Аминадо, которые парижские литературные круги все же считали «стишками», но писала о том, что он «поэт Божьей милостью», и заклонила его сменить писание газетных фельетонов на подлинную лирику.

Цветаева, как это ей было свойственно, отказывалась учитывать, что ежедневные фельетоны подкармливают их автора, тогда как «святое ремесло» (формула Каролины Павловой ей очень пришлось по вкусу) в условиях, в которых жил Аминадо, может быть, сулило ему лавры, но едва ли позволило бы с успехом ходить на базар. А надо признать, что Аминадо, будучи ревностным семьянином, не был равнодушен и к так называемым «благам жизни». Он любил вкусно пообедать, понимал в еде толк, не без изыска обставил свою квартиру и домик, приобретенный им в окрестностях Парижа.

Был он человеком весьма изворотливым. Поэзия — поэзией, а наряду с ней распространение нумерованных экземпляров своих книг «толстосумам», устройство творческих вечеров, к участию в которых ему всегда удавалось привлечь русских или французских «звезд» сцены или экрана. А попутно какие-то дела и работа в туристских бюро.

Но как бы то ни было, надо признать, что фельетоны Аминадо были украшением газеты, в которой он в течение долгих лет сотрудничал, радостью ее читателей, уставших от разжевывания политической «мудрости». Его юмористические, или, пожалуй, точнее — сатирические фельетоны били «не в бровь, а в глаз», но при этом были всегда тактичны. Он способен был уколоть, но не мог ранить и никогда не переходил известных границ. Он чаще улыбался, чем смеялся, и уж никогда не «гоготал».

Сквозь его юмор зачастую просвечивала горечь; вероятно, потому, что он в глубине души сознавал, что его популярность в читательской среде и расточаемые ему похвалы, какими именами они ни были подписаны, никогда не позволят ему подняться в литературной «табели о рангах». При разговорах с ним мне постоянно казалось, что, несмотря на все его успехи, он ощущал некий комплекс неполноценности и, может быть, сознавал, что пошел по ложному пути.

Он хотел объять необъятное, а ведь еще Козьма Прутков изрек, что это непосильно. Надо было сделать выбор, а на это он не мог решиться и потому под конец жизни предпочел умолкнуть.

Может быть, из-за этого он и был пессимистом и все видел в черном свете, хотя, казалось бы, его амплуа требовало, чтобы он обзавелся «розовыми очками» (*Александр Бахрах*. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям... — М.: 2005. — С. 395–396). Надо сказать, что упрек А. Бахраха, брошенный Дон-Аминадо, в «изворотливости» не совсем корректен, поскольку дарение нумерованных книг богатым парижанам и иностранцам, как и устройство вечеров с приглашением «звезд», — обычная практика писателей, которой не чуждались ни Бунин, ни Тэффи, ни другие литераторы. О практичности Дон-Аминадо и о его службе в учреждениях, далеких от поэзии, см. также воспоминания Зинаиды Шаховской: когда княгиня потеряла свое состояние, «Аминад Петрович, тогда уже успешно занимающийся делами, с юмором ничего общего не имеющими, был чрезвычайно озабочен нашим положением <...> Мы часто встречались в кафе, где он давал мне советы и болел душой» (*Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М.: 1991. — С. 281).

вся эмиграция всех политических оттенков, всех состояний и всех социальных статусов. Именно в эмиграции настал звездный час Дон-Аминадо, когда он затмил всех стихотворцев-фельетонистов, пародистов, эпиграмматистов, всех поэтов-сатириков и юмористов. Другое дело — лирическое творчество. Здесь Дон-Аминадо — при всем несомненном лирическом даровании¹ — не сумел раскрыть свой талант столь же разно-

¹Зинаида Шаховская очень ценила лирические стихи Дон-Аминадо и привела в своих воспоминаниях отзыв Марины Цветаевой, которая чутко уловила большой лирический талант сатирика и юмориста: «Не в пример Тэффи, которая очень ценила свои стихи (значительно уступающие ее прозе), лирические стихотворения Дон Аминадо просто хороши, хотя сам поэт как будто бы и не придавал им очень много значения. Не знаю, много ли он над ними работал, но ни работы не было видно, ни надуманности, как будто все само собою наполнилось прелестью и легкостью <...>

Стихов Дон Аминадо как будто публично никогда не читал, кроме сатирических, о них не говорил, но вот такая чуткая к поэтическому дару Марина Цветаева признала не только в его лирике, но и в его шутках, и в нем самом — подлинного поэта. <...>. Уступаю М.Ц. со смирением, как и она, зная шкалу ценностей, последнее слово о Дон Аминадо, — продолжала она.

«Vanves, 31 мая 1938 г.

Милый Дон Аминадо.

Мне совершенно необходимо Вам сказать, что Вы совершенно замечательный поэт. Я уже годы от этого высказывания удерживаюсь — *à quoi bon?* (для чего?) — но, в конце концов, — несправедливо и неразумно говорить это всем, кроме Вас — который, единственный, к этому отнесется *вполне* серьезно и, что важнее, — не станет спорить. (Остальные же дураки Вам верят на слово — веселее).

Да, совершенно замечательный поэт (инструмент) и куда больше поэт, чем все те молодые и немолодые поэты, которые печатаются в толстых журналах. В одной Вашей шутке больше *лирической жилы*, чем во всем их серьезе.

Я на Вас непрерывно радуюсь и Вам непрерывно рукоплещу — как акробату, который в тысячу первый раз удачно протанцевал на проволоке. Сравнение не обидное. Акробат, ведь это из тех редких ремесел, где все не на жизнь, а на смерть, и я сама такой акробат.

Но помимо акробатизма, т. е. непрерывной и неизменной *удачи*, у Вас просто — поэтическая сущность, сущность поэта, которой Вы пренебрегли, но и пренебрега которой Вы — большой поэт, чем те, которые на нее (в себе) молятся. Ваши некоторые шутливые стихи — совсем на краю *настоящих*, ну — одну строку переменить: *раз не пошутите!* — но Вы этого не хотите, и, ей-Богу, в этом нехотении, небрежении, в этом расшвыривании дара на дрянь (дядей и дам) — больше *grandezz'* (величия), чем во всех их хотениях, тщениях и «служениях».

Вы — своим даром — роскошничаете.

Конечно, вопрос: могли бы Вы, если бы Вы захотели, этим настоящим поэтом — стать? На деле — статья?

(Забудем читателя, который глух, и который и сейчас не видит, что Вы *настоящий* поэт, и который — заранее — заведомо — уже от вида Вашего имени — *béatement et bêtément* (блаженно и глуповато) — смеется — и смеяться *будет* — или читать не будет.)

Быт и шутка, Вас якобы губящие, — не спасают ли они Вас, обещая *больше*, чем Вы (в чистой лирике) могли бы сдержать?

То есть: на фоне *не* газеты, без темы дам и драм, которую Вы повсеместно и неизменно перерастаете и которая Вам посему бесконечно-выгодна, потому что Вы ее бесконечно — выше — на фоне простого белого листа, вне трамплина (и *физического* соседства) пошлости, политики и преступлений — были бы Вы тем поэтом, которого я

сторонне, как в сатире и юморе и, безусловно, уступал пальму первенства таким первоклассным, выдающимся поэтам эмиграции, какими были Марина Цветаева и Георгий Иванов, который тоже, кстати сказать, именно в эмиграции сложился в качестве классического лирика, пережившего вдали от родины зенит своей заслуженной поэтической славы. И тому, что в Дон-Аминадо сатирик и юморист победили проникновенного и задушевного лирика, были несомненные и веские причины.

Крупные русские писатели в эмиграции жили по-разному: кто бедствовал, как Потемкин и отчасти Саша Черный, Марина Цветаева, кто — скудно, как Шмелев, Ходасевич, кто — сносно, как Бунин, Тэффи, Мережковские, у которых была еще до революции куплена квартира, куда они перевезли библиотеку, или Г. Иванов и И. Одоевцева, которым помогали родственники из Прибалтики. Как-то В. Сирин (В. Набоков) не без горькой пронизательности заметил: «В России талант не спасает; в эмиграции спасает только талант».

Талант в эмиграции — это писать каждый день и не исписаться, творить и не иссякать. В эмиграции слово «талант», кроме способности к художественному творчеству, сращивается с непосредственно творящей силой, с актом делания, деятельности, постоянной и жестокой самоэкс-

предчувствую в каждой Вашей бытовой газетной строке?

Думаю — да, и все-таки этого — никогда не будет.

Говорю не о даре — его у Вас через край — говорю не о поэтической основе — она видна *всюду* — кажется, говорю о Вас, человеке.

Я, кажется, знаю: чтобы стать поэтом, стать тем поэтом, который Вы *есть*, у Вас не хватило любви — к высшим ценностям; ненависти — к низшим. Случай — Чехова, самого старшего — умного — и безнадежного — из чеховских героев. Самого — чеховского.

Что между Вами — и поэтом? Вы, человек. Привычка к шутке, и привычка к чужой привычке (наклонная плоскость к газетному читателю) — и (наверное!) лень — и величайшее (и добродушное) презрение ко всем и себе, — а может быть, уж и чувство: поздно (т. е. та же *лень*: она, матушка!).

Между Вами и поэтом — быт, Вы — в быту, не больше.

Не самообольщаюсь: писать всерьез Вы не будете, но мне хочется, чтобы Вы знали, что был все эти годы (уже скоро — десятилетия!) человек, который на Вас радовался, а не смеялся, и вопреки всем Вашим стараниям — знал Вам цену.

Рыбак — рыбака видит издалека.

Марина Цветаева

— А дяди! А дамы! Любящие Вас, потому что невинно убеждены, что это Вы «Марию Ивановну» и «Ивана Петровича» описываете.

А редактора! Не понимающие, что Вы каждой своей строкой *взрываете* эмиграцию! Что Вы ее *самый* жестокий (ибо бескорыстный — и добродушный) судия.

Вся Ваша поэзия — самосуд: эмиграции над самой собой. Уверяю Вас, что статьи Милюкова пройдут, а...) это — останется. Но мне-то, *ненавидящей* политику, ею — брезгующей — жалко, что Вы пошли ей на потребу.

— Привет!» (Шаховская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения. — М.: 1991. — С. 282–284).

На лестные упреки М.И. Цветаевой Дон-Аминадо ответил четырьмя афоризмами: два принадлежат французским писателям — Бандельеру («...от серьезности — к легкомыслию!») и Бодлеру («Серьезность в легкомыслии»), два сочинены Дон-Аминадо — «Серьезность — это ремесло. Легкомыслие — искусство» и «Ежедневное творчество — это не только бессознательный процесс, но и гонорар тоже».

плуатацией этой способности. Вспомним, например, буквально прикованную к письменному столу Цветаеву, казалось, не устававшего В. Ходасевича, много публиковавшего Бунина, постоянно печатавшуюся Тэффи. Лишь в этом случае писатель мог рассчитывать на относительно безбедную жизнь литературным трудом. Многие талантливые люди не выдерживали такого душевного и творческого напряжения и влачили «полуголодное божественное существование».

Дон-Аминадо с первых дней эмиграции постиг этот суровый закон и начал сотрудничать в газете «Последние новости», помещая чуть ли не в каждом номере стихотворный или прозаический фельетон¹. Он нашел издание, давшее ему кусок хлеба, но это наложило на него обязанность писать каждый день, не зная ни творческой, ни физической усталости. С 1920 по 1940 год, кроме трехгодичного перерыва, имя Дон-Аминадо не сходит со страниц газеты. Конечно, писать в таком бешеном ритме нельзя без ощутимых художественных потерь. Но удивляет не то, что отдельные стихотворения и рассказы были неудачны, а то, что их на редкость мало². Высокий художественный уровень, при всех очевидных и даже неизбежных изъянах, всегда сохранялся, а большинство произведений

¹ «Как и Тэффи, — писала З. Шаховская, — Аминад Петрович совсем не легкомысленно смотрел на жизнь, он знал ее трагичность, ее сложность, был человек беспокойный, переживал события очень тяжело». (*Шаховская Зинаида*. В поисках Набокова. Отражения. — М.: 1991. — С. 280). А. Бахрах вспоминал: «Когда я пытаюсь восстановить в памяти облик наиболее популярного из юмористов зарубежья, Дон-Аминадо, то перед моими глазами невольно воскресает одна сценка. Как-то я зашел к нему в неурочный час по какому-то «спешному» делу (какие дела не кажутся «спешными»!). Он сидел перед своим письменным столом с самопишущим пером в руке, а перед ним лежал ворох черновиков, частично скомканных. Голова его была обмотана мокрым полотенцем. Не переставая чертыхаться, он глотал какие-то аспирины.

— Уже начинает темнеть, и вот-вот надо мчаться в редакцию сдавать очередной фельетон, а в голову не лезут ни мысли, ни рифмы... И так каждый день... Вы, небось, думаете, что смешить читателей моими побасенками — дело ерундовое: насобачился, мол, и все само собой по шучьему велению выливается на бумагу, хоть посылай сразу в набор...

Нет, я отнюдь так не думал. Скорее я недоумевал, что есть еще кто-то, кто способен чуть ли не ежедневно сочинять фельетоны, вызывающие смех. Пускай одни были более острыми, другие менее удачными, но все они были на литературном уровне, и автору никогда краснеть за них не приходилось.

Да что я... В оценках достоинства Аминадовой музыки я был не одинок» (*Александр Бахрах*. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям... — М., 2005. — С. 394).

² Ср. мнение Г.В. Адамовича: «Да, газетная работа, спешка, порой одна только техника вместо творчества, иногда следы усталости, неизбежные перебои. Все это так. Я мог бы и, пожалуй, должен был бы все же остановиться на исключительном блеске этой работы в целом, особенно, если взглянуть на нее с ограниченно-писательской точки зрения, на «*metier*» (ремесло, мастерство — В.К.), которое никогда Дон-Аминадо не изменяет, на качестве его стиха, например, который, ни на какие высоты и глубины вдохновения не претендуя, в самой ткани своей, однако, гораздо органичнее и живее, именно как стих, чем добрая половина наших теперешних рифмованных размышлений о бессмертии души и судьбе человека, не говоря уже об унылых и беспомощных виршах любого из прямых собратьев Дон-Аминадо по профессии...» (*Последние новости*, 1935, 2 мая, № 5152. — С. 3).

были по-настоящему блестящи, остроумны, веселы, лирически нежны, общественно и человечески зорки. Газета не могла допустить посредственного, как говорят, «проходного» материала на своих страницах, а сам Дон-Аминадо слишком дорожил своей репутацией. Это был тот счастливый случай, когда газета и даровитый сотрудник нашли друг друга. И если Дон-Аминадо обязан своим материальным положением и славой не только таланту, но и «Последним новостям», то и «Последние новости» не менее обязаны ему популярностью и успехом.

По этому поводу Д.Святополк-Мирский в «Заметках об эмигрантской литературе» писал: «...самый главный из прославившихся уже в эмиграции писателей, самый любимый, истинный властитель дум зарубежной Руси — Дон-Аминадо. Благодаря Дон-Аминадо мы можем сказать про Париж: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», пахнет Крещатиком и Ланжероновской, так как живы здесь *Последние Новости*, достойный наследник *Киевской Мысли* и *Южного Края*. Конечно, Дон-Аминадо ближе, социологически и политически, к Алданову, чем к генералу Краснову, но он стоит выше партийных и классовых перегородок и объединяет все зарубежье на одной, всем приемлемой платформе всеобщего и равного обывательства. Благодаря ему, несмотря на значительное преобладание в эмиграции монархистов над республиканцами, *Последние Новости* читаются неизмеримо больше, чем *Возрождение*, которое вместо Дон-Аминадо преподносит глубокомысленную проблематику Мережковского и Муратова»¹.

При изнуряющей в течение 20 лет творческой работе одного таланта, сколь бы большим он ни был, явно недостаточно. Тут нужен еще и особый характер. Близо знавший Дон-Аминадо Л.Зуров вспоминал: «Сила воли, привычка побеждать, завоевывать, уверенность в себе и как бы дерзкий вызов всем и всему, — да, он действовал так, словно перед ним не могло быть препятствий. Жизнь он знал необыкновенно — внутри у него была сталь — он был человеком не только волевым, но и внутренне сосредоточенным. Он любил подлинное творчество и был строгим судьей. В глубине души он был человеком добрым, но при всей доброте требовательным и строгим. В жизни был целомудренным и мужественным. Меня поражало его внутреннее чутье, а главное — сила воли и чувство собственного достоинства, а человек он был властный и не любил расхлябанности, болтливости, недомолвок и полуслов»².

¹ Евразия, 1929, № 7, 5 января. — С. 6. Популярность Дон-Аминадо отметил и другой современник, Саблин, который в письме к П.Б. Струве от 4 марта 1930 г. писал, что «средний русский обыватель более тянется за ... Доном Аминадо, за разоблачениями «невозвращенцев», а главным образом за мало приличной перебранкой между «Возрождением» и «Последними новостями» (Гуверовский архив. Коллекция П.Б. Струве. Кор. 27 // Литература русского зарубежья. 1920–1940. — М., 2004. — С. 90). Д.Святополк-Мирский точно отметил, что ежедневная газета может рассчитывать на популярность лишь в том случае, если она рассчитана на обыкновенных людей, обывателей, если ее авторы пишут просто, ясно, доходчиво, в то же время не снижая уровень разговора с читателем. При этом слово «обыватель» употреблено не в бранном смысле, а в смысле — «обыкновенный человек», главная забота которого — выжить в чужой стране, обеспечить себе и своей семье кров и пищу.

² Зуров Л. Дон-Аминадо // Новый журнал, 1968. Кн. 90. — С. 116–117.

Жизнь поставила перед Дон-Аминадо грозный вопрос выживания, но не нищенского и полуголодного, а достойного, приличествующего человеку с умом и дарованием. Дон-Аминадо ответил на него ежедневным литературным трудом, наложив на себя узду железной дисциплины. В ту пору он был молод, горяч, честолюбив, в расцвете сил и таланта. Он не мечтал о роскоши и каких-либо излишествах. Ему нужен был скромный и прочный достаток. К тому же к нему вскоре приехала мать, а затем появилась семья — жена, Надежда Михайловна, дочь Лена, и заботы о содержании семейства многократно возросли.

«Семья для Аминада Петровича была святилищем, — вспоминал Л. Зуров. — Для нее он работал, не щадя сил. По ветхозаветному семья была для него святая святых — он любил ее, оберегал ее от бурь житейских, а в воспитание дочери вложил всю свою душу и, отказывая себе и Надежде Михайловне во многом, все сделал для того, чтобы у Леночки было радостное и счастливое детство»¹.

Житейскую сторону эмигрантского быта Дон-Аминадо знал не понаслышке. Газеты чуть ли не ежедневно печатали сообщения об убийствах и самоубийствах, о разрушении браков, о трагедиях семей и о трагикомизме жизненных ситуаций. Об одной из них Дон-Аминадо выразился афористически обобщенно:

Жорж, прощай. Ушла к Володе!..
Ключ и паспорт на комодке.

Ирина Одоевцева, запомнив, отозвалась: «Целый эмигрантский роман в двух строчках»².

Словом, Дон-Аминадо окружали люди, с трудом сводившие концы с концами, стесненные в средствах, нелегко привыкавшие к горькому опыту бедной, а то и нищенской жизни, не питавшие надежд на улучшение своей участи в доступное им обозримое время или потерявшие их. В изгнании Дон-Аминадо оказывался в гуще этих «маленьких людей», для которых политика и некие «высшие интересы» отодвинулись на второй план. Их заслонили, а отчасти и заместили обычные нужды, хлопоты и заботы о еде, об одежде, о жилье. В Дон-Аминадо жил «маленький человек», и поэт разделял его тревоги и волнения. Подсмеиваясь над ним, осуждая, иронизируя и даже издеваясь, он бесконечно любил своего героя, потому что в конечном итоге слабости у них были общие. Изживая в себе иллюзии, потешаясь над воздушными замками, преследуя несбыточные мечты, Дон-Аминадо избавлялся от них и изгонял из своей души все ветхое, ненужное, наносное, порожденное превратными и переходящими представлениями.

И еще два соображения необходимо высказать. В отличие от большинства эмигрантов Дон-Аминадо «хорошо знал и французский мир», довольно быстро вошел в круг французской интеллигенции. Его друзьями и даже соавторами были французские писатели-юмористы Пьер Дак, Морис Декобра, Тристан Бернар и другие. Дон-Аминадо, наконец, сумел,

¹ Там же. — С. 117.

² Одоевцева И. На берегах Сены. — М., 1989. — С. 96.

оставаясь понятным и любимым поэтом для эмигрантов, подняться над преходящей зловонностью, всегда быть выше по уровню своих духовных запросов и житейских интересов основной массы русских изгнанников. Он тщательно соблюдал дистанцию между собой, как поэтом, и рядовым эмигрантом, никогда не опускаясь до позиции обывателя и стараясь, напротив, расширить и углубить сознание эмигрантов, просветить их и развить у них хороший и здоровый художественный вкус. Он старался быть не столько зловонным, сколько современным¹.

Вот почему без преувеличения можно сказать, что как большой лирический, сатирический и юмористический поэт Дон-Аминадо состоялся именно в эмиграции в тот звездный и одновременно горчайший для него час, когда его героем стал «маленький человек», изгнанник из родной страны, осевший на чужбине, чьи душевные страдания и житейские неурядицы в лучших стихотворениях поднялись до высокого чувства вселенской мировой скорби. И читатель Дон-Аминадо кожей ощутил это поистине человеческое отношение к себе. Прощая поэту насмешку, издевку, резкость, покорно принимая сатиру, он благодарно помнил и понимал, что его не унижают, не топчут, не злобствуют над его недостатками и промахами, а любят и желают добра, проникаясь его жизнью и согревая ее теплом общегуманистических ценностей.

Дон-Аминадо стал певцом, по его выражению, «нашей маленькой жизни», внешне неприметной, бытовой, обыденной, но со всех сторон продуваемой ветрами истории. Впрочем, и сама эта «маленькая жизнь» — следствие исторического катаклизма, гроз и бурь, охвативших Россию, Европу, весь мир. Потому и «маленький человек» в творчестве Дон-Аминадо — частица, подхваченная ветром истории, вырванная из привычной среды и против воли пересаженная в незнакомую почву. Русский эмигрант оказался жертвой роковой игры стихийных сил, «мирового пожара», и на его судьбе лежали опаляющие и незаживающие ожоги. «Наша маленькая жизнь» в стихотворениях Дон-Аминадо вписана в историю, причем не только в сегодняшнюю, а и во всемирную. Отсюда постоянные отсылки Дон-Аминадо к античности, средневековью, ко времени Великой Французской революции, к эпохам и странам, далеким от России, но вновь и вновь возбуждающим память и соотносимых с живой и жгучей современностью. Как бы ни был погружен русский эмигрант в повседневный быт, Дон-Аминадо всегда укреплял в нем мысль о причастности к истории и тем самым вырывал из обыденности и возносил в сферу духовных потребностей, которые вмещали уже не столько ближайшие политические или социальные интересы, сколько неотъемлемые общечеловеческие права и нравственные ценности. Идя по этой дороге, Дон-

¹ Справедливо писала об этом Зинаида Шаховская: «Десятилетия прошли — и, не в пример другим юмористам эмиграции, Аминадо никак не устарел. Думается, потому что, даже когда он писал об эмиграции, Дон Аминадо как-то естественно выходил из узкой эпохи и за эмигрантским фольклором различал нечто более обширное.

Разве не современно: «Чем дольше живу на свете, тем все более убеждаюсь, что и люди и государства живут не по средствам», или по поводу бельгийцев: “Присягают королю, голосуют за социалистов, верят в текущий счет”» (Шаховская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 279–280).

Аминадо вступил в спор со многими деятелями, внушавшими русским эмигрантам ложные, своекорыстные и, по существу своему, тупиковые идеи. Такова общая общественно литературная позиция Дон-Аминадо, которая довольно последовательно развивалась на протяжении лет изгнания. Его путь можно охарактеризовать как движение от сатиры, преобладающей в начале эмиграции к юмору во второй половине 1920-х — 1930-е годы, а затем к лирике обобщающего, философского и афористического типа в 1940-е годы.

«Дым без отечества» — первый сборник стихотворений, выпущенный Дон-Аминадо в эмиграции. Пожалуй, это была одна из самых горьких и самых гневных сатирических книг поэта. В ней господствует не комическая сатира, а сатира негодующая, которую затем сменяет грустная ностальгическая нота, связанная с изгнанием, с контрастом прекрасного Парижа и лишенных родины эмигрантов.

Сначала главным героем стихотворений и прозы Дон-Аминадо стал вырванный из родной почвы и пересаженный на чужую средний русский интеллигент либеральной закваски, который, не будучи «маленьким человеком» на родине, превратился в него на чужбине по воле истории. Он почувствовал себя в мировом круговороте ничтожной «песчинкой бытия». Но сознание «малости» — благоприобретенное, пришедшее в изгнании.

«Маленький человек» в классической русской литературе опутан условиями быта, обстоятельствами, системой социально-имущественных отношений, прочно «вписан» в них, но непосредственно не связан с историей и политикой. У героя Дон-Аминадо все иначе: история и политика — прямые причины его нового состояния. И как бы он ни отгораживался от истории и политики, жизнь ежеминутно напоминала ему о том, что он оказался жертвой революционного взрыва, исторического катаклизма. Поэтому быт для него пропитан насквозь политикой. Наконец, ему еще предстоит «вписаться» в быт, власть которого он успел с ужасом ощутить. В русской литературе XIX века перелом в душе «маленького человека» связан преимущественно с любовью или с каким-нибудь обыкновенным, но в глазах героя неожиданным событием, выбивающим его из круга обычной жизни. Интеллигент-эмигрант у Дон-Аминадо еще только превращается в «маленького человека». Он еще не вполне осознал свое новое и более скромное место в чужом доме и не примирился с ним. Первоначально изгнание казалось ему временным, и эмигрант сохранял иллюзии, мечтая о возвращении в Россию, надеялся восстановить былой благополучие, улучшить свое положение каким-либо чудесным образом. Эту веру в скорую встречу с родиной поддерживали в эмигрантах многочисленные организации, убеждавшие в том, что большевики не продержатся долго, что советская власть рухнет и все вернется в прежнюю колею.

С течением времени иллюзии таяли, растворялись в тумане, и интеллигент-эмигрант вполне превратился в «маленького человека», жившего «маленькой жизнью», потому что в изгнании все перемешалось: люди решались на любую работу, и все слои русского населения стали ощущать себя «маленькими людьми».

В творчестве Дон-Аминадо вполне отразился процесс превращения интеллигента в обывателя, в «маленького человека», процесс его растворения в общей эмигрантской массе. Но сначала эмигрант-интеллигент должен был уяснить, почему Россия перестала быть для него родиной и как жить в изгнании, что ему там делать. В этих условиях две неотрывные мысли — о России и об изгнании — овладели русским эмигрантом.

Октябрьский переворот застал эмигрантов врасплох, и они долго не могли понять, что же, в конце концов, произошло и почему история сыграла с ними злую шутку. В этом свете они сначала воспринимали революцию как злую карусель, как извечный водоворот бытия, в центр которого попали. К ним, «застигнутым ночью» и закруженным роковым вихрем, пришло ощущение полной безысходности. Герой Дон-Аминадо чувствует себя «гостем случайным» не только в Париже, но и во всем подлунном царстве. Он лишен всякой опоры, никому не нужен, и ему все немило.

Изгнание означало для эмигранта не только потерю родины — возникло чувство, что и родины-то вообще больше нет. От нее остался один лишь дым. Характерно в этом смысле название сборника Дон-Аминадо — «Дым без отечества». Так что и возвращаться, в сущности, некуда.

Итак, в чем же причина насильственного исхода миллионов русских людей из своей страны?

К чести Дон-Аминадо, в отличие от других писателей эмиграции, он отказался смотреть на революцию как неизвестно откуда налетевший ураган, как на роковое таинство, не поддающееся постижению разумом. На его мировоззрение оказали огромное влияние вещи слова Экклезиаста о возвращающемся на круги своя ветре. Идея круговорота, исторического движения («Да совершится все, что неизбежно...»)¹, пусть даже не имеющего смысла и безысходного, пусть даже представшего цепью бедствий и страданий, тем не менее отчетливо проступила уже в первом эмигрантском сборнике и окрепла в последующих, не заключая в себе, понятно, какого-либо оправдания революции. Возвращающийся ветер — это неизбежное историческое движение, против которого человек бессилён. Стало быть, революция была неизбежна, и борьба с ней с помощью силы не имела и имеет смысла, потому что безуспешна и обречена на поражение. Это не исключает борьбы идейной и непримиримой, как и неприятия революции. Надо признать, не мудрствуя, что октябрьский переворот — факт, данность.

Есть, однако, в круговращении ветра и другой, радостный смысл: он возвращается на круги своя, а, стало быть, неминуемо наступит тот час, когда революция изживет себя, истощится и погибнет. Это будет час торжества изгнанников, и в нем заключена отнюдь не иллюзорная, а подлинная надежда.

Точка зрения Дон-Аминадо, к которой он пришел самостоятельно и пережил страстно, была общей с наиболее глубокими выводами в осмыс-

¹ В стихотворении «Возвращается ветер...» он писал:

Возвращается ветер на круги своя.
Не шумят возмущенные воды.
Повторяется все, дорогая моя,
Повинуясь законам природы.

лении исторического опыта прошлого, сделанными русской философской и общественной мыслью в изгнании: «Случившееся с Россией есть безусловно дело интеллигентского ума»¹. В книге «Россия на переломе» Милюков обвинил русскую интеллигенцию в теоретическом максимализме, в склонности «к утопическим решениям» и в отсутствии «политического опыта»². С. Франк считал русскую интеллигенцию причастной к организации смуты в государстве, но при этом оговорился, полагая, что периоды глобального разрушения чреваты как негативными, так и позитивными процессами. На бесконечных эмигрантских диспутах также говорили об ответственности интеллигенции за революцию, о ее великом «грехе» перед Россией.

«История русской революции, — ядовито обобщал Дон-Аминадо, — это сказание о граде Китеже, переделанное в рассказ об Острове Сахалине». Остров Сахалин тут упомянут не случайно: эпиграфом к ряду стихотворений станут слова Чехова — «Через двести-триста лет жизнь будет невыразимо прекрасной».

Дон-Аминадо стал непримиримым критиком романтического позерства, пустых мечтаний, прекраснотушных чаяний и безудержного красноречия. Он возложил вину на всю интеллигенцию, не отделяя себя от нее. Вследствие этого лирика и сатира Дон-Аминадо приобрела чрезвычайно личный, исповедальный и покаянный тон.

Деятельность либеральной интеллигенции в конце концов принесла свои «плоды». Дон-Аминадо язвительно комментирует их в стихотворении «После всего».

Перед изгнанниками неизбежно встала проблема самопознания — что представляет собой эмиграция сейчас, в данный момент истории. Мнения эмигрантов разделились: одни восприняли эмиграцию исключительно в трагическом свете, другие считали, что эмиграция — это и есть Россия, а Совдепия — жалкая пародия на прежнюю страну, в которой самые выдающиеся умы не имеют голоса, третьи полагали, что эмигранты должны возвратиться на родину. Словом, существовало множество суждений о целях и задачах эмиграции.

В спорах о значении и роли российской эмиграции Дон-Аминадо явно противостоял тем, кто видел особую миссию и высшее предназначение изгнанничества. Называя Россию единственной в мире возлюбленной, он то и дело бросал упреки обанкротившимся политикам, чьи неумные амбиции довели страну до гибели. Перед взором поэта неотступно стоит образ родины, распятой, поруганной, растерзанной, и это заставляет Дон-Аминадо обличать ту самую интеллигенцию, самоотверженная подвижническая деятельность которой привела к торжеству революции в стране. Он размышляет о цене и конечном результате ее «всемирной отзывчивости».

Усилия интеллигенции привели к тому, что в сознание русских людей вошло убеждение в том, что их выбросили из истории, обрекли на забвение и медленную смерть. Воплощение этой мысли придает первым стихотворениям, написанным Дон-Аминадо в эмиграции, мрачный ко-

¹ Литературная газета, 1991, 31 июля.

² Милюков П.Н. Эмиграция на перепутье. — Париж, 1926. — С. 39.

лорит и желчную интонацию: эмиграция обречена «Лежать в стороне от широкой дороги Огромной, гниющей и косною тушей».

«Не мы творим историю веков» — таков вывод Дон-Аминадо. Эти настроения были свойственны значительной части эмиграции. Тут поэт спорит с теми фанатиками, кто истерически и злобно ненавидел Советскую Россию. И хотя Дон-Аминадо не был склонен к прощению большевиков и к примирению с ними, хотя его приводили в гнев воспоминания о терроре и доходившие из России сведения о расстрелах и ссылках, он не разделял идеи наиболее воинствующих групп эмиграции о том, что Россия существует только в изгнании.

Русские интеллигенты, которые, по убеждению Дон-Аминадо, развязали убийственную для нации и для России революцию, снова, однако, стали строить воздушные замки. Одни заявляли, что «мы не в изгнании, мы — в послании»¹, представляя дело так, будто кто-то послал их за рубеж или сами изгнанники добровольно послали себя с великой, но еще неизвестной миссией за границу. По этому поводу Дон-Аминадо иронизировал: «Мы — не эмиграция, а Россия, выехавшая за границу», подчеркивая искусственность и фальшь лестной для эмигрантов и ласкающей их уши красивой формулировкой. Другие утверждали, что скоро будет организована сильная и мощная армия, которая опрокинет и уничтожит Советы. Третьи надеялись на восстание внутри страны. Четвертые продолжали говорить о демократических ценностях. Пятые уверяли, что большевики «правеют». Поэт принимал тяжкую и безрадостную истину как данность. Трезвость оценки краха и иллюзий интеллигенции лучше и мужественнее, чем успокоительная и сладостная мечтательность.

Настроения, выраженные в поэзии Дон-Аминадо, разделяла лучшая и, пожалуй, наиболее серьезная и глубокая часть эмигрантской интеллигенции. Известный философ С.Л. Франк выступил с лекцией, идею которой затем развил в работе «Крушение кумиров». Он говорил о том, что «отцы и дети» приобрели суровый опыт, пройдя через увлечение, а потом крах идеалов, всех прежних кумиров, которым поклонялся русский интеллигент XIX века. Теперь он смотрит на предшествующую историю глазами разочарованного скептика, и в этом свете перед ним предстают и революция, и культура, и политика. В написанных в 1920-е годы и примыкающих к сборнику «Дым без отечества» стихотворениях Дон-Аминадо винит интеллигенцию всех мастей, в том числе и военную, генеральные штабы и прочие силы, которые не разглядели опасности переворота. В стихотворении «Каждый в юности что-то лелеял» он переосмыслил знаменитые строки поэта-искровца В. Курочкина из его «Безумцев», в которых говорилось о некоем высоком безумстве, о том, что придет необыкновенный человек, избранник и навеет на человечество сон золотой, приведет его к счастливой жизни. Дон-Аминадо снял метафоричность Курочкина и написал в своем стихотворении о действительном сумасшедшем, погрузившем Россию и ее население в «золотой сон» самого на-

¹ Это выражение, ставшее крылатым, обычно приписывалось З.Н. Гиппиус, но на самом деле оно принадлежит Н.Н. Берберовой и восходит к ее «Лирической поэме»: «Я говорю: я не в изгнании, Я не ищу земных путей, Я не в изгнании, я — в послании, Легко мне жить среди людей».

стоящего безумства, от которого она не может ни оправиться, ни выздороветь:

Каждый в юности что-то лелеял.
Ибо молодость — это стезя.
И безумец пришел и навеял!
Так навеял, что лучше нельзя. <...>

Упрек в прошлых грехах, идейное распутье, однако, лишь одна сторона сатиры Дон-Аминадо. Теперь, когда интеллигенция превратилась во «всероссийскую голь перекатную», когда она потеряла отечество, когда ее крах обнажился во всем его безобразии, она снова пытается выдумывать столь же скороспелые рецепты спасения России и возрождения страны. Эта вторая сторона эмигрантских притязаний, исходящих от различных групп — монархистов, сторонников интервенции, бесчисленных проповедников русского мессианства, воинствующих генералов, приват-доцентов, «которые с Республикой — на ты», декадентов, — встречает у Дон-Аминадо решительный отпор.

Дон-Аминадо — интеллигент, разочаровавшийся в революции, — призывал эмигрантов трезво посмотреть на красноречивых политиков, этих «талеяранов из города Винницы», «элегантных циников» и «радикалов с прохвостинкой», так как результат обещаний опять будет печален и трагичен («Любители бескровной и святой»).

Среди эмигрантских деятелей были и такие, кто, наблюдая за НЭПом, пришел к выводу, что советский режим «правеет» и движется в сторону парламентской демократии. Отсюда возникли два представления о судьбах эмиграции. Согласно одному из них, Советская Россия изменяется изнутри и надо потерпеть и дожждаться решающих перемен. Другое требовало немедленного возвращения на родину. Дон-Аминадо отрицал и то, и другое, считая прекраснодушными иллюзиями и очередными утопиями.

Итак, в сборнике «Дым без отечества» сатира Дон-Аминадо направлена против попыток «спасения» России силой оружия или с помощью различных либеральных идеологических рецептов. Ему одинаково претят и лозунги о «замораживании» России, и многочисленные проекты установления в ней демократических форм правления.

Решительность, с какой Дон-Аминадо политически и человечески «просвещал» эмигрантскую интеллигенцию и эмигрантского обывателя, избавляя от ложных и вредных иллюзий, встретила глубокое и сочувственное понимание культурной среды русской колонии, потому что Дон-Аминадо затронул «общие струны» и потешался над общими «пороками» и «болезнями» русской эмиграции. Однако он не был бы большим поэтом, если бы только подверг уничтожающему смеху прежние и новые кумиры эмигрантов.

Эмиграция столкнулась с тем неоспоримым фактом, что она обречена жить в изгнании и что ее судьба оторвалась от судьбы России. Большинство эмигрантов были согласны с М. Алдановым, писавшим: «...многие из нас, несмотря на всю тяжесть, все моральные и материальные невзгоды

эмиграции, не сожалеют и, вероятно, так до конца и не будут сожалеть, что уехали из большевистской России. Эмиграция — большое зло, но рабство — зло еще гораздо худшее»¹. И перед русскими в Париже встали вопросы: как научиться жить без родины, но с родиной в душе и какую пользу могла бы принести эмиграция несчастной и истерзанной отчизне.

«Русская эмиграция, — писал впоследствии Г. Адамович, — в лице наиболее чутких и творчески-ответственных, можно бы даже сказать сочувливых, своих представителей оказалась одушевлена двойственным стремлением, вносящим разлад в ее духовное состояние: с одной стороны, смотреть в будущее, каково бы оно ни было, быть обращенным к будущему, чтобы по мере сил принять в его устройении участие, с другой стороны, помнить о прошлом, не возвеличивая его без разбора, но и не клевета на него, твердо хранить из его достояния то, что сохранения достойно. Кроме того: с одной стороны, оставаться подлинно русскими, быть подлинно верными России, нас создавшей и воспитавшей, с другой стороны, отбрасывать доводы и соображения сусально-патриотические, не изменять самим себе на том основании, что этого будто бы ждет и даже требует от нас наша обновленная родина»². Зреющая эмигрантская мысль начинает постепенно выходить из тупика. С.Л. Франк убеждает эмигрантов искать спасения не в идеалах, не в политике, а в спасении себя и своих ближних. Эмиграция научается понимать, что простые слова «жизнь» и «свобода» выше и значительнее всех ее политических идеалов, амбиций, притязаний. И что жить ненавистью нельзя. Ненависть и злоба порождают только еще большую ненависть и еще большую злобу, перерастая в угрюмое брюзжание и сопровождаясь всеми известными грехами тусклого и скучного бытия. Жить надо добром. «Люди думают, — обращался к эмиграции один из ее духовных пастырей Г. Федотов, — что они живут любовью к России, а на деле оказывается — ненавистью к большевикам. Но ненависть к злу, даже самая оправданная, не рождает добра. Чаще всего из отрицания зла родится новое зло»³. И он побуждал эмиграцию возделывать почву культуры.

Под влиянием этих идей эмиграция духовно изменилась, во всяком случае воздействие было значительным и благотворным по своим результатам. Главной задачей русской эмиграции Дон-Аминадо считал сохранение языка и культуры. Только так, по его мнению, можно пережить изгнание и остаться полезным своей родине. Не принимая режим советской России, он не надеялся ни на разложение коммунистической власти изнутри, ни на победу над ней извне. Его цель — поддерживать эмигрантов в их культурных начинаниях, в стремлении сохранить любовь к покинутой родине, в защите ценностей демократии. Его усилия по сближению русских с французами и отстаивание демократических убеждений были оценены Францией: впоследствии, в 1934 году, он был награжден орденом Почетного Легиона.

¹Современные записки, 1936, № 11. — С. 402.

²Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. — Париж, 1961. — С. 7.

³Современные записки, 1935, № 8. — С. 438.

В Париже уже тогда русская колония устраивала литературные, философские, исторические диспуты, литературно-художественные вечера и праздники. Публичные лекции читались выдающимися учеными и знаменитыми писателями и критиками. Была задумана и отчасти выполнена большая культурная программа издания биографий великих русских людей. В журналах публиковались замечательные произведения, популярные статьи и научные исследования. Издавались сочинения классиков. Проза, да и поэзия процветали. Дон-Аминадо принял в культурной жизни эмиграции самое непосредственное и живое участие. Несколько раз в году он устраивал собственные вечера, на которые приглашался цвет русской юмористики, французские авторы, известные ансамбли, театральные коллективы, балет, непременная «Летучая мышь». Объявления о вечерах Дон-Аминадо то и дело попадают в газете «Последние новости» тех лет. Но, кроме собственных вечеров, поэт организовывал и другие: он часто приглашался в качестве распорядителя праздников или выпускающего. Дон-Аминадо, как он сам говорил о себе, умел превращать и обыкновенный день в праздник. Он был одним из тех личностей, деятелей и писателей эмиграции, которые очень много содействовали подъему тона жизни эмигрантов, возвращению в них вкуса к жизни и отвращению от греха уныния. Он, как писала З. Шаховская, смеялся и «учил смеяться нас».

Жизнь продолжалась. Конечно, она не состояла из одних театральных праздников, но включала культуру как одно из основных слагаемых.

При всем этом Дон-Аминадо никогда не забывал и другого адреса своей сатиры — Советской России. В сатирических фельетонах Дон-Аминадо частенько доставалось советской власти. В стихотворениях «Эдем», «1920» он изображает новую Россию как царство насилия и тупости, где господствуют расстрелы, преследования инакомыслящих, страх, уравниловка. В стихотворении, иронически названном «У врат царства», Дон-Аминадо писал:

Все опростили. И все опростили.
Взяли из жизни и нежность, и звон.
Бросили наземь. Топтали и били.
Пили. Растлили. И выгнали вон...

Эмигрантская критика (в частности, М. Цетлин (Амари) в рецензии на второй сборник стихотворений Дон-Аминадо «Накинув плащ», но, имея в виду и стихотворения из книги «Дым без отечества») отмечала, что «насмешка Дон-Аминадо не зла», что в ней нет сатирического бича, сатирического негодования¹, что недостаток энергии отрицания уменьшает язвительность иронии, свойственной сатирическим стихотворениям Дон-Аминадо. Однако насмешка Дон-Аминадо всегда остается едкой и ядовитой.

Вместе с тем в сборнике «Дым без отечества» Дон-Аминадо открывал эмигранту достоинства демократии свободы, рисуя республиканский Па-

¹ Современные записки. Париж, 1928. Т. XXXVIII. — С. 538.

риж, «творящий, созидающий, живой», неутомимый. Он воспринимался поэтом на фоне трудных эмигрантских будней и мыслился чужой страной. В нем текла чужая жизнь, и потому он не мог извлечь душу героя, за которым стоял сам автор, от недугов. История для русских людей оказалась «мельницей богов», а пища ее жерновов — людские души. И все-таки успехи республики и демократии налицо.

В первой части стихотворения «Париж» поэт писал о том, что он, как и всякий эмигрант, все прошлое оставил позади. А во второй части он прямо обращается к великому городу:

Ты утончаешь все движенья,
Облагораживаешь быть.

Этот восторг от Парижа, конечно, не излечивает больной души, живущей Россией, но дает надежду на новую жизнь. Стихотворение «Республиканские восторги» заканчивается славой жизни:

В жизни каждый миг чудесен,
Если жить не среди хмурых,
А меж тех, кто легким танцем
Исчерпал себя вполне!
Как не спеть веселых песен,
Дробь не выбить на тамбуре,
Как не стать республиканцем
В этой ветреной стране!

Вселяя в души эмигрантов бодрость, Дон-Аминадо ни на минуту не забывал об их несчастном положении, отдавая себе ясный отчет, что Париж — вынужденная станция на страдном эмигрантском пути, которая никогда не заменит утраченной родины. Красота Парижа, какой бы великолепной она ни была, — не родная, а чужая красота. Стихотворение «Непобедимое» имеет символическое название: «непобедимым» Дон-Аминадо назвал чувство к родине, которое не могут в нем уничтожить ни роскошные сады, ни античные статуи, ни само пребывание в Париже. Это чувство неотступно. Стихотворение начинается невеселыми шутками:

Сижу в золотом Тюильрийском саду
И с грустью вздыхаю о многом.
О том, что нельзя мне играть в чехарду
Пред этим безнравственным богом.

А заканчивается оно на пронзительной и щемящей ноте:

Куда мне идти? И куда я пойду?
Анелка... Деревня... Россия...
Как много гвоздик в Тюильрийском саду!
И все они тоже чужие.

Память о России преследует эмигранта всюду. Так, на отдыхе («Труженики моря») внезапно «ночью снилась небылица»:

Курьерский поезд петербургский,
Горячий борщ, конечно, в Курске,
И северная ель.
Скорей, скорей! Уж Тула — справа.
Вот старый Серпухов. Застава.
Мгновенье... и — Москва.

Постоянная дума о России, боль о ней была неотъемлемой частью жизни обездоленного и лишенного родины эмигранта, которому уже надоела политика, которому хотелось обычной жизни, но он был опутан бытом. Вот эта «маленькая жизнь», незаметная, казалось бы, для постороннего глаза и довольно замкнутая, где эмигрант оставался наедине или в окружении семьи, друзей, знакомых, и привлекла Дон-Аминадо. И тут часто русский человек был беспомощен, растерян и заброшен. В «Стихах о бедности» он обращается к возлюбленной:

Не упорствуй, мой маленький друг,
И не гневайся гневом султанши.
Мы с тобой не поедem на юг.
Мы не будем купаться в Ла-Манше.

Я тебя также нежно люблю,
Все капризы готов исполнять я.
Но, увы, я тебе не куплю
Кружевного брюссельского платья.

Приемля жизнь, какова она есть, не требуя невозможного, эмигрант, говорил Дон-Аминадо, избавляет себя от самоистязания, мучительства, от суеты и пошлости. В противном случае его ждут разочарования, постоянные удары судьбы, и он погрязнет в ненависти, зависти, сплетнях и склоках. Нет никакой нужды казнить себя за бедность и негодовать на житейские невзгоды.

В одном из лучших стихотворений «Колыбельная» Дон-Аминадо вторит одноименному стихотворению Саши Черного: его лирический герой убежден в непреходящей ценности жизни, но конец отца и сына трагичен: воображение рисует отцу картину смерти обоих:

Спи, Данилка. Спи, мой чиж.
Вот и мы с тобой в Париж,
Чтоб не думали о нас,
Прикатали в добрый час.

Тут мы можем жить и ждать,
Не бояться, не дрожать.
Здесь — и добрая Sainte Vierge,
И консьержка и консьерж,

И жандарм с большим хвостом,
И республика притом.

Это, братец, не Москва,
Где на улицах трава.
Здесь асфальт, а в нем газон,
И на все есть свой резон.

Вишь, как в самое нутро
Ловко всажено метро,
Мчится, лязгает, грызет,
И бастует — и везет.

Значит, нечего тужить.
Будем ждать и будем жить.
Только чем?! Ну что ж, мой чиж
Ведь на то он и Париж,
Город-светоч, город-свет.
Есть тут русский комитет.
А при нем бюро труда.
Мы пойдем с тобой туда
И заявим: «Я и чиж
Переехали в Париж.
Он и я желаем есть.
Что у вас в Париже есть?!»

Ну, запишут, как и что.
Я продам свое пальто
И куплю тебе банан,
Саблю, хлыст и барабан.
День пройдет. И два. И пять.
Будем жить и будем ждать.

Будем жаловаться вслух,
Что сильнее плоть, чем дух,
Что до Бога высоко,
Что Россия далеко,
Что Данилка и что я —
Две песчинки бытия
И что скоро где-нибудь
Нас положат отдохнуть
Не на час, а навсегда,
И за счет бюро труда.
«Здесь лежат отец и чиж»,
И напишут: «Знай, Париж!
Неразлучные друзья,
Две песчинки бытия,
Две пылинки, две слезы,

Две дождинки злой грозы,
Прошумевшей над землей,
Тоже бедной, тоже злой».

Если Саша Черный нарисовал драматическую бытовую историю, то Дон-Аминадо объясняет сам приезд в Париж социальной катастрофой, жертвами которой оказались отец и сын. Он иронически называет прибытие в столицу Франции «добрым часом», потому что в России им пришлось бы «бояться и дрожать». Ситуация стихотворения такова, что лирический герой, пока сын спит, размышляет о том, чем и на что они будут жить в Париже. Лирический герой не верит в чудо, и все надежды — на город-светоч, на русский комитет, на бюро труда — последовательно рушатся. Неистребимая жажда жизни остается, но несчастному эмигранту приходится признать, что трагический конец неминуем.

Это переживание полноты жизни в преддверии неизбежной смерти еще более укрепляет мысль Дон-Аминадо о том, что жизнь сама по себе прекрасна и самоценна. И пусть конечный удел двух «песчинок бытия» грустен и безрадостен, он не отменяет чувство жизни, а обостряет его. Сборник «Дым без отечества» заканчивается призывом к эмигранту смириться во имя жизни и бытия с нестерпимыми бедами («Смирение»).

Эмигрантам, однако, пришлось пережить еще одно разочарование. В начале и середине 1920-х годов, во время введения НЭПа, эмиграция обсуждала два пути избавления от большевизма: правые, монархисты уповали на иностранную интервенцию, левые — на Термидор. Левые вожди эмиграции, в частности Милюков, видели в НЭПе признаки отступления советской власти от диктатуры и террора, ее поправление и надежду на возвращение к республиканской демократии, подобной западной¹.

Дон-Аминадо не верил ни в то, ни в другое и, как выяснилось вскоре, оказался прав: надежды снова обернулись иллюзиями. Поэт считал переломным 1926 год, ставший знаменательной датой и в истории русского зарубежья.

После смерти В.И. Ленина в 1924 году к предстоящему десятилетию советской власти политическая обстановка в СССР крайне обострилась. Первые же годы сталинского правления убедительно свидетельствовали, что ни о каком поправлении и тем более изменении природы советской власти речи просто не было и не могло быть: страна двигалась по пути жестокой диктатуры и развязывания террора.

Критика, теперь уже эмигрантской интеллигенции, вставшей в кризис идей, стала главной темой книги «Наша маленькая жизнь», последней истинно сатирической, насквозь желчной и саркастической в творчестве Дон-Аминадо. В ней во многих фельетонах («Руководство для начинающих», «Электрификация мозговых полушарий» и др.) сатирик

¹ Об этом писали в своих воспоминаниях и А. Седых, и Г. Иванов. Так, в статье «Конец Адамовича» Г.Иванов сообщал, что сотрудникам «Последних новостей» при осуждении советской власти рекомендовалось выражать «надежду на ее неизбежную эволюцию» (Иванов *Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3.: Мемуары. Литературная критика. — М., 1994. — С. 600).

ядовито рассуждает о крушении парламентаризма и необходимости диктатуры. Конечно, сам писатель так не думает, представляя точки зрения сторонников новой гражданской войны и нового похода против советской власти. Он иронически изображает западную Европу, которая подверглась двойному пагубному влиянию — дансинга и парламента, которые окончательно сгубили западные страны и под действием которых Запад «окончательно сгнил».

Сборник «Наша маленькая жизнь», кроме того, давал правдивое, остроумное и полное представление о жизни русского Парижа. «Империи падают, быт остается», — афористично утверждал Дон-Аминадо. Эмигрантский быт запечатлен в рассказах и фельетонах книги «Наша маленькая жизнь». Как бы гордо и красиво не именовали себя эмигранты — Россией, пребывающей в послании, Россией, временно выехавшей за границу, — произведения Дон-Аминадо возвращали их к реальности и напоминали о том, что они — изгои, живущие в чужой стране.

В сборниках «Дым без отечества» и «Наша маленькая жизнь» сложились отличительные признаки сатирического письма Дон-Аминадо: скупость и выразительность выражения, большей частью языкового характера (беспартийный писатель — писатель без партии, евразийцы среднего толка и просто бестолковые). Комизм держится на разрушении клише, ходячих оборотов, на гиперболах («...у человека весь спинной хребет сделан из белой слоновой кости, а в жилах течет даже не голубая кровь, а сплошная ляпис-лазурь»). Сатире Дон-Аминадо присущи афористичность, в основе которой лежит каламбур, комическое столкновение несовместимых понятий, слов, принадлежащих к разным стилистическим пластам, всеохватная и всепроникающая ирония. Эти ценные свойства позволили Дон-Аминадо возвыситься, как справедливо писала Л. Спиридонова, ежедневный «маленький фельетон» на уровень художественного произведения, что удавалось из его предшественников, пожалуй, только Некрасову¹.

Стихотворная книга «Дым без отечества» и прозаическая «Наша маленькая жизнь» были последними изданиями Дон-Аминадо, в которых господствовала негодующая, едкая и желчная сатира.

Постепенно, по мере того, как эмигрантская жизнь обустроивалась, и острота потери родины отступала перед неотложными житейскими заботами, перед необходимостью жить и кормить семью, в лирике усиливались бодрые интонации, а сатира сменялась незлобивым и добродушным юмором. Во всяком случае, по сравнению с первым сборником «Дым без отечества» в последующих — «Накинув плащ», «Нескучный сад», «В те баснословные года» — «лирическая сатира» и лирика преобладают над сарказмом.

Так, во втором сборнике «Накинув плащ» в негодующем сатирическом свете Дон-Аминадо выставлены те эмигранты, которые мечтают о реванше, об установлении монархии. Что же касается самой эмигрантской жизни, то она уже не кажется пустой и безысходной, как это преобладало в сборнике «Дым без отечества». Прелести бытия нельзя отме-

¹ Возможно, именно в этом и заключался смысл тезиса З. Гиппиус, согласно которому Дон-Аминадо — «поэт некрасовского типа».

нить, а беречь раны, ждать смерти или кончать самоубийством — не выход. Природа, робкая и нежная влюбленность, цвета и запахи, шумное многолюдье, энергия молодости, дерзость ума и поступка — все побуждает к наслаждению бытием. Так рождается у Дон-Аминадо тема жизни, ее наслаждений, ее неисчерпаемости, причем не в отдаленном будущем, а здесь, сегодня и сейчас. В стихотворении «Мадригал» поэт сначала говорит о себе:

Не надо ангелов, ни неба, ни алмазов.
Я жить хочу сегодня, и сейчас!

А потом в его речь естественно входит «мы» («Не надо ангелов, ни неба, ни алмазов, Мы жить хотим сегодня, и сейчас!»). Он славит не вечность, а сегодняшний «день, прелестный, преходящий» и не бессмертие, а «краткое, земное бытие», которым жили герои «бессмертного Шекспира», комедий Бомарше. И это чувство радости жизни как жизни объединяет все человечество.

В сборнике «Накинув плащ» обнаружилось, что Дон-Аминадо более всего любит игровой юмор, когда, «накинув плащ» иронии, он создает дистанцию между собой и своими героями, не теряя, однако, близости с ними. В совокупности с другими — легкой импровизацией, «высокой пробой» и «высоким качеством его стиха», «способностью к стихосложению удивительной», «четкостью ритма, хорошим звоном порой неожиданных рифм», «их живостью и подлинным остроумием» — они обусловили любовь читателей к стихотворениям Дон-Аминадо.

Таким образом, в сборнике «Накинув плащ» наметилась тема, характерная для творчества Дон-Аминадо второй половины 1920-х годов: призыв к исцелению от душевных недугов беспросветного уныния. Поэт смеется над эмигрантами, которые и спустя десять лет после изгнания и приезда во Францию все еще «шляются» по улицам Парижа «с мордой освежеванного кролика». Он советует им оглянуться вокруг, перестать предаваться воспоминаниям о потерянной родине и трезво осознать, что будущее покрыто мраком: «Не будем притворяться. Настоящего нет, будущее сокрыто, все в прошлом. Жизнь оголилась, обескрылилась, стала злой, жадной, прожорливой. Живем мы скучно, живем мы грустно, живем жестоко».

Лирический герой Дон-Аминадо — не просто вольный и веселый бродяга в испанском плаще с гитарой под полою, но и бесприютный, неприкаянный, и эмигрант подобен ему. Он пускается в воображаемые путешествия, пытается обрести пристанище, которое бы стало для него родным и уютным, но так и не может его найти. Перед его взором возникают разнообразные города: он видит «гранитный мир парижских площадей», «шум блистательных фонтанов», до него доносится ветер пустыни, воображение переносит его в старую Англию, в Германию, в шумный Неаполь, он наблюдает голубые поезда, уносящие путников к морю, огромные пароходы, плывущие по океанам. Это путешествуют люди, у которых есть дом. У лирического героя Дон-Аминадо нет дома, куда бы он мог вернуться после увлекательных странствий. Впрочем, у него есть память,

которая сохранила запахи родины. С их особой прелестью не могут сравниться никакие запахи других городов. Стало быть, для лирического героя и его автора нет другого пристанища, кроме русского дома. При этом сами воображаемые описания странствий — будь то весь мир или Россия — отличаются живостью и конкретностью. Дон-Аминадо любит деталь, любит вещи и, как обычно для него, создает настроение с помощью назывных предложений, которые складываются в символы, образующие целую картину («Утро. Вишни. Белый пух», «Русь, исправники и теща», «Пасха. Платице в горошину. Легкость. Дымность. Кисея. Допотопная провинция. Клены. Тополи. Скамья»). Он как бы сочетает принципы акмеизма с принципами импрессионизма, слово с живописью. Картины его становятся доступными одновременно и глазу, и слуху, и зрению, и обонянию, и воспоминанию, и воображению. В русских зарисовках он обычно передает постоянство, прочность, устойчивость и древность быта провинциальных городов и деревень России, усиленные личной, исповедальной, пронзительной и щемящей интонацией.

Часто поэт использует и фольклор, например, в стихотворении «Жили-были», вводя сказочный зачин («жили-были»), троекратные повторы в описаниях Москвы («Если б нам да в переулки, в переулки, в тупички»). Он помнит особые краски и свойства русского снега («синий снег, который режет, колет, жжет и холодит»), русские просторечные выражения («веревочкой завить»).

Между назывными предложениями остается незаполненное словесное пространство, которое возмещается самим читателем в общую наметченную автором картину. Тем самым Дон-Аминадо намечает штрихи своих акварелей, создавая очертания и побуждая читателя восполнить сознательно допущенные пробелы. Так из четких, казалось бы, и вполне определенных, ясных и точных примет, между которыми не проявлены логические связи, возникает романтическая неопределенность¹.

Иногда, правда, лирический герой Дон-Аминадо и готов бы отправиться в реальное, а не воображаемое путешествие, но состояние финансов бедного русского эмигранта не позволяет ему это сделать. Несмотря на весну, грусть не покидает его («Март месяц»). И все-таки природа², любовь, семья, красота, искусство — вот непреходящие ценности, которые должен чтить человек.

По контрасту с французской жизнью вспоминается русская, которая для предшествующих поколений предстает в каком-то лучезарном свете («Признание»):

На минувшее взираю
Я почти с благоговеньем.

¹ Та же синтаксическая конструкция может, однако, создавать и иное представление — «рубленной» прозы, соответствующей другому душевному состоянию автора: его угнетенному настроению.

² Любимые времена года во Франции — весна («Весенний пролог», «Март месяц») и осень («Сентябрьские розы», «Сентиментальная записка», «Без заглавия» — «Я люблю осенний дождь...»), в России — в основном лето («Бабье лето») и зима («Серебряные коньки», «Татьянин день»).

Я завидую невольно
Предыдущим поколениям.

Память о России неуничтожима, — она живет в душе и не дает ей покоя, о чем бы ни вспомнил эмигрант и где бы он в своем воображении ни оказался: в русском уезде («Уездная весна»), в Москве («Арбатские голуби»). В стихотворении «Уездная весна» с бесконечной любовью, щемящей грустью и легким, чуть заметным юмором Дон-Аминадо пунктиром намечает самые главные, самые характерные, самые дорогие приметы тихой и почти неподвижной русской провинции. Из подобранных отдельных слов, в данном случае — существительных — возникает зримая правдивая картина с ее особой душевной атмосферой. Вот девушка и ее окружение:

Паска. Платице в горошину.
Легкость. Дымность. Кисея.
Допотопная провинция.
Клены. Тополи. Скамья.

В ностальгических стихотворениях Дон-Аминадо побеждает лирика. Она торжествует над сатирой, но в то же время проникнута умным, добрым юмором. В стихотворении «Арбатские голуби» воскресает сюжет пушкинской сказки о несчастном старике, старухе и золотой рыбке, но поэт отказывается от волшебных даров, столь желанных для старухи Пушкина. Желание поэта более скромное и житейское:

А хотел бы я жить в переулке,
Возле самой Собачьей площади,
Где арбатские голуби летом
Меж собою по-русски воркуют.

Тоска по России заставляет вспоминать признаки позднего лета — увядающую зелень, «запахи пыльной травы», цвет неба («Небо какой-то старинной, Темной, густой синевы»). И эта детальность, конкретность описаний демонстрирует острую пристальность взгляда. Она приближает эмигранта к родине, потому что о ней помнит не разум только, а все чувства, вся душа. Казалось бы, во время «бабьего лета» («Нет даже слова такого В толстых чужих словарях») всюду видны приметы увядания, тленья, гибели:

Август. Ущерб. Увяданье.
Милый, единственный прах.
.....
Утро. Пастушья жалейка.
Поздний и горький волчец.

Но это увяданье не помеха: туда, в Россию, устремлена душа в ее печальном, но не осуществимом пока страстном желании, естественно вытекающем из нарисованной поэтом картины:

Эх, если б узкоколейка
Шла из Парижа в Елец...

Ностальгия об оставленной России связана у Дон-Аминадо не только с прошлым его страны, которое предстает в стихотворениях поэта в светлых, хотя и далеко не всегда, красках, но и с молодостью, с первой любовью, поэтическими начинаниями.

В свете этих мотивов меняется жесткое, непримиримое, желчное отношение к прошлому эмигрантской интеллигенции и к ее настоящему. Интонации стихотворений Дон-Аминадо заметно смягчены. И хотя грусть не покидает поэта, теперь она уже просматривается в свете общечеловеческих ценностей, а не с точки зрения исторического опыта эмиграции. Конкретность социального чувства не доминирует у поэта над общечеловеческими чувствами, а скорее подчиняется им.

В светлой дымке печали предстают теперь и русские города, и запах снега, и катанье на салазках и коньках, и уездная сирень, и провинция, и знакомые станции, и традиционные праздники вроде Татьянинного дня. В памяти поэта и его героев постоянно всплывает далекая и бережно хранящаяся в душе Россия. Кажется, они готовы вскочить в голубой поезд, чтобы вернуться на землю молодости, и мысленно торят путь через Германию, Польшу к украинским местечкам, к русским полям и пригородам Москвы. Вот почему, наблюдая за французскими голубыми поездами, каждый день уходящими к морю, за их богатыми пассажирами, поэт-эмигрант вдыхает особые запахи железной дороги, напоминающие ему Россию. Он не завидует голубым поездам и их населению не потому, что не может сесть в поезд и укатить к морю, а потому что поезда идут не туда, куда обращен его взор («Голубые поезда»).

Точно так же и самые прекрасные в мире города с их особыми запахами — не похожи на русские. В одном из замечательных стихотворений «Города и годы» Дон-Аминадо с горечью и грустью написал о том, что память сигнализирует о ни с чем не сравнимом запахе русской зимы и русского снега, который в отличие от других, уже не вспоминается. А между тем жизнь подходит к последней черте:

Старый Лондон пахнет ромом,
Жестью, дымом и туманом.
Но и этот запах может
Стать единственно желанным.

Ослепительный Неаполь,
Весь пронизанный закатом,
Пахнет мулями и слизью,
Тухлой рыбой и канатом.

Город Гамбург пахнет снедью,
Лесом, бочками и жиром,
И гнетущим, вездесущим,
Знаменитым добрым сыром.

А Севилья пахнет кожей,
Кипарисом и вервеной,
И прекрасной чайной розой,
Несравнимой, несравненной.

Вечных запахов Парижа
Только два. Они все те же:
Запах жареных каштанов
И фиалок запах свежий.

Есть чем вспомнить в поздний вечер,
Когда мало жить осталось,
То, чем в жизни этой брэнной
Сердце жадно надышалось!..

Но один есть в мире запах
И одна есть в мире нега:
Это русский зимний полдень,
Это русский запах снега.

Лишь его не может вспомнить
Сердце, помнящее много.
И уже толпятся тени
У последнего порога.

Следующий сборник «Нескучный сад» с примыкающими к нему, но не вошедшими в него стихотворениями снова наполнен ностальгическими мотивами. Многие стихотворения Дон-Аминадо начинается словами «Как рассказать...», имея в виду молодое поколение эмигрантов и французов, которые не чувствуют и не понимают, что особенного в цветении сирени в России, чем так привлекает уездная Россия, почему для русского необыкновенно пахнет отечественный снег. Но поэт неуверен, что ему удастся передать свои переживания, и он стремится не столько рассказать о России, сколько навеять ее образ. Это образ чаще всего связан опять-таки с молодостью, с любовью. В двух замечательных лирических стихотворениях «Уездная сирень» и «Как рассказать...» он выражает свое чувство через описание природы, природы и любви, через конкретные эпизоды, запечатлевшиеся в памяти. В этом, несомненно, виден ученик и последователь акмеистов, который любит и ценит деталь, который именно на деталях и приметах строит лирический «сюжет». При этом детали не только материальные или физические, но и воображаемые, придающие всей ситуации личный, интимный характер. Примечательно, что запах, например, и другие приметы не называются, а сообщается только впечатление от них: «Тем запахом, волнующим до слез, Единственным, родным, неповторимым...», которым «пахнет русская весна, Прирученная к позднему цветенью». Точно так же в стихотворении «Как рассказать...» описана русская зима. Автора интересует не сама по себе зима или зимний рассвет, а вызываемые ею и сопровождающие ее чув-

тво, непередаваемое волнение, тревогу, дающие кажущееся ощущение власти над миром и бессмертия, которые не поддаются воле рассудка и разума.

Порой на таких конкретных и точно названных деталях строится все стихотворение, например, «Дым». Русские приметы Дон-Аминадо воссоздает с необычайно тщательностью, потому что от воспоминаний остался лишь дым, но и этого дыма нет во Франции:

Помнишь дом на зеленой горке,
В четырех верстах от станции?
Помнишь запах рябины горький,
Которого нет во Франции...

Память о России у героя Дон-Аминадо строга — она отбирает отдельные детали: снег, его запах, платице в горошину, сирень, домик с зеленой крышей, но за перечислением слов всегда встает общая картина или цельное настроение. Поэт тоскует о России, понимая при этом, что родина не была идиллией, Несмотря на это, он хочет туда вернуться, забыть все катастрофы. Сознвая невозможность возвращения, постоянно воскрешает в сознании своем и читателя русские обороты, русские стихи, русские понятия. Многие стихотворения начинаются с известных строк, которым придается новый, чаще всего иронический, хотя и не теряющий глубины и серьезности смысл. Так, Дон-Аминадо переосмыслил известное стихотворение Игоря Северянина «Увертюра». Пародия, названная Дон-Аминадо «Подражание Игорю Северянину», не теряя чисто литературной, пародийной задачи, обращена все-таки не столько к Игорю Северянину, сколько к эмиграции, некоторые слои которой все еще стремились или надеялись вернуться в Россию и обрести потерянный социальный статус. С этой точки зрения, Игорь Северянин рисовался Дон-Аминадо не только манерным и жеманным поэтом, которому претил простой, ясный и трезвый язык, но поэтом, увлекающим читателя в идеальные неведомые страны, к парадоксальным и странным поступкам, уносящим в несбыточные мечты. Против этого пагубного идеальничанья, которым были и без того заражены многие эмигранты, и выступил Дон-Аминадо, используя стихи Игоря Северянина:

Не старайся постигнуть. Не отгадывай мысли.
Мысль витает в пространствах, но не может осесть.
Ананасы в шампанском окончательно скисли,
А в таком состоянии их немислимо есть.

Со второй половины 1920-х годов основными персонажами творчества Дон-Аминадо становятся русские эмигранты, утратившие связи с родиной и оставшиеся в чужой для них стране. В фельетоне «Русский Париж» Дон-Аминадо писал: «Мы осели, окрепли, обросли жизнерадостным французским бытом и, сами того не замечая, постепенно примирились с мелкобуржуазной психологией Жанны д'Арк. Я, например, искренне

убежден, что пессимизм есть не столько продукт истории, сколько следствие географии».

Эмигрантская жизнь постепенно входила, а к 1926 году вошла в привычную колею бытовых забот, семейных интересов, общения знакомых и друзей и русской диаспоры в целом. Именно с этого времени ее можно было назвать «Нашей маленькой жизнью», как точно зафиксировал Дон-Аминадо в прозаическом сборнике 1927 года под тем же названием и в одноименном стихотворении, написанном тогда же и вошедшем в сборник «Нескучный сад»¹.

«Наша маленькая жизнь», лишенная героики, в сборнике «Нескучный сад» четко поделена Дон-Аминадо на несколько сторон.

Одна связана с природой Франции. Если раньше для Дон-Аминадо при всей своей красоте, необычности и привлекательности природа Франции оставалась чужой, то теперь поэт не только восхищался ей и сравнивал с картинами художников, в том числе русских, но и ощущал огромное влияние на свою душу.

Другая сторона — эмигрантская молодежь, которая, по ощущению Дон-Аминадо, прочнее стоит на ногах, более практична, более образованна и более приспособлена к жизни, чем родители-изгнанники. Поэт с каким-то умилением глядит на веселую и бойкую эмигрантскую детвору («Вершки и корешки»). Воспроизводя эпизоды из жизни русской молодежи, Дон-Аминадо замечает, что у нее есть множество своих забот, в частности, в стихотворении «Аси-муси» сообщается о том, что «какая-то скука вселенская Придавила и давит» молодежь, но причина вселенской скуки — не та, что у родителей, не тоска по родине, а тоска по женихам. Тем не менее, Дон-Аминадо с оптимизмом смотрит на новое поколение эмигрантов, хотя предстоящие сложности жизни ему хорошо известны.

Третья сторона эмигрантской жизни — существование простых эмигрантов-обывателей. Изображая эту часть изгнанников, Дон-Аминадо сочетает юмор с сатирой, оставляя лирику за пределами темы.

Среди эмигрантов Дон-Аминадо замечает разные типы. Одни целиком сосредоточены на России, проникнуты тоской, их ничто не может расшевелить («Сон в зимнюю ночь»). Другие, и это не менее губительно, целиком уходят в познание себя, приводящее, как остроумно выразился Дон-Аминадо, к «отвращенью» собой, ибо, погружаясь в самого себя, эмигрант не находит ничего значительного и высокого в своей душе («Познай себя. Басня»).

Тяга к русскому, которая жила в эмигрантах и проявлялась то в виде душевного надлома, то в виде неотвязной тоски, то в пустых мечтах, то в самокопании, породила моду на русское, на подражание русским обычаям, нравам, которые часто оказывались ложными, псевдорусскими, пошлыми и в этой пошлости отвратительно смешными. В стихотворениях «От ворот поворот», «Вечеринка», «Жизнь графини де Петрушки», «Крик души» и др. поэт воссоздает эту бессмертную пошлость бытия,

¹ Название «Нескучный сад» не только напоминало эмигрантам место отдыха в Москве, но и в известной мере намекало на открывшуюся перед ними возможность несколько успокоиться, заняться домашними хлопотами, семьей, а не политическими спорами и распрями.

принимающую новые формы и даже упрекает себя за верность высоким идеалам («Почто горел на жертвенном огне»).

Дон-Аминадо беспощадно разоблачает такие неуклюжие подделки. В стихотворении «Творимая легенда» он передает свое впечатление от театрального спектакля. Соль зарисовки состояла в том, что спектакль поставлен французским привратником, который не разбирался ни в русских обычаях, ни в русских нравах.

Из русских номеров был составлен и концерт («Вечеринка») с дурным исполнением актеров. Не уступает им в подделках под русский стиль и литература («Жизнь графини де Петрушки»): безобразную русскую пиршуку, на которую собрались сомнительные личности, местные беллетристы «переделали в роман».

У русских эмигрантов, по убеждению Дон-Аминадо, кроме внутренних врагов в изгнании, главный из которых — душа эмигранта, есть два внешних врага — немецкий и итальянский фашизм и советская Россия.

В стихотворении «Паноптикум», как и во многих других¹, Дон-Аминадо нарисовал выразительную картину коллективного безумства, повального сумасшествия, в которое впала немецкая нация. Отвратительное впечатление, создаваемое поэтом, возникает из внешнего облика — автоматизм марширующих фашистских батальонов, непомерное насыщение утробы и — по контрасту — отсутствие мысли. Дон-Аминадо предугадал поражение Германии в схватке с человечеством и гордился тем, что его родина внесла решающий вклад в победу.

Поэт всегда стоял на стороне демократии и против ее гонителей и врагов. Но он точно и строго отличал переворот необходимый и благотворный от игрушечных революций южноамериканского или азиатского пошиба. С такой точки зрения Дон-Аминадо — решительный противник любой диктатуры, какое бы обличье она ни принимала. Для него в своих крайностях сходятся далеко не тождественные военные режимы в Латинской Америке, диктаторские системы в Европе (большевизм в России и фашизм в Италии, в Испании и в Германии), деспотии в Азии, монархии в Африке, ибо в конечном итоге они, во-первых, противоположны парламентской республиканской демократии, а во-вторых, держатся на силе штыков и порождают насилие.

Исключением в ряду диктаторских режимов не стала для Дон-Аминадо и Советская Россия. Все руководители Совдепии — циничные и погрязшие в зверствах недоумки, повинные в гибели миллионов людей, ра-

¹ Дон-Аминадо с самого начала возникновения фашизма был его откровенным, убежденным и упорным противником. Он не раз издевался над Муссолини, Гитлером и всей верхушкой третьего рейха. Он яростно выступал также против русских фашистов, в частности, В.В. Шульгина и других, которые надеялись с помощью фашистов освободить Россию от большевиков. Помимо сатирических стихотворений и фельетонов, направленных в адрес фашистов, Дон-Аминадо клеймил их и в своих афоризмах. Приводим некоторые из них, вошедшие в собрание афоризмов «Похвала глупости»: «Защищаясь от Гитлера, ссылаются на Гете... Не проще ли защитить Гете, сослав Гитлера?», «В Германии четыре миллиона безработных; зато все они — арийцы», «Министр Геббельс исключил Генриха Гейне из энциклопедического словаря. Одному дана власть над словом, другому — над словарем».

зорившие страну ради химер и в конечном счете преследовавшие своекорыстные цели.

В стихотворении «Только не сжата...» Дон-Аминадо вскрывает ложь, к которой вынуждена прибегать пропаганда, лицемерно бьющая в фанфары и захлебывающаяся от «успехов» в дежурных восторгах:

Все хорошо на далекой отчизне.
Мирно проходит строительство жизни.
«Только не сжата полоска одна.
Грустную думу наводит она». <...>

Занятая внутренней политической борьбой, расправой над бывшими сторонниками, ныне неугодными, держа в страхе репрессий весь народ, сталинская клика терпит поражение, как она выражается, «на хозяйственном фронте». В другом стихотворении («Без заглавия») вновь та же кричащая разница между словами и делами:

И смех, и веселье, и радость в политике!
Советская власть от большой самокритики
Опять расстреляла, казнила, повесила...
И все очень просто, и все очень весело!

Целью поэта становится разоблачение и высмеивание фальши, лежащей в основании государства, построенного коммунистами. В этой связи Дон-Аминадо предпочитает не негодующую высокую сатиру, обычно лишенную смеха, а сатиру, смешанную с юмором, давая читателю возможность вдоволь посмеяться над политическими увертками и обманом, которыми «вожди» потчуют народ. Он направляет комические стрелы на отдельные факты, которые, однако, приобретают общезначимый смысл и высмеивает в своих фельетонах, пародиях и обозрениях не большевистский режим в целом, а те или иные его дипломатические шаги, торговые проекты, бытовые сценки, за которыми встает античеловеческая сущность строя, мнящего себя самым справедливым и самым счастливым. Поводом для такого рода стихотворений служат обычно газетные сообщения о самых что ни на есть личных, интимных сторонах жизни в советской России.

Так, например, поэт прочел в газете «Известия»: «Крестьяне просят разъяснить, подлежит ли домашняя свинья коллективизации?» Ясно, что доведенные до отчаяния крестьяне протестуют против всеобъемлющего обобществления домашних животных, а власть сбивает их с толку. Дон-Аминадо смеется над нарочитым оглушением народа под видом каких-то высших целей. В стихотворении «Гамлет, принц вятский...» крестьяне поставлены властью в трагическое положение героя шекспировской трагедии, но объект трагедии снижен, и потому всей ситуации дается трагикомическое освещение:

Как поступить с последнею свиньей?
Считать ее наследницею барства,

Которая подтачивает строй
Единственного в мире государства? <...>

Крестьяне, как точно и остроумно подметил Дон-Аминадо, поставлены в положение шекспировского Гамлета, который не знает, как поступить. Советская власть нарочно не определила правила крестьянской жизни, по которым свинья считалась бы либо общественной, либо личной собственностью крестьян. И умные сельские люди, натерпевшиеся страхов, конфискаций и прочих прелестей, резонно спрашивают у власти, что собой представляет обыкновенная свинья в их хозяйстве. Дон-Аминадо вскрывает эту фальшь, он извлекает наружу зло, прикрываемое соображениями «высшего» порядка.

Дон-Аминадо не мог пройти и не прошел мимо советской литературы, искусства, в которых царили та же ложь и унижающая художников сервильность. Новый образцовый тип стихотворца, разоблачающего самого себя, он нарисовал в фельетоне «Поэт». Конкретным примером такого ублажающего власть поэта стал в представлении Дон-Аминадо Демьян Бедный («Послание Демьяну Бедному»).

В четвертом и последнем сборнике стихотворений «В те баснословные года» и в написанных в 1930–1940-е годы произведениях Дон-Аминадо сохраняет те же темы, что и в предыдущих трех и по существу ту же композицию¹. Сначала идут стихотворения, посвященные прошлому и просчетам интеллигентов. Но теперь они подаются в юмористическом ключе, без надрыва, без щемящей боли и большей частью в преломлении художественной моды в жизни искусства, где одно направление сменяется другим, одно имя уступает место другому, сопровождаемое краткими комментариями поэта. Дон-Аминадо восстанавливает историю общественной мысли в России, которая завершилась советской властью («Прологомены»).

Другое стихотворение («1917») почти все выдержано в вопросительных и назывных предложениях, которые складываются в один образ покрытой туманом степи со множеством курганов, как в старые средневековые времена:

Какой звезды сиял нам свет?
На утре дней, в истоках лет,
Больших дорог минуя стык,
Куда нас мчал лихой ямщик?..

Тут надо отметить, что стихотворения Дон-Аминадо в последнем сборнике становятся в целом заметно короче. Лаконизм их усиливает обобщенность и увеличивает их сатирическую и юмористическую силу. Так, довольно кратко поэт рисует в стихотворении «Беловежская пуща»

¹ Сборник «В те баснословные года» предварен двумя эпиграфами: «Я знал ее еще тогда В те баснословные года» (Тютчев) и «Серьезность в легкомыслии» (Бодлер). В них раскрыт замысел книги, проявившийся в двух главных темах: горестных судьбах России и судьбах смеха, который, несмотря ни на что, противостоит унынию и скрашивает жизнь.

Верховный совет, собрание народных депутатов. Теория расизма, развиваемая гитлеровской пропагандой о превосходстве арийской расы над всеми другими, смешно противопоставлена в стихотворении «Двенадцатый час» дарвиновской теории эволюции. Немецкая теория, по мнению Дон-Аминадо, звероподобна, но примененная к зверям, она возмущает даже их:

Немцы кричали: долой инородцев.
Лошади ржали: долой иноходцев.
Даже свинья, уж на что новичок,
Гордо ссылалась на свой пятачок.

Большинство стихотворений в последнем сборнике «В те баснословные года» посвящено эмиграции. Помимо юмора и сатиры, в них много лирики, связанной с восприятием искусства («В картине Кустодиева»), где в жанровой сценке воскресают русские мотивы, зарисовки природы («Летняя записка», «Короткая повесть»). В стихотворении «Летняя записка» остро ощущается тоска пространства при виде «волнующей и дальней» «синей дымки парохода», а в стихотворении «Короткая повесть» близкая смерть сада и пустота дома («Уже обрызганная кровью, Упала роза на гранит. Уже последнюю любовью Пылают астры. Сад молчит. Он отшумел. Он умирает. Дом заколочен. В доме тьма») да «обрывок женского письма» напоминают о любовном романе. Дон-Аминадо славит непредвзятое, простое, естественное отношение к жизни, без неумеренных вопросов и идиллических ожиданий («Свой угол»). Он приветствует тех, кто умел наслаждаться жизнью и ее дарами («Лирический антракт»). Тех же, кто воздвигает перед эмигрантами мировые вопросы, мешая налаживать спокойную жизнь, изображаются поэтом в смешном сатирическом свете и всячески дискредитируются.

Хорошо усвоив запросы читателя, поняв, что требует от него обычный эмигрант, Дон-Аминадо решил объясниться с ним, написав шуточное стихотворение «Друг-читатель»:

Читатель желает — ни много, ни мало
Такого призыва в манящую ширь,
Чтоб все веселило и все утешало
И мысли, и сердце, и желчный пузырь.

Читатель требует от юмориста и сатирика совмещения несовместимого — порыва в манящую даль и спокойствия, наставления и веселья, изображения его тоски и внушения бодрости духа, трезвости в передаче его судьбы и устремленности в идеальные, надзвездные выси:

А другу-читателю хочется жизни
И веры в бодрящий, в живой идеал.
И ты в него так это юмором брызни,
Чтоб он хоронил, но чтоб он хохотал.

Оценивая в целом эмигрантскую изгнанническую участь, Дон-Аминадо афористически метко выразил ее в знаменитом четверостишии с подводящим печальный итог названию «Послесловие»:

Жили. Были. Ели. Пили.
Воду в ступе толкли.
Вкруг да около ходили,
Мимо главного прошли.

Выдерживая стихотворение в оборотах народной речи, Дон-Аминадо, как и раньше, в стихотворении «Жили-были», разъединяет устойчивые сочетания (вместо «жили-были», «ели-пили» — «Жили. Были. Ели. Пили»), создавая не сказочный, а реальный контекст. Стихотворение отнесено не только к эмиграции, оно обладает значительно более широким и глубоким обобщенным смыслом, который может с грустью разделить любое поколение. И вместе с тем в стихотворном афоризме поэта нет зла, нет злорадства и негодования, он воспринимается как констатация известного и непреложного факта, как объективная данность. В этом и состоит его обобщающая энергия и сила.

Книга «В те баснословные года» стала итоговой в творчестве писателя, и некоторые стихотворения представляют собой авторскую исповедь. Общая тональность книги — грустно ироническая. Но эта ирония и эта грусть отнесены не столько к личной судьбе Дон-Аминадо или к судьбе его родины, сколько к истории человечества, которая, по мысли поэта, демонстрирует печальную и даже трагическую участь.

Между тем, и Дон-Аминадо отразил это в своей лирике, в жизни эмиграции происходили важные и конструктивные перемены, имевшие далеко идущие последствия, оцениваемые одновременно и как благоприятные, и как неблагоприятные.

Эмигрант, избранный Дон-Аминадо в качестве героя лирики, так или иначе приспособился к жизни в чужой стране. В стихотворении с ироническим названием «Идиллия» поэт описывает непритязательную домашнюю обстановку, в которой появляется новый образ — мальчика второго поколения русских эмигрантов, родившегося и учившегося во Франции. Этот новый тип русского человека был сразу схвачен поэтом:

И порой, и то с конфузом,
Вспомнив дедов и папаш,
Средним вырастет французом
Этот самый Колька наш.

Дон-Аминадо с горечью пишет об ассимиляции русских людей, которые вырастают в отдалении от русской культуры и уже плохо знают родную страну, родную литературу и забывают родной язык. Хорошо, что они легко вписываются в обстановку чужой страны, и она становится для них своей, что они вырастают обычными средними французами, но очень жаль, что они в то же время перестают быть средними русскими людьми. Молодое поколение денационализируется, и этот процесс приводит к

тому, что родители не понимают детей, а дети — родителей. Старшее поколение признает свое поражение с какой-то судорожной веселостью, скрывающей отчаяние.

В стихах и в прозе Дон-Аминадо создал образ Коли Сыроежкина, который стал как бы связующим звеном между автором и его «героями», между поколениями «отцов» и «детей», утрачивающих национальные черты, язык, привычки и образ мыслей.

Так появляется новая тема в поэзии Дон-Аминадо, новый образ русского мальчика, которому поэт посвятил несколько выразительных стихотворений.

Коля Сыроежкин — умный, сметливый, любознательный, непоседливый, озорной и находчивый мальчик. Он интересуется взрослой жизнью, но не может понять некоторые выражения. Например, как могут все большевики висеть на одном волоске, почему взвинченные нервы не отвинчивают обратно и куда идет папа, когда выходит из себя. Дома и среди знакомых тоже идут бесконечные споры между мужчинами. Женщины мечтают «жить по-человечески, а не прозябать физическим трудом без ванной комнаты». Комизм рассказа основан на прямом и переносном употреблении слов, на смешении французских и русских слов, на искажении грамматических оборотов и отступлении от языковых норм.

Коля, поскольку он подросток, не искушен в житейских уловках и хитростях. Поэтому своими вопросами невольно выдает тайные намерения родителей. Например: почему, когда гости уходят, мама говорит — слава Богу? Дон-Аминадо рассказал в своих поэтических и прозаических произведениях о воспитании Коли дома и его образовании во французской школе. Дома Коля, как и все дети, любит задавать каверзные вопросы и ставить в тупик родителей («Домашнее»):

Этот Коля Сыроежкин,
Это дьявол, а не мальчик!
Все, что видит, все, что слышит,
Он на ус себе мотает.
А потом начнет однажды
Все разматывать обратно,
Да расспрашивать, да мучить
Многословно, многократно.

Однажды поэт решил помочь Коле и написать за него сочинение или, по крайней мере, показать ему, как надо описать весну и вызываемое ею настроение. Но поэт далек от французской жизни, он не чувствует французскую весну, и из-под его пера выходит картина русской провинции

Проблеск неба голубого.
Сердце верит. Сердце ждет.
Дымка. Оттепель. Корова
Через улицу бредет. <...>

Так между Колей и поэтом устанавливается духовное родство, так в душу мальчика входят русские понятия, русские реалии. Но вряд ли Коля за это сочинение получит положительную оценку, потому что французский учитель сочтет сочинение, представленное мальчиком, чистой выдумкой, ибо такой весны, какую описал Коля, во Франции не было никогда.

В 1930-е годы Дон-Аминадо позволял себе веселить эмигрантов и чисто комическими стихотворениями («Моралитэ», «На кошачьей выставке», «Роман пишущих машинок»), не примешивая в них ни политики, ни сцен эмигрантского быта. Его мастерство как поэта неизмеримо выросло: он мог писать и терцинами, и восьмистишиями, легко и неожиданно рифмовал, причем часто писал стихотворения на одну рифму, демонстрируя великолепные стихотворческие возможности. Ему достаточно было взять любую популярную строку у авторов-классиков или песенников, чтобы, настроившись на нее, как на камертон, написать довольно объемное стихотворение, в котором не видно было особого труда. Но, включая то же стихотворение в книги, он его тщательно редактировал, и эта редакция кончилась усекованием иногда всех строф, кроме одной.

В конце 1930-х — начале 1940-х годов главными темами стали смех и ирония над социализмом и фашизмом, их «вождями», критика европейских стран и Америки, установивших лояльные отношения с Советской Россией и с Германией и ее союзниками. С этой точки зрения Дон-Аминадо смеялся и над зарубежными писателями, деятелями науки и культуры (Р. Роллан, Б. Шоу, Г. Уэллс, А. Жид и др.), которые, побывав в СССР, оказались слепыми и глухими, не увидев и не услышав стонов народа и страшной жизни в политическом застенке. Можно сказать, что ни одно крупное и мелкое событие, имевшее хоть сколько-нибудь комическое содержание, не укрылось от поэта, который самым внимательным образом изучал советские газеты.

По мере того, как в воздухе все больше «пахло грозой», по мере того, как угрозы миру раздавались из Германии, из Италии, из Японии и из СССР, Дон-Аминадо значительно реже, чем прежде, обращался к внутренним заботам эмиграции, к ее быту, к отношениям между людьми и все чаще к международным делам. Ему была не по душе политика западных держав и Америки, так и не нашедших путей усмирения Гитлера, он издевался над сговором Сталина и Гитлера перед второй мировой войной, выступал против незначительной финской кампании и, наконец, в нем проснулся трагический поэт в первые дни начавшейся битвы народов с фашистским режимом и фашистской идеологией. Он нашел высокие и торжественные слова, в которых запечатлел грозный смысл начавшегося идеологического и военного столкновения. В этой непростой ситуации его волновала судьба соотечественников-изгнанников, оказавшихся на чужой территории. Надо отдать должное поэту — он призвал эмигрантов, несмотря на все полученные ими душевные раны, выполнить свой гражданский и человеческий долг — выступить с оружием в руках против фашизма. Из поэта-сатирика и юмориста Дон-Аминадо неожиданно превратился в поэта праведного гнева, в поэта-трибуна. При этом он нис-

колько не сомневался, что фашизм совместными усилиями народов будет раздавлен и стерт с лица земли.

В 1930–1940-е годы Дон-Аминадо по-прежнему с иронией относился к эмиграции, хотя, конечно, не унижал ее грубыми оскорблениями и не опускался до громогласного хохота. В это время дистанция между поэтом и эмигрантами — героями его стихотворений заметно сокращается. Ирония касается и поэта, и эмигрантов. Так, в стихотворении «Приятно вспомнить» Дон-Аминадо, опираясь на пушкинские строки, описал свою либеральную молодость, когда он с энтузиазмом ходил на митинги и демонстрации:

«Когда легковерен и молод я был»,
Я тоже на митинги честно ходил...

Поэт давно уже предупреждал об античеловеческой сущности фашизма, о безумстве, овладевшем не только Гитлером и его бонзами, но и обманутым их сладкими обещаниями немецким народом. Гитлер сулил немцам не только земли, не только справедливость по отношению к Германии. Он сыграл на низменных инстинктах и патриотических чувствах — будто бы физическом, умственном, моральном превосходстве немецкой нации над всеми другими народами и на национальных амбициях униженной после первой мировой войны Германии, рвущейся к первенству на европейском континенте. Идеология была примитивной, но точно рассчитанной на обывателя, которому льстила мысль о господстве над низшими расами и о реванше. Теперь, когда фашистские идеи были обнародованы, а претензии Германии становились по существу все более непомерными, а по форме все более жесткими и неуступчивыми, Дон-Аминадо почти в каждом номере «Последних известий» вплоть до их закрытия непременно печатал стихотворения, афоризмы под рубриками «Новый Козьма Прутков», «Военный Козьма Прутков» и др., фельетоны, высмеивая идеологию Гитлера, его самого и его клику.

Главным объектом критики Дон-Аминадо стала фашистская идеология, а в ней — прежде всего расовая теория. Для прикрытия и оправдания агрессии, поскольку народы не намерены были добровольно ни отдавать свои территории, ни подпадать в зависимость от Германии, Гитлер и фашистская верхушка предложили немцам соблазнительную идею о расовом превосходстве арийцев, которые уже в силу этого обязаны стать господами и властелинами мира. С этой целью были тщательно разработаны ритуалы, подчеркивающие воинственность, дух повеления, парады, формы мундиров, поведение мужчин и женщин, обращение с противниками, инакомыслящими, непокорными, пленными, то есть вся атрибутика милитаристской диктатуры, устремленной к насилию. В этих условиях основной удар должен быть нанесен наращиванием военной мощи европейских государств, которая могла бы отрезвить немецкую военщину. Но европейским странам не удалось договориться о совместном противодействии планам Гитлера. Кроме того, у них еще брезжила надежда, что Гитлер не решится на войну большого масштаба. Дон-Аминадо смешно изобразил политику европейских стран по отношению к Гер-

мании через официальные коммюнике, в которых рассказывается о событиях и встречах. Сначала он излагает содержание коммюнике то от себя, то от участника, а затем оно обобщается («Коммюнике»):

Ездил к фюреру на гольф,
Имя фюрера Адольф.
Видел Риббентропа.
В общем, смысл коммюнике
На английском языке:
— Бедная Европа!

Дон-Аминадо часто изображает фашистский режим как паноптикум, собрание сумасшедших или находящихся в бреду (насколько стихотворений названо «Паноптикум»). Однако сумасшедшими, производящими впечатление невменяемых, сделались вовсе не безумные и не считающие себя безумными люди. Стало быть, они сознательно изобретают теории и ритуалы для античеловеческих целей, готовы и осуществляя гибель миллионов. Дон-Аминадо сразу почувствовал и понял, какие страшные испытания ожидают народы. Поэтому военное противодействие фашизму со стороны государств должно сопровождаться комическим развенчанием гнусной людоедской идеологии («Миллион терзаний»). Иронически рассуждая о своем происхождении, Дон-Аминадо строит стихотворение так, что в конце его приводит читателя к безумному выводу: «Не то я вовсе совсем не я...».

Сумасшествием, само того не подозревая, страдает — с точки зрения остального нормального человечества — прежде всего Гитлер и его ближайшие окружение. У каждого из них разная форма безумия. Гитлер поражен безумием величия и «божественной» избранныости, которые он не устает демонстрировать («Вступление»). И после того, как Дон-Аминадо издевательски поднимает Гитлера на исторические котурны как идеал железобетонных немок, несмотря на бильярдную кличку, он тут же сбрасывает его с олимпийских высот:

Над лбом невысоким и бледным
Пробор маслянистый и пошлый.
И усики, снятые прямо
С уездного писаря штаба.

В заключительных стихах перед читателем вырисовывается образ внутренне неполноценного и умственно больного извращенца, возмнившего себя сверхчеловеком. Каждому событию, самому незначительному и, так сказать, домашнему, он склонен придавать значение эпохальное.

Дон-Аминадо прочитал в немецких газетах, что «Сестра Адольфа покинула Берхтесгаден», оставив Гитлера одного в его резиденции. Это знаменательное для всего мира событие вызвало у поэта смешные строки стихотворения «Элегия»:

Унылая доля,
Худая пора...
Уехала Поля,
Родная сестра.

Без Поли в голову Гитлера лезут дурные мысли, от которых нет защиты: то ему представляется, что уже готов динамит, чтобы совершить покушение на фюрера, то «снился Черчилль, Который во мраке, Оружьем звеня, В цилиндре, во фраке, Идет на меня», а ответить на угрозу нечем:

А я только лаю
Бессильно в ответ,
И к Поле взываю...
А Поли уж нет!

Фантастические и фанатические бредни Гитлера поддерживает его окружение, ставящее фюрера рядом с Богом, а фактически — выше его. Эти глупые претензии особенно впечатляюще выразил Бальдур фон Ширах, заявивший: «Повинуйся только Адольфу Гитлеру и Господу Богу!» Дон-Аминадо едко высмеял ретивых подхалимов, требующих от населения беспрекословного подчинения преступным приказам фюрера, в стихотворении «Урок богословия».

Рядом с Гитлером поэт поместил ближайших сумасшедших из его клики: Геринга («Геринг»), Геббельса («Послание к Геббельсу») и др. Каждый из них безумен по-своему. Геринг никак не похож на героя («Одутловатый. Плутоватый. Неубедительный. Сырой. Мясистый. Рыхлый. Розоватый»). Главное его занятие — пустить пыль в глаза. Он похож на лукавого Приапа. Геббельс — ненавистник культуры, стремящийся установить во всем мире «мрак железный». Все эти фанатично преданные Гитлеру безумцы решили развязать войну («Бараний рог»). Однако Дон-Аминадо уверен, что солдаты идут навстречу своей страшной судьбе. Он ни на минуту не сомневался, что человечество осилит германский фашизм, потому что попирает законы бытия и выступать против естества, никому не дано. В стихотворении «Видение будущего» он писал:

Непреложны и вечны пути Бытия,
И подспудное рвется наружу.
Возвращается ветер на круги своя,
А фон Папен в глубокую лужу.

Итак, одна опасность, по мнению Дон-Аминадо и большинства русской эмиграции, исходила от Германии и ее союзников — Италии, Японии, Испании и прочих. Другая — от СССР. Эмигранты считали, что между Германией и СССР, между Гитлером и Сталиным было много общего. Гитлер и Сталин даже назывались одинаково — фюрер и вождь. Оба установили в своих странах жестокие, кровавые диктатуры и содер-

жали громадный репрессивный аппарат, оба преследовали инакомыслящих, создавая страны с единообразием мнений и поведения, оба желали, чтобы их превозносили до небес и были падки на лесть, оба скрывали свои истинные намерения под ложными благовидными предложениями, оба наращивали военную мощь и были не прочь поживиться территориями за счет других государств, оба окружали себя прихвостнями, которых время от времени уничтожали. Наконец, оба камуфлировали свои бесстыдные теории заботой о будущем процветании народов, утверждая, что нигде столь счастливым не чувствует себя население, как в Германии и в России. Однако между фашизмом и социализмом было и различие, которое заключалось не только в формах, ритуалах, но и в содержании — в идеологии. Фашизм опирался на расовую теорию, социализм — на марксизм-ленинизм. Германия настаивала на превосходстве арийской расы, СССР — на особой миссии пролетариата, открывающего путь к мировой революции народам всего мира. Но эти различия не были значительными, потому что методы и конечные результаты осуществления идеологий были одинаковы — установление господства над миром или большей его частью.

Дон-Аминадо часто изображал Гитлера и Сталина вместе, как двух одинаково кровавых соперников. В стихотворении «Без заглавия» он вывел их в виде двух дядей, каждый из которых претендует на единоличное первенство.

Общность между гитлеровской и сталинской диктатурами подчеркнута возмущенным Дон-Аминадо в стихотворении «Круг чтения», которому предпослан эпиграф: «В советской России готовится перевод знаменитой книги Гитлера “Mein Kampf”». Оказывается, несмотря на соперничество и разногласия, диктатуры тянутся друг к другу.

Подобно тому, как эмигранты были недовольны политикой европейских стран в отношении Гитлера, так они не удовлетворены политикой тех же стран и в отношении советской России, только по несколько иным основаниям. Если европейские страны не проявляли решительности, чтобы обуздать гитлеровскую агрессию и положить предел территориальным притязаниям фюрера, и это вызывало обоснованную критику со стороны русской диаспоры, то претензии эмигрантов к европейским странам относительно их русской политики заключались в следующем: европейские страны закрывают глаза на диктатуру в России из-за выгодной торговли с Советами, из-за дешевого сырья, из-за несоизмеримо низких, по сравнению с мировыми, цен на русские богатства Эрмитажа и других хранилищ, а также вследствие лукулловых пиров и пышных кремлевских угощений, которыми потчуют званных и незванных гостей красные правители. В этом смысле Дон-Аминадо и русские эмигранты были настоящими патриотами России, которые заботились о ее национальном достоянии, гневно осуждая или высмеивая недальновидных «вождей». В стихотворении «Без заглавия» Дон-Аминадо разоблачил этих знатных и незнатных господ, с удовольствием готовых поживиться за русский счет:

Со всех концов летела саранча...
Мэллон скупал картины Эрмитажа.

Мисс Шеридан лепила Ильича.
И сам Уэллс проехался для стажа.

Воспользовавшись названием знаменитого стихотворения Вл. Соловьева «*Ex oriente lux*», Дон-Аминадо напечатал под тем же заглавием стихотворение, посвященное проекту новой конституции СССР, которая закрепляла так называемые демократические принципы социализма. Он иронически обыграл соловьевское выражение «Свет с Востока», рассказывая читателю, какой именно «свет» пролился из советской России.

Дон-Аминадо раскрывал разные особенности советского общества на протяжении двадцати лет своей службы в «Последних новостях». Он считал своим долгом откликаться на все годовщины октябрьского переворота, последовательно проводя мысль об узурпации власти, совершенной большевиками, о принципе единоличного правления, о провозглашенном терроре, на котором держался режим.

Например, образ Сталина комически трактовался поэтом в стихотворении «Кантата», которое сопровождается выразительным эпиграфом — «“Слава солнцу золотому, Слава звездам на Кремле... Слава Сталину родному, Слава Сталинской земле!” Стихи А. Прокофьева в “Литературном Современнике”». Здесь на первом месте сатирически разоблачается неуместное и приторное славословие.

Иногда выражение «любви» к вождю принимает причудливые формы. Например, как следует из эпиграфа к стихотворению «Увенчание вождя», «На XVII партийном съезде Сталину подарена гармонь». Дарители, очевидно, не подумали, зачем вождю гармонь и что он с ней будет делать. Кроме того, гармонь как инструмент и как слово вызывает разные, в том числе и смешные ассоциации. Ими-то и воспользовался Дон-Аминадо в стихотворении «Увенчание вождя»:

«Была та смутная пора,
Когда Россия молодая»,
К стопам державным припадая,
Кричала Сталину «ура!»

Дарение гармошки осмыслено как великое историческое событие мирового масштаба и значения, равного которому до сих пор не было на свете. Поэтому оно вызывает повышенную эмоциональную реакцию, хотя сам предмет, отмечаемый парадом войск, волнением Калинина, рыданием Зиновьева и неистовством Радека, вполне обиходный и бытовой. На этом бросающемся в глаза несоответствии и строится оправданный комизм стихотворения.

К сатирическому портрету Сталина примыкают комические портреты «вождей» меньшего масштаба и значения. В поле зрения Дон-Аминадо находилась вся советская верхушка. Поэт часто изображал всю сталинскую свиту и каждого в отдельности, умело передавая своеобразие каждого лица.

Не менее сатиричен облик Клим Ворошилова, мнящего себя великим полководцем: «Писарь, душка, маршал», «Наш пронзительный

фельдфебель, Наш Даву и наш Клебер». Столь же впечатляюще нарисован в стихотворении «Голубь мира» Литвинов, которому прочили Нобелевскую премию мира, тогда как он сделал все от него зависящее, что как раз мир-то и не наступил.

Дон-Аминадо стремился изобразить каждого в момент высшего расцвета его политической деятельности и в момент падения, когда по воле вождя тот или иной соратник Сталина становится бывшим и отбывает то на покой, то в ссылку, то стирается с земли. Так, очередной жертвой в стихотворении «Еще одна» выведен тот же Литвинов, впавший в немилость:

Молчи, мой друг. Молчи, Зоил.
Литвинов был. Литвинов сплыл.

Иными манерами отличался другой сподвижник «вождя» — Луначарский («Юбилейное поздравление с заграничной маркой»), грешивший прозой и драматургией, но не снискавший успеха на писательской ниве. В ритме плясового хорea, в легком стиле с применением частушек Дон-Аминадо создает образ бонвивана и бездарного графомана, руководящего просвещением страны.

Не уступают Литвинову и Луначарскому Молотов, Калинин, Буденный и прочие «вожди». Но им повезло больше: других, ленинских выдвиженцев, время от времени отправляют в отставку, сажают и расстреливают. Такая участь постигла не только Троцкого, Зиновьева, но и кремлевского зубоскала Карла Радека, первоначальная должность которого — «Смешить больного Ильича».

Собственных выдвиженцев красное солнышко Сталин тоже не щадил. Некоторые, как бывший солдат Бубнов, брошенный на фронт просвещения, благополучно отправлены в отставку («Конец Чертопханова»), чему бесконечно рад народ, поющий обновленную старую песенку. Другие, как палач Ягода, удостоились большей «милости» — расстрела. Краткая биография поверженного наркома «изложена» Дон-Аминадо в стихотворении «Ягода»:

Работал, рук не покладая.
Сходил в подвал. Читал дела.
И, вздох глубокий испуская,
Сжигал расстрелянных дотла.

Но итог жизни закономерен: «И смерть. И больше ничего».

Для Дон-Аминадо все руководители-коммунисты похожи друг на друга своей ненавистью к людям, прикрытой заботой о народе. Они убеждены, что лучше знают интересы народов, чем сами народы.

У большинства приближенных к власти, а, стало быть, к пайку, либо совершенно атрофировано «чувство тошноты», либо оно отсутствует за ненужностью, либо поглощено страхом. Так или иначе, сервилизм — один из неперенных, объективных, закономерных и неуничтожимых признаков диктатуры, которым особенно искусно владеют мастера сло-

ва. Дон-Аминадо посвятил этому примечательному явлению несколько стихотворных фельетонов, основанных на газетных сообщениях. В качестве фигурантов на роли выдающихся льстецов он выбирал не каких-то неизвестных лиц, а прославленных или весьма известных писателей — Горького, А.Н. Толстого, И. Сельвинского и других, каждый из которых изошрялся в лизоблудстве.

В стихотворении «Душа писателя» он высмеял Горького, посетившего строительство Беломорско-Балтийского канала и произнесшего там речь, в которой были слова «Я потрясен, я счастлив». При этом писатель Горький смахнул невольно навернувшуюся слезу.

Все русские люди на родине и на чужбине, узнав про то, что великий писатель побывал на канале, ждали от Горького правдивых слов, смелой и суровой оценки сталинских репрессий. Однако Горький не оправдал их надежд.

Вслед за Горьким и другие мастера культуры стали с успехом подвизаться на этом бесславном поприще. Например, поэт Илья Сельвинский так высказался о заседаниях ЦИКа: «Стенограмма любого пленума ЦИКа полна такого захватывающего интереса, какого не найти ни в легендах Шехерезады, ни в приключениях Робинзона Крузо!» Дон-Аминадо услышал эти странные сравнения и написал фельетон-эпиграмму «Поэт и пятки».

Пожалуй, однако, вопреки мнению Дон-Аминадо, Горький и Сельвинский должны все-таки уступить пальму первенства в этом лакейском виде состязания испытанному и мастеровитому А.Н. Толстому. Обращаясь к советским писателям, он произнес: «Благодаря нашему гениальному Сталину мы поднялись на головокружительные высоты моральной и физической свободы. Люди Запада глядят на нас, как на жителей вершин!..» Слова «жители вершин» и стали заглавием сатирического стихотворения Дон-Аминадо.

Творчество Дон-Аминадо было прервано начавшейся второй мировой войной. В стихотворении «Баллада» Дон-Аминадо издевался над покорностью и близорукостью немцев, которых жажда реванша влекла на встречу их «страшной судьбе». В этом стихотворении юмористическая интонация вытесняется трагической, которая через очень короткое время становится господствующей.

Задача эмиграции в этих, коренным образом изменившихся условиях, состоит в том, чтобы мужественно встретить испытания и не изменить принципам гуманности, не обесславить себя неблагоприятными поступками и верить, что торжество победы придет:

Перестрадать. Дожить. Дождаться —
И увидеть на склоне дней,
Как будет висельник болтаться
На перекладине своей.

Так сатирический и юмористический поэт русского зарубежья преобразился в трагического поэта, нашедшего нужные слова для своих соотечественников в грозные дни военного лихолетья.

Творческий портрет Дон-Аминадо был бы не полон, если умолчать о его блестящем таланте импровизатора и непревзойденного мастера глупого и часто философского афоризма. Одни критики даже полагали, что истоки творчества Дон-Аминадо, причем и поэтического, и прозаического, лежали в русской юмористике и вели его писательскую родословную от Козьмы Пруткова, другие прочно связывали его с французской школой острословия. Г. Адамович, исходя из своего представления об афоризме¹, решительно утверждал, что «В Дон-Аминадо скрыт настоящий афорист <...>. Говорю: «скрыт» — потому что лишь изредка он дает себе волю, большей же частью добросовестно играет раз навсегда принятую роль. <...> Дон-Аминадо неизменно переносит главную тяжесть своих афоризмов на каламбур. Игра слов у него «выпирает» из текста, перевешивает, вызывая смех: этого-то ему и нужно. Но природу афористического творчества он чувствует безошибочно, и если бы не маска юмориста, он мог бы дать своему дару развернуться и сохранить чувство меры. Кстати, у него французский склад ума², несмотря на вздохи о России, — суховатый и сдержанный в грусти, ясный даже в лиризме. Острословие ему глубоко свойственно. Когда Дон-Аминадо говорит, например: «Ничто так не мешает видеть, как точка зрения» или «Чтобы доверие было прочным, обман должен быть длительным» — это почти классический образец афоризма. Но большей частью его тянет к явной шутке, и тогда получаются такие изречения: «Выходя из себя, не забудьте вернуться», забавнейшие, но слишком шаржированные, чтобы казаться правдивыми. Чуть ли не в каждой фразе «Нового Козьмы Пруткова» можно найти эту удивительную способность использовать структуру речи для того, чтобы высечь из нее мысль, и как ни толкает на

¹ По мнению Г. Адамовича, афоризм — «не просто смелая или глубокая мысль, удачно и, так сказать, чеканно выраженная. В настоящем афоризме всегда таится каламбур, который придает выражению неожиданную остроту. Порой каламбур этот находится в зачаточном состоянии, обнаруживается лишь в сближении двух однородных понятий, — как у Ларошфуко; порой выносит на себе самую мысль, которая только оттого и кажется необычайно пронизательной, что облечена в необычную форму, — как, например, в знаменитом паскалевском изречении «*Le coeur a raison que la raison ne connait pas*» («У сердца свои доводы, которые не признает рассудок» — В.К.). Замените во втором случае *raison* каким-либо другим словом того же смысла — бессмертное изречение превратится в довольно заунывную сентенцию» (Последние новости, 1935, 2 мая, № 5152. — С. 3).

² В другой статье «Литературные заметки» Г. Адамович писал, что афоризмы Дон-Аминадо на французском языке (*Aminado D. Pointes de Feu. Recueil de maximes.* — Paris, 1939. — В.К.) выглядят изящнее: «С удивлением надо признать, что французский язык оказался Аминадо чрезвычайно «к лицу», не только не искажив его писаний, но даже украсив их. Французский язык как бы помогает ему, сотруничают с ним; русский же — сопротивляется... Нет на свете, конечно, языка менее афористического, нежели русский! При всем своем чудесном богатстве и мощи он мягок, уклончив, он как будто женственен, в нем нет той отточенности, тех *pointes* (острот, игры слов — В.К.), которые в афоризме необходимы. Наш синтаксис антиафористичен, не говоря уже о других наших свойствах не грамматических, а психологических, но в грамматике отразившихся!» (Последние новости, 1939, 16 марта, № 6562. — С. 4). Высказывая мысль о «неафористичности» русского языка, Г. Адамович ссылался на В.Я. Брюсова.

крайности профессиональная обязанность общественного увеселителя, все же натура художника берет свое»¹. По поводу того, что Дон-Аминадо связал свое имя с Козьмой Прутковым («Новый Козьма Прутков», «Военный Козьма Прутков»), Г. Адамович заметил: «Напрасно... Дон-Аминадо скромничает и притворяется учеником Козьмы Пруткова. Тот не писал так. У Козьмы Пруткова было не только меньше словесной находчивости, но и самый юмор был площе, грубее, без щемяще-печального отзвука той «суеты сует», которая одна только и облагораживает смех...» И дальше: «Какой, в самом деле, Дон-Аминадо — Козьма Прутков? Какой это «увеселитель»? Нет сейчас в нашей литературе писателя более чем он, безнадежного и в этой своей безнадежности более трезвого, — что особенно разительно. Каламбуры, шутки, «цветы юмора», так сказать... Но благодаря этим, будто бы невинным, «цветочкам», Дон-Аминадо удается сказать то, что никогда писатель «серьезный» сказать не мог бы, потому что серьезных, т.е. прямых, слов такого смысла никто не в состоянии был бы вынести. <...> Дон-Аминадо прикидывается весельчаком и под шумок протаскивает такую тоску, такое сердечное опустошение, такое отчаянье, что нетронутым в мире не остается почти ничего. Он как будто приглашает не верить ему, — ну что вы, помилуйте, это же все пишется от третьего лица, от имени простака, пустившегося философствовать, разве нормальный, корректный человек станет такое утверждать! — но настойчивость, с которой он за своего героя прячется, наводит на мысль, что, по существу дела, он с ним заодно и пользуется им для того только, чтобы быть собой. Выдает и тон, — личный, а не заимствованный: в трезво-грустные свои записи Дон-Аминадо как-то особенно полно укладывается, гораздо полнее и безболезненнее, чем, например, в прочувствованные и будто бы взволнованные строчки о России, то там, то здесь разбросанные по его книге...». По мнению Г. Адамовича, Дон-Аминадо «от какой-то внутренней стыдливости» предпочитает «ужимки и усмешки прямоте». «Остается «нетронутым», — писал он, — пожалуй, только человек, в самых редких своих, самых глубоких чувствах... Притом человек одинокий. Даже дружба — под подозрением. «Не преувеличивай значение дружбы — это уменьшает число друзей». «Волосы как друзья: седеют и редуют?», «Есть два способа пройти мимо ближнего своего: либо находясь вдалеке от него, либо живя с ним бок о бок», «На свете много хороших людей, но все они страшно заняты». Однако тут-то «ощущение осадка есть признак души», «только находясь в большой толпе, и понимаешь, что такое безлюдье», «только неказанные слова запоминаются», «если человек слышит голос совести, то у него вопросы решаются большинством одного голоса», и так далее. «В человеке — если он не поддался общей порче» — Дон-Аминадо, по замечанию Г. Адамовича, «что-то еще согласен пощадить. Но все, что составляет внешнюю повседневную жизнь, вызывает у него только горечь и скуку, без всяких надежд, без проблеска огоньков». Возражая Дон-Аминадо, критик размышляет: «Мир и жизнь не обидчивы и с оскорблениями не считаются, особенно, если эти оскорбления наносятся в такой уклончивой форме... Цену себе они знают, кажется, лучше

¹Последние новости, 1935, 2 мая, № 5152. — С. 3.

кого бы то ни было и дают больше всего творческих сил именно людям, которые готовы сойти с ума от беспричинной тоски и «томления духа». В этом — противоречие, в этом же, может быть, и путь примирения». Если, добавляет Г. Адамович, «Дон-Аминадо не потерял способности смеяться, он должен с этим в конце концов согласиться»¹.

Г. Адамович проникательно уловил в насмешке, в убийственной иронии Дон-Аминадо беспощадность, «бесслезность», трезвость, которые, однако, не были тотальными, — человека в его простых и вечных чувствах они все-таки оставляли живым.

Г. Адамович был прав: между двумя масками — «Козьмой Прутковым» и «Новым Козьмой Прутковым» — больше различий, чем сходства. В остроумных афоризмах Дон-Аминадо смех прикрывает глубокое отчаяние и разочарование.

Созданный А.К. Толстым и братьями Жемчужниковыми образ чиновника Пробирной палатки Козьмы Пруткова отличается равнодушием к политике. Как чиновник, он благонамерен, вполне доволен своей жизнью, его не гнетут общественные язвы. Он далек от всякого разочарования и тоски. Прочная бытовая устойчивость и душевное спокойствие позволяют Козьме Пруткову выступать «учителем жизни». Твердо стоя на земле, Козьма Прутков огрубляет и тем самым высмеивает ложное глубокомыслие философских суждений, романтизм и пустозвонство в литературе. В своих забавно-претенциозных афоризмах он держится ходячей морали, так называемого «здорового смысла», которые тут же и подрываются его банальными высказываниями. Поэтому адрес афоризмов Козьмы Пруткова двойной — он направлен и на предмет осмеяния, и — отраженно — на себя. Поучая российского обывателя, Козьма Прутков остается в рамках тривиальности и, стало быть, от этого обывателя мало чем отличается («Наука изощряет ум, учение вострит память», «Лучше скажи мало, но хорошо» и т.д.). Он — плоть от плоти обывательского, в том числе чиновничьего, мира. Таким образом, между авторами маски и самой маской — «дистанция огромного размера».

Маска «Нового Козьмы Пруткова» сближена с авторской: многие афоризмы личностны, в них явственно проступают мысли, чувства, боль, образ выражения Дон-Аминадо. «Новый Козьма Прутков» погружен в жизнь мира, в жизнь общества. Много афоризмов посвящено политике.

Близость «Нового Козьмы Пруткова» к автору проявляется и в скептицизме («Протягивая руку помощи, не сжимайте ее в кулак», «Не превеличивай значения дружбы, это уменьшает число друзей», «Пытай дружбу каленым железом, но не испытывай ее благородным металлом»,

¹ Там же. Та же мысль высказана в «Литературных заметках»: «Задавал ли кто-нибудь себе вопрос: о чем пишет Аминадо, по-французски или по-русски, все равно, что он «хочет сказать»? Не годится ли для его писаний сравнение с серной кислотой? Ничто не остается нетронутым у него, все выжжено и уничтожено. <...> Может быть, остается жив человек, в самых простых и вечных своих чувствах. Но все, что человек делает, чем он окружен, взято под сомнение, притом без всякой жалости: смеха «сквозь слезы» нет, потому что нет слез» (Последние новости, 1939, 16 марта, четверг, № 6562. — С. 4).

«Друзья, как волосы, седеют и редеют») по поводу христианских и общечеловеческих моральных норм.

Из совпадения автора и созданной им маски вытекает также, что «Новый Козьма Прутков» намеренно не индивидуализирован как образ. В нем, как и в авторе, предстал российский интеллигент, выдворенный из своей страны и с трудом прижившийся за ее пределами, и потому он выражает эмигрантскую точку зрения, которая может подниматься и поднимается до общечеловеческой, когда касается природы человека или исторического опыта человечества («Ничто так не мешает видеть, как точка зрения», «В погоне за главным не пропустите второстепенного», «Ощущение осадка есть признак души»).

Способы создания афоризмов у Дон-Аминадо весьма разнообразны: игра слов (самородок — выродок, вариться в собственном соку), их расчленение (подлежащее — под ним лежащее), столкновение высоких и низких понятий, переименование пословиц и поговорок («Терпение и труд все перетрут» — хоть кого перетрут), каламбур, парадокс, пародия, переосмысление и развешествление метафор, ирония, богатая подтекстом.

Например, после общения с каким-нибудь человеком от его неприятных для нас поступков или слов мы можем сказать: «на душе остался неприятный осадок» или «остался осадок на дне души». Дон-Аминадо переименовывает метафору и проецирует ее на того, кто сам совершил неблагоприятное деяние («Ощущение осадка есть признак души»). Но вместе с тем «ощущение осадка» свидетельствует о том, что человек, допустивший дурной поступок, осознает это, а, следовательно, еще морален и наделен совестью. Или мы говорим: у человека есть своя точка зрения. И это положительное качество. Но Дон-Аминадо выражение «точка зрения» наполняет отрицательным содержанием: «Ничто так не мешает видеть, как точка зрения». Иначе говоря, упрямство в отстаивании своей позиции мешает видеть явление в истинном свете.

«Новый Козьма Прутков», в отличие от старого, — выученик блестящих французских и английских остроловов, начитавшийся к тому же А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда и других философов и ученых конца XIX — начала XX века. Он — прежде всего иронический писатель, выворачивающий наизнанку и переворачивающий общепринятые моральные истины. Он — продукт нового и значительно более горького исторического опыта, чем породивший Козьму Пруткова. Этот новый опыт научил его не верить ни в доброту, ни в порядочность, ни в бескорыстие, ни в социальную справедливость. Но свое отчаяние и безнадежность он стремится прикрыть смехом, который и есть выход из безысходности. Многие стихотворения и отдельные строки превратились в афоризмы, отличаясь удивительной проницательностью и знанием человеческой психологии.

Во время оккупации Франции, после закрытия «Последних новостей» Дон-Аминадо вместе с семьей уехал в горы Савойи, жил в Монпелье, Экс-ле-Бене, а после войны — в Йере (под Парижем), Сен-Себастьяне и др. С 1940 почти перестал печататься, встречаться со знакомыми, сделался отшельником. По дошедшим сведениям, он служил в учреждении

ях, не связанных с литературой и журналистикой. Современники запомнили поэта на похоронах И.А. Бунина, с которым Дон-Аминадо был очень дружен. В последние годы поэт тяжело болел, но, несмотря на болезнь, общался с бывшими сотрудниками «Последних новостей».

В 1951 году Дон-Аминадо выпустил сборник стихотворений «В те баснословные года», в 1954 — книгу мемуаров «Поезд на третьем пути». Она отличается изобилием фактов, которые Дон-Аминадо наблюдал лично, слышал от других людей или почерпнул из разных источников. Повествование не лишено художественного вымысла и даже мистификации, но сохраняет реальную основу. Резкость зарисовок, выразительность и афористичность характеристик многих лиц, проникновение в сущность событий, определенность оценок придают мемуарам психологическую достоверность. Личность Дон-Аминадо, сознательно отодвинутая на второй план, живо проступает в слого, в оценках, в портретах писателей, артистов, журналистов, просто знакомых. Писатель — зоркий, умный, ироничный наблюдатель — точно воссоздал атмосферу политической и литературной жизни предреволюционной и эмигрантской России.

Вплоть до самой смерти продолжал писать стихи и следить за политической и культурной жизнью советской России. Возможно, последним сочинением стало стихотворение, имеющее в виду победу Н.С. Хрущева над В.М. Молотовым и другими, в которой важную роль сыграла Е.А. Фурцева. О ней и говорится в стихотворении «Конечно, ты не Софья Алексевна...», кончающемся ироническими строками, дошедшими до автора из столицы: «О, Фурцева — Никитские Ворота — Как говорит насмешница-Москва»¹.

Современники по праву считали поэта одним из самых замечательных юмористов эмигрантской России, продолживших классическую традицию русской сатиры, юмора и афористики.

В последние годы, вспоминал Андрей Седых, Дон-Аминадо жил под Парижем, в городке Иер, и называл себя «иеромонах». Он уже был тяжело болен и в 1957 году скончался.

Однажды в стихотворении 1931 года «Без заглавия» («Я устал от весеннего гула...») Дон-Аминадо с досадой сказал о себе: «Проклятой эпохи обломок». Страстная, горячая натура, человек сильных привязанностей и сильных отталкиваний, обладавший гипнотической властью над людьми, Дон-Аминадо был современником Блока, Бунина, Цветаевой, Ахматовой. По его сердцу прошла линия разрыва, разделившая русскую культуру. Следствием его стала почти полная неизвестность на родине произведений даровитого поэта, в которых трагедия русских людей в эмиграции предстала в зорком и своеобразном освещении. Г. Адамович, оценивая творчество Дон-Аминадо, воспользовался его словами и писал: «Если его книгам суждено «пройти веков завистливую даль», в них уцелеют не только блестящие и остроумные стихи, но настоящий «обломок эпохи».

А у другого современника Дон-Аминадо сомнений не было, и он внес свой высочайший писательский рескрипт: «Меня не раз спрашивали,

¹ США. Колумбийский университет. Бахметьевский архив. № 3.

что я думаю о таланте этого писателя, то есть, кто такой этот писатель: просто ли очень талантливый фельетонист или же больше, — известная художественная величина в современной русской литературе.

Мне кажется, что уже самая наличность этого вопроса предreshает ответ: спрашивающие чувствуют, что имеют дело не просто с популярным и блестящим газетным, злободневным работником, а с одним из самых выдающихся русских юмористов, строки которого дают художественное наслаждение.

И вот я с удовольствием пользуюсь случаем сказать, что это чувство совершенно справедливо.

Дон-Аминадо гораздо больше своей популярности (особенно в стихах), и уже давно пора дать подобающее место его большому таланту, — художественному, а не только газетному, злободневному. *Ив. Бунин*».

■ Основные понятия

Русская эмиграция, поэты-сатирики и юмористы, стихотворные сборники, стихотворные циклы, способы создания комического, каламбур, развешествление метафор, игра слов, перевертыш, пародия, эмигранна, шарж, фельетон, афоризм.

■ Вопросы и задания

1. Дайте творческий портрет Саши Черного эмигрантского периода. Какие сборники были изданы поэтом? В чем особенности поэзии Черного по сравнению с поэзией дооктябрьского периода? Назовите основные отличия.

2. Охарактеризуйте эмигрантское творчество П.П. Потемкина.

3. Дайте представление о творчестве Лоло (Л.Г. Мунштейна) после октябрьского переворота в России и в эмиграции. Охарактеризуйте книгу лирики и сатиры «Пыль Москвы».

4. В чем своеобразие лирики и сатиры В. Горянского в эмиграции? Какие темы поднимает поэт и как они решаются в его поэзии? В чем состоит различие между дооктябрьским и послеоктябрьским творчеством? Какую роль играет в поэзии В. Горянского тема Петербурга? Каков итог творчества поэта, выраженный в его поэме «Парфандр и Глафира»?

5. Дон-Аминадо как зеркало русской эмиграции. Дайте характеристику поэтическим сборникам. Определите своеобразие каждого из них. В чем особенности сатиры Дон-Аминадо? Каково значение лирической струи в его поэзии и какова роль ностальгической темы? Проанализируйте одно или несколько стихотворений сатирического и лирического типов и определите, как достигается комический эффект и создается впечатление неизбежной тоски и грусти.

■ Литература

Соч.: *Черный Саша*. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1996; Стихотворения. — СПб., 1996; *Дон-Аминадо*. Наша маленькая жизнь. — М., 1994; Поезд на третьем пути. — М., 2000; Поэты «Сатирикона». — М.; Л., 1966; *Lolo*. Пыль Москвы. Лирика и сатира. — Париж, 1931; *Потемкин П.П.* Отцветшая герань. — Берлин, 1923; Зеленая шляпа. — Берлин, 1924.

Лит.: *Чуковский К.* Саша Черный // *Черный С.* Стихотворения. — Л., 1960; *Евстигнеева Л.* Литературный путь Саши Черного. — Там же; *Евстигнеева Л.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. — М., 1968; *Спиридонова (Евстигнеева) Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX в. — М., 1977; *Спиридонова Л.* Саша Черный // Литература русского зарубежья. — М., 1993; *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. — М., 1999; *Черный С.* Библиография. — Париж, 1994; *Саша Черный*. Путь поэта // Потемкин П., Поляков С. Избранные страницы. — Париж, 1928; *Оцун Николай*. П.П. Потемкин // *Оцун Николай*. Океан времени. Стихотворения, дневник в стихах, статьи и воспоминания о писателях. — СПб., 1993; *Коровин В.И.* «Наиболее даровитый поэт» эмиграции // Наша маленькая жизнь. — М., 1994; *он же.* «Дон-Аминадо как зеркало русской эмиграции» // *Дон-Аминадо*. Поезд на третьем пути. — М., 2000.

САТИРА И ЮМОР В ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Из эмигрировавших из России сатириков-прозаиков одним из первых был **А.Т. Аверченко**. Фактически он решился уехать сразу после закрытия «Сатирикона» и некоторых других изданий¹. В очерке «Как я

¹ По распоряжению Советского правительства были закрыты издававшиеся Аверченко журналы «Новый Сатирикон» и «Барабан», запрещено сатирическое приложение «Эшафот» и выдан ордер на арест их редактора. Как известно, Октябрьскую революцию Аверченко не принял. Поместив в «Новом Сатириконе» ряд остро сатирических произведений на «хлопотливого большевика», он вызвал гнев новой власти. Общественно-политическая позиция Аверченко вполне определенно прочитывается в сборниках «Нечистая сила» (1920), «Дюжина ножей в спину революции» (1921). Первый из них открывает рассказ «Наваждение», в котором имена вождей революции прямо связываются с дьяволом: «всем этим Лениным и Троцким, Зиновьевым. Каменевым, Луначарским, Дыбенкам — имена же их ты, дьяволе, веши — и они поработали усердно и имеют право на сладкий отдых... И отдых им один, отдых до конца дней их, до тех пор, пока огонек жизни будет теплиться в них: “Отдых на крапиве”!..» Сборник «Дюжину ножей...» сопровождает предисловие, в котором романтический образ революции как «сверкающей прекрасной молнии» вытесняет образ «полупьяного детины с большой дороги», «грабителя и разорителя». В рассказе «Чертовое колесо» новое строительство жизни в России представлено как игра дурака, разбивающего все устои: «летит с полки разбитая церковь, трещит народное просвещение, гудит и стонет торговля. Любо дураку, а кругом собрались, столпились посторонние зрители — французы, англичане, немцы — и только, знай, посмеиваются над веселым дураком, а немец еще и подзуживает: — Аи, ловкий! Ну, и голова же! А ну, шваркни еще по университету. А долбани-ка в промышленность!..» Многие рассказы стро-

бежал из Петербурга» он вспоминал: «В сентябре 1918 г. я как-то сразу почувствовал, что петербургский воздух сделался для меня тяжел». Сначала отъезд Аверченко был эмиграцией из красной России в Россию белую, и он вместе с Н. Тэффи и двумя актрисами решил бежать на занятый белыми юг под видом гастролей в Харьков и Киев.

Бегство Аверченко и его спутниц не прошло без приключений, в которых чередовались, сменяя друг друга, смех и опасность. На пограничной станции Унеча беглецов задержали большевики, но, к счастью, узнали в них известных писателей и упросили выступить на торжественном вечере, посвященном 15-летию РСДРП. Аверченко, всегда уверенный в том, что может расположить к себе любую публику, из озорства читал «самые контрреволюционные вещи», но имел у красноармейцев и матросов с их семьями бешеный успех. На сей раз все обошлось: писателям и артистам выдали пропуска, снабдили хлебом и салом на дорогу. Но комиссарша В. Хайкина все же мягко предостерегла на будущее: «Возвращайтесь, только уже не надо больше писать глупостей»¹.

Несмотря на пока еще добрый совет В. Хайкиной не писать «глупостей», т.е. «контрреволюционных», антибольшевистских произведений, Аверченко этому совету не только не внял, но поступил совсем наоборот: в своих последующих рассказах, очерках он только и делал, что смеялся над новой властью и ее вождями, над новой жизнью, которую строили большевики.

Как писатель, он остался верен себе, своим основным темам и своим героям: по-прежнему наблюдал и описывал быт. Но теперь ему скорее надо было больше наблюдать, чем вымышлять², изображая или высмеивая быт, потому что окружающая жизнь стала столь странной, необычной и непривычной, что превосходила самые фантастические, самые гротескные и гиперболические формы, которые мог бы придумать изощренный в своем ремесле автор. Сатира рождалась в быту и на улице. Преувеличенного или гротескового стекла, которым мог бы вооружиться писатель, не требовалось. Поэтому главным в писательстве стало наблюдение, моментальная зарисовка быта, перенесенная на бумагу.

Аверченко видит, что весь русский быт перевернулся. До октябрьского переворота он смеялся над российскими обывателями, называя их

ялся на основе контрастного сопоставления того, что было, с тем, что стало. Например, в рассказе «Усадьба и городская квартира» старая Россия представляется повествователю большой помещичьей усадьбой, с ее простором, красотой, покоем, достатком, сложившейся культурой. Новая Россия — это квартира, ободранная, неустроенная, даже неподметенная: «Никто из живущих в этой квартире не интересуется ею, и никто не собирается устроиться в ней по-человечески». Общий тон сборников можно определить как саркастический и пессимистический. Тем не менее, в этом рассказе, как и в других, теплится надежда на возможность перемен и возвращения на родину: «Никто не верит в возможность устроиться в новой квартире хоть года на три... Стоит ли? А вдруг придет хозяин и даст по шее».

¹ Вольнское слово, Ровно, 1922, № 478.

² Писатель признается: «Иногда так хочется прикрасить какой-нибудь факт, так хочется «обработать» его острым, сверкающим ножом художественного вымысла», однако тут же выясняется, что «жизнь сама украсила, сама обработала» (Юг, 1920. 26 февраля).

«веселыми устрицами», смеялся над их узкими интересами, ограниченными пространством квартиры (детская, столовая, спальня), маленьким бытом, и над тем, что они не замечают огромного бытия. Но разве писатель мог подумать, что этим обывателям придется когда-нибудь униженно просить новых, сразу расплодившихся чиновников, выдавать разрешения на покупку носовых платков, дабы соорудить из них пеленки для новорожденных?! Аверченко видит абсурдно-сатирическое содержание и формы новой жизни, ее оборотный трагический смысл, но остается бытописателем-реалистом, верным жизненной правде, не прибегающим к гротеску и фантастике. Однако теперь ему не нужны ни сатирическое преувеличение, ни сатирическое заострение, поскольку жизнь настолько сатирически заострена и гиперболизирована, что субъективный писательский взгляд уступает место объективным картинам, которые не надо рассматривать через кривое зеркало комического преобразования. Реальное восприятие жизни и есть ее сатирическое восприятие, а сатирическое изображение — самый, что ни на есть, трезвый реализм.

Сатирическое разоблачение лозунгов, политической риторики новой власти и реального быта становится главной темой творчества Аверченко в эти годы. Ей посвящены фельетоны и очерки, которые печатались в севастопольской газете «Юг»¹ (впоследствии — «Юг России»). В центре внимания Аверченко — декрет советской власти о запрещении спиртных напитков, политика в области издательского дела и пропаганда новой жизни, которую власть постоянно называет «светлой» («Русские классики», «Новая светлая жизнь», «Эскимосы», «Спиртовой уют», «Ералаш» и др.), а на самом деле лишая людей света, тепла, смысла и, по словам писателя, превращая их в эскимосов.

В фельетоне «Страна мошенников» Аверченко проводит обобщающую мысль о том, что советская республика — фантастическое государство, не имевшее себе подобных на свете. В самом деле, его жители нигде не работали и не торговали. Что же было предметом их деятельности? Как они кормили себя? Оказывается, они все поголовно занимались воровством. В результате изменения рода деятельности у них изменились все обычаи и все привычки: когда, например, они встречались, то вместо обычного «Здравствуйте!» приветствовали друг друга: «Много наворовали?» В этой новой стране господствует не разум и даже не простой здравый смысл, которые уничтожены и сами собой

¹ Эта «беспартийная общественно-политическая газета» выходила с 25 июля 1919 г. в Севастополе, куда Аверченко приехал весной того же года и возглавил редакцию. Заслуги писателя, как редактора газеты, отметил генерал Врангель (*Врангель П.Н.* Воспоминания. Т. 2. — М., 1992. — С. 42). Весной 1919 года Аверченко через Киев, Харьков и Ростов добрался до родного Севастополя. С июня он начал печататься в газете «Юг». Здесь были напечатаны фельетоны: «Короли у себя дома» (1919, 10 авг.), «Русский в Европах» (1919, 11 авг.), «Чертово колесо» (1919, 14 сент.), «Поэма о голодном человеке» (1919, 18 сент.), «Трава, примятая сапогом» (1919, 22 сент.), «Город чудес» (1919, 4 окт.) и т. д. Впоследствии из них составятся сборники «Нечистая сила» (1920), «Дюжина ношей в спину революции» (1921), «Дети» (1922). Аверченко вместе с другими авторами пытался в них описать и дать название новому социальному строю, представлявшемуся ему и всем сотрудникам неким чудищем.

исчезли, а чистая и неприкрытая иррациональность, нелепость. В этой ситуации работать сатирику — одно удовольствие и никаких хлопот: нужно взять любой голый факт, описать его — и юмористический рассказ готов.

Отсюда становится понятно, почему преобладающим жанром в творчестве Аверченко 1918–1920 гг. становятся бытовые юморески и зарисовки с натуры.

Советская действительность влияет, конечно, на жизнь белого крымского государства, свободного пока еще от власти большевиков. Из фельетонов, в основе которых лежат такие голые факты, маленькие бытовые сцены и наблюдения («Севастопольское электричество», «Наши сутки», «Двуногое без перьев», «Последняя страница газеты»), складывается картина и панорама жизни. Жители там страдают от отсутствия воды, от перебоев в подаче света, от дороговизны. Их, как и оставшихся на территории, занятой коммунистами, тоже не минули ни идиотизм, ни дикость, ни озверение. Все это отразилось даже в объявлениях, которые Аверченко превращал в короткие и выразительные юморески: «*Покупаю* винные бутылки, если в них налито вино», «*Усыновлю* малолетнего петуха». Одно из последних объявлений на страницах «Юга» гласило: «*Сдаю* города по первому требованию».

Помимо фельетонов и редактирования газеты, Аверченко много занимался в Севастополе театральной деятельностью. Как автор, он сочинял театральные миниатюры, а как актер, читал со сцены свои рассказы, конферировал, выступал и в качестве режиссера.

В апреле 1920 года в Севастополе Аверченко создал театр-кабаре «Гнездо перелетных птиц». Здесь шли инсценировки его рассказов «Жоржик», «Женщина и вор», «Ключ», «Муж, каких мало», «Драма в доме Букиных» и др. Автор, как правило, участвовал в них либо в роли конферансье, либо в роли Аверченко, т. е. играя самого себя. Иначе говоря, Аверченко, любя прикрываться всевозможными масками, теперь надевал новые личины и тем как бы устанавливал дистанцию между собой как человеком и — как автором и актером. Это позволяло ему считать факты собственной биографии отвлеченными от своей личности и представлять их фактами из жизни некоего, по выражению Л. Спиридоновой, мифического «короля смеха», смерть и похороны которого можно описать («Смерть Аркадия Аверченко» и др.).

23 апреля 1920 года в «Гнезде перелетных птиц» состоялся юбилейный вечер писателя, имя которого до июня того же года значилось на афишах театра. По воспоминаниям художника и искусствоведа Е.Е. Климова, Аверченко открывал каждый спектакль и пользовался огромным успехом. Его юмор, утверждал тот же мемуарист, был чисто развлекательным: «Никакой злобы и ненависти он не возбуждал, юмор его был скорее окрашен в меланхолические тона»¹.

Несколько раньше в Севастополе (29 сентября 1919 года) в театре-кабаре «Дом артиста», где Аверченко заведовал литературной частью, была поставлена его пьеса «Лекарство от глупости», а в театре «Ренессанс»

¹ См.: *Левицкий Д.* Аркадий Аверченко. Жизненный путь. Издание русского книжного дела в США. — М., 1999. — С. 106.

(7 января 1920 года) состоялось первое представление трехактной комедии «Игра со смертью»¹.

В пьесе нет конкретных политических намеков, но ее название живо напоминает о тех днях, когда писатель прятался у друзей и родных. Надо сказать, что ощущение «игры со смертью», пронизывает отныне всю личную жизнь Аверченко, который понимает, что его судьба пролегает между жизнью и смертью². Главным героем пьесы выведен деловой человек Талдыкин, в котором много и от дельца, и от авантюриста. В его голове зарождается множество проектов, как достать деньги. Один из этих проектов он пытается осуществить. Писатель Казанцев, больной чахоткой, который, как полагает Талдыкин, скоро умрет, поддается на уговоры делового человека и страхует свою жизнь. Но за спиной Казанцева Талдыкин вступает в сговор со страховым агентом Глыбовичем, и оба предвкушают солидную прибыль, ожидая смерти Казанцева. Однако тот неожиданно влюбляется в молодую очаровательную девушку Зоя, и пришедшая любовь способствует исцелению писателя, который поправляется и путает карты дельцов, разрушая их «коммерческое предприятие». Тогда Талдыкин переделывает страховку на случай смерти в страховку на «продление жизни» и не проигрывает.

Образы деловых людей уже встречались в произведениях Аверченко. Общая их черта состоит в том, что жизнь и смерть для них теряют бытийный смысл и превращаются в лишённые духовного содержания предметы азартной игры, становясь в ней рискованными ставками, измеряемыми денежным эквивалентом. Накал игры высок, а успех достигается любой ценой. Словом, герои Аверченко — Талдыкин и Глыбович — смотрят на жизнь и смерть с точки зрения выгодной коммерции, стремясь обязательно извлечь прибыль. Моральные соображения, как правило, отступают на второй план: герои цинично используют любимую женщину, обманывают друга, пренебрегают чувствами умирающего. Аверченко, однако, считает, что в других обстоятельствах те же деловые люди могут совершать и гуманные поступки, что моральные чувства у них не атрофированы («Сегодня человек фальшивый вексель подпишет, а завтра сироту пригрет и накормит»). Поэтому, с его точки зрения, нет совершенно плохих, аморальных людей, поскольку в каждом человеке перемешано доброе и злое. И все же истинно цельным и положительным персонажем выступает в пьесе одна лишь влюбленная, добрая и не обремененная корыстью Зоя, которая весьма неуютно чувствует себя окруженной стаей хищных ворон.

Произведения, написанные в 1919–1920 годах, дают возможность судить о том, что Аверченко не отказался от прежнего, сатириконского

¹ Ее замысел Аверченко раскрыл в предисловии к чешскому изданию: «Это моя первая большая пьеса. Я ее написал в 1919 году, скрываясь от захвативших Севастополь большевиков, и хотя я сам в то время «играл со смертью», но, как увидит зритель, в пьесе нет и намека на ту гримасу жестокой смерти, которую переживала и переживает несчастная моя родина» (Цитируется по изданию: *Спиридонова Л. Бесмертние смеха.* — М., 1999. — С. 86).

² Это ощущение отразилось в названиях его произведений: помимо «Игры со смертью», можно указать на фельетоны «Смерть Аркадия Аверченко», «Как меня похоронили».

понимания юмора, тем более, что и «теоретические» его рассуждения подтверждают это мнение.

6 мая 1920 г. в «Гнезде перелетных птиц» Аверченко рассказал о своем представлении, что такое юмор, при этом сопровождая лекцию примерами из собственного опыта. Как писатель-юморист, Аверченко построил свое выступление необычно, в виде пародии на сугубо научную литературу, но от этого его рассуждения и выводы не теряли серьезного и значительного содержания. Автор размышлял о юморе и его роли в истории человечества в широком плане и на большом историческом фоне.

Аверченко утверждал, что «юмор — одно из самых положительных, одно из самых благородных свойств человека». Своеобразие юмора, полагал Аверченко, состоит в его «беспредметности, его бесполезности, бесцельности и ненужности», поясняя это суждение следующим эмоциональным пассажем: «Юмор душист, как цветок, и сверкает, как бриллиант. Он ласкает слух, как хорошая игра на скрипке, и поднимает настроение, подобно эфиру или кокаину, но без всяких дурных последствий, без всякого осадка». В данном случае Аверченко, может быть, сам того не сознавая, но исходя из личного опыта, следовал в русле кантовских рассуждений об искусстве, а затем и всей мировой эстетической мысли. Он имел в виду не абсолютную беспредметность, бесполезность, бесцельность и ненужность юмора, но только грубо утилитарное представление о юморе, предполагающее корыстное отношение как к искусству, так и к юмору. Конечно, с общечеловеческой точки зрения юмор вовсе не беспредметен, не бесполезен, не бесцелен и нужен. Человечество в нем очень заинтересовано, но эта заинтересованность предстает, как и искусство вообще, в форме незаинтересованности в кантовском смысле, т.е. в форме бескорыстного отношения. Иначе говоря, в юморе обнаруживается не личный и не какой-либо классовый интерес, всегда корыстный, а общечеловеческий, означающий заинтересованность всего человеческого рода¹.

Согласно своеобразной «теории» юмора, Аверченко различает разные типы или формы юмора, иллюстрируя свою мысль конкретными примерами. Вполне естественно, что сам писатель отдавал предпочтение сатириконскому юмору, сверкавшему, по его выражению, «ясной-ясной звездочкой, как приветливый огонь маяка». При этом Аверченко ссылался не на произведения американцев и англичан, а на сочинения русских классиков, прежде всего Гоголя («Мертвые души» Гоголя — «русское евангелие, где мы можем всегда почерпнуть бодрость, веселье, смех, утешение и веру в будущее») и Чехова (юмор его — «словно золотая рыбка, выпрыгнувшая из стоячей воды» и вновь скрывшаяся в темных волнах грусти и тихой жалобы...)².

Прочитанное Аверченко сочинение, по его скромному определению, «нечто вроде лекции о юморе», дает возможность предположить, что пос-

¹ Недаром сам писатель в эмиграции утверждал: «Юмор — это дар богов. Самое замечательное, что даром этим награждаются лишь люди со спокойной совестью и чистым сердцем» (Цитируется по изданию: *Спиридонова Л. Бессмертие смеха.* — С. 77).

² См. об этом: *Спиридонова Л. Бессмертие смеха.* — С. 89.

ле «черного юмора» последних дней «Нового Сатирикона», писатель, живя на белом юге, вернулся к своему обычному пониманию юмора как необходимой и действенной «смехотерапией»¹. Он снова обрел «единственную надежду и утешение» в Смехе, за которым он скрывал иные испытываемые им чувства — от ненависти и негодования до любви к России. Поэтому в творчестве писателя, по мнению исследователей, преобладают две доминанты: мотив смерти и воскресения. Эти мысли неотрывны от раздумий Аверченко о сущности смеха, о трагических судьбах России и о своей собственной участи, связанной отныне с белым движением².

Уверенность в том, что с помощью юмора можно справиться с большевистской революцией, как бы ни была наивно-утопической, но все-таки вселяла в людей бодрость и возбуждала надежду.

Аверченко сознательно придал своему творчеству в этот период развлекательный характер, предпочитая и в художественно-эстетическом плане простоту и беспредметность. По воспоминаниям П. Пильского, именно эти черты привлекли к нему чувства читателей. За то, что «среди общих тревог, лишений, неудобств, в этом тумане неясности будущего, в атмосфере злых предчувствий, слепоты, запертости, общей тесноты, сотрясений, он один, Аркадий Аверченко, ухитрялся смеяться и умел вносить в жизнь, в печать, в общество, во все вечера какой-то свет надежды, и бодрость, и свежесть хороших утр, после которых весь день кажется помолодевшим и замечтавшимся», читатели дали ему в Севастополе лестное прозвание «Красное Солнышко»³.

Для того чтобы понять содержание появившихся новых произведений Аверченко, составивших книги «Юмористические рассказы» (Харбин, 1920), «Нечистая сила. Книга новых рассказов» (Севастополь, 1920), «Дюжина ножей в спину революции» (Симферополь, 1920; второе издание: Париж, 1921), нужно прежде всего уяснить отношение Аверченко и близкой к его взглядам русской интеллигенции к революции вообще и октябрьскому перевороту в частности. Именно содержание размышлений о революции, выразившееся в фельетонах, очерках и рассказах писателя, определяет принципы его сатирического и юмористического творчества в эти годы, до бегства в Константинополь.

На простой вопрос: «Нужна была России революция?» Аверченко отвечал утвердительно: «Конечно, нужна». И так думал не только один Аверченко, но и многие русские интеллигенты. Журнал «Сатирикон», во

¹ Вселяя в своих читателей оптимизм, Аверченко писал, что «после смерти наступит воскресенье, а всякое воскресенье — это радость, это праздник, улыбка и смех» (Цитируется по изданию: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 89).

² Б. Неандер, служивший при управлении генерального штаба барона Врангеля, вспоминал, что в Красной Армии распространялись написанные Аверченко «отличные юмористические прокламации» и злые политические памфлеты (Возрождение, 1926, 12 марта).

³ Наш Сатирикон. Кишинев, 1921, № 3. В дополнение к сказанному необходимо добавить, что в 1919–1920 годы Аверченко снова обращается к теме, связанной с его — в целом — светлым, оптимистичным отношением к жизни, к теме, которая принесла ему всероссийскую славу: он пишет о том, что знает лучше всего, — о детской душе, как бы воскрешая в себе ребенка.

главе которого он стоял, всегда критически относился к министрам и вообще политике царского правительства, а над депутатами-черносотенцами Государственной Думы и просто издевался. Он даже имел репутацию «красного» журнала. Стало быть, у «Сатирикона» были заслуги перед революцией, он, как и его читатели, которым он был по душе, ожидали наступления живительных перемен. В номере, посвященном Февральской революции, А.Т. Аверченко, приветствуя ее, опубликовал, как помним, ликующий отклик. Больше того. Сатириконцы сотрудничали в большевистских изданиях, а Ленин, как, впрочем, и Николай II, любил их юмор, и ему, несомненно, нравилась полемика с царским правительством и нелицеприятная критика режима в целом. Но вслед за Февральской революцией произошел октябрьский переворот. Аверченко, как и большинство интеллигенции, его не принял. Последние номера «Нового Сатирикона» — «кровавый» и «купальный» — изображали Россию в крови и идущей ко дну. Писатель понял, что революция обернулась лично против него и против каждого простого человека. Она стала выталкивать его за пределы принадлежащей ему любимой родины. «За что они так нас? За что?» — вот вопрос, который Аверченко отныне вкладывает в уста многих своих героев. Во многих своих рассказах он ищет ответ на свой вопрос и не получает его.

Было бы, однако, напрасно думать, что в этом вопросе звучит исключительно личная или только корпоративная боль¹. Напротив, переживание Аверченко — общественного свойства. Историческая ценность запечатленных им в рассказах переживаний состоит в том, что в них остро и отчетливо отражены взгляды побежденной октябрьским переворотом стороны. Художественная их ценность определяется талантом воплощения, правдивостью и убедительностью переданных настроений.

Аверченко так и не смог ответить на вопрос «За что?», как не ответил он и на вопрос «Почему?». Он поступил иначе. Писатель обратился к фактам, которые характеризовали результат и подводили, хотя и далеко не окончательно, итоги.

Революция рисовалась русскому интеллигенту в романтическом и лучезарном образе: «сверкающая прекрасная молния», «божественно красивое лицо озаренного гневом рока», «ослепительно яркая ракета, взлетевшая радугой среди сырого мрака». Революция — это свежий ветер перемен, это очистительная гроза. Однако грозы единичны и временны: они проходят, и вместо них сияет солнце, всюду становится светло. Что же случается тогда, когда гроза длится вечно, не имея конца, как сказано в популярной некогда романтической песне: «Есть у революции начало, Нет у революции конца»? Аверченко замечает: «...жизни нет

¹ Так писали лишь злобствующие критики, приписывая автору личную обиду на большевиков, которые, мол, на голодную и неустроенную в бытовом отношении жизнь. Однако ни в Крыму, ни в Константинополе, ни — позднее — в Европе Аверченко не голодал и под забором не ночевал. Он оставался вполне обеспеченным человеком. Главное в испытываемых им чувствах — боль и скорбь за растерзанную Россию, которой его лишили, и, как он писал, «ощущение бездомности, неприятности».

там, где грозы происходят непрерывно»¹. Однако с большевистской революцией все обстоит не совсем так. Судя по ее результатам, октябрьский переворот — вовсе не революция:

«Не будем обманывать и себя, и других, — писал Аверченко в предисловии к книге «Дюжине ножей в спину революции», — революция уже кончилась, и кончилась она давно!

Начало ее — это светлое, очищающее пламя, середина — зловонный дым и копоть, конец — холодные обгорелые головешки.

А разве мы сейчас не бродим среди давно потухших головешек, — без крова и пищи, с глухой досадой и пустотой в душе?».

Итак, очищающее пламя — это февраль 1917 года², а зловонный дым и копоть — октябрь, после которого ничего не остается, ни крова, ни пищи, кроме «потухших головешек... с глухой досадой и пустотой в душе». А русские люди все вместе остались после пожарища на пепелище, где погребены демократические свободы, уклад, обычаи, быт и вековой образ жизни. Самое страшное, что случилось после октября — гибель старого быта, всего векового уклада. Последствия этого разрушения, предупреждал Аверченко, — катастрофичны, потому что, если рухнут традиции, исчезнет связь времен, и человек потеряет опору, станет беззащитным. Эта обреченность маленького человека виделась писателю во всем ее трагизме.

Дело, стало быть, не в разрухе, не в голоде, а в навязывании нового образа жизни, несовместимого с усвоенными вековыми прежними ценностями.

И тут Аверченко начинает размышлять, что же такое революция и почему октябрьский переворот революцией не является. Оценивая результаты большевистского бунта, писатель пишет в предисловии к книге «Дюжина ножей в спину революции»: «Что такое революция? Это — переворот и избавление. Но когда избавитель перевернуть — перевернул, избавить — избавил, а потом и сам так плотно уселся на ваш загорбок, что снова и еще хуже задыхаетесь вы... когда и конца-краю не видно этому сиденью на вашем загорбке, то тогда черт с ним, с избавителем этим! Я сам, да думаю и вы тоже, если вы не дураки, готовы воткнуть ему не только дюжину, а даже целый гросс “ножей в спину”»³.

Если, однако, не революция, то, что же произошло в октябре 1917 года? По мнению Аверченко, случилась странная и нелепая вещь — была сделана попытка более или менее образованных идиотов создать «рай для дураков», в число которых было зачислено все население Рос-

¹ Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции. — Симферополь, 1920. — С. 4.

² Вскоре, однако, Аверченко иначе взглянет на Февральскую революцию и ее вождей: в рассказе «Чертовое колесо»: «Вот вам февральская революция — начало ее, когда колесо еще не закрутилось... Посредине, в самом центре, стоит самый замечательный «дурак» современности — Александр Керенский, и кричит он зычным митинговым голосом...» Спустя короткое время чертовое колесо расшвыряло Керенского «со товарищи» по барьеру и вместо них «налезла на полированный круг новая веселая компания: Троцкий, Ленин...» (Аверченко Аркадий. Записки Простодушного. — М., 1991. — С. 248–249).

³ Там же.

сии. И попытка тщательно продуманного всеобщего обмана удалась. Эта попытка напоминает писателю чертово колесо в Луна-парке: все, кто хочет удержать власть, взбираются на его гладкую поверхность, но колесо неминуемо отшвыривает их к барьеру. А народ между тем задыхается в «предсмертной тоске и судороге голода и собачьего существования». Подлинный результат революции Аверченко видел не в отдаленном будущем, на которое уповали большевики, прося подождать светлых времен, а здесь и сейчас. Во многих рассказах («Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина», «Новая русская сказка», «Эволюция русской книги» и др.) Аверченко изображает обнищание и разорение совсем недавно богатой, изобильной страны всего лишь после 2–3 лет «всеобщего равного тайного и явного грабежа». Как же изменилась жизнь рабочего, поддержавшего большевиков и вручившего им власть? Теперь за девятичасовой рабочий день он получает в несколько раз меньше, чем при царе. Следовательно, заключает автор, он обманулся, обмишурился, на него нашло затмение, ум помрачился, и он «здорового дурака сваял».

Почему же он «дурака сваял»? На этот вопрос писатель не дает рационального ответа. Он не может объяснить, как могло случиться, что народ поверил в будущее царство «для дураков». Сам Аверченко склонен думать, что большевистский переворот — явление гоголевской нечистой силы¹ (один из рассказов был назван «Нечистая сила»), которая и устроила весь этот исторический балаган: неведомо откуда налетел ураган такой страшной разрушительной мощи, что уничтожил всю привычную размеренную жизнь.

При этом «нечистая сила» не имеет лица, она обезличена, лишена человеческого облика, хотя, как всякая сила, получившая власть, она пытается не только сохранить ее, но и передать детям. Таким образом, у кормила власти надолго останется нечисть. И хотя Аверченко надеялся, что по логике вещей нечисть не может захватить власть навечно, что народ одумается, что наступит рассвет и пропоет петух, возвещающий об очищении от нечисти², временами твердая вера сменялась тревогой, как

¹ В рассказах Аверченко в эти годы часто встречаются гоголевские образы. Персонажи писателя и он сам, подобно Хоме Бруту, чувствуют себя в заколдованном кругу, им хочется проснуться и не видеть более кошмарного сна. Они все еще надеются, что наваждение кончится, что солнце вновь будет светить над измученной и поруганной страной. Однако по мере успехов Красной армии и поражений Белого движения писатель теряет былой оптимизм, «шалости» «нечистой силы» уменьшают запас его жизнерадостности, в нем растет холодное отчаяние, а его юмор становится все злее.

² «Но чу! Что это? В самый последний, в предсмертный момент — вдруг раздался крик петуха — предвестника зари, света, солнца и радости.

Слабый это крик, еле слышный — и куда что девалось: заметалась, зашелестела вся нечисть, вся нежить, запищала последним писком и скрылась — кто куда. <...> это наш обыкновенный честный русский петух, который бодро и весело орет, приветствуя зарю и забивая им простодушным криком осиновый кол в разыгравшуюся в ночи нечистую силу.

Еще клубятся повсюду синие некрещенные младенцы, вурдалаки, упыри и шишиги — но уже раскрыт клюв доброго русского петуха — вот-вот грянет победный крик его!» (Там же. — С. 272–273).

в рассказе «Возвращение»: «Сон то был или явь? Дьявольское наваждение, бесовское действо или... на всю жизнь глубокое, грозное, печальное *memento mori*»¹.

С этих пор в политических памфлетах Аверченко сатира связывается с фантастикой, а условность снова становится одним из признаков художественного изображения, разоблачающего советскую среду.

В рассказе «Осколки разбитого вдребезги» писатель убеждает, что после октября ничего не осталось, кроме осколков воспоминаний о занятиях, о любимых местах, о книгах, о дружеских встречах, о любовных привязанностях, об опере, о вечерних развлечениях и маленьких радостях бытия. Все святыни поруганы, все ценности разбиты, все государственные устои разрушены. А одурманенный нечистой силой русский народ напоминает дурака в аттракционе «Веселая кухня»: оказавшимися в его руках деревянными шарами он размахивает направо и налево и крушит что попало под руку — суд и финансы, народное просвещение и церковь, торговлю и искусство. Иностранцы над ним посмеиваются, а немец еще и подзуживает: « — Ай, ловкий! Ну и голова же! А ну, шваркни еще по университету. А долбани-ка в промышленность!.. Горяч русский дурак — ох, как горяч... Что толку с того, что потом, когда очухается он от веселого азарта, долго и тупо будет плакать свинцовыми слезами и над разбитой церковью, и над сокрушенными вдребезги финансами, и над мертвой уже наукой, зато теперь все смотрят на дурака! Зато теперь он — центр веселого внимания этот самый дурак, которого прежде и не замечал никто»².

Итак, Аверченко увидел Россию униженной и растерзанной. Не найдя сил (врангелевцы разбиты, белое движение побеждено, русский народ обманут), которые могли бы резко повернуть ход истории, Аверченко вынужден — у него не осталось других возможностей — громко воззвать к здравому смыслу, к милосердию и гуманности. Но для этого тоже надо было найти точку опоры. И Аверченко вернулся к старым этическим и эстетическим ценностям, почерпнув их из прошлого России. Он противопоставил ненавидимому им настоящему свои прежние дореволюционные рассказы о детях и любви, о петербургской литературной жизни. В новых произведениях писатель воскрешал старый быт, романтизировал его и создавал светлый утопический образ России. Прежде чем расстаться с прошлым навсегда, он вспоминал о нем, запечатлевал его и идеализировал.

Эти две тенденции — сатира и романтизация — обусловили сильные и слабые стороны рассказов Аверченко этого времени. Своей идеализацией старой, царской России Аверченко дал повод упрекнуть его во враждебно классовом взгляде на изображаемые явления, который закрывает писателю глаза на достижения большевистской власти и выпячивает так называемые «временные трудности», связанные будто бы только с сопротивлением побежденных господствующим слоям. Этим сразу воспользо-

¹ Аверченко А. Нечистая сила. — Севастополь, 1920. — С. 64. *Memento mori* (лат.) — помни о смерти.

² Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции. Сборник рассказов. — Париж, 1921. — С. 23.

вался Ленин, откликнувшийся рецензией на книгу «Дюжина ножей в спину революции».

Ленин был прав в критике романтизации и идеализации старой России. Как однажды заметила Тэффи, в царской России далеко не все были сыты, обуты и одеты, жили в тепле и наслаждались благами культуры и цивилизации. Это так. Но Ленин, конечно, был неправ, не признавая критики большевистской власти со стороны Аверченко и считая ее лишь выпадом талантливового врага.

Итак, в творчестве Аверченко обнаружились две тенденции — идеализация и романтизация старой, царской России и беспощадная сатира на действительность, созданную коммунистами.

В рассказе «Наваждение» писатель сталкивает почти идиллическое изображение дооктябрьской и послеоктябрьской России.

Для того чтобы донести свою мысль о полной бездарности вождей революции до читателя, Аверченко создает особую «маскарадную» атмосферу, в которой оживают и действуют маски, а персонажи, словно в карнавале, переодеваются и появляются в новых личинах («Короли у себя дома», «Новая русская сказка» из книги «Дюжины ножей в спину революции», «Несколько слов по поводу этого, которое...», «Наваждение» из сборника «Нечистая сила»).

Герои писателя живут и действуют в особом пространстве. Отгородившись от народа, они обособились и от народной правды. С одной стороны, они мнят себя «королями», а с другой, чувствуют себя вполне обыкновенными обывателями. Получается, что они лишь на короткое время «надели» нелепые костюмы, маски и потому могут потешаться над собой. Аверченко подвергает сомнению официальную правду и одновременно предостерегает о серьезной опасности, потому что маскарад может продлиться очень долго.

Использование маскарадных перевоплощений позволяет писателю создать объемные и выразительные образы главных вождей революции. Например, взять Ленина и Троцкого. На официальных приемах и парадах они — одно, а в своей домашней обстановке — совсем другое. Никаких громов, никаких перунов».

Чтобы перевести домашнюю ситуацию «королевской жизни» в бытовой план, Аверченко изображает Ленина и Троцкого в виде семейной супружеской пары, где Ленин олицетворяет женское, а Троцкий — мужское начала бытия вообще и революции в частности¹. Соответственно дискре-

¹ Напомним, что идея мужского и женского начал в бытии особенно оживленно обсуждалась в философско-религиозных кругах в начале XX века в связи со спорами о русской идее и национальных особенностях народа (труды В. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева, поэзия Блока и т.д.). Аверченко переносит эту идею с философско-религиозных высот на бытовую почву и тем сатирически снижает ее напряженный накал. Позднее та же тема возникнет в «Рассказах Циника», где появляются хорошо знакомые по другим произведениям женские образы-типы. Для Аверченко мужчины и женщины — особые и противоположные, вполне автономные миры. В статье «Разговор с Аркадием Аверченко» писатель пошутил: «Мой принцип таков: кто хочет жить, как человек, и умереть, как собака, пусть остается Холостым. Кто же хочет жить, как собака, и умереть, как человек, тот женится» (*Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 135).

дитирующему вождей замыслу писатель рисует обстановку, портреты и характеры персонажей, постоянно подчеркивая двойной смысл изображаемого: «Серенькое московское утро. Кремль. Грановитая палата. За чаем мирно сидят Ленин и Троцкий».

Троцкий, затянутый с утра в щеголеватый френч, обутый в лакированные сапоги со шпорами, с сигарой, вставленной в длинный янтарный мундштук, олицетворяет собой главное, сильное, мужское начало в этом удивительном супружеском союзе. Ленин — *madame*, представитель подчиняющегося, более слабого, женского, начала.

И он одет соответственно: затрепанный халатик, на шее нечто вроде платка, потому что в Грановитой палате всегда несколько сыровато, на ногах красные шерстяные чулки от ревматизма и мягкие ковриковые туфли».

Перенеся своих персонажей в домашнюю, бытовую обстановку, Аверченко предельно снизил романтизированные образы большевистских вождей, высмеял их как людей ограниченных и неспособных управлять огромной страной. В такого рода нарочитом комическом снижении искусственно созданных авторитетов главная роль принадлежит бытовой детали и искусному наложению психологии обывателя на поведение исторического лица.

Те же приемы Аверченко широко использовал и в других рассказах об известных деятелях революции. При этом ему совершенно безразлично, какие революционеры попадают в поле его зрения — меньшевики, эсеры или другие партии и группы. Они для писателя, что называется, одним миром мазаны.

Так, в рассказе «Осенний мелкий дождичек» выведена известная эсерка-террористка Мария Спиридонова. При большевиках она ведет ту же кипучую деятельность, что и при царском режиме: с утра до вечера изготавливает бомбы и прокламации. Но для чего она это делает, Мария Спиридонова не знает, потому что после революции ей не на кого бросать бомбы и некому адресовать прокламации — эсеры теперь вошли в состав правительства большевиков.

С точки зрения Аверченко «профессиональный революционер», будь он большевик, меньшевик или эсер, занят только разрушениями. Он по природе своей не может созидать. Единственное что могут делать, например, социал-демократы — жевать одну и ту же «жвачку», состоящую из политических понятий (классовая борьба, III Интернационал, завоевания революции...).

Далее обстоятельства сложились так, что Крым пал, и Аверченко ничего не оставалось, как бежать из России. Писатель не однажды возвращался к событиям своего отъезда. В интервью газете «Тигинский листок» Аверченко так рассказал о выезде в эмиграцию: «Осенью 1920 года я выехал в Константинополь во время врангелевской эвакуации. Могу с гордостью сказать, что держались мы до последнего, но когда нас оттеснили так, что мы уже висели на кончике черноморской скалы, пришлось плюхнуться в море и приплыть к гостеприимным туркам»¹. Своему отъ-

¹ Цитируется по кн.: *Левицкий Д.* Аркадий Аверченко. Жизненный путь. Издание русского книжного дела в США. — С. 114.

езду в эмиграцию он посвятил юмористический рассказ «Как я уехал», который предварил эпиграфом-анекдотом: « — Ехать так ехать, — добродушно сказал попугай, которого кошка тащила из клетки». Аверченко живописно представил свое путешествие в корабельном «трюме на угольных мешках». В обход заслона «союзников» он пробрался на турецкий берег. Только благодаря смекалке и выручке «русских морских волков», по его словам, он оказался на твердом грунте. Некоторые подробности сообщил журналист П. Пильский: «Аверченко и на пароход сел чуть ли не последним, и даже не сел, потому что его туда отвезли и посадили друзья»¹.

Парижская газета «Последние новости» от 21 ноября 1920 года сообщила, что Аверченко прибыл в Константинополь 15 ноября. Он поселился в маленькой комнатке на шумной улице Пере. Горьким был воздух чужбины, непонятным язык, обычаи. Но писатель сразу же начал бурную деятельность: создал издательство «Новый Сатирикон», выступал в театре «Гнездо перелетных птиц», тоже приехавшем из России, издавал «Рождественский Сатирикон» и «Газету Аркадия Аверченко», сотрудничал в газете «Пресс дю Суар» и продолжал печататься в харбинской газете «Заря». С 1920 года стал соредактором журнала «Зарницы», где публиковались его политические фельетоны: «Две власти», «Смерть марксиста», «Свобода печати», «Отцы города» и др.

В эмиграции Аверченко продумал предшествующие годы со дня октябрьского переворота и вынужденного бегства в Константинополь. Он понял, что необходимо считаться с реальностью — разгромом белого движения, что назад ничего нельзя вернуть. В этой связи объекты сатиры и юмора Аверченко не только остаются те же самыми, но и изменяются.

Не исчезает любовь в старой России и вырастающая из этой любви ненависть и злоба к тем, кто разрушил страну «до основания». Так вновь и вновь появляются карикатурные фигуры Ленина, Троцкого, Луначарского, Петерса, сопровождаемые ядовитой насмешкой писателя. Остальные большевистские лидеры (М. Литвинов, Ф. Дзержинский и др.) также предстают в виде зло шаржированных «героев». Наиболее характерным приемом его сатиры является диалог, с помощью которого выявляется истина.

Значительное место уделяет Аверченко судьбам русской интеллигенции. Мысли и чувства, связанные с ней, окрашиваются в рассказах горькой иронией и элегическими медитациями о причине несбывшихся надежд. В фельетонах Аверченко продолжает высмеивать пролетарское искусство, новый советский быт, большевистскую власть.

Особенной издевкой удостаивается новое пролетарское искусство и прежде всего вульгарный, свойственный большевикам классовый подход ко всем явлениям культуры. В пародийной «Лекции, прочитанной Никандром Хлаповым на собрании Колпинской комячейки» («Пролетарское искусство») демонстрируется полное невежество героя. Никандр Хлапов мнил себя искушенным музыковедом на том основании, что «четыре года проторчал сторожем при уборной в консерватории». В соответствии с познаниями в музыке, он настаивает на том, чтобы народу

¹ Наш Сатирикон, 1921, № 3.

дали не балалайку «об трех струнах», а рояль, да распилили бы его поперек, чтобы на восьмерых хватило.

Словом, большевики обеспечили резкое понижение уровня культуры. В рассказе «Эволюция русской книги» Аверченко разделил всю историю книгопечатания на Руси на шесть этапов: от дореволюционного книжного изобилия к униженной просьбе, обращенной к мелкому лавочнику дать «почитать перед сном» вывеску и до любования виселицами не с тем, чтобы поглядеть на повешенных, а чтобы не забыть, как выглядят хотя бы некоторые буквы, например, Г и П, похожие на эти сооружения.

Наконец, в эмиграции писатель понял, что русский человек «за всех должен платить» («Русский в Европах»), что европейцам, в сущности, нет дела до России, до ее страданий и бед, что они ее не знают и имеют о ней самое превратное представление. Сами они не раз сами предавали Россию, в которой их интересуют только богатые недра и тучная земля. В рассказе «Хлебушек», посвященном «Международной конференции дружественных держав по вопросам мировой политики», Россия изображена в образе «худой деревенской бабы в штопанных лаптях и белом платке, низко надвинутом на загорелый лоб». Мировые державы вовсе не собираются помогать ей. Надменный англичанин недоволен: «— Ох, уж эти мне бедные родственники! И чего ходит, спрашивается? Сказано ведь: будет время — разберем и ее дело. Стоит с узелком в руке и всем кланяется... По-моему, это шокинг». Но, узнав, что у России есть хлеб, тут же меняет тактику: «— Гм... да. А впрочем, надо бы с ней поговорить, расспросить ее. Все-таки мы должны быть деликатными. Она нам в войну здорово помогла. Я — сейчас!» Дело англичанина выгорело: баба отдала ему хлебушек и, увязывая «свой похудевший узелок,... тут же быстро и благодарно крестилась и шептала швейцару. — Ну, слава Богу... Сам-то обещал спомочь. Теперь поди, недолго и ждать. И побрела восвояси, сгорбившись и тяжело ступая усталыми ногами в стоптанных лапотках». Богатым европейским странам нужен только российский хлеб и природные богатства.

В эмиграции Аверченко занимает история жизни русского обывателя после 1917 года. Тема эта возникла уже в 1920 году в фельетоне «История — одна из тысячи». В 1921 году он был перепечатан в газете «Сегодня» (24 марта). Герой его — простой российский обыватель Григорий Недорезов. Как и многие обыватели и заурядные граждане новой России, он запутался в новой жизни и ничего не понимает в действительности, в которой ему суждено отныне пребывать.

Новая власть, по мысли Аверченко, — власть преступников, власть убийц. И направлена она против самого простого, самого невинного человека. Недаром она представлена в фельетоне персонажами с «говорящими» фамилиями, напоминающими царство мертвых — Упокойников, Гробов, Скелетов. Новая, советская власть пропахла трупами, от нее несет запахом мертвечины.

Это устойчивое представление рождает у писателя естественное чувство ностальгии: в эмиграции он постоянно вспоминает о прежней России. Тогда появляется и новая тема — писатель уже не очарован, как прежде,

в Крыму, впечатлениями от белого движения. В константинопольских произведениях он испытывает подлинное разочарование и эмигрантском сообществе. Эти два переживания — ностальгии и разочарования — свойственны одному из самых значительных произведений — сборнику «Записки Простодушного»¹.

В основу «Записок Простодушного» легли разнообразные впечатления, полученные Аверченко от пребывания в Константинополе. Писатель колоритно описывает «константинопольский зверинец», разные стороны — деловую и светскую — его жизни. Перед читателем предстает «развороченный муравейник» эмигрантского быта. Вся пестрая «галантная» публика Константинополя («Галантная жизнь Константинополя») в своем своеобразии и живописном колорите стала впечатляющей приметой и неременной принадлежностью города. Тональность рассказов Аверченко колеблется от шутки и карикатуры до возвышенных интонаций, сопровождающих серьезные обобщения, и печальных прогнозов эмигрантского будущего и даже национального бытия. Писатель рассказывает о страданиях русских в изгнании, о потере надежд. Часто люди вынуждены поступиться и собственным достоинством.

¹ Сб. «Записки Простодушного» вышел в Константинополе в 1921 году. До 1913 года для Аверченко свойствен веселый юмор, связанный с различными сторонами быта большого города, и он стал писателем, «талантливо развлекающим» своих современников, в основном интеллигентной среды. С изданием «Нового Сатирикона» (1913) уходит беззаботная искренняя веселость. Начавшийся в стране развал вызвал отнюдь не радостное восприятие жизни. Показателен финал рассказа «Быт»: «Когда нет быта, с его знакомым уютом, с его традициями — скучно жить, холодно жить». Творчество периода эмиграции пронизывает «смех сквозь слезы»: оторванность от родины, сомнение в положительных перспективах обусловили трагическое звучание большинства произведений новых сборников писателя. Сборник «Записки Простодушного» посвящен теме «русские за границей». В предисловии указывается специфика авторской позиции: «я тоже решил “улыбаться на похоронах”», — которая объясняется тем, что «теперь, когда вся Россия вывернулась наизнанку и сидит на чемоданах и узлах, — мы многое должны пересмотреть и переоценить». О том, как все «вывернулось», без обиняков показано в рассказе «Русские женщины в Константинополе». Здесь Простодушный, желая увидеть «хорошее русское общество», узнает бывшую графиню в официантке, бывшего профессора — в швейцаре, а генерала — в «человеке у вешалки». Тональность повествования меняется в пределах не только сборника, но каждого из рассказов: юмор, шутливая зарисовка соседствуют с иронией и карикатурой, которые завершаются печальным прогнозом: «Иди, женщина русская, бреди по колена в грязи. Дойдешь же ты, наконец, или до лучшего будущего, или... до могилы... Там отдохнешь от жизни». Характерный прием создания комического эффекта — смешение русской и французской речи, в которую включаются слова и других языков. Рассказ «Первый день в Константинополе» «погружает» в это смешение: «Как во времена настоящего приличного столпотворения — все говорили на всех языках». Одна из сквозных тем творчества Аверченко — тема детства, которая в эмигрантский период связывается с проблемами исторической памяти и сохранения традиций национальной культуры. Многие рассказы строятся на диалоге отца и сына, внука и деда. В рассказе «Володька» поднимается проблема образования подрастающего поколения: мальчик «постигает науки» и поэзию по оберточной бумаге, для которой используются «старые книги, учебники — издания иногда огромной ценности».

Под маской глупца скрывался сам Аверченко. Его душу пронизывает скорбь о том, что он разлучен с родиной навечно, а сейчас теряет последнюю связь с ней.

Первый признак утраты национальной идентичности — забвение родного языка¹. В рассказе «Трагедия русского писателя» он с горькой иронией воспроизводит вымышленную историю русского эмигранта-писателя, который, живя в Париже, путается в названиях улиц разных городов, в особенностях быта, почти забыл русскую речь, привычно смешивая ее в быту с французской. Аверченко искусно стилизует характерные для иностранцев неправильности падежных окончаний, управления и прочие особенности языка. Русский писатель решил написать рассказ «о наша славненькая матушка Россия». И вот как он его начал: «Была большая дождика. Погода была то, что называется веритабль петербуржъен! Один молодой господин ходил по одна улица, по имени сей улица: Крещатик. Ему очень хотелось manger. Он заходишь на Конюшню, сесть на медведь и поехать в Restaurant, где скажешь: Garson, une tasse de рабинович и одна застегайчик avec тарелочка с ухами...»². Конечно, Аверченко прекрасно помнил, что Крещатик находится в Киеве, а Конюшенная площадь, где располагался ресторан «Медведь», — в Петербурге. Не забыл еще Аверченко и том, как спросить у официанта тарелку ухи с растегаем и рюмку рябиновки. Но он с ужасом вообразил себе долгую жизнь на чужбине и возможность потерять родной язык. Он горько смеялся над героем, который спорил с женой, можно ли сказать: «Я есть большой замерзавец на свой хрупкий организм». Но больше всего ему в жутком, мрачном свете представало его собственное будущее. Он не хотел и боялся отрываться от России, и, может быть, поэтому дольше других сатириков оставался в Константинополе — все-таки только Черное море отделяло его от родины, а не тысячи километров чужих территорий, да, кроме того, там всюду была слышна русская речь, потому что в этом городе осела большая русская колония.

В отдельных рассказах встречаются образы, уже знакомые читателю по другим произведениям Аверченко: Филимон Бузыкин, актриса, довольно милая и смешная, гурман, для которого поваренная книга — захватывающий роман.

В «Записках Простодушного» проявились лучшие качества юмористического и сатирического таланта Аверченко — зоркость, наблюдательность, меткость и емкость фразы. Рассказы, очерки, фельетоны, вошедшие в первое и второе издание сборника, своей совокупностью представ-

¹ Аверченко сам объяснил, почему его страшит разлука с родиной:

«Меня часто спрашивают:

— Простодушный! Почему вы торчите в Константинополе? Почему не уезжаете в Париж?

— Боюсь, — робко шепчу я.

— Вот чудак... Чего ж вы боитесь?

— Я писатель. И поэтому боюсь оторваться от родной территории, боюсь потерять связь с родным языком» (Аверченко А. Юмористические рассказы. — М., 1964. — С. 268).

² Аверченко Аркадий. Записки Простодушного. — Константинополь, 1921. — С. 81.

ляют выразительную панораму стремления людей приспособиться к условиям жизни на чужбине и выжить в них, когда потеряна родина, когда они охвачены чувством социального одиночества, когда они теряют язык и когда под угрозой гибели находится взрастившая их культура. Это объясняет, почему смех Аверченко приобретает характер мрачного, черного юмора, желчной сатиры, почему писатель вместо жизнерадостной, «краснощекой» шуточки предпочитает отныне «улыбаться на похоронах»¹.

«Записки Простодушного» были встречены эмигрантской критикой довольно холодно. Жак Нуар упрекнул Аверченко в том, что он записывал свои рассказы как бы «на ходу», потому что неся в беженском потоке². Ему некогда было остановиться, осмотреться, поразмыслить и отточить перо. Больше всего рецензенту понравились остроумные изображения русских как чужестранцев, которые неловко пытаются приспособиться к непривычным условиям жизни.

Другой критик усмотрел в «Записках Простодушного» деградацию эмиграции в человеческом и духовном смысле³.

Высказав правду о горькой судьбе русских изгнанников, об их быте, о неустройствах их жизни, о тоске по родине, о духовном одиночестве, Аверченко невольно натолкнулся на непонимание своих современников. Писатель поведал о трагедии русского рассеяния, о том, что эмиграцию ожидают тяжелые дни одиночества и отчаяния.

Советская критика восприняла картины, нарисованные Аверченко по-своему: она увидела в них болезненное извращение человеческой природы, то есть совершенно исказила замысел писателя, который будто бы проникнут смердяковщиной⁴, хотя Аверченко, конечно, совершенно непричастен к тем изъясам психики, которые свойственны герою Достоевского.

Сборник «Записки Простодушного» — не единственная книга, выпущенная Аверченко в Константинополе. В 1922 году он издал там сборник «Кипящий котел». Само его название отражает то социальное самочувствие, которое испытал Аверченко в России и в Турции. Он, как и его современники, оказался в «кипящем котле» революционных и послереволюционных событий. О смысле заглавия хорошо сказал сам писатель:

¹ Аверченко А. Записки Простодушного. — Берлин, 1923. — С. 6.

² «Оторванность от нормальной обстановки, от знакомого близкого письменного стола, от тысячи родных мелочей, дающих тепло и уют творческой мысли, — писал он, — отразилась на даровании Аверченко, сделав его тоже «беглым», отравив его полныню борьбы за существование» (Время, 1924, 14 апреля).

³ Например, автор, укрывшийся под псевдонимом «Эн», писал: «Талантливо сделанная книга оставляет жуткое впечатление. Аркадий Аверченко, быть может, помимо своей воли, воздал должное тем, кто ушел из России» (Новый мир, 1921, 11 декабря).

⁴ Например, А. Старчаков в предисловии к советскому изданию «Записок Простодушного» писал: «При беглом чтении они кажутся наивными и простенькими, эти фельетоны. Но впечатление простоты обманчиво. Под их наивной оболочкой живет самая сущность смердяковщины, таится целая система ядовитых смердяковских идей и воззрений» (Аверченко А. Развороченный муравейник. — М.; Л., 1927. — С. 6).

«Я хочу этой книгой закрепить период нашего годового кипения в раскаленном котле, в этой горячей яме, дно которой жгло пятки, одним словом, я хочу, чтобы все, уплывающее из нашей памяти, расположилось ясными, прямыми правдивыми строками на более прочной, чем мозг человеческий, бумаге. Мой кипящий котел — это Крым эпохи «врангелевского сидения». Что за удивительный, за умильный период: в одном котле кипели и щуки, и караси, и букашки таракашки, и «едоки первой категории», — и все это, кипя, ухитрялось пожирать друг друга...»¹.

Этот замысел определил тональность повествования: в нем, в отличие от других произведений русских писателей о белом движении и изгнании из России, преобладающим стал черный юмор. Аверченко смотрел на исход русских из своей страны с трагической точки зрения.

В рассказе «Драма на море» рассказывается о том, как однажды матросы океанского судна поймали акулу, в брюхе которой нашли человеческий череп и записную книжку. Юнга высказал предположение, что это «обезьяничий череп», но судовой доктор возразил: «Судя по форме — это череп первобытного дикаря. Первая ступень развития». Но младший офицер засмеялся: «Не думаю, чтобы первобытный дикарь, ибо при черепе есть записная книжка. Несомненно — обладатель черепа и книжки — одно и то же лицо. А ну, поглядим... Ба! написано по-русски. Значит, компатриот! Угораздило беднягу. Послушайте-ка!» Из записной книжки, принадлежащей рыбаку и одновременно члену «Профсогреб» Веденю Дрыкину, матросы узнали о странном случае, произошедшем с рыбаками старой затонувшей шхуны.

Все эти споры, конечно, не случайны. Аверченко намекает на то, что нынешние неграмотные члены профсоюза подобны либо животным, либо неандертальцам. Но, даже будучи современниками писателя, они вследствие затуманенных мозгов всякими коммунистическими агитаторами принимают права, дарованные демократией, в ложном, превратном свете, абстрактно, не сообразуясь с обстановкой.

Писатель издевается и над спесью проворных ловкачей («Старый Сакс и Вертгейм», «Бал у графини Х...»). Он скорбит о разрушении старой культуры, когда мелкие и сомнительные ценности затмевают вековое наследие.

В фантастической стране, которую описывает Аверченко, настоящие, полновесные деньги заменяют какие-то непонятные и по существу обесцененные бумажки — керенки, украинки, двадцатипятирублевки. Само государство вступило на путь мошенничества, так что искусным мошенникам уже нечего делать и, кроме того, любое, самое изощренное мошенничество не приносит никакой выгоды («Страна мошенников»).

¹Аверченко А. Кипящий котел. — Константинополь, 1922. — С. 3–4. Составляя сборник «Кипящий котел», автор ставил целью закрепить в памяти поколений «Крым эпохи «врангелевского сидения», когда «в одном котле кипели и щуки, и караси, и букашки, и таракашки, и «едоки первой категории», — и все это, кипя, ухитрялось пожирать друг друга». В этом сборнике перо сатирика направлено на хамов, пошляков, «дельцов», наживающихся на чужом горе, — всякого рода дряни, особенно расплодившейся в сложной ситуации безвременья.

Странное государство разоблачается Аверченко с иронией и сарказмом, которые возрастают благодаря юмористическому преувеличению и сатирической фантастике, граничащей с гротеском. Так, писатель скрывает свое подлинное лицо под маской «дикаря», но этот дикарь настолько умен, что не может постичь, как удалось создать такую иррациональную и деградирующую страну, в которой не возможно не только жить, но к которой никак нельзя приспособиться («Записки дикаря»). Вывод Аверченко одновременно и горько смешон, и печален: он предрекает, что дальнейшее укрепление большевистской власти чревато полным одичанием и озверением русского человека («Век черт знает какой»). Этот вывод основывается на выкладках относительно убыли и прибыли населения. Писатель иронически замечает, что при такой фантастически несостоятельной жизни населения еще очень много и может хватить примерно лет на пять, потому что рождаемость в стране — 10%, а убиваемость — 25%. Россия, утверждает он, представляет собой большой сумасшедший дом, в котором поля орошаются и удобряются кровью, хлеб не выращивают, а отбирают по продразверстке.

В результате нарисованных Аверченко картин возникает гротескная сущность государства. В этом отношении писатель сближается с такими мастерами фантастического жанра, как Д. Свифт, Г. Уэллс, Е. Замятин. Как и Замятин в романе «Мы», Аверченко тоже сатирически заостряет внимание на царящей в государстве удручающей уравниловке, на абсурдных формах, в которые воплощается утопическая идея навязываемого всеобщего счастья, на крайней упрощенности жизни и превращения человека в винтик и механизм, на сплошную регуляцию даже бытового поведения, на полную «закрытость» национального бытия и отгороженность от всего мира, на то, что позже назвали «железным занавесом».

Аверченко, в отличие от Замятина, избегает постановки глобальных и всеобщих проблем бытия. Его гротеск основан не на фантастических предположениях социальной антиутопии, а на реальных и при том бытовых сторонах жизни в советской России, которые позволяют подробно и пристально рассмотреть, а затем передать характерные черты складывающегося политического и общественного устройства нового государства. Ставя перед собой такую задачу, Аверченко резко отделяет себя от всего населения советской России. Если Замятин включает себя («Мы») в общий исторический ход всего человечества, которое пойдет, по его предположению в ту сторону, которую наметили большевики, хотя эта дорога его явно не привлекает, то Аверченко отвергает стезю, избранную Совдепией как не только не неизбежную, но и решительно неприемлемую для человечества. Поэтому замятинское «МЫ» заменяется у Аверченко на отрицающее «ОНИ». В отличие от «них», мыслящих иррационально и нелепо, писатель в предисловии заявляет, что предпочитает быть «деловым и научным».

Анализируя рассказы из сборника «Кипящий котел», посвященные историческим дням крымской одиссеи, Н.Н. Брешко-Брешковский заметил: «Внешне Аверченко оставался прежним. Тот же мягкий юмор, то же любвеобильное отношение к людям, но угадывалась какая-то над-

треснутость. Он скорбел по России, замученной, истерзанной, и порой эта скорбь трагически откликалась в его новых рассказах»¹.

Еще один крупный массив рассказов и фельетонов был создан Аверченко для константинопольской газеты «Пресс дю Суар». В отличие от «Записок Простодушного», помещенные в газете очерки и фельетоны посвящены в основном жизни в Советской России и продолжают известную ранее тему. Советская Россия по-прежнему представляется Аверченко нелепой, абсурдной, иррациональной и в этом смысле фантастической страной, менее понятной, чем выдуманная сказочная Анчурия.

Главное внимание в этих рассказах, очерках и фельетонах уделено, как уже писалось в нашей литературе, новым властителям страны, их умственной неполноценности, моральной нечистоплотности, происходящей повсюду по их воле и их согласия порче языка (народ изъясняется на языке политических агиток), спланированному падению культуры. Во всем этом проявляется общая деградация общества, которое отныне делится на три племени (совнаркомов, исполкомов и трудообязанных) и стремительно регрессирует в дебри неолита.

Основными виновниками пагубного настоящего страны выступают коммунистические вожди, и первые среди них — Ленин и Троцкий («Чудаки», «Теоретик на кухне», «Pro domo sua» и др.). Они рисуются Аверченко с христианской и общечеловеческой стороны двумя воплощениями дьявола, а с идеологической и бытовой, сниженной — искусными циммервальдскими поварами, решившими состряпать «новый мир» и для того приготовившими тесто, замешанное на лжи, крови и грязи. В это липкое и жидкое месиво попадают, словно мухи, многие миллионы доверчивых людей, которые не могут из него выбраться, обреченные на нищенское бездуховное существование и преждевременную гибель.

В этой связи особое значение в творчестве Аверченко получает образ Ленина², идеолога и теоретика катастрофического переустройства русского общества, идеи которого воплощены в жуткой повседневной практике нового государства. Надо сказать, что еще до того, как Аверченко напечатал в Париже вторым изданием (1921) свою книгу «Дюжина ножей в спину революции», а Ленин откликнулся на ее знаменитой рецензией «Талантливая книжка», появившейся осенью 1921 года в «Правде», между «королем смеха» и одним из «королей пролетариата» возник заочный письменный, хотя и односторонний «диалог». Аверченко по своей инициативе завязал «переписку» с Лениным, посылая ему письма, написанные от себя и выдумывая ответы за Ленина, в которых называл его всякими ласковыми именами и дружески к нему обращался.

¹ Иллюстрированная Россия, 1935, № 13.

² Аверченко «везло» на видных исторических людей: когда-то Николай II, ценивший произведения Аверченко, через министра Двора князя Путятина приглашал писателя во дворец. Через несколько лет Ленин тоже обратил внимание на книжку Аверченко, назвав ее «талантливой» и, по словам Л. Камышникова, разразился вдруг панегириком. Однако, по воспоминаниям Л. Камышникова, Аверченко остался верен себе. С улыбкой на лице он говорил: «Ни во дворец тогда, ни тем более в Кремль теперь я не поеду» (*Камышников Л. А. Т. Аверченко // Новое русское слово. — Нью-Йорк, 1925, № 4430. — С. 2*).

Переписка с Лениным ведется от имени «короля смеха», который, помня о своем звании, может судить и поучать, ерничать, фамильярничать и переводить высокую тему в низкий бытовой регистр. Например, иронически разыгрывая весь мир, сообщает серьезную вещь: он, Аверченко, отказывается быть Верховным Правителем России, хотя его об этом долго и усердно просили¹. Как и в рассказе «Короли у себя дома», Аверченко сочетает в переписке вымысел и психологическую правду поведения, по-прежнему переносит высокую тему и сложнейшие серьезные политические и общечеловеческие бытийные, онтологические проблемы в бытовой план, «на частно-бытовую почву», чтобы оживить ту или иную идею. Звание «короля смеха» позволяет ему убедить читателей, что он лично и очень хорошо знаком со всеми знаменитостями планеты и что находится с ними в прямых дружеских доверительных и даже нежных отношениях. С этой целью он использует самые различные формы эпистолярного жанра — от официального письма в редакцию до личного послания другу. С Лениным он по этой же причине приятельского знакомства на «ты».

В фельетоне «Приятельское письмо Ленину» Аверченко вспоминал: «...ты гонял меня по всей России, как серого зайца: из Киева в Харьков, из Харькова в Ростов, потом Екатеринодар, Новороссийск, Мелитополь, опять Севастополь»².

«Дружеское» общение с вождем в том же письме продолжается: «Здравствуй, голубчик! Ну, как поживаешь? Все ли у тебя в добром здравии?» Аверченко старается создать у читателя впечатление близкого общения, придать беседе доверительный тон: «Дорогой Владимир Ильич!», «спасибо тебе, братец ты мой», «дружище Вольдемар». Позволяя себе фамильярность, он устраняет дистанцию между собой и Лениным, считая себя, «короля смеха», равным «королю пролетариев», главе советского правительства. Тем самым достигается сатирическое снижение Ленина, который сходит с высокого пьедестала вождя революции и государства на грешную землю и обретает вид обыкновенного человека, близкого приятеля известного юмориста.

Поскольку, как истинный «друг», Аверченко обязан говорить своему письменному поверенному правду и только правду, то он убеждает Ленина в том, что все усилия большевиков и лично Ленина, направленные на переустройство России в коммунистическом духе, обречены на провал, что вследствие претворения их идей выйдет лишь «дрянь, грязь и безобразие». Доказательством несостоятельности политики Ленина и большевиков, по его мнению, стало введение нэпа, которое означает частичный возврат к капитализму. Аверченко призывает Ленина признать свои ошибки и уйти на покой: «Если хочешь иметь мой дружеский совет, выгони Троцкого, распусти идиотский ЦК и издай свой последний декрет к русскому народу, что вот, дескать, ты ошибся, за что и приносишь извинения, что ты думал насадить социализм и коммунизм, но что это для отсталой России — «не по носу табак», так что ты приказываешь народу

¹ Подобные розыгрыши напоминают знаменитых сочинителей маски Козьмы Пруткова, которые тоже шутливо разыгрывали своих сограждан.

² «Зарницы» (Константинополь), 1921, № 15. — С. 4.

вернуться к старому буржуазно-капиталистическому строю жизни, а сам уезжаешь отдыхать на курорт»¹.

Не получив ответа, Аверченко сочиняет письмо к себе от имени Ленина и стилизует его под дружеское послание от давнего друга («Здравствуй, дорогой Аркадий! Вот не ждал весточки»), который, однако, занимает первый пост в государстве (бумага снабжена грифом: «Председатель СНК РСФСР Вл. Ленин. Москва. Кремль, Красновитая палата»). Заканчивается письмо типичным прощанием, которым Аверченко стремится придать документу вид подлинника: «Кланяйся Керенскому. Собираемся заочно наградить его орденом Красного Знамени. С коммунистическим приветом. Вл. Ленин». Хотя Л.А. Спиридонова считает, что по содержанию письмо не могло принадлежать Ленину, возможно до Аверченко доходили слухи, что Ленин постепенно терял влияние и власть. Поэтому вполне возможно, что Ленин уже не чувствовал себя полновластным хозяином и обижался на высший партийный орган: «Относительно ЦИКа скажу тебе откровенно, что на него теперь не особенно цикнешь — уж очень обнаглела публика — каждый в Троцкие метит»². Однако приглашение Ленина посетить советскую Россию («Будешь у нас называться Главкомом или Наркосмех — как тебе понравится, нам не жалко»³) в ответ на приглашение Аверченко приехать к нему на отдых выдержано в комическом ключе⁴.

Кульминацией «диалога» и одновременно его завершением явилась статья Ленина «Талантливая книжка».

В своей статье Ленин, как известно, назвал сборник «Дюжина ножей в спину революции» произведением «озлобленного до умопомрачения белогвардейца» и заметил, что «до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные, и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки». С точки зрения Ленина, именно злоба к революции обусловила то, что в книжке Аверченко «с поразительным талантом изображены впечатления и настроения представителя старой помещичьей и фабрикантской, богатой, объевшейся и объедавшей России»⁵. Он писал: «Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов. Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности»⁶.

Навесив на Аверченко ярлык «представителя» «старой помещичьей и фабрикантской, объевшейся и объедавшей России», ее «командующих классов», которым писатель никогда не был, Ленин тем самым возбудил к нему классовую ненависть, вследствие которой сборник «Дюжина ножей в спину революции» не содержал ни грана художественной и исторической правды в обрисовке «революционных» будней, а лишь по-

¹ Аверченко А. Салат из булавок. — Нью-Йорк, 1982. — С. 11–12.

² Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 99.

³ Там же.

⁴ Возможность поездки в советскую Россию Аверченко комментировал в духе мрачной шутки: мол, вагон за ним могут прислать, но только с решеточкой, а квартиру дадут лишь на Лубянке.

⁵ Правда, 1921, 22 ноября.

⁶ Там же.

разительно точно и ярко передавала именно злобу классов, потерпевших поражение, интересы которых в ней и выразились. И когда Ленин, самый авторитетный большевик, предложил перепечатать лучшие рассказы сборника со словами «талант надо поощрять», он в значительной мере иронизировал, потому что имел в виду именно талант выражения «несправедливой» классовой злобы.

Книжка Аверченко благодаря таланту автора вызовет, по его убеждению, ответную, «справедливую» злобу и ненависть. Тем самым она поможет пролетариям лучше понять своего классового врага и возбудить к нему ненависть, чтобы не было никаких сомнений в необходимости их физического уничтожения. Таким образом, книга Аверченко, с точки зрения Ленина, — это ценный пропагандистский и агитационный материал, который большевики должны использовать в борьбе со своими классовыми врагами¹.

Кроме того, Ленин ставил перед собой, может быть еще более важную и серьезную задачу. Дело в том, что многие из рассказов, составивших сборник, написаны в жанре сатирической социальной антиутопии. Согласно Аверченко, большевики не выполняют свои обещания, данные народу, и Россия под гнетом коммунистов рано или поздно зачахнет и пере-

¹ Напомним, что газета «Известия» назвала в числе врагов (т.е. русских общественных и государственных деятелей), оказавшихся в «русской Вандее», и Аверченко. По ее словам, он занимал «почетным делом лизания союзных и генеральских пяток» и «нагонял строчки на тему о большевиках» (Известия, 1919, № 34, 14 февраля). С этой точки зрения, весьма наивны рассуждения о том, что рецензия Ленина послужила своего рода «охранной грамотой» для Аверченко и его произведений. По мнению некоторых авторов, рецензия Ленина сыграла огромную роль в популяризации творчества писателя-эмигранта на родине, так как после рецензии в «Правде» книги Аверченко начали издавать массовыми тиражами (за десять лет вышло до десятка книг Аверченко в нашей стране). На самом деле все получилось по знаменитой пословице: «Не было счастья, да несчастье помогло». Задача Ленина и его последователей состояла вовсе не в том, чтобы популяризировать творчество писателя, а в том, чтобы пролетарий проникнулся ненавистью к своему врагу. Дабы не вызвать у читателей никаких сомнений относительно того, как надо воспринимать и понимать произведения Аверченко, в предисловиях к изданиям книги в писателе не видели художника слова, а клеймили его как злобного ненавистника революции и советской власти. Сам того не сознавая и не подозревая, Ленин, вопреки своим намерениям, фактически открыл читателям России возможность познакомиться с правдивым освещением революции. Цели Ленина и цели читателей были различны. Книги Аверченко мгновенно раскупались и пользовались громадным успехом совсем не потому, что несли в себе агитационный и пропагандистский заряд, на который рассчитывали большевики. Как только стало ясно, что читатели видят в рассказах Аверченко правду о революции, их издание тотчас прекратилось. В этом смысле рецензия Ленина не выполнила своей роли: она не возбудила ненависти ни к Аверченко, ни к его творчеству.

Сам Аверченко иронически отозвался о статье Ленина: «— Знаешь, — говорил Аверченко какому-то собеседнику, — у меня теперь есть преотличный рецензент. Солидная подпись, хорошо разбирается в политике и литературе. Дал ход моим книгам.

— Кто же?

— А мой старый читатель-почитатель Владимир Ульянов-Ленин. Я его в своих фельетонах весьма задевал, да он зла не помнит».

станет быть великой державой¹. И как только такое осознание станет фактом, Россия вернется на прежний исторический путь, но не консервации худшего, что было в прошлой России, а на дорогу эволюционного переустройства и постепенного обновления страны, чтобы занять место в цивилизованном мире, подобающее величайшей и богатейшей стране мира. Ленин же был уверен, что большевикам, вопреки законам истории, удастся изменить историческое развитие России, изменить ее народ, заставив проводить коммунистические идеи и внедрять их в жизнь. В этом принципиальном заочном «споре» победа временно досталась Ленину, но относительно окончательного итога прав оказался все-таки Аверченко.

Появление статьи Ленина «Талантливая книжка» скорее озадачило и раздосадовало Аверченко, чем обрадовало его. Ответом на рецензию явился фельетон «Pro domo sua», в котором Аверченко грустно острил: «Сам Ленин вдруг меня заметил. И в гроб сходя, благословил»².

Как и другие эмигранты, Аверченко опасался, чтобы его не заподозрили в связях с большевиками. Он вынужден отшучиваться: «Теперь у меня есть гордое ощущение, что я принес России ощутимую пользу — отнял у Ленина часа полтора своей особой, значит, одним декретом меньше, значит, десятью не расстрелянными больше»; «Ой, боюсь я этого давая, приносящего мне дары пылких комплиментов...»; «Сижу и думаю: анеорганизоватьли обществозащиты писателя от ласкового обращения»³. После 22 ноября 1921 г., когда ленинская рецензия была опубликована в газете «Правда», писатель прекратил заочную и выдуманную переписку с главой Советского государства. Так, в вышедшей в 1923 году книге «Двенадцать портретов знаменитых людей в России», тема которой предполагала включение рассказов, очерков и фельетонов о вождах большевизма, в ней не оказалось очерков о Ленине и Троцком.

В Турции, где Аверченко чувствовал себя уже неудобно⁴, он пробыл до весны 1922 года, когда вместе с труппой театра «Гнездо перелетных птиц» покинул Константинополь и уехал в Болгарию. Как сообщал праж-

¹ Аверченко был убежден в крахе большевиков: «Твердо знаю одно: конец большевизма будет обязательно в русском стиле» («Приазовский край», 1918, 2 (15) декабря).

² См.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 102.

³ Там же.

⁴ Решение уехать из Турции, по-видимому, связано с тем, что у Аверченко произошел разрыв с газетой «Пресс дю Суар»: там вместо давнего и близкого знакомого Аверченко И. М. Василевского (Не-Буквы) новым редактором стал Максимов. Об этом вспоминал сотрудник «Нового русского слова» Л. Камышников: «Аркадий Тимофеевич, человек очень уживчивый и податливый, достаточно натерпелся от этого монстра, который позволял себе в юмористический фельетон Аверченко проставлять имя своего знакомого, против которого имел «зуб». Даже добродушный Аркадий Тимофеевич не мог этого вынести. Всегда сдержанный, он возмутился и вскоре прекратил работу в «Пресс дю Суар»» (Новое русское слово, 1925. 12 апреля). Кроме того, Аверченко получил вызов на дуэль от неизвестного офицера, оскорбленного рассказом из «Записок Простодушного». Впрочем, биографы полагают, что оба случая не имели решающего значения. Вероятнее всего, шумный Константинополь, где «можно было сойти с ума даже при полном отсутствии его» (*Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 119), порядком надоел Аверченко, и его потянуло в «церковнославянские земли».

ский «Русспресс», писатель собирался совершить турне по Балканам и центральной Европе.

13 апреля 1922 года¹ Аверченко вместе с Р.П. Раич и Е.Е. Искольдовым прибыл в Софию, но Болгария не стал приютом для русских беженцев. В то время у власти в стране находилось правительство Стамболийского, которое всячески притесняло русских эмигрантов, которых подвергали унижительным проверкам и затягивали всеми средствами регистрацию, необходимую для получения права жительства. Сохранились свидетельства, согласно которым Аверченко и его спутникам чинили препятствия даже при въезде в Болгарию². В одном из интервью Аверченко сказал: «Я никак не могу простить Болгарии того, что она сделала с русскими»³. Впоследствии Аверченко рассказал о своем впечатлении от Болгарии и режима Стамболийского в фельетоне «Стамболийский и коммунисты» и в цикле «Болгарские впечатления».

В цикле «Болгарские впечатления» Аверченко уверял, что Болгария, как и советская Россия, — иррациональная страна. Ее особенность состоит в том, что ее население делится на три племени: бывшие министры, настоящие министры и будущие министры. Будущие министры режут горло настоящим, настоящие в свою очередь сажают бывших за воровство. Болгария отличается от других стран и тем, что в ней все наоборот. Например, в обычных странах на первом месте промышленность добывающая, потом обрабатывающая. В Болгарии, напротив, «министр сначала обрабатывает, как следует, страну, а потом уже добывает себе виллу на Ривьере или дачу в Швейцарии»⁴.

В Болгарии Аверченко дал два концерта (19 и 20 апреля 1922 года) в театре «Ренессанс». К быстрому отъезду из страны писателя подвиг возглас на первомайской демонстрации: «Аверченко, на фонарь тебя!» Один из современников писал об отъезде юмориста «по своей воле»: «Опытный чемодан юмориста раскрылся, должно быть, сам, лишь только на улицах Софии послышался рев: “Да здравствует Интернационал!”»⁵.

Лишь Югославия, через которую Аверченко добрался до Праги, оказала писателю теплый прием. Чехи горячо полюбили Аверченко, и он был очень благодарен за братское гостеприимство. 17 июня 1922 года Аверченко приехал в Прагу, где остался до конца жизни. В Чехословакии тогда правил президент Томаш Масарик, который предпринял «русскую акцию» и обеспечил русским беженцам надежную защиту⁶. Эмигранты получили хлеб и кров, а общество благожелательно относилось к ним.

После Константинополя, Аверченко оказался в столице славянской страны, Праге, среди своих. Книги его издавали русские издательства в

¹ По другим сведениям — 15 апреля 1922 года.

² См. об этом: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 107.

³ *Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 121.

⁴ См.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 107.

⁵ *Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 122.

⁶ В то время в Праге безбедно жило, примерно, двадцать тысяч русских эмигрантов. Выходили русские книги, газеты, был основан Русский культурно-исторический музей.

Берлине, Париже, Софии. Он много выступал с чтением своих произведений, был полон творческих замыслов и не думал о смерти.

По свидетельствам современников, Аверченко влюбился в Прагу¹, освоил чешский язык, приобрел большое количество друзей и почитателей в литературных кругах столицы (директор «Русспресса» В.Ф. Швиговский, врач К.П. Бельговский, дипломат Веверка, писатели и журналисты В. Лервинка, А. Неси и др.). За недолгих два года, пока Аверченко позволило здоровье, он много путешествовал по Чехии и Словакии (тогда — Чехо-Словакии), посетил с лекциями и вечерами юмора Брно, Пильзень, Чешские Будесвицы, Моравскую Оставу, Братиславу, Словенские Кошицы и мн. др.² Своему поверенному Швиговскому Аверченко писал

¹ Во второе издание «Записок Простодушного. Я в Европе. Турция, Чехословакия» (1923). Аверченко внес рассказы и очерки, посвященные Чехословакии («Чехословакия», «Прага», «Чехи», «Кнедлики», «Как добыть себе в Праге комнату», «Мой ученик», «Самый страшный притон Праги», «Русский беженец в Праге»). Писатель увидел Прагу глазами русского беженца. Он хвалил президента Масарика и чехов, но тут же замечал, что чешские полицейские не позволяют читать на улицах и берут штраф по любому поводу. Он восхищался деликатностью и воспитанностью чехов, посмеивался над знаменитыми кнедликами и отсутствием в городе «злачных» мест, однако через все рассказы цикла проходит мысль об одиночестве и неприкаянности эмигрантов в Европе. Горечь и желчь, свойственные произведениям Аверченко периода эмиграции, еще более усилились в этом сборнике. Писатель пытался шутить, подмечая смешные черточки в быту и в характерах чехов и словаков, но он настолько был признателен гостеприимным хозяевам, что перо не слушалось маститого юмориста: выставить чехов и словаков в смешном виде никак не удавалось.

² Во время эмиграции Аверченко побывал во многих странах. Вечера смеха, на которых он выступал с чтением коротких юмористических рассказов, приносили ему громкую славу. Турне по Европе Аверченко чаще всего совершал с драматической группой «Гнезда перелетных птиц», которая ставила его одноактные пьески и скетчи. Весной и летом 1922 года состоялись выступления Аверченко и труппы артистов в Белграде в зале «Станкович», «Гранд-отеле», Белградском королевском театре, в Народном театре Загреба. Осенью 1922 года Аверченко гастролировал в Берлине, но пробыл там недолго. Он выступал в Союзе русских журналистов и литераторов, а также в зале «Брюдерфрейнгауза». Русские эмигранты радушно чествовали писателя. Открывая вечер, И.В. Гессен сказал: «Аркадий Аверченко, несмотря на все тяжелые переживания последних лет, сохранил в себе бодрость духа и свежий не исчерпываемый юмор» («Руль», 1922, 28 октября). О своих впечатлениях писатель сообщал К.Бельговскому: «Город небольшой, но смешной. Играю я не в Берлине, а в Шарлоттенбурге — назван так по-немецки, а по-русски — «город шарлатанов». Вчера меня чествовали, скоро совершенно привыкну к роскошной жизни» (Иллюстрированная Россия, 1926, № 10. — С. 6–7). В первых числах января 1923 года состоялась гастрольная поездка Аверченко с труппой актеров по Польше и Прибалтике. Писатель и актеры побывали в Ковно, где их принимали очень тепло (Аверченко там знали, потому что он редактировал ковенскую газету «Эхо» и публиковал в ней фельетоны и очерки), Риге, Таллинне, Юрьеве, Нарве, Вильно, Варшаве, Ровно, Лодзи, Пинске и других городах. Особенно удачной оказалась поездка по Литве. Ее организовал бывший сатириконец и друг писателя Аркадий Бухов. Из Литвы Аверченко писал в Прагу: «Россия здесь сплошная, а Литва — говорится так, для политики» (См.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 110). Весной 1923 года писатель опять отправился в гастрольную поездку на этот раз в Хорватию, которая оказалась неудачной. Он Аверченко писал Бельговскому: «От всей этой массы путешествий голо-

летом 1922 года: «Я уже разъезжаю по Чехии, как по собственной вотчине, и скоро буду знать ее лучше Вас. Тогда напишу географию этой симпатичной страны с политипажами в тексте, резаными на дереве». И дальше: «В день вступления моего в Прагу прошу не носить мне ключей от города — я все равно имею отмычку»¹.

Несмотря, однако, на успех и хорошие сборы, гастрольные поездки не приносили Аверченко удовлетворения. Актером он был средним, каждое выступление на сцене требовало от него большого напряжения и большой затраты сил. По свидетельству П. Пильского, «доля кочующего актера была не по нем и не для него... Ему были неприятны эти однообразные повторения одних, и тех же пьес, эти переезды, упаковки и распаковки чемоданов, номера гостиниц, афиши, хождения за визами. Особенно надоело играть свои собственные вещи»². Жизнерадостный, веселый смех, если не считать произведений для детей, ушел из творчества Аверченко. Писатель уже не ощущал той легкости и свободы дыхания, которые были присущи его раннему творчеству в России, где его природный светлый талант отличался живостью, веселостью, искренним и неподдельным, «незаинтересованным» в кантовском смысле, юмором. Теперь к этим свойствам густо примешались злоба и ненависть. Но главным было горькое чувство разлуки с родиной. В интервью газете «Эхо» Аверченко сказал: «Теперь я гражданин мира, и страны мелькают предо мною, как придорожные столбы. Земной шар сделался мал. За последние три года он высох и съезжился, как старый лимон»³.

В Праге были написаны фельетоны, в которых писатель продолжил тему рассказов и очерков, опубликованных в константинопольской газете «Пресс дю Суар». Они вошли в книгу «Рай на земле» (1922), изданную в Загребе.

В фельетоне «Рай на земле», давшем название книге, явственно выступает центральная идея: программа коммунистов утопична теоретически и пагубна практически. Одна из причин состоит в том, что коммунисты, по мнению автора, неспособны к созидательному труду. Их удел — разрушение. Другая причина — преследование инакомыслящих, игнорирование мнения тех, кто не согласен с теорией и методами властей. Пытаясь построить новое счастливое общество, они остаются глухи-

ва моя сделалась похожей на чемодан, руки — на зонтики, ноги — как трости, а вместо глаз — два железнодорожных билета» (*Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 116). Последние выступления Аверченко состоялись в Берлине в феврале-апреле 1924 года. Рецензент газеты «Руль» сообщал о вечере в зале «Брюдерфрейнхауза»: «В наше печальное время особенно ценен смех. Он выпадает на нашу долю нечасто. В особенности такой хороший, не злобный смех, который всегда вызывает юмор Аверченко. В нем нет яда политической сатиры, нет неизменной приправы русского юмор — гражданской скорби, нет — и это большая заслуга — даже намек на сальность. Юмор Аверченко скорее приближается к лучшим образцам английского юмора, добродушного, здорового и спокойного» (*Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 177).

¹ См.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 110.

² *Пильский П.* Затуманившийся мир. Рига. 1929. — С. 137.

³ *Левицкий Д.* Указ. соч. — С. 145–146.

ми к голосам общества, которому, с одной стороны, назначается быть счастливым, а с другой стороны, его представления о счастье никак не учитываются. Тем самым большинство населения оказывается нужным только как бездуховная сила. Но замысел построить счастливое общество без участия всего населения ведет к разрушению общественного устройства, и в конечном итоге изначально порочная утопическая идея оборачивается трагедией.

Вошедшие в книгу «Рай на земле» фельетоны отчасти напоминали и другую книгу писателя — «Дюжина ножей в спину революции», поскольку также были написаны в жанре социальной утопии. Аверченко продолжал высмеивать диктатуру пролетариата и коммунистическую идеологию, расхваливавшую советский образ жизни и представлявшую советский строй «раем на земле». Аверченко давно усвоил это пропагандистское сравнение и в фельетоне «Жизнь, как в раю» разъяснил: сходство между Совдепией и раем есть, оно заключается в том, что люди в раю и Совдепии ходят босые.

Сборник «Рай на земле» продолжал и другую традицию «Сатирикона» — пародирование «научных» трудов, в частности учебников по древней и новейшей истории или естествознанию. Аверченко стремился выступить настоящим энциклопедистом, чрезвычайно подробно описывая географическое положение страны, ее политический и общественный строй, состояние земледелия, культуры, образования. Он хотел охватить все стороны жизни и быта. Так появились главы «Как они едят», «Как они воюют», «Таинство брака», «Юмор в коммуне» и др. В ходе повествования перед читателем предстала страна, которую коммунисты рекомендовали образцом для государственного и бытового устройства всему миру. Завершала книгу глава с выразительным названием — «Закат коммунизма».

Раскрывая свой замысел, Аверченко иронически писал в предисловии: «Это очерки совершенно серьезные. А если все-таки выходит смешно — кто виноват?»¹.

Действительно, писатель старался писать серьезно, но из картин, созданных им, как бы сами собой возникали гротескные образы и в целом фантастическая страна. Раньше она простиралась, по слову поэта, «от финских хладных скал до пламенной Колхиды» Теперь, после отделения Финляндии, пишет Аверченко, «хладные скалы оказались настолько хладными, что примерзли к другому государству, а пламенная Колхида до того опламенела сепаратизмом, что нынче главный город Грузии, где находится все грузинское правительство, — Париж»².

Характеризуя умонастроение населения, автор утверждает, что большинство людей в этой стране уверено: «все это скоро полетит к черту». В этом убеждении их укрепляет каждодневное бытие: в торговле работают одни жулики, они же являются председателями судов, девушки мечтают убежать за границу и в с этой целью выходят замуж (по паспорту мужа уезжают за рубеж, отдав придание комиссару), в Мариинском театре ставят «Жизнь за Троцкого» на музыку товарища Глинки («Жизнь за

¹ Аверченко Аркадий. Рай на земле. — Загреб, 1922. — С. 3.

² Аверченко Аркадий. Рай на земле. — С. 3.

царя», или «Иван Сусанин»). Наука умерла, но всякий видит ее в будущем, приговаривая: «Впредь тебе наука!»¹.

Гротеск расцветает в конкретных главах — как бытовых, так и касающихся управления страной. В главе «Как едят» Аверченко перечисляет новые блюда (рецепты от «Новой Елены Молоховец»), специально приготовленные для жителей Совдепии: цыплята из котят, рассольник из старых галстуков, яйца по-советски (одно на пятерых). Не менее гротескны, сатиричны и фантастичны главы «Как они правят» и «Закат коммунизма». Описывая визит Уэллса к Троцкому, Аверченко сатирически поясняет, как голосуют «избранники народа», принимая те или иные решения. С точки зрения писателя, голосование происходит механически, независимо от воли «депутатов», которым не полагается думать и рассуждать, но предписывается выполнять строго определенные, заранее регламентированные действия. Для этого в зале заседаний ВЦИКа есть специальные устройства: кресла держатся на стержнях, ноги в кресле зажимаются, руки управляются централизованно. Чтобы «народные избранники» не перепутали, что и когда надо делать, на клавиатуре пульта надписи: «Вставание», «Аплодисменты», «Правая рука», «Левая рука». Перед заседанием всем членам ВЦИКа в губу вставляется крохотная «пломба» розового цвета, и «тогда запломбированный становится чрезвычайно неразговорчив».

Исследователи справедливо заметили, что Аверченко был одним из первых писателей, обративших внимание на сущность объявленных «свободы» и «демократии», на опасность обезличивания человека в тоталитарном и авторитарном государстве. В этом пункте Аверченко сходит с Замятиным (роман «Мы»), предугадавшим возможность пришествия Дня Единогласия и Дня Правосудия, когда казни будут совершаться при одобрении и покаянии невинно осужденных. В главе «Закат коммунизма» (второе название «Последний») Аверченко был уверен, что последнего большевика летом 1925 года сметет с исторической арены метла кучера Никиты². Автор «Рая на земле» ошибся не абсолютно, а относительно — на 60 лет. Он рассматривал свою книгу как учебное пособие, как руководство для тех правителей государств, которые вздумали бы создать новое общество по образцу советского.

Если сборниках для взрослых преобладает черный юмор висельника, то в сборнике «Дети», изданном в константинопольском издательстве, Аверченко пытается возродить прежний веселый смех, добрую иронию, легкую улыбку и милую шутку. В сборнике почти нет мрачных красок.

Аверченко не скрывает от детей страданий, пережитых русскими беженцами: «...дорогие детишки! Это все правда, и мы, герои, полубоги, гомеровские отпрыски, — пережили дикий “кипящий котел”...» Особенно беззащитными в этом котле оказались дети. Трагедия юного поколе-

¹ Аверченко Аркадий. Рай на земле. — С. 55.

² Предсказание Аверченко сбылось парадоксальным образом: в 1925 году хоронили не советскую власть, а самого писателя. В первом варианте этой главы автор рисовал эсхатологическую картину: «...попыхла огненная ненависть из края в край, из конца в конец, пока не выжгла все, как пламя выжигает сухую, лишенную соков траву» (см.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 104).

ния встает перед писателем со всей своей беспощадностью. Многие рассказы писателя построены, как уже замечено, на диалогах дедушки и внука, отца и сына («Отрывки будущего романа», «Русская сказка», «Античные раскопки»). В них сквозит нестерпимая боль о потере исторической памяти у нового поколения. Аверченко стремится скрасить пору детства, вселить в своих маленьких читателей жизнерадостность, вкус к жизни, внушить им добрые чувства и гуманистические ценности.

Продолжая темы прошлых, дореволюционных сборников (например, «О маленьких для больших»), писатель противопоставляет жестокому миру взрослых свежесть восприятия, чистоту и бесхитростную правду детского мира. Он убежден: «Дети в общем выше и чище нас» («Под столом»), «Нет ничего бескорыстнее детской дружбы» («Три желудя»). Дети у Аверченко подобны философам: как и мудрецы, они не обращают внимания ни на расовые, этнические, национальные, ни на социальные, имущественные, умственные и прочие различия между людьми. Дети отвлекают писателя от грустных и «слякотных» мыслей. Дурные мысли может вызвать только взрослый человек, который, в отличие от детей, «почти сплошь мерзавец». «Моя была бы воля, я только детей и признавал за людей», — писал Аверченко¹.

Миры взрослых и детей, по уверению писателя, противоположны друг другу. Учительница не понимает детей, которых учит, а дети не понимают ее («Разговор в школе»). Аверченко убежден, что единственное, что может соединить детей и взрослых, — любовь. Во «Введении» к сборнику «Дети» он приводит веские основания в пользу своей мысли: «Я люблю детей», «Дети любят меня». Более всего его интересуют дети чем-то выделяющиеся из общей массы: мечтатели, выдумщики, авантюристы.

Писатель, и это не раз отмечала критика, знает и чувствует душу ребенка, его психологию. Этим в значительной мере обусловлен успех его произведений, в которых правдиво и жизненно достоверно изображены дети («Продувной мальчишка», «Под столом»).

Создавая рассказы о детях или для детей, Аверченко часто вспоминал свое собственное детство и своих друзей, лавку отца, торговавшего галантереей, мальчишеские драки на Ремесленной улице, где в доме № 2 проживала вся большая семья («Кулич», «Разговор» и др.). В таких рассказах-воспоминаниях юмор постоянно окрашивается грустью. Переживания давно ушедшего детства совпадают отчасти с ностальгическими чувствами по поводу утраченной родины. Оставаясь мастером колоритной бытовой словесной живописи, Аверченко становится еще и прозаиком-элегиком, прозаиком-философом, раздумывающим о судьбах человека и человечества, о человеческих страстях и пороках.

В Праге Аверченко выпустил сборники «Смешное в страшном», «Двенадцать портретов знаменитых людей в России», «Отдых на крапиве», «Пантеон советов молодым людям на все случаи жизни», «Рассказы Циника» и единственный роман «Шутка Мецената». Последнее произведение писателя — «Сильные и слабые». Во всех этих произведениях почти нет ни веселого смеха, ни простодушия.

¹ Аверченко А. Дети. — Константинополь, 1922. — С. 6.

Перед глазами Аверченко все время стоит покинутая и растерзанная Россия. Поэтому основная тональность перечисленных произведений, за исключением, может «Шутки Мецената», — горечь, смешанная с тоской. Эта тональность характерна, например, для сборника «Смешное в страшном» (1923)¹. Его замысел пояснил сам Аверченко: «Мы переживаем самое ужасное, но и самое смешное время. Черт шутит шутки по всему миру. Иногда мороз по коже, а все-таки взглядишься — смешно!»². В рассказах вновь предстает Совдепия, вновь возникают те же болезненные для Аверченко темы, прежде всего тема насилия. Большевики ввели в стране удивительные по своей нелепости порядки: вместо работы всюду устанавливается рабочий контроль над производством, над новой советской бюрократией, всюду создается видимость кипучей деятельности, которая на самом деле означает ее симуляцию или имитацию, осуществляемую вполне легально и к тому же в никому не нужных учреждениях; учитываются и контролируются даже бытонеурядицы («Контроль над производством», «Мурка». «Голодный пикник», «Советский самовар»).

Тоска Аверченко по родине, с одной стороны, и тоска по «безыдейному» юмору, по веселому и жизнерадостному смеху вероятнее всего побудили писателя приняться за роман «Шутка Мецената» (1923, издан в 1925). Тэффи заметила, что роман написан «в тоне английских юмористов, очевидно, под их влиянием»³. В «Шутке Мецената» и в самом деле ощутимо воздействие Диккенса и Джерома-Джерома. «Шутка Мецената» — последняя попытка Аверченко воскресить веселый смех.

Роман нельзя назвать автобиографическим, но автобиографическое начало, как обычно у Аверченко, в нем есть. Некоторые образы имеют свои жизненные прототипы (Паша Круглянский, Нина Иконникова, Пегоносов, Вера Антоновна, Новакович, Кузя, Мотылек)⁴. Главное лицо — Меценат, конечно, не Аверченко, а маска, которую надел писатель, но сходство маски с лицом значительно. Другие персонажи романа также напоминают самого автора и его друзей.

Действие «Шутки Мецената» разворачивается в дореволюционном Петербурге. Это объясняет лирико-юмористическую тональность романа: в те годы Аверченко был молод, писал весело и смешно. Там, в обстановке мистификаций, розыгрышей и шуток легко становились «королями» то поэтов, как И. Северянин, то смеха, как сам Аверченко, на литературную арену шумно или даже агрессивно, эпатируя публику всходили, становясь модными, символисты и футуристы, чуть ли не ежедневно объявлялись, а иногда и выдумывались новые «гении». В одной из глав «Шутки мецената» пародируется роман З. Гиппиус «Чертova кукла». Но

¹ Особенно выразителен в этом отношении рассказ «Тоска по родине», в котором изображены константинопольские беженцы, мечтающие о возврате старых порядков.

² Аверченко Аркадий. Смешное в страшном. — Берлин, 1923. — С. 3.

³ «Сегодня» 1925, 17 марта.

⁴ Отдельные персонажи — Меценат, Мотылек и Кузя — напоминают, хотя и отдаленно, Подходцева, Клинова и Громова из дореволюционных произведений писателя.

цель Аверченко — не пародия. Роман З. Гиппиус — это еще одна деталь шаржированного петербургского литературного мира.

Так возникает атмосфера петербургского литературного мира, в которой жил и творил сам Аверченко, будучи в то же время ее создателем и органической частью. Словом, в романе изображена жизнь «короля смеха» и его свиты в последние предреволюционные годы, и эта жизнь вертелась в довольно замкнутом и специфическом кругу.

Шарж, однако, не единственная задача писателя. Аверченко не только сатирически и юмористически, но и ностальгически переживал годы своей молодости и своей блестящей славы. Ему была дорога каждая черта быта прежней России. В главе XIV дана романтически окрашенная картина петербургского утра: «Случаются в Петербурге такие воскресные дни, когда воздух делается как-то чище и светлее, небо ярче, и солнце светит, точно праздничная русская девушка в алом сарафане, идущая в церковь под бурный и радостный колокольный звон — солнце светит тоже по-праздничному... Тогда будни уползают, как серые змеи, куда-то далеко, и на душе весело, радостно. Тогда музыка городской суеты звучит ленивее и гармоничнее, а золотые пылинки в дружески теплом луче солнца, протянутом от неплотно задернутой портьеры до узорчатого ковра над кроватью, — пылинки пляшут особенно беззаботно и лихо»¹. На Россию писатель смотрит глазами эмигранта, потерявшего родину. Детали, которые он помнит и описывает (праздничный благовест колоколов, русская девушка в алом сарафане, узорчатый ковер, горячие филипповские пирожки и даже пляшущие в солнечном луче пылинки), полны сладостного благоговения перед прошлым.

Сюжет романа строится на том, что главное лицо — Меценат — любил «всякую живую жизнь, но как-то случалось, что искал он ее не там, где нужно». В его образе сразу узнается сам Ave, сам Аверченко. Он окружен свитой, клеветами («развратными молодыми людьми, впоследствии разбойниками»), отпускающими пошловатые шуточки.

В Праге были написаны и «Рассказы Циника» (1925). Циник — последняя маска Аверченко. Называя себя Циником, писатель отводит от себя необоснованные упреки в цинизме как черте характера или бытового поведения, но, как художник, он вживается в образ, чтобы достичь правдивости и быть убедительным. Вследствие этого маска настолько прирастает к нему, что как бы становится его собственным «я». Словом, как человек Аркадий Тимофеевич Аверченко — не циник, а как писатель он создает образ Циника, в котором многое берет у себя. Назвав своего героя Циником, он скорее скорбит об этом, чем радуется или гордится. В прозвище Циник, как всегда у Аверченко, обнаруживается смысловая глубина. С одной стороны, Циник — человек, не верящий восторженным словам, обещаниям, которые часто оказываются пустыми, умеющий распознавать обман. И в этом заключена положительная сторона образа. С другой же, Циник — человек, лишенный простодушия, наивности, простой веселости, непосредственного восприятия бытия. И это отрицательная сторона образа. В сущности, Аверченко хочет сказать, что Циником его сделали обстоятельства жизни, все эти революции, перевороты,

¹ Аверченко Аркадий. Шутка Мецената. — Прага, 1925. — С. 154.

скитания, отрыв от родины, пребывание в эмиграции в качестве бесправного беженца. В этом отношении Циник — та маска, которая завершает развитие Аверченко как художника.

В книге «Рассказы циника» Аверченко вновь обращается к истории и помещает «Исторические нравоучительные рассказы». В них продолжается старая сатириконская традиция: с учетом современных знаний пародировались факты исторического прошлого, изложенные в учебных книгах. Теперь подход к истории несколько изменился: пародии подверглись не учебные книги по истории, а сама история, эта циничная прои́доха, которая вечно разыгрывает с людьми глупые шутки. Перемещение взгляда изменило окраску и тональность «Исторических нравоучительных рассказов»: несомненное остроумие Аверченко совместились со скептической иронией и с довольно злорадной насмешкой, обращенной к истории всего человеческого рода. Описания известных событий (возникновение Карфагена, походы Александра Македонского, подвиг Муция Сцеволы и пр.) отныне сопровождаются ироническими и назидательными призывами: «Будьте благопристойны!», «Никогда не поручайте другим тех дел, которые возложены на вас», «Будьте практичны!», «Помните, что вы тоже можете совершать красивые исторические поступки, в особенности, когда другого выхода нет». Поскольку изменить прошедшие исторические события нельзя, то нравоучения Аверченко выглядят издевательскими, тем более, что человечество только и повторяло свои ошибки. Это впечатление от истории сложилось у Аверченко под влиянием ближайшей истории России: по мысли Аверченко, эмигранты начинают в скитаниях, в изгнании новую жизнь. Нынче у них все в прошлом: история отняла у них привычную жизнь, уютный быт, культурные традиции, сыграв с ними злую и глупую шутку. Цель Аверченко заключается в том, чтобы предупредить бездумное отношение к истории и обрести некоторые качества циника. Иначе можно обмануться опять. Поэтому Аверченко склонен давать самые простые, самые незатейливые советы, которые, внешне выглядя издевательскими, на самом деле полны реального содержания и большого смысла.

Как правило, смех в «Рассказах Циника» основан на комизме ситуаций. Так, Еня Плинтусов («Роковой выигрыш»), выиграв в лотерею корову, привел ее домой. Но окружающие (невеста Ени, мальчишки, кричащие ему на улице: «Коровичий сын свою маму спать ведет», хозяин дома) удивлены поступком Ени, который выглядит чудачком. Смех над Еней рождается из чувства превосходства: так думают о герое не только персонажи рассказа, но и читатели («Я бы такого не сделал!»). Тема «маленького человека» решается Аверченко в комическом ключе, но писатель не отступает от традиции: финал рассказа совсем не смешон. Странный Еня остается безо всего: без невесты, без квартиры и даже без коровы. И когда Аверченко подводит итог: «Странные шутки шутит над нами жизнь, а мы все — ее слепые, покорные рабы»¹, невольно вспоминаются иные из его назиданий («Будьте благопристойны!» или: «Будьте практичны!»).

«Шутка Мецената» и «Рассказы Циника», позволив критикам и сов-

¹ Аверченко А. Рассказы Циника. Прага, 1925. — С. 142.

ременникам подвести итог творчеству Аверченко, в целом получили доброжелательные отзывы.

Например, в статьях, посвященных памяти писателя, В. Лазаревский и К. Бельговский призывали к бережному отношению в наследию Аверченко, в преодолению множества штампов, накопившихся в оценках его таланта. Лазаревский полагал, что «бесконечно ценно и может быть ценнее всего у Аверченко — непосредственная радость жизни, приятие ее со всеми ее недостатками и утехами, обостренное стремление постичь ее во всех ее проявлениях, как можно больше чувствовать и переживать»¹. «Аверченко был чересчур самобытным, чересчур новым явлением в русской литературе, а к нему подходили с старой шаблонной меркой, — писал Бельговский. — Он за шестнадцать лет своей литературной деятельности занял единственное в своем роде место в русской и мировой литературе. Но умер он все же, если и оцененным, то во всяком случае оцененным не вполне, не так, как заслуживает и он сам, и его литературное творчество»².

В том же номере были помещена рецензия Лазаревского на последние книги Аверченко — «Шутку Мецената» и «Рассказы Циника». По мнению критика, в «Рассказах Циника» не так много веселья, как в произведениях времен «Сатирикона». «Шутка Мецената», считал он, «интереснее» и полагал, что эта книга написана «по влечению души», что она дает нам понять, «куда устремлялся талант автора, к чему обращался его литературный вкус»³.

В оценке «Шутки Мецената» и «Рассказов Циника» с критиком разошлась Тэффи. В рецензии на те же произведения Тэффи высказала обычную для нее точку зрения касательно Аверченко. Она давно пришла к выводу, что фабула многих рассказов писателя нелепа, что герои ненатуральны, а целое — анекдотично и нежизненно, но именно в этом и состоит дарование писателя: казалось бы, очевидные эстетические недостатки преобразуются в очевидные и несомненные художественные достоинства, вызывая искренний, веселый смех читателя. А раз это так, что Аверченко — «хороший юморист». Наблюдения над творчеством собрата-писателя-сатириконеца и его парадоксальным успехом позволили Тэффи сделать обобщенный вывод о смехе: «...смехотворное задание — вещь очень условная. Что насмешит одного, то утомит и раздражит другого. И градус смешного определить можно только количеством рассмеявшихся»⁴.

Что же касается конкретных оценок обоих произведений, то «Шутка Мецената» не понравилась Тэффи: «Это юмористический роман, а Аверченко лучше удаются миниатюры»⁵.

На 1924 год Аверченко строил большие планы: его приглашали в США, в Италию, на Рижское взморье. Однако помешало здоровье: обост-

¹ Студенческие годы, 1925, № 2 (19). — С. 16. Здесь много материалов посвящено А.Т. Аверченко.

² Там же. — С. 17.

³ Там же. — С. 34–35.

⁴ Сегодня, 1925, № 61, 17 марта.

⁵ Там же.

рившаяся болезнь глаза потребовала операции. В Праге профессор Брукнер удалил ему правый глаз, травмированный еще в 1906 году. До конца 1924 года болезнь не отпускала писателя: после операции сразу же дала себя знать старая болезнь сердца. Врачи запретили Аверченко читать и писать. Надеясь поправить здоровье, он вместе с лечащим врачом К. Бельговским 22 декабря выехал на курорт Подебрады под Прагой¹. Курорт, однако, не помог. Аверченко задыхался и таял на глазах.

И все же, несмотря на тяжелую болезнь, Аверченко продолжал писать. Летом 1924 года он опубликовал острый фельетон «Роман со всеми последствиями», посвященный советско-английским отношениям². В нем рассказывалось о том, как комиссар Митька Перегрязи-Горло обманул в прямом и переносном смысле мисс Альбион. Он пообещал ей сырье, и мисс Альбион растаяла, отдавшись комиссару, от которого у нее родился коммуненок, восприемником которого был акушер Макдональд.

К 1924 году относятся также сборник «Отдых на крапиве», «Пантеон советов молодым людям на все случаи жизни». В обоих книгах Аверченко пытался снова возродить веселый смех, но попытки оканчивались половинчато: смех в новой книге рассказов «Отдых на крапиве» был, но изображение будней эмигрантской жизни («Бокс в Турции и Европе», «Освежающий душу разговор», «Почему?»), не могло обойтись без горечи, иронии и желчи. То же самое можно сказать и о «Пантеоне советов молодым людям на все случаи жизни». Но здесь у Аверченко появляется еще одна тема: по праву осознавая себя не только опытным писателем, но и учителем жизни, он берет на себя смелость дать советы молодым людям, вступающим в жизнь, и начинающим авторам. Эта смелость покоится на убеждении, что на своем творческом пути писатель «проник во все: и в психологию хорошенькой женщины, и в психологию жениха, и даже в психологию тетки жениха с материнской стороны». «Я все могу» — подводит итог Аверченко³.

¹ К. Бельговский вспоминал, как швейцар гостиницы, где они останавливались ранее, увидев больного и сильно изменившегося писателя, воскликнул: «Боже, пане Аверченко, где же ваш юмор?» (Там же).

² «Русская газета», 1924, 2 июня.

³ Аверченко А. Пантеон советов молодым людям на все случаи жизни. — Берлин, 1924. — С. 6–7. Высказывание, как всегда у Аверченко, шутливое, но не хвастливое, потому что за ним скрыта подлинная, самая настоящая правда. Известно, что Аверченко хорошо знал и воспроизводил психологию детей, ему удавалось не раз передать мысли пьяного, обрисовать характер человека через тонко подмеченные и точные бытовые детали. Его психологизм называют конкретно-бытовым, но не натуралистическим, потому что писатель всегда стремился к обобщению, в основе которого лежало изучение того или иного характера: взбалмошной женщины, светского франта, делового человека, российского предпринимателя, эсдека. То же самое можно сказать не только о рассказах, фельетонах или очерках, но и драматических произведениях малого объема (скетчах, одноактных миниатюрах). В них Аверченко также раскрывает либо характер героя, либо типичную жизненную ситуацию. В книгу пьес «Чудаки на подмостках», с которой он гастролировал по Европе, включены им такие юморески, как «Птичья головка», «Сердцеед», «Драма в доме Букиных», «Флирт Розенберга» и др.

В планах Аверченко, несмотря на тяжелую болезнь, было много новых начинаний. Он собирался издать собрание своих сочинений. В его архиве сохранился план издания, согласно которому собрание должно было состоять из 12 томов. В них Аверченко хотел включить все наиболее ценное, созданное им, в том числе, «Зеленую книгу о смешных делах»¹.

Неизданным остался и сборник фельетонов и очерков «Аверченко и мир». Он был создан на основе впечатлений от поездок по Европе. Аверченко пристально вглядывался в политическую жизнь европейских стран и мира вообще, увидев и изобразив ее глазами сатирика. Его внимание привлекли итальянские фашисты, коммунисты, немцы, мечтающие о реванше, болгары, собравшиеся устроить революцию. Не ускользнули от взора Аверченко и другие события: Лозанская конференция, голод в России, Ф.Нансене и его миссия помощи голодающим, колебания австрийской кроны, борьба с дороговизной в Чехии, стремительное падение немецкой марки, из-за чего русским пришлось срочно покидать Германию. В фельетоне «Берлин сегодняшнего дня» Аверченко изобразил столицу Германии в виде огромного Левиафана, который внешне сверкает, гудит и гремит, а внутри него «происходят какие-то неведомые процессы»².

В этом неизданном сочинении Аверченко отчетливо проступает чувство тревоги, которая не покидает его, когда он описывает драку турка и англичанина на константинопольской улице, изгнание ученых и философов из России в 1922 году по приказу Ленина, рост фашистских и коммунистических настроений. Мир явно стал крениться влево — то к коммунизму, то к национал-социализму. Теперь писатель не чувствовал себя даже в любимой Праге желанным гостем, спокойно и защищено, а начинает ощущать себя чужим. Даже в редакции газеты «Prager presse», где Аверченко всегда находил поддержку, ему внезапно посоветовали ехать домой и помогать коммунистам. Но писатель в фельетонах книги «Аверченко и мир» убежденно писал, что доверять коммунистам нельзя, что необходим протест против красного террора. Для себя Аверченко твердо усвоил: возвращение в Россию для него невозможно. В духе мрачного юмора, столь свойственного для последних лет его творчества, он предсказывал, что, если он вернется, Троцкий непременно повесит его на воротах Кремля («Желание быть китайцем»).

Последнее произведение «Сильные и слабые» (1925). Оно было отправлено незадолго до скоростной кончины в Нью-Йорк и должно было известить о прибытии и предупредить его появление в Америке, где Аверченко собирался обосноваться и продолжить творческую деятельность.

Замыслам этим не суждено было, однако, сбыться. Телесные силы Аверченко сильно подтачивались жуткой тоской о родине. «Он болел

¹ План не свершился. Аверченко и раньше предпринимал попытки издать собрание сочинений. Так, первые тома задуманного ранее собрания сочинений начали выходить еще в Харбине в 1920 году. Другая попытка относится к изданию на чешском языке в 1923 году («Рассказы для выздоравливающих»).

² Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 113.

смертельной тоской по России, — писал Л. Максим. — В последний раз, когда мы виделись — полтора года тому назад, — он жаловался мне: «Тяжело как-то стало писать... Не пишется. Как будто не на настоящем стою... И вот разъезжаю... Актерствую... Чему нужда не научит? Ему не писалось и не смеялось. Все глуше и глуше становился его смех»¹. А незадолго до смерти он сетовал: «Какой я теперь русский писатель. Я печатаюсь главным образом по-чешски, по-немецки, по-румынски, по-болгарски, по-сербски, устраиваю вечера, выступаю в собственных пьесах, разъезжаю по Европе, как завзятый гастролер»².

23 января 1925 года, когда здоровье Аверченко сильно ухудшилось, его поместили в Пражскую городскую больницу, где он пробыл около двух месяцев. Но даже в этих условиях писатель с его удивительной работоспособностью ухитрялся сочинять. Лежа в пражской больнице на железной койке № 2516 в большой общей палате бессонными ночами, он продолжал создавать новые повести, рассказы, пьесы. Врач, лечивший его, впоследствии вспоминал: «Его удивительная память сохраняла все детали их до утра, и он передавал потом содержание написанных в уме рассказов, ушедших теперь в вечность»³.

И все-таки день ото дня Аверченко становилось все хуже. Его мучило одиночество, хотя изредка в палату заглядывали знакомые. Узнав о тяжелой болезни писателя, бывший секретарь «Нового Сатирикона» П. Потемкин и его жена написали ему письмо. Сестер, которые жили в Америке, писатель не тревожил, и до них, может быть, ничего не знали о болезни их знаменитого брата.

12 марта 1925 года после сильного кровоизлияния в желудок Аверченко скончался. Он завещал похоронить его так, чтобы можно было перевезти тело в Россию. Его желание было исполнено: тело Аверченко заключили в металлический футляр, чтобы при первой возможности, согласно завещанию, его можно было перевезти на родину.

Аркадий Тимофеевич Аверченко был похоронен в русской части Ольшанского кладбища (Прага), неподалеку от церкви. Описывая похороны, парижская газета «Последние новости» сообщила: «Было много русских писателей и журналистов, среди них Вас.Ив. Немирович-Данченко, Е.Н. Чириков и В.Ф. Булгаков, председатель Союза русских писателей и журналистов, взявшего на себя организацию похорон. Отпевание совершил епископ Сергей в сослужении с причтом церкви св. Николая»⁴.

В последнем интервью, данном накануне нового 1925 года, Аверченко сказал: «На будущий год я желаю России снова сделаться Россией, а русской эмиграции перестать быть эмиграцией»⁵.

Как и всякий писатель, Аверченко размышлял о своем даровании, о своем творческом пути, о значении своего дела. В одну из годовщин закрытия «Сатирикона» он был особенно откровенен: «Вот пишу я, пишу — а, спрашивается, — с какой целью? Не с суетной же целью получить го-

¹ Максим Л. Умер Аверченко. — «Сегодня», 1925, № 58, 13 марта.

² «Последние дни Аверченко». — Там же.

³ Бельговский К. Как умирал А. Аверченко. — Там же.

⁴ Последние новости, 1925, 22 марта.

⁵ Левицкий Д. Указ. соч. — С. 177.

норар за это или с еще более суетной целью услышать от знакомого читателя комплимент... И для того, чтобы дать о ней представление, я должен обратиться к классическому, возвышенно-величаво прекрасному Пушкину:

Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет...

А хотелось бы мне увидеть выражение лица этого трудолюбивого монаха, когда он прочтет мой «труд усердный». Вот-то, я думаю, физиономию скроит!

Ой, скажет, domine Аркадий, а не врешь ли ты, часом? Что-то уж больно все пахнет развязной разгильдяйской выдумкой.

И прозвучит тогда из-за гроба мой вдумчивый вещий голос:

— Возьми глаза в зубы, святой отче, и прочти всю историю русской горе-революции. Ведь вся она сплошь кажется бесшабашной выдумкой, и, однако, все это — самая тошнотворная правда».

Да, смех Аверченко последних лет вряд ли можно назвать веселым и жизнерадостным. Скорее он напоминал черный юмор. С. Горный справедливо заметил: «Бездумному, крепкому, радостные зубы обнажающему смеху — не было места. Надо было стискивать зубы. Он этого не умел. Надо было дать клятву непримиримости. Он ее дал. Но прежнего смеха, беззлобия не стало Простого, порой детского, порой чуть хитрого, но радостного смеха от избытка, от щедрости жизни — не стало»¹.

И все-таки так было не всегда. На жизненно-творческую дорогу Аркадий Аверченко вышел, обладая редкостным даром жизнерадостного светлого юмора, и этот юмор он сумел сохранить даже в изгнании, помогая многим беженцам не утрачивать веры в будущее. И еще: как бы ни был горек, желчен, ироничен его смех, в нем всегда жила неугасимая огромная любовь к России, подлинная забота о маленьком человеке и тревога за судьбы русской национальной культуры.

Из других крупных сатириков и юмористов, писавших, главным образом, прозой, бесспорное первое место эмиграции принадлежит Надежде Александровне Тэффи².

Путь Тэффи в эмиграцию оказался таким же трудным, морально тяжелым, но столь же неизбежным, как и путь Аверченко. Кстати, он и начался вместе с Аверченко. До недавнего времени считалось, что Тэффи оказалась в эмиграции чуть ли не случайно. Биографы на веру приняли историю, рассказанную писательницей в ее «Воспоминаниях»³. Эта ле-

¹ Руль, 1925, 14 марта.

² Сравнивая двух юмористов-современников, К. Чуковский подчеркивал, что Тэффи «на десять голов выше Аверченко». О ее мастерстве писал А.И. Куприн: «Я мало знаю русских писателей, у которых стройность, чистота, поворотливость и бережливость фразы совмещалась бы с таким почти осязаемым отсутствием старанья и поисков слова».

³ В них Тэффи предстала в образе несколько наивной, сентиментальной петер-

генда-история гласила, что, как писала справедливо усомнившаяся в ней Л.А. Спиридонова, неведомо откуда налетевший ураган событий подхватил Тэффи вместе со многими русскими писателями и понес сначала на гастроль в Киев, а оттуда все южнее и южнее до самого синего моря, пока случайный попутчик не посадил ее на корабль «Шилка», отплывший из Одессы в Новороссийск. Однако творчество Тэффи, в особенности ее фельетоны, опубликованные в «Русском слове» в 1917 году, говорят об обратном: писательница очень хорошо вникла в политические хитросплетения того времени и строго держалась выстраданной позиции¹.

бургской барыни, которая мало разбиралась в политических событиях, ничего предосудительного против большевиков и вообще новой власти не совершила, и потому ей не нужно и незачем было бежать из коммунистической России. Единственное, что она не могла выдержать и вынести, — отвращение к насилию и крови, а подобные эксцессы она наблюдала в избытке.

¹ После Февральской революции при слабом Временном правительстве влияние большевиков усилилось. Стало ясно, что между буржуазно-демократическим режимом и большевистской партией с поддерживающими ее советами неминуем конфликт. За несколько месяцев до октябрьского переворота Тэффи пишет фельетон «Песнь время» (июль 1917 г.), в котором предрекает по существу победу большевиков, заявив, что Земля вступила в созвездие «Большого Пса» и, стало быть, наступило Песье время. В эту же пору она пристально всматривается в большевиков как политическую силу (фельетоны «Немножко о Ленине», «Мы верим», «Дождались», «Дезертиры» и др.). Ее внимание привлекают большевистские вожди и прежде всего Ленин. С Лениным и его товарищами Тэффи была знакома с 1905 года, когда публиковалась в газете «Новая жизнь» (позднее она также обращалась к этой теме — «45 лет» и «Он и они»). Несмотря на некоторые оттенки, ее оценка большевиков и Ленина почти не изменилась. В чем суть взгляда Тэффи? С самого начала знакомства Тэффи поняла, что большевики — фанатики идеи и, как люди, никакого интереса собой не представляют. Как политики, они больше всего заняты мелкими партийными и финансовыми дрызгами и готовы обсуждать свои узко-партийные дела днем и ночью. «Все эти беседы для постороннего человека были неинтересны и уважения к беседующим не вызывали. Они никогда не говорили о судьбах России, никогда не волновало их то, что мучило старых революционеров, за что люди шли на смерть», — писала впоследствии Тэффи в воспоминаниях «45 лет» (Возрождение, 1955, № 49. — С. 95); почти то же самое было и в фельетоне 1917 года «Немножко о Ленине», где рассказывалось о прибытии Ленина — «тещи русской революции» — в Россию («Русское слово», 1917, № 155, 9 июля). Ленин, по мысли Тэффи, прибыл в Россию как «варяг», но, продолжает она, «варяги с ворагами всегда дружно жили» (там же, № 161, 17 июля). Это, по мнению Тэффи, объясняет, почему Ленин не был арестован властями по приезду и почему ему позволили занять особняк Кшесинской для ведения пропаганды большевистских идей. А пропаганда эта, поясняет Тэффи, «сводится к одному нехитрому лозунгу»: «Жранье явное и равное». Этим объясняется огромная популярность большевистских идей среди неграмотного, непросвещенного, темного народа, который ничего не знает ни об экономике, ни о философии, ни о праве, ни о политической науке. Стало быть, простой, обыкновенный русский человек, скажем, крестьянин или рабочий, понять абсурдность большевистских идей не в состоянии. За Лениным же, по убеждению Тэффи, идет самая отсталая, безграмотная часть народа: солдат, принимающий слово «аннексия» за женское имя («Опять бабу садить! Долой ее, к черту!»), старуха, от всей души жалеющая ругаемую на все лады «хидру реакции» («Дай ей бог, сердешной, пошла ей...»). И, конечно, та люмпенская и вороватая публика, взломщики, громилы, грабители, убийцы, для которой всякая смута — благо, потому что всегда можно в неразберихе прикарманить чужое имущество. И Тэффи спра-

В том, что эта позиция продумана и выстроена, свидетельствует то обстоятельство, что Тэффи обратила внимание на две знаменательные фигуры русской политической жизни, которые в ней выделялись: на неординарного, исключительного Распутина и вполне ординарного, но фанатичного Ленина. О Распутине и Ленине Тэффи написала специальные воспоминания («Распутин. Воспоминания»; «Немножко о Ленине» и др.; см. прим.). Распутин в мемуарах Тэффи предстает в следующих красках: «Человек этот был единственным, неповторимым, весь словно выдуманный, в легенде жил, в легенде умер, и в памяти легендой облетается»¹.

Если тайна влияния Распутина, согласно Тэффи, на которую ни Распутин, ни Ленин не оказали никакого воздействия, заключается в его магнетизме, то огромный авторитет Ленина — восхищение каждым его словом и безоговорочное приятие всех его решений — писательница объ-

пшывает: «Разве не дискредитировано теперь слово «большевик» навсегда и бесповоротно? Каждый карманник, вытянувший кошелек у зазевавшегося прохожего говорит, что он — ленинец» (там же). Удивительно ли, что под лозунгом «Жранье явное и равное», «Любая лошадь, — иронизирует Тэффи, — поднимется... и пойдет за хозяином, провозгласившим его» (там же, № 141, 23 июня). Поэтому уже перед октябрьским переворотом Тэффи воспринимает ситуацию не иначе, как «великое триумфальное шествие безграмотных дураков и сознательных преступников» (там же, № 155, 9 июля). Неверно было бы думать, что Тэффи разоблачает только большевиков. Не менее беспощадно она развенчивает и Временное правительство (полный развал армии, хаос в промышленности и т.д.). Разгул большевизма был бы невозможен без попустительства и разгильдяйства чиновников Временного правительства. В своих фельетонах «Россия завтракает», «В созвездии Пса», «Мы верим» писательница смеется над министром Церетели, мечтающим о власти и славе, над министром просвещения и неким товарищем с уголовным прошлым — Рошале, представляющим власть рабочих и солдатских депутатов. Смех и ужас вызывает у Тэффи резолюция пехотного полка, согласно которой вся власть передана Советам: «После этого солдаты К. полка согласны защищать добытую (так написано!) ими свободу» (там же, № 161, 16 июля). Причина возникновения, распространения и успеха большевизма, убеждена Тэффи, коренится в безграмотности и бескультурье, которые представляют собой питательную почву бунтов, переворотов, революций, крови, жестокости, насилия и фанатизма. Поэтому Тэффи уверена и в том, что, как только большевики возьмут власть, в стране восторжествуют произвол, насилие, хамство... Сам же вождь — герой фельетона «Немножко о Ленине» — не производит на Тэффи впечатления умного и глубокого человека: «Лоб нехороший: очень выпуклый, упрямый, тяжелый, не вдохновенный, не ищущий, не творческий, набитый лоб» (там же). Слово «набитый» в лексиконе Тэффи имеет особый смысл: в одном из ее рассказов идет речь о «дураках набитых», которые всю жизнь учатся, но ничему научиться не могут, зато с удовольствием учат других. Из Ленина не вышло не только учителя жизни, но и проповедника социализма: «Увы! На этого апостола не сошел огненный язык дара Святого Духа, нет у него вдохновения, нет взлета и нет огня» (там же). С точки зрения Тэффи, все ленинцы, анархисты, громилы, провокаторы совмещаются в одном лице — их вождя, выступающего с балкона Кшесинской. Злой портрет Ленина, нарисованный Тэффи, — следствие ее оскорбленной веры в идею социальной справедливости, которую она тогда разделяла. Теперь, считает она, русской интеллигенции предстоит «огромная работа — снова поднять и очистить от всего этого мусора великую идею социализма!» (Там же).

¹ Тэффи Н.А. Житье-бытье. Рассказы. Воспоминания. — М., 1991. — С. 417.

ясняет его безудержным фанатизмом, фанатической верой в торжество социализма на земле, незнанием России и догматизмом мышления. Тэффи не принимает и не может принять Ленина вследствие того, что у него на первом месте идея, которая для него дороже людей, а люди — лишь материал для воплощения идеи. У Ленина Тэффи не замечает интереса к человеку.

Отрицательные оценки Ленина и большевизма, высказанные в фельетонах Тэффи, как верно заметили исследователи, созвучны «Несвоевременным мыслям» М. Горького и «Окаянным дням» И. Бунина. В них слышится та же тревога за Россию, ощущается та же боль при виде происходящего.

В революционных условиях Тэффи видит задачу интеллигенции не в том, чтобы сетовать на жестокости народа и обличать их, а в том, чтобы сдерживать взаимные обиды, взаимные обвинения, не будить низменные инстинкты. Ее рассуждения о русском народе в фельетоне «Дезертиры», как уже было замечено в научной литературе, близки горьковским «Несвоевременным мыслям» в той их части, где писатель осуждает деятельность людей, которые «заболели воспалением темных инстинктов», и призывает к единению и строительству культуры, ибо только она способна просветить народ и направить его на созидание новой жизни.

Надеждам на строительство культуры и созидание новой жизни, однако, не суждено было сбыться. История шла по другому пути. Русский человек, ввергнутый в коловорот событий, производит на Тэффи впечатление психически нездорового, настолько его сознание одурманено происходящим. В фельетоне «Семечки» ей кажется, что вся Россия заплевана шелухой от семечек, а значительная часть народа стала «сеедами». Под этим словом она подразумевает «наплевательство», постыдное и тупое безразличие, беспричинно сменяемое буйным бешенством. Толпа «сеедодов» не управляема разумом и движима темными инстинктами. Она изначально готова к погромам, грабежам, крови, убийствам. Но Тэффи осуждает и тех интеллигентов, которые, разочаровавшись в народе, стремятся «уехать, чтобы глаза не глядели». Писательница считает именно таких интеллигентов, а не темные солдатские массы, бегущие с фронта по недомыслию, не ведая, что творят, дезертирами, поскольку они, сознавая всю опасность, грозящую стране, могут бросить Россию в трудные для нее дни. Она напоминает русской интеллигенции слова апостола Павла «Любовь не ищет своего», призывая любить народ и верить в него. И даже, «если рухнет все, и вместо триумфальной колесницы повезут по нашему великому пути только черные трупы, — пусть бы каждый из нас мог сказать: “В этом падении моего толчка не было. Слабы мои силы и малы, но я отдал их все целиком. Я был простым рядовым работником, простым солдатом, защищающим свободу, как мог и чем мог”»¹.

Эти слова объясняют причину отъезда Тэффи из России: своим печатным словом она выполнила свой долг русской интеллигентки, но силы ее оказались слабы и недостаточны, чтобы предотвратить поправление сво-

¹ Русское слово, 1917, № 161, 16 июля.

боды. Когда она поняла, что сделать в пользу России ничего не может, она в 1920 году сначала подалась на юг, а потом села на пароход¹.

«Ее эпопея, — писал со слов юмористически настроенной Тэффи А. Бахрах, — началась с того, что некий предприимчивый импресарио уговорил ее попытаться — «как все» — ехать на юг для устройства там ненавистных для нее эстрадных выступлений, соблазняя тем, что в этом «тридесатом царстве» можно было вдоволь поесть «пирожных с кремом». Тэффи показалось, что действительно хорошо переменить климат, покинуть Москву на какой-нибудь месяц, не видеть больше очередей у молочных лавок, “в окнах которых выставлены сапоги”»².

Вместе с Аверченко и артистами³ Тэффи уехала на гастроли. Она добралась через Гомель до Киева, но белые отступали все дальше на юг, и писательница оказалась в Одессе⁴. По воспоминаниям современника, «ей всюду оказывали теплый прием, всюду ее выступления сопровождалось громкими аплодисментами, и всюду слышались идущие от чистоты сердца возгласы: «Милая вы наша! Любимая! Дай вам Бог выбраться отсюда поскорее...» Симптом довольно зловещий...»⁵. Из Одессы на корабле «Шилка» она доплыла до Новороссийска. Здесь же, на корабле, было написано ее знаменитое стихотворение

К мысу ль радости, к скалам печали ли,
К островам ли сиреневых птиц —
Все равно — где бы мы ни причалили,
Не поднять мне тяжелых ресниц...

В Новороссийске, куда писательница снова вернулась после кратков-

¹ Впрочем, причин было, вероятно, множество, Исследователи, в частности Л.А. Спиридонова, полагают, что и решение уехать могло сложиться в Киеве, где Тэффи опубликовала рассказ «Петербург», в котором упоминала «узенькую струйку крови, протянувшуюся из-под закрытых ворот» (Киевская мысль, 1918, 17 октября), и в Кисловодске, встретившем ее «идиллической картиной»: зеленые холмы, мирно пасущиеся стада и черная виселица на горе. Сама же Тэффи уверяла, что решила уехать еще в Одессе, когда она опять увидела струйку крови у ворот комиссариата. «В аллегорическом рассказе «На скале Горгесинской», написанном в Одессе в начале 1919 г., — пишет Л. Спиридонова, — она призналась (Грядущий день // Одесса, 1919, № 1. — С. 32–34. — В.К.), что для таких россиян, как она, «кротких и испуганных», невозможно было принять мир, где «нет религии, нет закона, нет обычая и определенного (хотя бы тюремного, каторжного) уклада», а люди обращены в «рычаги, ремни, винты, колеса и приводы великой машины» (Спиридонова Л. Бессмертие сме-ха. — С. 131).

² «Тэффинька» — в кн.: Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 404.

³ См. главу об Аверченко.

⁴ По некоторым сведениям, Тэффи вместе с семействами Мильрудов и Ф.И. Благова пыталась нелегально бежать в Румынию. Переправа через Днестр была тяжелой и опасной. Тэффи, решив, что оба семейства погибли (утонули), повернула назад (Яблоновский А. Ежедневные трагедии // Борьба за Россию, 1931, 1 июля. — С. 3).

⁵ «Тэффинька» — в кн.: Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — С. 404.

ременных гастролей в Екатеринодаре, Ростове, Кисловодске, она, вняв совету¹, «неожиданно» для себя, хотя вряд ли это так, взойшла на палубу парохода «Великий князь Александр Михайлович» и отплыла в Турцию. Путь ее лежал в Константинополь. Покидая родину, Тэффи запретила себе смотреть, как «отходит земля». Об этом она писала в своих «Воспоминаниях» (1931): «Дрожит пароход, бьет винтом белую пену, стелет по берегу черный дым. И тихо, тихо отходит земля. Не надо смотреть на нее. Надо смотреть вперед, на синий широкий, свободный простор... Но голова сама поворачивается, и широко раскрываются глаза, и смотрят, смотрят... И все молчат. Только с нижней палубы доносится женский плач, упорный долгий, с причитаниями. <...> Страшный, черный, бесслезный плач. Последний. По всей России, по всей России... Вези!

Дрожит пароход, стелет черный дым.

Глазами, широко, до холода в них раскрытыми, смотрю. И не отойду. Нарушила свой запрет и оглянулась. И вот, как жена Лота, застыла, остолбенела навеки и веки видеть буду, как тихо-тихо уходит от меня моя земля»². И только тут, на пароходе, оглянувшись, она вдруг поняла и почувствовала, что расстается с Россией на всю оставшуюся жизнь. Так начался трагический беженский путь, который совершили, подобно Тэффи, миллионы русских людей, не принявших то, что творилось на «земле отцов», не желавших с этим мириться и ставших бездомными.

Из Константинополя Тэффи в начале 1920 года перебралась во Францию, в Париж. «Н.А. Тэффи приехала на месяц раньше, — писал Дон-Аминадо в мемуарах «Поезд на третьем пути», — чувствовала себя старой парижанкой и в небольшом номере гостиницы, неподалеку от церкви Мадлен, устроила первый литературный салон, смотр новоприбывших, объединение разрозненных»³. Среди посетителей салона были старые и

¹ «Сейчас вернуться в Петербург трудно, поезжайте пока за границу, — посоветовали мне. — К весне вернетесь на родину». Тэффи поверила, потому что верить очень хотелось: «Чудесное слово — весна. Чудесное слово — родина... Весна — воскресение жизни. Весной вернусь» (там же, с. 415).

² Там же, с. 416.

³ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — М., 1994. — С. 649. В начале 1920 г. Тэффи была уже в Париже. Ее первые впечатления от беженской жизни тяжелы и безрадостны. 27 апреля 1920 г. в первом номере газеты «Последние новости», ставшей одной из самых известных в эмиграции, был опубликован ее рассказ «Ке фер?», сразу воспринятый как своеобразная рекомендация русских эмигрантов. Чужестранную жизнь она называет в своих первых эмигрантских рассказах «загробной». Заметна перемена прежней интонации: «юмористическое благодушие» вытесняется иронией, часто горькой, порой скепсисом и даже безнадежностью (рассказ «Ностальгия»). В рассказах сборников «Рысь» (1923) и «Городок» (1927) звучат саркастические тона. В целом поэтика Тэффи сохраняет те свойства, которые сама писательница сформулировала еще в дореволюционный период: «В миниатюре взвешено каждое слово, каждое движение. Оставлено только самое необходимое». Ее произведения отличаются четким построением, умением выделить главное как в ситуации, так и в суждениях персонажей или повествователя. Эмигрантское наследие отличается сопряжением трагического и комического, составляющим суть многих рассказов. Особенности печального юмора можно видеть, например, в рассказе «Ностальгия». Ме-

новые знакомцы: бывший военный атташе П.Н. Игнатъев, А.Н. Толстой с женой Н.В. Крандиевской, издатель Т.И. Полнер, прокурор Сената и блестящий юрист В.П. Носович, художник А.Е. Яковлев, который рисовал хозяйку салона, актриса Татьяна Павлова, красавица, петербургская богиня княгиня Саломея Андроникова, — адресат стихотворных поклонений всего столичного Парнаса и множество других известных и неизвестных беженцев¹.

Материальная жизнь Тэффи в эмиграции была вполне сносной², если не считать последние годы. Писательница поселилась в Париже и переменила много адресов (авеню де Версай, Монпарнас, улица Буассьер и т. д.) с маленькими комнатами и хорошими квартирами. Лишь в последнее время она жила то в Биаррице, то между Парижем и Фонтенбло, в деревне Морсан, в русском пансионе неподалеку от Сент-Женевьев-де Буа.

О жизни Тэффи до второй мировой войны В. Васютинская-Маркадэ, хорошая знакомая писательницы, сообщила американскому литературоведу Д. Мальмстаду: «У Тэффи была очень приличная квартира на третьем (или 4-м) этаже из трех больших комнат со всеми, конечно, удобствами, не считая просторной передней. Она любила и умела принимать гостей... Обыкновенно потчевала приглашенных дорогими закусками из самых хороших магазинов. Терпеть не могла обильных угощений, говоря, что это мещанство. У нее же дом был поставлен на барскую ногу, по-петербургски. В вазах всегда стояли цветы, во всех случаях жизни она держала тон светской дамы»³. Княгиня Зинаида Шаховская писала о том же: «Тэффи, в сущности, была единственной «дамой» литературного Па-

няющиеся настроения и ожидания перемен к лучшему в эмиграции первых лет представлены в рассказе «Из дневников ненаписанных». Радость спасения от большевиков, уверенность в скором возвращении, позволяющая снять квартиру, а не номер в отеле, в течение всего одного года сменяются надеждой «достать в мясной кошачьи обрезки», а затем хотя бы «ордюры», то есть отбросы получше.

¹ Дон-Аминадо впоследствии вспоминал, что «неиссякаемый, блестящий расточитель щедрот» поэт, художник, критик Александр Арнольдович Койранский познакомил присутствующих то ли с выдуманным им недавно, то ли сочиненным тут же анекдотом об отставном генерале, смешная, забавная и горькая история которого послужила сюжетом для знаменитого на всю эмигрантскую жизнь рассказа Тэффи «Ке фер?..». Этот случай, по словам Дон-Аминадо, «не только сразу поднял температуру на много градусов, вызвал всеобщий и искренний восторг, но в известной степени вошел в литературу и остался настоящей зарубкой, пометкой, памяткой для целого поколения» (Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — С. 650–651).

² Советские критики при публикации произведений Тэффи пытались доказать, что Тэффи в 1920–1930-х бедствовала, материально не была обеспеченной и переживала полную безысходность. По этому поводу З.Шаховская резонно заметила: «Тонкая грустная насмешливость Тэффи над русско-парижским бытом показала советским критикам обличением «буржуазной» эмиграции, и поэтому выпустили они в 1971 году книгу, старательно подобрав рассказы, показывающие безвыходность ее положения. В предисловии своем О.Михайлов подчеркивает тяжелую участь Тэффи — она все же была намного легче, скажем, участи Зощенко. Ни репрессировать ее, ни реабилитировать никому не пришлось» (Шаховская Зинаида. Тэффи // В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 270).

³ Васютинская В. Н. Ал. Тэффи. Из личных воспоминаний // Возрождение, 1962. № 131.

рижа — не «литературной дамой», а очаровательной, хорошо воспитанной и «столичной» дамой»¹.

А. Бахрах полагает, что по прошествии нескольких лет «Париж стал родным ее городом», в котором она прожила чуть ли не полжизни, стал чем-то прижившимся, и Тэффи стала уже забывать о быте провалившейся нашей Атлантиды, о милой старой жизни, детали которой, словно балуя память, неожиданно появлялись перед ее глазами, «выкидывая какой-нибудь осколок, обрывок из затонувшего, навеки погибшего мира», и тогда она начинала всматриваться в него с грустью и умилением². Вероятно, это все-таки преувеличение, потому тоска Тэффи по России была непреодолима, и это чувствуется в ее произведениях. Другие мемуаристы считают, что с отъездом из России в Тэффи «что-то умерло... безвозвратно, словно увезла с собой «черный бесслезный плач», который слышала в час отъезда. Так и жила, с душой, «обращенной на восток»».

О характере и личности Тэффи также сохранилось множество свидетельств. И. Одоевцева вспоминала, что Тэффи, «как и полагается юмористке, была неврастенична и даже очень неврастенична, хотя и старалась скрыть это»³. О себе и своих переживаниях она говорила редко и, по ее словам, «терпеть не могла интимничать», ловко парируя шутками все неудачные попытки «залезть к ней в душу в калошах».

— Почему в калошах? — удивленно спрашиваю я. — Без калош не обойтись, — объясняет она. — Ведь душа-то моя насквозь промокла от невыплаканных слез, они все в ней остаются. Снаружи у меня смех, «великая сушь», как было написано на старых барометрах, а внутри сплош-

¹ Шаховская Зинаида. Указ. соч. — С. 267. Ирина Одоевцева рассказала о любопытном эпизоде, свидетельствующем, как тщательно следила за собой Тэффи. Однажды она сказала своей собеседнице: «Я в такую полосу попала. Накатывает на меня. Так торопилась, что даже красоту на фасад не успела навести. Не смотрите на меня, пожалуйста».

Да, она действительно «красоты не навела». А ведь обыкновенно она никому не показывается «в натуральном виде» — не напудренная, с не подкрашенными губами и не подведенными глазами или когда у нее «неавантажный вид». («Хочу нравиться всем, всегда», — откровенно сознается она)/ И одета она сейчас не так тщательно, как обыкновенно. Бархатный берет, обычно кокетливо скошенный на левый глаз, строго и прямо надвинут на лоб до самых бровей, скрывая затейливые завитки на висках. От этого черты ее лица как будто заострились и приняли строгое, серьезное выражение. Клетчатый шарф, обычно не без лихости и кокетства закинутый вокруг шеи, распластан па плечах.

Я смотрю на нее, соображая, кого, собственно, она мне напоминает? Где я видела такой бархатный берет, надвинутый на лоб, такой клетчатый плед и такое умное, строгое, старое лицо? И вспоминаю: на портрете моего прадеда, гейдельбергского профессора начала XIX века, висевшем когда-то в кабинете моего отца. До чего она сейчас похожа на него! (Дальние берега. — М., 1994. — С. 319). З. Шаховская писала, что даже в то время, когда здоровье Тэффи пошатнулось, она не позволяла себе выглядеть кое-как и всегда была готова к выходу в общество.

² Бахрах А. Указ. соч. — С. 409.

³ Подтверждение этому находим и в кн.: Шаховская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения. — М., 1991. — С. 267: «Сатирики и юмористы (за исключением Мятлева) почти все ипохондрики, от Гоголя до Дон-Аминадо и Зощенко».

ное болото, не душа, а сплошное болото. Я смеюсь. Но Тэффи даже не улыбаются. Она шагает рядом со мной и, подняв голову, сосредоточенно оглядывает дома по обе стороны улицы»¹.

Тэффи, вспоминая А. Бахрах, «любила общество, любила гостей и, по мере возможности, любила принимать у себя «чохом» или каждого в отдельности, приглашая к себе людей самых различных мастей, друг другу ни в чем не соответствовавших и, казалось, не имевших между собой ничего общего. Между тем, в ее гостеприимной комнатухе за чашкой чая и самодельным пирогом, изготовленным при помощи одной из ее подруг, всегда рождались общие темы, а если разговор грозил затихнуть, то Тэффи наподобие Анны Павловны Шерер двумя-тремя словами заставляла его разгореться ярким пламенем»². Вместе с тем тот же мемуарист отмечал капризный темперамент писательницы, который, по его мнению, обусловил характер ее дарования: он считал, что трудно представить Тэффи, работающей над составлением какого-то плана, собирающей материалы, обдумывающей скелет какого-нибудь романа, его «либретто». Ее сила, ее очарование были в моментальном снимке, в смешке, иногда даже в гримасе, в том, что в переводе на язык сцены именуется «скетчем», иногда гротеском³.

Все мемуаристы в один голос утверждали, что Тэффи была необыкновенно образована. И сама писательница чрезвычайно гордилась этим. По словам И. Одоевцевой, ее образованность, вероятно, объяснялась влиянием семьи. Тэффи, как свидетельствовала И. Одоевцева, любила невинно подчеркнуть, что она «очень образованная женщина». Однажды разговор зашел о магии, об отношениях с темными силами. Тэффи проявила завидную осведомленность. Одоевцева передала диалог между ею и Тэффи: « — Откуда вы все это знаете, Надежда Александровна? — Я много читала об этом, — говорит она. — Я вообще много, слишком много читаю. <...> Чтение... — единственный мой порок. Чтение — мой грех, мой безгрешный грех»⁴.

Современники запомнили Тэффи как замечательную, неповторимую рассказчицу. З. Шаховская, например, писала: «Какая она была рассказчица, как умела она мимикой оживить рассказ, взять нужный акцент, воплощая то актрису, то девочку, то бабу, то шофера такси, говоря и за умного, и за глупого, и за бедного, и за богатого»⁵.

¹ Одоевцева Ирина. О Тэффи // Дальние берега. — М., 1994. — С. 323.

² Бахрах А. Указ. соч. — С. 409–410.

³ Там же. — С. 403.

⁴ Дальние берега. — С. 320.

⁵ Шаховская Зинаида. Указ. соч. — С. 268. Мемуаристка приводила в пример несколько устных рассказов Тэффи, запомнившихся ей: «Вот, например, о шапке-невидимке:

Едет старуха деревенская в поезде, и подходит к ней кондуктор: «Давай, бабушка, твой билет», а она сидит, зажмурив глаза и нахлобучив засаленную шапку на брови. «Давай билет, слышишь?» Глаз приоткрывается: «Аль ты меня видишь?» — «Ясно, вижу!» — «Вот ведь сволочь парень-то был! Как входила я на станцию, так повернулся мне такой, говорит: ты, бабка, куда едешь? Я и говорю — в Сызрань. — Да билет-то ведь дорого стоит. — И то, батюшка, дорого. — Так я помогу тебе, вишь, за полцены ушанку уступлю, а она у меня шапка-невидимка. Сядешь и доедешь неви-

А. Бахрах, со своей стороны, удивлялся, «с какой лукавой усмешечкой могла она выдумывать иные сценки, убеждая читателя, что пишет их «с натуры»».

И. Одоевцева отметила: «Были у покойной Н.А. и те как будто обыкновенные человеческие качества, которые встречаются гораздо реже, чем это кажется: умение любить, привязываться, быть верным другом своих друзей и, когда надо, проявлять самоотвержение, готовность помочь. Она была настоящим джентльменом в юбке, что совсем не так часто встречается в столь женственных и по-женски одаренных натурах, как покойная Надежда Александровна Тэффи»¹.

Одаренная натура Тэффи также была предметом пристального изучения мемуаристов. «Мне хотелось бы тут же отметить, — писал Бахрах, — что по моим долголетним наблюдениям Тэффи как человек, а не только как литератор, была какая-то «особенная», под общую статью не подходила. Дело было не только в ее врожденной талантливости и остроумии, но в ее отношении к едва заметным мелочам окружающей жизни, в том, как быт — частенько скудный и невеселый — преломлялся в ее сознании, вызывая в ней порой непредвиденные реакции»².

Человеческая талантливость Тэффи привлекала к ней сердца, ее встречали радостно и искренне любили.

Не менее счастливо сложилась в эмиграции ее литературная судьба.

По приезду в Париж Тэффи, окруженная любовью и почитанием, сразу включилась в бурную литературно-общественную деятельность. Она выбирается председателем или членом различных обществ, клубов, фондов и союзов. По предложению «Настоящего Русского Клуба» Тэффи вместе с Куприным и Давыдовым проводит литературно-художественные вечера, участвует в «Днях русской культуры», во франко-русских беседах о загадочной русской душе (совместно с М. Алдановым, Габриэлем Марселем, Жаком Маритеном, М. Слонимом, Б. Зайцевым, М. Цетлиным, профессором В. Вышеславцевым, чьи лекции она высоко ценила, А. Мельгуновым и другими), в съезде русских писателей в Белграде, избирается вице-президентом (президент — Д.С. Мережковский) Союза русских театральных и киноработников, вместе с И.А. Буниным, А.М. Ремизовым и Б.К. Зайцевым собирает средства на создание Библиотеки А.И. Герцена в Ницце, в фонд памяти Ф.И. Шаляпина, а позднее, в 1946 году, входит в правление воссозданного в Париже Союза писателей и журналистов.

В 1930-е годы Тэффи — почти постоянный гость литературного салона Мережковского-Гиппиус, собраний «Зеленая лампа»³.

димкой до самой Сызрани. Обожди, хороший человек, может, я ее не так повернула, погоды маненько, я ее задом наперед, так перед тобой и скроюсь».

¹ Дальние берега. — С. 327–328.

² Бахрах А. Указ. соч. — С. 399.

³ Считая необходимым бывать у Мережковских, живо интересоваться литературой, философией и религией, Тэффи не испытывала к ним большой человеческой симпатии. Незадолго до смерти она писала о тех страницах своих воспоминаний, которые посвятила этому семейству: «Я перечитывала моих Мережковских и Гиппиус и — верьте слову — и половины не рассказала того, что следовало бы. Не хотелось перемывать грязное белье... Они были гораздо злее и не смешно злые, а дьяволь-

Будучи одним из лидеров русской колонии в Париже и вообще во Франции, Тэффи, как и другие крупные деятели русской эмиграции, решала разнообразнейшие проблемы, волновавшие эмигрантов. Она составляла прошения, откликнулась на многочисленные просьбы и старалась помочь всем. Когда она появлялась на сцене в качестве конферансье, ведущего литературный вечер, или просто гостя, читавшего свои рассказы, зал встречал ее горячо и бурно. О выходе Тэффи на одном из таких литературных вечеров Lolo написал:

А вот и Тэффи! Зал хохочет,
На миг тоску забыть он хочет...¹

Несмотря на то, что выступления² перед многочисленной аудиторией были для Тэффи, как она признавалась близким друзьям, мучительны, писательница организовала множество «вечеров помощи»³, на которых выступала с чтением своих произведений. Чтобы поддержать материально писателей и деятелей культуры, для них проводились авторские литературные вечера, непременным участником которых была Тэффи. Она не могла отказать своим коллегам-писателям. Ее охотно приглашали, потому что она сразу становилась душой вечера, блистала неподражаемым остроумием, покоряла умением свободно держаться на сцене, светскостью обращения и поведения. Часто Тэффи выступала вместе с другими известными писателями: И. Буниным, А. Куприным, Сашей Черным. Дон-Аминадо⁴, а они в свою очередь, например, Дон-Аминадо,

ски. Зина была интересна. Он — нет. В ней иногда просвечивал человек. В нем — никогда» (*Седых А.* Далекие, близкие. — Нью-Йорк, 1962. — С. 89).

Тэффи читала не только серьезные лекции, но, подобно Аверченко, юмористические («Как надо себя вести в эмиграции» и др.). Читала там, где ставились ее скетчи («Начало карьеры» и «Сватовство», звучали юмористические рассказы, — в «Очаге друзей русской культуры», в Русском клубе и Тургеневском обществе.

¹ Устная газета — «Сегодня», 1929, 20 января.

² Надо иметь в виду, что Тэффи выступала не только в Париже и не только во Франции, но и в Лондоне, Брюсселе, Варшаве. Так, в Брюсселе вместе с А. Ремизовым она участвовала в концерте «из двух вечеров». Тэффи любила и знала едва ли не вся Европа.

³ Эмигранты устраивали множество благотворительных концертов, детских утренников, балов и вечеров, сборы от которых шли в «Комитет помощи русским писателям и ученым», в пользу безработных эмигрантов, детских приютов, галлиполийских воинов, туберкулезных больных и пр.

⁴ Например, на вечере юмористов (17 октября 1925) был разыгран веселый гротеск, сочиненный Тэффи, Сашей Черным и Дон-Аминадо. 31 октября 1926 года шла пьеса «Пессимист», созданная Тэффи и Дон-Аминадо. В 1927 году 12 писателей (среди них — Тэффи, И. Бунин, Б. Зайцев, А. Куприн, И. Сургучев, М. Осоргин, Саша Черный и др.) написали и поставили скетч.

Об одном из юмористических вечеров рассказала И. Одоевцева: «В те «баснословные года» литературная жизнь цвела в Париже. Литературные вечера происходили в огромных залах «Сосьете Савант», «Ласказ», в «Плейель» и делали полные сборы.

В 1927 году Дон-Аминадо, вместе с Тэффи, устроили общий вечер в «Плейель».

Тэффи, моложавая, эффектная, в ярко-красном, длинном платье, и Дон-Аминадо во фраке, подтянуто элегантно, вели на сцене блестящий, юмористический диа-

Б. Зайцев, Д. Мережковский и другие часто включали ее рассказы в программы своих выступлений. Для вечеров, посвященных памяти умерших собратьев по перу — Ф. Сологуба, Саши Черного, Тэффи сочиняла новые тексты¹.

Понятно, какого внутреннего напряжения и сколько душевных сил требовал каждый вечер, потому что от Тэффи ждали юмора, смеха, мгновенного отклика, быстрой реакции на текущие события, ждали блестящей, афористичной формы: эпиграммы, парадокса, пародии, каламбура, анекдота. Она должна была легко и непринужденно владеть различными комическими жанрами. Эти упражнения в устном остроумии на глазах изумленной публики превращались в маленькие шедевры юмора или сатиры. Так в представлении читателей непосредственно создавался и углублялся светлый образ писательницы.

Что касается собственно литературного творчества, то Тэффи в эмиграции была любимой писательницей изгнанных из своей страны сограждан. Она много писала, печаталась в лучших эмигрантских изданиях. За время эмиграции Тэффи опубликовала следующие книги: «Восток» (1920), «Стамбул и солнце» (1921), «Сокровище земли» (1921), «Тихая заводь» (1921), «Черный ирис» (1920), «Так жили» (1922), «*Passiflora*» (1923), «Шамрам: Песни Востока» (1923), «Рысь» (1923), «Вечерний день» (1924), «Городок» (1927), «На чужбине» (1927), «Танго смерти» (1927), «Книга Июнь» (1931), «Ведьма» (1936), «О нежности» (1938),

лог-поединок, стараясь превзойти друг друга в остроумии. Зрители хохотали до изнеможения, до слез, до колик. Хохотали даже над тем, что, казалось бы, не должно было вызывать такой бурной реакции.

Так, рассказ Тэффи о том, что вчера она в аптеке собственными ушами слышала, как одна из наших дам-беженек подошла к аптекарю и, умильно заглядывая ему в глаза, попросила: «*s'il vous plait, rendez-moi, monsieur*», был покрыт раскатами долго не смолкавшего хохота. Смех был вызван тем, что дама вместо того, чтобы сказать «взвесьте меня» (*pesez-moi*), попросила ее «повесить» (*pendez-moi*). — *Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. — М., 1989. — С. 97.

¹Насколько была насыщена творческая жизнь Тэффи, можно судить по хронике парижской жизни русской эмиграции 1920-х годов. Согласно ее данным, 6 апреля 1920 года в Русское артистическое общество давало в постановке Тэффи ее пьесу «Страшный кабачок»; 13 мая 1921 года Тэффи участвовала в диспуте «Что делать?» (там же были показаны сочиненные ею сценки «Четвертое «не»» и «Счастливая любовь»); 31 декабря 1921 года по случаю встречи Нового Года состоялся «Вечер страшных оптимистов», где Тэффи выступила в устной «Новогодней газете» под редакцией А.И. Куприна; 18 ноября 1923 года после товарищеского обеда русских писателей и журналистов состоялся концерт, в котором Тэффи приняла участие; 27 декабря 1923 года писательница выступила на вечере-встрече петроградцев; 27 апреля 1924 года на «Вечере сплошного смеха» зрители смотрели комедию Тэффи в одном действии «Брошечка»; 3 мая 1924 года состоялся бал «Союза русских студентов», куда была приглашена Тэффи и на котором она выступала; 24 марта 1925 года она говорит об Аверченко на вечере его памяти; 31 мая 1925 года Тэффи выступает в Клубе молодых литераторов, 17 октября 1925 года — на «Вечере юмористов»; 19 октября 1925 года состоялась премьера скетча Тэффи «Самодав» в Доме артиста; 31 октября 1925 года журнал «Иллюстрированная Россия» дала бал, на который в качестве хозяйки была приглашена Тэффи; 18 февраля 1927 года состоялось чествование Тэффи на «Вечере взаимного удивления».

«Зигзаг» (1939), «Все о любви» (1946), «Земная радуга» (1952). Среди них были такие крупные произведения, как повесть «Предел» (1924), «Авантюрный роман» (1931), «Воспоминания» (1931). Сборники рассказов Тэффи издавались в Шанхае и Харбине, в Париже и Стокгольме, в Праге и Берлине, в Белграде и Нью-Йорке¹.

Несмотря на тоску и печаль ее рассказов, Тэффи сохранила детскость восприятия, которая смягчала и просветляла жесткую реальность, отраженную в ее произведениях. Пессимистическое мироощущение не могло поглотить уверенность писательницы в светлых началах жизни. В конечном итоге ее творчество помогало преодолевать Великую Печаль, драматизм ситуации. Как и в России, в эмиграции Тэффи была, наверное, наиболее популярным автором. Ее произведения издавали самые разные газеты, журналы, издательства во всех эмигрантских колониях.

С 1920 по 1940 год издательства, газеты, журналы эмиграции считали за честь печатать произведения Тэффи. Исследователи справедливо пишут, что в течение двух десятилетий едва ли какая-либо неделя проходила без публикации ее рассказов и фельетонов — в газетах («Последние новости», «Общее дело», «Возрождение», «Руль», «Сегодня», «Новое Русское Слово»)².

Материалы, которые Тэффи поставляла в редакции газет, не ограничивались рассказами, фельетонами и вообще художественными произведениями. Тэффи охотно печатала публицистические очерки и эссе, размышляла на самые разные темы³.

¹ Некоторые книги Тэффи издавались в СССР, где в 1926–1927 годах появились «Жизнь и воротник», «Папочка», «На чужбине», «Ничего подобного», «Парижские рассказы», «Сирано де Бержерак. (Эмигрантские рассказы)», «Танго смерти» и др. Рассказы Тэффи перепечатывались без ее разрешения и гонорары ей не выплачивали. Это не стесняло составителей и авторов предисловий, которые стремились всячески принизить талант писательницы и ее духовный облик, представляя писательницу забавной юмористкой, развлекающей обывателя, или автором-бытовиком, в натуралистическом духе описывающем «зловонные язвы эмиграции». В одном из предисловий утверждалась классовая ограниченность таланта Тэффи: «Тэффи не видит и не может видеть жизни заграничных рабочих, она не может ощущать вскипающих сил нового класса, несущего обновление всему общественному строю. Отвратительные же гримасы кабацкого буржуазного веселящегося Парижа запечатлены писательницей ярко и правдиво» (Тэффи. Танго смерти. — М.; Л., 1927. — С. 7). Возмущенная подобными оценками Тэффи опубликовала в газете «Возрождение» (1928, 1 июля) резкую статью «Вниманию воров!». В ней она публично запретила печатать свои произведения в СССР и использовать ее имя. После этого издание каких-либо сочинений Тэффи в СССР было прекращено и возобновлено в начале 1970-х и в конце 1980-х — начале 1990-х годов.

² При этом Тэффи имела возможность ставить условия своего печатания и придирчиво, взыскательно относилась к самим печатным органам, в которых принимала или собиралась принять участие. Читателям уже известен эпизод с газетой «Сегодня» (см. главу об эмигрантском периоде творчества Аверченко). При приглашении в газету «Возрождение» Тэффи сначала познакомилась с составом участников, с условиями работы и размером гонорара. Для второго номера газеты она предложила очерк о казаках, вошедших в Париж во главе с Александром I («На арене»).

³ В газете «Возрождение», например, в серии заметок «Из фиолетовой тетради» обеспокоенная Тэффи писала о том, что в повседневном эмигрантском быту забывают-

Двери журналов (от Харбина до Парижа) также были широко открыты для Тэффи («Заря», «Гонг», «Веретеныш», «Жар-Птица», «Перезвоны», «Иллюстрированная Россия», «Грядущая Россия», «Звено», «Русский инвалид», «Русские записки», «Современные записки», «Театр и жизнь», «Зеленая палочка»)¹.

В эмиграции Тэффи напряженно и плодотворно работала². Можно сказать, что ее авторская судьба сложилась удачно. Однако это не значит, что трагедия русской эмиграции миновала писательницу. К тому же и само мироощущение Тэффи, и ее творчество при всей его юмористической окраске тоже трагично. И об этом есть ее прямые свидетельства.

Нет сомнения, что мотивы тоски по родине, мотивы ностальгии стали определяющими в творчестве Тэффи на протяжении многих лет. Но тоска Тэффи — это не только ностальгия, это — печальный взгляд на мир вообще. Ведь и раньше, еще до эмиграции, Тэффи писала о тоске, которая никогда не уходила из ее души. А потом, когда писательница прижилась в Париже, тоска по родине, если и не притупилась, то стала более обобщенной и менее конкретной, не привязанной только к России. Но в первые годы жизни в Париже именно ностальгия, жуткая, не проходящая тоска по родине одолевала писательницу.

В стихотворении «Тоска», которое не однажды было перепечатано русскими эмигрантскими газетами, Тэффи с присущей ей печальной и вместе с тем иронической улыбкой пронизательно замечает характерную черту эмигрантской жизни:

Не по-настоящему живем мы, а как-то «пока»,
И развилась у нас по родине тоска,
Так называемая ностальгия.
Мучают нас воспоминания дорогие,

ся подлинные традиции при соблюдении внешних форм прежнего существования. В этом случае традиции лишаются внутреннего содержания и принимают абсурдный характер. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, Тэффи просмотрела и проанализировала меню русских эмигрантских ресторанов во время церковных праздников и постов. Оказалось, что он не соответствует православному настроению. В другом очерке писательница делится своими наблюдениями над психологией детей, вывезенных в эмиграцию в раннем возрасте или родившихся в эмиграции. Она с иронической грустью сообщает, что о России они знают понаслышке, от взрослых и только на словах. Вследствие этого они уверены, что до революции в России «в городах жили губернаторы, а в пейзажах пейзаже», и что теперь на Россию обрушились «бесы Достоевского в 2-х томах». Особое внимание Тэффи уделяла психологии общения русских с французами. Ее признания в разговоре с французами, что она русская, тотчас вызывали со стороны французов два имени: «Толстой» и «Достоевский». И это происходило не только в культурной среде, но и в мире парижского «дна», среди апашей (хулиганов, грабителей). В рассказе «Танго смерти» Тэффи повествует о том, как она побывала в парижском кафе, где собирались апаша, которые тоже называли эти русские имена, ставшие символом России.

¹ Вновь открывающиеся эмигрантские журналы непременно обращались к Тэффи с просьбой о сотрудничестве (например, «Огоньки для детей»).

² «Только Тэффи и я трудимся, а остальные перепечатывают старые вещицы», — не без иронии говорил Владислав Ходасевич Буниним в 1932 году («Устами Буниных». — Франкфурт-на-Майне, 1981. — Т. 2. С. 268).

И каждый по-своему скулит,
Что жизнь его больше не веселит.

Самое страшное для Тэффи, что исчез вкус к жизни, умер или только замер дух. Дорогие и неотвязные воспоминания превратились в мучения. Они заместили живую жизнь, и это не только скорбно, но и опасно, потому что все смотрят назад, в прошлое, куда уже не вернуться.

Для того, чтобы излечить от этой болезни и тем самым спасти русскую колонию, Тэффи обращается не к рядовым эмигрантам, а к их духовным водителям и наставникам — к известным писателям. Ей необходимо склонить их на свою сторону, а дальше они сами продолжают начатую ею работу по исцелению от духовных недугов. И вот она пишет стихотворение, в котором довольно ехидно смеется, шаржируя, над слабостями авторитетных и популярных юмористов:

Тоскуют писатели наши и поэты,
Печатают в газетах статьи и сонеты.
О милом былом.
Сданном на слом.
Lolo хочет звона московских колоколен.
Без колоколен Lolo совсем болен.
Аверченко, как жуир и франт,
Требует — восстановить прежний преискурант
На все блюда и на все вина,
Чтобы шесть гривен была лососина,
Два с полтиной бутылка бордо
И полтора рубля турнедо¹.
Тоже Москву надо
И Дону Аминадо.
Поет Аминадо печальные песни:
Аминадо, хоть тресни,
Хочет жить на Пресне.
А публицисты и журналисты.
И лаконичны и цветисты,
Пишут, что им нужен прежний быт,
Когда каждый был одет и сыт.
(Милые! Уж будто и в самом деле
Все на Руси, сколько хотели,
Столько и ели?)

Тэффи, конечно, понимает своих коллег-поэтов и сочувствует им, но замечает при этом, что они во многом идеализируют и романтизируют старую Россию, а, кроме того, их тоска не свободна от корыстных личных желаний.

Постепенно ностальгические мотивы выливаются во всеобщую печаль о человечестве. Тоска по России входит как часть, как отчетливо звучащая музыкальная тема в сочинения о страданиях и печали. Отныне

¹ Турнедо (tournedos — фр.) — говяжье филе, нарезанное кусками.

поэзия Тэффи проникнута идеей того, что земное бытие — лишь мираж (или сон) и подготовка к иной, вечной жизни. Земная жизнь трагична. Тэффи, как фаталистка, в этом совершенно убеждена. Но это совсем не значит, что человек здесь, на земле, не должен оставаться человеком, а превращаться в человекообразное. Такой взгляд на жизнь, на устройство бытия особенно отчетливо проявился в поэтической книге «*Passiflora*» (1923).

Тэффи, как ученица символизма в лирике, широко использовала символику цвета для выражения чувств и переживаний, для передачи своего внутреннего мира. У Тэффи желтый может означать также царственную пышность залитого солнцем Востока. Синий — цвет воздуха, неба, снега, символически передающий чистоту. После октябрьского переворота символический смысл многих цветов утрачивается. Так, красный лишается метафорических ассоциаций и ему возвращается прямой смысл: теперь он становится только цветом крови.

В эмигрантской лирике Тэффи сократила семь цветов радуги до четырех: она обходится черным, белым, синим и серым, причем наиболее употребительными оказываются черный и белый, а остальные представляют собой их модификации. Такие перемены в цветовых гаммах означают усиление антитетичности, контрастности лирики, напряженности и строгости лирического письма, а также явное преобладание мотивов смерти, как неизбежного исхода трагического жизненного пути, на котором главными переживаниями становятся переживания тоски, одиночества, потерянности в мире («Северное», «Как я скажу, что плохо мне на свете» и др.). Так появляются такие стихотворения, как «Черное запястье»¹. В нем героиня, которую возлюбила ночь, не в силах снять со своей души заклатье в виде черного запястья. Даже желая воспеть солнечный день, она не в силах преодолеть мрак души — ночная «звездная тоска» проникает в слова «о солнце и о счастье». В стихотворении «Ты меня, мое солнце...» солнце и героиня как бы поменялись местами: солнце не согревает душу и горит «слишком тихо», тогда как душа охвачена пожаром страсти. В таком же противоречии находятся сердце героини и робкий зов любви, обещанное счастье и его горький обман, необыкновенно жаркая любовь героини и обыкновенное, даже грубое ее удовлетворение. В стихотворении «На острове моих воспоминаний...» героиня сознает, что находится на грани жизни и смерти, которая влечет ее. Об этом говорят очевидные признаки дня и ночи (серый дом, три каменных ступени, цветы герани), орудия смерти (барельеф с мечом и головкой лани, шнур, ведущий к фонарю...). Но героиня удерживается на этой грани, как, судя по воспоминаниям, она и раньше удержалась от самоубийства.

По поводу ранней поэзии Тэффи ее сотоварищ по юмористическому цеху А. Бухов писал, что в ней содержится в сжатых строках такая масса «неподчеркнутой теплоты, что стихи ее запоминаются в десять раз боль-

¹ Меня любила ночь, и на руке моей
Она сомкнула черное запястье...
Когда ж настал мой день — я изменила ей
И стала петь о солнце и о счастье. <...>

ше, чем битые сливки профессиональных умилителей и ярко начищенные до самоварного блеска строки тупых стихотворных мастеров»¹.

В эмиграции Тэффи скрывает эту «теплоту». Хотя критика отмечала, что голос ее «гармоничен, нежен, хрустален и поет о том, что есть на свете и любовь и счастье, но больше страдания и горя», что в ее лирике раскрывается «лично пережитое, лично передуманное, лично выстраданное, лично любимое», эмоциональные краски в стихотворениях Тэффи не броски и предельно притушены. Свою тоску и печаль она выражает не в прямой передаче чувства, а через фольклорные или фантастические образы, за которыми стоит нечто неопределенное, но непременно роковое (кто-то, что-то, кому-то). Героиня знает о том, что ее душа уже впитала злое начало, вошедшее в нее с горбуном («Я черноносых лапчатых Качаю горбунят...»), и она не может от него отделаться. Дорога к Христу оказывается для нее закрытой:

По темным переулочкам
Ходил вчера Христос,
Он всех о ком-то спрашивал,
Кому-то что-то нес.

Иногда Россия принимает облик седой старухи, лишившейся своих детей. В стихотворении «Русь» возникает трагический образ матери: она отпевает сына, который повесился на веревке, сплетенной материнской рукой.

Этот общий грустный фон, однако, остается все-таки светлым. В «печальное вино» ее стихов, которое так ценили Бунин и Куприн, влито много отчаяния, даже безысходности, но в нем нет мировой скорби. То «голубое» романтическое начало, которое заметил в ее творчестве А. Бахрах, живет в лирике Тэффи, особенно в тех стихотворениях, которые связаны с воспоминаниями о родине. Тэффи отступает в них от своей обычной контрастной и мрачной гаммы (белое-черное), от гротеска и фантастики: образ оставленной России предстает в синем или голубом цвете (синие озера, синие глаза голубое небо, голубой сад).

Первоначально опубликованные Тэффи в эмиграции сборники («Тихая заводь» и «Черный ирис») состояли из перепечатки прежних произведений. Писательница в них вспоминала о прошлом, рисовала картины былой жизни, первых революционных лет и константинопольского житья-бытья.

Для мироощущения Тэффи начальных лет эмиграции свойственно несколько разновидностей рассказов.

В рассказе «Гильотина», посвященном Троцкому, Тэффи сравнила русскую и французскую революции. Рассказ замечателен своими острыми наблюдениями: в красном Петрограде она видит длиннющие очереди «хвосты» за продовольствием, бесконечные забастовки. Здесь царят голод, холод и казни без суда и следствия. Но вот в повествование врывается гротеск: большевики объявили декрет о «всеобщем равном праве» на гильотинирование, и на Дворцовой площади возникает толпа желающих

¹ Бухов А. Тэффи // Журнал Журналов, 1915, № 14. — С. 17.

подвергнутся смерти на гильотине, потому как декрет надо соблюдать и исполнять. «Русский народ, — саркастически подводит она итог, — так быстро свыкся и сроднился с гильотиной, что даже странно думать, что ее когда-то не было». Так свыкся, что с присущим ему добродушием называет гильотину уважительно «Галотина Ивановна».

Горький смех Гоголя уловил в фантастической сатире Тэффи А. Амфитеатров, анализируя ее рассказы 1920-х годов: «Лучшая изящнейшая юмористка нашей современности, Тэффи своим смехом продолжает традицию великого Гоголя»¹.

Новым эмигрантским произведениям Тэффи предшествует еще одна давняя тема — «маленького человека» («Поручик Каспар»).

Писатели-сатирики часто развенчивали претензии незначительных людей на то, чтобы казаться выше, чем они есть. Но в рассказе Тэффи речь идет о другом: «маленькому человеку» не дано быть героем, но попирается не только его мечта, — попирается его человеческое достоинство, его человеческая сущность. И потому Тэффи не только горько смеется над своим персонажем, но и любит, жалеет его, сочувствует ему, ибо Сысоеву в наступившей гражданской смуте не досталось простых жизненных радостей. Возникшее светлое чувство оборвалось в тот момент, когда дьяконица и Сысоев ощутили взаимное влечение друг к другу. Даже если бы Сысоев не добился любви дьяконицы, переживание, выпавшее ему на долю, обогатило бы его жизнь. В суете, суматохе, неразберихе революции и гражданской войны гибнет простая душа, жаждавшая счастья и света. Так тема «маленького человека», которого обычно осуждали за его ложные и преувеличенные претензии, поворачивается у Тэффи своей гуманистической стороной.

То же самое происходит и с другими распространенными типами пружин сатирической и юмористической литературы. В ней снова появляются хвастун, кокетка, дурак, неудачник, знакомые по ранним рассказам. Они по-прежнему живы, но освещение этих образов в эмиграционном творчестве Тэффи заметно изменилось.

Новый поворот темы эмиграции в творчестве Тэффи произошел в Париже и открылся прославленным рассказом «Ке фер?»², опубликованным в первом номере газеты «Последние новости» (1920, 27 апреля)³. Этот знаменитый рассказ, о котором много писали эмигранты, повернул по-новому тему ностальгии, судьбы беженцев. Рассказ повествовал о полной растерянности изгнанников и почти их духовной смерти, об их мрачной, нищей, одинокой, но — главное — ничем не наполненной жизни. Трагедия эмиграции, как поняла ее Тэффи, состояла в том, что эмигранты в растерянности не знали, чем наполнить жизнь.

Рассказ «Ке фер?» определил камертон всей последующей прозы Тэффи вплоть до второй половины 1920-х годов.

¹ Цитируется по кн.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 132–133.

² *Que fair?* (фр.) — Что делать? Начиная с недоуменного вопроса ее старого генерала на парижской площади: «Ке фэр? фэр то ке?» — вспоминали эмигранты, — рассыпала Тэффи бесчисленные блестящие своего остроумия.

³ Рассказ «Ке фер?», понравился Ленину, и, по его рекомендации, был перепечатан в 1920 году газетой «Правда».

«Прекрасную сатирическую прозу писала Н.А. Тэффи...» — вспоминал впоследствии Роман Гуль. Самым лучшим, по его мнению, «был прославивший Тэффи рассказ «Кэ-фер». Приехал в Париж русский эмигрант, отставной генерал¹. Друзья повезли его — показать «красоты Парижа». Привезли на площадь Согласия² со знаменитым египетским Луксорским обелиском и изумительной перспективой Елисейских полей, уходящей до самой Этуали³. Конечно, друзья спрашивают: «Ну, как хорошо?... Нравится?» — «Хорошо-то хорошо... очень даже хорошо... но Que faire? Фер-то-кэ?» Это «фер-то-кэ» так и врезалось в жизнь парижских эмигрантов⁴. Тэффи как бы говорила устами генерала за всех русских эмигрантов: «Да, все прекрасно в этом изумительном, неповторимом Париже! Но que faire (что делать)? Что мне-то делать, как жить среди этой красоты без работы, без денег, без надежды на будущее?»

Конечно, старый русский генерал-беженец, обратившийся с площади Согласия с вопросом миру «Кэ фер, фер-то-ке?», смешон, но не надо забывать, что он потерял все, чем он жил.

Тэффи замечает одну, можно сказать, решающую национальную черту характера: «Живем мы, так называемые ле руссы (русские — В.К.), самой странной, на другие жизни не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимоприятием, как, например, планетная система, а — вопреки законам физическим — взаимоотталкиванием».

Ненависть и отталкивание русских принимает разные формы: «Соединенные взаимным отталкиванием, ле руссы определенно разделяются на две категории: на продающих Россию и спасающих ее». Отношения между ними складываются тоже своеобразно: «Продающие живут весело. Ездят по театрам, танцуют фокстроты, держат русских поваров, едят русские борщи и угощают ими спасающих Россию. Среди всех этих ерундовых занятий совсем не брезгают своим главным делом, а если вы захотите у них справиться, почем теперь и на каких условиях продается Россия, вряд ли смогут дать толковый ответ.

Другую картину представляют из себя спасающие: они хлопочут день и ночь, бьются в тенетах политических интриг, куда-то ездят и разоблачают друг друга.

¹ Некоторые исследователи полагают, что в образе старого генерала запечатлен старший брат Тэффи, генерал Лохвицкий, который, однако, не был беженцем. Дон-Аминадо в своих воспоминаниях опровергает эту версию.

² У Тэффи дано французское название — Плас де ла Конкорд. — В.К.

³ Площадь Звезды в Париже.

⁴ *Гуль Роман*. Я унёс Россию. Апология эмиграции. Т. 2: Россия во Франции. — М., 2001. — С. 110–111. Наши критики тоже по достоинству оценили эту сцену, особенно русскую частицу «то», прилепленную к французскому слову. «Эта присказка о генерале, который перемешивает французский глагол «ке фер» с русской частицей «то» и растерянно вопрошает: «Что делать? Делать-то что?», — вопрос самой Тэффи». «Действительно, ке, что?» — писала позднее С.Виноградская в журнале «Огонек» о том впечатлении, которое произвела на читателей эта изящная миниатюра, — восхитили всех. И с того весеннего дня двадцатого года пошло гулять по Москве советской вот это генеральское недоумение: «Кэ фер? Фер-то-ке?..» — и кто-то шутил, что товарищи разделяются на «кеферов» и «фертоков»...» (См.: *Тэффи Н.А. Житье-бытие. Рассказы. Воспоминания*. — М., 1991. — С. 15).

К продающим относятся добродушно и берут с них деньги на спасение России. Друг друга ненавидят бело-каленой ненавистью».

Далее выясняется, что, как продающие Россию, так и спасающие ее, живут сплетнями, наветами, слухами и толком ничего не знают. Несмотря на то, что они питаются политическими новостями, на самом деле они к судьбе родины равнодушны. Новости они получают, помимо слухов и рассказней, из трех источников: советского «Соврадио», украинского «Укранио» и «нашего собственного первого европейского» «Переврадио».

Из того, что происходит, никто ничего не понимает. «Сами знаете, — горько смеется Тэффи, — еще Тютчев сказал, что «умом Россию не понять», а так как другого органа для понимания в человеческом организме не находится, то и остается махнуть рукой. Один из здешних общественных деятелей начинал, говорят, животом понимать, да его уволили».

Сатирико-фантастические картины и диалоги воплощают ту степень деградации эмигрантской части нации, ее морального падения, которая требует ее немедленного действия, срочного духовного спасения. Тэффи согласна со своим по-русски смешным, но по-русски же глубоко несчастным героем: «Действительно — ке?»

Все дальнейшее творчество Тэффи 1920-х годов развивается под знаком это вопроса. Он стал определяющим в судьбах эмиграции, потому что надо было что-то делать. И прежде всего — духовно оздоровить эмигрантскую диаспору во всех странах.

Этому посвящены первые эмигрантские сборники Тэффи, начиная с книги «Рысь». В них писательница выступает не только летописцем эмигрантской жизни, а философом, мудрецом, наставником, которые чрезвычайно серьезно смотрят на события с высоты философской и общечеловеческой точек зрения. В книге «Рысь» собраны произведения, в которых автор, не скрывая тяжести эмигрантского житья, стремится поднять дух эмигрантов, вселить в них надежду, уверенность и вкус к жизни.

Тэффи волнует то, что беженские страдания чуть ли не опустошили души соотечественников. И Тэффи описывает признаки загадочной болезни, поразившей большинство русских беженцев. В рассказе «Ностальгия», эпиграфом к которому послужили знаменитые строки Лоло «Пыль Москвы на ленте старой шляпы Я как символ свято берегу», она писала: «Приезжают наши беженцы, изможденные, почерневшие от голода и страха, отъедаются, успокаиваются, осматриваются, как бы наладить новую жизнь, и вдруг гаснут.

Тускнеют глаза, опускаются вялые руки и вянет душа — душа, обращенная на восток.

Ни во что не верим, ничего не ждем, ничего не хотим. Умерли.

Боялись смерти большевистской — и умерли смертью здесь.

Вот мы — смертью смерть поправшие!

Думаем только о том, что теперь *там*. Интересуемся только тем, что приходит *оттуда*».

В рассказе «Башня» Тэффи пишет о том, что для эмигрантов только небо было знакомым. Они могли подолгу сидеть в сквере и смотреть на

небо, пытаюсь найти Большую Медведицу. Как будто эта Большая Медведица символизировала Россию и была ключом, отпирающим дверь в эмигрантскую неизвестность: «Нам, русским, почему-то всегда кажется, что мы должны отыскать Большую Медведицу. На что это нам — сами не знаем, но ищем озабоченно, деловито крутя шеей и тыча пальцем в созвездие Ориона.

Почему стараемся — никому не известно».

В рассказе «Сырье» эмигранты «в здешней загробной жизни» живут одними воспоминаниями о той живой жизни, которая была в России. Все мысли обращены к России: у кого-то осталась нарядная шаль, кто-то сочинял, от кого-то слышали, что «холод и голод будущей зимы унесут половину населения России...». Но жить прошлым нельзя, потому что можно превратиться в сырье для других. Против этого Тэффи решительно и твердо восстает: «Хватит сырья». На этом кончается рассказ, призывающий усилить сопротивление и начать творить в настоящем, чтобы обрести жизнь, а не ее суррогат. Слова Тэффи относятся ко всей России — советской и рассеянной.

Рассказы в сборнике «Рысь» и в других, изданных в течение первых десяти лет эмиграции, правдиво передают психологическое состояние эмигрантского населения. И хотя позднее эмигранты приспособились к жизни в чужой стране, Великая Печаль не исчезает из рассказов писательницы. Но теперь в произведения Тэффи начинает проникать смех, улыбка, шутка, причем комические и серьезные, трагические мотивы звучат по-новому. Сначала Тэффи встретила с некоторым сопротивлением эмигрантской читательской публики, при этом ее мнения были, как всегда, противоположны. По словам писательницы, некоторые читатели обращались к ней с вопросом: «Как можете Вы смеяться в тот самый момент, когда наша родина страдает?» Другие были недовольны выбором грустных тем и видели задачу писателя в том, чтобы вселить в эмигрантов бодрость: «Зачем Вы берете такие печальные темы, когда и без того так грустно, так тяжело живется!»¹. В рассказе «Как быть?» Тэффи подразделяет читателей на тех, кто ждет от нее комических рассказов и кто ищет в ее произведениях трагедию эмигрантской жизни. Сама Тэффи принимает обе читательские «правды», но держится того взгляда, что жизнь одновременно и трагична, и комична, что в трагическом всегда отыщется смешное, а в комическом — трагическое. В рассказе «Смешное в печальном» она утверждает: «Время, которое мы переживаем, — тяжелое и страшное. Но жизнь, сама жизнь по-прежнему столько же смеется, сколько плачет. Ей-то что». В фельетоне («Воскресенье») она почти афористически свидетельствует, описывая собор Александра Невского на улице Дарю в Париже: «Наши радости так похожи на наши печали, что порою их и отличить трудно».

Благодаря вниманию к психологии, к внутреннему миру персонажей Тэффи создала выразительные художественные образы, причем минимальными средствами — всего лишь несколькими чертами и деталями. Герой у Тэффи обычно произносит монолог, из которого становится ясно, что лежит у него на душе и из чего эта душа состоит. В этом виден верный

¹ Тэффи. Как быть? // Последние новости, 1920, 24 июня.

и умный ученик русских классиков, в особенности Чехова. Писателей объединяет принцип изображения действительности через призму психологии отдельного человека.

В отличие от Чехова Тэффи дала другой ответ на вопрос, отчего мы, «едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны». Она объясняла все несчастья человека засильем «человекообразных», с которыми не может справиться никакая революция. По-своему развивая свойственный Чехову «объективный» метод сатирической типизации, Тэффи снизила идейные традиции чеховского творчества: ее идеал — избавление от человекообразных, а не возвышение их до человеческого облика.

Вскоре характерная для Тэффи тема «маленького человека», в котором много смешного и много трагического, становится доминирующей в ее творчестве, в частности в сборнике «Вечерний день», включающем, помимо рассказов, повесть «Предел».

Сюжет повести «Предел» прост: страстно влюбленный человек ежедневно исповедуется по телефону незнакомой ему женщине. Из его признаний она узнает о том, что он ревнует жену, придумывает множество способов мести ей и мечтает изопренно унижать женщин. В результате исповеди становится ясно, что душа самого исповедника опустошена: его любовь то оборачивается ненавистью, то равнодушием, то внезапно снова загорается. Цель Тэффи — художественно исследовать извивы любви, ее тайные глубины.

В рассказе «Лапушка» повествуется о том, как темное подсознательное начало неожиданно для самого человека толкает его к совершению к тяжелым поступкам.

Героиня рассказа — дочь русских эмигрантов, вывезенная родителями на чужбину ребенком. С тех пор она влачит жалкое существование: живет в дешевом отеле, прячет в комод, чтобы ненароком не увидела консержка скудную пищу, ходит в старых обносках¹. За пределами ее убогого мира простирается иная жизнь: шумит веселый Париж, приманивают сверкающие витрины богатых магазинов, вальяжно, не спеша, прогуливаются по бульварам празднично разодетые французы. Красивая жизнь влечет.

Трагедия русской эмиграции поворачивается здесь новой гранью: перед читателем встает во всей остроте конфликт отцов и детей. Родные и самые близкие люди оказываются психологически несовместимыми, по-

¹ Во всем этом просвечивают автобиографические мотивы и типичные для эмигрантов ситуации с характерной для Тэффи самоиронией. Достаточно вспомнить знаменитый образ котиковой шубки, о котором вспоминала писательница. Котиковая шубка — неперемнная часть беженского туалета. Черная, блестящая, новенькая, она красовалась на плечах женщин в Киеве и Одессе, в Новороссийске она была уже потертой, а Константинополе — драненькой. Она добралась вместе с хозяйками до Парижа, но — протертой до блестящей кожи. Где она только не побывала и чего не повидала: на ней спали в трюмах и теплушках, укрывались вместо одеяла, использовали вместо зонтика. В ней даже тонули, и она спасала жизнь. Тэффи иронизирует: «Удивительный зверь, этот котик. Он мог вынести столько, сколько не всякая лошадь сможет». И тут же восклицает: «Милый, ласковый зверь, комфорт и защита тяжелых дней, знамя беженского женского пути!».

тому что одни мечтают только о том, как вернуться на родину¹, а другим эта родина оказывается чуждой и не нужной. Они живут иной жизнью и их влекут иные ценности, иные идеалы — внешне красивая, цветистая, веселая, пестрая и богатая Европа. Своеобразие художественно-правственной позиции Тэффи состоит в том, что она никого не осуждает и не обличает. Ей вняты и «правда» родителей, и «правда» детей.

На примере рассказа «Лапушка» можно видеть, что Тэффи прямо не рассказывает о страшном и грустном, которое, однако, выявляется как настроение, определяющее интонацию рассказа. Конкретные факты и события не излагаются, а мыслятся в подтексте, иногда прорываясь наружу в авторских отступлениях и прямых высказываниях. Так, в рассказе «Майский жук» контуженный в годы гражданской войны, больной и голодный Костя не может найти работы в Париже и кончает жизнь самоубийством. Горькая ирония звучит в его последних словах, обращенных к французскому ажану, полицейскому: «Не беспокойтесь! Я живо». Речь здесь идет не только о страданиях «бедного» человека, доведенного до отчаяния. Костя отдал всего себя родине, он сражался за нее, но не получив помощи от своих более удачливых, но циничных соотечественников, постарался не обременять собой и уйти из жизни, никого не потревожив. Какое-то торопливое самоубийство Кости дисгармонизирует с фоном сизо-голубого и дымчато-розового пейзажа, символизирующего прекрасную и вечную жизнь.

Этот рассказ свидетельствует о том, что писательница училась не только у Гоголя и Чехова, но и у Достоевского, и у других русских классиков.

Еще одна особенность рассказов Тэффи состоит в психологической близости писательницы к своим героям: она страдала теми же страданиями, что и ее герои, ее мучили те же сомнения, ее одолевали те же желания.

В середине 1920-х гг. тематика произведений Тэффи меняется. Эмигрантская жизнь, которая, как поначалу казалось эмигрантам, вот-вот кончится, никак не кончалась. Проза Тэффи становится менее саркастичной, но более ироничной и улыбчивой, причем улыбка и шутка, как правило, мягки, ласковы. Шарж не убийствен в своем отрицании, карикатура большей частью смешна, но лишена негодования. Значительную роль играет лирический элемент, который почти незаметен в ранних эмигрантских рассказах.

Убедительным и ярким примером этих перемен, которые можно условно и с понятными оговорками назвать возвращением к повествовательной манере дореволюционного творчества, служит самый знаменитый, наряду с рассказом «Ке фер?», другой рассказ «Городок. Хроника», давший название сборнику «Городок. Новые рассказы» (Париж, 1927).

¹ Герои рассказов Тэффи постоянно думают и вспоминают о России. Это их устойчивая психологическая черта. В рассказе «Башня» в роли посредника между эмигрантом и покинутой им родиной выступает Эйфелева башня: в полночь она вызывает сигналы и связывает эмигрантский Париж с далекими Словками и со всем миром: «Существует Эйфелева башня и говорит по радиотелефону с монашком в скуфейке, с желтоглазыми чайками, с чертом, с пламенем».

Когда-то Тэффи участвовала в пародировании учебников античной истории и кратко иронически излагала исторические события древности. Теперь она столь же лаконично и столь же иронично описывает современную историю небольшого городка Пасси (район Парижа), в котором поселилось множество русских беженцев, живших на отшибе, в некотором отдалении от столицы, но одновременно и в самой столице.

Предыстория городка известна по ее рассказам и составляет важный психологический, хотя и опущенный в повествовании, историко-социальный подтекст. В результате революционных катаклизмов в столице мира, как называли Париж, в одном из районов образовался русский городок. «Это был небольшой городок — жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество трактиров», — открывает Тэффи свое описание странного, неожиданно возникшего поселения. Жители городка быстро переделали все названия на свой русский лад. Если их спрашивали, где они живут, они отвечали: «В Пасях» вместо правильно: «В Пасси».

Надо обратить внимание на то, что свое повествование Тэффи развивает последовательно, вследствие чего тон повествования — при всей различимости иронии — все-таки достаточно объективный, как того требует научная географическая или историческая статья: сначала характеристика городка, потом его месторасположение, затем — занятия жителей. Население городка «Занималось промыслами. Молодежь большею частью извозом — служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты — в качестве цыган и кавказцев, блондины — малороссами.

Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги». Так однообразно и скучно жили обыкновенные обыватели, у которых денег никогда не было, и они едва-едва сводили концы с концами. Но была в городке особая прослойка населения, которая жила несколько по-другому: «Кроме мужчин и женщин население городишка состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом — большая преимущественно долгами и мемуарами.

Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке». Хотя министры и генералы нашли пищу для развлечений, их жизнь также «протекала очень однообразно».

Теперь французы констатируют, что прибывшие к ним люди превратились в «сырье»: «Из них вышли недурные шоферы и вышивальщицы для наших увруаров (мастерских — *В.К.*). Забавны их пляски и любопытна их музыка...». А дальше начинается покрытая мраком история. О жителях говорится в прошедшем времени, как об уже исчезнувшем народе: «Жители городка говорили на странном аргю, в котором, однако, филологи легко находили славянские корни.

Жители городка любили, когда кто-нибудь из их племени оказывался вором, жуликом или предателем. Еще любили они творог и долгие разговоры по телефону.

Они никогда не смеялись и были очень злы».

«Городок» имел у читателей большой успех, книга была быстро распродана. Читатели прекрасно понимали, что Тэффи смеялась над ними и сочувствовала им. Начав описание истории городка от его основания до исчезновения и забвения будто бы бесстрастным тоном летописца или ученого, Тэффи сразу внесла ироническую струю в рассказ. Стало быть, объективность описания искусственна.

Можно ли упрекнуть Тэффи за тенденциозность ее описания, спрашивал А. Бахрах, ведь она окарикатурировала картину русского Парижа первых лет эмиграции. Однако тот скрытый план, который неизменно чувствовался в ее описаниях, пробуждал у читателя и смех, и слезы. Тэффины гротески, продолжал он, были шаржированным отражением действительности, но при этом они никогда не были жалающими, и даже у читателя, который сам узнавал себя в каком-нибудь из рассказов «Городка», не возникало озлобления — может быть, еще и оттого, что Тэффи никогда не проповедовала раздражающей прописной морали¹. И еще потому, что Тэффи никогда не была ни вульгарной, ни пошлой, хотя писала о предметах разных, в том числе вульгарных и пошлых. А также вследствие того, что Тэффи не отделяла себя от обитателей городка, а, стало быть, смеялась и над собой, представляя и себя в карикатурном и шаржированном виде². При этом Тэффи не судит, не обвиняет и никого не поучает.

«Городок» настолько точно отразил быт, нравы и психологию российской эмиграции, что образ «городка» стал нарицательным, а слово «городок» прочно вошло в обиход³.

В центре внимания Тэффи — превратности судьбы русского человека, оказавшегося на чужбине, в стране, названной писательницей «Нигде». У всех была на родине своя жизнь, а в Париже пришлось ее забыть,

¹Эту черту, как изначально присущую Тэффи, отметил Г.В. Адамович, считая, что в этом состоят секрет и причина особого к ней читательского влечения.

²Современники и соотечественники, писал Г.В. Адамович, узнают в ее книгах самих себя и сами над собой смеются. О том, что эта особенность тесно связана с творческим процессом, Тэффи призналась в разговоре с И. Одоевцевой и ее мужем, знаменитым поэтом Г. Ивановым: ««Бедные! Прочитав сегодняшний фельетон, ни одна из этих молодящихся модниц не посмеет больше одеть свой обезьяний колпачок. А ведь он дорого стоил».

В тот же день мы с Георгием Ивановым отправились на какой-то очередной литературный вечер... В антракте у буфета я увидела Тэффи и чуть не ахнула. На ее голове восседал красный обезьяний колпачок с длинным фазаньим пером, совсем как в фельетоне.

Боже мой, как она могла надеть его? Она, должно быть... поняла, о чем я думаю, и... насмешливо прошептала:

— А ты бы в зеркало посмотрелась, чучело! — и уже громко продолжала: — Только зеркало не помогает. По опыту знаю. Ведь я — по секрету признаюсь вам — чаще всего с самой себя списываю, себя описываю. «Познай самого себя» — если хочешь по-настоящему рассмешить или растрогать читателя. Это уже Гоголь до меня делал. Еще успешнее, чем я» (*Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. — С. 75).

³«У нас в городке все то же, — пишет Вера Зайцева, жена писателя Бориса Зайцева, своей подруге. — Новостей никаких. Разве что кто пошил». См. также рассказы, очерки и фельетоны Дон-Аминадо.

поменять и принять новую. Поэтому почти все герои из парижской жизни, так и не ставшей своей, органической, устремляются в мир фантазии и вымысла.

Реальная жизнь эмигрантской колонии сурова и безжалостна, действительность — страшна, и Тэффи знала это лучше и точнее многих¹. Чтобы выжить в этом мире, человеку необходимо уйти от бессмысленной реальности и переселиться в идеализированного, вымышленного «двойника» с тем же наполнением «я», но исполняющего в жизни другую роль. «Герои Тэффи, — заключает Эдит Хейбер, — существуют на двух уровнях: на уровне реальном и на уровне вымышленном, часто смехотворном, но который только и делает жизнь сносной. Можно с полным основанием утверждать, что эта черта юмористической прозы Тэффи, в сущности, является преобразованным стремлением к идеалу, характерным для ее поэзии»².

Чем дольше длилась эмигрантская жизнь, тем опаснее становилась утрата русскими своей национальной идентичности. Уже в рассказе «Городок» Тэффи замечает тревожные симптомы: эмигранты забывают родной язык, меткие крылатые выражения, идиомы. Между тем они знают, что язык — «единственное, что у нас осталось. Сокровище наше...».

Судьба языка заботит и старую няню из рассказа «Приключение», которая теперь крестится на Эйфелеву башню и, живя прежними представлениями, требует у своих господ конопляного масла, головизны и заявляет, что будет разводить кур. «Заехали! — говорила она им. — Ни лежанки, ни валенок. Нашли себе платьев с поршивочками и гогочут, как гуси. По-француски, по-француски, а посмотришь, так и сами не понимают, что говорят». В ранних рассказах Тэффи смеялась над типом старой няньки, теперь нянька умиляет писательницу: из ее уст льется живая русская речь. Тэффи ценит народный говор и любит русские диалектные и «неправильные» словечки, подслушанные, например, у русского солдата, который, живя в Париже, по-прежнему говорит «оттентелева».

Больше, однако, ее волнуют и тревожат те русские, которые разучились говорить по-русски. В рассказе «Разговор» она смеется над спором двух эмигрантов. Один из них офранцузился, а другой онемечился. И вот эти-то господа пытаются выяснить, какое выражение русское, какое «не эхт-русское»: «Постойте, не сбивайте. Потому что есть свекровь и есть сноха, это значит, жена снохача, и есть золовка, и есть невестка, золовкина сестра, что ли, а брат снохача — золовкин деверь...

— А мерин, это кто кому как?

¹Ирина Одоевцева вспоминала слова Тэффи: «Как жестока жизнь, как несчастен человек. Каждый мой смешной рассказ в сущности маленькая трагедия, юмористически повернутая» (Далекие берега, с. 325). «Анекдоты смешны, когда их рассказывают. А когда их переживают, это трагедия, — писала она. — И моя жизнь — это сплошной анекдот, т. е. трагедия» (Седых А. Далекие, близкие. — С. 87). В рассказе «Дар весны» Тэффи восклицает: «Страшно жить на свете, господа!», в «Книге Июнь» встречаем снова: «Страшно на свете твоём!» (Тэффи. Книга Июнь. — Белград, 1931. — С. 13). Лично для Тэффи жизнь не смешна, не грустна, а страшна, но, чтобы жить, надо хотя бы мысленно, если не победить страх смехом, то с помощью смеха сделать жизнь психологически приемлемой.

²Haber E. Nadezhda Teffi // Russian Literature Triquarterly. 1974. № 9.

— Ничего не помню. Придется в Ларуссе посмотреть. Беда!»

В том же рассказе Тэффи высмеивает тех, кто хочет во что бы то ни стало сохранить яти и еры¹, а сам в диалоге путает французские, немецкие и русские слова. Оказавшись вне родной языковой стихии и попав в чуждую языковую среду, многие эмигранты забывают не только русские слова, но и русские обычаи и заветы, утрачивая связь с прошлым. Тэффи горько смеется, когда вкладывает в уста своих героев подслушанные выражения: «Я сегодня вообще с левой ноги проснулся», «Меня давно раздражает, когда кувыркают русскую речь», «Даровому коню на роток не накинешь платок», «Я очень педантик насчет русского языка». Сама Тэффи бережно хранила русскую речь, ее говоры и наречия, помнила, что в России «каждая губерния, каждый уезд окали, цокали, гакали по-своему». Больше того. Она знала, как говорят люди не только разных местностей, но и разных профессий: прачки и маляры, крестьяне и горничные, солдаты и кухарки. Именно в народной среде она могла услышать: «чертов раздрыпа», «пудель зобатый», «всклочка», «паголенки», «муругий», «склизкий», «чижолое» и др. Как писательница, она могла даже одним или двумя словами передать характер героя.

Для Тэффи нет сомнения, что между потерей родины и утратой языка, а затем и национального лица есть прямая связь².

В 1930-е годы Тэффи находилась в расцвете таланта. Она выпустила четыре книги рассказов («Книга Июнь», «Ведьма», «О нежности», «Зигзаг» и два произведения крупной формы («Авантюрный роман» и «Воспоминания»).

Большим событием в жизни Тэффи и всего русского Парижа стало открытие в 1936 году в Париже Русского театра. С тех пор скетчи Тэффи вошли в его репертуар. Как известно, драматические произведения писательницы всегда пользовались большим успехом. Писательница Н. Бер-

¹ Конечно, Тэффи не имела в виду И. Бунина и других писателей, которые отказывались печататься в журналах и газетах, если те перешли на новую орфографию.

² Своими раздумьями о русском языке Тэффи включалась в горячие споры, которые шли в русской эмиграции о судьбах родной культуры и родного языка. В эмиграции сложились две точки зрения. Одну из них высказал И. Бунин, который на собрании парижского «Клуба писателей» в феврале 1925 года обвинил советскую литературу в косноязычии и распаде литературной речи (Последние новости, 1925, 25 февраля). Он считал, что именно в эмиграции сохраняется русский язык. Отчасти Бунин был прав, потому что язык в СССР подвергся искажению и засорению. Его испортили всевозможные аббревиатуры, неологизмы, революционная риторика и канцелярские штампы новой эпохи. Другую — и более правильную — точку зрения высказала Тэффи, понимая, что язык сохранится там, где живет главный носитель языка — народ. Поэтому, по мнению Тэффи, именно в метрополии будет жить и развиваться русский язык, болея, но и излечиваясь от недугов. В очерке «О русском языке» (Возрождение, 1926, 19 декабря) она писала, что вне родной почвы язык становится суше и скучнее. Чем больше его охраняют и оберегают, тем искусственнее, «литературнее» он звучит, и это естественно, потому что он питается лишь старыми книгами, но не питается живой речью. Язык в эмиграции в конце концов превращается в нечто наподобие мумии. Попытки удержать язык в законсервированном виде ведут к гибели языка. Тэффи, стало быть, предпочитала живой процесс даже болезненного развития медленной, но неизбежной смерти.

берова, жена поэта и критика В. Ходасевича, вспоминала, что пьесы Тэффи и М.А. Алданова выдерживали десять и даже двенадцать представлений (для русского театра в эмиграции это очень много). В 1937 году состоялась премьера новой пьесы Тэффи «Момент судьбы», действие которой происходило в современном Париже. Парижский шумный успех предопределил постановки пьесы в других городах Франции (Монтражи, Ницце и Марселе) и в русских театрах Лондона, Берлина, Риги, Варшавы, Праги, Белграда, Софии и Шанхая. Через два года зрители и критики Парижа восторженно встретили новую пьесу Тэффи «Ничего подобного» в постановке Н. Евреинова.

Тэффи, однако, жаждала большего: она скучала и горевала без широкой театральной публики, понимая, что эмигранты лишь маленькая ее часть: «Из всего, чего лишила меня судьба, когда лишила Родины, моя самая большая потеря — Театр».

В 1930-е годы происходят важные перемены в творческом пути Тэффи. Она публикует два больших произведения — «Авантюрный роман» и «Воспоминания». До этого Тэффи никогда не обращалась к жанру романа и мемуарам.

В конце 1920-х годов Тэффи начала писать роман. Произведение большой формы в отличие от рассказов и драматических сочинений было для нее непривычно, как необычен был и детективный сюжет¹. Многие считали, что это была неудачная попытка, к счастью, оставшаяся единственной. «Авантюрный роман» так и остался особняком в ее творчестве.

В «Авантюрном романе» Тэффи снова обратилась к привычной для нее теме любви, предполагавшей глубокое психологическое исследование человеческой драмы. Роман Тэффи выделялся тем, что любовная история из современной эмигрантской жизни была дана в жанре авантюрного романа. Однако, жанр авантюрного романа с его детективным сюжетом (убийство Любаши, воровство драгоценностей, преследование и

¹ Об обстоятельствах написания романа известно немного. В 1926 году Тэффи дала интервью журналу «Иллюстрированная Россия», в котором сказала: «Большой вещи писать не собираюсь. И кажется, ясно, почему: подождем большого стола. А не дождемся — tant pis» (жаль — В.К.)» (Иллюстрированная Россия, 1926, № 1). Исследователи считают, что на замысел произведения повлиял франко-русский диспут на тему «Роман после 1918 г.», состоявшийся 29 апреля 1920 года. Выступавшие (И. Бунин, Б. Зайцев, Г. Адамович, Н. Бердяев, М. Цветаева и др.) проследили судьбы романа в послереволюционную эпоху и говорили о трансформации жанра в условиях эмиграции. Была высказана точка зрения, согласно которой фактически выжили только две разновидности романа: исторический (романы А. Амфитеатрова, М. Алданова, М. Осоргина, А. Ремизова и др.) и любовный (И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева и др.).

Французской традиции рассказы-миниатюры, которые обычно писала Тэффи, не были свойственны. Это было некоторым неудобством и препятствием к переводу и публикации произведений писательницы во французской печати. Так, в 1946 году Анри Труайя, француз русского происхождения, с сожалением оповестил Тэффи, что издать ее рассказ не смог из-за его краткости, и предложил написать что-нибудь подлиннее. В письме к Андрею Седых, написанном спустя много лет после написания «Авантюрного романа», Тэффи заметила, что читатели просили ее написать еще один роман, но она считает это невозможным: «Жизни не хватит» (*Андрей Седых*. Указ. соч. — С. 204).

прочими типично детективными событиями) — лишь внешняя оболочка произведения. Гораздо значительнее для «Авантюрного романа» Тэффи образцы французского куртуазного романа. Каждая глава снабжена эпиграфами из Ф. Мориака, М. Пруста, Ларошфуко и др. Вечная истина («Всякой любви присуще страдание»), которую утверждает автор, тесно связана с французской прозой начала XX века.

Сюжет и фабула романа просты: чистая, добрая и прекрасная Маруся Дукина стала манекеном Наташей в модном парижском салоне «Манель». Как известно, перемена имени — перемена роли в жизни и в какой-то мере перемена судьбы, хотя личность («я») остается неизменной. Маруся Дукина пережила все войны и все революции, которые лишили Марусю мужа, семьи, дома, родины, а теперь — имени, навечно оставив в ее душе после всех событий «голод, холод и страх». Любаша, ее подруга, удивляется: «И чего это они вам, словно собакам, клички меняют?» На это следует объяснение: «Теперь мода на Наташу и на Веру. В каждом хорошем мезоне (доме — В.К.) должна быть Наташа, русская княжна»¹.

В отличие от других героинь Тэффи, встречаемых в рассказах, в «Авантюрном романе» Маруся Дукина после изменения имени не обретает сносной жизни и теряет свою личность. Под именем Наташи она живет, как во сне, чувствуя себя одинокой, никому не нужной и ощущает себя всего лишь манекеном для примерки модной одежды. Попытка найти свою судьбу в любви к молодому красавцу Гастону и устроить личное счастье оканчивается крахом: ее возлюбленный цинично обманывает героиню и бросает ее. Любовь приносит Марусе новую боль, разочарование и гибель. Хотя героиня догадывается, что Гастон (на самом деле — Жорж Бублик, альфонс и уголовный преступник) не тот, за кого себя выдает, ее влечет красивый вымысел. Она предается ему, не веря жестокой и скверной реальности и убегая от нее в мир иллюзий. Жажда любви и счастья настолько велика в сердце Маруси, что даже безответная любовь при всей ее самоотверженности побеждает здравый смысл. Но, когда эта любовь, а с нею и всякая надежда на счастье рушится, человек переживает сильный моральный шок, следствием которого становится неизлечимое страдание, приводящее к безразличию и смерти.

В самые страшные, последние минуты жизни до Маруси доносится зов родины. Она следует ему и погибает в море, как бы возвращаясь в Россию, к бабушке и дедушке. Здесь берут начало характерные для рассказов 1830–1840-х годов мысли Тэффи о смерти, понимаемой спасением от жуткой, страшной, ужасной земной жизни. Смерть означает не исчезновение, а переселение в счастливое, совершенное инобытие или возврат в неземной прекрасный мир, принимающий очертания родного дома. Гибель героини оборачивается не гибелью ее личности, а обретением ею истинного «я».

Другое крупное произведение Тэффи, также опубликованное в 1930-е годы, — «Воспоминания», состоящие из двух частей — автобиографической прозы и очерка «Распутин. Воспоминания». К этим мемуарам примыкают и другие произведения того же жанра, печатавшиеся под за-

¹ Тэффи. Авантюрный роман. — Париж, 1931. — С. 34.

главиями «Мои современники», «Мои мемуары» и собранные в конце жизни в книгу «Моя летопись». Таким образом, воспоминания занимают в последнем периоде творчества Тэффи большое место¹.

Тэффи начала публиковать свои «Воспоминания» спустя десять лет после отъезда из России, в 1928 году. Поэтому книга явилась итогом самопознания, происходившего не только непосредственно, в ходе событий, но и после их свершения.

Разлом, прошедший сквозь сердца соотечественников, побуждает автора чувствовать себя не отдельным, разобщенным с общим целым, лицом, а причастным к той либеральной интеллигенции, которая стояла на стороне народных свобод и которая оказалась побежденной².

В ткань «Воспоминаний» вторгается мифология: согласно библейской истории, «мы» — кроткие овцы, «они» — стадо свиней. Среди свиней оказываются все, кто извлекает выгоду: новая власть, ее приспешники и прихлебатели, крупные и мелкие торговцы, нещадно обирающие нищий народ, наглые карьеристы. Понятно, что все они изображены в сатирическом ключе. Тональность изображения кротких овец иная: с юмором и мягким лиризмом рисует Тэффи актеров и актрис, писателей, ученых, напуганных октябрьским переворотом, грабежами, расстрелами и бегущих от большевистского ада неизвестно куда.

Вся эта пестрая, суматошная беженская жизнь нарисована Тэффи не одной лишь черной краской. Писательницу не покидает ее знаменитый юмор и идеальный «голубой цветок» романтизма³. Даже в царящем вокруг хаосе Тэффи находит вечно-женственное и прекрасный цветок, живущий вопреки окружающей его смертоносной стихии: «Какое очарование души увидеть среди голых скал, среди вечных снегов у края холодного мертвого глетчера крошечный бархатистый цветок — эдельвейс.

Открытый финал означал неисчерпаемость и неувыдаемость жизни. Он вносил знаменательную поправку в ощущение и переживание жизни как трагедии.

¹ В «Моей летописи» содержатся статьи: «А.И. Куприн», «Г. Чулков и Мейерхольд», «Федор Сологуб», «Алексей Толстой», «О Мережковских» и др.

² С точки зрения Тэффи и других эмигрантов, горькая «сыноубийца» Русь казнит одного за другим своих лучших сыновей, погибающих в пламени гражданской войны. Трагедия России неотделима для Тэффи от трагедии русской интеллигенции, стремившейся к свободе, а получившей петлю. Вольные песни, которым поверили революционеры, привели их к гибели (См.: Бахрах А. Указ. соч. — С. 405).

³ А. Бахрах в своих воспоминаниях справедливо писал: «И, может быть, наиболее примечательное в книге Тэффи именно то, что, описывая все трагические переипетии своего зигзагообразного маршрута, когда, казалось, было неизвестно, что будет через день, если не через час, когда было неизвестно, «кто кого», она все же старается не уклоняться от улыбки, от своей характерной усмешки и, получая при сдаче проигранные карты, остается с наигранно веселым лицом. Она была до конца фаталистской, и может быть, ее самообладание и помогло ей в каком-то смысле «выйти сухой из воды». Недаром Тэффи вспоминает, что какой-то ее случайный собеседник — профессиональный акробат — настоятельно рекомендовал ей: “Когда идешь по канату, никогда не следует думать, что можно упасть — нужно верить, что все удастся, и напевать” (Бахрах А. Указ. соч. — С.404).

В других мемуарных очерках Тэффи тоже дает детальное описание эпохи русского рассеяния, когда, гонимые безжалостным революционным ветром, сдувались с родины миллионы беженцев. Она рассказывает о тех личностях, с которыми сводила ее судьба (Г. Распутин и В. Ленин, А. Керенский и А. Коллонтай, И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, А. Аверченко, А. Толстой, Ф. Сологуб, А. Ремизов, З. Гиппиус, Д. Мережковский и мн. др.). Она рисует колоритные литературные портреты писателей, выделяя при этом какую-нибудь индивидуальную, врезавшуюся ей в память черту. Как уже отметили исследователи, А. Аверченко в изображении Тэффи — сатириконский «батька», жуир и женский баловень, Ф. Сологуб — мудрец, открывший тайны смерти, З. Гиппиус — Белая Дьяволица, тщательно скрывающая в душе нежность, А. Куприн — талант, творящий мир из ничего, Л. Андреев — романтик, влюбленный в свою мать, А. Толстой — Иванушка-дурачок из русской сказки, М. Алданов — принц, путешествующий инкогнито, Б. Пантелеймонов — безудержная русская натура с внешностью английского лорда.

«Авантюрный роман» и «Воспоминания» как произведения большой формы — редкие гости, почти исключения в творчестве Тэффи. После их публикации она снова вернулась к своему излюбленному жанру — короткому рассказу или рассказу-миниатюре.

В 1930-е годы в творчестве Тэффи произошел существенный сдвиг: от традиций Гоголя и почти доминировавшей традиции Чехова переходит к традиции Достоевского, к сочетаемому с фантастикой психологизму, интерес к которому замечен уже в 1920-е годы. Тэффи углубляется в художественное исследование психологии своих героев, униженных и оскорбленных, смешных и трагичных «жильцов белого света».

С героями Достоевского героев Тэффи сближают загнанные внутрь и глубоко спрятанные чувства обиды, обреченности и смирения. Герои Тэффи знают, что судьба несправедлива к ним, и они несут на себе эту роковую ношу. Может быть, как никогда раньше, в некоторых книгах писательницы преобладает мрачное, грустное настроение, ощущение разлитого в самой жизни трагизма. Поэтому и финалы рассказов исключают счастливые концы, а полны смертями, самоубийствами, катастрофами, за которыми следуют взрывы отчаяния и крах всех надежд.

На принцип изображения Достоевским психологии человека похож и принцип изображения, избранный Тэффи: внутренний мир человека получает автономное и самоценное значение. И это одинаково свойственно как Достоевскому, так и Тэффи. При этом на вторичный, собственно психологический образ героя, в значительной мере влиял общество, которое, формируя его психологию, предлагает герою самостоятельно вылепить свой новый психологический облик. Герой, принявший новый облик, созданный его самосознанием, рисует в своей душе ту действительность, которая ему психологически близка. Нечто похожее происходит и с героями Тэффи, разумеется, с учетом юмористического задания и с поправкой на силу таланта.

«Всю жизнь люди вертятся, как собака за хвостом, прежде чем улечься», — горестно иронизирует Тэффи. Эта фраза очень характерна для писательницы: высокие глубинные проблемы бытия в словесном

выражении снижаются до бытовых. И в другом месте снова поднимаются до величественного пафоса и патетической риторики: «Страшно на свете Твоем!» В этом возгласе уже слышен вызов, предвещающий богоборчество.

В рассказах «Гудок». «Охота». «Золотой наперсток», «Тихий спутник» Тэффи бежит в страну воспоминаний, но мир прошлого ограничен кругом ее личных интересов, печалей и радостей. В рассказе «Тихий спутник» писательница делает важное признание. Она сообщает, что, приехав в Берлин, написала «письмо мирового значения», но «мировым значением» оно обладало, оказывается, для ее мира, «единственного, в котором живет человек и вместе с которым гибнет». Получается, что все события, в том числе и мирового масштаба, Тэффи рассматривает с личной точки зрения. В результате исканий писательница склоняется к смирению и покорности, оставляя в стороне как неверный путь, богоборчество. Тэффи, как и ее герои, последовали совету Достоевского: озная свою гордыню, они смирились, но душевного покоя так и не обрели.

Критик Р. Днепров (Н.Я. Рошин) по поводу «Книги Июнь» писал: «Гоголевский смех далек ей, в нем горечь и страсть, а страсть всегда земна, пристрастна. Щедрин чужд ей своей требовательностью и сарказмом. Пожалуй, есть у нее общее с Чеховым, но и Чехов ведь не творил некий «суд сверху», был заинтересован в лучшем, чем то, что видел, т. е. опять-таки требовал.

Тэффи не обличает, не зовет, не судит, не требует. Она с людьми, она не отделяет себя от них ни в чем, но умна и знает, что то лучшее, к чему стремится человек и с чем наивно сравнивает подлинную жизнь, — выдумка, самообман, бесплодная утеша, что вот это подлинное огромно, сложно, своевластно, и никому, никому не ведомы его пути... Печаль — вот основная нота ее голоса, надломленного, умного.

Хотя сама Тэффи, принадлежала, по ее уверениям, к чеховской школе, в последний период творчества заметно устремление к Достоевскому (под его влиянием была уже написана повесть «Предел»), которое сочеталось с вниманием к Лескову: его воздействие наиболее сказывается в языке и стиле. В европейской литературе Тэффи считала идеалом прозу Мопассана. Влияние французской прозы особенно чувствуется в романе и рассказах этих лет. Тэффи спаяла в своем творчестве русскую и французскую традиции прозаического письма. По мере развития проза Тэффи все больше проникается религиозными мотивами, хотя все еще остаются видимые следы богоборчества и неполного приятия земного мира. Светлым контрастом страшной земной жизни осознается жизнь загробная. На этом фоне самыми глубокими, всечеловеческими и христианскими ценностями выступают нежность и любовь.

Дальнейшее творчество Тэффи посвящено поискам выхода из трагедии, теперь уже не из трагедии изгнания, а из трагедии жизни вообще. Писательницу все больше занимает поиск светлых чувств в глубинах человеческого «я». Это подтвердила и сама Тэффи, признавшись в очерке «А.И. Куприн»: «Надо мной посмеивались, что я в каждом человеке непременно должна найти какую-то скрытую нежность... Но, тем не менее, в каждой душе, даже самой озлобленной и темной, где-то глубоко на са-

мом дне чувствуется мне притушенная, приглашенная искорка. И хочется подышать на нее, раздуть уголек и показать людям — не все здесь тлен и пепел»¹.

Из ужаса жизни, по мнению Тэффи, ведут пять путей: кроме науки и искусства, — религия, любовь и смерть. Ориентирами в совершенствовании людской породы выступают природа, в том числе растительный и животный мир, дети и любовь.

В своих произведениях писательница представляет самые разные типы и характеры, обращается к актуальным, волнующим темам и проблемам эмиграции.

Рассказы о детях входят во многие сборники — «Городок», «Книга Июнь» (1931), «О нежности» (1938), «Земная радуга» (1952). Тема эмигрантской жизни особым образом преломляется, будучи представленной через детское восприятие. Мальчик из рассказа «Гурон» не понимает, почему дядя не хвалит его за успехи во французском языке, почему тетя не поощряет его интереса к индейцам, о которых он читался в книгах Майн Рида. «Все на свете вообще так сложно. В школе — одно, дома — другое. В школе лучшая в мире страна — Франция. И так все ясно — действительно лучшая. Дома — надо любить Россию, из которой все убежали».

В 1930-е годы углубляется философское отношение Тэффи к жизни, которое изменило интонацию ее произведений. Тема любви получает наибольшее развитие в сборниках «Книга Июнь», «О нежности», «Все о любви» (1946). Рецензенты почти единогласно отмечают печаль как доминанту нового тона писательницы: «новый обретенный писательницей тон в отношении к человеку и миру, — тон печали и мудрости» (Рощин). Осоргин на «Книгу Июнь»: «Редко кто... умеет полуспокойно, полусмеясь, с таким умным и великодушным аристократизмом слова, — рассказывать столько горького и столько страшного. Пусть глупый посмеется — умному есть от чего сойти с ума», но спасает от этого «великое и традиционное, такое русское писательское... искусство претворения мертвых проклятий в живую печаль», которым владеет Тэффи, «одна из самых умных и самых зрячих современных писателей».

Самым ярким и концентрированным выражением этих мыслей стал сборник рассказов «Ведьма», который писательница считала наиболее удачным в своем творчестве. В сборнике «Ведьма» Тэффи обращается к теме ушедшей России, атмосферу которой ей помогают передать различные поверья, фольклорные образы. В нем существенная также идея связать православно-христианские ценности, в значительной мере подвергнутые переосмыслению в связи с религиозными исканиями философов, теологов, писателей эпохи модернизма, с древнеславянской мифологией, с языческими божествами, с народной фантастикой, суевериями, обычаями. Во многих случаях такое сочетание православия с языческой мифологией и языческим отношением к жизни, проникнутым чувством полного слияния с природой, одушевления неживого, предметного мира, которому соответствует детски-восторженное восприятие бытия и каждого его проявления, парадоксально.

¹ Слово, 1990, № VIII. — С. 51.

В сборнике «Ведьма» Тэффи обращается к духовным истокам племен, образовавших Древнюю Русь, а затем Россию. Так появляются полу-языческие, полу-фольклорные образы леших, ведьм, домовых, иногда предстающих в детских воспоминаниях или в ностальгических переживаниях героев. Среди них оказываются древнеславянские персонажи народной фантастики — вурдалак, домовый, лешаиха, банный черт, русалка, оборотни, ведун, водяной и, конечно, ведьма. В предисловии Тэффи поясняет: «В этой книге наши древние славянские боги: как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях. Все, как встречалось мне в русской провинции в детстве»¹.

Сборник «Ведьма», как отмечено исследователями, вписывался в круг литературных интересов писателей-эмигрантов², преследовавших несколько целей: сохранить традиции прошлого, уйти от мира настоящего в прошлое, в мир вымысла и воспоминаний, понять сущность русского национального характера и ответить на мучившие их вопросы о судьбах родины. Тэффи пытается через воспроизведение древнеславянских мифов, народных поверий, сказок и легенд узнать загадочную русскую душу, народное сознание и характер. В 1932 году она выпускает обработанную ею «Народную сказку Баба-Яга», в которой писательница целиком ушла в познание истоков народной психологии и в стихию живого русского языка. При этом ее собственное художественное слово оказалось необыкновенно выразительным и, как признано всеми критиками, достигшим высот подлинного мастерства.

В теории «мировой души», общей для всех людей, животных и растений Тэффи и пытается, хотя бы мысленно, обрести это целое, единое. Поэтому наряду с рассказами о детях, которые, в сравнении со взрослыми, прочно вписаны в бытие и не отделяют себя от него, появляются рассказы о животных («Лесной ребенок», «Кошки», «Встречи». «Чудеса!», «Без слов», «Отклики» и др.).

Тэффи ощущает единство всего живого на земле, чувствуя себя частицей целого. Этот пантеизм Тэффи, сближающий сборник «Ведьма» со сборником «О нежности», идет от древних славянских мифов и христианских поверий и основан на убеждении, что Земля и все живое — это единый организм. В соответствии с таким взглядом пейзаж, рисуемый писательницей, не теряя реалистичности, точности и меткости изображения, приобретает ярко выраженную символичность, одушевляясь настроениями, мыслями героев и срачиваясь с ними. «Все во мне, и я во всем» — могла бы повторить Тэффи Тютчева.

Дети и звери ближе всего к земле, к природе к мировому целому, потому что они не отпали от него, не успели оторваться, как взрослые. Даже звери оказываются более человеческими, чем иные представители человеческой породы. Они часто выступают в человеческом облике, а люди — в зверином (болонка гранд-кокот Арвидовой в рассказе «Пар», лев и льви-

¹ Тэффи. Ведьма. — Париж, 1936. — С. 3.

² Сюда можно отнести произведения «Лешие сказки», «Одержимую Русь. Демонические повести VII века» А. Амфитеатрова; «Бову Королевича», «Мартына Задеку» и др. А. Ремизова; «Няню из Москвы», «Богомолье», «Лето Господне» И. Шмелева.

ца в рассказе «Старик и старуха» и др.). «Портрет», например, старого льва выглядит вполне человеческим («Две длинные морщины вдоль носа под глазами глубоки и влажны, точно он много плакал и слез не вытер») по сравнению с обликами людей — дрессировщика с жирными ляжками, толстой шеей и масляными щеками, поведение которого похоже на поведение хищника.

В рассказе «О вечной любви» трогательной любви голубя и голубки противостоят корыстные, утилитарные, грубые, рассчитанные на показ чувства посетителей салонов. Иные люди выглядят в изображении Тэффи низшими животными, а звери и птицы — высшими.

Критериями для отнесения тех или иных существ к высшим и низшим созданиям служат для Тэффи самоотречение и нежность. Если люди тешат свое «я», то животные способны на самопожертвование и самоотречение. Нежность для Тэффи — одно из самых драгоценных качеств, встречаемых не только среди людей, но и среди животных: «Ни один из моих рассказов, за редким исключением, не вызывал такого горячего отклика читателей, как именно рассказы о животных»¹.

Сюжеты рассказов Тэффи часто строятся на противопоставлении мира взрослых и мира детей. Сравнение или сопоставление обычно разрешается не в пользу взрослых, которые оказываются лишенными фантазии, приземленными, подавленными бытовыми проблемами, слишком рассудительными, тогда как дети окрыленными воображением, живущими сердцем и душой, предстающими людьми не похожей на взрослых душевной организации.

Следуя этой мысли, Тэффи создает особенный обетованный мир, чуждый обыденности и трагичности. Этот мир она называет чудесной «Страной Нигде» (таково заглавие одного из рассказов), куда легкокрылое поэтическое воображение уносит ее и персонажей. Ощущение в себе ребенка помогало Тэффи воскресить язык его души в слове. Она верит во все чудеса, мечтает его мечтами.

Другая антитеза, тоже развитая преимущественно в первых произведениях, написанных в эмиграции, но не исчезающая и из последующего творчества, — милое сердцу, все в розовых красках прошлое и мрачное, тревожное, пугающее и непрочное настоящее. Отыскивая приметы человечности среди героев сборника «О нежности», писательница находит их в душах замученных жизнью людей («Мы злые», «Наш быт», «Пасхальное дитя» и др.). Но герои Тэффи не знают счастья в земной обыденной и повседневной жизни. Они могут ощутить себя счастливыми либо во сне, либо в забытьи, либо в придуманной ими игре. Настоящая жизнь находится за пределами реальной действительности, когда она не ощущается или не осознается. Тем не менее Тэффи не сомневалась в светлых началах жизни.

Так возникает тема любви, которая достигает апогея сначала в сборнике «О нежности» и потом в одном из самых последних и значительных сборников «Все о любви». Но прежде чем эта тема получила свое наиболее полное и законченное выражение в сборнике «Все о любви», вышедшем в 1946 году, Тэффи выпустила в конце 1930-х годов еще один сборник «Зигзаг».

¹Тэффи. Знамение времени // О нежности. — Париж, 1938.

В сборнике «Зигзаг», как и раньше в сборнике «Ведьма», Тэффи опиралась на Достоевского и Лескова, теперь соединив их в своем творчестве воедино: особый лесковский юмор, тонкая ирония писателя, мастерское владение деталью, претворяясь в собственный стиль Тэффи, сочеталась с идущим от Достоевского погружением в психологию героев, в особенности «маленького человека» с его обычной участью, приобретшей новые формы ее проявления на чужбине. Совершенствование языка и стиля позволило Тэффи сказать о себе: «Горжусь своим языком, который наша критика мало отмечала, выделяя «очень комплиментарно» малоценное в моих произведениях».

В 1940–1950-е годы Тэффи по праву считалась одной из крупнейших фигур русского зарубежья. Она продолжала много писать, сохранив любовь своих благодарных читателей, и по-прежнему находилась в центре литературной и культурной жизни. Ее всегда доброжелательное отношение к людям¹, обаяние и остроумие, политическая и литературная «объективность» привлекали к ней самых разных людей.

В 1940 году вторая мировая война пришла во Францию, и часть ее территории была оккупирована немецкими войсками. Война застала Тэффи во Франции, в Париже. Она жила на авеню Версаль и осталась в городе из-за болезни. Она видела, как в город вошли немцы: «Ничего торжественного не было. Ехали вереницей камионы² и на них солдаты. Но так как солдаты были враги, немцы, то и грохот камионов казался особенно громко-гремячим грохотом».

Для поправки здоровья, Тэффи уехала ненадолго в пансион, но вскоре заторопилась домой. «Здесь очень спокойно, но безумно скучно, — писала она М.Н. Верещагиной. — Сожители старые, умные толкуют о политике». Старым сожителями она предпочла воздушные налеты в Париже, пояснив в том же письме: «...когда живешь не в центре событий, то все представляется страшнее, а главное, мучает неизвестность»³.

Тэффи не сотрудничала с оккупационными властями, и ей пришлось худо. Она жила в голоде и нищете. Трудности военных лет, лишения, которые ей пришлось вынести в оккупированном Париже, подорвали ее

¹ А. Бахрах в своих воспоминаниях о Тэффи спрашивал: «Могут ли забыть ее те, которые с ней общались? Могут ли они забыть искристость ее разговоров, интерес ко всему, что ее окружало, даже к будничным мелочам, даже к «сплетням»?» И далее он привел в пример герою рассказа Тэффи «Дэзи и я»: «Не зря же одна из ее героинь, некая Дэзи, описывая которую, Тэффи указывает: «Мы обе живем своим трудом, я пишу рассказы, а Дэзи занялась свитерами», — в конце длинного с ней разговора и ряда «деловых» советов, которые дает ей не сведущая ни в какой коммерции Тэффи, восклицает: «Дорогая! Как вы хорошо на меня действуете, посмотрю на вас и успокаиваюсь: живут же люди бестолковее, чем я, и все-таки кое-как держатся. Дайте я вас поцелую». Этот поцелуй Тэффи подлинно заслужила» (Бахрах А. Указ. соч. — С. 410). Юмор и самоирония Тэффи тут великолепны: Дэзи сразу оценила «деловые советы» Тэффи как совершенно никчемные и, стало быть, Тэффи настолько бестолкова, что Дэзи в сравнении с ней — истинный гений. Так зачем же жаловаться? Если Тэффи еще как-то держится на плаву, то уж умненькая Дэзи всегда может выжить и прожить. И сознание придает спокойствие и даже уверенность.

² Здесь — грузовые автомобили. — В.К.

³ Цитируется по кн.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 156.

здоровье. Книги не выходили, печататься было негде. Имя Тэффи надолго исчезло со страниц печатных изданий, дав повод для слухов о ее смерти. В 1943 году в № VI нью-йоркского «Нового журнала» появился даже некролог, в котором М. Цетлин (Амари), один из редакторов-издателей, отдавая должное таланту «одной из остроумнейших женщин нашего времени», горько сожалел об утрате. Узнав о некрологе, Тэффи встретила его шуткой: «Весть о моей смерти была очень прочна. Рассказывают, что во многих местах (например, в Марокко) служили по мне панихиды и горько плакали. А я в это время ела португальские сардинки и ходила в синема».

Живя в Биаррице, Тэффи понемногу работала. Она писала миниатюры, напоминающие стихотворения в прозе («Отчаяние», «Красота», «Мистерия» и др.), воспоминания и литературные портреты, восточные сказки («Бедный принц», «Мантия короля Алихана» и пр.). В сезон 1943–1944 годов в Париже была поставлена ее комедия «Момент судьбы».

После войны, в 1946 году в Париже был воссоздан Союз писателей и журналистов, и Тэффи вошла в правление, получив максимальное количество голосов. Тогда же, после войны, она получила приглашение переехать в Советский Союз. Поздравляя писательницу с Новым годом, ей желали успехов в «деятельности на благо советской Родины»¹. Но на все предложения Тэффи отвечала отказом. Вспомнив свое бегство из отечества, она горько пошутила, что в России ее может встретить плакат «Добро пожаловать, товарищ Тэффи», а на столбах, его поддерживающих, будут висеть Зощенко и Ахматова. Тэффи, как Бунин, Зайцев, Адамович и многие другие, предпочла умереть в эмиграции.

В последние годы жизни Тэффи жила на тихой парижской улочке² и очень страдала от одиночества и болезней. Дочери жили далеко — в Лондоне и в Варшаве. Среди бывавших у нее на Монпарнасе и затем на улице Буассьер — И. Бунин и Б. Зайцев, И. Фондаминский и Д. Аминадо, М. Цетлин и Г. Адамович, М. Алданов и З. Гиппиус, а также многие другие видные художники, писатели, актеры, философы, общественные деятели, с большинством из которых она была знакома еще в России. В 1949 году Бунин и Тэффи решили даже «посоревноваться». Состязание их перьев кончилось годом позже, когда они написали по рассказу на испанскую тему («Ночлег» Бунина и «Моя Испания» Тэффи).

Летом 1950 года Тэффи жила в пансионате между Парижем и Фонтенбло. Оттуда она писала М.Н. Верецагиной: «Домик прелестный, отделенный, разукрашенный, кормят вкусно, изо всех сил. Прямо через дорогу лес в 30 км. Отношение ко мне идеальное. Словом, все отлично... кроме меня и погоды»³.

Вернувшуюся в Париж Тэффи вновь со всех сторон обступили заботы. Она перенесла инфаркт, писать становилось все труднее, а денег не было. Их хватало только на лекарства. О состоянии здоровья Тэффи и ее материальном положении свидетельствуют ее письма к А. Седых

¹ Литература русского зарубежья. — С. 260.

² Рю Буассьер, 59.

³ Цитируется по кн.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. — С. 161.

(Я.М. Цвибаку): «А я все хвораю, — признавалась она. — Вечера в этом году устроить, по-видимому, не смогу, очень это хлопотно и унинительно. «Что она очень голодает? — Да, ест только вчерашние «помои с картофельной шелухой». А я, вероятно, от старости, стала очень гордая. Милые читательницы из Сан-Франциско спрашивали, не нужно ли мне чего. А я отвечала: “Мне нужно только ваше милое отношение, а я уже его получила”»¹.

Во второй половине 1951 года финансовое положение писательницы резко ухудшилось, и тогда решили устроить «вечер Тэффи», приурочив его к 50-летию литературной деятельности. В эти дни о ней вспомнили газеты. В «Русской мысли» появилась статья В.Ф. Зеелера с портретом юбилярши и пожеланием долголетия. Из Америки прислал восточку А. Седых: «Тэффи — большая писательница, и никто, пожалуй, не умеет так глубоко и внимательно заглянуть в человеческую душу»², — отозвался он..

Тот же Андрей Седых, друг писательницы и редактор «Нового русского слова» в Нью-Йорке, уговорил парижского миллионера и филантропа С.Атрона выплачивать скромную пожизненную пенсию четырем престарелым писателям, в числе которых значилась и Тэффи. «Для поддержания остатка дней своих, — шутила она в письме А. Седых, — послала Вам одиннадцать книг для уловления и эксплуатации нежных сердец»³.

Со смертью С. Атрона выплата пенсии прекратилась, выступать на вечерах она уже не могла, и ее относительное материальное благополучие скоро закончилось. «По болезни неизлечимой я непременно должна скоро умереть. Но я никогда не делаю то, что должна. Вот и живу», — шутила Тэффи в одном из писем.

И все-таки Тэффи продолжала работать: писала воспоминания о своих современниках (Д. Мережковском, З. Гиппиус, Ф. Сологубе и др.), сочиняла «Маленькие рассказы», сказки, печаталась в «Новом русском слове» и «Русских новостях».

К закату жизни и творчества Тэффи все больше склонялась к лирической прозе, о чем свидетельствуют названия ее сборников («О нежности», «Все о любви») и миниатюр («Отчаяние», «Красота», «Нищий» и др.).

Самые значительные произведения этих лет собраны в книге «Все о любви», вышедшей в 1946 году. Тэффи обращается к одной из заветных лирических тем своего творчества, к теме любви, способной спасти человека от ужаса жизни.

Как уже отмечено исследователями, творческие поиски писательницы совпадают с исканиями И. Бунина, который в те же годы работал над книгой рассказов «Темные аллеи». Тэффи и Бунин под старость обост-

¹ «Воздушные пути». — С. 205.

² Там же. — С. 212.

³ Книги с автографами писательницы, о которых упоминает Тэффи, продавались состоятельным людям Нью-Йорка, а вырученные деньги пересылались автору. Обычно за книгу, в которую клеивался дарственный автограф писательницы, платили от 25 до 50 долларов. Так же собирались средства для поддержки И. Бунина.

ренно воспринимали и воспроизводили чувственную земную красоту, радость человеческого общения и ценность истинной любви. Их сближает и то, что события простой человеческой жизни воспринимались ими не только с точки зрения сиюминутной повседневности, а с высоты вечности. И это обусловило общечеловеческий масштаб их позиции. Их волнуют онтологические, бытийные проблемы (жизнь и смерть, роль судьбы и власть случая, неодолимое стремление к продолжению человеческого рода). Тема любви становится центральной темой, получающей конкретное-бытовое, религиозное и философско-эстетическое наполнение.

Нет сомнения в том, что бунинский короткий рассказ, раскрывающий «трагические основы русской души», всегда, но особенно в последние годы жизни и творчества, был близок Тэффи. Можно сказать, что Тэффи находилась под обаянием прозы Бунина и под ее несомненным влиянием: в ее рассказах и миниатюрах бытовые истории или житейские встречи непременно приводили к лирически окрашенным философско-религиозным размышлениям о смысле бытия. Критики отмечают, что единство эпического времени и лирического пространства присуще как Бунину, так Тэффи.

Писательница, однако, не являлась эпигоном Бунина и сохраняла творческое своеобразие. Замечено, что ее герои обычно действуют в ограниченном и довольно узком пространстве: в частном салоне, дорогом пансионе, гостиной, на светском рауте, в купе вагона и пр. Именно там происходят житейские истории, случайные встречи, завязываются легкие интриги и любовные драмы, за которыми всегда просвечивает второй план, отчетливо ощутим философско-эмоциональный подтекст, придающие случайным сценам общезначимое значение. Разным было у писатель и отношение к любви и к женщине. В представлении Бунина женщина — тайна из тайн, которая вызывает у него волнение, трепет, восторг и непреодолимо влечет. Писатель воздвиг женщину на недостижимый для мужчины пьедестал, женщины для него не люди, а «особые существа», которые, живя рядом с людьми, до сих пор не поняты. Между тем люди только и делают, что размышляют о них и стремятся их постичь. Тэффи, в отличие от Бунина, настолько хорошо знает женщин, что и разгадывать их ей не надо. И уж далеко не все женщины, с точки зрения писательницы, носители некой высшей тайны и вовсе не достойны разгадки.

В книге «Все о любви» Тэффи вывела самые разные женские характеры и коснулась разных типов любви. Перед читателям раскрываются самоотверженная и безответная, зверино-грубая и утонченная, легкая влюбленность и ухаживание, съедающая душу страсть и материнская любовь, испытываемая не только к сыну, но и к мужу. Любовь, согласно представлениям Тэффи, фатальна и не подлежит власти рассудка. Любовь — это судьба, участь, крест («Какой кому выпадет!»). Тэффи особенно часто изображает, как тоже замечено критиками, обманную любовь, которая внезапно ярко вспыхнет и затем также неожиданно погаснет, принеся с собой страдание, тоску, беспросветное одиночество.

Тэффи внимательно относится к изображению чувства от его возникновения («Анюта», «Весна весны») до самоубийства из-за неразделенной любви, как это случилось с пианисткой Анной Броун. Для передачи ха-

рактера и проникновения в его глубины Тэффи часто идет «от противоположного» и использует контраст, антитезу. Для обычного и привычного глаза Клавдия — героиня рассказа «Кука» — представляет собой известный женский тип — «подругу». «Есть такой женский тип в комедии нашей жизни», — пишет Тэффи. «Подруга», продолжает она, «всегда некрасива, добра, не очень умна». Но в ходе рассказа выясняется, что Кука умна, бескорыстна, благородна и самоотверженна не в пример другой женщине — блестящей умнице Зое Монтан. Такого рода контрастные сопоставления характерны для рассказов «Старинка», «Лавиза Чей», «Тетя Зета» и др. При этом необязательно сопоставляются женщины. Например, «Подвинченная, лживая, веселая, яркая» Анна Броун сравнивается с деревом, которое тут же ею одушевляется и называется Розалиндой: «Мохнатая лапа Розалинды прошуршала по стеклу. Ветерок? Анна подошла к окну. В черном воздухе застыли черные ветки, чуть выделяясь там, где сквозь них просвечивало небо. Ветки были тихие-тихие, и только один листок у окна бился и дрожал. Только один, как жилка на шее Анны, — Розалинда, неужели и ты мучаешься!». И Розалинда, страдающее дерево, сочувствует несчастной героине и готово оказать ей помощь.

Портретные характеристики у Тэффи, как правило, броски и резко очерчены. Сразу ясно, что автор — юморист, склонный к иронии, остроловию, словесному комизму и гротеску (лицо гранд-кокет Арвидовой похоже на телячью котлету, Мария Николаевна — «развеселая корова», в Стожаровой «не было русской барской пышности, плавности, некоей приятной дурости», одна из героинь «Не женщина, а птичья дура»). Иногда сами женщины метко характеризуют себя: «Молчу — мегера, смеюсь — гетера». Часто героини Тэффи не могут забыть прежние страдания, например, охватившую раньше и не отпускающую в старости ревность («Гермина Краузе»). Нередко женщины Тэффи склонны воображать себя иными, чем они есть на самом деле. Среди них есть веселые и роковые, мучимые придуманными страхами и остающиеся до конца соперницами, несмотря на давно угасшую любовь и весьма почтенный возраст. Но какими бы они ни были, они всегда подаются Тэффи в страданиях и в смешном виде. Трагическое и комическое, трагедия и юмор всегда рядом в их обрисовке. И еще одно отличительное свойство Тэффи: любая женщина в ее произведениях — воплощение той или иной грани вечно женственного начала.

Последней книгой Тэффи, вышедшей незадолго до ее смерти в Нью-Йорке был сборник «Земная радуга». В нем соединились размышления о любви и смерти. Напомним, что смерть — последний путь, уводящий от ужаса жизни. В рассказе «Проблеск», вошедшем в эту книгу, Тэффи писала: «Наши дни нехорошие, больные, злобные, а чтобы говорить о них, нужно быть или проповедником, или человеком, которого столкнули с шестого этажа, и он, в последнем ужасе, перепутав все слова, орет на лету благим матом: “Да здравствует жизнь!”».

Как обычно для Тэффи, в сборнике будничное слито со смешным, бытовое — с юмористическим. В него включены юмористические и сатирические рассказы, лирико-философские новеллы и автобиографические, интимно-исповедальные произведения. В разделе «Типы прошлого» сно-

ва в различных образах воскресает старая Россия с ее неумирающей тягой к правде и воле. Завершается книга сказками «Восток и Север» и лирическими «Маленькими рассказами». Когда-то, в молодости Тэффи начала творческий путь сборником стихотворений «Семь огней» — семь цветов радуги, ее цветовой спектр. Теперь она заканчивала творческий подвиг книгой «Земная радуга», в которой был представлен ее весь широкий спектр ее многообразного таланта.

В предисловии от издательства имени Чехова говорилось, что лирический герой Тэффи — русский человек, совершивший вместе с ней «незабываемый “исход” из России вскоре после октябрьской революции. И каждый из них — словом, взглядом, жестом — оставил свой след в творческой памяти писательницы. Каждый из них — живая, думающая, страдающая песчинка, вытряхнутая из огромной мозаики; имя ей — Россия». Все так.

«Земная радуга», однако, — это книга, может быть, в первую очередь, о самой Тэффи, ее мечтах, горестях и радостях, о ее страданиях. Она знаменательна прежде всего исповедью писательницы, которая дает почувствовать высоту авторского образа, поднимающегося над обыденностью. Сборник может по праву рассматриваться как художественное завещание писательницы, оставленное потомкам. И на этом последнем слове Тэффи необходимо остановиться.

По мысли писательницы, и это очевидно из содержания ее последних сборников, наивысшим взлетом самоотдачи и самоотречения является близость к Богу, который, не давая счастья на земле, может успокоить больную душу. Через всю «Земную радугу» проходит лейтмотив: смерть — лучшее лекарство от ужаса жизни. И потому к Богу обращена просьба: «Бери меня в Твою смерть — она лучше жизни». Но «Твоя смерть» — это вечная, прекрасная и неувядающая истинная неземная жизнь. Так Тэффи сопрягает религию, Великую Печаль и вселенскую любовь. С помощью любви она устремляется к Богу, преодолевая боготворческие мотивы в своем мироощущении и творчестве. В ее последней молитве слышатся слова Лермонтова: «Когда я буду умирать, я скажу Богу: Господи! Пошли лучших Твоих Ангелов взять душу мою...»¹. Она решается на самоотречение, отказываясь от своей личности, и вливается в «мировую душу», общую для всего живого, возвращается в единое, откуда изошла. Это означает также, что комический угол зрения на все сущее сменяется трагическим, но вовсе не пессимистическим, а жизнеутверждающим, ибо Тэффи жаждет прекрасного, нравственно совершенного, морально безупречного и вечного бытия. Она, подчиняясь силе Великой Печали и вселенской Любви, уходит мыслями в Небесное Царство, перед которым меркнет земная действительность. Отсюда возникает два ряда образов: таинственное и непостижимое раскрывается в образах-символах (вечность, любовь, печаль, бесконечность, единое), а земное, связанное с национальным самосознанием, — в образах снега, водного простора, огромной бесконечной равнины. При этом лирико-философские размышления соседствуют с бытовыми деталями.

¹ Ср. у Лермонтова: «Лучшего ангела душу прекрасную».

Смерть как уход в Царство Бога мыслится не только освобождением от ужаса земной жизни и избавлением от ее тривиальностей, но и разрешением, как писал Е.А. Баратынский, «всех скорбей». В этом Тэффи — верная ученица Ф.К. Сологуба, ее первого наставника в творчестве. От юмора Антоши Чехонте, от зрелого Чехова, от «смеха сквозь слезы» Гоголя она ушла к Достоевскому, Лескову, к переключкам с Буниным и Шмелевым и возвратилась в конце жизни к Сологубу, поэту ее юности.

Между тем здоровье Тэффи ухудшилось. Летом 1952 года писательница сумела пойти на вечер актрисы Рождиной: ей захотелось посмотреть в последний раз свою пьесу, которую она любила. В августе она уже не выходила из дома и писала М.Н. Верещагиной: «Мне так скверно, что даже не скучно»¹. Она еще пыталась горько шутить: «Все мои сверстники умирают, а я все чего-то живу. Словно сижу на приеме у дантиста, он вызывает пациентов, явно путая очередь, а мне неловко сказать, и сижу, усталая, злая...»² В это время она жила в деревне Морсан, в русском пансионе неподалеку от Сент-Женевьев-де-Буа. Тэффи собиралась писать о героях Л. Толстого и М. Сервантеса, обойденных вниманием критики, но этим замыслам уже не суждено было осуществиться. К концу сентября 1952 года она почувствовала приближение смерти и начала прощаться с друзьями, а 30 сентября в Париже отпраздновала именины. Через неделю писательница скончалась, за несколько часов до смерти попросив принести ей зеркальце и пудру.

Земная жизнь Тэффи закончилась 6 октября 1952 года. В.В. Грабовская вспоминала: «Когда 6 октября 1952 г. я вошла в ее комнату, там стояли друзья и какие-то неизвестные мне люди со свечками в руках. Тэффи спала вечным сном, спокойная, красивая, с венчиком на голове.

Ах, как я хороша!
На мне четыре розы:
Две на груди
И по одной в руках.

И маленький кипарисовый крестик, который когда-то привезла из Соловецкого монастыря и который велела положить с собой в гроб»³. Через два дня в Александро-Невском соборе в Париже ее отпевали. Знаменитая писательница была похоронена на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа рядом с И.А. Буниным. Б. Зайцев прочитал короткую эклогу на смерть близкого друга, Г. Алексинский — стихотворение самой Тэффи: «Он ночью приплывет на черных парусах...»⁴.

¹ См.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 162.

² «Воздушные пути». — С. 212.

³ См.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 163.

⁴ На смерть Тэффи откликнулись Г. Алексинский, отдавший должное «ее доброй и светлой памяти» (Грани, 1952, № 16) и французская писательница Банин: «Она чувствовала особенно глубоко трагичность жизни, но эта трагичность редко проявлялась в ее рассказах, написанных простым и ясным языком и в которых преобладает юмор, беспримерный в женской литературе, не только русской, но, я думаю, и мировой» (Русская мысль, 1952, 28 ноября).

Тэффи прожила долгую жизнь, была свидетельницей всех катаклизмов XX века — трех русских революций, двух мировых войн и выпустила свыше тридцати книг. Ей принадлежат стихотворения, роман, драматургия, историческая проза, мемуарные очерки о современниках.

Таланту Тэффи был подвластно многое: ее жанровый диапазон обширен: салонные безделушки, в которых чувствуется «печальное вино», особенно любимое Буниным в ее рассказах, философические новеллы, и рассказы, подслушанные у народа, утонченно жеманные стихи, восточные сказки и стихотворения в прозе. Добродушный, не обижающий и непринужденный юмор, колючая сатира, изящный лапидарный, меткий и острый стиль с явными лирическими прорывами — характерные свойства дарования Тэффи¹, благодаря которым в ее сочинениях передавались настроения и чувства «маленького человека» — ребенка, дурачка, нелепого вряля, сумасбродной женщины, одинокого старика.

Более полувека назад известный русский писатель А. Куприн справедливо отметил «замечательный, драгоценный» талант Тэффи². А. Куприн называл ее «единственной, оригинальной, чудесной», прибавляя, что ее любят все без исключения³. Г.Иванов утверждал: «Тэффи-юмористка — культурный, умный, хороший писатель. Серьезная Тэффи — неповторимое явление русской литературы, которому через сто лет будут

¹ «У Тэффи изумительно бродячий талант. И у пишущих он всегда должен вызывать ревнивое чувство зависти, — писал А. Бухов. — Если она пишет для смеха — выходит очень смешно. Если она даст бытовой клочок — становятся ненужными те длинные повести, где этот же быт требует три печатных листа вместо двухсот строк Тэффи» (*Бухов А. Тэффи // Журнал Журналов, 1915, № 14. — С. 17*). Очень любопытную и верную характерную характеристику таланта Тэффи наметил М.М. Зощенко, который сравнивал ее с Чеховым и учился у Тэффи сказу, умению найти «прекрасно смешные слова». В статье «Н.Тэффи» он писал: «...во всех ее рассказах какой-то удивительный и истинный юмор ее слов, какая-то тайна смеющихся слов, которыми в совершенстве владеет Тэффи» (*Зощенко М.М. Тэффи. — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. — Л., 1974. — С. 140*). А в набросках к статье заметил: «Чехов. Одинаковость. Непомерная. Рассказы Чехова и рассказы Тэффи». И очень меткое уточнение: «Если не сравнивать по силе творчества» (там же. — С. 139). Зощенко ценил в книгах Тэффи мастерство создания карикатуры: «Тэффи берет жизненные карикатуры людей и снимает еще карикатуру. Получается какой-то двойной шарж. Уродство увеличено в 1000 раз. Пошлость увеличена в 1000 раз» (там же. — С. 142).

² Л.А. Спиридонова привела в своей книге «Бессмертие смеха» (с. 162) ценное высказывание А. Кашиной-Евреиновой: «Юмор Тэффи всегда добродушный, благожелательный, что так редко у юмористов, обычно злых и заражающих и читателя своей талантливой злостью. От ее рассказов даже грустных, а их у нее немало — подымается чувство жалости к тем, над кем она добродушно посмеивается. Мы, русские, слишком привыкли к горькому смеху Гоголя, к бичующей сатире Салтыкова-Щедрина, а Тэффи нас уводит в мир чуть смешной, часто нелепый, но какой-то непонятно уютный, в который мы совсем не прочь заглядывать. Тэффи на меня действует так же благотворно, как и англичанин Диккенс... В ее рассказах, как и в романах Диккенса, много христианского всепрощения, евангельской примиренности и трогательного добродушия при самых печальных, а иногда и трагических обстоятельствах».

³ Русская мысль, 1968, 21 ноября.

удивляться»¹. Саша Черный писал: «Прежние писательницы приучили нас ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо, но Аполлон сжалился и послал нам в награду Тэффи, не «женщину-писательницу», а писателя большого, глубокого и своеобразного»².

Современники, в частности, З. Шаховская писала: «Прозу ее никак нельзя назвать «дамской», подразумевая под дамской то, чем грешат иногда и мужчины: излишним пафосом и «поэтичностью». Чего стоит одно описание пляски на посиделках в хате юго-западного края!»

<...>Лучше всех пляшет совсем не «долговязый парень, да две девки плоскогрудые, с выпяченными животами», а старая бабка — «вся пляска в ней, а не в нем. Он кренделяет лапотными ногами, а у ней каждая жилка живет, каждая косточка играет, каждая кровиночка переливается».

Да, большой мастер слова была Тэффи и горький знаток человека — зоркость редко дар радости, и спасибо ей за то, что, описывая соотечественников, она им же самим позволяла улыбнуться над собой, а не топила их суровым обличеньем. Случалось, учила она нас и мудрости, об этом не заботясь»³.

Не боясь преувеличения можно сказать, что Тэффи сумела соединить традиции русской и западноевропейской литературы, в частности французской: европейскую прозу конца XIX века она совместила с утонченностью русского модернизма, со вниманием к российскому быту и «маленькому человеку», присущим русской классике.

Все признавали, что жизнь эмиграции без еженедельных фельетонов Тэффи была бы беднее и скучнее. А.В. Амфитеатров писал Тэффи в 1937 году: «Дорогая! Я просто не знаю, как мы будем существовать, не читая Вас по воскресеньям».

Тэффи смеялась и над эмиграцией, и над собой, и порой ее шутки царапали душу. Но эмиграция любила писательницу, может быть, и за то, что та не щадила человеческой пошлости и глупости, где бы она ее ни находила. И, конечно, не в последнюю очередь — за ту художественную, нравственно-оздоровительную роль, которую играла Тэффи на протяжении тридцати с лишним лет. Дочь писательницы могла с полным правом гордо сказать, что Тэффи была «как бы совестью русского общества за рубежом»⁴, ибо в воскресных фельетонах Тэффи, публиковавшихся чаще всего в газете «Последние новости», эмигранты видели «свою беженскую жизнь, с ее горем и радостью, со всем, что в ней было смешное или трагичное, на которую она смотрела своими всевидящими глазами»⁵.

¹Цитируется по кн.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха. — С. 164.

²Русская мысль, 1968, 21 ноября.

³Шаховская Зинаида. Указ. соч. — С. 269.

⁴Русские новости, 1952, 13 октября.

⁵См.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха, с. 140.

■ Основные понятия

Сатира, юмор, комическое, сатирический рассказ, сатирический роман, образ автора, образ рассказчика, обрисовка персонажей, быт в художественной системе, интонация, лиризм, тональность, шутка, каламбур, жанровое разнообразие и своеобразие.

■ Вопросы и задания

1. Расскажите о творческом пути А. Аверченко в эмиграции.
2. Изменилась ли тональность произведений Аверченко в эмиграции? Чем отличаются рассказы Аверченко, написанные в России, от рассказов, созданных за границей?
3. В чем заключается своеобразие «Записок Простодушного»?
4. Роман «Шутка Мецената».
5. Расскажите об основных сборниках, выпущенных Тэффи в эмиграции?
6. Каковы принципы изображения эмигрантской жизни в рассказах Тэффи?

■ Литература

Соч.: Аверченко А. Избр. соч.: В 2 т. — М., 1927; Избранное. — Вашингтон, 1961; Юмористические рассказы. — М., 1964; Избр. рассказы. — М., 1985; Осколки разбитого вдребезги. — М., 1989; Бритва в киселе. — М., 1990; Записки Простодушного. — М., 1992; Арк. Аверченко в «Новом Сатириконе»: 1917–1918 гг. — М., 1994; Тэффи Н. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1998.

Лит.: Алданов М. Земная радуга // Новый журнал, 1952, № 30; Бицилли П.М. «Ведьма». [Рец.] // Современные записки, 1936, № 61; Васютинская В. Н. Ал. Тэффи: Из личных воспоминаний // Возрождение, 1962, № 131; Вержбицкий Н. Записки старого журналиста. — М., 1961; Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы. — М., 1968; она же. Русская сатирическая литература начала XX в. — М., 1977; она же. Смех негодующей ненависти: А. Аверченко; она же. Бессмертие смеха. — М., 1999; Зоценко М. Н. Тэффи // Ежегодник РО Пушкинского Дома. 1972. — Л., 1974; Левицкий Д.А. А. Аверченко: Жизненный путь. — Вашингтон, 1973; Михайлов О. Смех грустный: (О Тэффи) // Михайлов О. Страницы русского реализма. — М., 1982; Пильский П. Затуманившийся мир. — Рига, 1929; Седых А. Далекие, близкие. — Нью-Йорк, 1962; Тэффи Н. Воспоминания. — Париж, 1931; Haber E. Nadezhda Tef-fi // Russian Literature Triquarterly, 1974, № 9.



Глава 10

Русская литература 1940–1950-х годов в советской России (проза, поэзия, драматургия)

Россия в составе СССР пережила ответственные, страшные и победные годы: невиданную по своей разрушительной и губительной силе войну, голодное военное и послевоенное время, сверхчеловеческое напряжение народной энергии. Как только победоносно завершилась война с фашистской Германией и ее союзниками, тотчас началась новая, так называемая «холодная война», потребовавшая новых жертв со стороны народа, истощившая материальные ресурсы и подорвавшая духовно-психическое здоровье народа. Внутри СССР по-прежнему действовал жестокий режим диктатуры партии, насилия над личностью, запрет на основные свободы человека и лишение его элементарных политических прав. Концентрационные лагеря не пустовали, а исправно заполнялись все новыми и новыми узниками совести. Надежды на послабление режима и ожидавшееся дарование свобод после победы в Великой Отечественной войне не оправдались. Страна жила тяжело, восстанавливалась медленно, вынужденная тратить колоссальные средства на противостояние Западу, его мнимым угрозам, которые коммунистической пропагандой всячески раздувались как реальные. Открытие атомной энергии и создание атомной бомбы несколько отрезвило кремлевских политиков и привело их в чувство, заставив понять, что новая война равносильна всемирной катастрофе. Наконец, новые надежды в русских людей вселила смерть Сталина и осуждение жестокого террора, развязанного советским режимом, возглавляемым коммунистической партией и ее лидерами, которые стыдливо и в то же время цинично называли впоследствии эти преступления «ошибками» периода культа личности. Однако с течением времени радикальных изменений режима не произошло. Кремлевские мудрецы не могли понять, что их политика неминуемо ведет СССР к краху, распаду и гибели. Несмотря на отдельные выдающиеся научные достижения, СССР, но не каждая отдельная республика (страна), входящая в его состав, был обречен: он не мог выдержать соперничества с развитыми странами Запада и США, у него уже не было ни средств, ни продовольствия, ни духовного подъема. К этому надо добавить, что большевистские правители были чрезвычайно склонны к разного рода авантюрам во внешней и внутренней политике — от бессмысленной раздачи средств для покупки «дружеских» режимов до военных акций, подрывающих и без того низкий престиж государства. Ропот собственного народа беспощадно подавлялся штыками и картечью, залпами и расстрелами, тюрьмами,

ссылками, насильственным помещением в психиатрические клиники и изгнанием с работы.

В этих условиях состояние литературы, как и всей духовной жизни страны, было крайне сложным и трудным. С одной стороны, писатели ощущали величие и мощь народа, проявленные им и годы войны и в послевоенное время. С другой стороны, тот же народ оставался угнетенным и нещадно эксплуатируемым, не имевшим голоса и принужденным к покорности, материально бедным, политически невежественным и темным. Сказать во весь голос правду сущую никто из писателей, даже самых честных и самых талантливых, не мог, потому что и они были заражены теми же духовными «болезнями», что и народ. Все население было подвергнуто духовному разложению и растлевавшей души коммунистической пропаганде. Публичное вранье стало нормой жизни. Поэтому и литература балансировала на грани правды и лжи, а в художественных произведениях речь могла идти о доминантах этих понятий и этих чувств.

В таких условиях наступил расцвет для метода социалистического реализма и одновременно для подрыва его принципов. В сущности, основное содержание литературного процесса сводилось к противостоянию сторонников и противников метода, за которым просматривались иные идеологические перспективы — консервация коммунизма в его ленинско-сталинском выражении и коренное изменение режима в пользу политических свобод и неотъемлемых прав народа. Нередко при этом противостояние принимало причудливые и искаженные формы. Так, например, после смерти Сталина писатели призывали вернуться к ленинским нормам жизни, как будто эти ленинские нормы принципиально отличались от сталинских в лучшую сторону, а не являлись их незыблемым фундаментом. Такое противопоставление не имело политической и идейной перспективы и было заранее обречено на неудачу без всякой надежды на успех, что и произошло в дальнейшем с идеями шестидесятников и их движением, обнажив их слабость.

Как бы то ни было, литература жила и реальной жизнью, и иллюзиями, и риторической пустотой. Все это вместе образовало реальный литературный процесс, в котором выявились и сильные, и слабые его стороны, в котором рождались значительные литературные произведения и незамысловатые поделки.

В целом же можно сказать, что недалекovidная политика партии в области литературы, приводила к тому, что в 1940-е и особенно в 1950-е годы число бездарных произведений значительно превысило число талантливых, но, как обычно бывает, история все расставляет по своим местам: великое множество графоманских вещей давно кануло в Лету, тогда как немногочисленные талантливые создания продолжают свою жизнь. И в этом состоит высшая справедливость истории: когда-то гремевшие на страницах газет и журналов произведения давно и навечно отшумели, а произведения, подчас крикливо обруганные, и сейчас что-то говорят сердцу и уму.

Литература советского периода, пережившая трудные и чрезвычайно противоречивые 1920–1930-е годы, неожиданно, как и весь народ, в

начале 1940-х годов ощутила смертельную опасность. Она ответила на нее небывалым духовно-творческим подъемом.

Литература Великой Отечественной войны. Определяющим событием, смысловой осью литературного процесса 40-х годов XX века стала Великая Отечественная война. Экстралитературный фактор подобного масштаба не мог не оказать коренного воздействия на тематику и проблематику литературных произведений, на жанровую систему и стилистический репертуар эпохи. Все специфические черты литературы рассматриваемого периода, ее особенности, ее достижения и провалы, напрямую или опосредованно непременно будут связаны с влиянием Отечественной войны. Война в прямом и в переносном смысле «мобилизовала» поэтов и писателей, нарушив привычный ход жизни, перевернув многие творческие судьбы. В качестве фронтовых корреспондентов несли военную службу А. Твардовский, М. Шолохов, А. Фадеев, К. Симонов, А. Платонов, Б. Горбатов, В. Гроссман, И. Эренбург, Б. Полевой, Е. Петров, Л. Соболев, С. Михалков и др. (всего более двух тысяч). Некоторым из них, и уже сложившимся писателям, и еще только начинающим свой путь в литературе, не суждено было вернуться (А. Гайдар, Е. Петров, М. Кульчицкий, Н. Майоров, Г. Суворов — этот скорбный список содержит более трехсот фамилий). От литературы, еще в 1930-е годы окончательно поставленной на службу государству, его политике и идеологии, требовалось стать мощной пропагандистской и агитационной силой, поддерживающей народный дух, призывающей народ к борьбе, к преодолению боли и смерти.

Нападение Германии на Советский Союз, которое для подавляющего большинства населения явилось неожиданностью, всколыхнуло сознание и потребовало от литераторов немедленной и эмоциональной реакции. Подъем национального чувства, вера в скорую победу, ненависть к врагу, испытываемая миллионами простых людей, нашла свое отражение в таких произведениях начала войны, как, например, «Священная война» В. Лебедева-Кумача, своей подчеркнутой поэтической простотой и строгостью, отсутствием красочных эпитетов, риторическими формулами («война народная», «ярость благородная») сумевшей передать гражданский, патриотический пафос первых военных дней и сфокусировавшей все основные темы и идеи этого времени.

В этот период закономерным образом оказывается востребованной, в частности, идея стихотворных художественных плакатов — по образу созданных В. Маяковским «Окон РОСТА». Уже с 27 июня 1941 года в Москве выходит первый номер «Окон ТАСС», затем они начинают выпускаться и в уменьшенном размере — для блиндажей и землянок. Ведущие газеты страны («Правда», «Известия», «Красная звезда» и др.) наряду с информационными и патриотическими материалами размещают поэтические и прозаические произведения, посвященные военной проблематике и выражающие общенациональные надежды на неизбежность победы (опубликованный в первую годовщину начала Великой Отечественной войны рассказ М. Шолохова «Наука ненависти» самим своим заглавием очень точно выражает тогдашние настроения и чаяния).

Именно этими обстоятельствами обусловлен расцвет песенных жанров, условно относимых к «массовой» литературе, то есть литературе наиболее доступной массовому сознанию по своей форме и достаточно простой и емкой по содержанию. Однако, применительно к песенной литературе военных лет определение «массовая» ни в коем случае не является оценочным; наоборот, именно песенное творчество М. Исаковского («В прифронтовом лесу», «Огонек», «Лучше нету того цветку»), Е. Долматовского («Песнь о Днепре»), А. Фатьянова («Соловьи»), песни на стихи А. Суркова («Землянка»: «Бьется в тесной печурке огонь»), А. Софронова («Шумел сурово Брянский лес», «От Волги до Дона») отличает органичный сплав гражданского и лирического пафоса, позволяющий раскрыть не только общественные, но и глубоко личные переживания бойца, передать, наравне с убежденностью в нравственной правоте сопротивления, тоску и горе расставания, одиночества, военной трагедии, разворачивающейся не только на полях сражений, но и в человеческих сердцах. Эти особенности песенного жанра очень верно охарактеризованы М. Матусовским в «Автобиографии»: «Я не знаю более массового, доходчивого и доступного для всех поэтического жанра, чем песня. Разве можно подсчитать и учесть тиражи песен, созданных, например, таким замечательным поэтом-песенником, как Михаил Исаковский. Песня помогает людям познакомиться и легко понять друг друга. Песню знают и ценят даже те люди, которые пока еще не приучились читать поэтические сборники. С песней встречает человек самые счастливые и самые трудные минуты». Очевидная востребованность песенного жанра, с одной стороны, и величие, острота момента, с другой, придали песням военных лет особое звучание и непреходящее значение.

Схожие темы развивала и поэзия военного периода. В ней императивность и определенная агрессивная номинативность начала войны (призывы сражаться, идти вперед, в бой, восклицания — проклятия врагу и здравницы своим) сменяются описанием личностных переживаний — ужаса окружающей смерти, чувством вины перед погибшими, подлинным, выстраданным патриотизмом, рождающимся на военных дорогах и в военном окопе... Так, идея России карающей (название цикла военных стихов А. Суркова) сочетается с задушевыми интонациями стихотворений К. Симонова «Жди меня» или «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» (обращено к А. Суркову). В поэзии, как и во всей литературе того времени, происходит процесс идеологического раскрепощения, когда в «политически грамотные» воззвания и лозунги включаются вечные ценности. (Особенно наглядно эту тенденцию демонстрирует знаменитая сталинская речь, в которой вождь обращается к согражданам с подчеркнуто евангельской интонацией: «Братья и сестры!»)

Мощная струя обновления, освобождения, единения перед лицом общего врага возвращает из «литературного небытия» таких авторов, как, например, А. Платонов и А. Ахматова. Ахматовское «Мужество», звучащее как завет-клятва, произнесенная от лица всех русских людей, проникнуто твердой верой в душевные силы народа, в его способность преодолеть испытания. Ахматова находит поразительно точный и многогранный образ национального духа, «русскости» — «русская речь и

русское слово», то есть внеидеологические культурные понятия, наиболее тесно связанные с народным самосознанием и историей, к тому же неизбежно отсылающие к не только к хрестоматийному тургеневскому «Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык», но и к библейскому пониманию *слова* как проявления божественной энергии и божественного духа.

Великая Отечественная война ушла в историю, но не ушла из истории. В настоящее время мы встречаемся с самыми различными версиями восприятия и толкования военного прошлого. Но есть нечто, позволяющее объединить самые разные представления о военном лихолетье в одно: это Память, понимание своей зависимости от того, что была Война, осознание данного обстоятельства в разряде чрезвычайных, имеющих отношение ко всем и каждому из нас. Новые знания о политических и военных событиях, новые сведения о начале войны и ее ходе, новая информация и оценка результатов войны не отменяют и никогда не изменяют того, что война принесла огромные страдания народу, что народ русский защищал свое Отечество, защищал кровью своих родных, близких и миллионами жизней заплатил за победу огромную цену. Другое дело, что в сегодняшнем восприятии художественной и очерковой литературы мы должны учитывать ряд моментов, вносящих коррекцию и в общие оценки, и в частные характеристики. Та правда войны, которая была представлена в тогдашней литературе и так же безоговорочно воспринималась, не могла быть полной правдой, и не только из-за недостатка информации у авторов. Ее строгая дозировка, а, кроме того, многочисленные табу на отдельные темы — об отступлении, об оккупации, о пленных, о предательстве — создавали заведомо усеченную или неверную картину происходившего. Сложившаяся в 1930-е годы нормативная эстетика социалистического реализма диктовала свои условия, не выполнять которые писатель, желавший быть опубликованным, не мог. Задача искусства и литературы виделась в иллюстрировании идеологических установок партии, доведении их до читателя в «охудожествленной» и предельно упрощенной форме. Всякий, кто не удовлетворял этим требованиям, подвергался проработкам, мог быть сослан или уничтожен.

Годы Отечественной войны явились строгой проверкой всех основ нашей жизни, нашей культуры, в том числе и самих принципов нашей поэзии. О том, как она выдержала эту проверку, говорят все ее роды и жанры; а многие явления, выпадавшие прежде из поля зрения критики, столь серьезны, что они расширяют самое понятие «поэзия Великой Отечественной войны». Наши современные знания о русской поэзии военных лет свидетельствуют о том, что она создавалась не только искренним порывом поэтов, сражавшихся с врагом в рядах Советской Армии или работавшими в тылу. Она рождалась везде, куда судьба забрасывала русского человека и где он, несмотря на все попытки сломить его волю, растоптать человеческое достоинство, оставался самим собой, жил помыслами родной страны, ее думами и чувствами. «Я очень люблю жизнь..., — писал с фронта Павел Коган, — но если б мне пришлось умереть, я умер бы как надо. В детстве нас учили чувству человеческого достоинства. И мы не можем разучиться, как не можем разучиться дышать».

Поэзия. Война предъявила к каждому поэту новые требования, но писать сразу по-новому она никого не научила. В первые месяцы войны лирика представляла особенно сложную и контрастную картину. 22 июня 1941 г. сместило ось лирической поэзии, изменило поэтический угол зрения на войну, а уже 23 июня клятвой прозвучали стихотворения «Присягаем победой» (А. Сурков), «Победа будет за нами» (Н. Асеев), а затем — «Священная война» (В. Лебедев-Кумач) и «До свиданья, города и хаты...» (М. Исаковский). Вместе с тем, некоторые поэты, недооценивая реальные силы противника, нередко рисовали картины сражений весьма упрощенно, с бодряческой риторикой: «и в воде мы не утонем, и в огне мы не сторим». Появлялись стихи, переполненные громогласными эффектами и сулящие людям скорый триумфальный марш до Берлина: «В нашем сердце нет тревоги. Весь народ у нас един. Нам знакомы все дороги, В том числе и на Берлин» (А. Безыменский).

Одновременно с глубоким осознанием всей тяжести обрушившихся испытаний мужала и наша поэзия. Стало очевидным: величайшее событие современной истории — война — придала всем поэтическим родам и видам бытийный характер. Отдельный случай, некий эпизод, та или иная коллизия сплошь и рядом угадываются за многими лирическими произведениями военной поры. Но фактическая событийность проявлялась в поэзии по-разному и на разных этапах войны, а также в зависимости от личностных и творческих особенностей того или иного поэта.

Для самых первых стихов о войне характерна грозная речь, крайняя суровость интонаций. То, что мы видим в «Священной войне» В. Лебедева-Кумача, «Песне смелых» А. Суркова, «Я верю в свой народ» Д. Бедного, может быть подтверждено произведениями самых различных поэтов. «Ты — враг. И да здравствует кара и месть!», «Гитлеру быть в земле!», «Опрокинь врага, удержи», «В поход! В поход!», «Бей с неба», «К ногтю!» — это не только «ударно-ключевые» слова из первых военных стихотворений А. Твардовского, И. Уткина, О. Берггольц, А. Прокофьева, С. Кирсанова и рано умершего В. Кубанева, но и наиболее резкие приметы поэтики стихов того времени.

Позднее при сохранении интонаций набата, призыва и соответствующих им чаще всего жанра стихотворения-листовки и плакатной образности появляются и интонации сурового рассказа о злодеяниях врага, которые у ряда поэтов, например у М. Исаковского, сближаются с жанром плача по народным страданиям. Фронтовая обстановка складывается так, что становится ясно: война будет не только нестерпимо трудной, но и долгой.

Поэзия военных лет — это поэзия необыкновенной художественной интенсивности. В годы войны активизировались многие ее жанры — и те агитационные, что вели свое начало от времени событий 1917 года и гражданской войны, и лирические, за которыми стояла многовековая традиция русского фольклора.

Закономерно углубляются, становятся все более сложными и задачи поэзии. Большинство поэтов целеустремленно начинает работать в тех жанрах, над теми образами и темами, которые отвечали их творческим склонностям. В таких произведениях нагляднее проявились наиболее

характерные черты поэзии военных лет и определеннее выступили поэтические индивидуальности самих авторов.

Лирика — наиболее субъективный род поэтического творчества — приобретает небывалое в истории литературы влияние на сердца миллионов людей, становится действительно необходимой народу. Многие стихотворения переписывались в личные фронтовые блокноты, заучивались наизусть, а такие стихи, как «Жди меня» К. Симонова, «В землянке» А. Суркова, «Огонек» М. Исаковского, поэма А. Твардовского «Василий Теркин» породили многочисленные стихотворные «ответы». Поэтический диалог пишущих и читающих, горячая заинтересованность в поэзии широких масс свидетельствовали о том, что в годы войны между поэтами и народом установился невиданный в истории нашей поэзии сердечный контакт. «Никогда за всю историю поэзии не устанавливался такой прямой, близкий, сердечный контакт между пишущими и читающими, как в дни Отечественной войны», — свидетельствует ее участник, поэт А. Сурков. Из фронтового письма он узнал, что в кармане убитого бойца обнаружили клочок бумаги с его строчками, залитыми кровью:

Осинник зябкий, да речушка узкая,
Да синий бор, да желтые поля.
Ты всех милее, всех дороже, русская,
Суглинистая, жесткая земля.

Душевная близость с народом является самой примечательной и в известном смысле исключительной особенностью отечественной лирики 1941–1945 гг. И такого всеохватного влияния она достигает не только в каком-нибудь одном жанре, который по природе своей изначально запрограммирован на популярность и успех, но, по существу, во всех, соответствующих задаче художественного изображения тех дней, и призванных активно вмешиваться в жизнь, вооружать «рассвирепевшую совесть» народа.

Литературоведы справедливо отмечают, что лирику военных лет трудно разграничить на политическую, философскую, любовную и другие традиционные разновидности, так как каждое значительное произведение тех лет, как правило, представляет собой органическое единство гражданских, интимных и иных мотивов. Но в то же время в ней более или менее отчетливо вырисовываются внутриродовые, жанровые различия. В поэзии военных лет можно выделить три основные жанровые группы стихов: собственно лирическую (ода, элегия, песня), сатирическую присущей ей жанровой «смесью» от подписи под карикатурой до басни и лиро-эпическую (баллады, поэмы).

Большое место в творчестве наших поэтов в годы войны занял также и жанр фронтовой хроники. При всей условности этого жанрового определения оно дорого тем, что подчеркивает и указывает на тесную связь поэта с текущими событиями и только иногда на стремление автора и на самом деле вести поэтическую летопись их, хотя бы и на отдельном участке войны (таковы, например, циклы А. Суркова, О. Берггольц, И. Сельвинского, П. Шубина).

Суровая фронтовая событийность определила эпические черты лирики, но в то же время она несколько не нивелировала авторские подходы к жизни. Испытывая воздействие эпичности и повествовательности, лирики вместе с тем писали о разном и по-разному. Вот почему, например, «военный дневник» О.Берггольц представляет собой наиболее выразительную в отечественной поэзии форму исповедальной лирики, а строго хроникальные циклы И.Сельвинского «Крым, 1941–1942», «Кавказ, 1942–1943», «Кубань, 1943», «Крым, 1943–1944» — одновременно образцы философской лирики.

Во всех жанрах литературы военного времени звучали общие мотивы: идея защиты отечества, ненависть к врагу, поэтизация самоотверженного подвига русского солдата, изображение войны как изнуряющего труда. Естественно, что названные мотивы, в первую очередь, нашли отражение в нашей поэзии и публицистике. Сегодня имеет смысл обращаться к тем произведениям, которые пережили испытание временем, подкупают неподдельной искренностью, сознанием патриотической общности поэта с народом. Таковы «Мужество» А. Ахматовой, «Февральский дневник» О. Берггольц, «Василий Теркин» А. Твардовского, стихи молодых погибших поэтов — М. Кульчицкого, Н. Майорова, В. Багрицкого, П. Когана, В. Кубанева и др.

За годы Великой Отечественной войны нашей литературой была создана настоящая коллективная эпопея этой войны. Эта величественная картина складывается из всего лучшего, что создано нашей литературой о войне: проза, лирика, публицистика.

Поэзия военного времени явилась своеобразной художественной летописью человеческих судеб, шире — судьбы народа. Это не столько летопись событий, сколько летопись раздумий и чувств — от первой гневной реакции на вероломное нападение гитлеровской Германии:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой! —

до итогового напутствия пережившим войну хранить Отчизну:

И беречь ее свято,
Братья, счастье свое —
В память воина-брата,
Что погиб за нее.

События войны — от первых трагических дней до водружения знамени Победы над рейхстагом — не всегда явно, но оказывали мощное влияние на внутренние процессы, происходившие в нашей поэзии, на движение ее тем, жанров, образов, самой тональности стиха. Поэзия как бы вошла в войну, а война со всеми ее батальными и бытовыми подробностями — в поэзию. Редкое поэтическое единодушие не обезличило поэтов. Более того, поэтическая индивидуальность таких поэтов, как Н. Тихонов, А. Твардовский,

А. Прокофьев, А. Сурков, О. Берггольц, К. Симонов, М. Исаковский и многих других, с особой силой раскрылась в годы войны.

Философское осмысление войны пришло потом. Как писал в огненные сороковые И. Сельвинский:

Война философична. С тех пор,
Пройдя переживания простые,
Любой боец, переведя затвор,
Почувствует себя самой Россией.

Победа над немецким фашизмом и нацистской идеологией станет темой философских раздумий и глубокого осмысления для многих авторов. И наша отечественная поэзия бралась за решение этой задачи. Со временем развитие военной темы в «молодой» поэзии все отчетливее начинает являть две тенденции: во-первых, повышение эпической значимости картин минувшего, во-вторых, углубление лирико-философских размышлений о родине, о народе, о прочных природно-социальных корнях человеческого бытия, обнажающихся в роковые часы истории. Но при этом в лучших поэтических произведениях 1950–1960-х годов сохраняется первоначальная личностная осязаемость военного материала, которая становится противоядием рассудочной масштабности, образной выморочности. Сложная простота — таков курс многих поэтов этого времени, выступающих с «военными» стихами.

Близкое, родное, с детства знакомое осмысливается как великая загадка жизни, приобщение к которой требует открытия самых потаенных чувств. Не случайно центральным образом этой поэзии станет образ женщины-матери, жены, вдовы, олицетворяющей трагическую сущность войны, безмерность платы за нашу победу. Оскорбленное войной материнство и вдовья доля продиктуют ритмы многих стихов послевоенного периода. С горькой точностью обобщит участь многих своих современников В. Цыбин:

Мы родились от будущих вдов —
дети грозных тридцатых годов.

Великую Отечественную войну встретили и поэты, уже заявившие о себе в литературе (Асеев, Антокольский, Тихонов, Исаковский, Инбер, Сурков, Прокофьев), и поэты, сделавшие первые успешные шаги на творческой стезе (Твардовский, Симонов, Светлов), и поэты, еще не успевшие выпустить свои книги или не получившие широкой известности (Алигер, Берггольц, Слуцкий, Софронов, Луконин, Кульчицкий, Майоров, Дудин, Ошанин, Наровчатов, Фатьянов), и совсем юные, творческие свершения которых были впереди, а у многих и за пределами военных лет (Самойлов, Гудзенко, Орлов, Межиров, Друнина, Винокуров, Ваншенкин...). Все они были по-разному одарены, держались разных политических взглядов, поэтических традиций и художественных предпочтений. Одни из них тяготели к романтизму, к высокому стилю, к декламации и риторике, не всегда соблюдая принципы хорошего вкуса, другие скром-

но писали о быте, пытаюсь увидеть в нем поэтические черты и приметы, но нередко впадая в скучное перечисление деталей, утрачивающих их живую душу. Тогда же выделилась и особая группа поэтов-песенников, формально не составлявшая какой-либо организации, но нацеленная на музыкальность, мелодичность, песенный лад. Поэзия, взятая в ее целом, не посрамила себя и потому грешно, даже видя провалы вкуса и очевидные недостатки, критиковать тех, кто своей кровью заплатил за долгожданную и столь дорогую по своей человеческой цене победу. Хотя нравственное чувство налагает запрет на критику того, что было создано во время войны и даже после ее окончания, — то же нравственное чувство повелевает во имя литературы и жизни говорить правду, как бы она, по слову поэта, ни была горька. Поэтому в ряде случаев авторы учебника позволили себе некоторые, впрочем, весьма умеренные замечания¹.

Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978) родился в Петербурге в семье адвоката. В раннем детстве П. Антокольский стал свидетелем русской революции 1905 г.

Приближение начала Великой Отечественной войны не могло не отозваться в стихах Антокольского. Острым предчувствием беды, уже стоящей у ворот страны, проникнуто стихотворение, написанное в самый канун войны, — «Июнь сорок первого года» (впоследствии оно было названо поэтом «Накануне»). В годы войны у него вышли книги «Полгода» (1942), «Железо и огонь» (1942), «Сын» (1943). Однако к ним следует по праву присоединить «Третью книгу войны», вышедшую в 1946 г. Первая книга («Полгода») открывалась стихотворением «Мой сын», во второй тоже есть стихи, адресованные лейтенанту Владимиру Антокольскому. В 1942 г. П. Антокольского постигло страшное горе: его сын, младший лейтенант В. Антокольский, пал смертью храбрых на полях сражений в июле 1942 г. В 1943 г. П. Антокольский пишет поэму-эпитафию, посвященную как своему сыну, так и всем погибшим сыновьям. Вся поэма представляет собою монолог-исповедь, разговор поэта со своей душой и с погибшим сыном. Внутреннее ощущение своей слитности с народом и своей трагедии с народной бедой создало эпическую подпочву для этого внешне сугубо лирического произведения.

Поэт акцентирует внимание не столько на индивидуально-личном, сколько на таких чертах, за которыми встают два строя, два государства. Таковы прежде всего сын и его антипод — фашистский солдат:

Мы на поле с тобой остались чистом, —
Как ни вывертывайся, как ни плачь!
Мой сын был комсомольцем.
Твой — фашистом.
Мой мальчик — человек.
А твой — палач.

¹ В этой главе рассматривается творчество далеко не всех поэтов военных лет и не во всем объеме их творчества, а преимущественно освещаются те произведения, которые непосредственно связаны с восприятием и пониманием сущности военных событий, духа и психологии народа, схваченного нашими поэтами. Специальные разделы посвящены творчеству К.М. Симонова и А.Т. Твардовского.

Масштабным замыслом продиктована и показанная общим планом картина битвы, картина переднего края. Перед нами — вся земля, затем ее приметы несколько конкретизируются, не выходя, однако, за пределы романтической обобщенности. Такие приметы местности, как «снега», «взгорья», «холодный дым кочевья», «запах горя», завершаются широкой картиной:

Передний край. Восточный фронт Европы.
Вот место встречи наших сыновей.

Сложная романтико-патетическая стилистика особенно характерна для восьмой главы поэмы, где говорится о гибели героя. Поэт рисует картину подчеркнуто мирную: кукушку, комарика, вспоминает раннее детство сына. Поэтому-то так невероятны здесь кровь, война, тем более смерть. Не только герой поэмы, но и сам автор как бы не может поверить, что, несмотря на все это, здесь — война, разрушение, смерть...

Трагедия гибели сына, молодого, сильного, открытого всем радостям мира, до конца переполняет сердце отца. Но из глубочайших потрясений человек выходит с ясным сознанием животворной силы причастности к великой правде миллионов.

Как реквием не только о сыне, но обо всех погибших на войне звучат заключительные строки поэмы:

Прощай, мое солнце. Прощай, моя совесть.
Прощай, моя молодость, милый сыночек.

Прощай. Поезда не приходят отсюда.
Прощай. Самолеты туда не летают.
Прощай. Никакого не сбудется чуда.
А сны только снятся нам. Снятся и тают.

Рассказывая о сыне, скорбя и ужасаясь, Антокольский находит в себе силы не только преодолеть личную боль, но и заставить своих читателей задуматься об общих проблемах бытия. Поэма Антокольского стоит в одном ряду с поэмой «Зоя» М. Алигер и поэмой О. Берггольц «Памяти защитников».

В послевоенные годы Антокольский выпускает книги, подводившие своеобразные итоги: «Избранное» (1947), «Стихи и поэмы» (1950), «Десять лет» (1953). То было время подспудной работы мысли и души. Во второй половине 1950-х гг. наметился в его творчестве новый подъем. Антокольский выпускает книгу «Мастерская» (1958), почти целиком посвященную искусству и людям искусства. Он работает много и плодотворно, издает несколько книг, разных по своему содержанию: «Сила Вьетнама» (1960), «Высокое напряжение» (1962), «Четвертое измерение» (1964), «Повесть временных лет» (1968). «И «Четвертое измерение», и «Повесть временных лет», по выражению Антокольского, как бы «перелистывают» его жизнь. Время, как всегда у Антокольского, остается главным героем его произведений — не только тех, где он обращается

к истории («Ночной смотр»), но и там, где речь идет о современности («Путевой журнал»), а также и в единственной у него прозаической книге «Сказки времени» (1971). Антокольский много пишет о поэтическом мастерстве, вспоминая при этом своих друзей поэтов, то есть, опираясь не только на собственный богатый опыт, но и на опыт художников разных стран (Поэты и время, 1957).

Асеев Николай Николаевич (1889–1963) родился в г. Льгове Курской губернии. В шестилетнем возрасте лишился матери. В 1920-х годах Асеев входит в литературную группу ЛЕФ, которую возглавлял В. Маяковский.

Во время Великой Отечественной войны стихи и поэмы Асеева публикуются в центральных и фронтовых газетах. В 1943 г. Асеев вернулся к своему стихотворению «Курск», написал новые заключительные строки — о Курской битве. В 1943 г. в серии «Великие люди русского народа» была издана книга Асеева «Владимир Владимирович Маяковский». В книгах стихов «Первый взвод» (1941), «Пламя победы» (1946), поэме «Урал» (1944) развивается тема героической борьбы и патриотизма русского народа.

В 1950 г. написаны дополнительные главы поэмы «Маяковский начинается». Из послевоенных лет наиболее плодотворен 1961 г. — изданы книга о литературе «Зачем и кому нужна поэзия», в которой речь шла о многих и многих поэтах (Маяковский и Есенин, Хлебников и Саянов, Твардовский и Тычина, Светлов и Тувим), и книга стихов «Лад», получившая всеобщую высокую оценку. «Лад» — это напряженные раздумья о современности, о проблемах бытия; при этом стихи философского склада сочетаются с публицистикой и пейзажной лирикой.

Для Асеева характерен постоянный интерес к самым разным явлениям литературной жизни. Талант его был разносторонним, он писал также статьи, очерки, киносценарии, раздумья о литературе, тексты к музыкальным произведениям. В статье Асеева «Что же такое структурная почва в поэзии» мысль о преемственности поколений ставилась в прямую зависимость от сохранения «структурной почвы», которую возделывали предшественники. Отсюда постоянный интерес к истории, который проявлялся то в «Синих гусаках», то в «Стихах о Гоголе», занявших видное место в книге «Раздумья» (1955). Отсюда и постоянный интерес к литературам других народов. Асеев перевел драматические произведения Я. Райниса, Б. Ясенского, стихи многих поэтов. Он охотно читал лекции в Литературном институте им. Горького, помог войти в литературу многим молодым авторам, среди них Н. Анциферов, И. Бауков, А. Вознесенский, Ю. Мориц, В. Соснора, Ю. Панкратов, И. Харабаров.

Инбер Вера Михайловна (1890–1972) во время Великой Отечественной войны Инбер находится в осажденном Ленинграде. Выступает в газете «Ленинградская правда», по радио, на митингах, на заводах, в школах, в воинских частях, на линии фронта, на кораблях. Героическая стойкость ленинградцев во время блокады — основная тема стихов и прозы Инбер военных лет. Не обладая каким-либо фронтовым опытом, Инбер сумела найти точные и впечатляющие слова для передачи событий жестокой и кровавой борьбы. Облик фронтового города запечатлен в

стихах «Трамвай идет на фронт», «Заботливая женская рука», «На врага» и др.

Основными работами того времени стали ленинградский дневник «Почти три года» и поэма «Пулковский меридиан». Работа над поэмой была начата в октябре 1941 г., ее главы принадлежат к наиболее заметным явлениям поэтической публицистики. Автор передает трагизм блокадной жизни, передает и личную скорбь о своем маленьком внуке, погибшем в эвакуации, и в этом звучит скорбь и о детях-ленинградцах, не переживших блокаду. Своеобразием блокадной жизни рождены и сравнения, щедро рассыпанные в поэме: луч прожектора уподобляется грозно поднятой руке, Ладога, по которой доставляли продовольствие Ленинграду, — птице, кормящей своих детей, булькающий (после долгого зимнего морозного молчания) водопроводный кран — весеннему соловью. «Пулковский меридиан» в отличие от ряда предшествующих произведений Инбер написан с большим пафосом. Поэма, созданная в стиле лирического дневника, — вместе с тем большой человеческий документ, точнейшее свидетельство современницы о ночах и днях блокадного Ленинграда. Это свидетельство тем более убедительно, что графической точности ее рисунка соответствует почти клиническая точность описания самих страданий ленинградцев (глава «Свет и тепло»). Но как ни велики мучения, город живет, живет сознанием родства со всей страной, живет потому, что сияние идей, к которым приобщены ленинградцы, бессмертно:

Мы — будущего светлая стезя,
Мы — свет. И угасить его нельзя.

Работа над поэмой продолжалась и после выхода в 1943 г. первого ее издания. «Пулковский меридиан» пользовался большой популярностью. А. Фадеев сказал о нем: «Это прекрасно... Это на века!» Находили читательский отклик и др. произведения Инбер военных лет: «Душа Ленинграда» (1942), «О Ленинграде» (1943), «О ленинградских детях» (1942).

Энергичная творческая работа продолжалась и после войны. Своеобразный тематический цикл стихов и прозы составили очерк «Три недели в Иране» (1946), очерк об Узбекистане «На линии воды» (1951), книга стихов «Путь воды» (1951). Выходят ретроспективные книги «Как я была маленькая» (1954), «Вдохновение и мастерство» (1957).

Исаковский Михаил Васильевич (1900–1973)¹. С началом войны в мягкую и нежную поэзию Исаковского со всей решительностью и силой врывается «ветер железного мщенья». Самими названиями стихотворений поэт четко определяет их тему и их суровую интонацию — «Отцовский дом разграблен и разрушен...», «Мстители», «Одна дорога есть у нас». Вчитываясь в эти стихотворения, видишь и их особый для Исаковского жанр. Первое стихотворение — исповедь поэта, который страстно хочет «поговорить по-своему с врагом», но из-за инвалидности не может стать в строй солдат своей Родины. Эта исповедь — горячая, искренняя —

¹ О поэзии М.В. Исаковского см. главу, посвященную его творчеству. Здесь освещается его лирика военных лет.

выливается в большое гражданское слово поэта. Его «сердце — без остатка — там», на фронте. Оно слыхало первые удары «стального грома вражьих батарей», оно впитало в себя «боль и стоны» сожженных на костре. Вот что породило в нем железное «слово мести», которое поэт поднимает над миром:

И я, как знамя, поднял это слово,
Живое слово сердца моего.
И я зову, чтоб в дни борьбы суровой
Никто из нас не забывал его...

Сохраняя свои характерные особенности — простоту слога, близость к фольклорным выражениям, классические размеры и т. д., Исаковский вместе с тем делает здесь шаг в сторону создания ораторского стиха с его призывами, трибунными интонациями.

Ораторская, боевая интонация еще сильнее выражена в стихотворении «Мстители». Это стихотворение воспринимается как речь партизана, обращенная к товарищам, речь страстная, сильная, гневная. Особенно сильно ударные интонации проявились в стихотворении «Одна дорога есть у нас». Той же силой и пафосом пронизаны стихотворения «Наказ сыну», «Зима», «Мы шли...», «Старик», «1943-й год».

Такие стихи явно расширяют наше представление о возможностях поэзии Исаковского. Она, как видим, совсем не исчерпывается мягкой, задушевной лирикой. Она может звучать и сильно, громко.

В годы войны М. Исаковский написал одно из своих лучших произведений — стихотворение «Русской женщине», создав в нем обобщенный образ подруги советского воина, великой труженицы нашего тыла, на плечи которой легла непомерная тяжесть.

По своим жанровым признакам стихотворение «Русской женщине» — ода, непосредственно примыкающая к целому ряду подобных произведений конца войны. Но ода Исаковского — явление новое. В ней совершенно нет помпезности. Сами восклицания, начиная с первой строки («...Да разве об этом расскажешь — в какие ты годы жила!»), не имеют ничего общего с риторикой. Они — как вздох человека, действительно много думавшего над тем, «какая безмерная тяжесть на женские плечи легла!...».

С наступлением мирных дней сильно проявляется драматическое начало таланта Исаковского. Создается одно из самых горьких произведений послевоенной советской поэзии — стихотворение «Враги сожгли родную хату» (1945)¹. Это было фактически первое художественное изображение вчерашнего героя войны открыто, безутешно горюющим. Поэт думал о трагической судьбе рядового солдата, у которого «враги сожгли родную хату, сгубили всю его семью», думал о самом простом, самом естественном в таких обстоятельствах.

О цене победы, которую наш народ оплатил жизнями своих лучших сыновей и дочерей, о цене мира, которым дышит земля, думаешь и сегодня, читая горькое и глубокое стихотворение М. Исаковского.

¹ См. о нем в главе о творчестве поэта.

Одновременно с грустными стихами Исаковский пишет ряд оптимистических стихотворений, в которых воинский подвиг народа отмечает радостным приветствием мира, солнца, «пшеницы золотой», что не клонится к земле, а «стеной стоит» по сторонам «тропинки полевой» («В поле», 1947). Своеобразным лирическим гимном в честь великой «священной войны» становится звонкая песня «Летят перелетные птицы» (1948), посвященная гордому чувству выстраданной любви к освобожденной Родине:

Пускай утопал я в болотах,
Пускай замерзал я на льду,
Но если ты скажешь мне снова,
Я снова все это пройду.
Желанья свои и надежды
Связал я навеки с тобой —
С твоею суровой и ясной,
С твоею завидной судьбой.

В последний период жизни эмоциональный мир поэзии Исаковского, и раньше не отличавшийся особым «половодьем чувств», становится еще более цельным в своей мужественной сдержанности. В творческое наследие Исаковского входят и его литературно-критические выступления в защиту высоких традиций классической поэзии, против разного рода стихотворного трюкачества и безвкусицы (книги «О поэтическом мастерстве», «О поэтах, о стихах, о песнях»). Достойное место занимает в нем автобиографическое сочинение «На Ельнинской земле».

Прокофьев Александр Андреевич (1900–1971) родился в Петербургской губернии в семье ладожского крестьянина-рыбака. Писать стихи начал рано. В юношеских стихах Прокофьева, которые при жизни поэта так и не были опубликованы, звучит мотив противопоставления города («мрачного и скучного») деревне, которая, по словам автора, готового слиться с крестьянской землей, «просто рай».

С 1922 г. Прокофьев жил в Петрограде, входил в Пролеткульт, где в литературной студии, руководимой А.П. Крайским, начал овладевать поэтической техникой. У раннего Прокофьева, несомненно, был талант. Это было время активного творческого становления Прокофьева как поэта. В его стихах тех лет явно ощутимо влияние А. Блока, С. Есенина, Д. Бедного и В. Маяковского. По-своему обобщая их опыт, Прокофьев приходит к своеобразному синтезу в своих стихотворениях тем и мотивов, которые связаны в читательском сознании с этими именами.

С начала 1930-х гг. поэзия Прокофьева развивается в основном в двух жанровых направлениях — лирике и балладе. Лирика Прокофьева, как правило, поднимала темы родного Приладожья, поэт смело осваивал фольклорные традиции.

Годы с 1939 по 1945 ознаменовали собой новый этап в творчестве поэта. В период советско-финляндской войны Прокофьев создает несколько десятков песен, частушек, лирических стихотворений, стихотворных фельетонов, подписей к сатирическим рисункам.

Во время Великой Отечественной войны Прокофьев был военным корреспондентом Политуправления Ленинградского, Волховского и Заполярного фронтов. В эти годы он издал несколько сборников: «За Родину» (1941), «Огонь» (1942), «Таран» (1942), «Атака» (1943), «Гармонь» (1943), «Фронтовые стихи» (1943) и др. Эти стихи его были проникнуты верой в победу и ненавистью к врагу. В них Прокофьев обращается к национальной преемственности, неразрывности отечественной истории: «гром Бородино», «свет Немеркнувшей Полтавы», «Измаила гром».

Так же как и в период финской войны, Прокофьев работает в жанре стихотворного фельетона (цикл «Говорит Вася Теркин»), принимая участие в газете «На страже Родины».

Написанная Прокофьевым поэма «Россия» (1943–1944) стала одним из самых ярких произведений нашей литературы военных лет. Так же как и А. Твардовский, автор «Книги про бойца», Прокофьев публикует ее главы в газетной периодике. Поэтическая структура «России» скорее относится к плотно сведенному автором лирическому циклу, объединившему 30 стихотворений, каждое из которых вполне могло бы жить самостоятельной жизнью (что впоследствии и было сделано Прокофьевым в сборниках «Стихотворения» (1954), «Заречье» (1955), «Лирика» (1956), «Хороши малыши» (1963) и др. Написанные разными стихотворными размерами, стихи эти тем не менее воспринимаются как единое поэтическое целое в силу символического обобщения образов героев и образа самой Родины. Лирическое звучание мирных мотивов векового величия России стало основой замысла этого произведения:

Да на ветке соловей,
Да без счету версточка,
Да отважных сыновей
На погонах звездочки!

В лирических же поэмах, построенных по опыту «России» («Сад», 1948; «Юность», 1954), Прокофьеву не удалось в полной мере достичь того художественного обобщения, которым была отмечена поэма «Россия».

С новой силой лиризм Прокофьева раскрылся в сравнительно небольших по объему стихотворениях 1945 г., в которых (как это было в поэме «Россия») соединились песенность и философичность («Там, где мною куст любой опознан», «На гвардейский корпус пал наш выбор...», «В заречной долине, на старом дорог перекрестке...», «У края дороги, от милых подружек в сторонке...» и др.). Впервые к Прокофьеву приходит элегическое ощущение краткости бытия — изменения в природе чутко схватываются поэтом, становятся сокровенной страницей лирического дневника. В лучших стихах этого времени свойственный Прокофьеву оптимизм ненадолго уступает место мотивам неясной грусти и тревоги: «Вдали гроза, а здесь еще в покое...», «Пал первый снег, Его не ждали доли...».

Послевоенная действительность нашла свое отражение в таких сборниках Прокофьева, как «Заречье» (1955), «Лирика» (1956), «Призна-

ния» (1957). Итальянские впечатления (после поездки группы советских писателей в эту страну) легли в основу цикла «Яблоня над морем» (1958). Во второй половине 1950-х гг. выходит ряд книжек Прокофьева для детей: «Днем весенним» (1956), «Шел кот-сорокоход» (1956), «Синички-невелички» (1958), «Галя-Галинка» (1966).

В книге «Приглашение к путешествию» (1960) А. Прокофьев попытался создать обобщенный образ России, ведя читателя по неповторимым просторам Родины:

Вы видали Севера красу?
Костянику ели вы в лесу?
Гоноболь, чернику, землянику,
Ежевику?
Мяли повилику?
Зверобой, трилистник, медуницу?

Поэт, однако, не избежал при этом ненужной поэтической риторики и однотонной восторженной интонации, обращаясь к воспоминаниям детства и юности:

Все хорошо,
Отрадно смолоду,
Когда плечам не страшен груз.
Вошла, и губы пахнут холодом,
Дождинкой, сладкою на вкус!

В стихах последнего десятилетия, вошедших в сборники «Радуга» (1966), «Пристрастия» (1967), «Гроздь» (1967), «Величальная песня России» (1971), «Звенья» (1972) и вышедших после смерти А. Прокофьева, вновь появляются образы юности. Но талант поэта, к сожалению, все более угасал.

Тихонов Николай Семенович (1896–1979) родился в Петербурге в семье ремесленника. Пробные публикации начинающего поэта появились в 1918 г. в журнале «Нива»: стихи, рассказ «Чудо» и повесть «Старатели». Вышедшие в 1922 г. первые книги стихов Тихонова «Орда» и «Брага», отразившие эпоху мировой и гражданской войн, Февральской и Октябрьской революций, принесли их автору широкую известность.

Побывав в середине 30-х годов в странах Западной Европы, поэт предгрозовое напряжение передал в книге стихов «Тень друга» (1936):

Такой в ту ночь была Помпея,
Пред тем как утром пеплом лечь.

В парижском саду поэт увидел, как дети мирно играли в ящике с песком, но «на спинах пикейных и нежных / Тень винтовок лежала крестом». Этот образ вырастает в трагическое обобщение, в предчувствие поражения Франции в надвигающейся войне:

Кто ты, роющий могилу,
Европейский человек?

И все же общий колорит книги не пессимистичен: в «повести, дымящейся всей черной правдой», автор сумел показать политический и нравственный потенциал народов Европы. Знаменателен образ революционера, ушедшего в гитлеровской Германии в подполье, но продолжающего борьбу.

Во имя родной страны развивается литературно-общественная работа Тихонова. В 1935 г. он выступает на Международном конгрессе в защиту культуры в Париже. Защищает Н. Заболоцкого и других писателей, которые по ложным наветам подверглись репрессиям. На самого Тихонова также было сфабриковано политическое дело с ложным обвинением в связях с зарубежными троцкистами, в организации контрреволюционной группы писателей в Ленинграде, но началась советско-финская война, и Тихонов ушел на фронт.

С первых дней Великой Отечественной войны Тихонов, находясь в блокадном Ленинграде, выполнял задания Радиокомитета, Совинформбюро, публиковал стихи, статьи, очерки в «Ленинградской правде», в центральных и дивизионных газетах.

Поэт-патриот стремился найти свой материал в самом пекле боев, был среди бойцов 70-й стрелковой дивизии во время боев под Новгородом летом 1941 г. Под руководством Тихонова работала многочисленная группа писателей при политуправлении Ленинградского фронта.

В своей квартире, где температура не поднималась зимой выше двух градусов мороза, Тихонов подготовил более ста газетных материалов. Только за первый год блокады он написал помимо поэтических произведений шесть брошюр, свыше ста очерков, рассказов, статей. Популярными стали блокадные очерки Тихонова «Ленинградский год» и «Ленинградские рассказы». Свойственный автору исторический оптимизм помог запечатлеть целый ряд героических характеров и поступков, романτικότητα тихоновской прозы имела свой облик, свой почерк, статьи Тихонова были чрезвычайно популярны и на фронте и в тылу. Поэт с одной передовой возвращался на другую передовую — его квартиру называли дотом на линии фронта. В 1942 г. Тихонов написал поэму «Слово о 28 гвардейцах», посвященную подвигу гвардейцев-панфиловцев под Москвой в 1941 г.

В 1944 г. в связи с назначением на пост председателя правления Союза писателей СССР Тихонов переехал в Москву. В 1946 г., когда после опубликования постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» А. Ахматова и М. Зощенко были исключены из Союза писателей, Тихонов был снят с поста председателя правления.

В 1944 г. Тихонов посетил Болгарию, в 1947 г. — Югославию. Его «Болгарские записи» и «Стихи о Югославии» приветствовали освобождение дружественных славянских народов:

Что я скажу? Что я отвечу
Тебе, Далмация, одной?

Подходит жизни теплый вечер.
И в этот вечер — ты со мной!

Интернациональная тема находит дальнейшее развитие в книгах стихов «Грузинская весна» (1948), «Два потока» (1951).

В 1974 г. выходит книга Тихонова «Писатель и эпоха. Выступления, литературные записи, очерки», явившаяся своеобразным отчетом писателя за многие годы работы.

Сурков Алексей Александрович (1899–1983) родился в Ярославской губернии в крестьянской семье. Приехав в Петроград, сменил ряд рабочих профессий и в 1918 г. ушел на фронт. По окончании гражданской войны вернулся на родину, стал селькором. В 1934 г. закончил факультет литературы Института красной профессуры. Как военный корреспондент Сурков с 1938 по 1945 г. участвовал в финской кампании и в операциях на Западном фронте (Белоруссия).

Первые стихи Суркова были напечатаны в петроградской «Красной газете» в 1918 г., а более зрелые, написанные в период с 1925 по 1929 гг., вошли в его книгу «Запев» (1930). Основной художественный принцип Суркова был воплощен в стихотворении «Герой». Если его предшественниками (Н. Тихоновым, М. Светловым, Э. Багрицким) боец революции рисовался в романтическом освещении, то Сурков подчеркивал будничность своего героя. Но начисто лишенный военной экзотики «безымянный гвардеец восставшего класса» тем не менее монументален: он «плечом подпирал боевую эпоху»:

И совсем не беда, что густая романтика
Не жила в этом жестком, натруженном теле.
Он мне дорог от сердца до красного бантика,
До помятой звезды на армейской шинели.

В стихах 30-х гг., вошедших в сборник «Ровесники: Вторая книга стихов» (1932), «Родина мужественных: Третья книга стихов» (1935), «Путем песни: Четвертая книга стихов» (1937), «Так мы росли» (1940) и других, поэт продолжал рассказ о таких самоотверженных людях, но с большей конкретизацией — кронштадтском минере Синице, напутствующем в предсмертном слове бойцов «в последний поход» (стихотворение «Смерть минера Синицы»), о комиссаре, бывшем путиловском слесаре, поднимающем матросов в ночную атаку (стихотворение «Агитатор»), о командире отряда, где «мастера войны и мира, полководцы-батраки» (стихотворение «Командир Исаев»).

В 1930-е гг. по «социальному заказу» создается жанр массовой песни, и Сурков вместе с другими поэтами принимает в этом участие. Самым известным из созданных им тогда произведений стала «Конармейская песня» («По военной дороге...», 1935).

Великую Отечественную войну Сурков начал также с создания песни — «Песни смелых» с ее заклинательным рефреном:

Смелого пуля боится,
Смелого штык не берет

Но эта песня была создана уже не столько по социальному заказу, сколько по зову сердца. Под стихотворением стоит красноречивая дата — 22 июня 1941 г. «Песня смелых», быть может, яснее, чем любая другая маршевая песня выразила то, что принес с собой военный марш 1941–1945 гг.: волю, собранность, энергию, организованность, публицистическую страстность, боевой запал, невероятный динамизм и силу молодости. Русские маршевые песни обычно построены на широкой голосовой основе и рассчитаны на размеренный строевой шаг. «Песне смелых», напротив, свойственна решительная и энергичная, четкая, чеканная мелодическая форма:

Смелый к победе стремится,
Смелым — дорога вперед.
Смелого пуля боится,
Смелого штык не берет.

Ритмически напряженная, как бы торопящая человека на бой, она тревожно «скликала» бойцов в поход, подхватывая вековые традиции русских воинов. Не случайно самым любимым в народе произведением Суркова тоже стала песня — «Землянка» («Бьется в тесной печурке огонь...»), созданная на передовой линии фронта под Москвой как письмо к жене и не предназначавшаяся для печати: во время Великой Отечественной войны интимное и общенародное слились. Это стихотворение стало, пожалуй, вершиной творчества А. Суркова.

Сосредоточенная дума бойца о самом сокровенном, его светлая печаль о родной, кровью умытой земле, о любви, когда до нее «далеко-далеко», «а до смерти — четыре шага», составляют душу «Землянки» — одной из самых любимых в народе песен.

Одновременно с песнями Сурков пишет и агитационно-фельетонные стихи, создавая похожие на Василия Теркина (но только внешне, не выходящие за рамки газетного жанра) образы Васи Гранаткина (совместно с А. Прокофьевым и А. Безыменским), Гриши Танкина (совместно с Ц. Солодарем).

Жанр произведений Суркова этих лет (сборники «Фронтная тетрадь: Июль-август 1941 г.», «Декабрь под Москвой: Июнь-декабрь 1941 г.», «Дороги ведут на Запад: Январь-май 1942 г.», «Я пою победу: 1943–1945» и ряд других) определяют как лирическая хроника: с одной стороны, видно стремление автора к хронологической точности (знаменательны даты в названиях книг), с другой — к лирической проникновенности. Уже самими названиями книг своей военной лирики Сурков подчеркнул время и место их рождения, а также дух поэтической летописи, который определил его работу в те годы. Главная тема в его первых военных стихах — обет ненависти («Человек склонился над водой...», «Лес притаился, безмолвен и строг», «Толпы людей без конца и числа...»). Это отразилось не только в содержании его стихов, но и в их жанрово-стилевых особенностях. Стихотворение-обращение, стихотворение-призыв возникают у поэта на материале страшного быта войны и такого же военного пейзажа. Человек, толпы беженцев поданы здесь как траги-

ческий силуэт на фоне пожара или как бы обведены угольной чернотой пепелища. Такая силуэтность, контурность письма позже отступают перед более глубоким проникновением в человека. Тогда в изображении солдата у Суркова появятся выразительные детали («На старенькой заношенной шинели расплеснуто багряное пятно», руки, «предсмертной мукой» «вмятые в мякоть земли»), сама интонация станет приобретать характер раздумья («Войны имеют концы и начала...»).

Среди подобных стихов выделяется и стихотворение «Бессмертие», повествующее об угасании смертельно раненного солдата (его поэт сравнивает с гаснущей свечой) и завершающееся обращением к умирающему:

И весь в свеченье небосвод высокий.
И степь под снегом празднично светла.
Ты слышишь? В травах оживают соки
От каждой капли твоего тепла.

Стихотворение наполняется глубоким философским смыслом.

В военное время, в обстановке жгучего интереса к патриотическому прошлому России и он создает исторически углубленный образ Родины. Движение народа из глубины веков к желанному будущему — так раскрывается образ родной страны в его стихотворениях «Россия», «Родина», «Вечерние лучи косые». В них каждая мысль — о народном горе, об испытаниях советских солдат, о детях, вместо отцов вышедших в поле с плугом, — подсказана поэту днями войны. Но мысль о связи настоящего с прошлым, о неотвратимости возмездия пронизывает весь стихотворный цикл «Россия карающая».

Герои Суркова часто терпят тяжелые, подчас нечеловеческие лишения и страдания, но мы постоянно ощущаем глубоко оптимистическое решение трагического:

Впору поднять десяти поколениям
Тяжесть, которую подняли мы.

В послевоенные годы Сурков много путешествует в составе литературных и общественных организаций. Посещает Иран, Англию, Китай, Индию. На основе впечатления от поездок создает книги «Миру — мир!» (1950), «Восток и Запад» (1957), «Песни о человечестве» (1961).

В жанре литературной критики он написал ряд статей, составивших книгу «Голоса времени: Заметки на полях истории литературы. 1934–1965» (1965). Занимался и редакторской работой: он ответственный редактор «Литературной газеты» (1944–1946), журнала «Огонек» (1945–1953).

Алигер Маргарита Иосифовна (1915–1992) родилась в Одессе в семье служащего. В 1933–1937 гг. училась в Литературном институте им. М. Горького. В 1941–1942 гг. М. Алигер была корреспондентом в блокадном Ленинграде, воспела мужество и героизм ленинградцев: сб. «Памяти храбрых» (1942) и «Лирика» (1943). Наиболее значительное произведе-

ние Алигер военных лет — поэма «Зоя» (1942), посвященная подвигу московской школьницы Зои Космодемьянской, ставшей отважной партизанкой. И поэма сразу же получила широкую известность у читателей. Имя девушки, сообщение о ее несгибаемом мужестве в газете «Правда» мгновенно облетели всю страну, вошли в сознание миллионов людей.

Идейным центром поэмы Алигер является героический подвиг юной патриотки. Все в произведении обусловлено задачей раскрыть истоки этого подвига, дать духовную биографию героини. Выполнить эту задачу, разумеется, можно было по-разному. Поэтесса написала так, как ей подсказал ее темперамент, ее жизненный опыт. Материнское отношение автора к героине, материнские обращения к ней, материнская боль за нее пронизывают все произведение.

Зоя родилась, по романтическому и несколько идиллическому представлению поэтессы, в мире, где никто не живет за счет другого, где в самом быту, в повседневности укоренилось родство человека с великим миром мечты и огромных свершений. Именно в этом своеобразие поэтичности тех мест поэмы, где Алигер говорит о Зое, о ее домашнем, интимном, детском мире, органически слитом с миром больших дерзаний.

Как и ее сверстники, героиня поэмы встретила войну напряжением всех своих сил, стремлением честно и прямо ответить на самые трудные вопросы жизни. Только теперь, в дни войны, она понимает по-настоящему, что значит высокое звание комсомолки, долг гражданина своей Отчизны:

Тревожное небо клубится над нами.
Подходит война к твоему изголовью.
И больше нам взносы платить не рублями,
а, может быть, собственной жизнью и кровью.

Высшей проверкой всех сил героини является ее поведение перед казнью. Цельностью, большой силой чувств отличается третья глава, рассказывающая о последних часах Зои. Ее образ становится еще более поэтичным, вдохновенным:

И встал перед ней переполненный мир,
Туманен и солнечен, горек и сладок.

Зоя смело идет на защиту этого родного мира, идет на подвиг, который стал широко известным. Поэтому обращение М. Алигер к ее образу было закономерным. Поэма «Зоя» по своему романтическому пафосу встала в один ряд с поэмами П. Антокольского, В. Инбер, А. Прокофьева («Россия»), но, конечно, по художественной силе уступала¹ таким шедеврам, как «Василий Теркин» А. Твардовского.

У Алигер для создания образа Зои имелись и личные мотивы, в драматизме поэмы сказалась и боль личных утрат — гибель первого ребенка

¹ В поэме было слишком много романтических красотостей (например, «Босиком в бессмертие вошла»), которые плохо соответствовали героико-трагической теме.

незадолго до войны, гибель в начале войны мужа. Впечатляющий образ народной героини в поэме «Зоя» имел большое агитационное значение. К тому же создана была поэма в те дни, когда начиналась грандиозная Сталинградская битва, от которой зависел исход всей войны, и поэма «Зоя» в самый решительный момент встала в боевой строй. Характерно, что у одного из замученных фашистами воинов нашли пропитанную кровью «Комсомольскую правду» с опубликованной в ней поэмой Алигер «Зоя».

Для послевоенного творчества Алигер характерны внимание к общественной проблематике, духовному миру современного героя, достоверность интонаций в беседе с читателем: поэмы «Твоя победа» (1945), «Красивая Меча» (1951), книги стихов «Первые приметы» (1948), «Ленинские горы» (1953). Крылатые строки Алигер «Легкой жизни мне не обещают телеграммы утренних газет» вызвали нападки со стороны «оптимистов по заказу», но они хорошо выражали тревожную суть наступившего послевоенного времени.

Берггольц Ольга Федоровна (1910–1975) родилась в Петербурге в семье врача. Печататься начала рано, с 15 лет. Писательская биография Берггольц типична для молодой, как тогда говорили, «комсомольской литературы» конца 1920-х — начала 1930-х гг.

Годы репрессий коснулись и судьбы Берггольц. В декабре 1938 г. ее арестовали, и только в июле 1939 г. она была освобождена с полной реабилитацией. Однако тяжкие обстоятельства жизни в 1937–1939 гг. не прервали ее творчества. Поэтесса не только нашла в себе силы в момент тяжелейшего испытания продолжать писать, пусть «в ящик письменного стола», но именно тогда ее стихи приобрели мужественность и силу. Они стали строгими и, можно даже сказать, сумрачными:

Дни проводила в диком молчанье,
Зубы сжав, обхватив колени
Сердце мое сторожило отчаянье,
Разум — безумия цепкие тени...
(«Твой голос», 1939)

Провидческий взгляд на историю, на предвоенное время поэтесса выразила в цикле стихов «Европа. Война 1940 года», создав своеобразный жанр — стихи-пророчества. В этих стихах намечены темы, которые получают дальнейшее конкретное развитие в военной лирике Берггольц. Главные из них — темы памяти и верности, определившие основную доминанту лирического характера в ее последующих произведениях.

Всю войну Берггольц работала на ленинградском радио, куда пришла 23 июня 1941 г. Ее радиовыступления, стихи и поэмы — своеобразный диалог со слушателями. Первые выступления Берггольц на радио летом 1941 г. были пронизаны крайне нужной тогда мобилизационно-митинговой интонацией. Стихи приобретали подчеркнуто эпический характер, а ораторский пафос их находил немедленный отклик у ленинградцев:

Всем, что есть у тебя живого,
Чем страшна и прекрасна жизнь.
Кровью, пламенем, сталью, словом, —
Задержи врага, задержи.

Лирика Берггольц отражала путь борьбы сражающегося Ленинграда. Не случайно ее стихи точно документированы, они посвящены конкретным событиям из жизни блокадного Ленинграда. Это была своеобразная фронтовая хроника сражающегося города:

Ленинград в сентябре... Ленинград в сентябре,
Златосумрачный, царственный листопад,
Скрежет первых бомбежек, рыданье сирен,
Темно-ржавые контуры баррикад.

В военной поэзии Берггольц нашла отражение не только судьба отдельного человека (брата, соседки, воина), а и вся история войны, прослежен рост человеческих взаимоотношений в ходе блокады. Воля к жизни, стремление выстоять и победить создавали у ленинградцев новые моральные «законы людского счастья и людской любви». Эти законы и нормы человеческого братства Берггольц запечатлела в своих поэмах «Февральский дневник» (1942), «Ленинградская поэма» (1942), в поэме-реквиеме «Памяти защитников» (1944), «Твой путь» (1945); в пьесах «Они жили в Ленинграде» (1944), «У нас на земле» (1947).

Предельная экономность и сдержанность в раскрытии чувств, сочетающаяся в поэмах Берггольц с экономностью при рассказе о трудностях блокадной зимы, придавали им необычайную экспрессию и силу. Так построено ее самое значительное произведение первой блокадной зимы — «Февральский дневник». Это повествование о самых трудных днях блокады, о силе духа ленинградцев. Берггольц не называет конкретных имен, она показывает действия сограждан в тяжелейшей блокадной обстановке. Этим она подчеркивает всеобщность картины — жизни Ленинграда, его горя. Поэтесса не останавливается на внешних чертах блокадного быта, для нее важна нравственная стойкость сограждан:

Был день как день,
Ко мне пришла подруга,
Не плача, рассказала, что вчера
Единственного схоронила друга,
И мы молчали с нею до утра.
Какие ж я могла найти слова —
Я тоже — ленинградская вдова.

Так начинается поэма. Две первые строки звучат как бы в такт ударам метронома ленинградского радио. Да, именно таким был в Ленинграде каждый день, и каждый ленинградец терял близких. Полная, абсолютная слитность автора, героя и слушателя-читателя, к которому обращается поэт, придает особую силу этим строкам.

Поэмы Берггольц строятся по законам лирического сюжета и имеют свою внутреннюю логику развития, логику не очень жесткую, но тем не менее ясно прослеживающуюся.

«Февральский дневник» основывается на противоборстве света и мрака, жизни и смерти. От почти смертного оцепенения ночи, когда «...и стыли ноги, и томила свечка», поэтесса ведет читателя к трудному, сумрачному рассвету блокадного зимнего дня. И тут — жесткая в своей обыденности деталь:

Скрипят, скрипят по Невскому полозья
На детских санках, узеньких, смешных,
В кастрюльках воду голубую возят,
Дрова и скarb, умерших и больных...

Отношения человека со смертью обнажены. Еда, питье, дрова — это жизнь. А ее сторожит смерть.

Эпическое осмысление блокады «привело» к соединению в поэме двух начал — трагического и оптимистического.

Таковыми же чертами отличается и поэма-реквием «Памяти защитников» (1944), посвященная подвигу «безусого мальчишки, гвардейца и школьника», который гибнет в бою за Воронью гору, откуда фашисты корректировали огонь по Ленинграду:

Он полз и бежал, распрямлялся и гнулся,
Он звал, и храпел, и карабкался в гору,
Он первым взлетел на нее, обернулся
И ахнул, увидев открывшийся город!
И может быть, самый счастливый на свете,
Всей жизнью в тот миг торжествуя победу, —
Он смерти мгновенной своей не заметил,
Ни страха, ни боли ее не изведав.

Поэтесса пишет о незаметном величии будничной борьбы, о победе жизни над смертью в невидимом бою. С особой силой эта мысль звучит в лучшем произведении Берггольц — поэме «Твой путь» (1945), своеобразном итоге раздумий Берггольц о годах войны. Это поэма о горе и о любви, она говорит о возмужании гражданина, о росте души человека на пути к победе. Вчитываясь в ее строки, самые различные и вроде бы совершенно отрывочные, понимаешь: автора интересуют не сами по себе эпизоды из жизни ленинградцев, а нечто совсем другое. Поэтесса, рассказывая о себе, хочет разобраться в том, откуда брали силы, как вообще можно было остаться человеком в такой нечеловечески тяжелой обстановке, в том, что такое жизнь. И что такое счастье. Неудивительно, что именно в этой поэме Берггольц делает самое важное для себя признание:

Я счастлива.
И все яснее мне,
что я всегда жила для этих дней,

для этого жестокого расцвета.
И гордости своей не утаю,
что рядовым вошла
в судьбу твою,
мой город,
в звание твоего поэта.

Сущность поэмы «Твой путь» состоит прежде всего в том, что она выразила глубоко интимный мир советского человека, переносящего тяжелейшие испытания, с абсолютной искренностью передав связь этого мира с правдой жизни народа.

Берггольц здесь не заботится о последовательном изложении событий, для нее важно показать душевное состояние лирической героини, сумевшей пройти путь от оцепенения, медленного угасания в тяжелейшие дни блокады до обостренного желания жажды жизни — счастья, любви.

Пережив с согражданами блокаду, Берггольц создала трагически-прекрасный образ человека-победителя, который станет центральным в ее дальнейшем творчестве — лирической повести «Дневные звезды» (1959), поэтических сборниках «Узел» (1965) и «Память» (1973), надписи на стеле Пискаревского кладбища: «Никто не забыт, и ничто не забыто», ставшей общенародным поэтическим памятником всем погибшим.

Тема памяти, верности трагическому времени военных лет до конца дней останется ведущей в произведениях Берггольц, определяя и организуя весь их строй, образную систему и тональность.

И на протяжении всех послевоенных лет Берггольц оставалась верной военной теме. В то же время она стремилась с новых для нее позиций, учитывая опыт войны, постичь прошлое отчизны. Воссозданию первых страниц родной истории посвящены такие произведения поэтессы, как «Вступление в поэму» и «Первороссийск» (1950).

Лирика Берггольц послевоенных лет драматична и полемически заострена. Ее волнуют судьбы поэзии. Концепция свободы творчества художника, обусловленная его живой связью с эпохой, нашла точное выражение в главной книге Берггольц «Дневные звезды» (1959). Это произведение открытой структуры — книга жизни, книга души поэта.

В последние годы жизни Берггольц продолжала работать над второй частью «Дневных звезд». Отдельные главы книги были опубликованы в «Литературной газете» (1990). Они свидетельствовали о возрастающей философичности и историзме творчества поэтессы, ибо, по мысли самой Берггольц, в ее произведениях с юности ничего не было недостоверного, не взятого из жизни...»

Луконин Михаил Кузьмич (1918–1976). Детство будущего поэта прошло на Волге. С 1938 г. Луконин жил в Москве, учился в Литературном институте им. М. Горького. В декабре 1939 г. он добровольцем ушел на войну с Финляндией, а с первых дней Великой Отечественной войны добровольно влился в действующую армию, в которой находился до победного окончания войны.

Печататься М. Луконин начал в 1935 г., но началом зрелой работы сам поэт считал публикацию стихов в 1940 г. в журналах «Молодая гвар-

дия» и «Знамя». Первая книга стихов «Сердцебиение» вышла в 1947 г. Среди последующих книг Луконина следует отметить «Рабочий день. Поэма» (1949), «Дорога к миру. Поэма» (1951), «Стихи дальнего следования» (1956), «Годы. Лирика» (1958), «Признание в любви. Поэма» (1960), «Преодоление. Стихи» (1964). В 1963 г. М. Луконин издал книгу статей «Товарищ поэзия», в которой особо выделил литературные портреты В. Маяковского, В. Луговского, Б. Корнилова, С. Чекмарева, М. Джалиля и С. Гудзенко.

Как и у большинства молодых поэтов фронтового поколения, у Луконина основные особенности его художественного мировосприятия и стиля определились уже в первой книге стихов. Здесь же определилась и сквозная тема всего творчества поэта — война, увиденное и пережитое на войне. Луконин вспоминает погибшего на финской войне друга («Коле Отрада») и товарищей по госпиталю («Мои друзья»), говорит о призвании своего поколения («Пришедшим с войны»), исповедуется любимой женщине о пережитом и передуманном на фронте («Приду к тебе») и т. д. Главное же в том, что поэт воспринимает войну как труд, как работу. Сравнение войны с работой, а солдата — с тружеником можно найти и у других поэтов военных лет — это давняя русская традиция. Луконин обновляет ее, вносит в нее свой особый смысл. В стихотворении «Поле боя» он почти напрямую сближает ожидание атаки с ожиданием весенней полевой работы: «Пахать пора!» Борьба идет за то, чтобы поле боя, захваченное врагами, которых поэт называет «противниками труда», снова стало полем для пахоты и сева. Вот почему Луконин сразу после войны пишет поэму «Рабочий день», вот почему в поэмах «Дорога к миру» и «Признание в любви» война рассматривается как ратный труд соотечественников во имя мира. Оставаясь самим собой, Луконин вместе с тем в изображении войны как борьбы за возвращение людей с поля боя на мирное поле труда оказался близок к Твардовскому, хотя по ритмико-интонационному строю стиха был убежденным наследником Маяковского (Маяковский во многом, особенно в области формы, был чужд автору «Василия Теркина» и «Дома у дороги»).

Ключевым для всего творчества Луконина стало стихотворение «Приду к тебе», в котором речь идет о переходе от войны к миру в душе и сознании человека, только что вернувшегося с фронта. Обращаясь к любимой женщине, он говорит прежде всего о желании работать и «трудно и жадно жить»:

Нет, не думай, что так приду.
В этой большой войне
Мы научились ломать беду,
Работать и жить вдвойне.
Не так вернемся мы! Если так,
То лучше не приходить.
Придем работать, курить табак,
В комнате начадить.
Не за благодарностью я бегу —
Благодарить лечу.

Все, что хотел, я сказал врагу.
Теперь работать хочу.

Это желание поэта работать могло бы выглядеть холодным, декларативным и официозным, не будь оно согрето постоянными обращениями к любимой женщине. Замкнутая в себе личная жизнь вдвоем скучна и однообразна, а главное — лишена радости, душевной полноты и энергии. Чтобы она была полной, чтобы в ней общее становилось личным, надо

Друзей увидеть, в гостях побывать
И трудно и жадно жить.
Работать — в кузницу, спать — в кровать.
Слова про любовь сложить.

Такой выбор подсказан опытом военных лет, когда было особенно ясно:

В этом зареве ветровом
Выбор был небольшой, —
Но лучше прийти с пустым рукавом,
Чем с пустой душой.

Луконин, больше эпик, чем лирик по складу своей души, с самого начала своего творческого пути был скуп и сдержан на интимные чувства, но они постоянно присутствовали в его лучших произведениях, придавая общественным, гражданским темам лирическую задушевность, жизненную глубину и объемность, и в суровые, «маяковские» ритмы его стиха внося мягкие и теплые интонации. Затухание же интимно-личных переживаний, ставшее весьма ощутимым в поэмах «Рабочий день» и «Дорога к миру», разобщило общее с личным, делало изображение общего плоским и декларативным, вводило поэта в длительный творческий кризис. Знаменательно, что преодоление этого кризиса началось для Луконина, как и для близких ему В. Луговского и Н. Асеева, с возрождения и углубления лирического начала, которое с середины 1950-х гг. играет существенную роль как в стихах Луконина, так и в его вершинном произведении — поэме «Признание в любви» (1959).

Эта поэма по своей жанровой структуре близка к поэме А. Твардовского «За далью — даль», книге поэм В. Луговского «Середина века», «Поэме без героя» А. Ахматовой. Это тип поэмы «о времени и о себе»; он был характерен для советской поэзии второго послевоенного десятилетия. Луконин в это время вместе с другими поэтами пережил свою вторую молодость.

Кульчицкий Михаил Валентинович (1919–1943). Молодой поэт М. Кульчицкий учился на филологическом факультете Харьковского университета, затем продолжил обучение в Литературном институте им. А.М. Горького. Печататься начал рано, в 1935 г. Самым значительным произведением поэта, опубликованным при жизни (1941), была поэма «Самое такое». В декабре 1942 г. М. Кульчицкий окончил пулеметно-ми-

нометное училище и в звании младшего лейтенанта был отправлен на фронт. В январе 1943 г. он погиб под Сталинградом.

Стремление к поэтической самостоятельности в своих первых поэтических опытах вовсе не означало для М. Кульчицкого отрыва от установившихся традиций. Однако молодой поэт настойчиво искал ту точку зрения, которая обеспечивала бы широту обзора, глубину постижения людей и явлений. Такое давалось, конечно, нелегко. Бывали ошибки, неудачи, срывы. Следование добротным образцам иной раз не гарантировало от подражательства, но продолжались «вечные искания крутых путей к последней высоте». Оплотности и слабости тогдашней поэзии не оставались незамеченными. Корни их были скрыты от взгляда исследователей, но давало о себе знать чувство неудовлетворения, предпринимались критические поиски причин отставания, велись острые споры. Не только профессиональная критика, но и некоторые поэты испытывали беспокойство по поводу положения в своем цехе, прежде всего по поводу выхода лаццивания, оремесливания патриотической темы. Незадолго до войны Михаил Кульчицкий гневно писал:

Я верю, скажем музе:
будь как дома...
Наряд тому, кто заржавил штыки.
Мы запретим декретом Совнаркома
Писать о Родине
бездарные стихи.

Кульчицкого никогда не покидало сознание своего происхождения, своей идейно-поэтической родословной. То было сознание органическое, естественное, воспитанное с детства, привитое всей атмосферой общественной жизни.

Помнишь — с детства —
рисунок:
чугунные пути
человек сшибает
с земшара
грудью! —

писал М. Кульчицкий в «Самом таком». Этот образ символизировал и мир, и высокое назначение поэта.

Личный опыт — основа художественного творчества многих поэтов военных лет. Отсюда — обостренное восприятие боевой действительности, не мирившееся с приблизительностью и умозрительными представлениями. «Самое страшное в мире — Это быть успокоенным», — считал М. Кульчицкий. Последнее из известных нам стихотворений Михаила Кульчицкого — оно написано 26 декабря 1942 года — начинается ироническим замечанием по адресу «мечтателя, фантазера, лентяя-завистника», который очень красиво рисовал себе войну: «всадники проносятся со свистом вертящихся пропеллерами сабель». Поэт не щадит и себя са-

мого. Он ведь тоже думал, что война — не такое уж трудное дело и «лейтенант, зная топографию... топает по гравии». Нет, все оказалось не так, совсем не так. Постепенно к поэту приходила человеческая и поэтическая зрелость, и теперь война — не парадный марш, а тяжелый, опасный труд, требующий колоссального напряжения всех сил:

Война ж совсем не фейерверк,
А просто — трудная работа.
Когда —
черна от пота —
вверх
Скользит по пахоте пехота.

Ритм последних строк передает затрудненное дыхание человека, по раскисшей и вязкой дороге взбирающегося на гору.

Война стала работой, стала бытом. И боец уже рисуется не сказочным витязем, каким его изображали иногда на плакатах и в плакатных стихотворениях, а тружеником, чернорабочим боя. Ему чужда поза, высокопарные словеса. В поту и крови он делает свое нелегкое, необходимое для Родины дело. Отказ от живописности в изображении подвига вовсе не означает отказа от изображения подвига и героизма. Не помышляя о наградах и славе, боец идет и будет идти вперед:

На бойцах и пуговицы вроде
Чешуи тяжелых орденов.
Не до ордена.
Была бы Родина
С ежедневными Бородино.

С присущей ему категоричностью и прямоотой М. Кульчицкий отвергает фейерверочное изображение войны.

Тема войны как тяжелой работы — одна из основных в лирике М. Кульчицкого. В его стихах, быть может, определеннее, чем у других авторов, отражен процесс, характерный для фронтовой поэзии, он сформулировал то, что почувствовали и осознали многие поэты-фронтовики.

Майоров Николай Петрович (1919–1942) родился в Симбирской губернии в крестьянской семье. С 10 лет жил в г. Иваново. В 1937 г. поступил на исторический факультет МГУ.

В стихотворении «Отцам» поэт рассказывал о своем детстве. Нет, «в нем не было ни Монте-Кристо, / ни писем тайных с желтым сургучом». С поразительной точностью, будто он сам все это видел, воссоздается сцена ареста отца: пристав, штыком вспарывающий перину, худые, сгорбленные спины солдат, отец, выплюнувший в ладонь багровый зуб, какой-то бог, важно нахмуривший брови на выцветшей иконе, и мать, как птица, бьющаяся в рыданиях. Но это — не игра памяти, сберегшей все слышанное в детстве, это — возвращение к истокам во имя дальних дорог:

Мне стал понятен смысл отцовских вех.
Отцы мои! Я следовал за вами
С раскрытым сердцем, с лучшими словами,
Глаза мои не обожгло слезами,
Глаза мои обращены на всех.

Они не во всем могли разобраться и не на каждый вопрос своего времени могли дать ответ. Но отвергали благостное созерцательство, умиротворенную расслабленность.

В октябре 1941 г. Н. Майоров ушел добровольцем в действующую армию. Будучи политруком пулеметной роты стрелкового полка, он погиб на фронте.

Не все, написанное Майоровым, сохранилось, но и то, что уцелело и было опубликовано посмертно, свидетельствует о том, что он обещал быть большим и самобытным поэтом. Майоров был ровесником революционных событий и гражданской войны. В стихотворении «Мы» (1940), рисуя портрет своего деятельного, творчески активного поколения, Майоров писал:

Мы были высоки, русоволосы.
Вы в книгах читаете, как миф,
О людях, что ушли, не долюбив,
Не докурив последней папиросы.
Когда б не бой, не вечные исканья
Крутых путей к последней высоте,
Мы б сохранились в бронзовых ваяньях,
В столбцах газет, в набросках на холсте.

В этом портрете поколения много от личности самого Майорова. Главное для него и его ровесников — это творчество, созидание, «вечные исканья / Крутых путей к последней высоте», однако высокое чувство общественного и воинского долга, ради которого они готовы умереть, заставляет их идти в бой, «не долюбив, / Не докурив последней папиросы». Те молодые поэты, которым суждено было погибнуть в 41-м и 42-м, а кое-кому и раньше — на «незнаменитой» (по словам Твардовского) финской войне, — не успели пережить ни сомнений, ни разочарований в своих идеалах, их мироощущение осталось цельным и героическим, лишенным чувства жертвенности и трагизма.

По воспоминаниям друзей, основным произведением Майорова была большая поэма «Ваятель», от которой сохранился только отрывок, — печатается под заглавием «Творчество» (1940). В нем, по сути, содержится жизненная программа молодого поэта:

Есть жажда творчества,
Умение созидать,
На камень камень класть,
Вести леса строений.
Не спать ночей, по суткам голодать,

Вставать до звезд и падать на колени.
Остаться нищим и глухим навек,
Идти с собой, с своей эпохой вровень
И воду пить из тех целебных рек,
К которым прикоснулся сам Бетховен.
Брать в руки гипс, склоняться на подрамник,
Весь мир вместить в дыхание одно,
Одним мазком весь этот лес и камни
Живыми положить на полотно.
Не дописав,
Оставить кисти сыну,
Так передать цвета своей земли,
Чтоб век спустя все так же мяли глину
И лучшего придумать не смогли.

Творческая страсть у Майорова определяется силою любви к женщине. В стихотворении «Рождение искусства» (1939), обращаясь к любимой, поэт сравнивает себя с первобытным художником, у которого вдохновенная любовь к женщине обостряла жажду жизни, потребность в гармонии. Среди тех молодых поэтов, которые ушли из жизни, «не долюбив», Майоров был наделен, очевидно, самым сильным чувством любви к женщине, о чем свидетельствуют такие его стихотворения, как «Весеннее», «Мой отъезд», «В тот день, когда я был еще не твой...», «Что значит любить», «Здесь все не так...», «Я был ее. Она еще все помнит...», «Заснуть. Застыть. И в этой стыни...», «Все к лучшему. Когда прошла гроза...», «Мне нравится твой светлый подбородок...», «В грозу», «Я знал тебя, должно быть, не затем...», «Мне только б жить и видеть росчерк грубый...» и др.

Поэзия Н. Майорова отличается также и глубоким чувством природы, которое является важной особенностью мировосприятия автора. Среди пейзажных стихотворений поэта особенно выразительны «Август» (1939) и «После ливня» (1939).

О пристрастиях Н. Майорова среди русских классиков говорят его стихотворения «В Михайловском» (1937), «Пушкин» (1937) и «Гоголь» (1939). На его мировосприятие и стиль оказали влияние В. Маяковский, В. Хлебников, Э. Багрицкий, П. Антокольский, ему нравилась поэзия А. Твардовского.

Ошанин Лев Иванович (1912–1996) родился на Волге, но с 10 лет стал жить в Москве. По окончании школы пошел работать токарем на завод в Сокольниках.

Писать стихи начал рано: первое произведение — повесть из школьной жизни «Этажи» (1930). В 1930-е гг. свои стихи молодой поэт печатал в журналах «Рост», «Огонек», «Молодая гвардия». За два года до войны Ошанин окончил Литературный институт им. М. Горького.

Лев Ошанин не состоял на военном учете по состоянию здоровья (слабое зрение), но во время Великой Отечественной войны неоднократно выезжал на передовую (Западный, 3-й Белорусский, Карельский фронты). Работал в военных газетах, выступал перед бойцами, писал новые стихи

и песни. В 1943–1945 гг. были написаны песни «В белых просторах», «Это ничего», «Дороги», «Ехал я из Берлина», «Возвращение». Песня «Дороги» — одна из трех лучших песен войны, по мнению маршала Советского Союза Г.К. Жукова. В песнях Отечественной войны широко представлен фронтовой быт: боевые походы, короткий солдатский отдых с шутками, товарищескими беседами, грустными лирическими раздумьями о любимой, о далеком доме. К военно-бытовым песням относятся «застольные» солдатские песни, песни о шинели, тельняшке, табачке и т. д. Разнообразны они и по форме: лирико-плясовые, вальсовые, частушечные. Песенная лирика передает драматизм военного времени:

Эх, дороги...
Пыль да туман,
Холода, тревоги
Да степной бурьян.

Песенная лирика утверждает бессмертие героических свершений в благодарной памяти:

Снег ли, ветер,
Вспомним, друзья, —
Нам дороги эти
Позабыть нельзя!

На этом обыденном фоне вырастает не риторическое, не декларативное, не любящее о себе кричать и выпячиваться коренное чувство глубокого патриотизма и большой любви к родине, не дающее сомневаться в искренности слов поэта:

Очень дальние дали
Мы с друзьями прошли
И нигде не видали
Лучше нашей земли.

После войны выходит первая книга стихов Льва Ошанина «Всегда в пути» (1948). Затем последовали сборники «Дети разных народов», «Беспокойные сердца», «Стихи и песни о друзьях», «Тебе, мой друг», «Стихи о любви», «Раздумья», «Я и ты» и др.

Напевность ошанинских строк делает их памятными для миллионов: «Много дальних и трудных дорог я прошел за любовью твоей»; «Меня мое сердце в тревожную даль зовет» и др. Оттолкнувшись от простого детского рисунка, поэт создает песенный гимн Жизни:

Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я.
(«Пусть всегда будет солнце!»)

Светлов Михаил Аркадьевич (настоящая фамилия Шейнкман; 1903–1964) — один из представителей советской героико-романтической поэзии формировавшейся еще в 1920-е годы. Он родился в г. Екатеринославе в бедной еврейской семье (отец был мелким ремесленником). В 1917 г. в газете «Голос солдата» было напечатано первое его стихотворение. Как Э.Багрицкий, Н. Тихонов и другие поэты, Светлов был участником гражданской войны и в качестве добровольца-стрелка 1-го Екатеринославского территориального полка сражался на фронте. Он встретил войну уже прославленным поэтом, отразившим мечты миллионов о всемирном счастье, которое, наивно верилось ему, будто бы несет с собой русская революция («Гренада», 1926). Другое его знаменитое стихотворение «Каховка», созданное в 1930-е годы. И «Гренада», и «Каховка» были положены на музыку, стали песнями и приобрели популярность.

В годы Великой Отечественной войны Светлов был корреспондентом газеты «Красная Звезда» на Ленинградском фронте и корреспондентом ряда фронтовых газет, написал о героях-панфиловцах поэму «Двадцать восемь» (1942), цикл «Из стихов о Лизе Чайкиной» (1942) и ставшую одним из лучших произведений поэта, хрестоматийной, — балладу «Итальянец» (1943). Во второй половине 1950-х гг., во время «оттепели», Светлов вместе с другими поэтами старших поколений переживает свою вторую молодость, о чем свидетельствуют его последние книги стихов «Горизонт» (1959) и «Охотничий домик» (1964, вышел посмертно). В стихотворении «Горизонт» (1957) он писал:

Мы — мои товарищи и я —
Открываем новые края.
С горечью я чувствую теперь,
Сколько было на пути потерь!
И пускай поднялись обелиски
Над людьми, погибшими в пути, —
Все далекое ты сделай близким,
Чтоб опять к далекому идти!

После многолетнего молчания в 1959 году с выходом книги стихов «Горизонт», состоялось как бы второе рождение поэта. Затем были изда ны еще две книги — «Охотничий домик» (1964) и «Стихи последних лет» (1966).

«Новый» Светлов тоже был романтиком. Но если в молодости он любил монолог-песню, то теперь ему стало важно еще и услышать отклик на свои слова, отреагировать на этот отклик. Поэт предпочитал внутренний диалог-размышление: «Я за то, чтоб искусство стало беседой». Таковы его «Советские старики», «Разговор», «Павлу Антокольскому» и др.

Пафос и простота, благородство и естественность, ироничность и скромность органично сливаются в поэзии Светлова.

Слуцкий Борис Абрамович (1919–1986). Когда началась Великая Отечественная война, на фронт уходили и поэты разных поколений. И седые ветераны гражданской, и та интеллигенция, которая представляла нашу советскую культуру в 1930-е годы, выйдя из институтов, придя с

заводов и сел. Почти все они были тогда молоды. Они были неопытны в жизни, в военном искусстве, но уже заявили о себе в поэзии — талантливо, патриотично... Среди них был и Борис Слуцкий, двадцатидвухлетний харьковчанин, студент московского Литературного института имени Горького, еще не выпустивший поэтических книг. Уже в июле доброволец Слуцкий был тяжело ранен, после госпиталей, переформировки участвовал в битве под Москвой, воевал на Южном фронте, прошел пешком с войсками всю Украину, Молдавию, воевал на Балканах. Замполит батальона, потом — начальник группы по работе среди войск противника, майор Б. Слуцкий закончил войну в Австрии.

Первая книга стихов «Память» вышла поздно, в 1957 году, однако она сразу же заставила говорить об авторе. Борис Слуцкий встал в ряды зрелых серьезных поэтов твердо и определенно. Для Б. Слуцкого была свойственна подчеркнутая «прозаизация» стиха. Можно сказать, что учеба у Б. Пастернака не прошла даром. Его стихи поразили суровой прямотой и определенностью позиции, резким «наведением на фокус». Его картины войны (война была главным объектом его внимания в первой книге, остается важным слагаемым опыта и в последующих) подкупали документальной точностью, пронзительным чувством правды. Герой Слуцкого — человек из народа, сам народ. Поэт в понимании Слуцкого — прежде всего человек чести, долга. Потому его выводы о жизни так категоричны, ясны, недвусмысленны. Они твердо стоят на почве реальных интересов людей, подлинных конфликтов. Эстетика Слуцкого — эстетика документа, факта. Сторонники лирики отвлеченной, занятой переживаниями, оттенками неясных чувств, поэзию Б. Слуцкого не воспринимают. А сам Б. Слуцкий нередко полемически подчеркивает свое неприятие «красивостей», банальностей, позы.

Героическое не оторвано от главного — гуманизма. В его стихотворении «Памятник» до конца торжествует идея подчинения человека долгу, но, не снижая темы «гранита», темы вечной памяти о подвиге, он постоянно помнит и о том, что памятники отливают по живым меркам, что

...стал я гранитным,
а был я живым, —

как говорит его герой в своем посмертном монологе. В поэзии Б. Слуцкого война, военная тема получила новый объем и глубину.

«Он умеет осознать то, что другие только предчувствуют», — сказал о поэте Илья Эренбург. Действительно, в стихах Слуцкого многое как бы сказано впервые в поэзии. Так, «физики и лирики» — крылатое выражение поэта стало поговоркой, вошло в быт именно потому, что в нем соединилось в формуле одно из основных для нашего времени технической революции противоречий — между триумфальным размахом научной деятельности и относительно устойчивым миром души.

Поэтическая мысль в стихах «Лошади в океане», «Школа для взрослых», «На выставке детских рисунков», «Перевожу с монгольского и польского...», «Перерыв» и многих других полна общего серьезного содержания. Это кажется уже не стихами, а самой жизнью:

И суровое наше сознание
Диктовало пути бытию, —

так, шутливо переосмысливая азы марксизма, писал поэт, утверждая торжество духа над материей. И эта духовная первооснова, рождающая веру в правое дело, убежденность в нем и стойкость в отстаивании справедливости, делает поэзию Слуцкого героической.

Как художник Б. Слуцкий сильнее в темах драматических, конфликтных. Два своих избранных тома, в разные годы, он назвал одинаково: «Память». В этой памяти главное — Война. Но если военные стихи Слуцкого, рожденные там же, в огне, на передовой, и первые послевоенные выделялись своей достоверностью и вниманием к трудным проблемам военного быта и жизни души, осмыслением увиденного и пережитого, то в последующие годы поэт все чаще возвращается к теме памяти не для закрепления уже завоеванных поэтических плацдармов — он хочет проследить, как прошлое, в том числе и война, живет в нас, как в психологическом и историческом планах срастаются понятия добра и истины, демократизма и коллективности, родины и человечества. Его стихи все более становятся историческими в самом высоком смысле этого слова.

Софронов Анатолий Владимирович (1911–1990) родился в г. Минске в семье юриста. Детские и юношеские годы будущего поэта прошли на Дону, в казачьей среде. В конце 1920-х гг. Софронов участвовал в строительстве Ростсельмаша, а затем около шести лет работал на этом заводе слесарем. Позже Софронов не раз подчеркивал, что Ростсельмаш стал для него «хорошей школой жизни», поэтому не случайно, что первая книга стихов поэта «Солнечные дни» (1934) была посвящена именно этому заводу.

Как художник (повторим сказанное ранее), Софронов не обладал большим талантом: у него был довольно бедный язык, его сюжеты обычно мало изобретательны и нарочито искусственны. Числились за ним и другие художественные грехи. Но в некоторых произведениях, особенно песенного свойства, ему удалось сказать правдивое поэтическое слово.

С первых дней войны Софронов находился на Западном фронте: работал в армейской газете 19-й армии И.С. Конева, был ранен. С осени 1942 г. и до конца войны Софронов был специальным корреспондентом газеты «Известия». Журналистскую работу совмещал с написанием стихов и песен. Бывал на многих фронтах. В ноябре 1942 года перелетел линию фронта и оказался на Брянщине, в партизанском лагере. Там впервые в партизанской землянке и спел песню «Шумел сурово брянский лес».

В поэзии Софронова всегда наличествовал песенный элемент, не говоря уже о том, что им написаны десятки стихов-песен. Многие из стихотворений Софронова положены на музыку и стали широко известными в народе песнями: «Шумел сурово брянский лес» (1942), «Споем, товарищи!» (1942), «Ходят соколы» (1942), «Краснотал» (1942), «Расцвела сирень» (1946), «Дай руку, товарищ далекий» (1948), «От Волги до Дона» (1951), «Здравствуй, столица!» (1947), «По Дону гуляет казак молодой» (1938), «Как у дуба старого...» (1937), «Склонилась ивушка» (1957), «Ах, эта красная рябина...» (1971) и другие.

За время войны Софронов выпустил ряд поэтических сборников: «Казачья слава» (1942), «Конногвардейцы» (1942), «Ковыли» (1944), «Степные солдаты» (1944) и «Стихи» (1945). Последовательность появления этих книг свидетельствовала о том, что лирика поэта становилась весомее и проникновеннее. Показательно в этом отношении стихотворение «Мы ласкаем чужих детей...» (1943), которое поэт посвятил своей дочери:

Может, где-то в моем краю
Бородатый, небритый дядя
Дочку ласковую мою
Так же нежно и бережно гладит.
И она ему в этот час
Говорит и глядит на медали:
«Где мой папа воюет сейчас?
Вы на фронте его не видали?»

После войны Софронов более 30 лет, с 1953 по 1986 г., был главным редактором журнала «Огонек». В эти же годы он продолжал писать стихи, выпуская поэтические книги («Казачья весна», 1946; «Марш победителей», 1947); «Стихи», 1947; «Перед знаменем», 1948 и др.) и поэмы («Бочонок», 1939; «Батожок», 1944; «Хмель-хмелек», «Миус», обе — 1945; «Золотой берег», 1944–1945 и др.). С середины 1940-х гг. Софронов выступает как драматург. Он — автор более 40 пьес, которые различны по своим жанровым особенностям, по своему материалу и по своей проблематике, но в целом довольно низкого качества (Софронов, например, отнял у русского языка прекрасное слово «стряпуха»), вызывавшие суровые оценки критики, а иногда и прямые насмешки.

Фатьянов Алексей Иванович (1919–1959) родился на Владимирской земле. В 1929 г. семья переехала в Подмосковье. В 1938 г. он окончил ГИТИС, два года спустя — в 1940 г. — Фатьянов стал членом ансамбля красноармейской песни и пляски Орловского военного округа. Свои первые стихи он посылал в окружную газету и в «Орловскую правду».

Великая Отечественная война застала ансамбль в авиационном гарнизоне в Брянской области. За двадцать пять дней войны ансамбль дал пятьдесят четыре концерта. Фатьянов пишет сатирические частушки, сценки, песни. Его вдохновение и работоспособность неистощимы. На передовых позициях Брянского фронта бойцы хорошо встречают поэму Фатьянова «Скрипка бойца» и песню «Сходит с линкора моряк». Фатьянов неоднократно просится на фронт, но его оставляют в ансамбле. Ансамбль, попав в окружение, трое суток прорывается сквозь вражеское кольцо.

В начале 1942 г. артисты выступили перед воинами прославленной Панфиловской дивизии. Это был последний фронтовой концерт Фатьянова — после разгрома фашистов под Москвой ансамбль был направлен в войска Южно-Уральского округа. На берегу реки Урал произошла встреча Фатьянова и В. Соловьева-Седого, который впоследствии вспоминал: «Ко мне подошел солдат в кирзовых сапогах — красивый, рослый молодец, го-

лубоглазый, с румянцем во всю щеку, назвался Алексеем Фатьяновым, поэтом, прочел, встряхивая золотистой копной волос, свою песню «Гармоника». Песня мне понравилась лиризмом, напевностью, юмором. Еще больше мне понравился автор. Чувствовалась в нем богатырская сила...»

В результате творческого содружества Фатьянова и Соловьева-Седого уже в 1942 г. появились две замечательные песни — «На солнечной поляночке» и «Соловьи». Маршал Г.К. Жуков назвал «Соловьев» среди трех лучших песен Великой Отечественной войны. После «Соловьев» последовали песни «Ничего не говорила» (1943), «Давно мы дома не были...», «Где ж ты, мой сад?» (1944). Среди песен 1945-го, победного года следует назвать такие, как «Далеко родные осины» и знаменитая песня о Ленинграде — «Наш город»:

В целом мире нет, нет красивее Ленинграда моего.

Солдаты признавали песни Фатьянова своими, переписывали их тексты из армейских газет. Эти песни шли с бойцами в годы войны по лесам, полям и болотам, помогали им жить, воевать, работать, поддерживали их в трудную минуту.

После войны А. Фатьянов создает такие замечательные песни, как «Где же вы теперь, друзья-однополчане?», «В городском саду», «Золотые огоньки», «По мосткам тесовым...», «Поет гармонь за Вологдой», «Мы люди большого полета», «Путевая-дорожная».

Тема авиации является одной из ведущих в военном творчестве Фатьянова. Он написал несколько песен о летчиках и затем с успехом пишет для кинофильмов о летчиках «Небесный тихоход» песни — «Перелетные птицы» и «Потому что мы пилоты». К спектаклю «Свадьба с приданым» написал песни «Хвастать, милая, не стану», «На крылечке твоём», «Зацветает степь лесами». Особенно популярной стала песня «Когда весна придет» из фильма «Весна на Заречной улице». Для фильма «Дом, в котором я живу» написал песню «За Рогожской заставой».

Сердечно встречали песни Фатьянова поэты-современники — М. Луконин, А. Твардовский. Как личность Фатьянов обладал душой нежной и широкой — это сказалось и в его песнях, в тайне их обаяния, в волшебстве воздействия на слушателей. Феноменальна изначальная песенность лирического склада Фатьянова, стихи, которые он отдавал композитору, по словам М. Матусовского, «были уже почти песней, музыка уже жила и звучала в них где-то внутри самой поэтической строки». Природную одаренность дополняла постоянная работа автора над словом. При внешней непритязательности текстов Фатьянова они — плод большого мастерства.

К сожалению, при жизни поэта вышла только одна книга его стихов, однако поэтическое творчество А. Фатьянова является ярким свидетельством неизбывной песенной силы России.

Ваншенкин Константин Яковлевич (1925) родился в Москве в семье инженера. Семнадцатилетним ушел в армию, служил в воздушно-десантных войсках, воевал на 2-м и 3-м Украинских фронтах. В 1953 году окончил Литературный институт им. М. Горького.

Основные темы творчества Ваншенкина обозначены в популярной песне на его стихи (муз. Э. Колмановского) — «Я люблю тебя, Жизнь...» (1956). Ваншенкин чаще всего пишет о послевоенной жизни в ее повседневных проявлениях, о своей армейской юности и о своих сверстниках, которые погибли, защищая жизнь, а также любви, о женщинах и детях, о родной природе; причем все эти темы предстают в разнообразных взаимосвязях, объединенных индивидуальной неповторимостью их лирического восприятия и выражения. Лирика Ваншенкина весьма своеобразна: в ней нет безраздельного господства субъективных чувств, нет лирического эгоцентризма, она весьма чутка к жизни других людей и их переживаниям. Эпическая жизнь изображается поэтом не в больших событиях, а в повседневных эпизодах, не в монументальных повествовательных произведениях, а в коротких стихотворениях, имеющих характер бытовых зарисовок. Даже жизнь у смерти на краю описывается им как нечто будничное, хотя и навсегда запоминающееся. В стихотворении «Земли потрескавшейся корка...» (1952) поэт рассказал как он со своим другом закуривал на передовой:

Слепил сигарку я прилежно
И чиркнул спичкой раз и два.
А он сказал мне безмятежно:
— Ты сам прикуривай сперва...
От ветра заслонясь умело,
Я отступил на шаг всего,
Но пуля, что в меня летела,
Попала в друга моего.

Лирика Ваншенкина строго реалистична, она близка к лирике И. Бунина, М. Исаковского, А. Твардовского и Я. Смелякова. Влияние Бунина больше всего чувствуется в пейзажной лирике Ваншенкина, Исаковского — в песнях, Твардовского и Смелякова — в изображении текущей повседневности и в портретных зарисовках современников. Как реалисту Ваншенкину чуждо все иррациональное, мистическое, демоническое, исключительное; он стремится запечатлеть только то, что стало явленным, доступным непосредственному наблюдению и восприятию, достаточно определенно оформившимся и закрепленным в психологии человека и обстоятельствах повседневной жизни. В его лирике прозаические стороны жизни не противопоставлены резко ее поэтическим граням, сама жизнь — ее смыслу. Поэт, конечно, видит, что качества жизни неодинаковы, разнообразны и диалектически противоречивы, но он не драматизирует их, не разрывает их визуальных связей, не подчеркивает их контрастность, а стремится в первую очередь выявить в них то, что их объединяет, делает их благоприятными для человека. Даже смерть — это часть жизни, залог ее постоянного обновления. Не случайно в книге стихов «Дорожный знак», например, где поэт постоянно обращается к невозвратимым утратам военной поры («Курсанты», «Баллада о последнем», «Больничная баллада», «Это правда», «Сверстники» и др.), много лирических размышлений о детях, о новом поколении («Новое поколение»,

«Одиночество ребенка», «Детский рисунок», «В детстве», «Дети в цирке», «Облака, мосты...», «Эти дети»). Взаимодействие темы детства с темой военных утрат композиционно связывает эту книгу стихов, подчеркивая диалектическую неразрывность прошлого, настоящего и будущего, жизни и смерти.

Видное место в лирике Ваншенкина занимают песни. Кроме знаменитой песни «Я люблю тебя, Жизнь...», им написаны известные песни «Мы вас подождем...» и «За окошком свету мало», «Женька», «Я спешу, извините меня» и многих других. Особая доля оказалась у песни «Алеша»: она стала гимном болгарского города Пловдива, где русскому солдату Алеше, освободителю Болгарии от фашизма, поставлен памятник.

Большой интерес представляют статьи и заметки Ваншенкина о поэзии, его воспоминания о старших товарищах и наставниках (Твардовском, Исаковском, Смелякове, Антокольском, Мартынове) и литературных сверстниках (Луконине, Гудзенко, Фатьянове, Орлове, Быкове, Винокурове и др.).

Винокуров Евгений Михайлович (1925–1993) родился в Брянске в семье военнослужащего. В январе 1943 г. поступил в артиллерийское училище, которое закончил осенью того же года и стал командиром артиллерийского взвода; воевал на 4-м Украинском фронте, в Карпатах, войну закончил в Силезии.

После войны поступил в Литературный институт им. М. Горького. В год окончания института (1951) вышла первая книга Винокурова «Стихи о долге», за которой последовали «Синева» (1956), «Признанья» (1958), «Лицо человеческое» (1960), «Слово» (1962), «Музыка» (1964), «Характеры» (1965), «Ритм» (1966), «Зрелища» (1968), «Жест» (1969), «Метафоры» (1972), «В силу вещей» (1973), «Сережка с Малой Бронной» (1975), «Контрасты» (1975), «Жребий» (1978), «Благоговение» (1981), «Бытие» (1982), «Космогония» (1983), «Ипостась» (1984), «Участь» (1987), «Равноденствие» (1989). В заглавия книг поэт вкладывал эмблематический смысл, ибо они указывали на разные грани и особенности его творческой индивидуальности, и он не случайно ввел их в определение поэзии.

Основу художественного мировосприятия и стиля Винокурова составляет сложная система контрастов и метафорических сопряжений микро- и макромира. Поэт считает: «Наличие полярностей необходимо миру — без полярностей не существует ни один мир, тем более не может существовать такой мир, как мир поэзии».

Ядром этого мировосприятия и стиля, основанного на сложной системе взаимосвязанных контрастов, является личность и характер поэта. Психологический опыт военных лет обострил у Винокурова чувство полярности мира, помог воспринять многообразие жизненных коллизий, в том числе драматических, дал возможность ощутить «трагическую подоснову мира» и вместе с тем усилил стремление поэта к гармонизации противоположностей.

В поэтическом мире Винокурова все начинается с малого, обыденно-земного. В стихотворении «Мы из столбов и толстых перекладин...» (1947) поэт рассказал, как в армейской самодеятельности за исполнение

роли Гамлета из одноименной трагедии Шекспира взялся ефрейтор Дядин, не обладавший для этого никакими природными данными:

Он был степенный, краснощекий, плотный,
Со множеством веснушек на лице.
Бывало выйдет, головой поникнет,
Как надо, руки скорбно сложит, но
Лишь только «быть или не быть?» воскликнет,
Всем почему-то делалось смешно.

Поэту, разумеется, понятно, почему всем становится смешно. Дядин, конечно, никогда не станет блистательным исполнителем роли Гамлета, но чрезвычайно важно его желание подняться над собой, его тяга к такой своей противоположности, которая является для него воплощением чего-то высокого, сложного. Именно этим, а еще тем, что он «свой», «наш», и близок ефрейтор поэту, который с определенной долей торжественности заявляет:

Я Гамлетов на сцене видел многих,
Из тьмы кулис входивших в светлый круг,
Печальных, громогласных, тонконогих...
Промолвит слово — все затихнет вдруг,
Сердца замрут, и задрожат бинокли...
У тех — и страсть, и сила, и игра!
Но с нашим вместе мерзли мы, и мокли,
И запросто сидели у костра.

Со временем у Винокурова все больше возрастал и углублялся интерес к истории, точнее — к философии истории, отечественной и мировой. В стихотворении «Учитель истории» (1961), рассказывая о личном участии в истории, в войне, он вместе с тем на примере фашистской Германии постигает, как «философская система военной делается вдруг». Проблемы истории и ее связей с современностью занимают видное место в книгах Винокурова: «Характеры» (стихи из цикла «Россия и революция»), «Зрелища» (стихи из цикла «История»), «В силу вещей» (цикл «Аттила», стихи «Гунны», «Петр», «Старый Кант подсел поближе к лампе...», «Карамзин», «Чужеземец», «Разин», «Монгол» и др.).

Е. Винокуров умел самое обыкновенное, невзрачное дело, например, стирку белья, превратить в высокий поэтический труд («Моя любимая стирала...») и выразить свое чувство к любимой женщине. Эту особенность поэта заметил К. Чуковский.

В книге «Бытие» поэт обращается к весьма редкому для него жанру поэмы. В лирической и историко-философской поэме «Табу» как и в стихотворении «Учитель истории», Винокуров стремится понять, почему Германия, в прошлом страна великих музыкантов, философов и поэтов, при Гитлере превратилась в источник мирового зла. Поэма представляет из себя необычное для лаконичного Винокурова рассуждение, состоящее из стихотворных звеньев, связанных между собой общей темой, но не сю-

жетным действием, изображение которого явно не является уделом поэта. Это растянутое рассуждение, заканчивается попыткой весьма банального и не очень вразумительного афоризма:

легко быть зверем
и легко быть богом,
быть человеком —
это тяжело!

Растянутасть поэмы лишь оттеняет бесспорность того факта, что Винокуров является прежде всего — лирик, большой мастер малой формы — короткого, философски, эмоционально и исторически насыщенного стихотворения. Ему принадлежит и стихотворение, которое, будучи положенным на музыку, стало широко известной песней «В полях за Вислой сонной...» (1953):

В полях за Вислой сонной
Лежат в земле сырой
Сережка с Малой Бронной
И Витька с Моховой.

Гудзенко Семен Петрович (1922–1953) родился в Киеве в семье инженера-строителя. В 1939–1941 гг. учился в МИФЛИ (Московском институте философии, литературы и искусства), в июле 1941 г. ушел добровольцем на фронт, участвовал в боях под Москвой. Зимой 1942 г. воевал в составе лыжного отряда, был ранен; позднее работал литсотрудником военной газеты. Первые стихи С. Гудзенко опубликовал в армейской печати в 1941 г. В последующие годы вышли его книги «Однополчане» (1944), «Стихи и баллады» (1945), «После марша» (1947), «Закарпатские стихи» (1948), «Битва» (1948), «Дальний гарнизон. Поэма» (1953), «Новые края» (1953).

Наиболее значительными в творчестве Гудзенко являются его фронтовые стихи и баллады. В стихотворении «Перед атакой» поэт выразительно и правдиво рассказал о психологическом состоянии солдата перед боем и особенно после боя:

Когда на смерть
Идут, — поют,
А перед этим можно плакать,
Ведь самый страшный час в бою —
Час ожидания атаки...
Мне кажется, что я магнит,
Что я притягиваю мины.
Разрыв — и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи

Окоченевшая вражда,
Штыком дырявящая шею.
Бой был короткий. А потом
Глушили водку ледяную
И выковыривал ножом
Из-под ногтей я кровь чужую.

Даже нарочито грубые натуралистические детали оказываются психологически уместными и художественно оправданными.

Среди баллад Гудзенко выделяются своей психологической проникновенностью и достоверностью «Баллада о дружбе» (1942–1943) и «На снегу белизны госпитальной...» (1945). Фронтовая дружба проверяется трагедийным, но добровольным выбором: кому из друзей идти на боевое задание, с которого трудно вернуться живым:

Не зря мы дружбу берегли,
Как пехотинцы берегут
Метр окровавленной земли,
Когда его в боях берут.

В балладе «На снегу белизны госпитальной...» Гудзенко рассказал о самоотверженности военного врача, который, спасая других, погибает сам:

...Одного человека не спас военврач —
Он лежит на снегу белизны госпитальной.

Лирическую проникновенность балладе придает обращение поэта к девушке с просьбой не плакать о своем ненаглядном и милом, хотя поэт и чувствует, что о таком самоотверженном человеке, как погибший военврач, не плакать нельзя.

В стихотворении «Мы не от старости умрем, — От старых ран умрем мы» Гудзенко не только пророчески предсказал свою раннюю смерть, но и сказал, от чего будут умирать другие фронтовики. Характерен для многих, вернувшихся с войны, и вопрос, который волнует героя стихотворения:

Он хочет знать, что было здесь,
Когда мы были там...

Этот вопрос солдата мог быть обращен как к отдельной женщине, так и к обществу в целом. Судьба, к сожалению, не отпустила С.Гудзенко времени, чтобы он смог найти ответ на этот вопрос.

Друнина Юлия Владимировна (1924–1991) родилась в Москве, в учительской семье. В 1941 г. ушла на фронт, была санинструктором, дважды ранена, награждена орденом Красной Звезды и медалью «За отвагу», демобилизована по ранению в конце 1944 г. В 1952 г. Ю. Друнина окончила Литературный институт им. М. Горького. Первый сборник сти-

хов «В солдатской шинели» вышел в 1948 г. Сразу же надо сказать, что у Ю. Друниной мало художественно совершенно стихотворений, но некоторые вросли в нашу память, и это дает ей право на внимание и уважение потомков.

Пережитое на великой войне стало отправной точкой в развитии поэтического мировосприятия Друниной и сквозной темой ее лирики. Свой уход на фронт вчерашняя школьница объясняла просто, убедительно и проникновенно:

Я ушла из детства в грязную теплушку,
В эшелон пехоты, в санитарный взвод.
Дальние разрывы слушал и не слушал
Ко всему привыкший сорок первый год.
Я пришла из школы в блиндажи сырые,
От Прекрасной Дамы — в «мать» и «перемать»,
Потому что имя ближе, чем «Россия»,
Не могла сыскать.

Укороченность последней строки, резко изменяя ритм стихотворения, делая его волевым, подчеркивала решимость девочки взвалить на себя всю тяжесть мужской солдатской судьбы, глубину ее патриотических чувств, естественность судьбоносного выбора. Но и в суровых условиях фронтовой жизни, находясь постоянно в смертельной опасности, Друнина старается остаться женственной в своих чувствах и переживаниях, и эта женственность, не только сохраненная, но и обострившаяся в условиях передовой линии фронта, помогла ей, несомненно, быть не только самоотверженной сестрой милосердия, но и стать замечательной поэтессой. Друнина искренне и по-женски признается:

Я только раз видала рукопашный.
Раз — наяву. И тысячу — во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Самое страшное в том, что однажды увиденный рукопашный бой, в котором люди сходятся лицом к лицу, чтобы убивать друг друга, потом снится тысячу раз. Мало какой мужчина может признаться в испытанном им страхе, а вот юная девушка не скрывает его, и эта ее искренность говорила о том, что она находила в себе силы преодолевать страх, быть мужественной, и опять же «Потому что имя ближе, чем «Россия», Не могла сыскать».

Лирическая героиня Друниной на войне впервые испытала и поэтически, несмотря на экстремальные условия, пережила чувство любви:

Ко мне в окоп сквозь минные разрывы
Пришла твоя любовь.
Не знала я, что можно стать счастливой
У дымных сталинградских берегов, —

признается она в одном стихотворении, а в другом рассказывает:

Ждала тебя. И верила. И знала:
Мне нужно верить, чтобы пережить
Бои, походы, вечную усталость,
Ознобные сырые блиндажи...
Минуту счастья делим на двоих,
Пусть — артналет,
Пусть смерть от нас — на волос.
Разрыв! А рядом — нежность глаз твоих
И ласковый срывающийся голос.
Минуту счастья делим на двоих...

О такой любви редко когда было сказано в отечественной, в мировой поэзии. Именно на передовой у Друниной сложилась убежденность, которую она пронесла через всю свою жизнь: любовь может быть взаимной и безнадежной, краткой и длительной, легкой и трудной, но «не бывает любви несчастливой», ибо переживание любви, даже безответной, очищает, преображает и возвышает человека.

Другая «высокая точка отсчета» для Друниной — это рожденное на войне чувство солдатской дружбы, которое постоянно дает о себе знать в ее стихах и о фронтовых подругах и ровесницах («Зинка», «Однополчанке», «Званный обед», «Ты вернешься» и др.), и о погибших на войне парнишках, и о ветеранах («Солдатские будни», «Не знаю, где я нежности училась...», «Встреча», «А годы, как взводы, идут в наступленье...» и др.). Здесь, говоря словами самой поэтессы, она выступает «связной между теми, кто жив и кто отнят войной». С глубоким проникновением в души и творчество поэтов своего поколения написаны ею стихи, посвященные памяти Вероники Тушновой, Сергея Орлова (цикл «Под сводами души твоей высокой») и Бориса Слуцкого («Наш комиссар»).

До конца своих дней Ю. Друнина оставалась чуткой к жизни своих соотечественников и своей родины, ко всему, что происходило в мире. Однако ее самоубийство вряд ли можно рассматривать только как свидетельство ее бессилия перед чуждым ей поворотом социально-политических событий. В последнее время она действительно чувствовала бессилие своего поэтического и публицистического слова перед неприемлемым для нее ходом событий, но она не хотела покорно мириться с этим. В добровольном уходе Юлии Друниной из жизни следует, вероятно, видеть единственный оставшийся у нее, человека искреннего и благородного, человека-максималиста, способ протеста против совершающегося в мире.

Межиров Александр Петрович (1923–2009) родился в Москве. Со школьной скамьи в 1941 г. он ушел на фронт. В автобиографии «О себе» поэт писал: «Война потрясла меня до глубины души. Вмерзший в лед блокированный Ленинград. Окопы на Пулковских высотах. Рубежи под Синявином, в болотах, где нельзя рыть землянки, потому что под снегом незамерзающая вода. Костры и шалаши. Засыпая у костров, мы во сне инстинктивно ползли к огню, чтобы согреться, и вскакивали, когда заго-

рались шинели. Было тяжело, но ощущение духовного подъема всего народа придавало силы, чтобы жить и бороться».

В 1948 г. Межиров окончил Литературный институт им. М. Горького, а годом раньше вышла его первая книга стихов «Дорога далека» (1947), в которую было включено стихотворение «Человек живет на белом свете...» (поэт не ставит под стихами дат их написания, считая, что время их создания должно быть ощутимо и без дат), оказавшееся программным для всего творчества Межирова. «Я — лежу в пристрелянном кювете На перебомбленном рубеже», — рассказывал в нем Межиров, вспоминая только что прошедшую войну, а где-то («Где — не знаю. Суть совсем не в том») живет «человек... на белом свете», «на моей красавице земле», который «с мороза входит в теплый дом» и «в квартире зажигает свет». Здесь истоки контрастных и символических образов — «холода» войны и «тепла» мира, которые пройдут через все творчество поэта. Символический оттенок есть и у образа «человека... на белом свете». Для поэта, лежащего в «ледяном кювете», это воображаемое обобщенно-идеальное лицо, являющееся одновременно и его собственным двойником («Мой далекий отсвет! Мой двойник!»), образ которого и помогает преодолеть «гробовую полосу» войны и смерти:

С думой о далеком человеке —
Легче до атаки мне лежать.
А потом подняться, разогнуться,
От кювета тело оторвать,
На ледовом поле не споткнуться
И пойти в атаку —
Воевать.

Поэзия Межирова чаще всего воспринимается в ее обыденном, реально-бытовом плане. Любой житейский случай, как правило, описывается обстоятельно и вроде бы излишне подробно. Эта склонность к бытовым подробностям прямо-таки навязчиво бросается в глаза уже в стихотворении «Человек живет на белом свете»:

Я — лежу в пристрелянном кювете
На перебомбленном рубеже...
Я — вмерзаю в ледяной кювет.
Снег не тает. Губы, щеки, веки
Он засыпал. И велит дрожать...
Снег седой щетиной на скуле...

Пристрастие к реалистическим деталям свидетельствовало о стремлении поэта выявить в бытовом бытийное, увидеть в простом и обыденном нечто значительное, высокое, идеальное. Драматический, а порой и трагедийный путь к идеалу в поэзии Межирова несомненно носит романтический характер. Сам поэт говорил: «Когда я думаю о поэзии, она представляется мне таким явлением, которое возникает в точке пересечения ощущений реальности и идеала. Именно в этой точ-

ке может возникнуть искусство. По-иному оно, на мой взгляд, не возникает».

Первым послевоенным рубежом, на котором романтические идеалы Межирова столкнулись с суровой действительностью, было ужесточение сталинского режима после войны, пагубно сказавшееся на творчестве многих писателей. Влияние официальной идеологии сказалось и на сборниках стихов Межирова этих лет: «Новые встречи» (1949) и «Коммунисты, вперед!» (1950), в которых лирическая раскованность и открытость миру, проявившиеся в книге стихов «Дорога далека», уступили место балладным ритмам, внутренней сдержанности и волевым усилиям, направленным на преодоление трудных жизненных рубежей. В этом отношении весьма показательна приобретающая широкую известность баллада «Коммунисты, вперед!», написанная в духе баллад Н. Тихонова, отличавшихся динамикой и напряженностью сюжетного действия. В балладе нашло выражение и внутреннее состояние самого поэта, его решимость как художника преодолеть «тщету газетного листа», выйти из трудной ситуации к новым горизонтам своего творчества. Однако преодолеть риторику и вдохнуть в нее поэзию не удалось: стихотворение осталось трескучей декларацией, имитировавшей искренность чувства.

Творческий взлет у Межирова, как и у многих поэтов разных поколений, приходится на конец 1950-х — начало 1960-х гг. — на время «оттепели». Вслед за сборником «Возвращение» (1955) последовали «Ветровое стекло» (1961), «Прощание со снегом» (1964) и «Подкова» (1967). В них продолжает играть немалую роль волевое балладное начало, однако, теперь уже осложненное лирическими монологами. Нередко лирическое начало, обретая внутреннюю раскованность, становится песенным.

Духовно-нравственная чуткость позволяет Межирову одинаково глубоко воспринимать и «музыку» эпического, общенародного единства в годы великой войны, и «музыку» отдельных человеческих судеб, преимущественно женских. В стихотворении «Музыка» поэт рассказывал о том, как в годы Великой Отечественной войны

Стенали яростно, навзрыд,
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде.

Это была страсть к жизни в целом, страсть, которой были одержимы все и каждый человек в отдельности, страсть, которая обострилась перед лицом смерти. Рефрены, инверсии, анафоры, интонационные повышения и понижения передают накал лирического переживания, сопрягая контрастные планы в сложное единство: появляется символический образ струны, которая

через всю страну...
Натянута трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала.

Орлов Сергей Сергеевич (1921–1977) родился на Вологодчине в семье сельских учителей. Писать стихи и печататься (в районной газете) начал еще до войны. Его стихотворение «Тыква» было отмечено премией в 1938 г. на Всесоюзном конкурсе стихотворений школьников, за что начинающий поэт удостоился похвалы самого К.И. Чуковского.

Когда началась Великая Отечественная война, Орлов ушел на фронт, воевал на Волховском и Ленинградском фронтах, горел в танке. В 1954 г. окончил Литературный институт им. М. Горького. Первая книга стихов «Третья скорость» (это скорость, на которой танки шли в бой) вышла в 1946 г. Затем последовали новые сборники поэта: «Поход продолжается» (1948), «Радуга в степи» (1952), «Городок» (1953), «Стихотворения» (1954), «Голос первой любви» (1958), «Стихотворения. 1938–1956» (1959), «Одна любовь» (1963), «Колесо» (1965), «Созвездье» (1965), «Лирика» (1966), «Страница» (1969), «Верность» (1973) и др.

Характерные черты художественного мировосприятия и стиля Орлова проявились уже в стихотворении «Его зарыли в шар земной...» (сборник «Третья скорость»), которое сразу стало широко известным, а позднее воспринималось как ключевое в творчестве поэта. Это стихи о простом солдате, погибшем на великой войне. С яркой символической выразительностью и пронзительной проникновенностью Орлову удалось сказать о том, что самый обыкновенный солдат, отдавший свою жизнь ради спасения жизни на всей земле, достоин быть положенным не просто в землю, а в земной шар, который отныне становится для него не могилой, а космическим мавзолеем:

Ему как мавзолей земля —
На миллион веков,
И млечные пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолей...»

В этом программном стихотворении Орлова важны и такая деталь: парень положен в шар земной «руками всех друзей», и это значит, что к его судьбе, прижизненной и посмертной, причастны все его друзья и ровесники, все, прошедшие великую войну. Грандиозный образ солдата у Сергея Орлова проникнут сердечностью. Поэтическая условность воспринимается как обобщение непререкаемой всемирно-исторической правды¹.

¹ **От редакции.** Это обычное суждение о стихотворении С. Орлова не кажется нам верным и справедливым. Вполне вероятно, что поэт задумал создать грандиозный символический образ солдата и положить его в великолепный космический мавзолей. Однако воплотить эти поэтические чувства поэту не удалось: солдат лишен необходимой сердечности и его образ не превращается в желаемый автором символ. В сти-

У Орлова еще со школьных лет проявился интерес к космосу, интерес не столько научно-технического, сколько поэтического свойства. Думы о космосе резко обострились в результате увиденного и пережитого на войне, которую он приравнивал к новому сотворению мира. На всю послевоенную жизнь поэт смотрит глазами солдата-победителя, глубоко и с гордостью сознающего и чувствующего что своим сегодняшним и грядущим бытием жизнь обязана ему и его товарищам, всем, прошедшим через фронт, погибшим и оставшимся в живых («Это было все-таки со мной...», «Ровесникам!» и мн. др. стихотворения). Отсюда влюбленное и оптимистическое отношение к жизни после войны, хозяйско-гражданственный интерес ко всему происходящему в мире, особенно пристальное внимание ко всему хорошему, доброму в мирной жизни родины.

Идея сохранения памяти о безымянных героях прошла через все творчество Орлова. В одном из последних своих стихотворений — «Где вязы кронами сплелись...», посвященном Ю. Друниной, — он ради увековечения безымянных жертв рассказал о том, как целый партизанский лазарет был вырезан «в лесу под Старым Крымом». В сущности, все, написанное поэтом, является борьбой с забвением тех, кто отстоял жизнь на земле. Воспоминания о войне будут постоянно возникать и в лирической поэме «Одна любовь».

Поэт отдал времени право отмерять сердцу: где любовь — и где счастье («Я был бы не таким в минувшем веке»). Время своего поколения он измерял великой войной и войне позволил определить судьбу любви:

Пусть счастье наше личное война
Легко разбила, как стекло на части.
Но есть любовь — сильнее войны она.
А кто сказал, что нет любви без
Счастья?..

Самойлов Давид Самуилович (настоящая фамилия — Кауфман; 1920–1990) родился в Москве. В 1938–1941 гг. учился в МИФЛИ. Участник Великой Отечественной войны. Печататься начал в 1941 г.: в журнале «Октябрь» (№ 3) в подборке «Поэзия студентов Москвы», организованной И. Сельвинским, было опубликовано под его настоящей фамилией (псевдоним в память об отце появился после войны) стихотворение «Охота на мамонта».

хах С. Орлова много эффектности и романтической аффектации, но мало художественного вкуса и подлинного поэтического чувства, ибо в их основании лежит рациональный контраст между малостью человека и грандиозностью земного шара, причем человек и земной шар чужды друг другу — человек с каким-то странным удивлением недоумевает, как это его, такого ничтожного («а был он лишь солдат»), положили прямо в земной шар, исполненный величия, тогда как он (солдат) этого недостойн, а шар не готов принять в свое лоно такую ничтожную малость как человек. Вряд ли «простому человеку» нужен мавзолей, а не скромная, но близкая живым и дорогая им могила. Неизмеримо больше человечности и поэтичности в стихах Ахматовой о земле, в которую ложимся и которую зовем без всяких реверансов перед огромным земным шаром и без принижения собственного достоинства «своею».

Поэтическое мировосприятие и стиль Самойлова, основанные на глубоко чувстве истории и преемственности культурных традиций, являются в основном реалистическими, с некоторой долей фантастического романтизма, родственными главным образом гармоническому мировосприятию и стилю Пушкина и Ахматовой. Самойлов и современность воспринимает как историю. Он не идет по горячим следам событий и тем более не стремится опередить время; ему «обычно необходим хронологический разрыв, чтобы субъективно воспринятое и пережитое несколько отстранилось, обрело внутренний строй и внешнюю рельефность, свойства исторического объекта. Именно потребность во временной дистанции объясняет, почему первая книга поэта вышла только тринадцать лет спустя после войны.

Ключевым, заглавным стихотворением поэта, его художественным паролем стало стихотворение «Сороковые», которым открывалась книга «Второй перевал»:

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые,
Где извещения похоронные
И перестуки эшелонные.
Гудят накатанные рельсы.
Просторно. Холодно. Высоко.
И погорельцы, погорельцы
Кочуют с запада к востоку...

Рок, неотвратимая судьба, несущая гибель человеку, — важнейший атрибут трагедии. Панорама трагических «сороковых, роковых» дана Самойловым в движении, ход которого слышится в рокочущем перестуке вагонных колес, выразительно переданном в звуковой инструментровке стиха. Три безличных предложения: «Просторно. Холодно. Высоко» — говорят о том, что происходящее трагическое событие, при всех своих неисчислимых утратах и бедах, относится к числу высоких трагедий, то есть поэт косвенно, иносказательно дает понять, что идет война великая, освободительная. По контрасту с высоким, трагическим, движущимся историческим событием себя поэт рисует в статике и с бытовыми, будничными подробностями:

А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звездочка не уставная,
А вырезанная из банки.
Да, это я на белом свете,
Худой, веселый и задорный.
И у меня табак в кисете,
И у меня мундштук наборный.
И я с девчонкой балагурю,
И больше нужного хромаю,
И пайку надвое ломаю,
И все на свете понимаю.

В отличие от трагического фона настроение молодого бойца, только что выписавшей из госпиталя и ждущего, вероятно, новой отправки на фронт, непринужденно и жизнерадостно. Герой противопоставит смерти своей физической молодостью своим юношеским жизнелюбием, которые в данном случае приобретают бытийный характер. Такое мировосприятие в общих чертах сохранится и в последующем творчестве поэта¹.

Жестокие раны нанесла война. Долго не заживали они и в облике городов, обезображенных шрамами от пуль, снарядов и бомб, и в душе человеческой, уязвленной горечью потерь и страданий. Поэты, ставшие известными еще до 1941 г., и новое поколение (С. Наровчатов, М. Луконин, Ю. Друнина, С. Гудзенко и др.), заявившее о себе уже на войне, долго еще возвращались к ее незабываемым дням, долго еще, по образному выражению Ю. Друниной, наша поэзия носила фронтовую шинель. Порой самим авторам не верилось, что все, о чем рассказано в их стихах, случилось на самом деле. Для некоторых же из поэтов военная тема впоследствии так и осталась главной в их творчестве.

В первые послевоенные годы радость победы была неотделима от тяжелого чувства огромных утрат. Послевоенная поэзия заговорила трудно, преодолевая боль воспоминаний. «Жестокая память» войны была еще очень свежей и острой. Война и все, что с ней связано, настолько глубоко вошло в сознание поэтов, что даже темы вполне мирного характера нередко раскрывались в атмосфере постоянного ощущения недавнего прошлого. И настоящим призывом звучат слова А. Твардовского:

...Прошла война, прошла страда,
Но боль взывает к людям:
Давайте, люди, никогда
Об этом не забудем.

Пусть память верную о ней
Хранят, об этой муке,
И дети нынешних детей,
И наших внуков внуки.

Поэтические образы многих стихов и поэмы выросли на почве военного опыта: «и, как гвардейский миномет, сверкает автоген», «передний край труда», «зенитные сосен стволы» и т.п. Это качество послевоенной поэзии органически выражало мироощущение не только поэтов, но и всех бывших воинов.

Война обострила гражданские чувства людей, способность человека к самоотверженности во имя великой общенародной идеи. Она как бы по-

¹ Войдя в поэзию зрелым мастером, Д. Самойлов не ограничился военной темой. Развиваясь, он превратился в большого поэта, которому оказались равно доступны история и современность, лирическое признание и философское раздумье. См. об этом в других разделах учебника.

теснила в его душе личные потребности. Поэтому готовность к новым испытаниям и невзгодам, вызванным необходимостью победить разруху и материальные лишения, осознавались как продолжение солдатского долга. В поэзии этих лет почти невозможно отделить тему войны от темы мира. Более того, на решении буквально всех проблем времени — социальных, политических, нравственных — лежит печать войны как высшей проверки подлинно человеческих качеств.

В лучших поэтических произведениях второй половины 1940-х — начала 1950-х годов, в отличие от поэзии военной поры, война осмысливалась уже как исторический факт, и потому даже самые рядовые эпизоды и, казалось бы, незначительные бытовые подробности военных лет приобретали для поэтов ценность неповторимых достоверных свидетельств великой истории, пережитой народом. Теперь поэты получили дополнительную возможность более широко передать общую картину и логику событий войны, взглянуть на вчерашнее прошлое с высоты обозримой исторической перспективы. В таких лирических циклах, сборниках и поэмах, как «Стихи из записной книжки» (1946), «Дом у дороги» (1946) и «Послевоенные стихи» (1952) А. Твардовского, «Возвращение» (1945) и «Сад» (1948) А. Прокофьева, «Флаг над сельсоветом» (1947) А. Недогонова, «Битва» (1948) С. Гудзенко, «Третья скорость» (1946) С. Орлова, «Дорога далека» (1947) А. Межирова, «Сердцебиение» (1947) М. Лукониной, «Переправа» (1945) М. Дудина, «В солдатской шинели» (1948) Ю. Друниной, «Костер» (1948) С. Наровчатова, «Стихи о долге» (1951) Е. Винокурова и других, поэты взволнованно рассказывали о трудностях солдатских будней, о великой победе народа и радостном чувстве победителей, осмыслили наступивший мир как результат беспримерного по героизму подвига народа. Вот почему раздумья о современности и будущем, о сущности жизни неизменно сопровождаются воспоминаниями о вчерашнем. Образ солдата становится своеобразным критерием в оценке человеческого достоинства, нравственной силы, верности долгу. Наиболее примечательными и характерными стихотворениями такого рода являются «Я убит подо Ржевом» и «Сыну погибшего воина» А. Твардовского.

Повернутая таким образом тема войны и солдатского долга часто переходила в тему раздумий о предназначении поэта, о путях и средствах служения его народу, о связи искусства с жизнью, о судьбах людских поколений. Эти мотивы можно встретить в стихотворениях М. Дудина («Слово о мире»), Е. Винокурова («Первые стихи») и др. Но чаще и настойчивее других обращался к этим темам в первое послевоенное десятилетие А. Твардовский. В его книге «Послевоенные стихи» (1952) многие темы войны и мира нашли глубокое лирико-философское истолкование, а тема искусства и долга художника стала темой напряженных, часто драматических раздумий о времени, поэте и народе («Самому себе», «Признание», «Ни ночи нету мне, ни дня...», «Перед дорогой», «О прописке» и др.). Чувство неоплатного долга перед народом, переживания, заботы и тревога о его настоящем и будущем, поиски путей правдивого служения людям — все это придавало стихам Твардовского силу подлинно гражданской страсти и искренности. В новых условиях поэт утверждал и развивал лучшие традиции гражданской лирики не только

военной поры, но и русской классической поэзии от Пушкина до Маяковского.

Особое и значительное место в послевоенной поэзии заняло творчество поэтов, сформировавшихся в годы войны и сразу же выступивших как зрелые мастера (С. Орлов, М. Дудин, С. Наровчатов, С. Гудзенко, А. Межиров, М. Луконин, Ю. Друнина, К. Ваншенкин, Е. Винокуров и др.). Во второй половине 1940-х — начале 1950-х годов это поколение поэтов было творчески очень активным и несло в нашу поэзию новые мотивы, образы и краски.

О каждом из них можно говорить подробно: так неповторимы были голоса молодых фронтовиков-поэтов, для которых тема мужества и испытаний на войне надолго стала глубоко жизненной, нравственной и философской темой. Душевно щедрый, романтически приподнятый, хорошо осознающий свою великую историческую миссию герой Сергея Орлова («Руками, огрубевшими от стали...», «А мы такую книгу прочитали...», «Его зарыли в шар земной...» и многие другие); сдержанно-спокойный, весь сосредоточенный на преодолении нечеловеческих трудностей и невзгод, молчаливый и суровый солдат Александра Межирова («Ладожский лед», «На рубежах» и др.); волевой, упрямый, жизнелюбивый герой Михаила Дудина, в котором удивительно сочетается трезвый взгляд на трудности и трагизм войны с тонким ощущением красоты мира («Соловьи», «Волга», «Жаворонок», «Мать» и др.); мечтательный, влюбленный в краски родной России, ее просторы, ее историю и поэзию герой Сергея Наровчатова («Разговор в блиндаже», «Сказка» и др.).

Поэтов военного поколения объединяло повышенное чувство долга, ответственности за судьбы мира. Они стремились не только показать пути формирования молодого героя в жестоких испытаниях, но и раскрыть характер современного человека на примере своего поколения. Образ юноши, на собственном опыте постигающего азбуку войны и становящегося мужественным воином, выступает в стихах этих поэтов как образ человека, проходящего суровую школу жизни и обретающего высшие критерии в понимании ее смысла. Это скромный труженик войны, живущий буднями фронта, человек открытого сердца и высоких помыслов. Но при всей подчеркнутой «обычности» (особенно у Винокурова, Друниной, Лукониной) этот герой живет полноценной духовной жизнью, постоянно думает о людях и о себе, мечтает о будущем. Вот почему герой произведений названных поэтов и в мирное время сумел найти свое место «в рабочем строю». «Жажда трудной работы нам ладони сечет» — в этих строках М. Луконина, пожалуй, наиболее емко выражен основной смысл поисков этого героя в послевоенные годы.

В целом поэзия первого послевоенного десятилетия — новый этап в истории художественного творчества. Поэты активно вторгались в современность, стремясь запечатлеть новое в жизни победившего народа, мобилизовать его усилия на преодоление огромных трудностей; они не были равнодушны к важнейшим проблемам времени и сумели передать трудовой пафос нашего общества.

Поэзия Великой Отечественной войны занимает особое место и в развитии отечественной литературы, и в создании образа нового человека.

Цельность и полнота мироощущения — основные черты героя русской советской поэзии этого времени. Поэзия военных лет хотела «собрать» человека, родственного герою народного творчества, представить такую личность, в которой с небывалой осязаемостью соединились бы звенья цепи национальной истории. Лирический герой этой поэзии напекор всему счастлив, ощущая высокий удел причастности к народному подвигу, выпавший на его долю.

Стихи военных лет помогают современному читателю заново пережить и богатейший диапазон чувств, рожденных этим временем, и их небывалую силу и остроту, помогают избежать ошибочного, одностороннего представления о войне-победе, с развернутыми знаменами, оркестрами, орденами, всеобщим ликованием, или о войне-поражении, с неудачами, смертями, кровью, слезами, стоящими в горле.

Пусть война уже стала историей, но от этого идейно-нравственные конфликты, заложенные в ней, не перестали быть жгуче современными. В этом смысле каждая книга, написанная о войне, принадлежит двум временам: тому, о котором она написана, и тому, в которое писалась. И если материал, на котором создаются книги о войне как бы «задан» историей, то подход к этому материалу, ракурс, в котором он по воле автора предстает перед читателем, — все это в значительной мере зависит уже и от времени, в которое пишется книга, его «углу зрения» на проблему, высоты его самопознания, наконец, от характера тех задач, которые ставит — и перед автором, и перед его читателями — быстротекущая современность. И решать эти задачи невозможно, не опираясь на опыт нашей истории.

Время, однако, не только пишет книги — оно их и проверяет. Не все из написанного о войне в одинаковой мере выдержало испытание временем. Отвергнуты жизнью произведения музейно бесстрастные, откровенно лакировочные, изображавшие войну как прогулку, обходившие ее действительную тяжесть, а тем самым — и действительную меру героизма, проявленного русским народом в завоевании Победы. Не более долговечными оказались и произведения, несущие на себе отпечаток субъективизма, отошли в прошлое книги, авторы которых приписывали всю победу роли одного человека; но не менее ясно стало сегодня и то, что победа ковалась всей страной, ковалась везде, — от окопа под Москвой, партизанской землянки в Брянских лесах, заводского цеха на Урале до Генштаба. Только сопоставление, совмещение всех этих частей истины может дать нам всю полноту истинной картины тяжелых испытаний, которые выпали на долю страны и народа.

Наибольший интерес представляют произведения о войне тех писателей, которые подтвердили свою независимость от политической конъюнктуры и в последующие годы, а читатель узнал уже в посмертных публикациях их произведения, раскрывающие противоречия народа и власти, системы и человеческой индивидуальности, которые звучали, пусть не так откровенно, и в книгах военных лет. Невозможность говорить открыто, тем более публиковать произведения, в которых выражались сомнения и критика в адрес руководства, не могли исключить дневников, записок, писавшихся тайно, «впрок». Последние годы восполнили и этот

пробел в нашем представлении об уровне осмысления поэтами, писателями событий военного времени. Едва ли не о каждом поколении, пришедшем после войны, можно сказать словами писателя А.Кима, что оно «появилось с войною в крови».

В годы войны не были созданы художественные произведения мирового значения, но будничные, каждодневные подвиги русских поэтов и писателей, их колоссальный вклад в дело общей победы над смертельно опасным врагом не может быть ни переоценен, ни забыт потомками.

■ Основные понятия

Лирика: основные темы и мотивы, песенная струя в русской лирике, героическая и любовная лирика военного времени, поэмы военного периода, жанры лирики, поэзия факта и документа, романтико-героические мотивы, «прозаизация».

■ Вопросы и задания

1. Назовите известных вам поэтов военного времени и их наиболее популярные стихотворения и песни.
2. Расскажите о творчестве поэтов, вошедших в литературу перед Великой Отечественной войной.
3. Расскажите о творчестве поэтов, прошедших войну, но выступивших в литературе после войны.
4. Дайте анализ poem П. Антокольского, М. Алигер, В. Инбер.

■ Литература

Соч.: Алигер М.И. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1984–1985; Антокольский П.Г. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1971–1973; Асеев Н.Н. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1963–1964; Берггольц О.Ф. Избранные произведения: В 2 т. — Л., 1967; Ваншенкин К.Я. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1983–1984; Винокуров Е.М. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1983–1984; Гудзенко С.П. Избранное. — М., 1977; Стихотворения. — М., 1985; Друнина Ю.В. Сочинения: Светлокосый солдат: Избранное. — Калининград, 1973; Избранное. — М., 1977; Инбер В.М. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1965–1966; Исаковский М.В. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1981–1982; Луконин М.К. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1978–1979; Межиров А.П. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1981; Орлов С.С. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1979–1980; Ошанин Л.И. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1980–1981; Прокофьев А.А. Собр. соч.: В 4 т. — Л., 1978–1980; Самойлов Д.С. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1989; Светлов М.А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1974–1975; Избранное. — М., 1990; Слуцкий Б.А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1991; Софронов А.В. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1983–1986; Со-

ветские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. — М.; Л., 1965; Сурков А. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1978–1980; Тихонов Н.С. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1985–1986; Фатьянов А.И. Однополчане: Стихотворения и поэмы. — М., 1980; Избранное. — М., 1983.

Лит.: Аннинский Л. Михаил Луконин. — М., 1982; Асеев Н. Михаил Светлов // Асеев Н. Родословная поэзии. — М., 1990; Баевский В. Давид Самойлов: поэт и его поколение. — М., 1986; Бек Т. Дойти до самой сути // Знамя, 1988, № 1; Ваншенкин К.Я. Семен Гудзенко // Ваншенкин К.Я. Лица и голоса. — М., 1978; Гринберг И. Творчество Николая Тихонова. — М., 1972; Дементьев В. Мой лейтенант: Книга о Сергее Орлове. — М., 1981; Егорова Л. Подвиг русских писателей // Вопросы литературы, 1982, № 12; Елисеев Н. Путь Бориса Слуцкого // Звезда, 1995, № 5; Кардин В. Человек твоего поколения // День поэзии. — М., 1971; Коган А. Судьба как стихи // Коган А. Перечитывая войну. — М., 1975; Кошелев Я. М.В. Исаковский. Страницы жизни и творчества. — Смоленск, 1995; Лазарев Л. Юноши 41 года // Лазарев Л. Это наша судьба. — М., 1983; Левин Л. Четыре жизни. Хроника трудовых дней П. Антокольского. — М., 1978; Михайлов Ал. Константин Ваншенкин: Очерк поэзии. — М., 1979; он же. Евгений Винокуров: Разборы. Диалоги. Полемика. — М., 1975; Молдавский Д. Александр Прокофьев. — Л., 1985; Оботуров В. Костры на ветру: Поэзия С. Орлова. — Архангельск, 1982; Пьяных М. Поэзия Александра Межирова. — Л., 1985; он же. Эпос и лирика воюющей России (Александр Твардовский и Ольга Берггольц) // Звезда, 1995, № 5; Резник О. Алексей Сурков. — М., 1979; Светов Ф. Михаил Светлов. — М., 1967; Старшинов Н. Планета «Юлия Друнина», или История одного самоубийства. — М., 1994; Твардовский А. Поэзия Михаила Исаковского. — М., 1969; Тихонов Н. Большая судьба // Инбер В. Душа Ленинграда. — Л., 1979; Толченова Н. Веление времени: Очерк творчества А. Софронова. — М., 1972; Турков А. Открытое время. — М., 1975; Храмов Е. Юлия Друнина. «Окопная звезда» // Литературное обозрение, 1977, № 2; Хренков Д. От сердца к сердцу: О жизни и творчестве Ольги Берггольц. — Л., 1982; Шайтанов И. В содружестве светил: поэзия Н. Асеева. — М., 1985; Шошин Вл. Николай Тихонов. Очерк жизни и творчества. — Л., 1981.

К.М. СИМОНОВ
(1915–1979)

Константин (настоящее имя Кирилл) Михайлович Симонов — поэт, прозаик, драматург, публицист, общественный деятель. Главный редактор журнала «Новый мир» (1946–1950, 1954–1958) и «Литературной газеты» (1950–1953). Один из руководителей Союза писателей СССР.

В творчестве К. Симонова выражены идеалы и устремления поколения, для которого главными событиями в судьбе стали стройки первых пятилеток и Великая Отечественная война. Свойственное писателю чувство времени, неразрывной связи человека и истории определило публицистическую заостренность многих его произведений.

Всенародную славу принесла К. Симонову лирика. Стихотворения «Жди меня», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», «Если дорог тебе твой дом», «Сын артиллериста» и др. стали классикой русской поэзии. Темы родины, солдатского служения ей, товарищества, связи поколений, любви к женщине раскрыты в стихах К. Симонова с опорой на народные традиции и достижения предшественников. Очерковость, сюжетность, тяготение к повествовательности в сочетании с искренностью лирического чувства, простота и ясность слога, скупость в использовании изобразительных средств отличают стиль Симонова.

Военная тема стала главной в прозе художника (повести «Дни и ночи», «Двадцать дней без войны», пьесы «Русские люди», «Так и будет», четыре книги фронтовых очерков и рассказов под общим названием «От Черного до Баренцева моря», трилогия «Живые и мертвые», фронтовые дневники «Разные дни войны»). Прозаическое творчество писателя отмечено появлением новых жанровых форм, возникших на стыке поэзии и прозы, лирики и драмы, литературы и публицистики.

Довоенное творчество. Творческая судьба К. Симонова сложилась счастливо: еще совсем молодым человеком он был признан и читателями, и властью. Но при всей, казалось бы, ясности этого пути жизнь К. Симонова далека от парадных представлений о ней. Свидетельства тому можно найти в последней книге-исповеди писателя, названной им «Глазами человека моего поколения» (1979, опубликована в 1988 г. в журнале «Знамя»).

Один из лидеров советской литературы имел не совсем обычное и опасное для своего времени происхождение, которое он (в отличие, например, от А. Толстого) никогда не афишировал. Мать Симонова Александра Леонидовна, урожденная княжна Оболенская, свободно владела двумя иностранными языками, любила и хорошо знала поэзию. Об отце поэта известно мало, сам Симонов писал о том, что он пропал без вести на фронте в годы первой мировой войны. Уже после смерти писателя появились сведения, что его отец был генерал-майором царской армии. Боевым офицером, участником японской и первой мировой войн, был и отчим Симонова А.И. Иванисhev, после революции преподававший тактику в военных учебных заведениях. Человек твердого характера и высоких нравственных принципов, он оказал сильнейшее влияние на личностное

становление будущего художника. Своему «доброму гению» К. Симонов посвятил поэму «Отец» (1956–1958).

«Атмосфера нашего дома и атмосфера военной части, где служил отец, породили во мне привязанность к армии и вообще ко всему военному, привязанность, соединенную с уважением», — писал К. Симонов в своей автобиографии.

Не всем в казарме жизнь прожить,
Но твердость, точность, смелость,
Солдатом — человеком быть —
Вот что в виду имелось.

Армейская тема с юности вошла в творчество поэта как тема мужества и человечности. Настоящие мужчины, защитники Отечества, люди долга и чести, станут героями многих произведений писателя. Он и сам пройдет Халхин-Гол, фронты Великой Отечественной, будет награжден боевыми орденами. В мае 1942 года Симонов первым из писателей был награжден Орденом Красного Знамени, в 1945 году — двумя орденами Отечественной войны 1 степени. Как «настоящего русского офицера» вспоминал К. Симонова литературовед Ираклий Андроников.

Литературной деятельности предшествовала учеба в школе, затем в фабрично-заводском училище и работа токарем. Этот этап биографии Симонов объяснял увлеченностью созидательным размахом строек первой пятилетки и желанием начать самостоятельно зарабатывать средства на жизнь. Кроме того, рабочий стаж открывал возможность для человека «непролетарского» происхождения получить высшее образование.

Первые поэтические опыты Симонова были посвящены теме «перевовки» людей на строительстве Беломорканала. По характеристике Л. Лазарева, это было «поэтическим сочинением на заданную себе без достаточно серьезных внутренних оснований расхожую тему», которая не стала психологически ближе и после месячной командировки девятнадцатилетнего Симонова на стройку¹. Написанную по ее итогам поэму «Павел Черный», которая была опубликована уже после окончания Симоновым Литературного института в 1938 г., он никогда позднее не переиздавал.

Своим первым настоящим поэтическим произведением К. Симонов считал стихотворение «Генерал» (1937). Оно посвящено командиру Интернациональной бригады венгерскому писателю Мате Залка, который сражался и погиб в Испании под именем генерала Лукача. Драматизму событий соответствовала поэтика баллады, испытывавшая влияние Р. Киплинга, в произведениях которого Симонова привлекало «мужское и солдатское начало», строгость, отточенность стиля.

С темой противостояния фашизму, которая стала в тридцатые годы необычайно актуальной, соседствовала мысль «с кого лепить жизнь?». Высоким образцом преданности долгу, любви к своей «малой» родине — Венгрии, за которую он бьется с фашистами в Испании, представал глав-

¹ Лазарев Л. Константин Симонов. Очерк жизни и творчества. — М., 1985. — С. 17.

ный герой баллады. Внутренний мир лирического героя стихов Симонова нес на себе отчетливый отпечаток представлений эпохи.

Как позднее писал автор, «в стихах «Генерал» хромали рифмы и попадались неуклюжие строчки», но он ценил это стихотворение за выраженную в тексте «силу чувства». Тема человеческого достоинства, готовности к подвигу станет одной из ведущих в творчестве Симонова («На старой, милой нам земле Есть много мужества»)¹.

О чем бы ни писал молодой поэт — о покорении Севера, папанинцах, сражениях интернациональных бригад в Испании, исторических событиях периода Крымской войны — его произведения будет отличать общность художественного мировосприятия. Для Симонова характерна ориентация на постановку социально значимых проблем, преобладание гражданского над личным. Эпическая направленность творчества поэта выразилась в реальной основе и сюжетности стихов, выборе драматических жизненных конфликтов, жанровых предпочтениях (тяготение к рассказу в стихах, балладе, поэме). Но жизненный материал всегда не просто описан автором, а осмыслен и принят им как свой собственный мир.

Жизненный и эстетический идеал поэта выражен в основном типе лирического героя: человека-воина, бескомпромиссного, сильного духом, верного долгу. Это определит особенности стиля: ориентацию на высокий нравственный образец («Генерал», «Старик», «Поручик»), контраст в обрисовке и расстановке персонажей («Рассказ о спрятанном оружии»), отсутствие полутонов и психологических нюансов в характеристиках, полную слитность автора со своими героями. Концовки стихов Симонова, как правило, представляют собой афористическую формулировку главной мысли произведения: «Да, враг был храбр. Тем больше наша слава»; «Он умер и не скажет. Я жив, и я молчу!», «Мы мир делили пополам»; «Он горсточку земли растер рукою: Забытая, а все-таки земля»; «Найдет кусок его бессмертной славы — Обломок обгорелого крыла», «Это — дело людей», «...Весь мир уместается в нашем мешке вещевом».

Исключительность характеров, необычность ситуаций, контраст как ведущий принцип изображения позволяют говорить о наследовании традиций романтического стиля в поэзии К. Симонова. Исследователи отмечают переклички с классикой (прежде всего М. Лермонтовым)². Романтика суровых испытаний, преодоления препятствий, которая отличает симоновские стихи тридцатых годов, созвучна пафосу произведений Э. Багрицкого, Н. Тихонова, П. Антокольского, В. Луговского. О последнем Симонов писал как о своем поэтическом наставнике: «Он понимал и поддерживал в нас то, что было дорогим для нас самих: веру в людское мужество, в солдатское товарищество, в то, что поэзия не существует без дальних дорог, без испытаний, без трудностей, без волн моря и песка пустынь, без твердого выбора — с кем ты и против кого, без твердого знания — во имя чего ты живешь и ради чего готов умереть». В отдельном

¹ И в 1970-е годы К. Симонов остался верен своему убеждению: «В моем личном представлении человек, совершивший подвиг, рискуя собственной жизнью, безоговорочно прав». — Цит. по кн.: *Финк Л.* Константин Симонов. Творческий путь. — М., 1983. — С. 20.

² *Финк Л.* Константин Симонов. Творческий путь. — С. 21–23.

рассмотрении нуждается вопрос о типологических схождениях поэзии К. Симонова и Н. Гумилева, творчество которого (хотя об этом и не говорилось вслух) повлияло на многих из названных поэтов.

В предчувствии близких сражений с фашизмом зарождаются мотивы, которые станут сквозными в творчестве Симонова. Главный из них — мотив «малой» родины, ассоциирующейся со всем тем, что с детства окружает человека, с чем он кровно связан, за что сражается. Для генерала Лукача это не покидающая его память о «родных венгерских липах». В «Изгнаннике», посвященном испанским республиканцам, символом родины становятся «три лавровых листка», привезенные из Испании. Позднее в стихотворении «Родина» Россию будут олицетворять «три березы», которые «**при жизни** никому нельзя отдать»¹. Сквозь призму современности воспринимает Симонов историю своей страны. В поэме «Ледовое побоище» рассказ о победе Александра Невского сочетается с главами о немецкой интервенции 1918 г. и предстоящих битвах, тем самым подчеркивается мысль о преемственности эпох и воинских традиций России. Выступая на обсуждении поэмы, Симонов говорил: «Желание написать эту поэму у меня появилось в связи с ощущением приближающейся войны. Я хотел, чтоб прочитавшие поэму почувствовали близость войны и что за нашими плечами, за плечами русского народа стоит многовековая борьба за свою независимость». Связь прошлого с настоящим прослеживается и в поэме «Суворов».

«Как будто мы уже в походе» — эта строка из стихотворения с характерным названием «Однополчане» (1938) точно отражает пафос довоенного творчества Симонова. Острое чувство тревоги, близких сражений звучит во многих его произведениях конца тридцатых годов.

Важным этапом биографии поэта стали события на Халхин-Голе, куда он был направлен Политуправлением Красной Армии в качестве военного корреспондента газеты «Героическая красноармейская». Именно в этот период поэт серьезно задумался над принципами раскрытия батальной тематики. Он почувствовал опасность «ложной романтики» (определение Симонова) — приподнято-парадного изображения войны, которое было характерно для литературы тридцатых годов. При подобном подходе «законное чувство гордости за свою страну, за мощь своего народа» оборачивалось непониманием, «какое трудное дело — война». Симоновские стихи времен Халхин-Гола пронизаны внутренней полемикой:

Еще вчера в батальные картины
Художники по памяти отцов
Вписали полунощные равнины
И стаи птиц над грудой мертвецов.

Но этот день я не сравню с вчерашним,
Мы, люди, привыкаем ко всему,
Но поле боя было слишком страшным:
Орлы боялись подлетать к нему.

(«Орлы»).

¹ Выделено мной — Л.Т.

Поэт описывает изнуряющий солдатский труд, суровые фронтовые будни, переменчивость военного счастья. В его стихах всегда будет присутствовать романтика, но иного рода: «суровая романтика долга — воинского, патриотического, гражданского, — которому человек должен оставаться верен в любых, самых тяжких обстоятельствах, невзирая ни на что; романтика интернационального братства, объединявшего общей высокой целью людей, живущих в разных странах, разговаривающих на разных языках; романтика мужской дружбы, проверяемой в жестоких испытаниях под огнем на поле боя»¹.

Стихами об Испании и Халхин-Голе еще до начала Великой Отечественной войны началась **военная лирика Симонова**. Он предугадал судьбу своего поколения:

Святая радость наступленья,
Боев жестокая страда
Завяжут наше поколение
В железный узел, навсегда.
(«Однополчане», 1938).

В 1940 г. Симонов написал пьесу **«Парень из нашего города»**, в которой точно отразилась предвоенная атмосфера. Основной задачей произведения стало раскрытие характера героя времени, решенная в образе Сергея Луконина. В названии пьесы подчеркнута типичность судьбы главного героя, а финал произведения автор намеренно сделал открытым. «...Война еще только начинается», — произнесет в финальной сцене герой пьесы. Поставленная перед самой войной, пьеса показала способность автора быть первопроходцем, предугадывать темы, конфликты, мотивы, которые позднее появятся в произведениях многих других писателей.

Творчество периода Великой Отечественной войны. 24 июня 1941 года К. Симонов был призван из запаса. Военным корреспондентом он прошел всю войну — до Берлина и Праги. «Почти весь материал — для книг, написанных во время войны, и для большинства послевоенных — дала мне работа корреспондентом на фронте», — писал К. Симонов в своей автобиографии. Это проявится в точности деталей, понимании конфликтов и характеров, постановке и решении проблем.

В первые месяцы войны основным жанром творчества Симонова были фронтовые корреспонденции, печатавшиеся в армейской прессе, газетах «Красная звезда», «Известия», «Правда». Стихи, появившиеся в этот период, также часто носили характер дневника, где главным были художественные зарисовки событий войны, ее достоверных деталей, увиденных глазами очевидца. Несоответствие жестоких реалий с их представлением в предвоенной литературе рождает признание:

Да, война не такая, какой мы писали ее, —
Это горькая штука...
(«Из дневника», 1941)

¹Лазарев Л. Константин Симонов: Очерк жизни и творчества. — С. 46.

Рассказ о конкретных людях и подвиге, имевшем место в реальной действительности, лежит в основе стихотворения «Сын артиллериста» (1941)¹. Произведение имеет жанровые признаки баллады. Его стилю свойственна повествовательность (событийный сюжет, воссоздание речи героев, внимание к деталям), доверительная интонация. О подвиге лейтенанта Леонида Петрова автор рассказывает без пафоса и назидательности. Драматизм ситуации усилен личными обстоятельствами: на рискованную операцию в тыл врага лейтенанта отправляет не просто командир полка, а человек, заменивший ему отца. Каждому из героев на грани между жизнью и смертью предстоит сделать выбор: и майору Дееву, посылающему сына почти на верную смерть, и Леньке, который в кульминационный момент вызывает огонь артиллерии на себя («Бейте, как я сказал»). Скупыми и потому особенно пронзительными деталями переданы чувства Деева («Майор следил по часам. В сто раз ему было б легче, Если бы шел он сам»; «Как ярко светит луна! Не могла подождать до заката, Проклята будь она!»; «Майор в оглохшее радио, Не выдержав, закричал») и Леньки («Был он как будто прежний, Спокойный и молодой, Все те же глаза мальчишки, Но только... совсем седой»).

В названии произведения подчеркнута тема преемственности воинских традиций. Ленька — не просто чей-то сын, он сын **артиллериста**. А значит, он сознательно выбирает свою судьбу. В понимание воинского долга во все времена входит готовность на жертву («раз вышло / на жизнь и смерть воевать»), и всегда она воспринимается как святая жертва². Не случайно в завершение баллады автор подчеркивает реальность событий («Вот такая история <...> Рассказана мне была») и типичность их («И кто-то так же, как Ленька, Шел к немцам сегодня в тыл»). Главная мысль афористически выражена любимой поговоркой героев, которая рефреном звучит в самые трудные моменты их жизни: «Держись, мой мальчик: на свете два раза не умирать. Ничто нас в жизни не может вышибить из седла!». В финале ее повторяет чудом

¹ Творчеству Симонова свойственна высокая степень прототипичности: за многими из его персонажей стоят конкретные лица и реальные события. В стихотворении «Сын артиллериста» отражено событие из истории сражавшегося в Заполярье 104 пушечного артиллерийского полка. Реальных прототипов имеют Ленька (в действительности Иван Лоскутов, командир взвода топографической разведки), друзья майоры Деев (Ефим Рыклис) и Петров (Алексей Лоскутов). Однако полного совпадения реальных событий с сюжетом баллады нет. В частности, Симонов ввел линию названного отцовства, и мотив отцовской жертвы придал произведению особую психологическую напряженность и трагический колорит. — См.: История русской советской поэзии. 1941–1980. — Л., 1984. — С. 24–25.

² В этом плане представляется явной натяжкой стремление рассмотреть ситуацию с вынужденной отправкой Леньки — лейтенанта Петрова — на задание в контексте проблемы «истинного и ложного гуманизма». Противореча собственному тезису, исследователь И. Герасимова убедительно пишет о том, что фронтовые баллады Симонова «приобретают агиографические (житийные) черты, а герой оказывается определенным образом канонизированным: его деяния, жизнь и смерть освящаются идеей героической жертвенности, мыслятся автором как несомненный образец для подражания». — Герасимова И.Ф. Человек и время: поэзия К.М. Симонова периода Великой Отечественной войны в контексте литературной эпохи. — Автореф. дис...к.ф.н. — М., 2007. — С. 13; 7–8.

оставшийся в живых Ленка («Держись, отец: на свете два раза не умирать»).

Патриотическая тема приобретает в стихах Симонова разную интонационную и стилевую окраску. В них звучит патетика (например, в стихах, посвященных Сталину — «Суровая годовщина», 1941), боль, гнев, призыв к мести («Если дорог тебе твой дом»). Но главной становится интонация размышления, обращения к товарищам, любимой. Один из самых ярких примеров — посвященное поэту Алексею Суркову стихотворение **«Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...»** (1941). Здесь изображен трагический начальный период войны — отступление, но событийная основа служит лишь толчком для глубоких раздумий об отношении к родной земле, ее истории, о жизни и смерти. В тяжелых испытаниях происходит истинное обретение родины, исторических корней, восстанавливается связь поколений.

Именно во время тяжелых испытаний и страданий народных меняется сознание: поэт даже с некоторым изумлением, преодолевая привычку, замечает, что обычные, но важные, коренные понятия наполняются новым смыслом, обретают новое содержание:

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Хронотоп стихотворения приобретает свойства эпического. «Дороги Смоленщины» символизируют пространства России и время ее истории, общей судьбы народа. «Русь», «Родина», «Россия», «русский» — повторяясь и варьируясь, эти понятия несут главную тему произведения. Она решена в целом ряде образов, имеющих конкретные черты и одновременно вставленных в контекст истории: деревни с погостами («Как будто на них Вся Россия сошлась»); проселки, «что дедами пройдены»; околицы, где, «всем миром сойдясь, наши прадеды молятся За в Бога не верящих внуков своих». Понятие героизм приобретает здесь новые качества: это прежде всего «негромкий» подвиг многих самых обыкновенных людей, их искренняя сопричастность общей судьбе. Оставляемые в тылу врага «усталые женщины», «седая старуха в салопчике плисовом», «весь в белом, как на смерть одетый, старик» не о себе думают, — они поддерживают дух отступающих солдат («Родимые, Покуда идите, мы вас подождем»). Эта общность каждого со всеми, с историей, природой («Мы вас подождем!» — говорили нам пажити. «Мы вас подождем! — говорили леса») дает силы, вселяет веру в победу.

Эпически наполненным предстает лирическое чувство поэта, в котором неразрывно слиты «я» и «мы». Как глубоко личное, самое близкое воспринимает он судьбу родной земли, ощущает единство со всеми, кто сражается за нее:

По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,

На наших глазах умирали товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.

Элегическая тональность начала стихотворения (созданию которой способствует использование амфибрахия, сочетание дактилических и мужских рифм, ассонансы) в его завершающей части сменяется страстным, взволнованным патетическим тоном:

Нас пули с тобою пока еще милуют.
Но, трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я все-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился,

За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

Образ женщины здесь — не тот образ любимой, подруги, жены, который будет находиться в центре любовной лирики Симонова. Здесь он ассоциируется с матерью, в более широком контексте — с матерью-Родинной, матерью-землей.

Мотив связи всех поколений, служивших «службу ратную, службу трудную», единения живых и мертвых прозвучит в патетическом стихотворении-призыве к стойкости «Безыменное поле» (июль 1942); в стилизованном под народную песню стихотворении «Старая солдатская» (1943), в основанном на фольклорных традициях стихотворении «Слепец» (1943).

Родной дом, разрушенный врагом («Если дорог тебе твой дом..», 1942); ребенок, горе которого «оборвало сердца» взрослым («Майор привез мальчишку на лафете», 1941); все вынесшая русская женщина («Не той, что из сказок, не той, что с пеленок...», 1945) — таковы в лирике Симонова грани образа России. Открытый на дорогах войны, этот образ нередко рождается в полемике с довоенным, официальным, книжным, «городским», тыловым представлениями о родине.

В военной лирике Симонова формулируется высокий нравственно-этический кодекс личности, который отныне становится мерилom оценки человека:

В ту ночь, готовясь умирать,
Навек забыли мы, как лгать,

Как изменять, как быть скупым,
Как над добром дрожать своим.

Хлеб пополам, кров пополам —
Так жизнь в ту ночь открылась нам.
(«Дом в Вязьме», 1943)

Лирика Симонова периода войны свидетельствует о значительном расширении творческого диапазона художника. Наряду с традиционной для поэта темой солдатской доблести и боевого товарищества в стихах звучит настоящий гимн жизни, благодарное приятие и радостей, и испытаний, дарованных бытием («Если Бог нас своим могуществом...», 1941). А культ мужества и героики в годы войны был дополнен и смягчен поэзией надежной мужской дружбы и трудной, но благословляемой поэтом любви.

В довоенный период личное и общественное в поэзии, в том числе у Симонова, нередко были противопоставлены друг другу. Поэт в начале творческого пути почти не писал о любви. Исключение составили поэмы «Пять страниц» (1938) и «Первая любовь» (1936–1941). Но именно любовная лирика, созданная в годы Великой Отечественной войны, сделала имя Симонова знаменитым.

14 января 1942 г. в центральной газете «Правда» было опубликовано стихотворение «Жди меня». Это очень личное послание адресовано любимой женщине, актрисе Валентине Серовой, имя которой скрыто за инициалами «В.С.», но в стихотворении нашли выражение чувства, владевшие каждым фронтовиком.

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.

Первая строка каждой из трех строф стихотворения формулирует категорический императив («жди меня, и я вернусь»), безусловную нравственно-этическую норму, нарушение которой равносильно предательству (об этом автор скажет в стихотворении «Открытое письмо» (Женщине из г. Вичуга), 1943). Многократно повторенное «жди» звучит как заклинание, возрождая фольклорную традицию. Энергичные мужские рифмы, чеканный ямб, обилие глаголов усиливают эмоциональное воздействие слова.

В тексте варьируется, дополняется, получает новые оттенки мысль о трудности ожидания — и неимоверной сложности возвращения к любимой. Эту тему несут пейзажные образы («снега», «дожди», «жара», «среди огня»), композиционный прием противопоставления («Жди, когда других не ждут»; «Жди, когда уж надоест Всем, кто вместе ждет»; «Пусть поверят сын и мать В то, что нет меня, Пусть друзья устанут ждать <...> Жди»). Сила женской любви и верности противостоит всему — даже смерти («Ожиданием своим Ты спасла меня»). Усиленное разлукой, чувство любви к женщине неотделимо в подтексте стихотворения от мужества, солдатской доблести, а вера в любовь связана с великой верой в победу.

Стихотворение «Жди меня» стало поистине всенародно известным. «И самые разные люди десятки раз при свете керосиновой копилки или ручного фонарика переписывали на клочке бумаги стихотворение «Жди меня», которое, как мне раньше казалось, я написал только для одного человека», — рассказывал автор. По свидетельству фронтовиков, «вся армия таскала в левых карманах гимнастеров газетные вырезки» с опубликованным стихотворением. Можно согласиться с Л. Лазаревым, который, говоря об имевших особый успех стихотворениях «Жди меня», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», замечает: «Если бы Симонов не написал ничего, кроме этих стихотворений, и то его имя вошло бы в историю отечественной поэзии...»¹. «Поэтическая душа нынешней войны» — такое определение дал симоновским стихам А. Твардовский.

Стихотворение «Жди меня» вошло в лирический цикл «С тобой и без тебя», начатый Симоновым еще до войны и завершённый в 1950-е годы. Жизнь и смерть, любовь и война в лирике Симонова неотделимы друг от друга. Тему ожидания, верности, спасительной силы любви развивает целый ряд стихов поэта («Ты говорила мне «люблю...», «Я, перебрав весь год, не вижу...», «Когда на выжженном плато...», «Жены» и др.). В жесточайших реалиях войны исчезает все случайное, наносное, чувство любви приобретает особую силу, искренность и значительность. В стихах нарисован, по точному наблюдению актрисы Инны Макаровой, трогательный и неотразимо-узнаваемый «портрет женщины на фоне мужчин, уходящих на войну»².

<...> Готовясь умереть в бою,
Я все-таки с собой в кармане
Нес фотографию твою <...>

Казалось, в том же платье белом,
Как в летний день снята была,
Ты по камням оледенелым
Со мной невидимо прошла.
(«Я, перебрав весь год, не вижу...»).

Стихи Симонова наполнены деталями военного времени, но главное в них — не бытовое, а бытийное, высокое чувство, в котором соединены нежность и тревога, ревность и вера в любимую.

Замечает деревянные дома,
Спят солдаты, снег валит через порог...
Где ты плачешь, где поешь, моя зима?
Кто опять тебе забыть меня помог?
(«В домотканом, деревянном городке...»)

Живое, страстное чувство позволяет увидеть в любимой и конкретную женщину, и высокий символ:

¹ Лазарев Л. Указ. соч. — С. 66.

² Макарова И. Валя // Огонек, 1993, февраль, № 6. — С. 25.

Быть может, не любимая совсем,
Лишь для меня красавица и чудо,
Перед отъездом ты была им тем,
За что мужчины примут смерть повсюду, —

Сияньем женским, девочкой, женой,
Невестой — всем, что уступить не в силах,
Мы умираем, заслонив собой
Вас, женщин, вас, беспомощных и милых.
(«Хозяйка дома»).

В стихах цикла «С тобой и без тебя» разворачивается настоящая драма — столкновение сильных характеров мужчины и женщины, их борьба за любовь против разлучающих обстоятельств, взаимного непонимания, неприятия со стороны окружающих («Если родилась красивой...», «Далекому другу», «Мы оба с тобою из племени...», «В чужой земле и в городе чужом...»). В отличие от стихотворения «Жди меня» со свойственной ему максимальной обобщенностью образа женщины (просто «ты»), героиня стихов цикла «С тобой и без тебя» наделена конкретными чертами, узнаваемыми деталями биографии, своеобразным характером¹. Рано узнавшая горе, женственная, своенравная, нередко капризная, она прекрасна в своей искренности и непосредственности. Ее, «злую, ветреную, колючую, хоть ненадолго, да мою», горячо, порой мучительно любит лирический герой.

Мне хочется назвать тебя женой
Не для того, чтоб всем сказать об этом,
Не потому, что ты давно со мной,
По всем досужим сплетням и приметам.

Твоей я не тщеславлюсь красотой,
Ни громким именем, что ты носила,
С меня довольно нежной, тайной, той,
Что в дом ко мне неслышно приходила.
(«Мне хочется назвать тебя женой...»)

Еще по поводу предвоенных поэм К. Симонова о любви было замечено, что автор умеет изображать интимную сторону чувства «очень цело-

¹ «Девушка с характером» — так называется фильм, в котором свою первую звездную роль сыграла Валентина Серова. Потом будут «Сердца четырех» (с фотографией, сделанной на его съемках, Симонов не расставался всю войну), «Жди меня», которые сделают имя актрисы олицетворением трагической эпохи войны, встреч и расставаний. Ее отношения с К. Симоновым стали «одним из самых сокровенных сюжетов советской поэзии». В стихах поэта образ любимой стал символом женственности, любви и верности. В жизни все оказалось намного сложнее и противоречивее. «...То, что было у меня с твоей матерью, было самым большим счастьем в моей жизни... и самым большим горем...», — передает дочь Симонова и Серовой один из последних разговоров с отцом. — Симонова М. «Я помню...» // Огонек, 1993, февраль, № 6. — С. 24.

мудренно, и в то же время с живой кровью»¹. Эта характеристика особенно справедлива по отношению к лирике военных лет, где сквозь внешнюю сдержанность прорывается настоящая страсть:

Какой была ты сонной-сонной,
Вскочив с кровати босиком,
К моей шинели пропыленной
Как прижималась ты лицом!
(«Я, перебрав весь год, не вижу...»)

Искренность и сила чувства, «эротизм», не свойственный 1930–1950 годам, вызвал у критиков параллели с поэзией А. Блока и С. Есенина. Симонов отстаивал свое право именно так — страстно и трепетно — писать о любви («Любовь и критика»)². Сплетение личных мотивов (любовь, разлука, тоска, ожидание) и общезначимых (суровые испытания войны) придавало стихам поэта особое звучание. Было в этих стихах и независимое от войны общезначимое содержание, которым объясняется успех цикла «С тобой и без тебя». Об этом говорил сам Симонов: «Многие люди относили мои чувства к себе <...> многие переживали трудное в личных отношениях, были счастливее или несчастнее, но когда это откровенно рассказано об одной жизни, то это в какой-то мере относилось и к другим жизням»³.

«Как говорят, тебя я разлюбил...», «Я схоронил любовь и сам себя обрек...» (1948), «Я не могу писать тебе стихов...» (1954) — в этой перекличке названий послевоенных стихов Симонова не только запечатлен финал трудной любви, но и поставлен «поэтический диагноз»:

Я просто разлюбил тебя. И это
Мне не дает стихов тебе писать.

После цикла «С тобой и без тебя» лирические стихи в поэзии К. Симонова появляются редко, как эхо былой любви и разлуки («Ненужные воспоминания...», «Бывает, слово “ненавижу”...»). Но, «Даже прокляв день, Когда расстанусь с тобой, Благословлю день, В который тебя уви-дел...» Эти строки из первого стихотворения Симонова, посвященного В. Серовой («Мне не нужно их...», май 1941 г.), могли бы стать эпиграфом ко всему лирическому циклу «С тобой и без тебя».

Пьеса «Русские люди» (1942). В один из тяжелейших периодов отступления советских войск, предшествовавший битве под Сталинградом,

¹ Фадеев А. За тридцать лет. — М., 1957. — С. 806.

² Пример ханжеской оценки лирики Симонова как «грубой, эротически-чувственной», «не отражающей подлинной души советского человека на войне», представляет статья «Поэзия в дни войны» критика Тарасенкова. — Тарасенков А. Идеи и образы советской литературы. — М., 1949. — С. 185. «Их послушать — так ночью ночь не зови, Страсти — страстью, а боли — болью <...> Их послушать, статей их раскрыть листы — Забудешь, как дети родятся», — в традициях сатиры Маяковского ответил своим критикам Симонов в стихотворении «Любовь и критика».

³ Цит. по: Финк Л. Константин Симонов. Творческий путь. М., 1983. — С. 50.

была написана пьеса «Русские люди». Автор положил в основу сюжета события накануне сражения под Москвой в декабре 1941 г., и эта аналогия с первой большой победой в войне позволяла укрепить дух людей, их готовность сражаться до победы.

Толчком для создания произведения стали размышления автора о причинах яростного сопротивления, которое встречали фашисты на нашей земле. Это побудило Симонова к раскрытию проблемы народного характера, лучшие качества которого в полной мере проявились в годы войны. «Я писал о свойствах русского человека, о чертах русского душевного склада, о твердости, об умении терпеть несчастья, об умении без красивых слов и без колебаний жертвовать жизнью», — объяснял автор смысл своей работы в предисловии к английскому изданию пьесы.

Необычным было название произведения: как и в стихах военной поры, вместо понятия «советский» писатель использует корневое «русский». Тем самым он вводит конкретные события в исторический контекст, обращается к памяти, традициям, истокам мужества и стойкости народа. Такая национально-историческая обрисовка народного характера станет одним из заметных явлений литературы военных лет.

В пьесе нет одного центрального персонажа, ее герой — русские люди, весь народ, сражающийся за Отечество. Созданию этого коллективного образа способствует выбор конкретной ситуации и действующих лиц. Автор показывает своих героев не на фронте, не в батальных сценах (не случайно критика назвала пьесу «тихой»). Он рисует борьбу попавшего в окружение небольшого отряда капитана Сафонова, что придает ситуации особый драматизм.

В действующих лицах пьесы внешне нет ничего героического. Это не кадровые офицеры, которые были любимыми героями довоенного творчества Симонова, а самые обыкновенные люди. Большинство персонажей люди сугубо штатские, взяться за оружие их заставила война. Но в каждом из них автор увидел и подчеркнул те качества характера и душевные свойства, которые позволили в решающую минуту сделать свой выбор. В таком изображении героического на фоне обыденного критика справедливо увидела следование традициям Л.Н. Толстого.

Симонов стремился нарисовать характеры неодноплановые. Это касается в первую очередь командира отряда капитана Сафонова. Исследователь Г. Белая замечает, что «внешняя огрубленность, боязнь показаться сентиментальным, личина суровости, которая, очевидно, считается и героем, и автором неотъемлемым атрибутом мужчины-солдата, контрастирует с душевной мягкостью простого парня, возглавившего борьбу попавших в окружение людей»¹. Сафонов молод, любит стихи, трогательно относится к Вале, раскрывая свое чувство к ней («колокольчик ты мой степной») лишь в момент переправы через лиман в тыл к врагу. В боевых ситуациях Сафонов решителен и непреклонен, это настоящий командир, умеющий брать ответственность на себя. В кульминационный момент ему приходится совершить трудный нравственный выбор: одного за другим послать на верную смерть самых близких людей. Эта тяжелая необ-

¹ К.М. Симонов. — История русской советской литературы : В 4 т. Т. 4: 1954–1965. — М., 1971. — С. 356.

ходимость привносит в характер Сафонова черты подлинной трагедийности.

Начальник штаба Васин — пожилой человек, бывший штабс-капитан, немногословный, безупречно честный. Ему поручено совершить обманный маневр, но сражаться при этом так, чтобы враг не усомнился, что именно на этом участке идет настоящий бой. Фельдшер Глоба направлен в тыл врага, чтобы передать ложную информацию. Лишь на первый взгляд герой кажется грубоватым весельчаком, но за его балагурством скрыт глубинный пласт характера человека бесстрашного, любящего жизнь, но готового пожертвовать собой ради товарищей. Народные истоки характера подчеркнуты песней («Соловей, соловей, пташечка»), с которой Глоба идет на расстрел. В последние минуты жизни он спасает Валу от смерти, прикрывая ее собой.

В конфликте произведения, взаимодействуя, развиваются две сюжетных линии: военная (операция по освобождению города, задуманная Сафоновым) и нравственно-психологическая. Поединок с врагом представлен прежде всего как напряженная психологическая борьба, столкновение характеров.

В стилистике пьесы сказывается тот факт, что автор ее текста — поэт. В произведение, полное драматических событий, Симонов внес лирическую тональность. Это проявляется в изображении отношений героев, например, зарождающегося чувства Сафонова и Вали, мечты Шуры о любви. Есть и прямые переключки с лирикой Симонова (монолог Вали, вспоминающей березки на краю своего села, — это прозаический вариант к стихотворению «Родина»).

Многие герои пьесы погибают, но всем ходом развития сюжета автор подчеркивает неизбежность и неотвратимость возмездия, справедливого и безжалостного отмщения захватчикам¹. Только после освобождения города суровый солдат Сафонов может дать волю чувствам, обнажить свою боль: «Много у меня сегодня потерь. Почти нет сил это выдержать», — говорит Сафонов, вытирая рукавом слезы. Воедино сливаются общее и личное горе: в числе погибших была и мать Сафонова. Как клятва перед их памятью звучит заключительный монолог героя: «Только очень жить я хочу. Долго жить. До тех пор, пока я своими глазами последнего из них (схватив из рук лейтенанта список), которые это сделали, мертвыми не увижу!»². В этом справедливом гневе и твердой вере в то,

¹ Любимудров М.Н. «Как боец на фронте» (Драматургия и театр в период войны и в первые послевоенные годы). — «Идет война народная...» Литература Великой Отечественной войны (1941–1945). — М., 2005. — С. 281.

² Л. Финк обращает внимание на красноречивое совпадение: 16 июля 1942 г. «Правда» напечатала заключительный монолог Сафонова, а через два дня в «Красной звезде» появилось стихотворение Симонова «Убей его» («Если дорог тебе твой дом...»). — См.: Финк Л. Константин Симонов. Творческий путь. — М., 1983. — С. 149. Горе близких, гибель матери — один из самых главных аргументов в суровой «науке ненависти» к врагу. Так было в период напряжения всех сил для сопротивления фашистам. Более многоплановое изображение военного конфликта и характеров людей, сражавшихся по обе стороны линии фронта, для литературы еще впереди. У Симонова это произойдет, к примеру, в романе «Солдатами не рождаются» (сцены в лагере немецких военнопленных, где работает «маленькая докторша» Овсяннико-

что день расплаты обязательно наступит, была великая сила правды, сделавшая симоновскую пьесу одним из наиболее значительных драматических произведений периода войны.

Пьеса не лишена ряда художественных недостатков (обилие случайных совпадений, узнаваний и неузнаваний, схематизм в изображении врагов, некоторый мелодраматизм, связанный с тем, то в роли связанных выступают мать и любимая девушка Сафонова), но Симонов не раз говорил, что он любит ее больше других своих пьес. Сила произведения — в его злободневности (оно и публиковалось на страницах «Правды» рядом с фронтовыми корреспонденциями), в сочетании драматизма и лиричности, в душевной, исповедально-доверительной манере изображения человека на войне.

Проза К. Симонова. В качестве корреспондента К. Симонов побывал на всех фронтах и впоследствии опубликовал четыре книги своих очерков и рассказов под названием «От Черного до Баренцева моря», книги «Югославская тетрадь» и «Письма из Чехословакии».

В очерках автор следует толстовской традиции изображения войны «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти», видя при этом и другое: стойкость и мужество народа, который «в муках тверд и в горе горд». В центре его очерков, как правило, находится боевой эпизод, драматическое событие или история одного человека. Прозе Симонова военных лет свойствен синкретизм, «неразделенность» жанров, отмеченная еще в годы войны поэтом Н. Тихоновым: «Симонов пишет очерки, похожие на рассказы, и рассказы, похожие на очерки».

Став свидетелем многих трагических ситуаций, Симонов писал не обо всем увиденном (в чем он сам признался позднее, после 1956 г.). «В его очерках и рассказах той поры говорилось о дорогах отступления, об ошибках, на которых нам приходилось учиться, о поражениях, но он не касался тогда ни причин поражений, ни корней ошибок <...>», — отметил Л. Лазарев¹. Время аналитического осмысления войны наступит позднее. Пока же в центре внимания будет находиться волнующая, трагическая и героическая современность.

Из фронтовой журналистики, из очерков, блокнотных записей выросла повесть «Дни и ночи» (1943) — одно из первых произведений о Сталинградской битве. «Дни и ночи» по жанру близки к дневнику, что отмечал и сам автор: «Весной 1943 года, воспользовавшись затишьем на фронтах, я стал восстанавливать по памяти сталинградский дневник, но вместо этого написал «Дни и ночи» — повесть об обороне Сталинграда. В какой-то мере эта повесть и есть мой сталинградский дневник».

При всей простоте и будничности повествования, точности запечатленных деталей, нельзя рассматривать повесть как простое бытописание жизни защитников осажденного города. Все в повести подчинено главной цели литературы военных лет — показать истоки духовной стойко-

ва. «Мы отходчивые. Сдадутся — и будешь им раны перевязывать... А я буду тылови́ков гонять, чтобы пленным в котел до грамма все, что положено», — объяснял свою позицию член Военного совета армии Захаров).

¹Лазарев Л. Указ. соч. — С. 109. Подробный анализ сборников рассказов и очерков К. Симонова дан на с. 80–113.

ти людей. Эта цель определяет внутреннюю структуру произведения. Автор показывает, как постепенно складывается у людей убежденность: отступать дальше некуда, надо стоять насмерть, и это чувство становится первым залогом победы. Впервые мысль «умереть или победить» возникает у главного героя Сабурова при выгрузке на станции Эльтон: «...Он вдруг почувствовал, что именно здесь и лежит тот предел, за который уже нельзя переступить». По мере развития действия эта мысль крепнет в нем и в других защитниках города и наконец переходит в осознание того, что враг не в силах одолеть их. Как таковое изображение батальных сцен не столь важно для автора, поэтому повесть и заканчивается первым днем наступления советских войск; главное, что ощущение грядущей победы уже не покидает героев. Решимость Сабурова и его солдат стоять до конца становится олицетворением стойкости всей армии, а дом, который они защищают, приобретает символическое значение: «...Дом — это много, почти все, Россия... Вот, как этот дом, возьмем обратно всю Россию... Главное начать. Начать с дома, но почувствовать при этом, что так будет дальше до тех пор, пока все не будет кончено».

Трилогия «Живые и мертвые». О чем бы ни писал К. Симонов в послевоенный период, он постоянно возвращался памятью к войне. Уроки войны стали для писателя важнейшим критерием нравственных оценок.

Зима сорок первого года,
Как совесть, заходит ко мне.
(«Зима срок первого года...», 1956).

Главным родом творчества Симонова в послевоенный период стала проза. Начиная с середины пятидесятых годов в течение почти пятнадцати лет писатель работал над трилогией «Живые и мертвые». Задуманная как продолжение романа о событиях на Халхин-Голе («Товарищи по оружию», 1952), трилогия стала самостоятельным и самым значительным прозаическим произведением К. Симонова. Его главной особенностью явилось не просто воссоздание (пусть даже талантливое) событий войны, а выраженная в тексте попытка осмыслить уроки войны, ее историю и философию.

Художественному исследованию недавнего, еще такого «горячего» прошлого способствовала работа писателя с материалами архивов, встречи с участниками событий, что позволило писателю увидеть войну с разных сторон и точек зрения. Важно отметить, что мемуарной литературы о войне через десять лет после ее окончания еще практически не существовало. Роль Симонова, взявшего на себя миссию записать беседы с выдающимися полководцами и рядовыми участниками войны, в создании всенародной книги памяти о войне трудно переоценить.

Важную роль в духовной жизни писателя и его трактовке военной темы имел сложный процесс переосмысления собственных идеалов и представлений о сталинской эпохе, усилившийся в период работы над романом о 1941 годе. «Мои воспоминания о том времени, мои дневники, на которые я прежде всего опирался, были неизбежно связаны с внутренней

переоценкой очень многих вещей, касавшихся Сталина: готовности к войне, роли арестов тридцать седьмого — тридцать восьмого годов в наших поражениях, еще многого и многого другого <...> Влезая в роман, я все больше и больше переоценивал для себя Сталина, его роль, все то, что шло от него. Без этого писать о сорок первом годе я не мог и не хотел...», — признавался писатель¹.

С позиций современного знания о военной эпохе может показаться, что размышления автора не содержат потрясающей своей неожиданностью новизны. Но, следуя принципам историзма, необходимо подчеркнуть их общественную значимость и смелость для пятидесятых-шестидесятых годов, когда многие темы только открывались. Не меньшее мужество требовалось для продолжения работы в семидесятые годы, когда официально было признано нежелательным акцентировать сталинскую тему². Это сказалось на отношении к Симонову: не были опубликованы заметки «К биографии Г.К. Жукова»; доклад «Уроки истории и долг писателя», сделанный к 20-летию Победы, опубликован только в 1987 г.; замечания цензуры коснулись многого из того, что делал Симонов, включая экранизацию его романов. Но он не отступил от своей главной творческой установки: «в меру своих сил и понимания, писать и говорить правду о войне <...>»; стремиться к тому, чтобы роль рядового участника войны, вынесшего на своем горбу ее главную тяжесть, предстала перед последующими поколениями и во всем ее подлинном трагизме, и во всем ее подлинном героизме»³.

Трилогия состоит из книг, в центре каждой из которых — важнейший этап войны. «Живые и мертвые» (1959), открывающие трилогию, — один из первых в нашей литературе романов о 1941 годе, «о неслыханных потерях и неслыханном самопожертвовании людей в первый год войны»

¹ Симонов К. Глазами человека моего поколения. — М., 1978. — С. 288. Л. Финк отмечает, что еще в 1951 г. Симонов начал работу над пьесой «Доброе имя». Она не имеет особой художественной ценности, но достойна упоминания как произведение, в котором писатель еще при жизни Сталина, почти за 5 лет до XX съезда КПСС, где прозвучал доклад о культе личности, заговорил о доверии к человеку, выступил против нагнетания подозрительности, страха, наказаний «в назидание». Показательна реакция известного драматурга Н. Погодина: «Я удивлен художественной смелостью Симонова». Исследователь отмечает социальную чуткость писателя, не раз выступавшего первооткрывателем в разработке волнующих общество проблем. Симонов одним из первых — еще до публикаций С.С. Смирнова о героях Брестской крепости — в сценарии «Бессмертный гарнизон» (1955), в книге «Стихи 1954 г.» рассказал не только о подвиге защитников Бреста, но и сделал акцент на актуальной проблеме героизма людей, попавших в плен не по своей воле и даже там продолживших борьбу. — Финк Л. Указ. соч. — С. 254–255, 261.

² «И не трудно себе представить, какая судьба ждала бы при жизни Сталина человека, который <...> попробовал бы на конкретном историческом материале развивать слова Сталина о том, что у правительства было немало ошибок, или как свидетель и участник войны проиллюстрировал бы эти слова личными воспоминаниями», — говорил Симонов в докладе «Уроки истории и долг писателя» (1965). О стремлении изображать время правдиво, ничего не утаивая, не корректируя своих взглядов в разные периоды жизни, говорит стихотворение Симонова «Редактор просит выстричь прочь...» (1956).

³ Литературная газета, 1982, 4 августа.

(К. Симонов). Книга заканчивается битвой за Москву и ясным ощущением героев, что «впереди была еще целая война...». Роман «Солдатами не рождаются» (1964) рассказывает о заключительном этапе Сталинградской битвы, а «Последнее лето» (1971) рисует наступление 1944 г., закончившееся освобождением Белоруссии. В целом трилогия Симонова представляет собой широкомасштабное полотно со сложным разветвленным сюжетом и большим количеством героев, в котором Великая Отечественная война предстала как одно из решающих событий в истории народа.

С самого начала автору было важно найти точку зрения, определяющую подход к изображению событий. Она задается фразой, которая открывает произведение: «Первый день войны застал семью Синцовых врасплох, как и миллионы других семей»¹. Принятый Симоновым за основу эпический принцип отражения истории в судьбе рядового человека в своих вершинных проявлениях берет начало в творчестве А.С. Пушкина, продолжается Л.Н. Толстым, в XX веке — М.А. Шолоховым. В то же время автор настраивает читателя на то, что судьба каждого героя, при всей ее индивидуальности, имеет некий общий смысл. Слова «как и миллионы других», рефреном звучащие в романе, подчеркивают намерение писателя показать многих и многих людей, судьбу всего народа. Идея общности, связи поколений, единства всех сражающихся за отечество оттедена в заглавии первого романа, давшего название трилогии («мы, грешные, живые и мертвые», — именно так, во множественном числе, скажет Серпилин)².

В создании образа народа важную роль играют многочисленные эпизодические персонажи. Раненый танкист капитан Иванов, на фамилии которого «вся Россия держится», собирает выходящие из окружения разрозненные группы бойцов и формирует из них пополнение для стоящих насмерть частей. Артиллеристы — «пять почерневших, тронутых голодом лиц, пять пар усталых, натруженных рук, пять измочаленных, грязных, исхлестанных ветками гимнастеров, пять немецких взятых в бою автоматов и пушка, последняя пушка дивизиона, не по небу, а по земле, не чудом, а солдатскими руками перетащенная сюда с границы, за четыреста с лишним верст...». Майор Иценко, командир одного из экипажей тихоходных ночных бомбардировщиков, которые пошли на задание днем, без прикрытия истребителей. «Задание выполнили. Возвращаемся. Четверых сожгли, сейчас будут жечь меня. Гибнем за родину», — звучит последний доклад летчика по радио. Эти и многие другие герои, лишь на мгновение появляющиеся и исчезающие на дорогах войны, «и есть самая настоящая правда» о войне как народной и Отечественной. Автору, правдиво показавшему тяжелые бои, отступление, неразбериху самых трудных первых месяцев войны, придется услышать обвинения в дегероизации победы (подобно его герою Серпилину, которого полковник

¹ Курсив мой — Л.Т. Этот зачин ясно напоминает знаменитое начало романа «Анна Каренина».

² «Победу одни живые не делают. Ее пополам делают: живые и мертвые», — еще накануне великой войны сказал герой пьесы К. Симонова «Парень из нашего города» Сергей Луконин. Тема единства живых и мертвых прошла и через военную лирику поэта.

Баранов обвиняет в «пораженческих» настроениях за предупреждение, что нам придется сражаться с сильным врагом). Но Симонов считал важнейшим нравственным камертоном для писателя военной темы слова Л. Толстого о 1812 году: «Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений». Прежде всего характером народа и степенью его истинного, непоказного патриотизма объясняет автор причины победы. Эта позиция напрямую выражена в авторских отступлениях: «Он не знал и не мог еще знать в ту ночь полной цены всего уже совершенного людьми его полка. И, подобно ему и его подчиненным, полной цены своих дел еще не знали тысячи других людей, в тысячах других мест сражавшихся насмерть с незапланированным немцами упорством.

Они не знали и не могли знать, что генералы еще победоносно наступавшей на Москву, Ленинград и Киев германской армии через пятнадцать лет назовут этот июль сорок первого года месяцем обманутых ожиданий, успехов, не ставших победой.

Они не могли предвидеть этих будущих горьких признаний врага, но почти каждый из них тогда, в июле, приложил руку к тому, чтобы все это именно так и случилось».

Центральными персонажами, с которыми связаны основные сюжетные линии, (при всей «густонаселенности» произведения) стали политрук Синцов и генерал Серпилин. В образе военного журналиста Синцова типизированы судьбы миллионов мирных людей, которых солдатами сделала война (см. название романа — «Солдатами не рождаются»). В Серпилине же воплотился любимый писателем тип профессионального военного, человека высокого мужества и твердых нравственных принципов. Переплетение двух судеб, с каждой из которых входит в роман множество связей, разный опыт, особый тип мышления и отношения к жизни, позволяет более полно и многопланово отразить время.

Одним из первых в литературе Симонов поставил в центр изображения человека, который был репрессирован, но сохранил человеческое достоинство, высочайшую ответственность и способность беречь людей, которыми ему довелось командовать. «Сделать так, чтобы добиться победы и действительно сберечь людей, — это и есть военное искусство», — афористически формулирует автор важнейший принцип генерала Серпилина¹. Нетрудно услышать в этом высказывании полемические ноты, связанные с размышлениями о цене победы. «Но что значит — «беречь лю-

¹ Л. Лазарев и В. Шошин называют прототипом Серпилина героя обороны под Могилевом в первые дни войны полковника Кутепова. О нем писал в своих очерках Симонов. Л. Финк обратил внимание на различие биографий, отразившееся в воинских званиях героя и его прототипа: Кутепов — полковник, а Серпилин входит в роман с устаревшим воинским званием комбриг. Причина этого — недавнее возвращение героя из заключения. Исследователь расширяет прототипическую основу образа Серпилина. Он пишет о герое обороны Одессы и Севастополя генерале И. Петрове, персонаже будущего романа В. Карпова «Полководец», видит в Серпилине черты отчима Симонова А.И. Иванищева. — *Финк Л.* Указ. соч. — С. 390. Сказанное подтверждает типичность образа главного героя произведения.

дей»? — размышляет Серпилин. — Ведь их не построишь в колонну и не уведешь с фронта туда, где не стреляют и не бомбят и где их не могут убить? Беречь на войне людей — всего-навсего значит не подвергать их бессмысленной опасности, без колебаний бросая навстречу опасности необходимой. А мера этой необходимости — действительной, если ты прав, и мнимой, если ты ошибся, — на твоих плечах и на твоей совести...». Антиподом Серпилина представлен член Военного совета Львов, храбрый, энергичный, но безжалостный по отношению к людям, никому не доверяющий, подавляющий всякую инициативу. Использованный Симоновым прием противопоставления двух типов руководства в литературе 40-60-х годов служил способом раскрытия острейшей проблемы авторитарности, восприятия человека как «винтика» в историческом механизме. Во время войны все эти проблемы обострились и обернулись, по словам Симонова, «особенно жестоко, кровью».

Война для писателя — не только боевые эпизоды, но это еще разлуки и встречи, обретения и потери, в полной мере коснувшиеся главных героев. Скупыми, но яркими психологическими штрихами нарисован созданный войной любовный треугольник Маша — Синцов — Таня (эта драматическая ситуация оставлена автором открытой), показана трагическая история семьи Серпилина, зарождение его чувства к доктору Барановой. Введение в число героев Тани Овсянниковой к тому же позволило захватить те стороны войны, которые оставались вне сферы изображения: партизанское подполье, лагеря советских и немецких военнопленных, трудные будни тыла. Так находит подтверждение мысль, высказанная Серпилиным: «Думаешь, только те военные, у которых погоны на плечах? Нет. Военные — это все те, у кого война на плечах».

От романа к роману нарастает в произведении тенденция к масштабному изображению войны. Развивая традиции исторического повествования, автор показывает подготовку и проведение крупных операций, вводит фигуры из высшего эшелона руководства, вплоть до изображения встречи Серпилина со Сталиным (речь во время этой встречи идет о том, как «зря клали людей», но эта главная для Серпилина тема Верховного главнокомандующего не волнует). Изменение подхода к изображению войны особенно заметно на фоне первой книги, написанной в русле «лейтенантской» прозы второй половины пятидесятых годов с ее преимущественным взглядом на войну и мир со стороны тех, кто воевал на переднем крае.

С отмеченной тенденцией связано изменение роли главных персонажей в системе образов. Синцов, глазами которого показаны многие события и который позволил писателю использовать свой фронтовой опыт, уже во второй книге уступает центральное место генералу Серпилину — человеку, решающему стратегические задачи, ведущему за собой тысячи людей. Это позволило глубже, на новом уровне раскрыть многие проблемы, над которыми мучительно размышлял писатель и его герои: о предвоенных репрессиях, причинах неудач начала войны, о «пароксизмах подозрений и обвинений» и доверии к человеку, об уроках войны... Огромным потрясением становится гибель Серпилина, с особой силой подчеркнутая глубину переживаемой народом трагедии, заставляющая задуматься, «что у нас отнимает война...».

Критика почти единодушно отметила, что Симонову не всегда удается изображение внутренней эволюции героя, движения характера, что он более успешен в тех случаях, когда характер раскрывается в сложной ситуации. В этом смысле автор говорил о преобладании «романа-события», высвечивающего, как лучом прожектора, главное в характере человека, над «романом-судьбой», где жизнь человека раскрывается последовательно, от рождения до смерти¹.

Калейдоскоп лиц, масса эпизодов, нередко связанных по принципу монтажа, способствуют воссозданию потока истории. В единую картину соединяет этот сложный мир произведения личность автора — с его памятью, знанием, пониманием происходящего и оценкой событий в исторической перспективе. Впервые в творчестве Симонова именно в трилогии образ автора становится самостоятельным, отделяясь, в том числе стилистически, от его героев. Подобно голосу за кадром, на фоне военных сцен звучит авторский комментарий, выражающий позицию аналитика, опыт военного и живое чувство современника: «<...> Война пахла бензином и копотью, горелым железом и порохом; она скрежетала гусеницами, строчила из пулеметов и падала в снег, и снова поднималась под огнем на локтях и коленях и с хриплым «ура», с матерщиной, с шепотом «мама», проваливаясь в снег, шла и бежала вперед, оставляя позади себя пятна полушубков и шинелей на дымном, растоптанном снегу».

Присутствие автора ощутимо во многих эпизодах, в описаниях героев, изображении их внутреннего мира, хода размышлений, как, например, в сценах, связанных с одним из сквозных мотивов трилогии — мотивом доверия к человеку. В одном из центральных эпизодов первой книги автор показывает спор между майором Даниловым из Особого отдела и батальонным комиссаром Шмаковым об отношении к вышедшим из окружения людям. Данилов требует сдать взятое ими в боях трофейное оружие, заводит разговор о бдительности. На это Шмаков возражает: «<...> В своих людей верить надо. А без веры — это уже не бдительность, а подозрительность, паника!»² Акценты в споре расставляет война: Данилов гибнет вместе с разоруженными им людьми, которых фашисты расстреливали в упор. Но писатель избегает упрощения при характеристике персонажа. Авторские эмоциональные оценки чудовищной катастрофы совпадают с переживаниями героя, потрясенного происходящим: «Не дай Бог никому в последние минуты перед смертью видеть то, что увидел Данилов <...>», «Даже в самом страшном сне не придумать ответствен-

¹ Поясняя особенности избранной жанровой формы, Симонов писал, что в романе-событии автор сосредотачивается «на главном событии в жизни своих героев, причём это главное событие чаще всего в то же время и важное событие в жизни страны». — Симонов К. Сегодня и давно. Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. — М., 1978. — С. 535. Речь идет о форме решения основной задачи изображения человека на войне, в потоке истории.

² Симонов в «Разных днях войны» рассказал о факте собственной биографии, когда он вместе с товарищами едва не был расстрелян в июле 1941 г. уполномоченным особого отдела 107-й дивизии, который совсем недавно попал на фронт, совершенно растерялся во время бомбежки и принял журналистов за диверсантов. Для писателя это стало подтверждением мысли о пагубности тотального недоверия и подозрительности.

ности беспощадней <...>». Сцена заканчивается описанием последнего боя майора, принимающего смерть как возмездие за свою страшную вину. Здесь ярко проявляется симоновское мастерство точной детали, мгновенно создающей зримый образ. Негативные характеристики Данилова, разоружающего окруженцев (строгое поджатые губы, жесткий басок, сухой тон, неулыбчивость) уступили месту обобщенному портрету защитника: над «мертвым русским майором» с ярко-зелеными петлицами пограничника с удивлением склоняется «немецкий обер-лейтенант с разорванной пулею щекой».

В тексте трилогии отсутствуют тормозящие действие пейзажные зарисовки, развернутые описания человеческих отношений. Эта «нагая» речь симоновской прозы своим динамизмом, строгостью, отсутствием яркой метафоричности отвечает духу военного времени.

Последнее лето Великой Отечественной войны (см. название третьей книги трилогии) заставляет симоновских героев задуматься о том, что еще совсем недавно казалось слишком далеким: об освобождении Европы, о том, «какая будет жизнь после войны». Этой проблематике будет посвящен ряд произведений Симонова, ни одно из которых не поднялось до художественного уровня его книг о войне.

Параллельно с трилогией Симонов работал над дневниками «Разные дни войны» (опубликованы в 1977) и романом «Так называемая личная жизнь». «Симоновское творчество дает основание рассматривать его дневники, очерки, повести и рассказы в непосредственной соотнесенности с трилогией «Живые и мертвые», главным произведением писателя. Дневники и очерки — исходный материал; рассказы и повести военных и первых послевоенных лет — подготовка к ней; повести 1960-х и 1970-х годов — «дочерние» по отношению к ней произведения», — писал о сопряженности симоновских произведений, возникающих жанровых взаимодействиях А. Караганов¹.

Война стала главной темой и в послевоенной лирике Симонова.

Она такой вдавила след
И столько наземь положила,
Что двадцать лет и тридцать лет
Живым не верится, что живы.
(«Тот самый длинный день в году...», 1971)

Стихи поэта наполнены живыми чувствами преданности друзьям, вины перед памятью погибших, философскими раздумьями о прошлом, о смысле жизни («Тот самый длинный день в году...», «Не пишется проза, не пишется...», «Сколько б ни придумывал фамилий...», «Вновь, с камнем памяти на шее...»).

В последний период жизни писатель много работал в кино и на телевидении. По его произведениям были сняты фильмы «Если дорог тебе твой дом...» (1967), «Гренада, Гренада, Гренада моя...» (1968), «Чужого горя не бывает» (1973), «Шел солдат...» (1975), «Солдатские мемуары»

¹ Караганов А. Константин Симонов — вблизи и на расстоянии. — М., 1987. — С. 198.

(1976) и др., телевизионные фильмы о Твардовском, Булгакове, выставке Маяковского.

Умер К.М. Симонов 28 августа 1979 года. Похоронен он в тех краях, где ему довелось начать войну: по завещанию писателя его прах был развеян на Буйничском поле под Могилевом.

Историческая память, развитое национальное самосознание, кровная связь с родной землей, кодекс мужской чести и женской верности, строгий нравственный суд над самим собой в сочетании с искренностью и доверительностью интонации делают творчество К.Симонова близким многим поколениям читателей.

■ Основные понятия

Лирика, лирический герой, романтика, баллада, публицистика, очерк, дневник, роман, цикл.

■ Вопросы и задания

1. Фольклорные мотивы в поэзии К.Симонова (на примере стихотворений «Слепец», «Старая солдатская», «Если родилась красивой...»).

2. Традиции Р. Киплинга в довоенных балладах К. Симонова.

3. Черты романтического стиля в поэзии К. Симонова (дать конкретный анализ произведений).

4. Эпическое и лирическое в военной поэзии Симонова (на примере анализа 2–3 произведений).

5. Образ России и формы его воплощения в военной лирике Симонова.

6. Тема памяти в лирике К. Симонова.

7. Образ лирической героини в цикле «С тобой и без тебя».

8. Эволюция лирического героя в творчестве К. Симонова.

9. Композиционные особенности трилогии «Живые и мертвые»

10. Роль образа Синцова в трилогии.

11. Значение образа Серпилина в раскрытии авторского замысла трилогии.

12. Способы создания образа народа в трилогии.

13. Формы выражения авторской позиции в трилогии «Живые и мертвые».

■ Литература

Соч.: Симонов К.М. Собр. соч.: В 10 т. (тт. 11 и 12 — доп.). — М., 1979 — 1987.

Лит.: Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. — М., 1972; Вишневская И. Константин Симонов. Очерк творчества. — М.,

1966; «Идет война народная...» Литература Великой Отечественной войны (1941–1945). — М., 2005; История русской советской поэзии. 1941–1980. — Л., 1984; *Караганов А.* Константин Симонов — вблизи и на расстоянии. — М., 1987; *Лазарев Л.* Военная проза Константина Симонова. — М., 1974; *он же.* Константин Симонов: Очерк жизни и творчества. — М., 1985; *Финк Л.* Константин Симонов. Творческий путь. — М., 1983; *Фрадкина С.* Творчество Константина Симонова. — М., 1968.

ПРОЗА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

Проза 1940-х годов, как и поэзия, несет на себе отпечаток времени. Она также подчинялась общим закономерностям литературного процесса 40-х годов: магистральной темой прозаических произведений стала война, ее герои и события, осознание ее причин, поражений и побед, подведение ее итогов и преодоление последствий в послевоенной мирной жизни. В военную эпоху любое произведение в той или иной степени являлось откликом на грандиозное столкновение двух миров, двух идеологий, двух цивилизаций. И если в начале войны литература в большей степени рассказывала о частностях, непосредственно реагируя на разворачивающуюся в стране трагедию (выдвижение в центр жанровой системы публицистических и малых эпических жанров — очерка и рассказа), то впоследствии именно прозе суждено было служить глубинному осмыслению военных потрясений (обращение к жанру повести), создавать масштабные эпические полотна, повествующие о человеческих судьбах и судьбе века, выявляющие закономерности исторического процесса и эволюцию человеческой души, подвергшейся жесточайшему военному испытанию (роман и эпопея).

На протяжении 1940-х годов литература выполняет как функции агитатора и информатора (что сближает ее с журналистикой и собственно идеологией), так и, одновременно, выражает переживания отдельного человека, его боль, страх, его героизм, отчаянье и надежду; анализирует и обобщает конкретный человеческий опыт, эстетически и этически осваивая его и, тем самым, делая его достоянием культуры и истории. Комплексом этих задач, во многом, обуславливается проблематика прозы военного периода, ее тематическое и жанровое своеобразие.

Ведущую роль в системе прозаических жанров военного периода играют жанры документально-публицистические, призванные максимально оперативно фиксировать события и информировать читателя обо всех подробностях происходящего: репортажи с места событий, очерки, хроники, дневники. Главной литературной фигурой становится *очевидец*, корреспондент, делящийся с читателем своими наблюдениями, ощущениями, надеждами. Среди «фронтовой корреспонденции» можно назвать очерки, статьи, памфлеты И. Эренбурга (недаром заслужившего прозвище «литературный пулемет» — так метки и выразительны были его воен-

ные выступления), А. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Фадеева, К. Федина, Вс. Вишневского, Ф. Гладкова, К. Паустовского и др. Примечателен тот факт, что жанровая форма дневника, отличающегося специфической откровенностью, подчеркнутой «интимностью» частного жизненного опыта, в военный период пользуется особой популярностью, позволяя, с одной стороны расширить, обобщить единичную человеческую судьбу до общенародной, а, с другой, сберечь для истории, задокументировать лично окрашенные воспоминания и впечатления в качестве бесценных свидетельств участников величайших потрясений века (это свойство в равной степени характерно для таких разных произведений, как «Дневники военных лет» Вс. Вишневского, «Ленинградского дневника» В. Инбер, «Ленинграда в дни блокады» А. Фадеева, «В те дни» Н. Тихонова, «Свидание с Ленинградом» К. Федина и др.).

Как и в случае с песней — малым лирическим жанром, особенно востребован на первых порах оказывается жанр рассказа, позволяющий передать художественное содержание лаконично и экономно (военные рассказы Шолохова, Леонова, Платонова, Соболева). Его сменяет цикл рассказов — форма, способная поднимать более серьезные проблемы, стереоскопически высветить события и характеры, подметить глубинные закономерности событий («Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, «Ленинградские рассказы» Н. Тихонова, цикл «Морская душа» Л. Соболева — все относятся к 1942 году). Но уже в 1943–1944 годах рассказ уступает место повести, указывая на назревшую необходимость эпически освоить накопленный военный опыт, попытаться подняться над сиюминутностью и злободневностью малых прозаических жанров, рассмотреть войну в контексте нравственного становления и проверки человека и человечности, рассказать о военных трудностях прежде всего как об испытаниях человеческой природы (именно в это время создаются «Непокоренные» Б. Горбатова, «Дни и ночи» К. Симонова, «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Волоколамское шоссе» А. Бека). А окончательный анализ и оценка военного лихолетья, моральный и идеологический итог военного пятилетия станет предметом осмысления уже послевоенных романов, среди которых можно назвать «Они сражались за родину» М. Шолохова, «Молодую гвардию» А. Фадеева, «Борьбу за мир» Ф. Панферова и др.

Аналогичным образом осуществлялось и движение жанров в поэзии военных лет: от агитационной песенной лирики к лиро-эпическим циклам стихов (например, знаменитый «Василий Теркин» поначалу мыслился А. Твардовским именно как цикл, связанный единым персонажем) и — поэмам, раскрывающим военную эпоху как подлинную человеческую трагедию («Зоя» М. Алигер, «Сын» П. Антокольского, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Февральский дневник», «Ленинградская поэма» О. Берггольц и др.)

Оживление и перестройка литературного процесса, вызванная войной, коснулись и драматургии. Подчиняясь общим законам, драматургия рассматриваемого периода соединяла в себе публицистичность и лиризм, высокую патетику, героику и комедийность, схематичность и тонкий психологизм, социальное и философское. В этом отношении показательны пьесы: социально-философская драма «Нашествие» (1942)

Л. Леонова, посвященная нравственному преображению человека на войне, победе жертвенности и самоотверженности над озлобленностью и недоверием к людям; романтико-бытовая драма «Русские люди» (1942) К. Симонова, показавшая войну как каждодневное исполнение воинского долга, когда личные чувства становятся лишь романтическим прологом к военному подвигу; комедийно-публицистический «Фронт» (1942) А. Корнейчука, где конфликт строится на внутреннем столкновении передовой военной мысли, отважной молодости и — обличенной властью авторитарности, неспособной измениться в условиях новой военной реальности. Определенная заданность, романтическое спрямление характеров, нарочитая обнаженность конфликтов, в целом свойственные драме этого периода, обусловлены иллюстрированием героизма советских людей, агитационным стремлением драматургов вдохновить народ на повседневную готовность к подвигу.

Патриотический подъем в 1940-е годы, закономерный в пору любой освободительной войны, что способствует восстановлению традиционного для России исторического сознания. Ведь с 1920-х годов в идеологии господствовала выдвинутая Л. Троцким в книге «Революция и литература» концепция отказа от дореволюционного культурного прошлого как не имеющего идейной и эстетической ценности). Обострившаяся в годы войны национальная самоидентификация вызвала обращение к славному русскому прошлому, к победам русского оружия. Очевидная тематическая близость событий 1812 года и Великой Отечественной войны вдохновляет С. Прокофьева на создание оперы «Война и мир» по одноименному произведению Л.Н. Толстого; в 1944 году выходит фильм В. Петрова «Кутузов», появляются водевиль А. Гладкова «Давным-давно» и роман С. Голубкова «Багратион». Во время войны закачивает третью книгу «Петра Первого» А.Н. Толстой (напомним, что как раз эта книга пронизана пафосом созидания Российского государства — побед над шведами, построения Петербурга), возникают романы В. Яна «Батый», изобилующий народными образами и примерами богатырского ратного мужества (хотя и с привкусом некоторой лубочности), «Порт-Артур» А. Степанова, повествующий о непоколебимом русском мужестве.

В целом, литература периода войны создавалась на стыке двух разнонаправленных тенденций: необходимости служить нуждам воюющего государства (при этом следует отметить, что в данном случае позиция государства и мысли подавляющего большинства писателей были идентичны перед лицом общей угрозы) — и жаждой выразить трагичность положения человека на войне, все претерпеваемые им страдания и величие. И литературная ценность того или иного конкретного литературного произведения в конечном итоге зависела от степени искренности автора в выражении той тенденции, которая становилась в произведении преобладающей. При всех трудностях военного времени нельзя не отметить, что для литературного процесса война сыграла и свою положительную роль, обогатив литературу новыми сюжетами и характерами, обновив жанровую систему, возродив классические культурные традиции.

Сразу же после войны писатели задумываются о психологическом состоянии военного поколения и людей, переживших войну. В 1946 году в

«Новом мире» был опубликован рассказ «Возвращение» А.П. Платонова, в котором с необыкновенной остротой и откровенностью повествовалось о сложностях дальнейшего, послевоенного существования раздвоенных и отвыкших от мирной жизни людей. То, что сейчас приобрело название «военного синдрома», понимается Платоновым как «преграда самолюбия и собственного интереса», как недостаток внимания, любви и готовности к прощению. Только самопожертвование и чистое, «обнаженное» сердце способны, по мысли автора, победить овладевшие страной деструктивные тенденции. Подчеркнуто простой по форме, рассказ Платонова посвящен послевоенной судьбе всей страны. Открытый финал рассказа не дает однозначного ответа, но оставляет у читателя надежду на возрождение, на «возвращение» страны к подлинному бытию и гармонии.

Параллельно в том же 1946-ом году выходят грубые и вульгарные постановления ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве: «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», хулигански прокомментированные А.А. Ждановым на собрании ленинградского партактива и в других выступлениях, суть которых сводилась к устранению из современной литературной жизни М. Зощенко и А. Ахматовой, а вслед за ними, как выяснилось в скором времени, А. Платонова, Н. Заболоцкого и многих других. Стало ясно, что эти мракобесные постановления открыли новый виток ужесточения цензуры, политических репрессий, сфабрикованных процессов и зажима слова.

В этой обстановке литературе выпадает непростая участь подводить итоги войны, осмыслить военные события, передать пафос возрождения разрушенной, но непокоренной страны, построения послевоенной жизни, обретения советскими людьми «счастья» (заглавие «идеологически выдержанного» романа П. Павленко). Поэтому основными сюжетами литературы второй половины 1940-х годов становятся либо развитие военной тематики и проблематики (произведения В. Пановой «Спутники», Э. Казакевича «Звезда», Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и др.), либо повествование о преодолении последствий разрухи. Целый ряд писателей, следуя официальным партийным указаниям, вместо правдивой передачи послевоенной мирной жизни занялись «лакировкой» действительности, выдавая в своих писаниях желаемое вместо действительного (например, «Кавалер Золотой звезды» С. Бабаевского). Однако уже в следующем десятилетии военная и послевоенная трагедия нашла свое отражение в «Судьбе человека» М. Шолохова и «Русском лесе» Л. Леонова; чуть позднее в литературу пришло поколение писателей-фронтовиков (Ю. Бондарев, В. Быков, К. Воробьев, В. Курочкин, Б. Васильев и др.), создавшее замечательные, разноплановые произведения о Великой Отечественной войне; военные наблюдения и впечатления нашли свое отражение в текстах В.С. Гроссмана («Жизнь и судьба»), Б.Л. Пастернака (эпизод «Доктора Живаго»), А.И. Солженицына («Один день Ивана Денисовича», «Раковый корпус») и многих других. Возможно, не только голодное военное детство, но и некий иррациональный «глоток свободного воздуха» военного периода

отозвался впоследствии в умонастроении и поведении поколения «шестидесятников». Тем самым, «сороковые, роковые» (Д. Самойлов) годы оказались для развития русской литературы XX века в равной степени трагическими и величественными, их с одинаковыми основаниями можно назвать и периодом несбывшихся ожиданий, и эпохой неожиданного литературного подъема. По мысли Б. Пастернака, именно 40-е подвели смысловую черту под предшествующей революционной половиной столетия, поставив точку в деле завершения русской революции и создания новейшего советского государства.

Военная публицистика. С первых же дней войны большинство писателей посчитали себя военнообязанными. Вспоминая название шолоховского романа, можно сказать, что «они сражались за родину» своим пером, своими пропагандистскими статьями и очерками, способствуя поднятию воинского духа и ведя мощную разъяснительно-воспитательную работу. В этом отношении показателен пример Ильи Эренбурга (1891–1967), чья первая военная статья появилась в первый же день войны — 22 июня 1941 года, а всего за четыре военных года Эренбург написал почти две тысячи статей. Собственно, еще с 1936 года, со времен франкистского мятежа, Эренбург воспринимает себя «солдатом», воюющим против фашизма. В 1940-ом году он возвращается в СССР из Парижа, занятого оккупационными немецкими войсками, и по свежим впечатлениям начинает писать роман «Падение Парижа», высоко оцененный И.В. Сталиным, за что автору вручена Сталинская премия за 1942 г.

В годы войны Эренбург постоянно сотрудничает с газетой «Красная звезда» (хотя пишет и для других советских и зарубежных массовых изданий), в каждом ее номере выходят его обращения к солдатам, написанные эмоциональным, предельно искренним слогом, избегающим вычурности, схематизма или избитых фраз и метафор. Жанровым образцом становится для Эренбурга французский сатирический революционный памфлет (см. «Бешеные волки», «Зверь в очках», «Фриц-литератор»), а первостепенной задачей — развеять у солдат иллюзии, сформированные довоенной советской пропагандой. Эренбург полагал, что в массе своей солдаты не имеют никакой ненависти к фашистским войскам, испытывая к самим немцам любопытство и некоторую долю уважения как к более «цивилизованной» нации. С точки зрения Эренбурга, воспитанные на голословном интернационализме русские крестьяне, призванные на войну, видели в своих противниках таких же крестьян, пригнанных в Россию «капиталистами и помещиками». Поэтому в своих статьях, полных сатирически едких замечаний, Эренбург пытался научить воюющих «науке ненависти», возбудить их боевой пыл, боевой дух. Засвидетельствовано, что статьи Эренбурга пользовались огромной популярностью у бойцов, они расходились нарасхват, их вырезали и давали почитать однопольчанам, их находили у убитых, а немецкое командование, подтверждая крайнюю действенность такого «идеологического оружия», старалось не допустить распространения статей Эренбурга на оккупированных территориях.

Также необходимо сказать несколько слов и о деятельности Эренбурга в Еврейском антифашистском комитете, созданном в апреле 1942 года

и призванном оказывать помощь уничтожаемой гитлеровцами нации (материальную — сбор средств, и духовно-идеологическую — воззвания к евреям других стран). На основе собранных в годы войны свидетельств о перенесенных евреями страданиях, об их военных и партизанских подвигах Эренбург задумал издать «Черную книгу» — документальный сборник, посвященный описанию пережитых советскими евреями ужасов гитлеровской оккупации. Но в 1947 году, во время нового витка репрессий, набор «Черной книги» был рассыпан, а сама она была опубликована в Иерусалиме только в семидесятых годах.

В 1945 году Эренбург был аккредитован на Нюрнбергский процесс. После войны писатель остепенился, его публицистический талант целиком был поставлен на службу социалистическому режиму. Крайне злободневная в военное время, сыгравшая колоссальную роль в деле формирования народного духа, пережившая необычайный расцвет в военный период, после войны публицистика Эренбурга целиком перешла на «мирные рельсы».

Рассказ военных лет. Появление первых рассказов на военную тематику «запаздывает» по сравнению с публицистикой (что обусловлено спецификой художественного обобщения жизненного материала, принципиально разнящейся у публицистических и эпических произведений). Но уже в 1942 году выходят рассказы М.А. Шолохова, А.П. Платонова, А.Н. Толстого (публицистские статьи последнего, проникнутые особой лирической интонацией, появляются в печати с первых же дней войны, а знаменитый очерк «Родина» вышел из печати 7 ноября 1941 года). В рассказах тех лет одной из главных тем становится воплощение национального своеобразия и самосознания, исследование истоков национальной самобытности — всего того, из чего в конечном итоге, по мысли Л.Н. Толстого, складывается «дух войска», дающий бойцам силы для сопротивления и подвига. Например, тема «славянского единства», долга перед героическим прошлым страны одинаково актуальна и для публицистики А.Н. Толстого («Откуда пошла русская земля», «Весь славянский мир должен объединиться для разгрома фашизма»), и для его военного цикла «Рассказы Ивана Сударева» (1942–1944).

Цикл «Рассказы Ивана Сударева» А.Н. Толстого интересен сочетанием художественного и идеологического, подлинного национального чувства и агитационного пафоса. Сама избранная писателем маска — рассказчик Иван Сударев, потомок крепостных и сын крестьянина — заставляет вспомнить о *сказе* — прозе, ориентированной на передачу чужого, в данном случае простоудушно-простонародного слова (такие же, сказовые, интонации оживот потом в рассказе М. Шолохова «Судьба человека»). Будучи писателем с обостренной чуткостью к веяниям времени, Толстой не случайно избирает рассказчиком именно обыкновенного, простого человека, поскольку адресует свое повествование не литературной общественности, но непосредственно обыкновенным бойцам.

Первый рассказ-зарисовка задает общий тон повествованию: Иван Сударев вспоминает виденную в чьей-то избе картину с русским пейзажем и слышит предсказание старухи-сельчанки о непременной будущей победе русских. В контексте рассказа образ старухи вызывает устойчи-

вые ассоциации с хрестоматийным персонажем русских сказок — Бабой-Ягой, прежней хозяйкой этого леса, всей этой земли, хранительницей ее народной культуры, ее корней: «Эта бабушка — была молодой — бегала по тропинке над речкой, березу заламывала, шум лесной слушала... Теперь сидит на завалинке, путь ее кончен, впереди — земля разрытая, но хочет она, чтобы ее вечный покой был в родной земле». И хотя от описания пейзажа веет «лубочностью» (как будто автор намеренно обыгрывает «картинность» зарисовки), но очевидно, что для передачи «скрытой теплоты патриотизма», пробуждающегося в солдате острого чувства родины, Толстой обращается к фольклорной образной сокровищнице, к национальному поэтическому наследию.

Во втором рассказе автор поднимает крайне непростую проблему судьбы пленных и оставшихся в оккупации. Оценки Толстого прямолинейны: пленных, сложивших оружие «по незнанию», рассказчик называет «малодушными» и заставляет их буквально сгорать от стыда. Выход для попавших в плен существует лишь один — побег, уход в партизаны и беспощадное истребление немцев и их ставленников. Немцы же описываются тупыми, недалекими и жестокими, отчего все события рассказа приобретают нарочито «сказочный» оттенок, намного превышая меру художественного правдоподобия, но зато отлично служа пропагандистским целям.

Центральный рассказ цикла — «Русский характер» — также сочетает в себе гуманистический и идеологический аспекты. Однако здесь за образец автором избираются уже не русские фольклорные, но античные эпические герои. Так, главный герой, Егор Дремов, постоянно именуется «богом войны», неоднократно подчеркивается его отличное телосложение и физическая красота, вызывая ассоциации с античными статуями. Но герою-танкисту суждено обгореть и потерять свою привлекательность. Дальнейшие события вызывают в памяти события чуть ли не гомеровской «Одиссеи» — стесняющийся признаться в своем уродстве и неугаданный родителями, Егор проводит ночь в родном доме, мимолетно встречается с терпеливо ожидающей его красавицей-невестой (мотив проверки верности Пенелопы) и все таким же неузнанным возвращается в полк. Развязка же сюжета, по мысли Толстого, должна свидетельствовать о силе русского духа и характера — мать великим материнским сердцем догадывается о том, кто был их гость, а красавица-невеста клянется герою войны в любви, невзирая на его внешнее уродство.

Примечательны и некоторые рассуждения рассказчика, например: «На войне, вертясь постоянно около смерти, люди делаются лучше, всякая чепуха с них слезает, как нездоровая кожа после солнечного ожога, и остается в человеке — ядро. Разумеется, у одного оно покрепче, у другого послабже, но и те, у кого ядро с изъяном, тянутся, каждому хочется быть хорошим и верным товарищем». Очевидно, авторское желание не столько описать то, что было в действительности, но, скорее, подать пример поведения раненым, и их невестам, подарить надежду на возможность «верной любви» и среди ужаса смерти. Тем самым, изображая особенности национального характера, Толстой создает миф о русском характере,

художественно уравнивая древний героический эпос и разворачивающуюся на глазах у своих современников военную трагедию.

Повесть военного периода. Обращение к жанру повести обозначило новый этап в эстетическом освещении войны. Повесть позволяла перенести акцент с сюжета на описание внутреннего мира человека. И хотя предмет изображения в «военной повести» настолько динамичен и первостепенен, что событийность порою преобладает над психологизмом, но главный вопрос повести тех лет — это все-таки вопрос о человеке на войне. В этой отношении очень характерна повесть А.А. Бека «Волоколамское шоссе» (1943–1944).

С точки зрения фабулы повесть представляет собой своего рода хронику битвы под Москвой, поданную через призму истории одного батальона. Произведение написано по свежим личным впечатлениям автора от пребывания в дивизии И. Панфилова. Но не стоит переоценивать роль документальной составляющей и влияние прототипов на собственно художественный текст, поскольку бытовые подробности ежедневной военной эпопеи батальона (учеба, рытье окопов, бои, окружения) рассматриваются автором как художественная метонимия воспитания души бойцов, их обучения не только умению воевать, но, прежде всего, искусству быть людьми, их человеческому возмужанию.

Творческой удачей А. Бека становится создание образа старшего лейтенанта Момыш-Улы, личности сложной, в чем-то деспотичной, жесткой, суровой, но при этом безусловно талантливой, способной на поразительную твердость и самоограничение. И если определенные патетические нотки выглядят вполне уместными в устах страстного Момыш-Улы, то автор не пытается идеализировать своего героя, он стремится психологически достоверно передать переживания «отважного казаха», остроту ощущаемого им собственного внутреннего несовершенства (особенно очевидного при сопоставлении с мудрым генералом Панфиловым), показать становление Момыш-Улы как человека и командира.

Беку удалось избежать романтического пафоса и излишней воодушевленности и показать не только героическое, но и трагическое лицо войны, высокую цену победы. Опыт А.Бека будет в дальнейшем освоен в произведениях, посвященных изображению «окопной правды», военным будням.

Необходимо отметить, что проза рассматриваемого периода уделяет внимание и трудностям тыловой жизни, хотя в художественном отношении не добивается значительных успехов. В частности, следует назвать довольно слабый роман А.А. Первенцева «Испытание» (1942), созданный по материалам поездки автора, спецкора «Известий», на Урал — и посвященный описанию героического труда уральских рабочих на эвакуированных из прифронтовой полосы заводах.

Трансформация малых эпических форм. С окончанием войны писатели не потеряли интереса к военной тематике. Наоборот, наступил новый этап освоения и анализа недавнего военного прошлого, углубилась проблематика военных произведений, резче обозначились конфликты, стали четче характеристики. Усугубились различия между официально признанной, цензурно-допустимой прозой — и прозой откровенной, не

допускающей лакировки и подтасовки в изображении действительности. Наглядно проиллюстрировать послевоенную культурную ситуацию может поучительная и в чем-то символическая история двух редакций романа А.Фадеева «Молодая гвардия»: даже достаточно романтизированный и мифологизированный первый вариант подвергся жесточайшей критике, заставившей автора частично «исправить» текст с учетом критических пожеланий идеологических функционеров.

Достаточно характерным явлением тех лет становится переработка написанных во время войны, по горячим следам и впечатлениям, очерков и рассказов в крупные эпические произведения (поскольку временная дистанция способствует всестороннему обобщению и широкому переосмыслению ранее накопленных частных наблюдений). Например, В.К. Кетлинская, выпустившая в 1944 году сборник очерков «Рассказы о ленинградцах», после войны приступает к написанию романа на ту же тему. Находясь во время войны в осажденном городе, писательница сталкивалась с оборонными работами и блокадными трудностями. На базе ее блокадной прозы и создается роман «В осаде» (1947), удостоенный в 1948 г. Сталинской премии.

Сходным образом В.А. Закруткин по собственным корреспондентским впечатлениям выпускает в 1944 году сборник рассказов «О живом и мертвом», а в конце 1960-х гг. возвращается к военной теме, создавая повесть «Матерь человеческая», в которой частную судьбу чудом спасшейся от смерти жительницы уничтоженного немцами хутора художественно сопрягает с образом Богородицы, небесной покровительницы всех живущих на земле («В это мгновение обессиленной, ослабевшей после родовых мук Марии показалось, что она родила их всех, беззащитных, рассеянных войной по неприютным угрюмым полям малых людей, от которых она, родившая их мать, должна отвести смерть...»). С трудом выживая в нечеловеческих условиях, беременная Мария спасает семерых сирот, бежавших с разбомбленного немцами поезда. И сила ее любви к людям, к детям, и ее жажда жизни воспринимаются автором как залог победы над смертью и уничтожением.

А.Б. Чаковский, бывший во время войны военным корреспондентом газеты Волховского фронта «Фронтовая правда», по долгу службы часто посещавший осажденный Ленинград и за время войны опубликовавший множество очерков, репортажей и рассказов, на основе своих журналистских наблюдений создает в 1944–1945 годах повесть-дилогию «Это было в Ленинграде» (первая книга «Военный корреспондент», вторая книга «Лида»). В 1947 году к ней присоединяется и третья книга «Мирные дни». Затем, уже в 1960–1970-х гг. Чаковский пишет многотомное монументальное произведение «Блокада», относящееся к жанру романа-эпопеи. Так следование блокадной теме приводит А. Чаковского от журналистских зарисовок к всеохватному, панорамному, почти летописному описанию ленинградских событий.

Романтические тенденции в изображении войны. Знаменитое произведение Б.Н. Полевого «Повесть о настоящем человеке» тоже имеет своим истоком газетный очерк, отклоненный, однако, «Правдой» с резолюцией «Печатать после конца войны». Очевидно, что подлинная история

советского лейтенанта А.П. Маресьева (у Полевого — Мересьева), услышанная писателем от самого летчика в 1943 году в разгар битвы на Курской дуге, даже официально советскому изданию показалась слишком уж «сказочной», неправдоподобной и нехарактерной.

Произведение действительно было написано уже после войны, весной 1946 года в Нюрнберге, опубликовано в том же году в «Октябре», а в следующем, 1947 году, отмечено Государственной премией СССР. О былой популярности «Повести...» свидетельствует ее совокупный тираж — почти 10 миллионов экземпляров. Но документальная основа «Повести...», свойственная ей дотошность в изображении испытываемых героем трудностей, не отменяют общей романтической тональности повествования.

Действительная человеческая судьба — Мересьев, сбитый в воздушном бою в тылу противника, с раздробленными при падении ступнями более двух зимних недель ползком пробирается к партизанам, а после экстренной эвакуации, ампутации и лечения с неимоверными усилиями возвращается в строй, снова становясь пилотом «истребителя», — обретает в произведении черты романтической легенды, мифа о «положительном герое», идеальном советском человеке. Классическая романтическая схема — «исключительная личность в исключительных обстоятельствах» — лишь подтверждается конкретным жизненным материалом, и, по отзывам критики тех лет, идеальное в характере героя не противоречит, а только дополняет и уточняет реальное. Таким образом, недавнее прошлое мыслится Полевым как урок всем будущим советским людям, а героическое звучание повести удивительно органично вписывается в общую патетику эпохи, увидевшей в «Повести...» ответ на вопрос о причинах непобедимости Советского Союза.

Романтическое начало сильно и в другом известном послевоенном произведении — повести Э.Г. Казакевича «Звезда» (1947). Эту повесть, своего рода «балладу», «поэму в прозе», отличают романтическая приподнятость и особый, задушевный лиризм, хотя сюжет ее, по словам самого автора, «удручающе обыден»: небольшая разведгруппа уходит во вражеский тыл, чтобы добыть сведения о разворачивающейся там дивизии СС. Романтическая интонация задается уже самим заглавием повести («Звезда») и усиливается романтическим несовпадением подчеркнуто простой, детски-незначительной фамилии центрального героя *Травкин* — и высотой его устремлений и помыслов, чистотой его чувств и силой его духа. Цельный, бескомпромиссный характер лейтенанта Травкина раскрывается через сопоставление с другими персонажами повести, через уважительное отношение к нему как полковника Сербиченко, так и, скажем, лукавого Мамочкина. Для влюбленной в него связистки Кати Травкин и вовсе — благороднейший человек на свете. При этом повесть не лишена и психологической достоверности, все члены разведгруппы Травкина прописаны с художественной убедительностью и живостью.

Не описанная, но подразумеваемая трагическая гибель разведгруппы в сжимающемся кольце погони, ее «тихий подвиг» создает у читателя элегическое настроение щемящей грусти, свойственное романтической стилистике.

На стыке реалистического и романтического балансирует и следующая повесть Эм. Казакевича «Двое в степи» (1948), очень прохладно встреченная критикой. Изображение тягот войны и подробностей военного быта соседствует в ней с драматической историей человеческой трудности и заблуждений, с патетической героикой признания своей вины и романтической готовностью расплатиться жизнью за проступок. Один из главных героев, лейтенант Огарков приговорен военным трибуналом к расстрелу за то, что не сумел вовремя доставить своей дивизии приказ об отступлении. «Спасает» Огаркова от смерти неожиданное наступление гитлеровцев. Дальнейшее повествование посвящено скитаниям Огаркова и его конвоира Джурабаева в поисках штаба армии. Этим двоим доводится вместе переносить лишения, участвовать в боях, незаметно влиять друг на друга. После смерти своего спутника Огарков принимает решение самостоятельно явиться в трибунал, хотя никто и ничто, кроме собственной совести и чувства чести, не мешает ему затеряться среди отступающих и продолжать честно воевать. Поставленный в ситуацию нравственного выбора, Огарков в лучших романтических традициях предпочитает смерть духовному позору. По сути, на военном материале Казакевич рассматривает экзистенциальные проблемы цены человеческой жизни, иррациональной вины выжившего перед погибшими: Огарков признает справедливость вынесенного ему трибуналом приговора, ибо считает лично себя виновным в гибели своих однополчан. Автор также исследует природу трусости и отваги, жестоко испытывая своего героя, но в итоге заставляя его не просто осознать меру высшей справедливости, но, очистившись в страданиях, победить собственный страх. Рыцарская верность долгу оказывается в повести неуловимо равной внутренней свободе героя. Итак, само по себе стремление романтизировать повествование о войне было одинаково свойственно как «официально признанной», так и просто хорошей литературе и проистекало из потребности возвысить недавний военный опыт, сообщить даже обыденным военным ситуациям ценность и значительность, вернуть понятиям *жизни* и *смерти* их экзистенциально-величественное звучание.

«Окопная правда». Высокие идейные и эстетические задачи ставило перед собой направление в изображении военных событий, развивающее традиции еще толстовских «Севастопольских рассказов» и получившее у советских критиков не совсем справедливое название «негероической прозы о войне», «окопной правды», — и зачастую обвинявшееся в прямом «очернительстве военного подвига», «абстрактном гуманизме», «избыточном натурализме» и проч. Наиболее ярким образцом такой прозы в послевоенное время становится замечательная новаторская повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946).

По форме повесть представляет собой некий лирический дневник, повествование в котором ведется от первого лица (отсюда — особая исповедальная интонация этой прозы, в которой находится место и воспоминаниям, и рефлексии); в главном герое Керженцеве отчетливо прослеживаются автобиографические черты, придающие рассказу о тяжелейших Сталинградских боях почти документальную точность и фактографичность. Именно присущие повести установки на подлинность, на почти

репортажную, кинематографическую достоверность, воссоздание с хроникальной беспристрастностью повседневных подробностей «окопного» быта и военных баталлий, определяют ее художественное своеобразие¹. Некрасовым использованы и такие «кинематографические» приемы, как монтажность, нарочитая фрагментарность в подаче материала.

Отсутствие внешнего фабульного напряжения лишь оттеняет главный некрасовский сюжет — духовную подготовку к коренному перелому в войне, к будущим победам, осуществляемую не в кабинетах военных стратегов, но в полосе окопов и ежедневном изнурительном труде простых солдат и офицеров. И в этом отношении само название повести, на первый взгляд, достаточно обыденное и непритязательное, необычайно символично.

Удивительна и в то же время симптоматична последующая судьба повести. Откровенно противоречащая официальной стилистике, уже отданная руководством Союза Писателей СССР на критическое «растерзание», повесть вдруг обрела совершенно неожиданного покровителя — И.В. Сталина, внесшего В. Некрасова в список лауреатов Сталинской премии за 1948 г. Но даже эта поддержка, оказывалась бессильной в 70-е годы, когда в связи с эмиграцией В. Некрасова все его творчество попало под запрет. Однако созданный Некрасовым «эстетический прецедент» стал истоком феномена «лейтенантской прозы», десятилетие спустя вернувшейся к художественному осмыслению событий Великой Отечественной войны.

Изображение послевоенной действительности в прозе второй половины 1940-х годов. Особым писательским вниманием в указанный период пользовалась тема послевоенного возрождения страны. Литературное руководство страны считало необходимым появление произведений, убеждающих читателя в быстром и успешном преодолении послевоенных трудностей. От литераторов требовалось создавать «сказку», идеологизированный массовый миф, выполняющий не столько этические или эстетические, сколько психолого-терапевтические функции. Вопрос о том, насколько морально оправданными были «творения для массового потребления», затушевывающие сложности послевоенной жизни и ублаживающие читателя сладкими мечтами, не решен до сих пор. Публицистика «оттепельного» периода отвергала подобный литературный продукт за очевидную лубочность и активную лакировку действительности. Некоторые современные исследователи склонны рассматривать такие произведения в русле «большого стиля» и следования соцреализму.

Наиболее показательным в этом отношении является диалог С.П. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет над землей». Написанная по законам «волшебной сказки», а не реалистического романа, первая книга диалогии рассказывает о «трудовых подвигах» Героя Советского Союза Сергея Тутаринова. Бывшему танкисту суждено невиданными темпами поднять разоренный колхоз (так оптимистически решается автором проблема социальной адаптации фронтовиков), обрести народное уважение и семейное счастье. Как настоящий былинный богатырь, Тута-

¹ Эти свойства поэтики некрасовского произведения стали предметом специального рассмотрения С. Эйзенштейна.

ринов воистину «сражается» с трудностями, пользуясь своей Золотой Звездой как неким магическим помощником, чтобы в финале обрести сказочную «царевну», первую красавицу станицы. При этом герой уже даже не в романтическом, но именно в идеализированном духе наделяется исключительными положительными качествами — скромностью, самоотверженностью, великодушием, представляя собой не полноценный характер, но «энциклопедию народных добродетелей».

Персонажи в романе жестко поляризованы: хорошие — идеальны, плохие — эстетически и человечески несостоятельны. Конфликты — надуманы (неслучайно роман был сочтен «образцовым» с точки зрения теории бесконфликтности), любовная коллизия откровенно затянута (возница Ирина чересчур долго не решается преодолеть собственный «комплекс неполноценности» по отношению к героическому председателю райисполкома Сергею). Однако это не только не помешало, но, скорее, способствовало огромной читательской популярности романа, удачно эксплуатировавшего утопические мечты крестьянства о возможности рая на земле (на селе). Неслучайно местом действия выбрана земледельчески-благополучная Кубань (вспомним знаменитую киноагитку «Кубанские казаки»), а электрификация станицы за счет вырубки леса приобретает вполне узнаваемые сакральные черты создания «райского сада».

Вторая часть дилогии «Свет над землей» показала, что соцреалистическая «мифология» Бабаевского не подлежит вторичному использованию. Если процесс обретения рая еще может обеспечить определенное сюжетное действие, то пребывание героев в сконструированном раю не убеждает прежде всего эстетически и ощутимо скомпрометировано этически.

Схожие тенденции упрощения и «лакировки» характерны и для романа В.Н. Ажаева «Далеко от Москвы» (1946–1948). Это произведение повествует о строительстве в военные годы в таежной глуши нефтепровода, обладающего стратегическим значением. При этом автор, активно эксплуатирующий элементы нормативной поэтики, не выдает частичной автобиографичности романа, умалчивая о собственном 15-летнем опыте подобного строительства, приобретенном в Дальневосточном лагере. Так эпоха деформирует трагический личный опыт, вытесняя подлинные воспоминания и впечатления цензурно-одобренными формами производственного романа (схематизм системы образов, идеализация трудового аскетизма, подчинение личности коллективу и проч.).

Не менее драматичным образом подменяются изображением «действительности будущего» реальные наблюдения над послевоенными проблемами крестьянства в романах Е.Ю. Мальцева «Горячие ключи» (1947) и «От всего сердца» (1948). При этом необходимо добавить, что в последующем творчестве названные авторы пытались преодолеть инерцию «авторитарного стиля», создавать более художественно состоятельные и значимые произведения¹.

¹ В качестве примера, можно назвать «Вагон» Ажаева (1966 г., опубликован в 1988 г.), в котором писатель рассказывает правду о настоящих строителях нефтепровода — невинно репрессированных, и «Войди в каждый дом» Мальцева (1960), от-

Иной представляла послевоенная деревня в произведениях С.П. Антонова и Е.Я. Дороша.. Проза Антонова еще не знает острых коллизий, лишена осознания драмы постепенного раскрестьянивания России. В его рассказах и повестях — сборник «Весна» (1947), «Поддубенские частушки» (1950) и др. — переданы тихое очарование деревенских пейзажей, поэзия деревенских характеров, восхищение нравственным здоровьем крестьян, описанных с вниманием к мельчайшим деталям и нюансам психологии, с удивительным словесным мастерством, сдобренные кротким юмором, так что вполне уместным выглядит примененное к творениям Антонова определение «акварельного письма». Заслуженным зрительским успехом до сих пор пользуется созданный по одноименной повести Антонова фильм «Делобылов Пенькове» (1956), где «отрицательные» черты Матвея Морозова и его жены Ларисы не свидетельствуют об их порочности, но служат доказательством живости и яркости их натур, их способности на глубокие переживания и на верность своим чувствам.

Подробности деревенского быта нашли свое — совсем не поэтически-акварельное — отражение в очерках и рассказах Е. Дороша. Будучи в послевоенное время разъездным корреспондентом «Литературной газеты», Дорош сосредоточил журналистский и писательский интерес на критике административно-хозяйственных методов, применяемых на селе, на художественной «реабилитации» крестьянина как истинного трудолюбивого хозяина земли, не нуждающегося в понукании и колхозной системе принуждения. Если его первый сборник «С новым хлебом» (1952) еще достаточно традиционен и не столь глубок по содержанию, то позднейший «Деревенский дневник» (1956) и его тематические продолжения, выходявшие под разными названиями вплоть до конца 60-х годов, содержат в себе подлинную галерею крестьянских типов (от крестьянок до сельской интеллигенции — агрономов и мелиораторов), полны истинного преклонения перед земледельческим трудом и фигурой земледельца. Рассказы и очерки Дороша подготовили появление «деревенской прозы», предвосхитив ряд ее тем и образов.

Жанр эпопеи в послевоенной литературе. Патриотический подъем военного периода, актуализация национальной идеи отозвались в послевоенной литературе созданием многотомных эпопей, посвященных относительно недавнему революционному прошлому — истоку государства, ставшего в итоге победителем гитлеризма. И хотя узаконенным образом жанра в данном случае считался «Тихий Дон» М.А. Шолохова, произведение, тем не менее, отнюдь не соцреалистическое, далекое от стилистики «большого стиля», так что немногие из прозаиков-эпиков могли вынести соперничество с Шолоховым, даже пытаясь следовать его художественным открытиям и находкам.

В 1948 году выходит в свет роман-эпопея К.Ф. Седых «Даурия» (замысел относится к 1934 году, 1-ая книга опубликована в 1942 г.). Действие романа разворачивается на Дальнем Востоке и охватывает период от Первой мировой войны до гражданской. В центре повествования — казачья семья Улыбиных, живущая в одной из забайкальских станиц. Выбор крывающийся страшной картиной жизни в заброшенной, полуразвалившейся крестьянской избе.

подобных героев обуславливает введение в текст описаний казачьего быта, обрядовых сцен, сельскохозяйственных работ, использование диалектизмов. Система действующих лиц «Даурии» (старый казак Улыбин и три его сына, каждый из которых олицетворяет собой определенные политические взгляды), отдельные эпизоды (в частности, колебания старичного атамана Каргина, в итоге ставшего эмигрантом, между белым и красным движениями и проч.) также вызывают очевидные ассоциации с шолоховским романом. Однако идеологической правоте автора, приводящего младшего Василия Улыбина через череду испытаний к большевикам, далеко до шолоховской трагичности и многозначности.

Судьба сибирского крестьянства становится темой и для многотомного повествования Г.М. Маркова «Строговы» (1939–1946), в котором частная история трех поколений семьи Строговых символизирует собой общие закономерности исторического процесса первой половины XX века. Объемное многожанровое полотно содержит в себе наблюдения за нравами и бытом крестьян, описание острейших конфликтов времени и служит выражением авторской историософской концепции. Некоторые из персонажей «Строговых» будут использованы Марковым в романе «Соль земли» (1949–1959), посвященном уже не крестьянской тематике, но проблемам поколения шестидесятников.

Отчетливая склонность к эпическому жанру проявляется и в творчестве Н.П. Задорнова, выпустившего в 1941–1946 году двухтомный роман «Амур-батюшка», продолженный затем романами «Далекий край» (1946–1949) и «К океану» (1949–1950), а после дополненный тремя циклами романов, повествующих об истории покорения и освоения русскими Дальнего Востока. Для этой «геометрической прогрессии» романов стержнем являлся совокупный образ «народа», а стилистической доминантой — безупречное следование критериям народности и историзма.

К сожалению, все эти эпопеи более растянуты и скучны, чем художественно значительны.

Явным особняком стоит в русской литературе этого времени, хотя и опубликовано значительно позднее, в 1990-е годы прошлого века, творчество Д.Л. Андреева (1906–1959). На первый взгляд, оно находится абсолютно вне контекста рассматриваемой эпохи, однако, не будучи генетически связаны с советской литературой, произведения Андреева представляют собой оригинальный и талантливый отклик на окружающую его советскую действительность, раздумья над историей страны и современным ее состоянием¹.

¹ Философ-мистик Даниил Леонидович Андреев, сын Леонида Андреева, был, безусловно, самобытным русским писателем. Его судьба не так уж нетипична для той эпохи: выросший в атмосфере Серебряного века (в доме воспитывавшей Андреева тетки бывали Бунин, Скрябин, Горький и др.), после окончания школы и Высших литературных курсов Андреев был вынужден работать художником-оформителем, поскольку стихи его не печатались. В 1942 г. он был мобилизован и из-за тяжелой болезни позвоночника служил в нестроевой части, в составе которой, тем не менее, побывал в блокадном Ленинграде. В 1947 году его арестовали и обвинили в подготовке террористического акта, за что он был осужден на 25 лет. Все его рукописи конфисковали. Именно в «академической камере» Владимирской тюрьмы Д. Андреев создал все основные произведения. В 1956 году в Комиссию по пересмотру дел Андре-

Духовно Андреев всю свою жизнь был устремлен в высшие сферы, в существовании которых он имел возможность убедиться на личном, как он полагал, опыте.

Первое мистическое откровение будущего писателя — видение Небесного Кремля над землей — относится к 15-летнему возрасту. В дальнейшем таинственные видения и путешествия в запредельные миры, в которых Андреев, подобно Данте, был сопровождаем духами русских поэтов и писателей, а также всенародно почитаемых святых Сергия Радонежского и Серафима Саровского, стали постоянными. Накопленные в подобных странствиях впечатления и приобретенные духовные знания и легли в основу мировоззренческой системы Андреева.

Три главных произведения Андреева: «Русские боги» (1955), «Железная мистерия» (1956), «Роза мира» (закончена в 1958 г.) представляют собой три разноплановых варианта изложения одних и тех же идей. По мысли Андреева, окружающий нас земной мир есть лишь видимая часть трехчастного мироздания: над нами — пирамидой света — расположена обитель Божественного Логоса, творческого начала, некогда создавшего вселенную («...вся жизнь — это танец творящего Бога, а мир — золотая одежда его»); под нами — в зеркально-отраженной пирамиде темных сил — антимир, страдалища и обитель демона Гагтунга, сражающегося с Божественным Логосом. Это мистериальное по своей сути строение мира (см. «Железная мистерия») обуславливает непрерывающуюся борьбу темных и светлых сил, которые и управляют человеческой историей через духов-народоводителей и созданных последними человекоорудий. Тем самым, видимый исторический процесс, как он описан в «Розе мира», является всего лишь проекцией непрерывающейся череды битв демонов разных народов в антимире, а земные войны, тираннии, перевороты суть только тени этой демонской борьбы (при этом подобного рода историософские представления служили для Андреева неоспоримым доказательством неизбежного конечного краха сталинской тираннии, как и любой иной тираннии в принципе). По Андрееву, перед человечеством два пути: либо создание «Розы мира» — Невесты Божественного Логоса, грядущей всехристианской церкви, либо временная победа темных сил, апокалипсис и переход к новому витку противостояния (новому мировому периоду).

Книга «Русские боги» содержит в себе художественный пересказ концепции Андреева, в частности — изложение метаистории культуры России. Названное автором «поэтическим ансамблем», это лиро-эпическое произведение состоит из циклов стихотворений, поэм, поэтических симфоний, в нем чередуются классические стихотворные размеры (описание ранней юности поэта) с рваным ритмом, «гипер-пэоном», родственным ритмике Маяковского (катастрофа начала войны), с пронзительны-

ев подает заявление следующего содержания: «Я никого не собирался убивать, в этой части прошу мое дело пересмотреть. Но, пока в Советском Союзе не будет свободы совести, свободы слова и свободы печати, прошу не считать меня полностью советским человеком». Это дерзкое прошение задержало его освобождение, состоявшееся ровно через 10 лет после ареста. В оставшиеся до смерти два года, в неблагоприятных материальных условиях Андреев дорабатывал написанное в застенке.

ми октавами поэмы «Ленинградский апокалипсис», в которой, согласно выработанному Андреевым принципу «сквозящего реализма», реальный взрыв бомбы оказывается «проводником» в «вещий лабиринт», связывающий различные миры. *Сквозь* этот лабиринт лирическому герою удаётся различить мистическую битву демонов русской и германской государственности, уяснить причины апокалипсиса, переосмыслить собственное существование — перед тем, как очнуться от боли в больничной палате.

Понимание Андреевым образа русской души раскрыто в «Сказании о Яросвете» (российский демиург — дух-народоводитель), и в повествовании о заточенной в антимире соборной сверхдуше нации Навне («Навна»). При всех испытанных им страданиях, автор не сомневается в конечном освобождении Навны и непременно будущем явлении Розы мира — своего рода «Вечной Женственности», «Софии». Функции же истинного поэта, по Андрееву — вестника и мага (к которым он относит, в частности, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и др.), сводятся к проповеди среди людей учения о «Розе мира», тогда как созданные им на земле художественные образы обретают свое зримое воплощение в потусторонних пространствах.

Творчество Даниила Андреева, посвященное единой тематике, стилистически синтезировало в себе традиции предшествующей культурной эпохи, от Блока до Хлебникова, Маяковского и Цветаевой (ритмика, строфика, цветовая и звуковая гамма), являясь своего рода «мистической ораторией», творчески преобразующей наследие дореволюционной русской культуры и русской религиозной философии, подводящей ей — из сталинского застенка — смысловой и эстетический итог. Абсолютно не востребованные своим временем, произведения Андреева только обретают подлинных читателей и исследователей.

В целом, русская литература 40-х годов представляет собой довольно точное отражение военной и послевоенной эпохи, со всеми ее достижениями, провалами, идеологическими мифами и человеческими трагедиями. Но при этом, казалось бы, всецело подчиняясь сиюминутным нуждам напряженного исторического момента, литература рассматриваемого периода становится и неким «протографом» будущих литературных открытий 60-70-х годов, в свернутом виде заключая в себе «зерно» дальнейшей эволюции литературного процесса.

ДРАМАТУРГИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Театр и драматургия откликнулись на фашистское нашествие с первых дней войны, столь же мобильно, как публицистика и поэзия. Опыт предшествующих десятилетий позволил избежать временной дистанции между стремительно развивающимися драматическими событиями жизни и их художественным отражением. Тема военного предгрозя начала звучать уже в конце 1930-х гг. в пьесах об истории и современности. Она ощущалась в публицистических отступлениях и обращениях к потомкам героев Вишневского, в монологах «Человека с ружьём» Погодина, в пьесе И. Прута «Князь Мстислав Удалой» и других героико-революционных

драмах. Непосредственной «прелюдией» к драматургии Отечественной войны явились «Половчанские сады» Л. Леонова и «Парень из нашего города» К. Симонова.

Востребованность стационарных репертуарных театров и создающихся с первых дней войны фронтовых театральных бригад в новом репертуаре вызвала неслыханную активность драматургов. На протяжении четырёх военных лет было создано около 350 многоактных и свыше 600 одноактных пьес разных жанров, однако испытание временем выдержало не более десятка. Причины этого — в недостаточно высоком художественном уровне, в нарушении законов драматургического жанра, в новизне стоящих перед писателями задач. «В конкретно-исторических условиях Великой Отечественной войны от драматургов потребовались новые поиски, новые опыты в решении проблемы «судьбы народной — судьбы человеческой», потому что во многом эта проблема повернулась сейчас для искусства иначе, чем в прошлом»¹. Самым сложным было достигнуть синтеза героической действительности и конкретного человеческого характера в предельно драматических обстоятельствах войны, изображения большого через малое, макрокосма истории через микрокосм отдельной личности, что отличает лучшие пьесы на героико-революционную тему предшествующих десятилетий. Сложность заключалась и в необходимости художественного постижения новой правды изменившейся действительности.

Первые пьесы о войне создавались по горячим следам событий и страдали иллюстративностью, описательностью. В 1941–1942 гг. были написаны такие пьесы, как «Накануне» А. Афиногенова, «Дом на холме» В. Каверина, «Батальон идёт на Запад» Г. Мдивани, «Бессмертный» А. Арбузова, «Испытание чувств» К. Федина, «Рузовский лес» К. Финна и др., в которых, как правило, действие начиналось в канун войны. Мирные будни, мечты, любовь, жизненные планы — всё рушилось, опрокидывалось, прерывалось страшным известием о начале войны — такова экспозиция большинства этих драм. В последующих сценах герои оказывались уже в обстановке военного времени: фронта, вражеского тыла, эвакуации и т.д. Поначалу драматурги не изображали военных сцен и в их произведениях не было образа врага. В них по существу преобладал конфликт героев с обстоятельствами, с фашистским нашествием «вообще», не персонифицированным в облике сильного врага, что мешало подлинно драматической обрисовке положительного героя, советского человека, преобразующегося в горниле войны.

Одно из лучших произведений начального этапа войны — пьеса А. Афиногенова «Накануне», последняя пьеса замечательного советского драматурга (29 октября 1941 года он был смертельно ранен осколками немецкой бомбы во время фашистского налёта на Москву и в тот же день умер). Построенная на драматургически выигрышном приёме эмоционального, психологического «перепада» от мирных сцен в среде семьи и близких ей людей к событиям начала войны, «Накануне» существенно отличалась от многих пьес «о домиках», как иронизировали критики, и

¹ Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. 1936–1945. — М., 1965. — С. 163.

прежде всего тем, что автор от частного, личного, семейного шёл к общенародному, к судьбам многих и многих советских людей, бесстрашно вступивших в ряды защитников Родины. Автор психологически тонко выписывает портреты членов семьи старого литейщика Тимофея Завьялова, в частности, его сына, агронома Андрея, создавшего необыкновенный сорт пшеницы, жены Андрея Джерен, любимой и любящей, их друзей, среди которых актриса, врач, студенты. В «Накануне» преобладал интерес к психологии, внутренним конфликтам. Лирическая тональность пьесы в то же время пронизана атмосферой войны, трагизмом первых дней её, тревогой ожидания и патриотическим подъёмом. Образ Джерен, совершающей подвиг (она поджигает пшеничное поле Андрея, чтобы оно не досталось врагу, и погибает от пулёмётной очереди) вырастает в финале пьесы в образ подлинно героический. Слово «накануне», вынесенное в заглавие пьесы, является оптимистическим обрамлением в произведении. «Всё равно — мы накануне победы!» — говорит мужу Джерен при приближении фашистов. О том же говорит Андрей в финале пьесы: «Вот и моя пшеница сгорела... Капля в море... а в ней, как в капле, тот же общий наш труд, а не просто моё, маленькое и личное... Вот почему так велико наше горе... И так велика наша сила, сила народа. И вот почему права Джерен... Мы накануне... Накануне победы».

Проблема конфликта и характера вставала и перед авторами пьес о героике советского тыла. «Пётр Крымов» К. Финна, «Дарья» М. Козакова, «Большая земля» С. Герасимова, «Уральцы» М. Слонимского написаны в традициях производственно-психологических довоенных пьес о столкновении разного типа руководителей производства, в данном случае эвакуированных или переведённых на военные рельсы заводов, о борьбе с разным типом мешанами, жуликами, снабженцами-«блатмейстерами». Не во всех пьесах эти коллизии получали убедительное решение и не всегда казались обязательными в произведениях на военную тему.

К воссозданию исторической правды о Великой Отечественной войне драматурги шли разными путями. Много было сделано для художественного воплощения массового всенародного подвига. Например, авторы пьес не прошли мимо ни одного крупного сражения военных лет. Целый цикл драм и комедий посвящён городу — фронту Ленинграду и морякам-балтийцам («Раскинулось море широко» Вс. Вишневского, А. Крона и В. Азарова, «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского, «Офицер флота» А. Крона, «Они жили в Ленинграде» О. Берггольд и Г. Макогоненко). Обороне Севастополя посвятил свою «Песню о черноморцах» Б. Лавренёв, представив в романтическом ореоле защитников города славы (старшего лейтенанта Сагайдачного, матроса Ставриди, отставного боцмана Дзюбенко и др.) как продолжателей легендарных боевых традиций Севастопольской обороны 1854–1855 гг. Сталинградская битва сразу же привлекла внимание многих драматургов («Солдаты Сталинграда» и «Великие дни» Н. Вирты, «Людочница» Н. Погодина, «Сталинградцы» Ю. Чепурина, «Сыновья трёх рек» В. Гусева). Однако, как известно, событие не может являться центральным героем драматического произведения, необходим психологически углублённый образ человека, выражающий правду исторического времени. «Может быть, никогда ещё от героя,

выходящего на сценические подмостки, не требовалось такой силы духа, такого пафоса жизнеутверждения, каких ожидал зритель от героя пьес Великой Отечественной войны, — пишет в своём исследовании А.О. Богуславский. — Вот уж когда художественный образ драматургического произведения должен был стать властителем дум, вдохновляющим примером, высоким образцом гражданского, нравственного величия!»¹

Уже в 1942 году были написаны лучшие пьесы военного времени, где решались главные творческие задачи, стоящие перед драматургами: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова. Они сразу же стали основой репертуара стационарных и фронтовых театров военных лет.

Все три пьесы написаны в крайне тяжёлый для страны период, когда фашисты рвались к Волге и Кавказу, когда народ напрягал все свои силы, сопротивляясь захватчикам, совершая подвиги, жертвуя собой — и при этом не задумываясь о своём героизме.

Простота и героика отличают главных персонажей драмы К. Симонова «Русские люди». Пьеса опирается на реальные факты, знакомые драматургу по работе военным корреспондентом. В основе сюжета — судьба небольшого отряда, попавшего в окружение, отрезанного от своих и продолжающего сражаться, несмотря на нехватку питьевой воды, оружия, гибель товарищей. Командир отряда Сафонов, военфельдшер Глоба, шофёр Валя Анощенко, шестидесятидвухлетний ветеран трёх войн Васин, военкор Панин, политрук Ильин — тщательно выписанные автором очень разные характеры. Общее в них — отсутствие позы, показной патетики, когда каждый из них совершает свой подвиг. На пределе человеческих возможностей действует Сафонов, позабывая о сне и отдыхе. Нежно любя Валю, он именно ей трижды доверяет рискованное задание. Сдержанный в выражении своих чувств, он говорит при прощании: «... прошу тебя, Валентина Николаевна, делай что надо, а так зря не прыгай. Я тебя очень хочу живой видеть». Валя бесстрашно «шоферит» в немецком тылу, трижды переплывает ледяной лиман, когда отряду нужно связаться с городом. С образом юной Вали Анощенко связана в суровой драме Симонова лирическая мелодия невысказанной любви к Сафонову и трогательно-поэтический мотив любви к Родине. «У нас в Ново-Николаевке изба на краю села стоит и около речки две берёзки. Я качели на них вешала. Мне про родину говорят, а я всё эти две берёзки вспоминаю. Может, это нехорошо?» — доверяет она любимому человеку свои мысли. Герои пьесы вообще избегают излишнего пафоса в словах и поступках, оставаясь самими собой в самых критических обстоятельствах: погибает Васин (уже в гражданскую войну списанный «по инвалидности»), «сделав всё что мог, даже больше, чем мог»; гибнет Глоба, простреленный вражеской пулей, прикрывая собою Валю.

Драма «Русские люди» сильна ещё и тем, что в ней противостояние гуманизма и жестокости достигает предельного напряжения в сценах, где советские люди сталкиваются с фашистскими извергами. Их двое в пьесе: Вернер — просто жестокий убийца, и Розенберг — изощрённый

¹ Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. 1936–1945. — М., — С. 169.

«экспериментатор», монстр, получающий удовольствие от «психологической» пытки своих жертв. Две пожилые женщины, мать Сафонова и жена предателя — врача Харитоновна, не сгибаются перед их властью и достойно принимают смерть.

При постановке своей пьесы в театрах, Симонов настаивал на сочетании героической приподнятости и простоты, будничности в спектакле: «Война не есть сплошная опасность, ожидание смерти и мысли о ней... Война есть совокупность смертельной опасности, постоянной возможности быть убитым... с теми деталями повседневного быта, которые всегда присутствовали в нашей жизни». Симонов как бы предопределял будущее направление разговора на тему «правды о войне» в нашей послевоенной литературе. Если и есть в пьесе патетически звучащие реплики и монологи, они не кажутся чужеродными, так как подготовлены психологически, например, заключительный монолог Сафонова: «Только очень жить я хочу. Долго жить. До тех пор жить, пока я своими глазами последнего из них..., которые это сделали, мёртвыми не увижу! Самого последнего, и мёртвым! Вот здесь, вот, под ногами у меня!»

Пожалуй, ни одному из драматургов военного времени не удалось с такой обжигающей силой показать трагическую картину общенародной беды, принесённой вражеским вторжением в мирную жизнь советских людей, как это сделал Л. Леонов. «В логической цепи: война — горе — страдание — ненависть — месть — победа — трудно вычеркнуть большое слово — страдание, — говорил писатель на драматургическом совещании в 1943 г. — ...Горе народа, его испытания вызывают великое смятение чувств в душе художника, и тогда возникает созревший в тебе крик»¹. Все эти чувства сливаются в единую трагическую симфонию в пьесе Л. Леонова «Нашествие», написанной на исходе первого года войны.

Почти всё действие пьесы протекает в доме Ивана Тихоновича Таланова, доктора в маленьком провинциальном городке, однако уже с первой реплики старой няньки Демидьевны («А ночью тараканы с кухни ушли... От немца бегут...») начинает звучать тема общенародной борьбы с фашистским нашествием, границы дома раздвигаются до огромного пространства воюющей с врагом страны. Отступающие через город солдаты, дающие клятву вернуться, новый раздел медицины — «детская полевая хирургия», о которой с горечью говорит врач Таланов; тревога улицы, врывающаяся в дом, — всё это — увертюра к наступлению «другого вечера другого мира», залитого кровью. Название пьесы глубоко символично, в основе её музыкальной партитуры — «борьба двух противоположных стихий». С одной стороны, — героическая мелодия, объединяющая в патристическом порыве не только предрайисполкома Колесникова, людей из его группы, но и беспартийных интеллигентов супругов Талановых, их дочь, учительницу Ольгу, и старую няньку Демидьевну, и «русского солдата тринадцати годков» Статнова Прокофия, и того безымянного солдата, молоденького «паренька в шинелке», который, отступая из города, обещал вернуться: «Русские вернутся. Русские всегда возвращаются...» Другая стихия — это «дракон из гестапо» быкоподобный палач Шпурре, комендант города Виббель, его адъютант Кунц, бывший

¹ Леонов Л. Голос Родины // Литература и искусство. 1943, № 23, 5 июня.

русский Мосальский, приветствующий нашествие «германской расы». Это и поднятый ветром войны «клуб смрадной пыли»: бывший купец Фаюнин, назначенный немцами городским головой; ожидающий при немцах своего звёздного часа ничтожный Кокорышкин; «званные гости» на пиршестве у Фаюнина. Автор использует приёмы фантазмагорического изображения (в духе Гоголя) этого «бала мертвецов», материализующихся из тьмы: «Просочился откуда-то в щель длинный, со стоячими волосами господин артистических манер и лошадиной внешности ... Вспорхнули — толстячок с университетским значком на толстовке, под руку с вострушечкой в мелких бантиках... старушка в бальном платье, под которым видны подшитые валенки. Гости двоятся и троятся, как шарики под чашкой фокусника, переставляемой с места на место». После известия об убийстве партизанами коменданта Виббеля гостей «сразу становится вдвое меньше. Они растушёвываются так же незаметно, как и появились». Массовый героизм, бесстрашие людей из народа рождает страх среди на время «реанимировавшихся» нелюдей. «Нет тебя, Фаюнин, — говорит ему раненый Колесников. — Кажется тебе — ты городу хозяин, а хозяин-то я. Вот я стою — безоружный, пленник твой... и всё-таки ты боишься меня».

В раскрытии главной идеи пьесы огромная роль принадлежит образу Фёдора Таланова, внутреннему конфликту в его душе. Фёдор появляется на пороге отцовского дома после трёхлетнего заключения, фактически одновременно с вхождением в город немцев. «Настороженная дерзость» в глазах, озлобленность, резкое отторжение сочувственных слов — всё выдаёт накопившуюся в душе боль и обиду, а у окружающих вызывает недоверие. И отец, и сестра, и Колесников, и старая нянька видят в нём лишь эгоиста, который «в сердце своё чёрствое глядит», сам повинен в своих несчастьях, и потому они холодны в отношении к его «душевному переливам». Колесников отказывает ему в просьбе «взять к себе в отряд одного такого ...исправившегося человечка». Фёдор избирает путь одинокого мстителя. В кульминационной сцене допроса фашистами в присутствии родителей он разрушает барьер недоверия к нему со стороны близких, выдав себя за Колесникова, отведя опасность от командира партизанского отряда, в то же время обрекая себя на гибель. Он нашёл свой путь в единении с борющимся народом и с полным правом говорит о себе: «Я русский. Защищаю родину». В тексте пьесы 1942 года Фёдор совершает свой подвиг, преодолевая свой эгоцентризм, обиду на всех и вся, он появляется в пьесе как отсидевший три года за уголовное преступление. Однако первым, кто усомнился в характере психологического конфликта в душе героя, был исполнитель роли Фёдора в театре им. Моссювета М. Астангов. Он вспоминал, как на одной из репетиций сцены Фёдора с отцом, когда Таланов предписывает сыну рецепт от его болезни: «справедливость к людям» — он, неосознанно для себя самого «закричал голосом, полным отчаяния: «А-а-а-а! Справедливость? А к тебе, к тебе самому справедливы они?..» Этот крик вырвался у меня, как стон... Я почувствовал, что здесь причина его столкновения с людьми, с отцом. Справедливость — вот чего не видит Фёдор в окружающей его жизни... Я понял, что в глубине души своей он человек чистый, добрый, благородный, но эта потребность добра и справедливости вступала в противоречие с фактами,

весьма неудачно качественно и количественно скопившимися на его жизненном пути»¹. Сам Л. Леонов впоследствии подтвердил, что по первоначальному замыслу Фёдор Таланов был «человек 1937 года». И если в тексте военных лет это «прочитывалось» между строк, то в более поздних публикациях (например, в сборнике пьес Л. Леонова, вышедшем в издательстве «Советский писатель» в 1964 году) об этом говорилось уже открыто, в частности, в догадках Демидьевны, за что взяли Фёдора и «в самые болота рассибирские загнали»: «Подрался сгоряча, девчонку обидел по пьяному угару, ай чужое что без спросу взял?.. А то, бывает, словцо неосторожное при плохом товарище произнёс? Разомкни уста-то, Фёденька!» При таком подтексте по-новому прочитываются многие реплики героя: «продрог я от жизни моей»; «Только верь мне: народу моему я не вор»; «не беглый, не трусь, не подведу»; «Прости, всё клокочет там... и горит, горит». В пьесе «Нашествие» Фёдор Таланов вырастает до уровня героя высокой трагедии.

«Нашествие», «Лёнушка» и «Золотая карета» составляют драматургическую трилогию Л. Леонова о войне. Жанр их в критике определялся как драмы, возвышающиеся до трагедии, а «Лёнушку» называли «чёрной жемчужиной» всей военной драматургии. Поэтика трилогии подчинена художественному воссозданию трагедии жизни советских людей в условиях фашистского нашествия, а также его тяжёлых последствий в человеческих судьбах. Жизненные испытания героев воспринимаются в неразрывной связи с судьбой народной, и потому сами герои порой вырастают до больших символических образов-обобщений. Само «всемижущее горе» является народу в облике «женщины в чёрном» и стариков из «огненной деревни» Грачи; вызывает к мести обугленное тело юного лейтенанта Темникова, похожее на «изваяние из дерева» и кажущееся «выше человеческого роста» («Лёнушка»); «стучит в сердце» Фёдора Таланова трагедия истерзанной девочки Аниски («Нашествие»). Олицетворением мужества, мудрости и совести народной выступает старуха Демидьевна. Образы полковника Берёзкина и ослепшего от ранений Тимоши Непряхина («Золотая карета») — это тоже и трагические судьбы, и жизнестойкость народная, и выражение высочайшего нравственного критерия в единоборстве гуманизма и жестокости.

В драматургии военных лет были пьесы, повествующие о единоборстве «среди своих», особенно острым на фоне конфликта исторического, например, «Офицер флота» А. Крона и «Фронт» А. Корнейчука.

Пьеса А. Корнейчука была опубликована в газете «Правда» в августе 1942 года, наряду со сводками о тяжёлом положении на фронтах. Враг рвался к Волге, к Кавказу. Большой смелостью драматурга было в такой момент поднять проблему и начать разговор о некомпетентности, отсталости некоторых советских военачальников, как о причине тяжёлых неудач нашей армии. В центре пьесы «Фронт» — конфликт между командующим фронтом Горловым, прославившимся своей храбростью ещё в гражданскую войну и безнадежно отставшим в понимании войны нынешней, и командующим армией генерал-майором Огневым, руководи-

¹ Астангов М. Целеустремлённость художника // Типический образ на сцене. — М., 1953. — С. 56–58.

телем нового типа. Пьеса написана в открыто публицистической манере, в её диалогах — спорах сталкиваются два противоположных стиля военного мышления.

Сатирически представлена в пьесе «горловщина» как психологическая и социально опасная явление. В образе Горлова предельно заострена одна черта: он упоён своими прошлыми боевыми заслугами в такой степени, что утратил чувство реальности. Он по-прежнему гордится тем, что «не теоретик, а боевой конь», по-старому убеждён, что «война — не академия» и что любого врага можно побить «не радиосвязью, а героизмом, доблестью». Его девиз — «Главное натиск... Ошеломить и уничтожить!» Он не замечает, как «титаническое самоуважение» довело его до самодурства в отношении с подчинёнными. Его приказы порой бессмысленны и приводят к большим потерям живой силы и техники. Окружение Горлова поддерживает в нём сознание собственной непогрешимости и безнаказанности неприкрытой лестью, безудержным славословием. В остро сатирическом, шаржированном описании предстают эти персонажи в сцене чествования Горлова. Автор наделяет их «говорящими» фамилиями в традициях классической сатирической комедии: начальник связи — Хрипун, начальник разведки — Удивительный, редактор фронтовой газеты — Тихий, спецкор центральной газеты — Крикун. Все они наперебой прославляют «выдающегося полководца», торопясь перещеголять друг друга в выражении лакейской преданности. Это о них брат Ивана Горлова Мирон говорит: «господи, когда наконец переведутся на нашей земле дураки, невежды, подхалимы, простофили, подлизы!.. Надо бить их, этих самовлюблённых невежд... и поскорее заменять их другими — новыми, молодыми, талантливыми людьми. Иначе можно загубить наше великое дело».

Горлову и «горловщине» в пьесе Корнейчука противостоит талантливый стратег, владеющий современными военными научными знаниями Огнев. В пьесе немало сцен — прямых столкновений Огнева с Горловым, когда он смело подвергает сомнению многие неразумные распоряжения командующего фронтом, потому что в них нет мысли, «всё берётся на «ура», на «авось», как будто бы противник перед нами дурак и спит». Огнева поддерживают в его противостоянии Горлову Мирон Горлов, директор авиазавода, член Военного совета Гайдар, Колос, бывший соратник Ивана по гражданской войне. На стороне Огнева — и воюющий под его руководством сын Горлова Сергей, для которого идеал военачальника, к сожалению, не отец. Всех их объединяет понимание, насколько опасны отсталость, невежество в руководстве военными действиями, когда решается судьба Родины. Мирон одним из первых открыто говорит брату, что тот не умеет командовать фронтом («Это не по твоим плечам, не то время»). От лица самоотверженных героев-тружеников тыла он осуждает Ивана Горлова за то, что их «драгоценный труд», богатая техника используется им на фронте неумело, без знания дела, и предлагает брату добровольно оставить свой пост, пока его не сняли. Почти то же говорит в финале пьесы Горлову член Военного совета Гайдар, комментируя приказ о его отставке: «Для победы необходимо ... умение воевать по современному, умение учиться на опыте современной войны, умение вы-

ращивать новые, молодые кадры, а не отталкивать их. Но этого умения у вас нет, к сожалению». На протяжении пьесы Горлов неоднократно не принимает «встречных планов» Огнева, иронизирует над ним как над новоявленным Александром Македонским, однако именно Огнев сменяет его на посту командующего фронтом. Подобных военачальников призывало время.

В пьесе есть лишь одна военная сцена, в которой солдаты — «апостолы» командира батареи Сергея Горлова героически отражают атаку фашистских танков, но она в полной мере даёт почувствовать и героический порыв, и патриотизм сражающегося народа — ту атмосферу «жизни на войне», на фоне которой споры о «науке побеждать» представляются особенно значимыми.

Великая Отечественная война побудила многих писателей обратиться к **героическому прошлому** Родины, к страницам истории, созвучным современности. По меткому замечанию одного из исследователей литературы военного времени, «за 1941–1945 годы наши драматурги «драматизировали» всю отечественную историю и, кажется, не оставили без внимания ни одно великое событие, начиная от Киевской Руси». «Князь Владимир» О. Форш и Г. Бояджиева, «Александр Невский» О. Литовского, «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Генерал Брусилов» и «Ливонская война» И. Сельвинского, драматическая дилогия «Иван Грозный» А. Толстого, «Великий государь» В. Соловьёва, «Битва при Грюнвальде» и «Адмирал Нахимов» И. Луковского, «Козьма Минин» В. Костылева и Т. Лондона, «Давным — давно» А. Гладкова и множество других пьес о героической борьбе русского народа за свободу, независимость и целостность государства призваны были укреплять дух советских людей в войне с фашизмом. Однако агитационно-публицистическая роль большинства из них ослаблялась рядом серьёзных недостатков, которые отмечали критики: это искажение и откровенная модернизация исторических фактов, и схематизм и «культовое» возвеличивание образов исторических деятелей. Академик А.М. Панкратова писала тогда по этому поводу, что «все выдающиеся русские полководцы — от Александра Невского до Брусилова — изображаются как народные трибуны, подлинные патриоты и выразители самых сокровенных чаяний и чувств народа»¹¹.

В художественном отношении над общим уровнем возвышались трагедии А. Толстого об Иване Грозном: «Орёл и орлица» (1942) и «Трудные годы» (1943). Толстому в большей степени, чем другим драматургам, удалось создать широкую панораму исторических событий времени правления Ивана Грозного, переноса действие за пределы царских палат и дворцовых опочивален, создавая массовые народные сцены. Однако и в них на первый план выступала концепция культа сильной исторической личности, в связи с чем оправдывались государственной необходимостью кровавые расправы Грозного с неугодными ему людьми, с боярской оппозицией, обелялась опричнина и вместе с ней Малюта Скуратов, а устами Василия Блаженного Грозный нарекался выразителем народных интере-

¹¹ Панкратова А.М. Историко-патриотическая пьеса // Театр (сб.), 1944. — С. 9.

сов. То есть образ народа оттеснялся на второй план личностью «хорошего царя». Патетика, риторика реплик и монологов Грозного возвышали его как гуманиста, борца за справедливость: «То добро, чтобы верить человеку... Не для кровопийства утверждаем царство наше в муках...» Тенденция к идеализации образа дала повод критикам говорить о том, что в дилогии Толстой выступал «не как реалист, а как романтик идеалистического толка, который выдал должное за сущее, при этом так увлечшись поэтизацией этого должного, что впал в вопиющие преувеличения».

Среди многообразия жанровых решений военной темы следует отметить и романтически — возвышенные, патетические пьесы-поэмы, такие, как «Сыновья трёх рек» В. Гусева (1944), навеянная героикой Сталинградского сражения, и «Сказка о правде» М. Алигер, выросшая из её поэмы «Зоя», посвящённой подвигу Зои Космодемьянской. Символическая обобщённость образов, лирико-философское звучание характеризует поэтику этих пьес, многими чертами соприкасающихся с фольклорными источниками.

Меньшими успехами отмечено творчество драматургов военного времени в жанре комедии, хотя написано их было немало. «Игрушечная война», «опереточность», мелкие недоразумения при отсутствии настоящих жизненных конфликтов и как следствие — ярких живых характеров — основные просчёты комедийных пьес на современную тему, таких, как «Вынужденная посадка» М. Водопьянова и Ю. Лаптева, «Солдатские жёнки» Н. Вирты, «Секрет красоты» К. Финна, «Синий платочек» В. Катаева, «Самолёт опаздывает на сутки» Н. Рыбака и И. Савченко и других.

Особняком в военной комедиографии стояла героическая комедия в стихах А. Гладкова «Давным-давно» (1941) о войне 1812 года. Талантливо выстроенный приключенческий романтический сюжет с использованием приёмов водевиля разворачивается на правдивом историческом фоне. В пьесе действуют яркие индивидуализированные персонажи, сочетающие в характере и поведении комическое с героическим (Шура Азарова, поручик Ржевский, Кутузов). Игровая стихия языка комедии, лишённого чрезмерной патетики и выпренности слога, делали пьесу привлекательной в литературном и сценическом плане. Этими качествами объясняется её долголетие и востребованной до сих пор. В 1962 году режиссёр Э. Рязанов снял по её мотивам лирико-героический фильм «Гусарская баллада».

Драматургия 1941–1945 годов много сделала для воссоздания подвига советского народа в борьбе с фашизмом, сумела отразить в различных жанрах и на широком жизненном материале героiku, патриотизм советских людей, опираясь на лучшие образцы отечественной героико-революционной драмы 1920–1930-х годов. Однако тот факт, что из тысячи с лишним написанных в войну пьес пережили время очень немногие, свидетельствует о серьёзных содержательных и художественных просчётах. Главный из них — как это ни странно — слабо разработанный драматургический конфликт (а иногда и вовсе его отсутствие), что ослабляло драматическую напряжённость, действенность пьес, приводило к описатель-

ности, иллюстративности, сюжетным штампам. Бесконфликтность явилась источником бесхарактерности. Лишь немногие пьесы, и среди них «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Сталинградцы» Ю. Чепурина, «Офицер флота» А. Крона содержат образы запоминающихся героев. Фёдор Таланов в «Нашествии», Иван Сафонов, Глоба, Валя Анощенко в «Русских людях», Огнев и дружный многонациональный отряд героев — «апостолов» во «Фронте», снайпер Кудров в «Сталинградцах», Зоя в «Сказке о правде» — явились несомненной удачей, большим художественным достижением драматургии о Великой Отечественной войне.

■ Основные понятия

Литературный процесс, жанровая система, публицистические жанры, очерк, памфлет, рассказ, цикл рассказов, сборник, повесть, роман-эпопея, лирический дневник, психологизм, сказ, «акварельное письмо», сюжет и фабула, романтическое и реалистическое, идеальное и натуралистическое, «окопная правда», массовая литература, песня, поэма, автобиографические черты, документализм, фрагментарность, монтажность, «большой» («авторитарный») стиль, социалистический реализм и соцреалистический канон, «советская мифология», «лакировка действительности», фольклорные традиции, национальный характер, мистерия, ритмика, строфика, метаистория, «сквозной реализм», «поэтический ансамбль», драматургия, конфликт и бесконфликтность.

■ Вопросы и задания

1. Экстралитературные факторы и литературный процесс.
2. Причины популярности песенного жанра в начальный военный период.
3. Сборники стихов и поэмы о войне: основные темы и поэтические приемы.
4. Судьбы прозы и тенденции развития ее жанров.
5. Публицистика и очерки военных лет.
6. Рассказ и повесть в литературе военного времени и о войне (в литературе послевоенного периода).
7. Назовите лучшие пьесы военных лет. В чём их непреходящая художественная ценность?
8. Жанровые решения военной темы в драматургии 1941–45 годов. Чем объясняется кризис комедии этого времени?
9. Художественные достоинства и просчёты пьес на историческую тему.

■ Литература

Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика, поэтика, стиль. — М., 1972; Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936–1945. — М., 1965; Бочаров А. Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. — М., 1973; он же. Эммануил Казакевич: Очерк творчества. — М., 1965; Даниил Андреев в культуре XX века. Сб. статей. — М., 2000; История русского советского драматического театра. Кн. 1: 1917–1945. — М., 1984; Кузьмичев И. Жанры русской литературы военных лет. — Горький, 1962; Лазарев Л. Былое и небылицы: Полемиические заметки // Знамя, 1994, № 10; Медников М. Жажда истины. — М., 1990; Очерки истории русской советской драматургии. 1934–1945. — М.; Л., 1966; Рубашкин А. Илья Эренбург. — Л., 1990; Скороспелова Е. Русская проза советской эпохи (1920–1950-е годы). — М., 2002; Тимонина М. Даниил Андреев: «Но чаша лишь одна» (О жизни и творчестве Даниила Андреева) // Литературное обозрение, 1990, № 5.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1950-Х ГОДОВ

Поэты военных лет после войны. Русская поэзия на рубеже 1940–1950-х годов, между прошлым и будущим (1945–1955), или искусство сопротивления. «Какого цвета Ранняя весна? Ее ответа Путаность ясна: Возьми и внутрь деревьев посмотри...» (Л. Мартынов). Ставшая крылатой строка поэта Д. Самойлова «Сороковые, роковые» (1961) имеет отношение не только к героическому и одновременно — трагическому — пафосу военных лет. Ее, конечно же, можно отнести и к отечественной литературе этого десятилетия, резко поделенного на две половины победным 1945 годом.

В истории литературы XX века принято считать, что вторая половина 40-х и первая половина 50-х годов одна из самых безрадостных и малоплодотворных страниц в русской литературе, о чем красноречиво свидетельствует полное отсутствие даже небольших разделов по этому периоду. Что же касается поэзии, в частности, то создается впечатление, что современная поэзия началась с «оттепели», наступившей после XX съезда партии, а до этого кроме поэзии военных лет не было никакой поэзии. В современном учебнике по литературе этому периоду дана следующая неоднозначно-жесткая оценка: «Конец 1940 — начало 1950-х годов — это самое позорное время в истории советской литературы, никогда она еще так низко не опускалась»¹. Полтора десятилетия между мощной лирической волной военной поры и ярким «поэтическим бумом» шестидесятых кажутся временем поэтического «штиля», не наполненного ни выдающимися событиями, ни значительными поэтическими фигурами, и лишь возмущаемая время времени порывами грозных постановлений.

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. — М., 2003. — Т. 1. С.31.

Это, однако, лишь самое общее впечатление. Поэзия не может исчезнуть, взрывы чередуются периодами накопления сил и вызревания новых явлений. Течение ее под спудом политической реакции и неволи словно уходит вглубь почвы, где образует источники для питательной влаги будущего. Литература возвращается силой сопротивления не меньше, чем силами благоприятными для ее развития. Так было и в это нелегкое время.

Поэзия первых послевоенных лет еще по инерции продолжала жить военной темой. Война долго не отпускала от себя, ее осмысление продолжалось в литературе второй половины 1940-х, но уже в ином, мирном пространстве¹. Особое место заняла в нем лирика **Семена Гудзенко**. Его первый сборник стихотворений «Однополчане» вышел в военном 1944 году. В стихах Гудзенко фронтовых лет читателя привлекала суровая правда о войне, поражавшая своей полемической заостренностью и откровенным взглядом на события. Высокая романтика чувств соседствовала с неприглаженными подробностями фронтовой жизни. Некоторые стихотворения — «Перед атакой», «Мое поколение», «О дружбе» — стали своеобразной визитной карточкой поэта. Так, стихотворение «Перед атакой» стало образцом особой поэтики, настоянной на резких контрастах и явившейся результатом оригинальной «оптики» автора. Контрастируют друг с другом, прежде всего, начало и конец стихотворения, ожидание смерти в бою сменяется в итоге иным чувством: солдат выжил, но цена, заплаченная за жизнь, оказывается непомерно жестокой. За свою жизнь он заплатил чужими — жизнями своих друзей-однополчан и убитых в рукопашном бою врагов. Читателей и критиков особенно поразили последние строки: «Был бой короткий. / А потом / Глушили водку ледадную, / И выковыривал ножом / Из-под ногтей / Я кровь чужую».

Стихотворение, в заголовке которого стоит «Перед атакой», финальный смысловой акцент содержит в строках, описывающих состояние после атаки. И это состояние описано поэтическим языком, который можно обозначить как жестокий лаконизм. О рукопашном бое рассказать просто невозможно: ни о чувствах, ни о том, как ведет себя участник боя. Но смысл события, страшного по своей жестокости и бесчеловечности, можно, оказывается, раскрыть одной-единственной художественной деталью.

Строчки Гудзенко вполне отчетливо перекликаются со строками другого поэта, **Юлии Друниной**, написанные в 1943 году: «Я только раз видала рукопашный. / Раз — наяву. И тысячу — во сне. / Кто говорит, что на войне не страшно, / Тот ничего не знает о войне».

Тот же лаконизм, та же афористичность, но если Гудзенко по-мужски «педалирует» «жестокую» деталь, то Друнина по-женски вовсе уходит от любого конкретного описания, предлагая лишь крайне отстранен-

¹ И это требует особого разговора и в известной мере нового обращения к поэзии о войне в послевоенном времени. Ср. о поэзии военных лет ранее. Надо также учесть, что в первые послевоенные годы на первый план выдвинулись те поэты, которые уже отчасти заявили о себе и до войны и во время войны. Но теперь, в мирное время, стихи, написанные в военные годы стали звучать иначе, обрстая новыми смыслами и чувствами.

ное впечатление и передавая ужас увиденного самым общим намеком на событие.

Поэзия Гудзенко полна ощущения героического жизнелюбия, она воспевает жадность к жизни в любых ее проявлениях. Она не просит сочувствия, не требует жалости, она утверждает приоритет чистоты совести. Многократно повторившимся афоризмом стали строки из стихотворения «Мое поколение»: «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого / б не жалели. / Мы пред нашим комбатом как пред / Господом богом чисты...».

Творческий путь Гудзенко оказался коротким и нелегким. В прессе звучали восторженные оценки его творчества. Но одновременно слышались и упреки в «дегероизации», в «чрезмерной» сосредоточенности на недавнем военном прошлом, слишком медленном переходе к мирной тематике, в окопных представлениях о действительности. Поэт не мог игнорировать критику, он пытался «перестроить» себя. Он много ездил по стране, писал стихи о своих путешествиях. Поэма «Дальний гарнизон» посвящена современной армии. Но главной темой все оставалась прошедшая война: «У каждого поэта есть провинция. Она ему ошибки и грехи, Все мелкие обиды и провинности Прощает за правдивые стихи. И у меня есть тоже неизменная, На карту не внесенная, одна, Суровая моя и открытая, Далекая провинция — Война».

Совершенно очевидно, что, называя военную тему «провинцией», Гудзенко имел в виду адресованную поэтам-фронтовикам критику. Требования осваивать исключительно новые мирные темы и забыть войну, оказались, в сущности, неверными и несправедливыми. Эпоха войны в целом, ее нравственно-этический и философские аспекты в жизни общества на деле еще не были освоены, и подлинные художественные открытия здесь еще ждали своих авторов. «Ресурсов» этой темы, как покажет будущее, хватит еще как минимум на три-четыре десятилетия вплоть до 90-х годов XX века.

В последние месяцы жизни поэзия Гудзенко испытала новый взлет. Среди лучших — стихи к любимым (дочери и жене); самые яркие образы соединяют в себе фронтовое прошлое с настоящим. Но все же самые сильные строки остались в стихотворениях о войне. По-лермонтовски пророчески прозвучали его слова о собственном будущем. Своеобразной эпитафией короткой и яркой жизни поэта явились строчки: «мы не от старости, // от старых ран умрем». Гудзенко не дожил нескольких дней до тридцати одного года.

В 1965 году на сцене московского театра на Таганке был поставлен спектакль «Павшие и живые» (реж. Ю. Любимов и П. Фоменко). Роль Семена Гудзенко играл в нем Владимир Высоцкий. В песнях барда, написанных к этому спектаклю — «Мы возвращаем землю», «Братские могилы», «Солдаты группы «Центр» — явственно слышна стилистика и интонации гудзенковских строк, а образ комбата, пред которым «как пред богом чисты», подобно эстафете перешел от одного поэта к другому. Это он, тот самый комбат, который у Высоцкого закрутил Землю, «оттолкнувшись ногой от Урала». Можно с уверенностью предположить, что одним из источников не только военно-романтической темы, но всей атмосферы

нравственно-эстетического максимализма Высоцкого является поэзия Гудзенко. Как отмечают исследователи, Высоцкий воспринял от него многие принципиально важные принципы поэтики. Например, в известном стихотворении-песне «Охота на волков» лирический герой испытывает то же чувство уязвимости и обнаженности перед лицом смертельной опасности, что и у Гудзенко. Из стихотворения «Перед атакой» перешли к Высоцкому также мотивы неодолимой влекущей силы, комплекс мотивов, связанных с телесным ущербом. Сравним, например, у Гудзенко: «Вражда, // штыком дырявящая шею» и у Высоцкого: «Ты мне нож напоследок не всаживай в шею».

Стихи «Перед атакой» отразились не только в общей атмосфере мира Высоцкого, но на уровне цитат и разнообразных переключек, и даже на уровне метрики. Мотив смерти ближнего многократно использовался в песнях «О моем старшине», «Разведка боем», «Был побег...». Можно найти и другие текстуальные сближения: «За мной одним идет охота» — сравним с: «Идет охота на волков, идет охота»¹.

Эмблемой военной лирики **Михаила Исаковского** стало его стихотворение, написанное в 1945 году, «Враги сожгли родную хату». Трагическое звучание его сюжета о простом солдате, не вписывалось в общий контекст героизации войны. Поэтому песня, написанная на слова этого стихотворения, долгие годы находилась под запретом. Поэтика и мелодика стихотворения перекликаются с поэтикой и мелодикой народных песен. Недаром оно стихийно превратилось в подлинно народную песню. Песня пронизана фольклорными мотивами перекрестка-распутья, ожидаемой, но несостоявшейся встречи, надмогильного «серого камня». Незамысловатый и трогательный трагически-сентиментальный сюжет, образ простого солдата-сироты, вернувшегося в родную деревню, плохо вписывались в мажорную тональность военной темы. Солдат-победитель, покоривший «три державы», устраивает поминки жене на ее могиле, ведет с ней беседу, словно с живой. Победа обернулась глубокой скорбью, затмевающей героический ореол праздника. Акцент в стихотворении переносился с темы торжества на тему страдания и горя. И особенно сомнительным с точки зрения охранительной критики прозвучал финал стихотворения: «Хмелел солдат, слеза катилась, / Слеза несбывшихся надежд, / И на груди его светилась / Медаль за город Будапешт».

Здесь, в этих строчках невольно обнажались подспудные мотивы разочарования, столь несвойственного соцреалистической эстетике. «Несбывшиеся надежды» простого солдата могли осмысливаться в сознании послевоенного поколения и более широко, как неосуществившееся чаяние о желанной подлинной свободе, о несбывшихся мечтах на процветание и общественное благополучие. Мотив народной победы сменялся мотивом личного разочарования и утраты («вино с печалью пополам»).

Следует отметить, что долгий путь к читателю прошли и некоторые другие произведения М. Исаковского, написанные в эти годы. Так, поэма «Сказки о правде» (1945–1946) о трудных поисках русским мужчи-

¹ См. об этом подробнее: *Свиридов С.В.* Конец охоты. Модель. мотивы, текст // Мир Высоцкого. Исследования, материалы. — М., 2002. — С. 130–133.

ком счастья и правды будет опубликована только спустя сорок лет, в 1976 г.

Песенно-лирическое освоение военной темы было свойственно и другому очень популярному в народе поэту, **А.И. Фатьянову**. Его творчество стилистически продолжало возникшую еще в 30-е годы тенденцию к соединению в «массовой песне» двух основных жанрово-тематических направлений: гражданско-публицистического (напр., В. Лебедева-Кумача) и собственно лирического (М. Исаковского). В годы войны стали известны и всенародно любимы песни Фатьянова «Соловьи» (1942), «На солнечной поляночке» (1942), «Давно мы дома не были» (1944). Особая «задушевная» тональность звучит и в его послевоенном творчестве, к которому принадлежат такие песни, как «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» (1946), «В городском саду» (1947), «Золотые огоньки» (1947). Эти и другие песни Фатьянова, музыку к которым написал его постоянный соавтор, композитор В. Соловьев-Седой, стали эмблемой времени 40–50-х годов, взяв на себя роль своеобразного духовного «компенсатора» жесткого и неустроенного быта. Особая задушевная тональность фатьяновского творчества была связана с «природным интуитивным психологизмом, свойственным его стилю», позволившем поэту «воздействовать на тончайшие чувствительные струны в душах бывших фронтовиков, всех людей, переживших страшную войну»¹.

Песенное творчество Фатьянова с позиции сегодняшнего дня можно рассматривать как своеобразный противовес мажорной панегирической поэзии, в которой основное место отводилось образу Сталина и другим вождям государства. Казенщине официальной поэзии советского «мейнстрима», воспевавшей социалистическое строительство или развенчавшей врагов социализма, лирические песни Фатьянова противопоставили простые чувства, знакомые каждому человеку. В известном постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» Фатьянов был удостоен клейма «певца кабацкой меланхолии». Нельзя не вспомнить, что похожими эпитетами и словами критика характеризовала Сергея Есенина. Может быть, именно поэтому в отличие от увенчанного многочисленными официальными наградами Лебедева-Кумача и автора слов советского гимна Михалкова, Фатьянов никакого признания и одобрения свыше не получал и при жизни выпустил в периферийном издательстве лишь одну-единственную книгу стихов².

Впрочем, в конце 1940-х годов и в его поэтических текстах начинают звучать и гражданские интонации, напоминавшие «молодежные марши» Лебедева-Кумача 1930-х гг., как например, в маршевой песне «Мы люди большого полета» (1947). Но вместо характерной плакатной жесткости у Фатьянова — простодушный лиризм и наивная и искренняя торжественность. И все же основная интонация продолжает оставаться прежней. Центральным в лирике Фатьянова остается мир простого человека, любящего свой город или поселок, родную улицу, работу, близких и друзей. И даже «производственные» темы, толкающие на конъюнктур-

¹ Минералов Ю.И. Фатьянов А.А. // Русские писатели XX века. — М., 2000. — С. 709.

² «Поет гармонь». — Владимир, 1955.

ность и безвкусицу, поэту удавалось повернуть в лиризм и подкупающую внешнюю безыскусность. В 50-е годы написаны не только песни на рабочую, колхозную или матросскую тему («Огоньки»), но и ставшие повсеместно любимыми песни о любви: «Три года ты мне снилась», «Тропки-дорожки», «Ромашка моя».

В 1950-е годы поэт активно сотрудничает, как уже было сказано, с кинематографом, им написаны песни к 20 кинофильмам, многие из которых именно благодаря душевным песням Фатьянова стали всенародно любимой классикой («Свадьба с приданым», «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу»). А незадолго перед смертью он заканчивает свою поэму «Иван Бровкин», образ которого ляжет в основу известного и побывшего широкому зрителю фильма.

Поэзия второй половины 1940-х — начала 1950-х годов продолжала осмысление войны. И если бывшие фронтовики **А. Межиров**, **Б. Слуцкий**, **Д. Самойлов**, **Ю. Левитанский**, **Б. Окуджава** еще только искали свои слова о войне (первые поэтические книги большинства из них увидят свет лишь в середине 50-х), то за плечами **А.Т. Твардовского** уже стояло творчество 30-х годов и его военная поэма «Василий Теркин». В 1946 году Твардовский заканчивает поэму «Дом у дороги» (1942–1946), задуманную как «плач о родине / Ее судьбе суровой». Судьбы «подвижника-бойца» Андрея Сивцова и его жены Анны, угнанной с детьми в Германию, глубоко трагичны. Впервые в тогдашней литературе было с великой болью и состраданием сказано о пленных, которых Сталин назвал «изменниками». Так, еще задолго до появления книг С. Смирнова и В. Семина эта тема заявила о себе именно в поэме Твардовского. В «Доме у дороги» звучат интонации, созвучные фольклорным жанрам — плачу и причитаниям. Драматизм происходящего, ранящее в сердце ощущение хрупкости человеческого существования органически сочетаются в поэме с пафосом высокой человечности, с утверждением драгоценности самого малого ростка человеческой жизни.

И все же, не только поэмы Твардовского стали художественным памятником Великой Отечественной, но и его лирические стихотворения, подлинные шедевры военной темы. Именно во второй половине 40-х годов родилась тема «жестокой памяти», продолжавшаяся до конца жизни поэта, ставшая его художественным открытием и позднее нашедшая отклик в стихах его молодых коллег. Страстный монолог солдата, навсегда исчезнувшего и словно слившегося со всем окружающим миром, представляет собой стихотворение «Я убит подо Ржевом» (1945–1946). Чеканной формой, напоминающей торжественную панихиду по «павшим в той битве мировой», отличается стихотворение «В тот день, когда закончилась война» (1948). И в начале пятидесятых продолжают возникать стихотворения, обращенные к войне: «22 июня 1941 года» (1951), «Жестокая память» (1951). Чувство долга и вины перед живыми, также как и перед мертвыми, перед всем миром — доминантный мотив лирики Твардовского, определяющий звучание любой темы поэта, за какую бы он ни брался, каждый поступок и каждый шаг: «Ни ночи нету мне, ни дня, / Ни отдыха, ни срока: / Моя задолженность меня / Преследует жестоко <...> / И устаю от той игры, / От горького секрета, / Как будто

еду по поры / В вагоне без билета...». («Ни ночи нету мне, ни дня», 1955).

Тема «жесточкой памяти», которой будет пронизана практически вся поэзия поэтов-фронтовиков в 60-е годы и которая для читателя станет вполне привычной, в ту пору была явлением не вполне приемлемым со стороны официальной критики и цензуры. Высокий гуманизм и глубокий нравственно-этический смысл этой темы противостоял стремлению официальной пропаганды всячески преуменьшить цену, которой была оплачена победа.

В первой половине 50-х годов в творчестве Твардовского начинает ощущаться и резко критическое начало. Оно заметно уже в некоторых эпизодах поэмы «За далью — даль» и возобладало в поэме «Теркин на том свете» (1-я ред. — 1954, окончательная — 1963). «Загробный мир», куда попадает Теркин и где подвергается всевозможным проверкам, представлял собой окарикатуренную картину советской политической системы. Сам поэт определял пафос поэмы как «суд народа над бюрократией и аппаратчиной». Поэма была расценена на уровне идеологического отдела ЦК КПСС как «клеветнический пасквиль на советскую действительность». В сущности, Твардовский развернул в поэме грандиозную метафору, он создал сатирическую модель советской государственной машины как действительно мертвого механизма. Но в то же время «форма бурлеска удерживала сатирический пафос поэмы в пределах той позитивной нормы, которая подразумевалась поэмой-«первоисточником»: у зла был противовес, совбюрократическая мертвечина выглядела несостоятельной на фоне брызжущей жизнью «книги про бойца»¹.

Важными для развития советской литературы в целом была деятельность Твардовского на посту главного редактора «Нового мира» (1951–1954), когда он начал собирать вокруг журнала лучшие литературные силы. Не менее значительными стали литературно-критические статьи, особенно, те, в которых обосновывались эстетические принципы «безыскусной поэзии» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий). Более двадцати лет поэт отделял и совершенствовал свою статью «Поэзия Михаила Исаковского» (1949–1969), в которой Твардовский определяет критерии эстетического совершенства произведения. Размышляя о поэзии близкого ему по духу поэта, Твардовский стремится в конечном итоге выразить и собственную поэтику. Она опирается на важный для поэта принцип общественной значимости и одновременно простоты, когда «стихи читают уже и люди, обычно стихов не читающие».

Кажущаяся простота достигается при этом весьма непростыми для исполнения искусными приемами. Поэзия начинает воздействовать суггестивно, непроизвольно — через ритм, архетипические образы и мотивы. Особое значение приобретает роль слова, а ассоциативные связи образуются не внутри слова, как это происходит в любом тропе, а между словами. Особое значение приобретает поэтика целой фразы, она становится афористичной, содержит парадокс, особый ритмический орнамент.

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 1. — С. 235.

Характерно, что обозначенные Твардовским принципы поэтики нашли свое выражение в поэзии этого времени не только у поэтов, схожих или близких ему, но также и в творчестве поэтов, поэтические системы которых лежали совсем в иных плоскостях — Б. Пастернака и Н. Заболоцкого.

Опыт войны по-разному вошел в жизнь поэтов, пока еще не обремененных славой и признанием. Сороковые стали для многих временем испытания на прочность, временем тайного, непубличного созревания того единственного слова, которое будет произнесено лишь годы спустя. В ряду поэтов, к которым признание пришло с некоторым запозданием, относится и **А.А. Тарковский (1907–1989)**.

Тарковский вошел в русскую поэзию уже в пору своей зрелости. Его первая книга стихов, высоко оцененная А. Ахматовой, вышла в свет лишь в 1962 году. По отношению к нему сложилось представление как о поэте, приверженном, как отмечает критик С. Чупринин, классическим традициям ломоносовско-державинской эпохи. Однако еще в 1946 году поэт готовил к публикации самую первую книгу, которая была набрана, а затем рассыпана по решению цензуры. И как знать, какой сложилась бы репутация поэта, если бы многие из его стихов вошли в литературный обиход еще тогда, в 40-е годы!

По отношению к творчеству поэтов-фронтовиков, громко заявивших о себе в 40–50-е годы, Тарковского можно назвать «запоздавшим» поэтом. Написанное о войне у Тарковского не отмечено большим объемом, но многое из этого, будь оно опубликовано вовремя, стало бы открытием и, несомненно, предвосхитило бы звучавшие тогда темы и мотивы. Более того, пережитое на войне стало тем ферментом, который сформировал поэтику позднего Тарковского.

Когда началась мобилизация, поэт был признан медицинской комиссией негодным к воинской службе. Из Чистополя, где он живет с семьей в эвакуации, поэт пишет настойчивые письма в Секретариат Союза писателей с просьбой отправить его в действующую армию и наконец в декабре 1941 г. он получает назначение в редакцию газеты «Боевая тревога» 16 армии. В декабре 1943 г. Гвардии капитан Тарковский был тяжело ранен и перенес несколько ампутаций правой ноги.

Поэт Лаврин, хорошо знавший и любивший Арсения Тарковского, в статье «Что такое смерть» писал о том, как его потряс один его рассказ. В январе 1944 года Арсений Тарковский был на грани гибели. Над его головой висела лампочка, которую за отсутствием выключателя приходилось вывинчивать руками. «Однажды, вывинчивая лампочку, — пишет Лаврин, — Тарковский почувствовал, что его душа (сознание) спиралеобразно выскользнуло из тела — вывинтилось, подобно лампочке из патрона. Удивленный, он глянул вниз и увидел свое тело. Оно было совершенно недвижно, как у человека, спящего мертвецким сном. Затем ему почему-то захотелось посмотреть, что делается в соседней палате. Он стал медленно «просачиваться» сквозь стену, но в какой-то момент почувствовал, что еще немного и он уже никогда не сможет вернуться в свое тело. Это его испугало. Он снова завис над кроватью и каким-то странным усилием скользнул в тело. Как в

лодку»¹. Этот поразительный по своей необычности и остроте переживания эпизод стал, как представляется, своеобразным «моментом истины», освещающим грани его поэтического творчества.

«Формообразующее» значение этого эпизода невозможно переоценить, оно заставляет припомнить некоторые близкие и далекие аналогии. Так, существование на границе жизни и смерти, двоemiрие, — один из сквозных мотивов в творчестве Лермонтова: «В полдневный жар в долине Дагестана С свинцом в груди лежал недвижим я; Глубокая еще дымилась рана, По капле кровь точилась моя» («Сон»).

Подобное же отделение тела от души с последующим возвращением души обратно обнаруживается в одном из стихотворений В. Ходасевича: «Самого себя / Увидел в тот миг, как этот берег; / Увидел вдруг со стороны, как если б / Смотреть немного сверху, слева» («Эпизод», 1918).

И уже совсем близким по времени к Тарковскому примером является стихотворение А.Т. Твардовского «Я убит подо Ржевом». Такой прием пространственно-временной метаморфозы, или мысленного раздвоения сознания можно обнаружить у разных поэтов-фронтовиков. Вспомним не менее известные строки Н. Майорова: «Мы были высоки, русоволосы Вы в песнях прочитаете как миф О людях, что ушли не долюбив, Не докурив последней папиросы» («Мы», 1940).

Для этих стихов характерна пророческая уверенность в неминуемой гибели, осознание высокой жертвенности на благо Родины. С точки зрения же поэтики здесь мы наблюдаем ту же хорошо знакомую традицию.

Направление вектора раздвоения или удвоения сознания может быть разным и условно отнесено либо к проспективному, либо к ретроспективному виду. В первом сознание поэта переносится в будущее и взглядом оттуда освещает события дня сегодняшнего. Во втором случае сознание окидывает взглядом прошлое и оценивает его с позиции момента написания. Так, в стихотворении Н. Майорова сознание уносится вперед и эта временная дистанция, усиливая прием раздвоения, подчеркивает и усиливает идею высокой жертвы. В стихотворении же Твардовского, весьма напоминающем по своей образной условности лермонтовское, напротив, очевиден ретроспективный принцип. Сознание, отделенное моментом смерти от погибшего воина, обращено назад, к моменту гибели. А к мысли о высокой жертвенности прибавляется еще и трагический мотив. В творчестве Твардовского этот мотив, все более усиливаясь, с наибольшей полнотой воплотится позднее в стихотворении «Я знаю, никакой моей вины» (1966)².

¹ Волкова П.Д. Арсений Тарковский. Жизнь семьи и история рода. — М., 2002. — С. 134–135.

² Немаловажно отметить, что в поэзии Тарковского имеет место и тот и другой принцип удвоения, или раздвоения сознания. К трудному 1942 году относится стихотворение, в котором слышно отчасти оправдавшееся предвидение: «Немецкий автоматчик подстрелит на дороге, Осколком ли фугаски перешибут мне ноги, В живот ли пулю влепит эсесовец-мальчишка, Но все равно мне будет на этом фронте крышка. И буду я разутый, без имени и славы Замерзшими глазами смотреть на снег кровавый». К счастью, Тарковский выжил, но грустное пророчество насчет своих ног только умножает и без того многочисленный и печальный ряд поэтических предсказаний такого рода.

Прием условного перенесения сознания в иное время или пространство достаточно широко распространен и имеет отношение к тому явлению, которое М. Бахтин назвал принципом вневходимости, или транс-гридентностью. Пространственно-временная метаморфоза позволяет художнику по-иному видеть привычное, осветить новым светом хорошо известное, придать материалу форму художественного обобщения.

Можно предположить, что для поэтики А. Тарковского эпизод, пересказанный поэтом Лавриным, имеет первостепенное значение. С тех пор точка зрения на границе жизни и смерти, пограничное пространство стали привычными для поэта. Достаточно вспомнить хорошо известное стихотворение, строчки из которого часто цитируются по разным поводам «Бабочка в госпитальном саду» (1945): «Из тени в свет перелетая, Она сама и тень и свет, Где родилась она такая, Почти лишенная примет? <...> Пожалуйста, не улетай, О, госпожа моя, в Китай! Не надо, не ищи Китая, Из тени в свет перелетая».

По-разному можно интерпретировать эти строки, но в свете сказанного стихотворение, написанное в 1945 году, на рубеже войны и мира расцениваются как слова о жизни и смерти, о бессмертной душе на границе жизни и смерти, о метаморфозах духа и о счастье существования. Образ бабочки, вестницы из мира иного возникает и в другом стихотворении: «Ты, что бабочкой черной и белой...» (1946). Сходную роль играет этот образ и в более позднем стихотворении «Ночная бабочка «Мертвая голова» (1967).

Военным опытом продиктовано стихотворение «Зуммер» (1961), в котором автор осмысливает роль поэта и находит для него оригинальную образную аналогию: «Я бессмертен, пока я не умер, И для тех, кто еще не рожден, Разрываю пространство, как зуммер Телефона грядущих времен <...> Это старая честь боевая Говорит: — Я земля. Я земля, — Под землей провода расправляя И корнями овсов шевеля».

Война отняла у Тарковского ногу, но взамен «наградила» его способностью острого видения вещей и явлений. Он умеет проникать взглядом вглубь земли, мысленно видеть ее токи. В стихотворении «После войны» (1960) он создает образ поэта-дерева, вбирающего жизненные соки и преобразующего их в «прелюдию и фугу для органа». Сочувствие к человеческим страданиям делает его похожим на «Марсия, с которого содрали кожу». Пронзительным чувством преходящести бытия наполнена финальная часть этого пятичастного произведения. В нем звучит двойственное ощущение мощи и одновременно слабости, полета вверх и падения вниз. В стихотворении использован все тот же прием пространс-

Примером ретроспективной метаморфозы может служить у Тарковского другое стихотворение «Суббота, 21 июня» (1945), во многом созвучное названному выше произведению Твардовского. В нем поэт выражает сожаление о невозможности вернуться назад и предотвратить гибель людей. Ретроспектива здесь связана с модальностью допущения, пожелания, возможности. В стихотворении подспудно лежит мысль о напрасности жертвы: «Пусть роят щели хоть под воскресенье В моих руках надежда на спасенье. Как я хотел вернуться в до-войны, Предупредить, кого убить должны. Мне вон тому сказать необходимо: «Иди сюда, и смерть промчится мимо». Я знаю час, когда начнут войну, Кто выживет, и кто умрет в плену».

твенно-временного сдвига, когда сознание раздваивается, когда душа, отделяясь от тела, становится свидетелем собственного ухода: «Как дерево с подмытого обрыва, Разбрызгивая землю над собой, Обрушивается корнями вверх, И быстрина перебирает ветви, Так мой двойник по быстрине иной Из будущего в прошлое уходит. Вослед себе я с высоты смотрю И за сердце хватаюсь».

Военный опыт обогатил художественный мир поэта, став импульсом к освоению мифопоэтического видения. Древесные и растительные образы — «корни», «ветви», «листья», «цветы», «колосья», «травы» — в этом и во многих других стихотворениях являются неизменными атрибутами его художественного мира. Они создают особое мифологическое поле, центром которого является сам поэт, называющий себя «наместником дерева и Бога». Древесно-растительное пространство — место и фон для различных метаморфоз и сдвигов. Так, в «Книге травы», написанной сразу после войны, поэт отождествляет себя попеременно с разными предметами, и, в конце концов, — с травой: «И стану я книгой младенческих трав, К родимому лону припав».

В другом стихотворении Тарковский признается: «Я учился траве, раскрывая тетрадь, И трава начинала как флейта звучать». Нельзя не отметить здесь переключку древесно-травяных мотивов с одноименными мотивами у Твардовского: «Я — где корни слепые Ищут корма во тьме; Я — где с облачком пыли Ходит рожь по земле» («Я убит подо Ржев»).

В художественном мире поэта особую роль играют образы птиц и насекомых: ласточки, зяблика, синицы, кузнечика, олицетворяющих природный поэтический дар. Стихотворение «Загадка с разгадкой» (1960) продолжает поэтический миф о кузнечике, воспетом еще Державиным, Хлебниковым и Заболоцким: «Кто стрекошет, и пророчит И антеннами усов Пятки времени щекошет / как пружинками часов».

Лирический герой Тарковского живет в приграничье двух миров — жизни и смерти. Его сознание раздваивается, совершая, словно челнок, движение по ретроспективно-перспективному вектору, как у лермонтовского героя. Поэт жив и после своей смерти, растворяясь в корневом пространстве и питая собою живую природу. И только в этом образном контексте становится понятным стихотворение «Превращение» (1959), в котором, кстати, также появляется образ бога войны Марса: «И — Бог свидетель — я открыл лицо, И ласточки снуют, как пальцы пряжи, Трава просовывает копыце Сквозь каждое кольцо моей рубахи. Лежу, а жилы чудом сращены С хрящами придорожной бузины».

Мотивы войны удивительным образом переключаются в творчестве отца и сына Тарковских — в поэтическом у отца и в кинематографическом у сына. Дальним предвестником фильма «Андрей Рублев» звучат слова из стихотворения: «Разве горький Игорь, смертью смерть поправ, Твой не красил кровью бебряный рукав? Разве киноварный плащ с плеча Рублева На ветру широком не полощет снова?».

В унисон фильму «Иваново детство» (1958) звучит стихотворение, созданное отцом почти в то же время — «Иванова ива»: «В своей плащ-палатке, убитый в бою, Иван возвратился под иву свою // Иванова ива, /

Иванова Ива, / Как белая лодка, плывет по ручью». А в кинофильме «Зеркало» возникает образ отца-фронтовика с орденом на груди, к нему бегут счастливые дети.

Война всегда была темой для постоянных напряженных раздумий, нашедших свое отражение в стихах. Первое стихотворение о войне под названием «Близость войны» было написано в 1940 г. Но и многие годы спустя сознание не может освободиться от груза военной памяти. И об этом стихотворение 1976 года «Еще в ушах стоит и гром и звон». Но хотя и разделенные десятилетиями прожитой жизни, они оба по-разному говорят об одном и том же — о неизбежности смерти: «Кто может умереть — умрет, Кто выживет — бессмертен будет, Пойдет греметь из рода в род, Его и правнук не осудит («Близость войны», 1940).

И, совсем иначе, без патетики и жертвенности звучит элегическая ретроспекция: «Мы оба / (в летних шляпах на резинке, В сандалиях, в матросках с якорями) Еще не знаем, кто из нас в живых Останется, кого из нас убьют, О судьбах наших нет еще и речи, Нас дома ждет парное молоко, И бабочки садятся нам на плечи, И ласточки летают высоко».

До конца жизни память, словно челнок, снует в прошлое и возвращается назад, задавая вопросы, настойчиво требуя переосмысливая, помогая находить все новые оттенки, но все же постоянно вращаясь вокруг одних и тех же экзистенциальных понятий-сущностей — человек, жизнь, смерть, судьба.

Своеобразной обобщающей формулой осмысливается принцип «челночного зрения» в стихотворении К.Симонова, написанного еще в первый год войны: «Мы, пройдя через кровь и страдания, Снова к прошлому взглядом приближимся. Но на этом далеком свидании До былой слепоты не унижимся» (1941).

Подлинная карта поэзии 1940–1950-х годов сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Ее определяет не только господство военной тематики, лирической песни или патетической «соцреалистической» поэзии. В ней обнаруживаются «ниши» и совсем иной поэзии, насыщенной классической традицией и чертами новой и даже непривычной для 40-х годов поэтики. Речь идет не только о начале нового этапа творчества Н.Заболоцкого, вернувшегося из ссылки в 1946 года и не только о Б. Пастернаке, из-под пера которого, несмотря на травлю в периодической печати, в это время выходят строки «Стихотворений Юрия Живаго». Речь идет о поэтах, переживающих «латентный» период своей судьбы, таких, как А. Тарковский или М. Петровых.

В эту «нишу» помещается и творчество Л. Мартынова (1905–1980). По мнению одного из исследователей его творчества, именно 40–50-е годы стали, несмотря на достаточно долгую творческую жизнь, временем наиболее значительных достижений для поэта, «лучшие стихи которого были написаны во времена, обязывающие к героическому эпосу, а худшие — в период нового поэтического бума в России»¹.

В 1945 г. была издана вторая книга поэта «Лукоморье», которой поэт обратил на себя внимание читателей. Она стала этапной для писателя.

¹ Семенов В.Б. Мартынов Л.Н. // Русские писатели XX века. — М., 2000. — С. 456.

Еще в 30-е поэт начал реконструировать сибирский миф о счастливом северном крае Лукоморье. Мартыновская мифология имела две составляющие, историко-этнографическую и собственно эстетическую. Поэт искал исторические доказательства существования реального Лукоморья на территории Северной Сибири и Зауралья. Отсюда и навеянный преданиями образ Югорской «девы-идола золотой». С другой стороны, миф о Лукоморье — след романтического сознания поэта, цель его поэтического воображения. Лукоморье — символ поэтической мечты, его муза странствий, противостоящая обывательской повседневности и рутине. Граница между реальным и воображаемым отсутствует, да и не важна эта граница. Важен порыв, экзотика странствий, романтика поиска. А «странный прохожий», «неуклюжий, но дюжий, в тужурке медвежьей», который смущает обывателей и их детей игрой на флейте и рассказами о Лукоморье — это и есть сам поэт («Замечали — по городу ходит прохожий...», 1936–1945).

В конце 40-х годов Мартынов подвергся острой журнально-газетной проработке, связанной с выходом в свет книги «Эрцинский лес». Поэта обвинили в аполитичности и надолго перестали печатать.

Поэтическое зрение Мартынова характеризует прежде особое видение окружающего мира. Выше уже говорилось об особой «челночной» оптике поэтов-фронтовиков. У Мартынова же — «многофасетное» зрение, он видит все и сразу и не только поверхность явлений, но и их невидимую суть. В стихотворении «Я понял! И ясней и резче...» (1947) лирический герой призывает видеть природу «без опаски» такой, какова она на самом деле, без прикрас и румян. Он выступает против ложного романтизма и мишурной фальшивой эстетики, он призывает всмотреться в суть естественного незамутненного теориями существования так же, как это делает он сам: «Я видел, как преображала Любовь живое существо. Я видел Время, что бежало / от вздумавших убить его. // Я видел очертанья ветра, / Я видел, как обманчив штиль, / я видел тело километра / через тропиночную пыль».

Пафос естественности свободного существования иносказательно звучит и в притчеобразном стихотворении «Вода» (1946). Это небольшой этюд, который построен на скрытой и неочевидной внутренней антитезе мертвой и живой воды. Но за авторской остроумной иронией прочитывается и более глубокий аллегорический смысл: подлинная жизнь невозможна без свободы, без разнообразия, без естественности. Собственно, образа живой воды в стихотворении и нет, он возникает здесь по принципу дополнительности: дистиллированная вода потому мертва, что ей «Не хватало / ивы, тала, / И горечи цветущих лоз. // Ей / Водорослей не хватало / И рыбы, жирной от стрекоз».

Для стихотворения характерна графическая и интонационная выделенность почти каждого слова, но особенно — слова «вода» и связанных с ним местоимений. Местоимение «ей» повторяется шесть раз, придавая индивидуальное мартыновское лирико-ироническое звучание тексту. Если рассматривать образ воды в более широком семантическом контексте, то Мартынов словно противопоставляет образ мертвой дистиллированной воды образу воды как синониму свободной стихии жизни. И как

всегда у Мартынова финал стихотворения представляет собой некий образно-смысловой сгусток, в котором назидательный элемент сплавлен с афористически-парадоксальным: «Ей / не хватало быть волнистой, / Ей не хватало течь везде. / Ей жизни не хватало — / Чистой, / Дистиллированной воде!

Идея свободного существования природы является центральной и в другом стихотворении: «И снова в небе вьются птицы...» (1953). В шутливо-ироническом диалоге, который поэт ведет с шумным птичьим роем, слегка ощутима интонация грубоватой иронии Маяковского в стихотворении «Необыкновенное приключение, произошедшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Лирический герой требует внести порядок и осмысленность в беспорядочный хоровод, но вдруг в задумчивости останавливается: «Неутешительно! / печально! / Выходит, что управы нет. / Летают, как первоначально — / Тому назад сто тысяч лет / — Довольно! — / Я сказал. — Вмешаюсь! / по радио я прикажу. // И все ж / Вмешаться не решаюсь, — / Остановился / Игляжу /». В противоположность предыдущему стихотворению антитеза мертвого и живого представлена преимущественно «живой» ее составляющей, а «мертвая» не реализована, оставаясь как бы «за кадром». Антитеза наполняется дополнительным семантическим смыслом: мертвечина всегда равносильна жесткой регламентации, железному порядку и дисциплине. Живая стихия же — всегда свободна! Поэт приглашает вместе с ним отставить в сторону идею наведения в природе жесткого порядка и насладиться созерцанием ее стихийного многоголосия.

Мартынов любит изображать природу в состоянии некоего перелома, поворота от одного состояния к другому, от статики к динамике, от состояния покоя к движению. Он любит изображать начало этого движения, а еще более — момент предшествующий этому началу. Созерцательный момент его философии можно определить словом подглядывание. Он подглядывает у природы то, что она скрывает от постороннего взгляда. Разгадать тайну — и есть основная задача поэта. А после — поделиться этой разгадкой с читателем. Отсюда и излюбленная диалогическая форма его стихотворения. Стих — это форма общения его с невидимым собеседником, когда в виду отсутствия последнего рядом поэт разговаривает не только от своего лица, но и от лица читателя.

В особенности поэт любит тот переходный момент, когда достигается состояние зыбкого равновесия явления — природного или психологического. Мартынов — поэт антиномического мышления, поэт антитезы и парадокса. Момент найденного равновесия предполагает всегда наличие одновременно двух его составляющих — прошлого и будущего, разрушающего и созидającego.

Картина искомого равновесия в природе непроизвольно проецируется и на социальную жизнь. Поэт не любит завершенности, законченности. Его не привлекают пророки, вещающие абсолютную истину, он не любит пророчеств и обещаний. Поэзия, по Мартынову, это не констатация истины, а состояние постоянного напряженного поиска слова, способного зафиксировать момент вечного круговорота вещей: «Я не терплю пророков, / И если их встречаю — / Во множестве пороков / тотчас же обличаю...» («Пророки», 1951).

Особенно охотно поэт изображает весну, приметы ранней весны, и при этом, как правило в форме излюбленного парадокса: «Примерзло яблоко К поверхности лотка, В киосках не осталось ни цветка, Объявлено открытие катка, У лыжной базы — снега по колено, Несутся снеговые облака, В печи трещит еловое полено... Все это значит, что весна близка» («Примерзло яблоко ...», 1952). И по этому поводу, нельзя не отметить следующее: заслуга Мартынова в поэтическом отражении «оттепельной поры» не меньшая, чем у Э.Казакевича или Н.Заболоцкого. Контекст, в котором предвестие социальных перемен ощущается у Мартынова, даже шире и глубже. Он отражает не только интуитивное предчувствие, но мыслит исторически, включая в ассоциативный ряд реалии космические и геологические, как, например, в следующих строках: «А кто-то где-то много лет Стремится сглаживать и править. Ну что ж! Дай бог ему оставить На мягком камне рыбий след» («Такие звуки в мире есть вокруг...», 1950). Прочитированное стихотворение внешне — о художнике и материале, о поэте и неподвластном слове, но смысл его выходит за рамки темы о муках творчества. Оно — о невозможности регламентировать живую жизнь, подчинить схеме стихию.

Формула доминантной темы поэзии Мартынова — мысль о будущем. О нем намекает распустившаяся ива («Ива», 1949), голубое небо над головой («Что с тобою, небо голубое,», 1949), веточка мимозы посреди зимы («Я помню целый день...», 1953). Восторженным гимном будущему звучат слова, под которыми стоят две многозначительные даты — 1948–1954: «Что-то / Новое в мире. / Человечеству хочется песен. / Люди мыслят о лютне, о лире. / Мир без песен / Неинтересен» («Что-то новое в мире...»).

Новые качества приобрела в 1940–1950-е гг. поэзия Н. Заболоцкого. Вернувшись из заключения, поэт некоторое время вынужден был доказывать свою лояльность (судимость была снята с него только в 1951 г.), и это не могло не сказаться на его творчестве. Поэт не любил напоминаний о своей дружбе с оприутами, хотя внутренне своему прошлому не изменял никогда. Некоторые страницы воспоминаний о Заболоцком проливают свет не только на обстоятельства жизни поэта, но на общую атмосферу 40-х гг., в которой приходилось жить и работать писателям. Сын писателя Н. Заболоцкий пишет в «Жизнеописании» о собрании московского отделения Союза Писателей по поводу «Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» в августе 1946 г.: «Собрание должно было состояться в начале сентября, и Заболоцкому предстояло сделать трудный выбор: идти на него и голосовать за исключение Зощенко и Ахматовой — значило поступить против своей совести. Особенно это нелепо было в отношении Зощенко, который смело выступил в 1939 г. в защиту Заболоцкого. Но официальное положение самого Заболоцкого было настолько условно и неустойчиво, что голосование в пользу Зощенко и Ахматовой означало бы для него крушение всего, что с таким трудом было достигнуто за последний год, т.е. скорее всего, повлекло бы за собой повторный арест и уж во всяком случае — отлучение от литературы»¹. Н. За-

¹ Заболоцкий Н. Жизнеописание // «Огонь, мерцающий в сосуде...». — М, 1995. — С. 466–467.

болоцкий также вспоминает, что до 1956 года на видном месте в кабинете стояли собрания сочинений Ленина и Сталина, которые предназначались для «демонстрации лояльности по отношению к официальной идеологии»¹.

Попутно, выскажем несколько соображений по поводу характера литературной критики в контексте общей атмосферы рубежа 1940–1950-х годов. Литературовед Л. Геллер в своей аналитической статье, рассматривающей особенности газетно-журнальной информации этого времени указывает на то, что общая картина литературной критики не была однозначной и однонаправленной, и эта особенность ее продиктована «принципом неопределенности». «В советской системе, — пишет исследователь, — и газете — все, как будто, известно наперед, и ничего нельзя с уверенностью предсказать. При получении импульса — скажем партийной резолюции — представить, как развернется ситуация, можно лишь очень смутно: она подчиняется собственной динамике (например, в 1949 году критические молнии внезапно обрушились на головы самых верных ленинцев — В. Кожевникова, А. Софронова, Ф. Панферова). И наоборот, устоявшаяся ситуация дает мало возможности угадать силу и направление очередного импульса (так, едва писатели усвоили теорию о борьбе «лучшего с хорошим», как их призвали бороться с ней и возрождать славные традиции русской сатиры). Умение перестраиваться на ходу — главное для человека сталинской эпохи»². Под этим углом зрения иначе воспринимается многое. Создавалось впечатление, что все писатели без исключения были равны по отношению к высшей власти, и каждый в свое время получал свою причитающуюся ему «долю». Взаимная критика (в понимании Сталина) рассматривалась как важнейший элемент «баланса» для создания «творческой атмосферы». Критическая волна откатывала так же скоро и непредсказуемо, как и накатывала. Так, Ахматову восстановили в Союзе писателей спустя 4 года после Постановления, в 1950 г. Критические нападки в прессе на фоне «дела космополитов» в 1949 г. в отличие от конца 1930-х могли рассматриваться больше как факт запугивания, чем сигнал для реальных арестов. Хотя и от них не был гарантирован никто, поэтов арестовывали — в 1947 г. молодого Н. Коржавина, в 1951 — Я. Смелякова.

Возвращаясь к анализу поэзии Заболоцкого, следует отметить, что с одной стороны, лирика Заболоцкого становится более «классической» и «реалистической», и этому немало способствует обращение поэта к наследию Пушкина, Баратынского, Тютчева — наиболее почитаемых им поэтов XIX века. Жанровый диапазон расширяется за счет одических и элегических форм, жанра стихотворения-послания. Так, одним из первых стихотворений 40-х годов станет «Бетховен» (1946, опубликовано в 1956), в котором тема конфликта природной стихии и человека найдет свое развитие в насыщенной сложной «классицистической» метафорике и торжественной патетике.

¹ Заболоцкий Н. Указ. соч. — С. 596.

² Геллер Л. Принцип неопределенности и структура газетной информации в сталинскую эпоху // Геллер Л. Слово мера мира: Сб. статей о русской литературе XX века. — М., 1994. — С. 161.

С другой стороны, при кажущейся простоте внешнего оформления, его поэтика еще более усложняется. Происходят незаметные, но очень существенные изменения прежде всего в «оптике» его художественного зрения. Поэт все дальше уходит от поэтики гротеска, от иронической интонации, свойственной его «Столбцам» и другим стихотворениям 30-х годов, хотя читателя порой и поражали неожиданно смелые словосочетания, встречавшиеся в реалистическом контексте: «Сумасшедшая стонет сирень...» («Слепой», 1946), «Животное, полное грез...» («Лебедь в зоопарке», 1948) и др.

Главное изменение происходит, однако, в сфере мировоззренческой: у поэта постепенно находит свое продолжение и развитие воплощенная еще в «Метаморфозах» (1937) идея двоемирия. «Двоемировая оптика» в более или менее развернутом виде характерна для таких стихотворений как «Завещание» (1947), «Светляки» (1947), «Сквозь волшебный прибор Левенгука» (1948), «Когда вдали угаснет свет дневной» (1948), «Гурзуф» (1949), «Прощание с друзьями» (1952), «Сон» (1953). В одних случаях она присутствует в виде строчки-намёка, в других — в виде развернутой картины, в третьих — в общей организации художественного пространства стихотворения, как например, в стихотворениях «В этой роще березовой» (1946, опубликовано в 1959) или «Прохожий» (1948, опубликовано в 1961).

Заболоцкий настойчиво ищет образно-поэтический ключ к волнующей его проблеме художественного постижения мироздания, в котором тесно сплелись мир человеческий и мир природы. Свою концепцию он отливает в формулу: Мысль-Образ-Музыка.

Стихотворение-элегия «В этой роще березовой» при кажущейся внешней простоте содержит весьма непростую пространственную архитектуру, создающуюся благодаря глубине ассоциативных связей внутри текста. Чтение стихотворения наводит на мысль о некой «загадочности», благодаря немотивированности или случайности сосуществования слов в тексте:

В этой роще березовой,
Вдалеке от страданий и бед,
Где колеблется розовый
Немигающий утренний свет,
Где прозрачной лавиной
Льются листья с высоких ветвей, —
Спой мне, иволга, песню пустынную,
Песню жизни моей.

Почему «немигающий утренний свет» все же «колеблется»? Почему лавина листьев в начальной строфе «прозрачная», а в последней — «розовая»? Заставляет задуматься и другая строка: «и тогда в моем сердце разорванным голос твой запоет».

Дело в том, в поэтике Заболоцкого ««покрывало» слов оказывается символическим растянутым над бесконечным пространством»¹ и кажущееся единым внутреннее пространство в контексте поэтики Заболоцкого

¹ Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий. Опыт художественного познания. — М., 1984. — С.242.

го предстает, по меньшей мере, в двух измерениях. «Роща березовая» и мир «страданий и бед» противопоставлены друг другу как вечный идеальный мир покоя и реальный мир, в котором «содрогаются атомы, белым вихрем взметая дома». Иволга — посланница иного мира, хранительница и символ души лирического героя.

Внутренне противоречивым кажется и стихотворение «Прохожий». Начинается оно с описания некоего конкретного человека «в треухе, с солдатским мешком». На конкретику указывает название места действия — где-то в районе станции Нара. Кажется, что дальнейшей детализацией места действия является «мертвый пропеллер» на могиле погибшего летчика. Однако на этом конкретика заканчивается, и во второй части стихотворения повествование постепенно лишается живых примет, прохожий вступает в «темный чертог вселенной», где звуки приглушаются, движения замедляются. Здесь живая душа «смолкает с опущенным взором», и совершенно неожиданно для читателя «невидимый юноша-летчик» о чем-то беседует с душой прохожего. Мы оказываемся в царстве души, в пространстве иного существования. И уже тело, оставив душу беседовать на погосте, отправляется дальше, возвращаясь в мир «горя» и «тревоги». Ю.М. Лотман, анализируя это стихотворение, отмечал, что «поэтическая структура текста позволяет на сравнительно небольшой площади в 32 строки» вместить «сложную и насыщенную систему», указывающую на «практическую неисчерпаемость поэтического текста»¹.

«Двоемирная оптика» предполагает не параллельное, а одновременное сосуществование миров, взаимодействие между которыми осуществляется благодаря «медиаторам» — «иволге», «прохожему», «светлякам».

В «Завещании» лирический герой мысленно отправляется в «необозримый мир туманных превращений», где его живую душу «корнями обовьет» «многовековой дуб». Следствием же этого путешествия является обратная метаморфоза — возвращение «из потемок» уже в ином виде — «летнего дождя», «бледной зарницы» или «медленной птицы». Вектор взаимодействия двух миров взаимонаправленный. Человек попадает в иной мир во сне, чтобы очутиться в «местности безгласной» и где природа не терпит «искусства форм» («Сон»). С другой стороны, природе, уставшей от «бесплодной игры» снится мир человеческий — «блестящий вал турбины и мерный звук разумного труда» («Я не ищу гармонии в природе», 1947). На границе двух миров стоит тот главный «медиатор», который осуществляет связь между человеком и дисгармоничной природой — Слово: «слова — как светляки с большими фонарями» («Светляки»). Так лирика Заболоцкого целенаправленно и настойчиво утверждает мысль о бессмертии человека, воплотившего свои мысли и чувства в Слове.

О двоемирии будет сказано открыто и в одном из последних стихотворений: «Два мира есть у человека: Один, который нас творил, Другой, который мы от века Творим по мере наших сил» («На закате», 1958). В

¹ Лотман Ю.М. «Прохожий» Н.А. Заболоцкого // *Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»*. — М., 1995. — С. 914.

этом же стихотворении обнаруживаются «странные» строки, раскрывающие антиномизм философско-поэтической картины мира: «Душа в невидимом блуждала, Своими сказками полна, Незрячим взором провожая Природу внешнюю она». Оказывается, природа может быть внешней и внутренней, а душа, пребывая в этом «внешнем» мире, обладает неким «слепым» взором. Наряду с остатками поэтики 1920–1930-х годов, свойственных «Столбцам», эти строки в контексте творчества Заболоцкого указывают на присутствие элементов символистской поэтики рубежа XIX–XX веков. Об этом косвенным образом свидетельствуют и тот факт, что поэт в студенческие годы изучал поэзию символистов и даже написал научный реферат на эту тему.

Душа, по Заболоцкому, слепа в окружающем пространстве вещного материального мира, ее взор «незрячий», но этот взор все же существует. Покидая человеческое тело после смерти, она продолжает свой путь, растворяясь в корнях, травах, птицах и т.д. Такой поэтико-философской гипотезой живет Заболоцкий и в 1950-е годы, продолжая пантеистические мотивы, намеченные еще в «Метаморфозах» в конце 30-х годов.

Поэзия Заболоцкого 1940–1950-х годов все более приобретает «осердеченный» характер. Слово «душа» (или синонимическое ему «сердце») встречается почти в каждом стихотворении, становясь неким мировоззренчески-смысловым концентром всего стихотворения: «драгоценную душу твою» («Облетают последние маки», 1952), «дно души» («Портрет», 1953), «душа моя» («Сон», 1953), «младенческая грация души» («Некрасивая девочка», 1956), «живая душа» («Завещание», 1947; «Старость», 1956), «смятенная душа» («Стирка белья», 1957), «живая душа» («Казбек», 1957), «глубь души» («Детство», 1957), «душа единственная» («Противостояние Марса», 1957), «душа кричит от боли» («Голос в телефоне», 1957); «сердце поэта» («Весна в Мисхоре»; 1953, «Ночное гулянье», 1953), «бесприютное сердце» («В кино», 1954), «сердце» («Старая актриса», 1956) и т.д.

Место обитания души — на границе двух миров, она может совершать движения подобно челноку. Попадая в иной мир во сне, она «видит» мальчика, который был «больше материален, чем духовен» («Сон»), и, наоборот, в явлениях этого мира она прозревает («слепыми» глазами) духовность. Например, про дождь сказано, что «он почти материален, / И в формы жизни не одет» («Дождь», 1953).

Таким образом, в художественной космогонии Заболоцкого все отчетливее проявлял себя парадокс: при всем том, что мировоззрение поэта продолжало оставаться сугубо материалистическим, в его системе все настойчивее заявляет о себе аспект духовного бытия, феномена души в его широком пантеистическом и антропологическом смысле. При этом Заболоцкий постепенно отходил от натурфилософской темы в ее непосредственном выражении. Единство человека и природы рассматривалось им как взаимодействие человеческой души и души природы, а поводом для раскрытия этой проблемы все чаще становились повседневные обстоятельства, эпизоды и характеры. Философская основа мысли поэта развивалась, обогащалась, и при этом уходила в глубину стиха, делаясь менее заметной для неискушенного взгляда.

Сходные тенденции наблюдаются в это время и в лирике **Б. Пастернака**, который стремится упростить ее до «лапидарности». У него так же, как и у Заболоцкого, звучат проповеднические мотивы и назидательная модальность, вплоть до афористичности некоторых строк¹. Однако, говоря об «упрощении» формы, необходимо иметь в виду следующее: «лапидарным становится скорее «внешний вид», но не внутренняя архитектура в сочетании со смысловой нагрузкой стиха. Простота выражения еще не означала простоты внутренней формы. Напротив, чем проще становился стих, тем большие семантические ресурсы он скрывал под, казалось бы, незатейливым словесным покровом.

Современный литературовед М. Берг, оценивая феномен перемены стилистики в творчестве Ахматовой, Заболоцкого и Пастернака, находит этому следующее объяснение, продиктованное разработанной им концепцией «закона» постоянного «перераспределения власти» в культуре: «актуальная практика противостояния истощает свой энергетический потенциал, и ничего не остается, как использовать зоны повышенной энергетичности массовой культуры, первоначально интерпретированные как ересь»². С этот тезисом можно, однако, согласиться лишь с оговорками: противостояние не только не исчезает, но его «энергетический потенциал» накапливается, уходя в иные пласты, и под простотой, которая интерпретируется М. Бергом как следствие «приспособления» поэта к власти и к массовой культуре, скрываются лишь иные формы противостояния, более изощренные и менее заметные, связанные не с экспериментами в области формы, а с сочетанием глубины мысли и семантической многозначностью.

Об «искусстве приспособления» писал известный литературовед А.К. Жолковский, справедливо делая акцент, прежде всего, на первом слове — «искусство». Для этого феномена он предложил условное понятие медиации³, те способности вопреки невыносимым для художника социально-политическим обстоятельствам оставаться внутренне независимым, сохраняя свою «тайную свободу» и внутреннюю независимость.

Что касается литературной жизни второй половины 1940-х и начала 1950-х, то можно говорить о ее двойственном характере, о чем свидетельствуют различные мемуарные свидетельства последнего времени. С одной стороны — гнетущая атмосфера чередующихся политических «дел», волн критических «разборок» в прессе и господства официоза социалистического реализма, с другой стороны — живая жизнь различных общественных, в том числе и литературных групп, жизнь, протекавшая вдали от официальных совещаний, съездов, собраний. Одним из таких свидетельств являются воспоминания И. Кузнецова о собраниях в квартире Ю. Тимофеева, где собирались молодые еще Д. Самойлов, Б. Слуцкий и другие: «Мы редко обсуждали вопрос о том, что происходит. Почти не

¹ Ср.: Заболоцкий — «Душа обязана трудиться» (1958) и Пастернак — «Быть знаменитым некрасиво» (1956).

² Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М., 2000. — С. 46.

³ Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. — М., 1994. — С. 47.

говорили... «какое тысячелетие на дворе», мы понимали. Однако собирались едва не каждый вечер, что было, безусловно, подозрительно по тем меркам, с какими подходили власти к такому своеволию... Это было еще и проявлением неосознанного стремления спрятаться от той реальности, которая нас окружала.. «Присекак» (условное название собраний — А.К.) был своеобразным анабиозом, оберегавшим нас от окружающего кошмара»¹. О том, чем жили молодые люди 40-х, пишет поэт Д. Сухарев: «Позднейшая мифология изображает нашу юность (а также юные годы наших отцов) неким культурным провалом. Интерес к настоящей поэзии якобы возник только после двадцатого съезда. Действительность — по крайней мере, та, о которой я могу судить по личному опыту, — была несколько иной»². Поэзия жила в частных квартирах в виде полок с книгами поэтов серебряного века, которые читались старшими школьниками и учителями даже на школьных уроках. О «запрещенных» поэтах говорили, обменивались мнениями, читали их стихи. Кроме того, активный обмен творческой энергией, особенно с начала 50-х годов происходил и в самой творческой среде, молодые поэты могли в неформальной обстановке общаться с Асеевым, Пастернаком, Заболоцким, Мартыновым³. Таким образом, существовала достаточно активная изустная традиция литературной жизни.

Возвращаясь к разговору о Пастернаке, следует отметить следующее обстоятельство. Его поэзия не только не «упростилась», но даже и «усложнилась». В «Стихотворениях Юрия Живаго» происходит увеличение плотности стихового ряда. Прихотливый ассоциативно-образный узор, присущий прежним, довоенным стихам не уходит, но лишь меняет свое обличье. Между словами образуются огромные смысловые пространства. Слово соединяет еще более дальние явления, чем это было прежде, и об этом может свидетельствовать самое первое стихотворение цикла «Гамлет» (1946). В нем просматриваются, по крайней мере, три плоскости: индивидуально-личностная, шекспировско-гамлетовская и евангельская. Три семантические плоскости «стыкуются» между собой таким об-

¹ Кузнецов И. О молодость послевоенная // Вопросы литературы, 2001, № 4. — С. 309.

² Сухарев Д. Скрытопись Бориса Слуцкого // Вопросы литературы, 2003, № 1. — С. 29.

³ Весьма иллюстративны в этом смысле воспоминания поэта Валентина Хромова о своих встречах с Л. Мартыновым: «На все знакомства нас подвигал неутомимый Чертков. Потаскивал меня к Мартынову. Назвал адрес, говорит: где-то рядом с тобой. Действительно, мои родные Сокольники. Пошли. Дверь открыл человек, которого я, оказывается, давным-давно уже знал. Мартынов проводил много времени в наших сокольнических пивных. В послевоенное время выпивохи любили «учить» молодых, приобщать к своему «мужскому» времяпровождению. Потом это вышло из моды. А когда зайдет в пивную подросток: «Налей сто грамм, тетя» — публика смотрит с уважением: «Молодец, орел, сын полка!». И однажды так учил меня, совсем еще пацана, пить сам Мартынов. Он-то, конечно, забыл, но я каждый раз вспоминал, когда видел его на улице или в пивной. Ну а после официального знакомства мы часто встречались по-соседски, гуляли по району, навещали местные архитектурные достопримечательности...» и т.д. (Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. — М., 1999. — С. 356).

разом, что читателю требуется значительное интеллектуальное и духовное усилие, чтобы обнаружить места сопряжения этих «стыков». Так, первая строка вводит читателя в мир театра, и это естественно продолжает тему, обозначенную в заголовке. Но уже во второй строке ожидание читателя наталкивается на преграду в виде совершенно обыденного «дверного косяка», который незаметно переводит внимание, точнее сказать, переключает воображение в плоскость реалистически бытовую. Кстати, на протяжении всего дальнейшего текста другого такой детали обыденного свойства уже не будет. «Дверной косяк» — «предметно-реалистическое» указание на то, что все происходящее имеет отношение к жизни поэта Бориса Пастернака.

Другим семантическим «переключателем» «фокусов зрения» является местоимение «Я». Будучи трижды повторенным в тексте, оно скрывает за собой всякий раз разных субъектов: первое «Я» — Гамлет, второе — Юрий Живаго, «Я» в последней строфе — Юрий Живаго, или что то же самое — поэт Пастернак.

Во второй строфе постепенно осуществляется перевод театрально-шекспировского плана в еще более общий — евангельский. Если первые две строки актуализируют шекспировскую метафору «жизнь-театр», то две последующие по инерции переносят, или «перетягивают» ее на себя, расширяя театральную сцену до пределов вселенского масштаба. Третья строфа окончательно переводит семантическую «интригу» в план евангельско-мифологический. Моление Иисуса о чаше, начатое во второй строфе, раздвигает границы лирического сюжета и постепенно — в третьей строфе — вводит в образно-ассоциативную интригу последнего «персонажа» — лирического героя. Последняя строфа окончательно фиксирует свет «юпитера» на лирическом герое и закрепляет за ним мессианскую роль, сводя к ней и гамлетовскую и Иисусову составляющие. Синтез идеи противостояния-борьбы и идеи высокой жертвенности венчает окончательную стыковку всех трех семантических пластов стихотворения.

Местоимение «Я», как уже сказано, является «точкой» стыковки драматургической, евангельского и реалистического планов текста, аккумулируя все его значения: Я — Гамлет, Я — Иисус, Я — лирический герой и Я — Пастернак. Оно является «осью» сопряжения, вокруг которой вращается многозначная семантика поэтического текста. Самая «лапидарная» последняя строка («Жизнь прожить — не поле перейти») и предшествующее ему слово «фарисейство» вполне прозрачно указывают на обстоятельства жизни поэта конца 40-х годов, когда на него обрушился вал резкой критики в периодической печати.

Внутренняя многослойность другого «простого» стихотворения «Зимняя ночь» (1946) осуществляется благодаря интенсивному использованию лексико-семантических ресурсов. В нем, кажется, нет ни одного избыточного слова, каждое несет на себе максимум смысловой нагрузки. «Теснота стихового ряда» осуществляется за счет максимального использования возможностей антиномической антитезы. При вполне умиротворяющем заголовке «Зимняя ночь» представляет собой единую многоуровневую и многосоставную антитезу, актуализирующую

юся буквально в каждой строке и даже в каждом слове. Так, при развертывании текста на единую лирическую интригу одна за другой нанизываются антитезы самого разнообразного свойства и уровня: зима-лето, конечность-бесконечность, конкретность-всеобщность, центр-периферия, жар (пламя)-холод, мужское-женское, верх-низ, мягкость-твердость, свет-тьма (тьма), движение-покой, вертикаль-горизонталь, близкое-дальнее, шум-тишина и т.д. При этом постоянно происходит смена оптических фокусов, вектор движения может меняться антиномическим образом: взгляд снизу вверх («на озаренный потолок ложились тени») тут же сменяется противоположным по направлению — сверху вниз («и падали два башмачка / со стуком на пол»), вектор направления «отсюда туда» («и все терялось в снежной мгле») меняется на противоположный, «оттуда сюда» («слетались хлопья со двора к оконной раме»).

Антитезы накладываются друг на друга, скрещиваются, создавая причудливый словесный орнамент. Каждая обнаруживает все новый подтекст. Так, «геометрическая» антитеза — «кружки и стрелы» — органично связана с любовной темой, актуализируя при этом «эротическую» или гендерную символику: «стрелы» — мужское, а «кружки» — женское. Образный фокус антитетического рисунка текста, приобретающий значение всеобъемлющего символа, — свеча, центр Вселенной.

Апофеозом антитетической напряженности становится предпоследняя, кульминационная по своему месту в лирическом сюжете строка: «жар любовного соблазна» принимает форму креста, что с точки зрения христианских моральных установок звучит кощунственно. Крест и соблазн — несоединимые понятия, как «чистое» и «греховное». Однако в контексте стихотворения эта антитеза находит свое антиномическое разрешение: любовь земная, «греховная» освящена самими ангелами как высшая истина существования.

Немаловажно отметить, что «Стихотворения Юрия Живаго» являются важным достижением и в другом, жанровом отношении: в них найдена особая форма лирического цикла. Пастернак нашел в этой узаконенной Блоком и Белым форме новые возможности внутренней мотивации лирического сюжета. Целостность цикла достигалась благодаря множественности мотивации. От первого до последнего стихотворения проходит год — от весны до весны, от Пасхи до Пасхи. На календарный цикл «наслаивается» другой — религиозно-обрядовый, вселенски-мистический, которые соединяются в пределах жизни лирического героя. В рамках цикла мы наблюдаем тот же самый синтез, что и в одном отдельно взятом стихотворении «Гамлет».

Наконец, предвосхищая позднейшие постмодернистские эксперименты, Пастернак создал принципиально новую форму книги, в которой взаимодействуют проза и поэзия. Как показывает современный исследователь творчества Пастернака А. Власов, между романом и стихотворениями существуют два вида связей: 1. Стихотворный текст в «свернутом» виде хранит в себе информацию практически обо всех основных темах и мотивах романа, (например, «Август») и 2. Поэтический и прозаический

текст, дополняют и обогащают друг друга (например, «Разлука»). В любом случае, роман и стихотворение, взятые в их единстве представляют собой картину «концептогенеза», то есть раскрытие «тайн и закономерностей воплощения поэтического замысла»¹.

Роман «Доктор Живаго» можно сопоставить в известном смысле с булгаковским «Мастером и Маргаритой» и романом В. Набокова «Дар». Эта художественная форма опирается на принцип «обнажения приема» или «зеркального письма». Речь идет об особом виде романа, в котором налицо и сам заверченный текст-результат и текст-мотивация. Под этим углом зрения роман «Доктор Живаго» можно рассматривать как своеобразную творческую историю «Стихотворений Юрия Живаго». Набоковский «Дар» это история поисков поэтом Годуновым-Чердынцевым своей эстетической платформы, которую он обосновывает по принципу «от противного», создав роман о своем эстетическом «антиподе» — Чернышевском. Роман «Доктор Живаго» это не просто жизнеописание Юрия Живаго и описание его ценностных и эстетических установок, но и результат этих поисков, воплощенных на практике — книга стихотворений. Если роман Набокова в композиционном отношении — роман содержащий «роман-антипод», то пастернаковский «Живаго» это исходный роман и его продолжение, то есть «роман в стихах» «Стихотворения Юрия Живаго».

Среди тех разнонаправленных тенденций поэзии, которые вызревали глубоко в недрах второй половины 40-х гг., важно выделить ту, которая связана с именем **Б. Слуцкого**. Первый сборник стихов его вышел в свет в 1956 г., но многие известные стихотворения датируются в нем более ранними годами: «Кельнская яма» (1944), «Памятник» (1949), «Лошади в океане» (1950), «Я говорил от имени России...» (1951), «Из плена» (1952). То необычное впечатление, которое они производили при первом чтении или прослушивании было в первую очередь связано с необычно смелой прозаизацией стиха. Стихотворение воспринималось как строчки отчета, как внешне бесстрастный протокол событий. И дело было не только в том, что сами эти события были «экстремальными», как например, рассказ заключенного немецкого лагеря для военнопленных в стихотворении «Кельнская яма». За тесно сдвинутыми в один ряд словами, где были совершенно опущены привычные поэтические эпитеты, выростала мощная личность, аналитический ум и глубокая работа души. Д. Сухарев, описывая чтение Слуцким своего стихотворения в студенческой аудитории МГУ, приводит один пример. После чтения «Лошадей в океане» один из молодых слушателей застыл как вкопанный, он долго не мог прийти в себя и только повторял: «Я не понимаю». Это «не понимаю» относилось не только к невероятности описываемой ситуации, но и к тому, как об этом повествовалось. «Колотило против правил», — резюмирует автор статьи². Сама природа поэзии Слуцкого производила почти шоковый эффект.

¹ Власов А. Дар живого слова (стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопросы литературы, 2004, № 5. — С. 237.

² Сухарев Д. Указ. соч. — С. 44.

Стих и проза — две словесно-образные стихии, их трудно описываемый синтез стал той антиномической парой, взаимодействие которой, в конечном счете, определило уникальность феномена. Никогда до Слуцкого они не сосуществовали в такой необычной форме. Сама природа лирики, требовавшая «лирических» средств выражения ступала в противоречие с «прямой, почти линейной речью». «Слуцкому не до красот, — пишет И. Фаликов — Его автогерой произрос на антикрасоте, и в этом смысле он антигерой»¹.

В связи с этим небезынтересно отметить следующее. В поэзии Слуцкого, так же как и Мартынова, просматриваются общие установки на разговорную речь. Много сходного у них, прежде всего, в поэтическом инструментарии: та же «лесенка», то же активное использование синтаксических переносов, та же игра с парадоксами, такое же использование внутренних рифмы и игры слов. Различие их в особенностях мышления. Если Слуцкого невозможно представить без отчетливо звучащей полемичности, публицистичности и «политизации», то вектор образно-поэтического мышления Мартынова устремлен совсем в иную сторону — к естественным наукам, мифу, логике и психологии.

Если Слуцкий стремится познать философию истории, то Мартынов постигает метафизику естественной природы и человека.

Другой, еще более важной стороной необычности феномена стал сложный и антиномический характер его личности и его мышления. Общее ощущение от Слуцкого — двойственность его пребывания во времени, или, условно говоря, «двоевремя». Прошлое стало, и до конца будет, питательной средой, источником поэзии Слуцкого. Автообраз у Слуцкого находится одновременно и там, в прошлом, и здесь, в настоящем. Он не просто вспоминает, переносясь мысленно туда, в пережитое прошлое, но почти физически ощущает свою принадлежность к двум временам в одно и то же время. Следствие этой двойной принадлежности может быть разным. В одном случае это создает эффект эмоционального резонанса: автогерой переживает состояние воодушевления, уносясь во времена Великой французской революции и сверяя «призрачность реальности с реализмом призраков истории» («Три столицы»). Но более привычная для Слуцкого ситуация иная. Автогерой Слуцкого это человек, на глазах которого происходит резкий исторический перелом и радикальная смена ценностных ориентиров. У Слуцкого конфликт двух времен находит свое отражение во внутреннем психологическом напряжении. Привычная для русской поэзии ситуация противостояния поэта и времени сменяется на конфликт поэта с самим собою. Если быть более точным, то конфликта времен у Слуцкого нет, и то и это время воспринимаются как историческая необходимость, как данность. Но, будучи человеком предельной этической требовательности, максималистом в отношении к себе и другим, Слуцкий взыскует определенности в отношении к истории, он самоопределяется, и это требует от него громадных внутренних усилий, мобилизации всех нравственных и интеллектуальных ресурсов.

¹ Фаликов И. Красноречие по-слуцки // Вопросы литературы, 2000, № 2. — С. 75.

Поле конфликтной напряженности стихотворения создается скорее не за счет столкновения двух времен, хотя и является исходной причиной, а столкновение различий — антагонистически противоположных этических векторов в сознании героя.

Так, уже в стихотворении «Памятник», опубликованном в «Литературной газете» в августе 1953 года возникает антиномия «победа-поражение». Общий пафос этого стихотворения заключается в возвеличивании подвига советского солдата. Оно по-своему продолжает тему стихотворения А. Твардовского «Я убит подо Ржевом». Голосом солдата от первого лица ведется повествования, тематическим фоном которого помертвая судьба. Но героический пафос неожиданно — в середине стихотворения — ослабляется благодаря лишь нескольким словам: «Расту из хребта как вершина хребта. И выше вершин над землей вырастаю, И ниже меня остается крутая / не взятая мною в бою высота». Эта тема явно звучит во многих других стихотворениях о послевоенных людях, как например, в следующем: «Оказывается, война / не завершается победой. / В ногах вдовы, солдатки бедной, / ночь напролет идет она <...> А побежденный побежден, / но отстрадал за поражения, / восстановил он разрушения / и вновь непобежденный он»/. Ответа здесь нет, есть только вопрос, и это тоже характерная особенность Слуцкого. Его поэзия — это поэзия неразрешимых вопросов и множественности ответов.

Характерное для литературы понятие «художественный мир» мало применимо для поэзии Слуцкого, которая соткана не столько из образов и характеров, но — что очень важно — из многообразных отвлеченных понятий, вступающих в отношения кантовского антиномизма. Таковы антиномии иллюзии и реальности («Иллюзия давала стол и кров...»), свободы и несвободы («Странности»), правды и лжи в искусстве («Послевоенные выставки»), жестокости и милосердия («У меня было право жизни и смерти...»), свободы и необходимости («Пляшем, как железные опилки...»), Добра и Зла («Сознание»), положительного и отрицательного («Музей общих неприятностей»), истории и современности, физики и лирики.

Поэзия Слуцкого это мучительный поиск нравственной истины и столь же мучительное осознание тщетности этих усилий. Отсюда доминантная идея его — драма «разорванного сознания», разлада с собой, «сшибка» внутри одного сознания двух этических векторов. Слуцкий не совсем обличитель Сталина, как это воспринималось в конце 1950-х гг. в общем контексте разоблачительной волны, поднятой XX съездом. Он страдает от этической двойственности и невозможности окончательного этического самоопределения. С одной стороны — «Он был мне маяком и пристанью. / И все! / И больше ничего»/, с другой — «Печалью о его кондрашке не замарал» в этом же стихотворении («Я рос при Сталине, но пристально...»). В стихотворении «Бог» дается наиболее амбивалентный портрет: он — «мудр» и «жесток», но он — «живой», и он — «бог». Источником такой амбивалентности является особая точка зрения поэта, рассматривающего исторические явления одновременно с позиции современной злободневности и с позиции вечности.

Слуцкий способен буквально в нескольких словах дать афористическую сжатую формулу времени, парадоксальную по своей форме: «Поря-

док был — большой порядок. / Порядок поротых и гнутых» («Июль был зноен. Январь был зябок...»). Источник амбивалентной этической позиции Слуцкого в конфликтном раздвоении сознания: два человека спорят друг с другом — сознание участника событий современной истории и сознание стороннего наблюдателя, стоящего на позиции исторической вне-находимости (М.Бахтин). Поэзия Слуцкого находится в состоянии постоянного поиска позиции вне-находимости и — неизбежного отката к исходной позиции. Это конфликт участника и художника, конфликт пишущего и описываемого в одном лице. Адвокат истории и прокурор истории в лице одного и того же поэта: «Государи должны государить, / государство должно есть и пить. / И должно, если надо, ударить, / И должно, если надо, убить. / Понимаю, вхожу в положение, / И хотя я трижды неправ, / но как личное поражение / принимаю списки расправ». Но самое тяжелое быть адвокатом и прокурором самого себя: «Всем лозунгам я верил до конца / И молчаливо следовал за ними, / Как шли в огонь во Сына, во Отца, / Во голубя Святого Духа имя. // И если в прах рассыпалась скала, / И бездна разверзается, немая, / и ежели ошибочка была — / Вину и на себя я принимаю».

Суд на собой вершится с редкой беспощадностью: «Я сам подкладываю тол / для собственного разрушения / и перегнувшись через стол, / подсказываю ей решение». Но при всей сверхсерьезности и при всей концентрации политики, публицистики, истории и философии истории, он не отказывается от того, что составляет одну из существенных особенностей поэтического языка — игры со словами, игры в слова, активизируя весь семантический потенциал слова: «Нервная система перегружена / отмененной карточной системой. / А потом — почти разрушена / всполошенной солнечной системой». («Моя нервная система»).

Можно дать поэзии Слуцкого и другое определение. Это поэзия исторического «травматического сознания». Политрук, отдававший на войне приказы на расстрелы, судит себя самого. Человек, живший в героическое время, анализируя его, обнаруживает в нем трагические противоречия. Поэзия для Слуцкого нескончаемый спор со временем, а поэт его бескомпромиссный судия: «Все правила неправильны — неправильны, / законы — незаконны, / пока в стихи не вправлены / и в ямбы — не закованы». И можно вполне согласиться с мнением автора статьи о поэзии Слуцкого И. Плехановой, которая объясняет драму поэта неразрешенным конфликтом между стремлением к идейной цельности и природой самой поэзии, требующей полной отдачи эстетической игре; поэзия не стала для Слуцкого источником нравственного исцеления: «Время истории и время экзистенции разошлись, как минутная и часовая стрелки, конфликт времен, настоящего и несбывшегося, стал главным содержанием внутреннего противоречия, который стремился разрешить Слуцкий, — жить этим противоречием было невыносимо»¹.

Вектор оптики Слуцкого подвижен и многообразен в своих проявлениях. Ей свойственны не только описанная выше у А. Тарковского «челночность». Зрение Слуцкого способно менять «глубину фокуса». от «ши-

¹ Плеханова И. Игра в императивном сознании. Лирика Бориса Слуцкого в диалоге с временем // Вопросы литературы, 2003, № 1. — С. 51.

рокоуугольного» до «узкоприцельного». Так, в «Долине Погоды» автогерой всматривается в прожитое прошлое и обнаруживает там такие детали, до которых ему было невдомек в прошлом. Происходившее рассматривается одновременно двумя «объективами: как бы и в бинокль и под лупу.

В поэзии Слуцкого действуют законы диалектики, будущее отрицает прошлое, но также и воскрешает его. История движется по спирали, где взаимодействие времен осуществляется по принципу бесконечной цепи отрицания-утверждения: «Оказалось, человечности / родственно понятие бесконечности. / Нету окончательных концов. / Не бывает ! / А кого решают — в новом поколении воскрешают. / Воскрешают сыновья отцов».

Принято считать, что поэзия Слуцкого лишена избыточной «поэтичности», что в ней сознательно «вытравлены» поэтические красоты. Так, природы как общепоэтической категории у Слуцкого почти нет, его интересуют преимущественно дела человеческие. Но если она и появляется, то всегда в стихотворении вырастает та или иная развернутая метафора. В стихотворении «Подлесок» жертвы сталинских репрессий изображаются в виде вырубленного леса, а их потомки — в виде «пересаженного в тундру подлеска».

Слуцкий оказал большое влияние на многих поэтов 60-х годов. В качестве примера приведем лишь творчество В. Высоцкого, в песнях которого нашли продолжение не только отдельные мотивы поэзии Слуцкого, например, образ ожившего памятника в стихотворении «Памятник»¹, но и общая установка на антиномизм поэтического мышления.

Поэзия рубежа 40–50-х годов жила не только явной и очевидной жизнью, но и жизнью потайных поэтических «струек» и «ключей». В этот латентный поток могут быть включены стихотворения **М. Петровых**, которой в это время были написаны такие шедевры любовной лирики, как «Что же это за игра такая?...» (1946), «Люби меня. Я тьма крошечная...» (1947), «Назначь мне свиданье на этом свете...» (1951). Он включает в себя и потайную духовную работу А. Ахматовой, поэма которой «Реквием» держится не написанной в памяти в ожидании лучших времен. В 1947 г. написано стихотворение А. Тарковского «Тянет железом, картофельной гнилью...», словно бы продолжившее известный мандельштамовский портрет Сталина. В это же время созданы его стихотворения «Когда купальщица с тяжелою косой...» (1946), «Дума» (1947), «Ночной звонок» (1946–1958), «Верблюд» (1947) и другие стихотворения, отразившие скрытую («ночную») работу души поэта. Именно в это время — в лагере — пишутся строки «Колымских тетрадей» В. Шаламова и созревают стихи Н. Коржавина.

Наконец, начало 50-х это время возникновения латентных потоков и другого более радикального эстетического свойства. Именно в эти годы возникает круг поэтов-единомышленников, позднее получивший название «**лианозовской школы**», или поэзии «конкретного реализма», воскресившей традиции авангардной поэзии (**Е. Кропивницкий, Г. Сапгир**,

¹ См. об этом: *Зайцев В.* «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. — М., 1999. — Т. 2. С. 271–272.

И. Холин, Вс. Некрасов). По признанию И. Холина, его первое стихотворение «барачного цикла» возникло в 1952 году: «Вот сосед мой / Как собака: / Слово скажешь — / лезет в драку. / Проживаю я в бараке / Он — в сарае у барака».

В это же время формируется «группа Черткова» (А. Сергеев, С. Крассовицкий, Л. Чертков, Н. Шатров, В. Хромов), представители которой стали — по разному — противопоставлять свою поэзию патетике и официозу социалистического реализма.

Подводя итог сказанному, отметим, что поэзия «самого позорного времени» была далеко не самой «позорной» поэзией. Она по-разному защищалась от навязываемого ей государственно-партийного диктата и стремилась в условиях сопротивления сохранить чистоту и искренность голоса. Легко говорить искренне, если на это есть разрешение, гораздо труднее писать, даже в стол, в условиях неблагоприятных. По существу, «оттепель» в поэзии началась раньше, чем это принято считать. Именно в недрах этого времени созревали предпосылки «поэтического бума» второй половины 50-х гг.

Литературно-общественное движение 1950-х годов. «Передо мною середина века...» (Вл. Луговской). «Двадцатый век на переломе!» (Л. Мартынов). Человек во времени. Миф или реальность? Вечность и злободневность. Классика и современность. Социалистический реализм и литературное развитие. Объективный взгляд на десятилетие, пришедшее на смену «сороковым, роковым» годам XX века, очевидно, должен учитывать поистине эпохальный характер сравнительно небольшого — в обычном измерении — отрезка времени. В духовном смысле страна пережила высшие — с точки зрения главных бытийных сущностей — фазы узнавания себя и своего народа через трагедии войны и сталинских репрессий, упоённость мирным счастьем и сознание его относительности, даже в период «оттепели». «Плохие времена» совместились с приливом созидательных сил, на каком-то этапе перевоплотившись в «иные», лучшие:

Когда война скатилась, как волна,
С людей и души вышли из-под пены,
Когда почувствовали постепенно,
Что нынче мир, иные времена...

Автор этих строк, поэт Б. Слуцкий, вместе с другими создававший «автобиографию века», определил центральный парадокс эпохи: *несовпадение человека со своим временем*, при впечатляющей монолитности общей для поколения героической судьбы. В 1959 г. А.Т. Твардовский писал о ней:

Не хожен путь
И не прост подъём,
Но будь ты большим иль малым,
А только — вперёд,
За бегущим днём,
Как за огненным валом...

Однако и на вершине духовного самоотвержения и гражданского служения лучшие люди времени сознавали себя бессильными достойно преодолеть означенный парадокс (у Б. Слуцкого: «Не сопрягается, не вяжется, / Не осмысливается, не веруется...»), остаться невредимыми, пройдя «великие переделки» (Вл. Луговской) века. Подлинный смысл 50-х годов Б. Слуцкий определял мерой гуманистических ценностей, выстраданной в испытаниях и несравнимой по значимости с её официальным статусом:

Плохие времена тем хороши,
Что выявлению качества души
Способствуют и казни, и война,
И глад, и мор — плохие времена¹.

В начале 50-х годов политические репрессии выразились в смертных приговорах по «Ленинградскому» и «мингрельскому» делам, в разоблачении «террористической группы» врачей. Смерть И.В. Сталина 5 марта 1953 г. прервала многотысячное целенаправленное уничтожение невинных людей, так называемых «врагов народа». Доклад избранного первым секретарём ЦК КПСС Н.С. Хрущёва на XX съезде партии (1956) «О культе личности и его последствиях» прозвучал на всю страну, определив начало «оттепели» (метафора — из одноимённой повести И.Эренбурга, 1954). Однако уже после этого характер политической травли приобрела реакция властей на награждение Б.Л. Пастернака Нобелевской премией по литературе (1958), высветив скорбный смысл «Современных размышлений» Б. Слуцкого:

Эпоха зрелищ кончена,
Пришла эпоха хлеба.

Калейдоскопичность, отличающая и период «оттепели», подтверждала заключение прозаика Ю.П. Казакова о том, что «климат был общий»². Современникам не удавалось «опереться» на традиционные представления о *пространстве* и *времени*, ускользающие в настоящем, размывающие контуры будущего, корректирующие прошлое. Гораздо более надёжным оказывалось *мифическое время*, проникающее в суть ве-

¹ И дело не только в стремительной смене реалий внешнеполитического и внутреннего свойства: рост промышленного производства — уже в 1950 г. на 73 % сравнительно с довоенным, принятие нового названия партии — КПСС и пятилетнего плана на XIX съезде ВКП(б), открытие Цимлянской ГЭС и Волго-Донского канала, в 1953 г. — Усть-Каменогорской ГЭС, освоение целинных земель, пуск первой в мире атомной электростанции, первого искусственного спутника Земли. Одно за другим появляются Постановления ЦК, направленные на совершенствование колхозного хозяйства. В Москве в 1957 г. прошёл фестиваль молодёжи и студентов, куда приехали гости из 30 стран, на полную мощность вышла Волжская и начала работать Иркутская ГЭС, открылась ВДНХ, состоялся I Международный кинофестиваль. Одновременно выстраивались связи со странами социалистического лагеря при откровенной непримиримости к капиталистической системе.

² Казаков Ю.П. Две ночи: Проза. Заметки. Наброски. — М., 1986. — С. 321.

щей, дающее им плоть. «Чувство огромной ориентации во времени мы называем фантазией или умением предвидеть, — писал Вл. Луговской в 1936 г., в пору расцвета сталинизма, — но фантазия тоже основана на наблюдениях над живыми людьми, и нужно только глубже проникать в них, и раскроется огромный горизонт»¹.

«Выпадения» в бывшие прежде или грядущие формации проявляли реальность больше, чем её наличный пласт. Мифологизация персонифицировала историческое время в направлении содержащихся в нём интенций («фантастическое» — в «живых людях»), подвергая его сакрализации и одновременно упрощая до самоочевидности знака. «Полный и точный портрет Сталина», по свидетельству Л.К. Чуковской, в «Стансах» А. Ахматовой реален именно в своей мифологичности:

Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы,
И Самозванца спесь — взамен народных прав².

Не менее мифологично поведение «народа» (подразумевается нация, где простые люди и интеллигенция обречены на общую беду):

...И сочетание бесстрашия
На поле битвы
С воздетыми, как для молитвы,
Очами...
(Б. Слуцкий. «Единогласные голосования...»)

Рукоплескания окружающих, устремлённые к центральной фигуре на картине Ю. Кутича, В. Нечитайло, В. Цыплакова «Великому Сталину слава!», уподоблены молитвенному жесту (Художественная выставка 1950 г. в Москве). Мифологизированная идея материализуется в звуках эпохи, например, в коллективном сочинении «Ты с нами повсюду, ты наша надежда...», прозвучавшем на I съезде народных композиторов в начале десятилетия.

Обнажённый «буквализм» получал своего рода эстетическое обоснование: отрываясь от почвы истории и классической литературы, «сверхнаглядно» материализуя идею, он обретал ту примитивно-знаковую функцию, которая, по Р. Барту, сопутствует «Зрелищу и Культуре». На примере «низовой» культуры философ показал, как рождается Миф со своей «системой ценностей»: претворяя желаемое в данность, в видимое, «превращая историю в природу... он отменяет сложность человеческих поступков... упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий, потому что нет глубины, этот мир простирается в своей очевидности, создавая чувство блаженной ясности...»³¹. В полном доверии, которое должно вызывать у большинства такое «зрелище», содержится и опре-

¹ Луговской Вл. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1971. — Т. 3. С. 272.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2: 1952–1962. — М., 1997. — С. 207.

³ Барт Р. Мифологии. — М., 2000. — С. 69, 270.

делённое «оправдание» мифа, которое на другом историческом витке неизбежно оборачивается его разоблачением. Отсюда — неслучайность рефлексии послесталинского времени: мучительные вопросы о собственной вине и ответственности за произошедшее, о *неосуществлённой* возможности своевременного понимания его и *несостоявшейся* реакции на попрание «народных прав»; стремление заместить мифическое сознание телеологическим: «И всё же ты лишь капля в океане / Истории народа. Но она — / В тебе. Ты — в ней. Ты за неё в ответе. / За всё в ответе — за победы, славу, / За муки и ошибки — И за тех, / Кто вёл тебя...»¹.

Мифологизованное историческое время создавалось более весомым, чем «сегодняшний день». Так, Л.Я. Гинзбург, сравнивая 50-е годы с минувшими эпохами, утверждала, что в XX в. утрачена «загадочность будущего», а значит, и «основной признак молодости», живого развития: «Человек XX века, не знающий, что именно случится с ним завтра, представляет себе зато, что ждёт его через год, через десять и двадцать лет. В его развитии предвидимо всё — образование, предприятие, учреждение, местопребывание...»². Такая мнимая, нивелирующая идею человеческого бытия полная «ясность» исключала реальные выходы в большое жизненное пространство: локализация советской эпохи сказывалась на подмене философии времени его убогим суррогатом. По поводу «обруганного» в «Октябре»³ своего стихотворения «Есть три эпохи у воспоминаний» А. Ахматова отметила закономерность: «— Дело в том, — сказала она..., что наши читатели и критики сейчас по-особому относятся к словам. <...> Я убеждена, например, что мои стихи

И время прочь, и пространство прочь —

никто не хочет печатать из-за слова «время». Оно воспринимается не как философская категория, а как наше советское время — и потому о нём нельзя сказать «прочь». То же и со словом «эпоха». <...> «Есть *три* эпохи у воспоминаний». Какие же могут быть три, когда существует только одна и при том наша?»⁴

Требование не выходить из «глухого угла времени» средствами, доступными *стилю* (что считалось опаснее прямых деклараций), при помощи так называемых «обертонов, кроме одного чистого и ясного звука», «некоего иного... призвука, который долго потом отдаётся и дрожит в душе читателя» (подразумевается читатель, воспитанный на классике)⁵, — действительно звучало и на III Съезде писателей СССР в 1959 г. (предыдущий Съезд состоялся в 1954-м), когда «эпоха зрелищ» как будто уходила в историю. «... Казаков, несомненно, талантлив, но что-то не очень

¹ *Луговской Вл.* Середина века: Книга поэм (1942–1957) // *Луговской Вл.* Собрание сочинений. Т. 3. — С. 7.

² *Гинзбург Лидия.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб., 2002. — С. 191–192.

³ *Огнев В.* День нашей поэзии. — Октябрь, 1957, № 2; см. также главу об Ахматовой.

⁴ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 251–252.

⁵ *Казаков Ю.П.* Две ночи: Проза. Заметки. Наброски. — С. 269–270.

ему в помощь природное богатство. <...> Этому бы молодому таланту да стать на *ясный путь!*¹

Вновь развернувшаяся в 50-е годы *дискуссия о языке* (директивная сталинская установка — в отрицании его классовости и партийности, с одной стороны, и сохранении «народности», очищенной от «изысков» и «грубостей», с другой²), на первый взгляд, выявляла всякого рода «отклонения» от «живого» языка. На уровне стиля для последовательных адептов эпохи это персонифицировалось в идее «неясности», неадекватности авторского видения мифологизованному облику века — как «должному» и сущему. «...советский писатель должен стремиться к архитектурной простоте и стройности фразы, к полной ясности словесного выражения», — утверждал Ан. Тарасенков, ссылаясь на запросы «многомиллионных читателей». Не случайно другой критик, В. Назаренко, замечал: «Основа русского стиля — в особенностях творческого мышления»³. Чтобы вернуть молодого прозаика Ю.П. Казакова «к живой жизни», Л. Соболев на III Съезде писателей предлагал скорректировать присущее тому «чувство языка» — «подпорченное, правда, коллекционерской страстью к собиранию разных слов, восхитивших городской слух».

В аналогичных погрешностях разной степени обвинялись М. Шолохов, А. Фадеев, А. Ахматова, Б. Пастернак, Ф. Панфёров, А. Прокофьев, И. Сельвинский, Л. Пантелеев, Л. Кассиль и многие, многие другие, причём, при «смещении» критериев, правомерное неприятие языковых излишеств и безвкусицы (чему, например, неуклонно следовал на посту редактора «Нового мира» А.Т. Твардовский) накладывалось на вытравливание всех индивидуальных отличий, ведущее к созданию нейтрального общегосударственного — и в этом смысле объявляемого общенародным — языка. Поощрялись «стерильные творческие формулы» соцреализма⁴, отрицался «формализм» — с точки зрения «живой» народной речи и «живая речь» как якобы чрезмерно «натуралистическая» и в этом смысле — вульгаризирующая литературный язык.

Высокая оценка языка народа как основы «*органичности* словесной ткани», противостоящей «речи консервированной, лишённой свойства

¹ Литературная газета, № 67, 28 мая 1959 г. — С. 3. Курсив мой. — Н.В. Клишированные формулы с эпитетом «ясный» относятся к «словам-сигналам» советской эпохи (на языке времени к «словам-парусам», «словам-вожатым» — см.: *Елкин А. Дыхание жизни, дыхание современности: Заметки критика о современной теме // Знамя, 1958, № 11. — С. 197–212*). Критик Ан. Тарасенков выделил точно «найденные» эпитеты М. Исаковского (Новый мир, 1951, № 2.): «Желанья свои и надежды Связал я навеки с тобой, С твоею суровой и *ясной*, С твоею завидной судьбой». Повесть В. Пановой называлась «Ясный берег» (1949) и т.п.

² 20 июня 1950 г. в «Правде» была опубликована статья И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», которая активизировала борьбу за «чистоту» языка советских писателей. В том же году вышли в свет другие работы вождя: «К некоторым вопросам языкознания», «Ответ товарищам».

³ Назаренко В. Черты русского стиля (Окончание) // Звезда, 1959, № 9. — С. 190.

⁴ *Рубинштейн Дж.* Верность сердцу и верность судьбе: Жизнь и время Ильи Эренбурга. — СПб., 2002. — С. 164.

движения и развития», давалась в статье Н. Асеева «Жизнь слова»¹, но она потонула в потоке назидательной риторики по поводу «ломания языка» И. Сельвинским и С. Кирсановым, «придумывания слов» Н. Тряпкиным, «порочной архаизации языка» К. Гамсахурдиа, О. Форш, Г. Миропшниченко, «стилизаторства» А. Чивилихина, А. Прокофьева, М. Лукошина, «языкового областничества» Ф. Панфёрова и М. Шолохова в первых двух книгах «Тихого Дона», жаргонизмов и «рыночной лексики» И. Бабеля, В. Катаева, П. Антокольского, Л. Кассиля, «натуралистических оборотов» в романе М. Шолохова «Они сражались за родину», «эстетской сказовой прозы» Ал. Ремизова, Евг. Замятина, Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, К. Федина.

Говоря о «старых грехах» современной литературы: «областничестве, натурализме, архаизации, формализме, вывертах», — советская критика, безусловно, прозревала в них враждебную «политическую функцию». Следует оговориться, что идеология и политика, понятия в «глубоком смысле слова, как вся совокупность человеческих отношений в их реально-социальной структурности, в их продуктивной силе воздействия на мир»², не имели отношения к данным типам языковой политизации. Здесь уместно привлечь суждение Г. Митина о «двух «соцреализмах»: «Один — *уставной* «ср», другой — *установочный*. И относиться к ним надо по-разному. Если первый требует литературоведческого анализа, то второй требует политического анализа»³ — последнее замечание целиком и полностью относится к политике партии в области языка. Всё, что казалось «нарочито необычно», являло речевой образ, отделившийся от автора, несущий в себе изнутри определившийся взгляд на мир (взгляд социальный, идеологический, самобытно-народный, классовый и т. д.), — должно было уйти из языковой теории и практики советского человека.

Системой знаков, материализующей «доподлинную» правду, выступила эстетика *социалистического реализма* — мощного течения, содержащего онтологический парадокс: заведомо обречённую попытку органически соединить разноприродные тенденции — к абсолютизации авторитарной идеи и к безусловному жизнеподобию изображения, якобы существующего в искусстве полноправно и самостоятельно.

На неизбежность «расщепления» мифа, рождённого риторической культурой, указал А. Синявский в работе «Что такое социалистический реализм» (1957): «...в самом названии «социалистический реализм» содержится непреодолимое противоречие. Соцреалистическое, то есть целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми «реализмом». А совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта, психологии, пейзажа, портрета) не поддаётся описанию на языке телеологических умопостроений»⁴. Однако общепринятое (трафаретное) определение кри-

¹ Новый мир, 1951, № 4.

² Барт Р. Мифологии. — С. 270.

³ Митин Г. Последний штурм — впереди. — Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. Сборник. — М., 1990. — С. 203.

⁴ Там же. — С. 79. См. также главу о формировании соцреализма в художествен-

териев соцреализма в 1950-е годы: «Правда жизни, воплощённая в художественно совершенном образе в сочетании с высокой идеей, определяет ценность произведения»¹ — разными литературными кругами и отдельными писателями воспринималось как подвижное и многомерное. Тот, кто ясно видел, что «идея» обнаруживала свою условность, а «правда», напротив, начинала «жить», руководствуясь непредписанными законами, которые приходилось «нащупывать» (Б.Слущкий), — решительно отвергал «спасительную условность ритуальных слов», по меткому выражению Л.Я. Гинзбург.

Тот, кто не признавал указанного парадокса и безусловно верялся мифу, а затем встречал противодействие реальности, именно её провозглашал условной и недостаточной, требуя усилить агитационность, открытую публицистичность, довести до накала идеологической «битвы» полемический запал. «Обертоны» художественной словесности заменились *публицистическими*, либо — особенно во второй половине десятилетия — публицистика служила комментарием к изображаемому в разных родах и жанрах, становясь отдельным текстом: от автора — к читателю. Говоря о сочинениях романного жанра, критик Л. Фоменко отмечал, что они «широко публицистичны», подразумевая, что «публицистичность» как бы обнимает собой романские коллизии, углубляя и развивая их в контексте современности. Был предложен и термин: *нравственно-публицистический роман*² И лишь слишком буквальное сходство «газетного» слова с художественным вызывало порой протест читателей, не без основания видевших в этом посягательство на миф — в явном диктате «установки», обедняющей образ в плане жизненного правдоподобия и необходимой достоверности. Показательны суждения читателей «Нового мира» (очевидно, отразившие позицию журнала) о получившем Сталинскую премию романе В. Собко «Залог мира» (их правомерно было бы адресовать и сочинениям В. Кочетова, С. Бабаевского, М. Бубеннова, П. Шебунина, А. Кожевникова, многих других). «Когда читаешь книгу... — говорилось в отзывах, — создаётся такое впечатление, что герой произносит ту или иную фразу не потому, что он хочет или должен сделать это по ходу своих мыслей, должен по своему характеру сказать именно так, а не этак, но потому что *автору нужно* высказать ту или иную мысль...»; «...нередко текст В.Собко невольно вызывает ассоциации с газетной публицистикой, с «Блокнотом агитатора»... «Блокнот

ной литературе и понятия о нем.

¹Новиков В. За принципиальную и объективную критику // Звезда, 1950, № 5. — С. 168.

²В качестве примера подобных романов были названы «Битва в пути» Г. Николаевой, «Раздумье» Ф. Панферова, «Крутые горы» Н. Вирты. См.: Фоменко Л. О мастерстве романиста // Москва, 1959, № 8. — С. 199, 200. Соответственно, вырабатывалась и поэтика заглавий, утверждающая высокую степень воздействия «гражданских» размышлений, пролагающих путь «от сердца к сердцу». «Кажется, никогда еще не было столько поэтических книг и стихотворений, в которых бы так часто в качестве названий использовались слова «раздумье» и «сердце», — отмечалось в «Истории русской советской литературы» (М., 1963. Т. 2.). — Такие книги, как, например, «Раздумье» (1955) Н. Асеева и «Раздумье» (1955) Н. Грибачева, только с особой наглядностью выразили эту тенденцию».

агитатора» — вещь бесспорно нужная, но мы ведь имеем дело с художественным произведением...»¹.

Следует, однако, заметить, что осуждение «прямолинейности» и «схематизма» в литературном творчестве парадоксально совмещалось с требованием его «выпрямляющего» влияния на советского читателя («выпрямляющее воздействие критики», по выражению одного из рецензентов). С другой стороны, бесспорное доверие к факту признавалось в своём роде ущербным, так как факту, взятому в отрыве от концепции, не хватало «образцовости». Оценивая, к примеру, убедительность «председателей колхозов», выведенных в кино, подлинный руководитель колхоза заявлял о своей неудовлетворённости чрезмерным сходством киногероев с их прототипами: все они — «живые люди, в их существование веришь. Но почему среди них нет ни одного, которого можно было бы называть образцом колхозного руководителя?»²

Подлинным драматизмом отмечена судьба писателей, всерьёз относившихся к литературе, не отделяющих её от патриотического и гражданского служения, убеждённых в целесообразности воплощения идеалов социализма средствами искусства. Для них гораздо существеннее было не впечатление *иллюзорности* реального (оно приходило временами), но ощущение *несомненности* ценностей, из которых выстраивалась иллюзия (парадокс эпохи оборачивался другими своими сторонами). Так, подразумевая народность А.Т. Твардовского в поэмах «Василий Тёркин» и «Дом у дороги», Б. Слуцкий писал о *реализации* мифа, о преобразующей его жизнотворной силе, «подтягивающей» современность. В поэме «За далью даль» он усмотрел «главную линию» Твардовского — «реалистический миф, современную сказку» — без снижающих коннотаций и в согласии с жизненной правдой³.

Прорастание мифа в действительность и за счёт этого обогащение и развитие её⁴ — также черта 50-х годов, ведущая как к одическому воспарению, так и к трагическим неразрешимым вопросам. Миф об А.А. Фадееве после его самоубийства (1956) обретает «негероическую» человечность, порождая «пушкинский» вопрос: «Теперь попробуйте измерьте, Герой ли этот мой герой?» (Б. Слуцкий, «Герой»)⁵. Экспериментальный фильм о Волго-Донском канале, созданный, когда строительство ещё

¹ Новый мир, 1951, № 4. — С. 207–208. Курсив мой. — Н.В. На ту же тему неоднократно высказывался редактировавший «Новый мир» с 1950 по 1954 и с 1958 по 1970 гг. А.Т. Твардовский.

² Огонёк, 1951, № 40.

³ *Слуцкий Борис*. О других и о себе. — М., 2005. — С. 216.

⁴ В письме к А.С. Щербакову (1935) М. Горький писал: «...образное мышление художника, опираясь на широкое знание действительности и дополненное интуитивным стремлением придавать материалу наиболее совершенную форму — дополнять данное возможным и желаемым, — тоже способно «предвидеть», т.е. иными словами — искусство социалистического реализма имеет право преувеличивать — «домысливать...» (Русские писатели о литературном труде: Сб.: В 4 т. — Л., 1956. — Т. 4. С. 102).

⁵ Примечательно, что в новейшей работе глава о смерти писателя так и озаглавлена — «Смерть героя» (*Жуков И.* Рука судьбы: Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. — М., 1994).

шло полным ходом, показывал «великую стройку» завершённой, канал — в центре фантастического по грандиозности действия. Фильм эпохи давал возможность воочию увидеть мыслимое монументальное будущее, не заслонённое «лихорадкой буден»: «С помощью кинематографической «машины времени» вы как бы заглядываете в будущее и ваше сердце наполняется гордостью», — писал корреспондент «Огонька».

Тот же приём — опережающего знания — был использован Г. Николаевой в романе «Битва в пути» (1957). Героиня изображает на картине «идеальный» производственный пейзаж, который концептирует в себе пафос социалистического «завтра» и обеспечивает счастье человека в нём. По замыслу автора, таков «реалистический миф», а Тина, Бахирев и другие герои действительно обладают способностью видеть настоящее из будущего («третьей действительности», по М. Горькому) более ярким и небудничным, одновременно поэтическим и сугубо прозаическим, как привычный, видимый из окна, родной завод: «...Художник изобразил то, что сейчас видел Бахирев. Картина была странной: мужская точность и сила линий сочетались в ней с детской яркостью красок. Художник не знал полутонов. Небо голубело, как эмаль, кирпичные трубы отдавали кумачом, зелень была густоизумрудного цвета. «Завод после хорошей автоматической мойки под давлением», — подумал Бахирев».

Б. Слуцкий, представлявший ту часть интеллигенции, которая болезненно воспринимала «преувеличения» социалистического реализма, с трепетом обращался к «иллюзии», замешанной на «живой крови»:

И вот на нарисованной земле
Живые зашумели ели,
И мы живого хлеба пайку ели
И руки грели в подлинной земле.
(«Иллюзия давала стол и кров...»)

Столь же двуобращённой (к иллюзии «установочной» и жизнетворной) — оказывалась и *поэтика нивелирования*, выполнявшая служебную функцию независимо от *рода* и *жанра*: на основе публицистичности сближались поэзия и проза, роман и эпос; жанры «производственные», «колхозные», «исторические», «этнографические» и, с другой стороны, лирические и лиро-эпические. Между читателем и автором сокращалась дистанция, обязательная в литературе подлинно художественной. Если в поэзии это корректировалось опорой на гражданскую традицию (Некрасов, Маяковский), предполагавшую сопереживание художника всему, что происходит с его страной, к тому же, с течением времени наблюдалось усиление «лирической субъективности» (по замечанию новейшего исследователя, «лиро-эпическая картина страны» в поэмах В. Луговского «Середина века», В. Фёдорова «Проданная Венера», Я. Смелякова «Строгая любовь» постепенно «сменяется картиной души»¹) — то в прозе дистанция между читателем и автором либо почти исчезала, либо увели-

¹ Лейдерман Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 т. — М., 2003. — Т. 1. С. 243.

чивалась настолько, что требовала уже иного, свободного от «установочности» читателя.

В романе Б. Горбатова «Донбасс» (кн. 1., 1951) критика констатировала колебания всех общепринятых в литературе поэтологических характеристик: «Сочетание обстоятельной эпической плавности с лирической взволнованностью, сочетание спокойного повествования с напряжённым драматизмом, сочетание энергичного действия, в котором читатель едва ли не сам участвует, с авторскими описаниями и характеристиками, сделанными как бы со стороны, в этом своеобразии стиля романа»¹. Правда, однако, состояла в том, что подобная эклектика («разложение восприятия», как определил эту черту исследователь творчества Ф.И. Панфёрова А.С. Стогнут) являлась типичным следствием идейной, стилиевой и языковой унификации, риторической нюансировкой, отражающей «единство в многообразии» литературы социалистического реализма

В жанре *очерка* индифферентность тематики, героев, конфликтов, элементов построения, стиля и языка выступала наиболее декларативно: ритмом вытеснялось содержание, а описание, выдержанное в этом ритме, прилагалось ко всем без исключения реалиям: «... завладев полями, тысячи машин неумоимо косили, молотили, сортировали зерно, грузили его, вывозили на элеваторы, собирали и складывали солому... *Степь напоминала необъятный цех, в котором идёт ритмичная работа*»². Сравним с описанием колхозного утра в рассказе Ю. Нагибина «На покое» (1951), где акцентируется стройная «многоголосица» коллективного труда: «Мерно затарахтела водокачка; высоким голосом, похожим на паровозный гудок, пропела сирена кирпичного завода; ударил гонг — круглый, как колобок, звук покатился по деревне, лёгким дребезжанием отдаваясь в каждом окне... Один за другим вступили в строй все цехи колхозного хозяйства. Загудело электроподдувало кузни; завизжала ленточная пила; глухо заухал деревянный молот бочара и звонко — колесника; зафырчали машины на базу...» и. т. д. Выражения «*инженер полей*» и «*инженер промышленности*» (восходящие к широко известному: «*инженеры человеческих душ*») явно воспринимались как синонимические и по «установке» — идеологические.

Представителям обезличенной словесности в жанре *очерка* противостояли В. Овечкин, В. Тендряков, А. Яшин, Е. Дорош, Г. Троепольский, Ф. Абрамов, С. Залыгин. Всех их сплачивало периодическое издание, постепенно становящееся «альтернативным идеологическим мифом», как определяют его сегодня, — редактируемый А.Т. Твардовским журнал «Новый мир». В очерках колхозной жизни эти авторы непосредственно обращались к сути: им не важны были масштабность исторического «реалистического мифа», апология «титанического труда» советских людей, строящих коммунизм, — их интересовал *факт как таковой*.

Эпичность самой идеи советской государственности преломлялась не аллегорически, как, например, в рассказе Ю. Нагибина «Комбайнёры» (1951), где герой поначалу идейно и стилистически «выпадал» из величественной панорамы гармонического колхозного труда. Молодой ком-

¹ Трифонова Т. Дело доблести и геройства // Звезда, 1951, № 11. — С. 177.

² Огонёк, 1951, № 427.

байнёр ощущал это болезненно, как аномалию, как свой личный и гражданский порок: «Всё вокруг Воробьёва жило такой ладной, правильной, большой жизнью, что он ещё острее ощутил свою неудачу, в родных местах чувствовал себя чужим».

Персонажи очерков В. Овечкина или А. Яшина также понимают и принимают идею коллективизма в духе социалистического идеала, однако для них это означает, что «правда» повседневности не должна расходиться с исторической истиной, представленной «из будущего» как поступательное целенаправленное вытеснение «прошлого» из «настоящего» (этому в прямом и вещественном выражении противостояли директивы официальной власти). Рядовые проблемы колхозного хозяйства под пером очеркистов «Нового мира» превращались в исследование жизни народа, восходящее к традициям «натуральной школы» 40-х годов XIX в., к очеркам В.И. Даля, о которых М. Горький писал, что они «имеют огромную ценность... исторических документов».

Тип сознания человека 50-х годов способствовал «идеальным» обобщениям в *эпическом* роде (относительно реальных, не «мифических» обобщений Ю. Казаков писал, что они находились под запретом)¹. Наименование *эпопея* прилагалось ко всему, что было нацелено на изображение «единой, культурно-революционной силы» масс (М. Горький) в истории и современности, ко всему, что допускало эпитеты «сказочная», «грандиозная», «величественная» и т.п.²

Действительная содержательность произведений таких крупных советских писателей, как М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин, А. Фадеев, И. Эренбург, Л. Леонов, нередко возводилась к эпической аллегоричности, выражаемой узко-идеологическим клише. Так, о «Хождении по мукам» А. Толстого писали, что это — «эпопея революционного обновления», о «Последнем из удэгов» А. Фадеева — как «эпопея о переходе человеческого общества от капитализма к социализму через бури и грозы классовой борьбы», а о второй редакции «Молодой гвардии» (1951) — что «здесь, в сущности, представлены всё советское общество, жизнь всего государства», о двух первых частях трилогии К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» — что писатель именно в них «развернулся в полную силу своего человеческого дарования художника», о произведениях Ф. Гладкова «Повесть о детстве» (1949) и «Вольница» (1950) — как «истории народа», созданной «художником, воспитанным партией», о поэме Я. Смелякова «Строгая любовь» — что «поэт нашёл верные черты, передающие дух времени».

Аналогичным образом характеризовались писатели менее известные, но безусловно выдерживавшие ту же «линию»: П. Далецкий («На

¹ «Нам нельзя обобщать! За нашими героями не могут стоять тысячи и миллионы героев, как это было в старой литературе. Гончаров написал «Обломова». Добролюбов вывел термин «обломовщина». Правы ли они? И да и нет. Отнюдь не вся Россия состояла из Обломовых... Однако умные люди сделали вывод... — надо просыпаться» (Письмо В.Ф. Пановой от 1 февр. 1958 г. // Звезда, 1990, № 1. — С. 164–165).

² Курьёзно выглядит похвала рецензента «Огонька» Ю. Карасёва в адрес героя повести Ю. Трифонова «Студенты» (1950) Вадима Белова, который, будучи «сыном века», отличался «невиданной, величавой принципиальностью».

сопках Манчжурии», 1 кн. 1951) — «грандиозная эпопея», «охватывающая время с 60-х годов прошлого века до 1905 года»; И. Рябов («Годы и люди», 1949) — очерки, где «возникает обобщённый портрет... советского крестьянина 40-х годов»; С. Бабаевский — указывалось, что в дилогии «Кавалер золотой звезды» и «Свет над землёй» (1947–1950), «разгуливающая река» олицетворяет «созидательный труд масс, опрокидывающий все препятствия, мешающие строительству коммунистического общества» и т.п.

Соответственно, произведения, где автор хотел «поверить» эпичность бытом или философским взглядом на изображаемое, ввести «романное» начало, характерное для классического реализма, как, например, роман Г. Николаевой с аллегорическим названием «Жатва» (1950), — критика встречала настороженно, находя «ненужную заострённость», «элементы натурализма» и т.п.¹

Движение героя во времени также мыслилось эпически, сказочно-фольклорно: он не только жил естественной и обычной жизнью, но как будто широко и привольно шествовал по «ясным путям» советской действительности. Тем самым насущные жизненные проблемы: *положительного героя* и *современного конфликта, правды* в литературе и *ответственности* художника перед своей страной — переводились в плоскость риторики, с её «готовыми» решениями. Отвергая догматизм, Эм. Казакевич, автор повестей «Двое в степи» (1948) и «Сердце друга» (1953), рома-

¹ То же самое наблюдается и в других видах искусств. В музыкальных жанрах ведущее место заняли сюиты, кантаты, оратории, хоровые пьесы, симфонические поэмы, оперы на патриотические темы (сюита В. Макарова «Река-богатырь», оратория Д. Шостаковича «Песнь о лесах», кантаты Г. Жуковского «Славься, отчизна моя» и В. Дехтерева «Русская земля», монументальное музыкально-драматическое произведение «Девушка и смерть» Д. Васильева-Буглая, симфоническая поэма А. Муравлева «Азов-гора», оперы Г. Жуковского «От всего сердца», Д. Кабалевского «Непокорённые» и «Семья Тараса», Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» и др.).

В архитектуре преобладали здания «колоссальной высоты и внешней масштабности»: был построен ансамбль Московского университета на Ленинских горах (1948–1953), началось строительство высотных домов в Москве; скульпторы воздвигали мемориалы и бюсты героев войны, выдающихся исторических деятелей («Советскому воину-освободителю» в Трептов-парке в Берлине и «Перекуём мечи на орала» в Нью-Йорке, скульптор Е. Вучетич), композиция Ф.Д. Фивейского «Сильнее смерти» (1955), памятники Ю. Долгорукому в Москве, М. Горькому на его родине (скульптор В. Мухина), Н.Г. Чернышевскому в Саратове и В. Маяковскому в Москве (автор — А. Кибальников) и др. Образы великих русских полководцев — Александра Невского, Минина, Пожарского, Суворова, Кутузова запечатлели плафонные мозаики Московского метро (П. Корин, А. Дейнека). Особо отмечалась критикой «бригада художников» во главе с Б. Иогансоном, представившая на выставке 1950 г. картину «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола». В тот же ряд входили полотна В. Серова, В. Подковырина, Д. Беляева, Н. Бабасюка, В. Задорожного, Х. Якупова и многих других.

Созерцательность эпического свойства ощущалась в изображениях мирного труда и отдыха советских людей, передающих тональность покоя и умиротворения — по контрасту с многодневным напряжением и разрухой военных лет (Яблонская Т. «Хлеб» (1949), Мильников А. «На мирных полях» (1953), Платов А. «Ужин тракториста» (1951) и т.д.).

нов «Весна на Одере» (1949) и «Дом на площади» (1956), в начале 50-х гг. возвращал проблему положительного героя к трудно разрешимым, вечным вопросам: «Надо выяснить для себя важнейший вопрос. Дело вот в чём. Необязательно подмечать и описывать грязь жизни только из чувства противоречия к течению, не разрешающему её подмечать и описывать. Нужно описывать грязь жизни только тогда, когда художник считает невозможным обойтись без этого для характеристики данных обстоятельств и данных людей в них. Только на пользу целому, а не ради интереса детали»¹. Однако, согласно общим тенденциям литературы, познавать действительность в её глубинных, вечных и социальных противоречиях, вовсе не требовалось: возврат к эпическому мироотношению зиждился на идее устойчивого состояния, возводимого к миропорядку: оно не должно было подлежать суду истории². Приобщением к дорефлексивному состоянию мира в эпоху, восславляющую сознательность масс в деле коммунистического строительства, углублялся её бытийный парадокс. Выход из него искали в обращении к мифу либо в воссоздании «эпической простоты», патриархальности, вытекающих из цельности и «простоты» обыкновенных людей с их ясным, «даже суровым» мироотношением и укладом жизни — без «всяких украшений» (М. Горький)³.

В этом смысле характерны живописные произведения так называемого «бытового жанра», где «упрощённость» соотносилась с «душевностью», нередко сентиментально окрашенной (и в самом деле впечатляющей на фоне официоза), однако в принципе не выходящей за пределы «установки». «Вещественным» образом это отразила картина А. Волкова «Первое сентября», изображающая «обаятельную девочку-пионерку», которая «осматривает себя в зеркале перед уходом в школу». В критическом обзоре Б. Лавренева «Художественная выставка 1950 года» картина трактовалась согласно логике мифа: «Естественная поза, прелестная непосредственность маленького советского человека, полного гордости за своё звание советской школьницы, очень убедительно переданы художником», а зритель видел здесь же бюст Маяковского и портрет вождя. Данная идеологическая атрибутика, на взгляд художника, проясняла мысль о том, чем может и должна гордиться юная представительница эпохи.

Вместе с тем, «живой хлеб» действительности в «бытовом» контексте отчасти побеждал риторику, был трогателен близостью к исконным началам жизни, узнаванием своего, «родного», как в рассказе П. Павленко

¹ «Знамя», 1967, № 9.

² По замечанию Ю.М. Лотмана, «одним из основных свойств эпической прозы... является патриархальный взгляд на жизнь, взгляд, которому ещё не раскрылся трагизм внутренних социальных конфликтов общества, а народ всё ещё мыслится как некое национальное единство». Мысль учёного об антагонистичности «социального романа» — «эпическому», очевидно, не применима к эпохе социалистического реализма (Лотман Ю.М. Карамзин: сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии. — СПб., 1997. — С. 404), тем более, что писатели социалистического реализма широко использовали в мнимых образах-типах и образах-характерах патриархальные архетипы.

³ Имеются в виду такие полотна, как Ф. Решетников. «Прибыл на каникулы» (1948) и «Опять двойка» (1952), С. Григорьев. «Вратарь» (1949) и «Приём в комсомол» (1949), Н. Пономарёв. «Новый мундир» (1952).

«Хлеб жизни» (1951). Ни архаические интонации, ни патриотическая дидактика (перед кандидатом в депутаты Птицыной, «мастерицей высоких урожаев», держит речь «дородный старик с седой бородой, которую ветер широко раздвоил книзу, как у генерала Скобелева») до конца не отменили искренности общего чувства, которое в притчевой форме нёс народу крестьянский оратор: « — Спросили мы раз одного учёного, кто есть счастливый человек, по его мнению... и он отвечал нам: «Тот, — говорит, — счастливый, кто свою часть, свою долю от общего хлеба жизни имеет, кто с частью общего дела идёт...» И я присоединяюсь к тому мнению. Большого счастья вам, Анна Георгиевна, большого вам пая в общем деле! Я прошу вас при случае после выборов рассказать нам о борьбе за мир, поскольку вы соучаствовали в том, а теперь удостоите отведать нашего колхозного вина и принять колхозную хлеб-соль, наш хлеб жизни».

К сожалению, у П. Павленко мысль «об общем хлебе» изрядно подпорчена риторикой и трюизмами. Но, если идея «общего хлеба» для всех людей, идея «коллективизма» понималась не в декларативном, а во внутреннем стремлении к содружеству (скреплённому сначала войной, а затем — любовью к поднимающемуся из руин отечеству), то она получала не только обязательный в соцреализме, но и «внеустановочный», «уставной» в высоком толковании смысл. Поэтически страстно его выразил А.Т. Твардовский:

И от беды и от победы —
Любой людской — нужна мне часть,
Чтоб видеть всё и всё изведать,
Всеми не издали учась...
(О сущем, 1957–1958)

Другой пример. Возвратившийся в мирную жизнь рядовой Лукашин (по-толстовски «правдиво» изображенный во всей своей не слишком привлекательной заурядности) в романе В. Пановой «Кружилиха», в первый раз идя на заводскую смену, чувствует причастность к «миру», опять-таки в толстовском, народном понимании: «Словно из земли поднялся медленный, торжественный гул, разросся в устрашающий, оглушающий рев, — второй гудок; через четверть часа начнется смена. «В добрый час», — торжественно и взволнованно повторил про себя Лукашин. И, как в армии, почувствовал себя опять одним из многих, *ратником огромной рати*. И подумал: хорошо. Пусть всегда будет так».

Во взволнованном целом поколении рассказе М. Шолохова «Судьба человека» (1956) общее для эпохи, всенародно переживаемое сиротство преодолевалось «природнением сиротских душ» (С.Г. Семенова): сначала «супружеским родством» Андрея Соколова и Ирины, затем — отцовским чувством к неродному по крови, но по-иному близкому Ванюше, испившему из одной со взрослыми чаши страданий, потерявшему не меньше их на той же войне. Выход к вечным, общечеловеческим смыслам, спроецированным на широкие общественные процессы и — в равной

мере — на непритязательные бытовые подробности (неизменное содержание всякой человеческой судьбы), вывел соцреалистические принципы изображения на уровень, когда, по справедливому замечанию Д. Урнова, произведение начинает выражать «известную историческую истину, связанную с подъемом масс, с оптимистическим воззрением на историю». В этом смысле соцреализм — в своих лучших образцах — близок реализму классическому, с его «природной» целесообразностью (В. Розанов) и, очевидно, далек от модернистских течений, опровергающих всякую телеологичность, не признающих самоценности «изображения и постижения реалий человеческого бытия», по замечанию В. Тютю.

Достоверный благодаря избранной *исповедальной* манере рассказ шолоховского героя (от «первого лица») являл собой психологический образ времени, осознаваемый, однако, не столько в его исторических перипетиях, сколько в эпической неотвратимости: «... война, и глад, и мор» (Б. Слуцкий) переживаются «одним из многих» членов людского общества перед лицом не постигаемой обыденным сознанием всечеловеческой катастрофы. Грандиозная задача: описать одиночество человека, едва не потерявшего себя в мировом пространстве, побудила писателя отказаться от «возможного сюжета» эпохи, мелькнувшего в первоначальных планах рассказа: Андрея Соколова должны были «уничтожить» уже «свои», как побывавшего в плену изменника родины. Секретарь Шолохова, Ф.Ф. Шахмагонов, приводит характерное пояснение писателя на этот счет: «А ты думаешь, на свободе легче сложилась его судьба? Жизнь, исковерканная войной, а списать на то, что его в лагерь отправили, это облегчить тему... А подумай, и без лагеря, что они получили в награду, солдаты этой войны?»¹

Недаром в знаменитой сцене, когда Соколова приводят к коменданту лагеря Мюллеру, герой ведет себя по законам идеально мыслимого представления о том, как повел бы себя в похожих обстоятельствах былинный богатырь, который одолеет любую силу не только храбростью, но и смекалкой, удалством, исконной верой в «русское достоинство», «задором и смешинкой»².

Применительно к массовому сознанию убедительнее выглядела мифологизация *национального характера*, нежели социального типа: последний уже потому с трудом поддавался мифотворчеству, что, будучи «очеловеченным», привносил с собой проблему вечного несоответствия «личного и общественного», требующую конкретного подхода с позиций современности. Тип героя (героини), которые уподоблялись в поведении персонажам мифа или сказки и потому «легко» преодолевали любые реальные препятствия, культивировался, например, Ф. Панфёровым. В популярном у современников романе «Страна поверженных» (1949) предыстория героини, волей случая попавшей в партизанский отряд, а затем перевоплотившейся в советскую разведчицу, изначально выводится за

¹ Шахмагонов Ф.Ф. Время «Тихого Дона». — Молодая гвардия, 1997, № 5. — С. 91.

² Семенова С.Г. Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию. — М., 2005. — С. 328–330.

пределы художественного вымысла и подаётся как «легенда», которая своей *реальной* значимостью наиболее весомо влияет на судьбу Татьяны Половцевой. В сущности, отвергается биографическая и признаётся апокрифическая ценность жизненного пути героини: «В начале войны Татьяна Яковлевна застряла в селе Ливни, километров восемьдесят, поди-ка от нас. Жила у директора совхоза. Но тут нагрянул отряд карателя Ганса Коха. Директора совхоза он, то есть этот Кох, повесил, а сам стал жить в его доме, имея вид на Татьяну Яковлевну. Но Татьяна Яковлевна не из тех красавиц. Нет! Она большой души человек. Выхватила нож и по глотке тому псу. После этого народ собрал, вместе с народом согнала всех остальных карателей в избу и подожгла их. — Тут Иван Хропов уже *передавал легенду, вполне веря в неё...*»

Полное доверие к «легенде» мыслилось закономерным и десятилетие спустя: «Идеал русского характера соответствует в наше время идеалу коммунистического характера», — писал в приводимой выше статье В. Назаренко. В свою очередь, налёт эпической патриархальности, присутствовавший в романах о семейных династиях («Журбины», 1952 и «Братья Ершовы», 1958) В. Кочетова, «Семья лесорубов» Ю. Бессонова (1950), «Волгины» Г. Шолохова-Синявского (1950), «Истоки» Г. Коновалова (1 кн. 1959) — корректировался сознанием нового исторического времени, понимаемого в основном столь же «эпично», но насыщаемого уже реалиями другого века. На III съезде советских писателей (1959) поэт С. Кирсанов критиковал «Братьев Ершовых» за то, что в романе не получили должной оценки современность и характеризующий её технический прогресс: «...предпочесть мы должны и сердцем и разумом нарисованную товарищем Хрущевым картину светлых новых домов на поле-вом пейзаже и колхозников, выезжающих на машинах в поле... Кочетов, к сожалению, стоит на стороне старинного колдовства над доменной печью, капризной и таинственной, а мы идём к точности, к покорности машины, к автоматизации».

Речь, однако, велась не собственно о динамике развития, а о новых составляющих эпической целостности: вековые устои «избяной деревни» заменялись универсалиями цивилизованного общества: на полях колхозников «ждёт гостиница, столовая, душ, кино, книга и всё, что нужно для блага человека»¹. Не случайно С. Кирсанов говорил о «*проекте* огромной бытовой революции», в котором пафос приветствовался больше, чем конкретные подробности сущности. Прежняя «картина» («Завод для Кочетова — мать сыра земля: всякий раз он начинает рассказ прямо от доменной печи»²) замещалась новой, однако общий взгляд был тот же, в нём, как утверждал Г. Ломидзе, наиболее продуктивно сказались уроки классики.

Высочайшая оценка «вершинных» произведений социалистического реализма обуславливалась будто бы абсолютно осуществившемся в них двуединством идейно-художественного качества: «...говоря о Горьком, Шолохове, Фадееве и Леонове как *оригинальных художниках*, мы

¹ Литературная газета, 1959, № 63.

² Чалмаев В. Сражающийся современник // Вопросы литературы, 1959, № 1. — С. 8.

видим, что перед нами русские советские писатели, ставшие на путь коммунистической идейности и при этом сохранившие национальную специфику русской литературы»¹. Разница, по мнению Б. Бурсова, состояла в способе преломления русской классической традиции к советской эпохе: «Шолохов больше идёт от жизни, которая воспринимается человеком из гущи народной массы, втянутой в круговорот созидания нового мира. Поэтому мы и не чувствуем в его произведениях широко разработанной сознательной установки на использование метода классиков... У Фадеева есть такая установка, ибо он только идёт от идеи. <...> В центре внимания Фадеева — люди, в той или иной степени приблизившиеся к социалистическому идеалу, Шолохова же по преимуществу интересует человек массы, но с глубокой и сильной натурой, с крепким природным умом, пробивающим дорогу к идее самого справедливого устройства человеческих отношений на земле»².

В гораздо меньшей степени акцентировался вопрос о том, какими «муками, лишениями и трудностями» — наряду с «радостью победы и обновления... сопровождался этот процесс»³. Соответственно «требование эпопеи» проецировалось не столько на художественный мир автора, сколько на *тему*, к которой он приобщился, принимая как должное её пафос, тенденцию к всеохватности событий и человеческих судеб, включающей в себя «самые общие, самые коренные явления жизни народа». Именно так аттестовал критик первую книгу романа В. Гроссмана «За правое дело», опубликованную в 1952 г. журналом «Новый мир». В произведении, над которым писатель работал девять лет, центральной темой была тема Сталинграда. То, что эпическая широта романа не скрывала трагического смысла переживаний рядовых участников великой битвы, что они, действительно «возвысившись до огромного символа», «ничего не утратили при этом в реалистичности конкретности и достоверности»⁴, — первоначально не было осознано как повод для осуждения писателя. Но уже в первые месяцы 1953 г. В. Гроссману, создавшему, по словам В. Некрасова, «хорошую, умную, честную книгу», пришлось выдержать мощный натиск политических функционеров, в число которых вошли видные советские писатели. Печальную известность получила фраза М. Бубеннова: «Роман Гроссмана — плевок в лицо русского народа».

Мифологизация **национального характера** «ложилась» на массовое сознание, воздействуя более убедительно, чем изображение социального типа: последний уже потому с трудом поддавался мифотворчеству, что, будучи «очеловеченным», привносил с собой проблему несоответствия

¹ Эта дежурная фраза (сказать в те годы, что означенные или другие писатели не встали на путь коммунистической идейности, значило написать публичный донос, а умолчанием — вызвать подозрение) содержала лишь микроскопический новый нюанс.

² Бурсов Б. Писатель как творческая индивидуальность. Ст. 2. // Звезда, 1959, № 8. — С. 202. Курсив мой. — Н.В.

³ Ломидзе Г. Пафос утверждения и сила отрицания // Октябрь, 1955, № 5. — С. 185.

⁴ Львов С. Рождение эпопеи // Огонёк, 1952, № 21. — С. 24.

«личного и общественного», требующую конкретного подхода с позиций современности.

А. Синавский остроумно показал на примере романа Л. Леонова «Русский лес»¹, что преобразование жизнеподобной ситуации в легендарно-мифотворческую происходит без всяких усилий со стороны персонажа и автора: «В этом нет ничего противоестественного». И в границах тяготеющей к лубку поэтики Ф. Панферова, и художественно значимой архитектоники романа Л. Леонова («лучшего произведения социалистического реализма за последние пять лет») *поведение героев* восходит к одному стереотипу, к декларированной, «возведенной в квадрат неизменяемости». То, что Поля Вихрова, рискуя жизнью, сбрасывает маску «сторонницы немцев», так как даже и ответственное задание в тылу врага не в состоянии перевесить факта невольной ее измены самой себе, несомненно, «исполнено огромного религиозного и эстетического значения». Ни у автора, ни у героини нет сомнений в том, что она поступает единственно правильным образом, бессознательно соизмерив себя не с частным (советская разведчица), а с общим (советский человек): «я завтрашний день мира...»

И к Татьяне Половцевой, и к Поле Вихровой в целом приложима данная А. Синавским ироническая аттестация героя соцреалистического мифа: «И вот он уже побеждает врага не ловкостью, не умом, не физической силой, а одним своим гордым видом»².

В этом смысле показателен эпизод из романа Ф. Панферова, когда героиня должна склонить к соглашению командующего «мадьярским полком» Киша против его союзников — немцев, ко времени действия романа (1943) захвативших ведущие позиции в Брянских лесах. Поведение Татьяны Яковлевны демонстрирует, что ее «игра» — не пошлое притворство, а демонстрация уверенности в себе от сознания силы, которая стоит за ней и которая не знает преград на своем пути — так, что сама объективная реальность «отступает» перед энергией целенаправленного мифотворчества. Вокруг разведчицы начинают действовать «декоративные» партизаны (легко выдающие себя за немцев) и «декоративные» немцы (не различимые с развешенными по стенам штаба портретами), а также союзники, столь же непринужденно переходящие на сторону партизан: «— Мне надо с вами поговорить наедине, господин полковник, — все так же гневно, распорядительно и напряженно произнесла она. — Прошу лишних убрать. Лейтенант! Вы тоже не нужны.

Вася попятился, скрылся за дверь, приготовив пистолет, памятуя слова Громадина: «Если Киш хоть пальцем тронет Татьяну Яковлевну, пристрели его на месте» <...> — Я передаю вам, — почти шепотом проговорила Татьяна, — от имени генерала Громадина: сдавайтесь».

¹ Монографический анализ романа представлен современными исследователями обозреваемой эпохи: «Русский лес» осмыслен Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким как произведение, автор которого, с одной стороны, «вступил в полемику с догмами советской государственной идеологии и эстетическими канонами социалистического реализма», с другой же — «так и не смог уйти от соцреалистической нормативности» (Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 1. С. 50–51).

² Синавский А. Что такое социалистический реализм. С. 62–64.

После обнадеживающей реакции Киша Татьяна Половцева собирается вернуться «к своим»: «— Прошу проводить меня, — и Татьяна так же шумно покинула кабинет. При помощи Васи взобравшись на тарантас, она игриво, не для Киша, а для окружающих, улыбнулась, и прошептала: — Плохо у вас: никто нас не остановил. <...> И, неожиданно даже для себя, предложила: — Господин полковник, садитесь рядом. Поедемте к нам».

Следует отметить, что *реальность* разрушается именно стилем, обретающим необъяснимую легкость, даже бравурность: кажется, что партизанские «тарантас и кони» (увозящие и добровольно последовавшего за разведчицей Киша) вдруг, наподобие чичиковской брички, превращаются в своего рода «птицу тройку», аллегорический образ непобедимости *советского характера*: «— Э-э-э, родные! — с визгом выкрикнул Петр Хропов, и кони рванулись, побрякивая шлеями, колечками.

Они вырвались из деревни, оставляя за собой клубы пыли, и понеслись по равнинной долине, заросшей прошлогодней полыньей и репейником.

— Э-э-э! Родные! — гикал Петр Хропов, все туже и туже натягивая вожжи».

Данный эпизод вызвал осуждение и в современной роману критике — чрезмерностью героической фантастики, разрушавшей доверие к легенде¹. Но сама необходимость мифологизации героизма советского человека не подвергалась сомнению.

Той же цели — выявлению черт русского характера как целостности природно-этического свойства и, главное, как «готового», уже осуществившегося, «отложившегося» во времени образования — способствовал *исторический роман*. Жанр, в свое время получивший высокую оценку М. Горького, широко распространился в 50-е годы, обретя своего читателя («Степан Разин» Ст. Злобина, «Россия молодая» Ю. Германа, «России верные сыны» Л. Никулина, «Первенцы свободы» О. Форш, «Далекий край», «К океану» Н. Задорнова, «Хребты Саянские» С. Сартакова и др.).

Как отрицание позиции гражданской активности официальная идеология воспринимала и так называемую «созерцательную» словесность, не затрагивающую национально-исторических и революционно-патриотических проблем, уводящую в область лирических переживаний природы, любви, непростых отношений человека со вселенной — в повседневной жизни и в при посредстве созданного искусством. «Созерцательная» проза, которая полемическая стала именоваться «лирической» (видя свои истоки в прозе М. Пришвина, К. Паустовского, в поэзии Г. Державина, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, продолжаясь произведениями Ю. Казакова, В. Солоухина, философской поэзией Н. Заболоцкого), не всегда находила сочувствие и в тех, кто представлял «совесть» интеллигенции (А. Твардовский, А. Ахматова), видевших в таких произведениях не их «оппозиционный» смысл, а потерю «лица» (в них «нет эпохи, нет времени...»). Л. Чуковская приводит отзыв А. Ахматовой о стихотворении

¹ См.: Шкерин М. Романы Федора Панферова // Звезда, 1951, № 3. — С. 176–177.

Б. Пастернака «Лето»¹: « — На июльском воздухе нынче далеко не уедешь, — сурово сказала она»². А.Т. Твардовский любил варьировать следующее замечание, подкрепляя его отсылкой к Пушкину: «Это еще Пушкин говорил, что на одних вздохах по утраченной молодости дачу не построишь (излагаю своими словами, но за смысл отвечаю)»³.

«Безжанровость» подобных произведений выражалась в формах эссе, путевых зарисовок, «дневников писателя», мемуарных и автобиографических заметок, лирической медитации и т.п. В открытом письме критику и литературоведу А.Л. Дымшицу (от 25 дек. 1961 г.) Ю.П. Казаков (к тому времени — автор рассказов «Ночь», «Тихое утро», «На полустанке», «Голубое и зеленое», «Странник») передает в общих чертах позицию одиозных хулителей этой ветви литературы, обвиняемой ими в «безыдейности» и «абстрактном гуманизме»: «... “Сейчас в литературе толчется кучка пижонов. Пишут они о том, что увидели из окна троллейбуса на московских тротуарах, о том, как пушист снег на Никитском бульваре ... и, упоенные дешевым успехом, все дальше отстраняются от большой народной жизни” ...»⁴. Подобная характеристика приложима и к ранней прозе А. Битова (рассказы «Бабушкина пиала», «Фиг», «Иностранный язык») «с ее сложной текстовой структурой и нарочито суженным диапазоном, сдвинутым в сферу объективирующей «непонятную» реальность, парадоксально «преувеличенной» субъективности («авторская рефлексия почти полностью заменяет рефлексия героев», по замечанию Т.А. Сотниковой). «...Та художественность, — много позднее подчеркивал А. Битов, — была результатом совсем другой внутренней жизни».

Прочитав рассказ В. Конецкого об «отважной четверке, погибающей вместе со своей «посудиной» в штормовом северном море», Твардовский решительно отказал писателю в той «правде» искусства, которую нельзя воспринимать «без слез»: «...это не более как *чтение*, — то, что рассказ *написан*, не забываешь ни на минуту. <...> Ни одним краем он не смыкается, не соприкасается с подлинной жизнью...»⁵. Речь, по-видимому, велась о том, что реальность *эстетического* переживания (даже наиболее совершенная) недостаточна, чтобы претендовать на место, равное по силе воздействия реальности *действительной*.

Проблемы литературной преемственности, классики и современности (в иной интерпретации — «злободневности») выдвигались в число насущных, получая непосредственный резонанс в творческих процессах эпохи.

Классика берется на вооружение эстетикой соцреализма, прежде всего, в разрешении вопроса о *назначении* литературы и искусства. При этом классическое наследие препарируется таким образом, чтобы соответствовать задачам соцреализма: с одной стороны, оно сохраняет свою авторитарность и тем самым подтверждает линию развития современного литературного творчества; с другой — редуцируется в такой степени,

¹ Знамя, 1956, № 9.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 262, 230.

³ Твардовский А. Письма о литературе: 1930–1970. — М., 1985. — С. 95.

⁴ Звезда. 1990. № 1. С. 172.

⁵ Там же. — С. 132. Курсив А.Т. Твардовского.

чтобы восприниматься как начальное звено и исток советской культуры. Оба подхода предполагают один и тот же результат: неправомерное унифицирование двух реализмов — XIX и XX вв.

Специфический характер соцреалистического дискурса (совпадающий с сущностными чертами «неклассического реализма» в «идеологизации и концептуализации художественной словесности») мотивируется отсылками к классике, где «поэтика адресата», необходимо заметить, отнюдь не была самодовлеющей¹. В соответствующем — тенденциозно публицистическом — контексте подается, например, поздний Л.Н. Толстой, выступающий выразителем «правдоискательства», «проповедничества» от лица всего «критического реализма». «Рассказывают: Лев Толстой, приходя на художественную выставку, перед каждой картиной прежде всего спрашивал: — *Зачем?* Это может служить символом отношений Толстого, всех наших великих классиков и к образам самой жизни. Перед каждой чертой и подробностью жизни, возникающими в повествовании, творческая мысль словно спрашивает себя: — *Зачем?* — неотступно хочет знать: правда или ложь перед нею, каков внутренний смысл этой подробности?» Приводя в пример одно из лучших, не «установочных» произведений «оттепели» — повесть Г. Бакланова «Пядь земли» (1959), критик настойчиво подводит ее под узко-идеологическую тенденцию: «Такая плотность литературной живописи, такая насыщенность каждого ее «атома» идейным содержанием...и составляет отличительнейшую особенность русского стиля литературы критического реализма. Здесь насыщаются идейным содержанием почти все информационные и описательные звенья. <...> Эти художественные традиции русского стиля на новой основе продолжают русскую литературой социалистического реализма»².

Истинный патриотизм проявлялся в «непарадном» обращении к Толстому, Некрасову, Горькому, классике в целом. «Честный писатель», действительно, видел в классике уроки высокой нравственности, побуждающие писать не о том, что должно, а о том, что «больней» (сравним с некрасовским: «Он, как свои, на теле носит Все язвы родины своей»). «Неправда» в современной литературе воспринималась таким писателем как отступничество от заветов классики: «У нас может стоять в глуши ракетная космическая установка, и — попади туда, подумаешь — сон, фантазия. И тут же рядом в деревне бабы пьяные дерутся, а это уж, увы, не фантазия, — с горечью размышлял Ю. Казаков в письме В.Ф. Пановой от 1 февр. 1958 г. — Мы считаем, что Горький — святая правда. Однако Горький хотел и мог писать о пьяной бабе, т.к. пьяная баба была ему противна, больна, она разрушала его представление о женщине. Тогда был XIX век, скажете Вы! Но ведь и тогда были успехи громадные и тогда Горькому могли сказать — смотрите, у нас строятся заводы, шахты, ж. дороги и т.п., у нас прогресс в науке, у нас век великих открытий, а Вы пишите о бабе... Ну, пишите наконец, но скажите же и о положительном?

¹ См.: Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — С. 355, 357.

² Назаренко В. Черты русского стиля (Окончание) // Звезда, 1959, № 9. — С. 193.

Иначе клевета выходит. Ведь Россия не только баба. Россия это и Толстой, и Шаляпин, и МХАТ, и то и се...

Вот это, примерно, говорят нам. *А м.б., теперешним писателям больней, когда в наш век и вдруг — тоже эта баба*¹.

Не приемля попыток прямолинейного сопоставления себя с Некрасовым, А.Т. Твардовский сходным образом выразил мысль о сопричастности некрасовской поэзии как явлению духовного порядка («вроде Библии»): «я... не перечитывал многих стихотворений Некрасова, я их просто вспоминал, *они всегда были, так сказать, при мне*». Точно также, «при себе» поэт ощущал и Гоголя, когда пояснял, что в поэме «Теркин на том свете» направлял «острие сатиры» не против павших на войне, а против «*живых с мертвой душой*, каких мы достаточно встречаем еще и теперь, после развенчания культа личности, в нашей действительности»².

Н. Асеев отстаивал право современной литературы на богатство языкового состава, опираясь на образчики классической словесности: «Пушкин и Толстой, Гоголь и Достоевский создали десятки новых речений... По какому праву они делали это? По праву знания законов языка своего народа; по праву точного слуха и внимательного взгляда на каждое слово, отличное от прочих...» Язык современных ему писателей нашел у Н.Асеева определения, которые могли возникнуть только вследствие органичного вхождения в мир классической словесности: «Чистейший, подснежниковый, весенний язык М. Пришвина... Цветной и выпуклый, как мордовская вышивка, язык Вс. Иванова...», примеры «точного, живого русского языка» в произведениях П. Замойского и т.д.³

В письме к А.Л. Дымшицу Ю. Казаков полемически заявлял, что писателей, «появившихся у нас после XX съезда», отличает «разнообразие форм», «знание и использование русских и западных прекрасных традиций». Это заявление было остро злободневным: кампания против «космополитов» и «формалистов» — деятелей науки и искусства, якобы попавших под «буржуазное влияние» и от этого погубивших свой талант в угоду «мертвой схеме», — не утихала на протяжении десятилетия, шагнув и за его пределы как «общее место» официальной пропаганды. Для основного потока соцреалистической литературы характерно «удвоение» идеологических акцентов посредством «живых, убедительных характеров», по выражению Д. Урнова. Одинаковое осуждение вызывают у авторов и читателей и профессор Козельский из повести Ю. Трифонова «Студенты», о котором начинающий филолог Вадим Белов говорит на комсомольском собрании: «Из года в год повторяет одни и те же слова, вот уж двадцать лет, наверное, лет подряд. Разве это возможно, спросите вы, двадцать лет одни и те же слова? Да, возможно, потому что слова эти не выходят из замкнутого круга рассуждений о форме и биографических комментариев. <...> Избегает острых проблем, споров, а советская литература у него и вовсе в загоне...», — и постановщик «пошлых» пьес «про старых мужей и молодых жен», театральный режиссер Томашук из ро-

¹ «Снова вспомнил Ленинград...»: Письма Юрия Казакова // Звезда, 1990, № 1. — С. 164. Курсив мой. — Н.В.

² Твардовский А. Письма о литературе. — С. 266. Курсив мой. — Н.В.

³ Асеев Н. Жизнь слова // Новый мир, 1951, № 4. — С. 191.

мана В. Кочетова «Братья Ершовы», «знаковая» фигура, представляющая лагерь противников соцреалистического искусства («... «Кому, говорит, это надо? Устарели вы, говорит, со своими трудовыми и производственными темами. Не нужны они публике. Устала от них публика»...»).

Массовому читателю такие герои были необходимы как наглядный пример «низкопоклонства перед буржуазной культурой», подлежащий моральному низложению и общественному поношению («Не может быть в нашей стране людей равнодушных к советской литературе, а Козельский относится к ней довольно презрительно»¹). Зловещий смысл приобрела оговорка М. Дудина: «Поэзии правда сегодня лежит / В воинственной Сталинской правде». Критик А. Чивилихин поучающе разъяснял: «... Дудину должна быть известна разница между словами «воинственный» и «воинствующий». В словаре Ушакова можно прочесть: воинственный — склонный к войне, любящий воевать, противоположно — миролюбивый. Воинствующий — можно прочесть там же — означает: активно борющийся, ведущий непримиримую борьбу. Очевидно, именно это слово хотел употребить автор. А что получилось?.. Вот пример, когда небрежность языка приводит к идейным срывам»².

В целом, выявились *три* рецептивных вектора по отношению к классике — два из них составляли крайности, которые и в обозреваемую нами пору подвергались известной корректировке; третий же устремлялся к «золотой середине», также не всегда удовлетворяющей с точки зрения литературной теории и практики.

В *первом* случае прослеживается намеренная вульгаризация классики, будто бы приуроченной исключительно к наличным этапам своего бытования, по известной классификации — к «дворянскому» и «разночинскому». Ратую за «народность» литературы и отрицая ее «классовость», советская критика именно этот упрек адресовала писателям XIX в. (не забывая при этом про их «статуарное» величие и вклад в формирование новой, *высшей* фазы реализма — соцреалистической). Ф. Гладков, писал, например, что его «Повесть о детстве» несла в себе установку на несогласие с классиками, имея в виду ограниченность их мировоззрения: «Писатели прошлого изображали русского крестьянина со своей, субъективно классовой точки зрения: они *сочиняли* его, то есть наделяли его желанными для них чертами в соответствии со своей классовой идеологией». Вопреки законам историзма, «правдой» признавалась идеологическая трактовка, простирающаяся не только на «век нынешний», но и — с большим идеологическим натиском — на «век минувший». Двигаясь *поверх* реальности, взгляд из будущего сурово подвергал ревизии духовное наследие. «Но хранить наследство — это не значит ограничиваться наследством», — повторял вслед за Лениным Ан. Тарасенков³.

¹ Обсуждение повести Ю. Трифонова «Студенты» // Новый мир, 1951, № 2. — С. 224.

² Чивилихин А. О языке литературных произведений // Звезда, 1950, № 11. — С. 166–167.

³ Тарасенков Ан. За богатство и чистоту русского литературного языка // Новый мир. 1951. № 2. С. 206. Гораздо ранее о том же писал М. Горький: «Можно привести немало доказательств ограниченного знакомства классиков с общерусской жизнью...

Упразднилось диалектическое соотношение «классики и современности» в том глубоко верном по существу аспекте, который в воспоминаниях об А.Т. Твардовском обозначил Г. Бакланов. Если «современность» объявлялась «классической» именно в противостоянии достижениям русской литературы XIX в., то обеднялось и понятие «современной классики» (А. Твардовский, А. Фадеев, Л. Леонов, М. Шолохов и др.), которая эти традиции органически «переусваивала».

Признание вечной «актуальности» классики относительно современности (а не только конкретного, исторического и биографического, отрезка) вырабатывало *второй* рецептивный вектор, в основном, нацеленный на обращение к классике как к готовому, апробированному арсеналу литературных средств. Он оказался востребованным при освещении так называемых *вечных вопросов*, требующих, как выяснилось, иной эстетики, чем та, которую разрабатывала и утверждала советская эпоха. В то же время затруднение вызывало то, что в классике «великие мировые вопросы» (М. Горький) раскрывались в многообразии возможных решений, утверждали право человека на духовное самоопределение, свободный выбор пути. С точки зрения соцреалистической концепции, в этом и состоял главный просчет, идейно-нравственная и эстетическая ущербность классической словесности. «Какие варианты! — саркастически восклицал А. Битов, вспоминая «историю прохождения рукописи в издательствах конца 1950-х годов. — Их уже быть не могло, если ... рукопись... «нравилась». Начиналась борьба за каждое слово, канонизировавшая изначальный текст в сознании автора. Вариантов могло быть уже только два: написанный и опубликованный». И — по поводу «классиков», «священной традиции» которых предлагалось следовать: «Они были заняты какой-то другой работой, о которой наш советский молодой автор уже и представления не имел»¹.

Соответственно, критерием безальтернативной ясности мотивировалось превосходство новейшей советской литературы. Не «правильная постановка» (А.П. Чехов) «вечных вопросов», а конструктивное, оперативное решение их выдвигалось на первый план, вступая в противоречие с бытийными сущностями «сюжетов» жизни. Неразрешимость проблемы снималась нивелированием этих «сюжетов» и вопросов как не актуальных и даже, будто бы, не существующих. «В условиях, которые создает бесклассовое, социалистическое общество, — еще в 1934 г. отмечал М. Горький, — «вечные» темы литературы частью совершенно отмирают, исчезают, частью же изменяется их смысл»².

Вместе с тем, объективная невозможность уйти от коренных жизненных ситуаций и беспомощность в литературном освоении их средствами, доступными соцреалистической эстетике, побуждали писателей — нередко механически и эпигонски — черпать из классики, что рождало

поле наблюдений старых, великих мастеров слова было странно ограничено, и жизнь огромной страны, богатейшей разнообразным человеческим материалом, не отразилась в книгах классиков с той полнотой, с которой могла бы отразиться» (Русские писатели о литературном труде. Т. 4. С. 91).

¹ Битов А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1991. — Т. 1. С. 565.

² Русские писатели о литературном труде. Т. 4. — С. 100.

другую крайность литературного развития и наглядным образом сказывалось на сфере *стиля*.

У писателей, пытавшихся «прикрепить» достижения классики к «производственным» жанрам и героям, которые, по своему назначению, должны были этим жанрам содержательно и формально соответствовать, — возникали курьезные «сращения», которые не могли не вызвать недоумения с позиций художественно-эстетических.

Неправомерное (едва ли не отступническое) относительно современной литературы применение старых беллетристических клише критика усматривала, к примеру, в романе С. Бабаевского «Свет над землей», не сознавая, что автор тем самым невольно опротестовывал стереотипизованные советизмы, что «неясность» и «необъяснимость» переживаний его героя в известном смысле «программировалась» им самим. «Бабаевский, реалистический изображающий картину труда, общественной деятельности и семейной жизни людей современной колхозной деревни, — недоумевал критик, — порою слабо отражает отношения любящих друг друга людей. Изображая их, писатель иногда недалеко уходит от устарелых литературных штампов». Иллюстрацией служит «сцена неожиданного появления Сони ненастной ночью в вагончике трактористов». Налицо — потребность автора «углубить» психологический конфликт между Виктором и Соней, по образцу писателей прошлого. Результатом же — и в этом критик не ошибается — явился неубедительный (выдержанный в «смешанной» стилистике) «мелодраматический эпизод»: «Соня появляется в вагончике, как появлялись романтические герои в повестях Марлинского, неожиданно и необыкновенно — глубокой ночью, во время ливня. После короткого объяснения с Виктором, встревожив и озадачив его, Соня быстро исчезает.

«Соня повернула к нему голову, свет фонаря упал на ее мокрое и не бледное, а зеленое лицо, и теперь Виктор увидел в ее глазах не капельки дождя, а слезы.

— Видишь? — Она не притронулась пальцем к глазам, а только замигала ресницами, и по щекам ее потекли крупные слезы.

— Если у тебя есть *хоть капля жалости* ко мне, не провожай меня, не мучай...»¹

Критик, по-видимому, не обратил внимания на здесь же присутствующую реминисценцию из Пушкина (в «Письме Татьяны к Онегину» — «Но вы, к моей несчастной доле *Хоть каплю жалости храня...*»), представившую еще нагляднее эклектичную «литературность» фрагмента и стиливую неоднородность романа в целом.

Буквальное, внеисторическое «изымение» отдельных ферментов из их естественного окружения и перенос их в эстетически далекую, чужеродную среду не раз, рецензируя рукописи, отмечал А.Т. Твардовский. Показателен его анализ двух строк стихотворения О.М. Бушко «Молоко», в процессе которого условность обращения автора к литературному прообразу (в традициях «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина) осознается как «натяжка» — следствие «головного» построения: «... девушка на рынке

¹ Васильев В. Заметки о художественном мастерстве С. Бабаевского // Звезда. 1951. № 11. С. 186. Курсив мой. — Н.В.

молоко подает мне в теплой *крынке*... <...> На рынке молоко продается, и то, что девушка не берет денег с Вашего «лирического героя», выглядит, с одной стороны, натажкой, фальшивинкой (ведь она *продает* на *рынке* общественное достояние, продукт колхозного труда, и в жизни угостить этим молоком приглянувшегося ей парня она может лишь за свой счет), а с другой стороны: что же тут коммунистического — угостить крынкой молока, — это в деревенском обиходе за сотни лет до коммунизма было вполне обычным делом. <...> Иными словами, девушка Ваша поступает совершенно в духе старинной красной девицы, угощающей доброго молодца»¹.

Общим местом стали интонационные и иные подражательные признаки в «есенинских мотивах» — как у поэтов («Мне не жаль, что молодость растрachu Я без подвигов, без громких дел ...»²), так и в советской прозе: «Солнце, словно рыжая корова пестрого теленка, облизало землю» (Ф. Панферов, «Бруски», 1928–1933).

Третий рецептивный вектор — «компромиссы» с классикой — в целом не менее красноречив, чем означенные выше «крайности». Относительно классиков вырабатывается высокомерно-снисходительное, потребительское отношение, где логика преемственности, как уже отмечалось, движется в обратной последовательности: не сочинение соцреалиста оценивается в соположении с предшественниками, а, напротив, литературное наследие ценится выше или ниже в зависимости от того, какими сторонами оно обернется к злободневности. «Смех» Гоголя, к примеру, востребован, когда необходимо подчеркнуть «отсталость» персонажа: С. Бабаевский, как отмечалось в цитированной выше статье, «ставит ее в связь с окружающей героя обстановкой и несколько гиперболизирует эту черту». В то же время, словно между прочим, Гоголь обвиняется в односторонности, вытекающей из «ограниченности» взгляда на мир: «Но если Гоголь изображает своих отрицательных героев остро сатирически, то Бабаевский рисует своего положительного героя с уважением и сочувствием, веря в его исправление». Оправданием классика служит изменившийся характер времени: теперь оно способствует применению прежних приемов в нужном «смысле». «Юмор, ирония, к которым в данном случае прибегает советский писатель, — рассуждает критик, — отличаются доброжелательностью; в них выражен оптимизм, вера в здоровые начала советского человека, в преодоление всяких пережитков прошлого»³.

Другой критик, напрямую касаясь вопросов стиля, выдвигает вопрос: «что ... предпочесть»: «исполненную энергического лаконизма и в то же время емкую, удивительно конструктивную фразу, характерную для пушкинской, лермонтовской, чеховской прозы», или «тяжелую громоздкую фразу, свойственную толстовской прозе». Ответ заложен в вопросе, в его тенденциозной постановке — критерий ясного, доходчивого, убеждающего слова, помещенного в «простой» конструкции, нацелен-

¹ Твардовский А. Письма о литературе. — С. 177. Курсив А.Т. Твардовского.

² Там же. — С. 61.

³ Васильев В. Заметки о художественном мастерстве С. Бабаевского. — С. 182–183.

ной на «единство вдохновения» писателя с читателем, в глазах критика, делает менее предпочтительной толстовскую манеру: «...советский писатель должен стремиться к архитектурной простоте и стройности фразы, к полной ясности словесного выражения...». С таких позиций оценивается «фраза» А. Фадеева (в «Молодой гвардии») как не вполне удовлетворяющая прямой ориентацией на стилевую толстовскую структуру. Она осуждается почти открыто: «... то, что было пригодно для Толстого, не всегда может быть механически перенесено в советскую литературу. Конструктивно сложная фраза Толстого не принадлежит к очевидным его достижениям»¹.

Следует отметить еще одну особенность: локализацией границ и сущностным наполнением *неклассического реализма* обуславливается парадоксальное скрещение утилитарных критериев соцреалистической культуры с подлинно классическими интенциями художественной словесности. Потребность минуты от *всех* требовала простых и ясных ответов на *вечные* вопросы («жаждали увидеть могилу или услышать слово правды», как писала Л. Чуковская). Поэтому упрощенность «непосредственной видимости», о которой в связи с мифом говорил Р. Барт, смыкалась с «простотой» высокого эстетического и народно-поэтического свойства. Размышляя об истоках органического бытования Василия Теркина в солдатских кругах — как литературного героя и одновременно лица невымышленного — Б. Слуцкий находил первопричину в «народности» («сельская тема, фольклорное оснащение, некрасовские традиции, хорей, понятность»). Как и в стихотворении М. Исаковского «Враги сожгли родную хату», возникало редкое (но далеко не случайное) сочетание «правды» искусства с естественной, понятной народу сутью. «Он говорил не по порядку, а как складывалось», — отметил Г. Бакланов, характеризуя речь А.Т. Твардовского на деловом совещании (причем, именно «дело» могло и должно было для редактора «Нового мира» выражаться подобным образом).

«...Фадеев пришел к Твардовскому и Исаковскому, — писал Б. Слуцкий. — Однако одновременно к ним пришли и массовый читатель, и политическое руководство»². Мысль о единой безыскусной правде, являющейся несомненной и для «низовой» культуры, и для классических произведений, и для самой действительности, — находила выражение в многообразных, но исторически соположенных контекстах.

Примечателен разговор, записанный Л. Чуковской: «Я сказала, что постепенно прихожу к такому убеждению: лирическая поэзия расположена где-то неподалеку от этики. — Да, конечно, — медленно произнесла Анна Андреевна. — Во всяком случае в *некоторые эпохи*»³. Для А. Ахматовой «Баллада о рыбаке» Я. Акима, давшая повод для этих заключений, — в том же ряду, что и некрасовское «Межвысоких хлебов затерялося...», то есть в одной социально-культурной общности с поэзией А. Твардовского и М. Исаковского — в прочтении А. Фадеева и Б. Слуцкого.

¹ Тарасенков Ан. За богатство и чистоту русского литературного языка. — С. 217.

² Слуцкий Б. О других и о себе. — С. 218.

³ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 337. Курсив мой. — Н.В.

Постоянное соизмерение классической и неклассической реалистической словесности (ее социалистической фазы) привело к закономерному «переименованию» соцреализма в аналог уже имевших место в литературном развитии художественно-эстетических формаций, направлений: *неоклассицизм, неоромантизм, неосентиментализм*. Недаром М. Горьким было употреблено слово «псевдоним» по отношению к соцреализму, дабы раскрыть его генетические корни: они вели в общечеловеческую историю и мировую культуру, к антропологической сущности, наиболее зримо проявившей себя в советском искусстве. Говоря о том, насколько «необходим» молодому современнику *«естественный романтизм»*, выступающий «под псевдонимом» социалистического реализма, М. Горький, по существу, ставил целью выявить **генетический код соцреализма** и вписать его в поступательное развитие человечества.

В наше время *наличные признаки* соцреализма: засилье государственной идеологии и подчинение ей литературы и искусства, диктат самой эстетической системы и растворение в ней основных уровней поэтики текста, в первую очередь, авторского начала и способов его индивидуального художественного выражения, — побуждают исследователей находить ближайший аналог соцреализма в *классицизме* (в его «нормативной, неоклассицистской сути»¹). Изначально же — отталкиваясь от горьковской концепции — классицистическую «суть» соизмеряли с **романтизмом**, учитывая его объективную, в контексте эпохи, содержательную двупланность. Действенность романтизма проявилась одновременно в его внебытовой и утилитарной функциях: идеологи и идеалисты (иногда отождествляясь в едином образе) находили в романтизме мотивацию собственных стратегии и тактики, соплакали их с ценностями, значимыми для человечества и государства.

В представлении идеалистов — как с иронией писал А. Синявский, воспроизводя клишированную патетику соцреализма, — «романтизм вовсе не противоречит реализму», «революционная романтика (то же, что «ростки будущего», «революционное развитие») присуща самой жизни, которую мы правдиво изображаем, будучи самыми отъявленными романтиками...» Идеологи же определили романтизм на службу интересам тоталитаризма, сделали его орудием этих интересов при посредстве тех же онтологических свойств: «он тяготеет к идеальному, желаемое выдает за действительное, любит красивые побрякушки, не боится громких фраз...»

В последнем случае, что совершенно очевидно, романтизм из «естественного» превращался в «противоестественный», но *романтическая доминанта* в общественном и личном сознании именно это и помешала заметить современникам. Омертвляющий канон соцреализма воздвигался с огромным энтузиазмом и одушевлением. «Не романтика героически-одиноким борьбой отряда смельчаков с врагом, — уточнял А. Турков в рецензии «Солдаты Сталина» на «записки-воспоминания» П. Вершигоры «Люди с чистой совестью», — а, так сказать, *романтика взаимодействия*, романтика... партизан, действовавших согласованно с основным

¹ *Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 22.

фронтом». В Панова в «Кружилихе» полемизировала именно с теми, кто стремился объяснять поступки людей послевоенного времени с идейных, «головных» позиций — первопричины их она усматривала в «простых» первозданных истинах: «Я верую простодушно в свою цель, — обращается к воображаемому оппоненту директор станкостроительного завода Листопад, — ... в цель моего народа, моего государства. Хотят, чтобы у моей веры была научная база. Что ж, база — хорошая вещь. У меня есть база, но вера моя не стала от этого менее простодушной, она не ушла из сердца в мозг, она *душевная*, вера моя!»

Незамеченным (неузнанным) осталось то, что *классицизм* (одно из условных подобий соцреализма) «вытеснил романтизм», потому что бесспорно преобладающим оставался *романтический пафос*. Обретая иную историческую наполненность, слова «романтика» и «романтики» не уходят и не «сходят с языка» эпохи. Соответственно, не в полной мере оправдан обобщающий характер заключения А. Синявского относительно того, что «горячий романтический поток мало-помалу иссяк», что «река искусства покрылась льдом классицизма»¹.

Если развивать ту же метафору, то «горячий романтический поток», скорее, разветвляется в направлении нескольких художественных парадигм: собственно романтической (в ее классическом, историческом понимании), как, например, в «авторской прозе» Ю. Казакова и, по-другому, — А. Фадеева²; сентиментально-романтической (К. Паустовский, В. Панова, отчасти — Г. Николаева, С. Антонов, Ан. Калинин, М. Шолохов в «Судьбе человека»³); романтико-классицистической (В. Кочетов, Ф. Панферов, С. Бабаевский, М. Бубеннов, Н. Грибачев и др.) и — сохраняющей бесспорное количественное и идейное преимущество — *романтико-реалистической* формации, где был наглядно осуществлен «перевод» ценностей духа в плоть и кровь современности.

На таком «переводе» основаны идеи органического воссоединения *науки с производством*, с практикой сельского хозяйства и их союза — с покорившейся разуму и воле человека *природой*. Жанр *производственного романа* — по сути, та же «физиология», известная с 40-х годов XIX в., поскольку настаивает на реальности романтического пафоса, «овеществленного» в социально-типических явлениях «Солдаты» М. Алексеева (1952), «Водители» А. Рыбакова (1950), «Матросы» А. Первенцева (1953), «Стахановцы» П. Шебунина (1950), «Металлисты» А. Былинова (1951), «Сталевары» А. Блинова (1951), «Инженеры» М. Слоńskiego (1950), «Студенты» Ю. Трифонова (1950), «Конструкторы» Н. Павлова (1954), «Колхозники» И. Котенко (1950), а также трилогия А. Коптяевой «Иван Иванович», «Дружба», «Дерзание» (1949–1958) — о медиках и т.д.). Обратный «перевод» — в направлении к идеа-

¹ Синявский А. Что такое социалистический реализм. — С. 72.

² Об «особом пристрастии» А. Фадеева к «романтическому» см.: Жуков И. Сквозь слой наносного // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. — С. 343.

³ Об эволюции «неосентиментальных» тенденций в направлении «тщательного прописывания процесса протекания душевной жизни героя», отличающего прозу «шестидесятников», см.: Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 337–338.

лу — легко осуществляется на основе перифрастичности: «хорошие люди», «романтики», «наследники», «простые люди» и пр. Другой новизной становится замена имен нарицательных — собственными: «Журбины», «Коноваловы», «Ястребовы» и др.

Тема устремленного в будущее союза научной интеллигенции с рабочим классом и колхозным крестьянством — сквозная для социалистического реализма («Молодость с нами» В. Кочетова, трилогия М. Слонимского: «Инженеры», «Друзья», «Ровесник века» (1950–1959), роман Д. Гранина «Искатели» (1954) и др.).

Романтический реализм отразил основную концепцию соцреализма: литературу призывали «не плестись в хвосте событий, а научиться смотреть на сегодняшний день с позиций коммунизма» и его главные лозунги: «Не будешь романтиком, перестанешь быть реалистом, а там и в отсталые попадешь», «Фантазия сегодня — первый шаг к реальности завтрашнего дня».

Ведущая бытийная коллизия романтизма: разлад мечты и действительности — также учитывалась советской критикой в плане отталкивания от нее как от неразрешимого в прошлом противоречия, которому нет места в счастливом будущем и которое поэтому неуклонно изживается настоящим. В «Жатве» Г. Николаевой видели ценный материал для «эстетических обобщений»: «Реалистически решает автор проблему соотношения мечты и действительности», в романе С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» — постановку «острой проблемы о единстве мечты и действительности, о необходимости не только мечтать о будущем, но и строить его» и т.п. Умозрительность коммунистической идеи находила поддержку и в теории классического романтизма: как показали исследования, «в целом отношения романтиков с классицистической поэтикой были не только враждебные, а строились на импульсах и притяжения, и отталкивания»¹.

Установочным оставался тезис: «Всякий советский человек в большей или меньшей степени романтик, в том смысле, что духовный взгляд его постоянно устремлен вперед, в будущее; но эта романтика прочно связана с действительностью, с реальными перспективами ее развития, с практической работой». На подобных тезисах возросла **теория бесконфликтности**, в особенности характерная для первой половины десятилетия. Так называемый конфликт между «лучшим» и «хорошим» учитывал, что «романтическое» во всех его видах — прежде всего, антипод «узкого практицизма», что «беспочвенное мечтательство» (романтика «хорошего») все же предпочтительнее «враждебных» коммунистическому идеалу рационально-индивидуалистических подходов, как и любых других истолкований «реализма» и «реальности».

В композиции образов в качестве организующего выступает не принцип антитезы, а принцип «парности». Так, критика (В. Васильев, Б. Платонов) единодушно отмечала его, к примеру, в упоминавшейся дилогии С. Бабаевского. Склонность к «риторической мечтательности»

¹ Вайнштейн О. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 396.

Сергея Тутаринова — знак того, что герой должен постепенно потерять передовые позиции, развиваясь от «лучшего» к «хорошему» («волевой, стойкий, инициативный большевик Тутаринов» в первой части («Кавалер Золотой Звезды») «после... своего успеха (строительство Усть-Невинской гидроэлектростанции) постепенно успокаивается, утрачивает инициативу»), и «заместить» прежде выступавшего в амплу «беспочвенного мечтателя» Савву Остроухова («Савва приветствует смелые замыслы Сергея, он также много и горячо мечтает о завтрашнем дне, он, как и Сергей, хочет, чтобы в советскую станицу пришла культура социалистического города... Но Савва много мечтает и почти ничего не делает для осуществления своей мечты»). В продолжении романа («Свет над землей») место Остроухова занял Тутаринов, а место Тутаринова перешло к другому руководителю — Кондратьеву. «Конфликт» романа, как видим, сконструирован при помощи ясных композиционных ходов, заведомо не предполагающих их диалектического осмысления и жизненного преломления. *Конфликт* зарождается и разрешается на почве *бесконфликтности* — он «возникает... между пониманием реальных задач руководителя у Тутаринова, с одной стороны, и у Кондратьева, с другой». Решение проблемы предопределено «идеально» смоделированным будущим: «Жизнь показывает правоту стиля работы и руководства Кондратьева»¹.

Полемика скрещения сил, олицетворяющих либо отстаивание от запросов дня, либо, напротив, необоснованное опережение их полетом «воображения», становится все-таки *настоящее*. Тезис: «Современность справедливо считается душой советской литературы»² — требовал сохранения его четких контуров. Романтизм же призван был не только не смещать их, но давать им возвышающую мощь, способную раздвигать горизонт существенности в ясном предчувствии прекрасного будущего.

Все иные фантазии безоговорочно признавались бесплодными. Резкой критике подверглись, например, стихи молодого поэта В. Рыжеев³, где перспектива смещалась в обратном направлении: от настоящего к желаемому, но, увы, несуществующему. Течение времени обретало непривычно тревожную конфигурацию, напомнив чем-то «картину мира» в летописной, дорефлективной литературе: «прошлое было где-то впереди, в начале событий...» (Д.С. Лихачев):

...Мне надоел круговорот,
И я хочу найти одну
Необычайную страну,
Где все идет наоборот...
Там стрелка на часах ползет
Не как у нас — наоборот,
Там суток ход — наоборот,
И лет черед — наоборот,
И прошлое там впереди,
А будущее позади...

¹ Платонов Б. Литературное обозрение: Заметки о русской советской прозе 1950 года. Ст. 2 // Звезда. 1951. № 2. С. 158. Курсив мой. — Н.В.

² История русской советской литературы. Т. 2. — М., 1963. — С. 655.

³ Молодая гвардия, 1957, № 3.

По поводу этих строк критика высказалась с осуждением: «Романтизм? Да. Но романтизм умозрительный, оторванный от чувственного восприятия действительности» — и призвала поэта вернуться к «реалистическим стихам», напоминая, что в «завоевании будущего» главное — «окрыленная душа»¹.

Аналогичный импульс, однако, присутствует и в заметке Ю. Казакова (от 24 авг. 1959 г.): «Жить — значит вспоминать, жизнь — воспоминание. У нас впереди пустота, мы будто спиной туда идем, оборотив лицо назад, и все видим, вспоминая себя в прошлом»².

Вероятно, допустимо вести речь о трансформированных в советской действительности основных тенденциях внутри романтизма: *социальной* и *философско-психологической*. В 50-е годы они получили идеологическую окрашенность и вновь остро актуализировали антиномию *индивидуальное — универсальное*. Эти тенденции различно отразили общее представление о действительности как недостаточно совершенной. Но при этом представители гражданской позиции посвящали усилия решительному воздействию на нее (вплоть до диктаторских крайних мер); представители же иных течений постигали действительность на неявных бытийных уровнях, выражая тем самым свою социальную неудовлетворенность и глубоко коренящийся в уроках классической словесности нравственный протест.

Романтический пафос окрашивал все десятилетие, принимая разные оттенки, смещая акценты. Веяние эпохи точно передают стихи Ф. Искандера:

Жить хочу, высотой дыша,
Чтобы скорость не знала предела.
Чтобы раньше мотора душа
Приземляться в полете не смела.

Вместе с тем, истинными рубежами, осознавали того писатели или нет, стали 1953 и 1956 годы, пройти сквозь которые — значило перейти не один «личный рубикон» (Б. Слуцкий). Эпоха «оттепели» была остро прочувствована современниками, они ясно сознавали, что путь жизни разделился на «до» и «после».

В этом смысле значение XX съезда и доклада Н.С. Хрущева, разоблачившего культ личности И.В. Сталина, трудно переоценить. Твердыни социалистического реализма ощутимо поколебались. Вновь естественные контуры обрела временная перспектива: будущее стало определяться не только настоящим (в его мифологизованном образе), но и реальным прошлым — тем, каким оно предстало в свете грандиозных трагедий середины XX в. и их моральных следствий. Полностью поменялась «картина мира». Представление об универсуме, сочетающем неоклассическую целесообразность с романтическим пафосом преобразований, заменилось характерным для всего столетия ощущением тотального хаоса, враждебного человеку, покушающегося на «незыблемые константы» (В.Е. Хализев) бытия.

¹ Коваленков А. До первой книги // Знамя, 1957, № 8. — С. 183.

² Казаков Ю.П. Две ночи: Проза. Заметки. Наброски. — С. 41–42.

Потребность в познании подлинной динамики жизни и, на его основе, в качественно новом образе мира, по-иному упорядоченного и исполненного важнейших смыслов, — во второй половине десятилетия проявилась с не меньшей силой и преобразующей личностной энергией. Без преувеличения можно сказать, что начало «оттепели» явилось в бытийном смысле «переломным». Особенность исторической ситуации состояла в том, что недавнее прошлое и настоящее словно впервые увидели и осознали друг друга. Типологически повторилась общественная ситуация столетней давности: в 1856 г., по повелению Александра II, были возвращены, после тридцатилетнего пребывания в ссылке, декабристы, представители «жесточкого века» (А.С. Пушкин). В 1956 г. (запись от 4 марта) А. Ахматова, по свидетельству Л. Чуковской, заметила: «Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили. Началась новая эпоха. Мы с вами до нее дожили»¹.

От лица новой эпохи выступило новое поколение поэтов (А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, С. Евсеева, А. Кушнер, В. Корнилов) и поэты военного поколения (Б. Окуджава, Б. Слуцкий). Роль поэзии возрастала соответственно общественному подъему: «Молодая поэзия второй половины пятидесятых была принципиально демократична и достигала слуха миллионов»². Активизировалась деятельность нового поколения прозаиков, представленного Ю. Казаковым, Ю. Трифиновым, А. Гладилиным, Д. Граниным, Ю. Бондаревым, Г. Баклановым, В. Аксеновым, В. Конечким, А. Битовым. Молодость обеспечивала им большую свободу от идеологических догм: им не нужно было насильственно двигаться вспять и, подобно В. Кочетову в одноименном романе, доказывать, что «молодость с нами», что она не зависит от возраста, что возраст — понятие относительное.

В повести В. Померанцева со знаменательным названием «Зрелость пришла» характеристика вступающих в жизнь в послесталинскую эпоху молодых людей (речь идет о выпускниках юридического факультета) дана с публицистической четкостью: «Это были честные души. Это были горячие, подвижные умы. У них не были промотаны годы, и в них бились свежие силы. Хорошие должности нужны были им для входа не в сытую, а в широкую жизнь. Они хотели направлять ее, делать ее. Они привыкли к скудному кругу вещей и к большому кругу идей. Идеи их поглощали. Они спорили о границах познания, о свободе воли, о силе законов, о войнах и революциях, о зле и добре. Прокурорских постов они хотели потому, что молодость стремится быть везде впереди». Новой в повести Померанцева была не только содержательность изображаемого, но и манера изображать, в которой вдруг обнаружилась свобода слога, тот «восторг перед чем-то настоящим, нетленным», о котором писал А.Т. Твардовский в 1958 г. Качественно новая «зрелость», обострившееся чувство истории предопределили «пушкинскую» лапидарность в характеристике времени: «работа, размышление, понимание, постижение»³. Новое про-

¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 190.

² Сидоров Е. Евгений Евтушенко: Личность и творчество. — С. 31.

³ Твардовский А. Письма о литературе. — С. 126.

являлось на уровне *стиля* (процесс, получивший дальнейшее развитие в прозе и поэзии «шестидесятников»): риторическую «ходульность» сменила «поэзия действительности».

В романе Д. Гранина «После свадьбы» (1958) критика отметила принципиально отличные черты по сравнению с его предшествующим, получившим известность романом «Искатели» о «передовых людях техники». Приумножившийся теперь эпический размах не умалил психологических «точности и глубины» нового произведения: «Прежде в описании чувств у Д. Гранина всегда ощущалась какая-то скованность, иногда походившая на искусственность... В романе «После свадьбы» вся история отношений Игоря и Тони написана с тем чутким проникновением в самые сокровенные чувства, которое делает все переживания до конца ясными, ощутимыми, убедительными»¹.

Именно в этом смысле следует понимать замечание А.Т. Твардовского («Не велика честь выступать против Бабаевских в нынешней ситуации. Нужно другое») и позднейшее заключение М.Рощина, товарища Ю. Казакова по Литинституту: «...мы поступали в институт и встретились все вместе в 1953-м, а заканчивали в 1958-м — теперь уже нетрудно вычислить значение этого пятилетия во всей нашей истории. Буквально мы вошли в институтские двери с одними понятиями, а вышли с другими... мы... уже знали, где правда и где кривда и чего хочется нам самим»².

Небывалой доселе гласности достигает проблема *правды* — можно говорить о знаковом характере статей И. Эренбурга «О работе писателя» и В. Померанцева «Об искренности в литературе», увидевших свет в 1953 году. Против всякого рода «приподымания действительности» современными авторами, за отсутствие «обиняков в отношении жизненной правды» решительно выступает в «Новом мире» А.Т. Твардовский. «Правду» он связывает со все громче заявляющей о себе «деревенской прозой» (Ф. Абрамов, С. Залыгин, В. Тендряков, Г. Троепольский и др.), видя в ней реальную возможность превращения литературы из «иллюстрации» в дело жизни: «...сейчас заниматься чем-либо другим помимо деревенского дела, — писал он В.В. Овечкину 2 мая 1954 г., — все равно что, оправдываясь важностью своей роли в тылу, отсиживаться от фронта»³.

Соответственно, переменялся взгляд на *положительного героя*, на природу *конфликта* и способы его разрешения. Учебник новой формации (1963) прямо соотносил *теорию бесконфликтности* с эпохой «культы личности», указывая, что теперь эта теория утратила дееспособность: «Бесконфликтность, приукрашивание действительности в литературе... была страшна не только умолчанием о серьезных, опасных недостатках нашей жизни. Не менее тяжелым проявлением бесконфликтности было неумение сказать свежее, горячее, живое слово о наших действительных, ярких победах». Как будто окончательно решенная литературой соцреализма проблема *положительного героя*: «В изображении положительно-

¹ Трифонова Т. С веком наравне // Вопросы литературы, 1959, № 1. — С. 48, 49.

² Литературное обозрение, 1986, № 8. — С. 102.

³ Твардовский А. Письма о литературе. — С. 92.

го героя впервые в мировой литературе преодолен разрыв между действительностью и идеалом», — также подверглась пересмотру.

В повести П. Нилина «Жестокость» (1957) оказался не преодоленным — после отпадения мнимой, мифической реальности — тот разлад между мечтой и действительностью, который прежде не принимался в расчет в силу предполагаемого отсутствия «конфликтности» в бесклассовом обществе. Теперь для разрешения острых противоречий жизни явно оказались недостаточными и избитый сюжет «борьбы с пережитками старого», и отсылки к «критике и самокритике» как панацеям от всяких бед. Гибель Веньки Малышева, помощника начальника угрозыска по секретно-оперативной части в уездном сибирском городке 20-х годов, комсомольца, не смирившегося с жестокостью и равнодушием, с вопиющим фарисейством бюрократов и невежд, допущенных к власти, — воспринималась автором и читателями как неотвратимый итог трагического хода истории, как единственно достойный выход (самоубийство) из неразрешимой коллизии «человек в тоталитарном государстве».

Жестокая, не «лакированная» существенность поставила под сомнение не только «романтическую сусальность», но и высокий романтический энтузиазм, проистекающий, как полагали, из той же самой существенности. Риторическая рефлексия бытия, смягчаемая «душевностью веры» (В. Панова), переросла в мучительную психологическую рефлексию, напомнившую фазу «позднего романизма». Ее присутствие ощутимо в последней исповедальной книге Г. Николаевой «Наш сад» (1963): «Отчего мы не понимали очевидного в годы культа Сталина? Две причины: слепота и страх. Подсознательный *страх разочарований...*». Условный разлад «мечты и действительности» в соцреализме сменяется осознанием безусловного «вечного борения мечты и иронии». «Страх разочарований» сложно соотносится с гражданским влечением к «переднему краю», к отказу от «мерцающей иллюзии» и к познанию новых ценностей: «Чувства... Любовь к жизни. Ирония. Ответственность». Рефлексия романтических «очарований» выражается у писательницы в бунте против «слепоты и страха»: «Как ни парадоксально, но именно наша глубокая вера в совершенство нашего советского строя способствовала такому его несовершенству, как культ личности. У некоторых из нас мечты заменяли цель, иллюзия заслоняла действительность, воображение заменяло острый анализ и точный расчет. Наука о строении социализма иногда подменялась утопией». Сходную мысль о первопричине испытываемых людьми душевных мучений — после того, как были сделаны страшные открытия — высказала Л. Чуковская: «... они оплакивали свою утраченную веру»¹.

Изменившееся мироощущение выразилось, главным образом, в утрате «готового» цельного образа эпохи. Если в 1936 г. А.Т. Твардовский «очень серьезно» писал М.В. Исаковскому о том, что больше всего дорожит «доверием и дружбой», которые испытывают по отношению к нему «хорошие люди, коммунисты»: «Потеряй я это доверие и расположение, — я погиб как муха»², то через почти двадцать лет (в связи с поэмой

¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 196.

² Твардовский А. Письма о литературе. — С. 27.

«За далью даль») он прямо напишет о потере своей уверенности в том, что считал незыблемым и надежным: «...все дело в том, что нет у меня той, как до 53 г., безоговорочной веры в наличествующее благоденствие»¹. В поэме «Теркин на том свете» (редакция 1954 г. не была допущена к публикации, окончательная увидела свет в 1963 г.) была возрождена традиция бурлеска: «загробный мир», где оказался герой, — это «перелицованная» советская действительность, узнаваемая в своих реалиях (главнейшие — подвергнутые «суду» поэта «бюрократия и аппаратчина»). «Узнаваемость» реализуется двойственно, через социальную и литературную модели, которые представил соответствующий поэме «наизнанку» первичный текст — всенародно любимый «Василий Теркин. Книга про бойца». Особенность поэмы-бурлеска — в сохранении соотношения разнонаправленных поэтик, в их «столкновении», дающем представление о норме и наличных отклонениях от нее. Автор ясно представляет оба начала, и его ирония проистекает из созерцания их «переплетения» в жизни при осознании непреодолимого расхождения в идеале²:

...Мертвый дух на этом свете
Различаю за версту.

Некая «данность», которая складывалась десятилетиями, перестала быть таковой — время само «расчищало место» для живой преобразующей энергии, возрождало атмосферу духовной активности военных лет («Драка продолжалась», — отметил Б. Слуцкий).

«Оттепель» повлекла за собой целый комплекс изменений социально-политического и нравственного порядка, который должен был коренным образом изменить внешнее и внутреннее состояние советских людей. В общем противоречивом потоке изменений появилось и немало нового и обнадеживающего³.

¹ Твардовский А. Из рабочих тетрадей // Знамя, 1989, № 7. — С. 174.

² Говоря о «комической поэме», Г.А. Гуковский писал: «...в ней жанровые единства соединены как бы противоестественным образом; она требует для своего полного восприятия не только осознания различных жанров, соединенных в ней, но и живого ощущения этого различия как логической и образной несовместимости» (Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1998. — С. 159).

³ Уже через месяц после смерти И.В. Сталина было прекращено «дело врачей», вступил в силу приказ «О запрещении применения к арестованным каких-либо мер принуждения и физического воздействия». Началась последовательная реабилитация невинно осужденных и их возвращение из тюрем и лагерей (в 1954–1957 гг. освобождено 400 тысяч человек), расстреляны Берия и его подручные.

Несколько приподнялся «железный занавес»: зимой 1956 г. сборная СССР впервые приняла участие в Олимпийских играх, в марте 1958 г. в Москве проходил Первый Международный конкурс пианистов им. П.И. Чайковского, на кинофестивале в Каннах фильм М. Калатозова «Летят журавли» получил «Золотую пальмовую ветвь». 3 авг. 1959 г. в Москве открылся I Международный кинофестиваль.

Внутренняя политика обнаружила более пристальное внимание к образу жизни и нуждам «простого человека». Органы печати непрерывно освещают ранее выпадавшие из поля зрения проблемы быта: производства товаров народного потребления, продолжительности рабочего дня, материальных стимулов в колхозном хозяйстве и т.д. Повышается зарплата низкооплачиваемым категориям рабочих и служащих.

Подтверждением официального курса на восстановление в правах опальных деятелей литературы становятся возвращение членства М. Зощенко и А. Ахматовой, выход в свет сборника произведений посмертно реабилитированного И. Бабеля с предисловием И. Эренбурга (1957); сборника «Рассказы и повести 1923–1956 годов» М. Зощенко; десяти стихотворений из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» в «Знамени» с авторским предисловием (1954), сборника «Стихотворений» А. Ахматовой (М., 1958) — первой книги поэта после Постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград»» 1946 г.

В первом выпуске альманаха «День поэзии» (1956) был помещен «букет шедевров» (Л. Чуковская) лирической поэзии (А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Петровых, Л. Мартынов и др.). Создана комиссия по литературному наследию О. Мандельштама. В июне 1955 г. появился первый номер журнала «Юность», вслед за ним начали выходить «Иностранная литература», «Дружба народов», «Нева», «Исторический архив», «Молодая гвардия», «Москва», «Дон».

Современная литература представила ряд произведений, которые, без сомнения, вызвало к жизни начало хрущевской «оттепели»: романы В. Дудинцева «Не хлебом единым», В. Каверина «Открытая книга», Эм. Казакевича «Дом на площади», Ю. Либединского «Утро Советов», К. Симонова «Живые и мертвые», Ф. Абрамова «Братья и сестры», М. Шолохова «Поднятая целина» (2-я книга). Публикуются *поэтические сборники* Н. Заболоцкого, П. Антокольского, Р. Рождественского; новые стихи и поэма «Станция Зима» Е. Евтушенко. Обогащается *жанровый* диапазон прозы: это и *автобиографический роман* Н. Ильиной «Возвращение» (1-я часть), и *книга очерков* В. Овечкина «Районные будни», и *путевой дневник* В. Солоухина «Владимирские проселки», и первые сборники *рассказов* Ю. Казакова «На полустанке» и В. Шукшина «Сельские жители», а также *повести* И. Эренбурга «Оттепель», Ч. Айтматова «Джамиля», Ю. Бондарева «Батарей просят огня» и «Последние залпы», Г. Бакланова «Южнее главного удара» и «Пядь земли», П. Нилина «Жестокость» и «Испытательный срок», В. Аксенова «Коллеги», А. Кузнецова «Продолжение легенды: Записки молодого человека», Г. Медынского «Повесть о юности», И. Стаднюка «Человек не сдастся», В. Богомолова «Иван». К концу 1950-х — началу 1960-х годов относятся опыты в разных жанрах В. Белова, В. Ерофеева, Л. Лиходеева, В. Шаламова, работа в соавторстве братьев А.Н. и Б.Н. Стругацких — создателей «утопических фантазий на тему коммунистического «звездного» будущего» (И.Н. Арзамасцева) в 50-е годы (повести «Страна багровых туч», «Извне», «Путь на Амальтею», рассказы «Забытый эксперимент», «Шесть спичек» и др.), впоследствии — классики отечественной научной фантастики («Трудно быть богом», «Улитка на склоне», «Пикник на обочине» и др.).

Новые импульсы к развитию получила область культуры. Продуктивным оказалось содружество лучших писателей и кинодеятелей: прозаика С. Антонова и режиссера С. Ростоцкого («Дело было в Пенькове»), режиссера И. Хейфица и писателя Ю. Германа: («Дело Румянцева» и «Дорогой мой человек»). Мировое признание получили фильмы Г. Чух-

рая «Сорок первый» и «Баллада о солдате»; национальным достоянием стали кинофильмы «Чужая родня» М. Швейцера, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова, «Тихий Дон» С. Герасимова, «Идиот» И. Пырьева, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Хождение по мукам» Г. Рошаля. Г. Свиридов написал вокально-симфоническую «Поэму памяти Сергея Есенина»; 8 апреля 1957 г. постановкой пьесы В. Розова «Вечно живые» открылся московский театр «Современник» (реж. О.Н. Ефремов).

В то же время не исчезало ощущение неполноты и, соответственно, неполноценности получивших гражданское признание *гласности* и *правды*. Не без иронии относивший себя к «детям оттепели и XX съезда», А. Битов развил известную метафору в том смысле, что молодая ленинградская литература так и не успела заявить о себе до новых «заморозков»: «Да и была ли в Ленинграде оттепель? Блокадный город оттаивал значительно медленнее Москвы, так что когда грянули первые заморозки на почве, они застали еще не до конца вытаявший лед культа и 46-го года. Как в тундре, над вечной мерзлотой, едва наметившись лужицами, оттепель вмерзла еще в прежний, а не в следующий лед»¹.

Наиболее точно чувство «неудовлетворенности» выразила А. Ахматова, заметившая в связи с фильмом «Дело Румянцева»: «...это лишь заменитель истины, суррогат, эрзац, все преподнесено как единичный случайный факт. Ведь в действительности таких «дел» были миллионы... Уж кому-кому, а им («следователям» — Н.В.) неповинность их жертв была известна доподлинно...»².

Вероятность того, что «это новая ложь взамен старой», что «опять по команде «поворот все вдруг». По команде славили, теперь по команде будем хаять» — подтверждалась постоянно ощущаемыми пределами демократических прав: «Анна Андреевна сказала: — По-видимому, *граница дозволенного* очерчена на новой идеологической карте с большой точностью... Если каждый начнет делать выводы из хрущевского доклада и, главное, пополнять его собственными соображениями и опытом, — беда»³.

Не смыкаясь, соприкасались друг с другом и *возможность* преобразования уже свершившегося в контексте «оттепельных» перемен, и *невозможность* создать сущностно новое, преодолевшее инерцию; явить иной «образ мира» в его первозданной неисчерпаемости и словесной неповторимости.

На волне *преемственности* колеблются номинации «дурного» и «хорошего», поскольку «переусвоенное» прошлое постоянно варьирует свой ценностный показатель. «Вы даже не знали, что разоблаченный вами «provokator» вскоре был реабилитирован и восстановлен во всех своих прежних правах», — говорит полковник Лелюх в повести М. Алексеева «Наследники» (1955–1957) по поводу драматических, но счастливо разрешившихся перипетий своей судьбы (проблематичный в условиях ста-

¹ Битов А. Собр. соч. Т. 1. — С. 567.

² Сравним с приведенным выше высказыванием Ю. Казакова, относящимся к 1958 г.: «Нам нельзя обобщать!»

³ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 201, 188, 194, 202. Курсив мой. — Н.В.

линградских событий 1942 года финал). Однако допустимость такого финала все же существует в силу санкционированности его идеей миропопорядка, не признающего принципиальных различий между возможным и действительным. Другой герой повести, полковник Пустынин, антагонист Лелюха и доносчик, способствовавший осуждению последнего, и в самом деле *не видит* первопричин и следствий процесса, в котором они оба принимают посильное участие. «Вы же, очевидно, жили спокойно? — риторически вопрошает его Лелюх по истечении многих лет. — Вы ведь ни на минуту не сомневались, что совершили доброе дело: разоблачили болтуна, а может быть, даже провокатора и прочее...» События «сегодняшние» вызывают у него едва ли не «эпическое» замечание: «А один недавний случай в моем полку живо воскресил в памяти всю ту историю...»

В конечном счете, «разные, непохожие» судьбы оказывается возможным «собрать... в одну судьбу». Как ирония «самой действительности», выглядит жест уже новейшего приспособленца-подлеца, отвечающего за политработу в полку майора Шелушенкова: оклеветанному им Громоздкину (солдат, между тем, совершил подвиг: «за такое ЧП на фронте ордена давали») именно Шелушенков приносит в госпиталь «Повесть о настоящем человеке».

На семиотическом уровне воспринимается появление в финале Пустынина и Шелушенкова: дружно и стремительно они «приближаются» к командному пункту, являясь «посредниками» во время сложных военных учений. Подлинные деятели истории — это, независимо от ранга, Громоздкин, Рябов, Агафонов, Лелюх, Чеботарев, Климов. Но Пустынин и Шелушенков — что признает и автор — все же необходимые «служебные» лица последнего акта.

Собрание «эталонных» реалий, куда современность поместила повесть Б. Полевого, по-видимому, не готово еще принять в себя ни «безукоризненной» биографии Пустынина, ни «черного блокнотика» («поминальник») Шелушенкова, несмотря на романтический порыв честного офицера Климова, сознающего, однако, его преждевременность: «Книжица-то ваша не совсем обыкновенная <...> Может быть, в свое время ее поместят в музей».

Тоталитаризм и утопия оставались по-прежнему определяющими и взаимодополняющими ориентирами в руководстве государством (требование чрезмерно высоких показателей промышленного и сельскохозяйственного производства, без учета возможностей их реального осуществления; повсеместное внедрение кукурузы, инициированное идеей любой ценой обогнать сильнейших соперников из антагонистического лагеря; участие в подавлении «беспорядков» в Берлине и других городах ГДР и восстания против коммунистического режима в Венгрии; арест отечественных оппозиционных групп студенческой молодежи; фанатичная травля Б. Пастернака и т.д.).

Вопрос о **границе дозволенного** стал отправным в заново отстраиваемой модели социалистического общества. С точки зрения официальной идеологии он обернулся проблемой: не затронут ли сделанные разоблачения «главной линии партии», «принципов ленинизма», позиций соцре-

лизма и т.п. Но одновременно тот же вопрос выдвинул новые требования к *положительному герою* — с учетом понимания им гражданской честности и долга перед родиной; привлек внимание к мере дозволенного в так называемой частной жизни (в любви и семейных отношениях), уже не удовлетворяясь формальным тезисом об обязательном для каждого «совпадении личного и общественного».

Правда, осознаваемая внутри себя, без «указующего перста», — нашла многообразные способы воплощения в пестром потоке послесталинской литературы: от риторического представления о ней в романах В. Кочетова до пронзительного лиризма ее познания в «За далью даль» А. Твардовского и суровых откровений истины в произведениях писателей-«деревенщиков» и исповедальной военной прозы.

Отстаивание завоеваний «оттепели» вылилось в ожесточенные схватки, где стороны проявляли непримиримость, при явно неравных условиях и средствах противоборства. Герой, основу поведения которого определяло гражданское мужество, появился в романе В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). Резкая публицистичность тона в определении пороков системы, рассуждения о «круговой поруке» чиновников-коррупционеров, убивающих живую мысль народа, были слишком прямыми и недвусмысленными, позволившими надолго зачислить автора в разряд «инакомыслящих» (наряду с П. Нилиным, Ст. Злобиным и др.).

Роман В. Дудинцева был напечатан в «Новом мире», журнале, уже снискавшем репутацию неблагонадежного в годы первого периода пребывания А.Т. Твардовского на посту главного редактора (1950–1954)¹.

Особые нападки вызвал задуманный как периодическое издание альманаха «Литературная Москва» (под редакцией М. Алигер, Эм. Казакевича и др.). Два тома, увидевшие свет в 1956 г., едва ли не приравнялись властями к продуманной вражеской «вылазке». Нескрываемый налет горечи, иронии, протеста, типологически восходящего к пушкинскому идеалу «свободы» поэта от «суетных оков», а значит, и от оков политических, — стали обоснованием обвинений редколлегии альманаха в пособничестве клеветническим настроениям и «чуждым идеям». Этому способствовала публикация во втором томе стихов М. Цветаевой с предисловием И. Эренбурга, а также произведений А. Ахматовой, Я. Акима, Н. Заболоцкого, Ю. Нейман, А. Яшина, Е. Дороша, В. Тендрякова, Ю. Нагибина, Эм. Казакевича, недавно умершего М. Щеглова и др. Авторы очерка «Рычаги» поэт и прозаик А. Яшин и рассказов «Хазарский орнамент» и «Свет в окне» уже известный литератор Ю. Нагбин под-

¹ Как известно, напомним еще раз: летом 1954 г. (резолюция президиума СП СССР «Об ошибках журнала «Новый мир» и Постановление ЦК КПСС от 23 июля) А.Т. Твардовский был смещен с занимаемой должности. Причиной послужили критические, аналитические выступления журнала, стремившегося быть современным в точном смысле слова: В. Померанцев. Об искренности в литературе (1953, № 11), М. Лившиц. Дневник Мариэтты Шагинян (1954, № 2), М. Щеглов. «Русский лес» Леонида Леонова (1954, № 4), Ф. Абрамов. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе (1954, № 4). А.Т. Твардовский был восстановлен в должности уже после XX съезда, в 1958 году.

верглись резкой критике не за не-«партийное» толкование ими понятия «социалистический идеал», а за слишком значительное расхождение в их произведениях декларируемых официальных «истин» и «правды» повседневности, за слишком наглядное обнажение автоматизма поведения и гражданской несостоятельности «народных масс». В статье Л. Чуковской «Рабочий разговор» рассуждения о редактировании художественной прозы переросли в проблему подлинных и мнимых ценностей культуры и национального языка: «гладкий, правильный, книжный, письменный язык» не способен передать «внутренние жесты, взволнованность, гул спорящих голосов, слезы в горле или откровенный смех», а именно этого ожидают читатели от сочинений подлинно художественных»¹.

«Граница дозволенного» вновь коснулась черты, за которую нельзя было переходить литературе в изображении советской действительности и которую она, вступив в «оттепельное» время, упорно стремилась перейти:

... Он жив, доставшийся мне с детства
Упрямой правды капитал.
Я милой родины наследство
В пустых речах не промотал...
(Я. Аким. «Галич»)

«Упрямой правды капитал» накапливался лучшими произведениями эпохи. Никакие идеологические гонения уже не могли положить предел отвоеванной гласности — она получила признание и в отраженном виде — через неприятие себя, через сложное преодоление «страха» свободы, предрассудков и догм в умах и душах людей. Этот процесс многогранно запечатлела литература 1950-х годов в своих типичных представителях — именно в ней история страны была представлена равнодушными свидетелями, которые сами же и выступили героями изображенной эпохи.

Таким образом, в литературе 1950-х годов засилье, скажем так, официально-лакировочной художественной неправды, вдохновляемой теорией соцреализма, которое позволяло считать вторую половину 1940-х — 1950-е годы мрачным и самым бездарным периодом в истории русской поэзии и прозы, встретило отпор со стороны честно настроенных писателей. В те же годы началось противодействие канонам соцреализма, и это спасло поэзию и прозу: возникли новые тенденции поэтического развития, приведшие к впечатляющим художественным результатам. Это была эпоха подспудного, но упорного вызревания принципов свободной художественной словесности, не скованной цензурными и иными запретами. Не приходится говорить, что противостояние авторам соцреалистической ориентации и пустопорожним теоретикам — апологетам метода — встречало яростное сопротивление не только в официальных кру-

¹ Литературная Москва: Литературно-художественный сборник московских писателей: Сб. 2. — М., 1956. — С. 759. См.: Казакевич Э. Слушая время: Дневники. Записные книжки. Письма. — М., 1990.

гах, но и в среде писателей, особенно посредственных, не наделенных сильным талантом. В эту историю вмешиваются, конечно, и другие факторы, непосредственного отношения к литературе не имеющие, но участвующие в создании чрезвычайно сложной картины историко-литературного процесса.

Стало ясно, что узкая щель, в которую проникла струя свободы после разоблачения так называемого культа личности Сталина, после ставших известными зловещих преступлений режима, будет расширяться и расширяться, пока не падет идеологическая стена, ставшая на пути перемен.

Одна особенность исторического промежутка состояла в том, что силы были равны, хотя власть обладала всей полнотой, как теперь говорят, административного ресурса. Она еще могла огрызаться, сажать в тюрьмы, высылать из страны и творить всякие пакости, но уже не могла убивать.

Другая особенность заключалась в том, что даже наиболее глубокие люди, за некоторым исключением, все еще питали иллюзии относительно социализма, верили в эти идеи и думали, что можно ленинско-сталинский социализм исправить, освободить от искажений и сделать человечным, гуманным. Литераторы, в частности «Нового мира», выступавшие под лозунгами «хорошего социализма», объективно задерживали развитие общественной сознательности, но произведения писателей и критиков, печатавшихся в журнале, красноречиво опровергали теоретические, социологические, этические, экономические и прочие трюизмы. Изображенная правда жизни побеждала схоластические и уже давно надоевшие пустые речи.

Как только струя свободы просочилась сквозь партийные и иные препоны, литература, столь долго ожидавшая живого слова, а главное, — новой жизни, ответила мощным потоком первоклассных произведений¹, о чем свидетельствуют поэзия, проза и драматургия 1960-х годов.

Пока же нужно остановиться на судьбах конкретных родов и жанров.

Поэзия 1950-х годов в России (советский период). Отражая диалектику типологических закономерностей развития литературы 50-х годов, создавалась и *поэтическая* панорама второй половины 1950-х годов — времени, которое — сравнительно с предшествующими двумя десятилетиями — «характеризуется взлетом поэзии и ... усилением лирического начала» (В. Агеносов). В эти годы обновился и расширился не только содержательный диапазон поэзии — наряду с военной темой, не теряющей актуальности, это темы трудового подвига, борьбы за мир, судеб стремительно сменяющих друг друга поколений, «постигновения... истины земли» (Н. Тихонов) в ее неисчислимых богатствах. Не менее существенно, что обозначились новые подходы к человеку с его духовными запросами и сопереживанием истории. Подверглась испытанию заложенная и скреп-

¹Этим автор вовсе не хочет сказать, что есть прямая зависимость между освобождением мысли из-под тоталитарного диктата и появлением литературных шедевров. Нынешний этап русской истории свидетельствует, что это далеко не так: после падения социализма литература замерла, и на это есть свои причины, о которых речь впереди.

ленная соцреализмом система «знаков». Между «вещью» и «знаком» нарушились привычные соотношения, регламентированные идеологическими установками, способствующими «иллюстративному» принципу в искусстве. Несмотря на общность *установочных* задач, сами по себе «идеологемы» в поэзии 50-х годов далеко не всегда являлись самодовлеющими, в ряде случаев преодолевая границу официально дозволенного внеположенными *художественными* импульсами. Все это внесло в поэзию обозреваемой эпохи пестроту и неоднородность, осложнявшие идеологический «монологизм».

Качественное обогащение происходит, прежде всего, путем *лирического* освоения (и соответственно — дальнейшего преобразования) *эпической* традиции. Ясность и чистота выражения революционно-героических образов в произведениях поэтов *старшего поколения*: Вл. Луговского, Н. Тихонова, М. Светлова, С. Щипачева — переплавляется теперь в «ощущение / Шагов истории» (Я. Смеляков), где *ощущение* само по себе предполагает субъективность, установление дистанции, соотносящей автора и героя в «некоей межсубъектной по своей природе целостности»¹.

Новые уровни лиризма возникают в многообразных и многочисленных интерпретациях традиционных образов и мотивов — через их «переснащение» *вечными темами* и историческими реалиями, которые в новых условиях становятся проводниками не столько социально значимых идей, сколько культурных смыслов.

В 50-е гг. к глубинным уровням самопознания приходит заявивший о себе на поэтическом поприще тремя десятилетиями раньше **Владимир Луговской (1901–1957)**. Сквозной для эпохи топос «сердца» в его одноименном стихотворении (1956) означает открытие нового по душевной организации «героя времени» — человека, подобного себе:

Как мало себя мы знаем
В нашей новой стране.
Кто знает
Любовь и дружбу
В новой их глубине?

Выходят самые значительные сборники поэта: трилогия «**Солнцеворот**» (1956), «**Синяя весна**» (1958), в том же году завершается его главная книга «**Середина века**», где фактор циклического времени определяет преемственность вселенского порядка, к которой теперь, в качестве активной силы, приобщен человек:

И ты не рыба,
пойманная сетью,
И не слепец, бредущий
без поводья.

¹Теория литературы: В 2 т. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — Т. 2. С. 256.

Пафос ораторства упразднен включением в действительную ситуацию классического текста культуры, как в относящемся к циклу «Время» («Солнцеворот») стихотворении «**«Царь Эдип»**»: «... Зарайский полк играл «Царя Эдипа»...» Изменившаяся концепция человека и истории восходит к «вершинам вечности» и потому значительно раздвигает рамки стереотипных схем:

И слышал
в жизни ты
не Антигоны всхлипы —
Трагизм
иной судьбы,
печаль иных невзгод...

Герои «славного прошлого» узнаются не непосредственно, а приобретая эстетическое качество переходом в «песню», в воспоминание, в тишину музеев и библиотек.

Я их не знал и не узнаю
так, как положено, сполна.
Но, словно песню, вспоминаю
тех наступлений имена.
(Я. Смеляков. «Командиры гражданской войны»)

«Как положено» и «сполна» — это навек утраченная возможность узнавания «боевого» и «молодцеватого» прошлого адекватным своей эпохе путем. Эпосность теперь ориентирована не только на публицистичность — тема *соотношения времен* просматривается сквозь индивидуальные разнообразные призмы, и прошлое *не вполне* становится настоящим, если воспользоваться поэтической формулой Я. Смелякова.

Носителем вневременного («вечного») может становиться «вещь», как в поэтическом мире **Николая Тихонова (1896–1979)**, в 50-е годы отдавшего дань ориентальным мотивам (циклы «**Грузинская весна**», «**Два потока**» и др.). «Тихонов внес в поэзию грубую прямоту непосредственности...», — отмечал Е. Винокуров.

В новый период вступила и литературная деятельность **Михаила Светлова (1903–1964)**, автора «Гренады» и «Песни о Каховке». «Сращивание идеи и образа» (С.Н. Бройтман) осуществляется в его лирике в формах персонифицированной предметности, что, с точки зрения поэта, и составляет ее неповторимую суть:

...Предметы неодушевленные
Я так люблю одушевлять!
Несется лодка по течению,
В ней рыбаки плывут домой...
Напишешь песню-сочинение —
Река становится живой!
(«Здравица», 1952)

Отдаленное тютчевское: «Но все, неизбежно тая, Они плывут к одной мете» — переосмысливается Светловым в своей концепции мира, где восторг перед вездесущей стихией жизни не предполагает деления на обособленные составляющие:

Несись, моя живая капелька,
В коммунистической волне!

В движении прямых и переносных смыслов воспринимаются стихотворения «Живая вода», «Сулико», «Россия», «Тихо светит месяц серебристый...» «Солдатский сон». Интернациональность, органичная для лирического «я» Светлова на всех этапах творчества, узаконивает бытие «чудесной» целостности, воспринимаемая как «вещественное» подтверждение всечеловеческой «весны» («Весеннее», 1952).

В его стихах наблюдается типичная для времени особенность: стремление найти в огромном целом малое, родное, в точном смысле «свое», постичь не только соприкосновение «времен», но и соположение событий в их явной разномасштабности:

Не очень вникая в значение столетий,
Следят за пчелой любопытные дети...

Бытийная равнозначимость многообразных явлений, к познанию которой приблизилась лирика середины столетия, позволила, с другой стороны, вводить в контекст идеологические составляющие, а также использовать прозаизмы в буквальной (не «стилевой»), описательной функции. Знаки культуры вошли в метонимически построенные на «советизмах» стихи **Николая Грибачева (1910–1992)**. Именно этого поэта прижизненная история литературы называла в числе тех, кто наиболее полно реализовал себя в бытующих «клише» («раздумье», «сердце», «ненависть», «любовь», «дело жизни», «фронт борьбы», проходящий «по всем сердцам», и т.п.). Однако стиливой разнбой (к примеру, поэтизм высокого стиля «пламень живой» переадресуется «огню-угольку» «на сердце» семнадцатилетней «девчонки»: «Обними этот пламень живой...») не обязательно мотивируется отсутствием вкуса. Применительно к поэту «официозному» смешение стилей подразумевает, прежде всего, мировоззренческое обоснование. Так, «род людской», становясь предметом влюбленности героя, — в силу распространившегося и на него восторга перед девушкой со «светлыми вихрами» и «серыми глазами» — недостаточен, по мнению автора, если ограничиться лишь указанием на его причастность «мирозданью» в широком смысле. Одическая традиция проецируется на советскую действительность и оснащается набором «штампов». Герой влюбляется в тех, кто

Резец по стали торопил,
Пахал поля и морем плыл
И с небом назначал свиданье
Под переплетами стропил.

В итоге и героиня (объект любви) не может «состояться» сама по себе — ею «воплощается» позитивная энергия обстоятельств:

Я славил их за чудо это —
Что ты из их тепла и света
Сама в себя воплощена...
(«Когда приходит любовь», 1958. Курсив мой. — Н.В.)

Аналогичные риторические построения встречаем у Всеволода Рождественского (1895–1977):

Смотри — над нашими трудами
Взошла бессмертная звезда.
Моря сдружили мы с морями,
В пустынях ставим города.

Земли умножилось убранство,
Чтоб вся она была как сад,
И в межпланетное пространство
Родные спутники летят

Не в праве ль мы сказать о чуде,
Что завоевано борьбой:
Его творят простые люди,
Такие же, как мы с тобой!
(«Когда еще за школьной партией...», 1959)

Недостаток художественности призван отчасти восполняться неуклюжими, но все же узнаваемыми отсылками к известным поэтам: к Фету (у Грибачева — «Приближение грозы», 1956¹), Тютчеву (у С. Щипачева — «В грозу»). На деле же этим лишь усиливается «разноголосица» языков:

И чернотой ее
В природе все затмилось.
Вдруг молнии копьё,
Блеснув, переломилось
.....
Чуть виден исполком,
Где ливнем флаг полощет.
Девчонка босиком
Перебегает площадь.
(«В грозу»)

¹ Данная тенденция к нивелированию стилевых признаков не имеет ничего общего с тем качеством поэтики Фета (предвосхищающим XX век), на которое указывает Л.Я. Гинзбург: «...характерно, что у Фета обыденные слова, проникающие в поэтический строй, как таковые, часто уже не ощутимы, лишены стилистической инородности...» (Гинзбург Л. О лирике. — С.221).

Автора не смущает немотивированность «сращения» стилизации с наличной повседневностью — недаром он включает в единый ракурс лирического зрения сугубо бюрократическую подробность: «исполком».

Степан Щипачев (1899–1980), подобно Н. Грибачеву, отдал дань производственной тематике, привносимой в лирику на тех же началах, что и прозаиками-современниками («Геологи», «Агроном», «Тракторист» и др.), а также гражданской патетике в духе соцреалистического мифа (поэма «**Павлик Морозов**», 1949–1950). Вместе с тем, в отдельных *лирических миниатюрах* определенную ценность получает (в замысле) имеющая эстетическую подоснову, но несколько испорченная сентиментальностью сосредоточенность на «точечном» пространстве, магия наблюдения над тем, как, изменяясь, угол зрения меняет видимое и прозревает связь «вещей»:

От стеклышка мне глаз не отвести.
Его втоптали в глину каблуками,
Но луч коснулся — и оно блестит,
Не стеклышко, а солнце под ногами.
(«Солнце»)

Одно из самых известных стихотворений — «**Любовью дорожить умеете...**» — Щипачев закончил строкой: «А песню нелегко сложить...» Его поэзия, напоминающая о важности простых и ясных чувств, знакомых каждому, не претендующих на изысканность и интеллектуальную замысловатость, нашла своего читателя, ожидающего от поэзии не поучения, а негромкого, почти «житейского» и неизменно дружественного себе отклика. Справедливо отделяя Щипачева от вульгарных подражателей, рецензент писал, что в лучших произведениях поэт «строго соблюдает ту неуловимую границу, которая отделяет тонкую мысль от грубой банальности...»¹.

Сказанное применимо отчасти также к художественному почерку **Александра Прокофьева (1900–1971)**, поэта, отличительные черты которого наиболее полно раскрылись в пору «оттепели». Главной и трудно решаемой задачей для Прокофьева в 50-е годы стало сохранение и утверждение собственного «голоса», прозвучавшего в ряде поэтических книг: «В пути» (1953), «Стихотворения» (1954), «Заречье» (1955), «Лирика» (1956), «Признания» (1957), наконец, «Сочинения» (в 2-х т., 1957) и «Приглашение к путешествию», венчающее десятилетие, — в 1960.

Большинство критиков-современников было убеждено, что поэт слишком упорно противится унификации полюбившихся ему средств лирического самовыражения, слишком пассивно реагирует на требования соотнести эти средства с темами производства и современной колхозной жизни (похвалу заслужили стихи «Здравствуй, Мурманск!», «В Хибинах», «Умптек» — в них поэзия Прокофьева «предстает вновь вырвавшейся к большой теме строительства коммунизма»²).

Восходящий к традициям фольклора, народно-поэтический лад сти-

¹ Гаспаров М. Лирическое мелководье // Молодая гвардия, 1957, № 3. — С. 237.

² Молдавский Дм. О новых стихах Константина Симонова // Звезда, 1951, № 9. — С. 178.

хотворений поэта, не неся видимых соответствий со стандартами идеологического свойства, расценивался как «искусственное стилизаторство», как опасная для всей концепции соцреализма, глубокая «архаика». Лирика Прокофьева, без преувеличения, стала «камнем преткновения» в спорах о *языке*, вызывая порицание с позиций мировоззренческой догматики и признание в плане художественного впечатления, действующего непозволительным, но несомненным образом. «Несколько задержался на позициях стилизаторства Александр Прокофьев, — отмечал, например, И. Эвентов. — Поэтические достоинства его цикла «Сад» (особенно лирических вступлений, сказа о трех кладах, ряда ярких образов природы) обесценены тем, что колхозная жизнь представлена в виде архаического пира-веселья с «ряженой невестой», «подовым караваем», хороводом и т.д.»¹. За перевод стихотворения украинского поэта В. Сосюры «Люби Украину»² Прокофьев, отвечающий, к тому же, за отдел поэзии в журнале, получил суровое взыскание — уже не как переводчик, а как поэт, допускающий «стихи, бедные по содержанию... и стихи, страдающие идеологическими пороками»³, в том числе, и поощряющими национализм.

Между тем, Прокофьев создал мир, который напрямую соприкасался с «широкой русской песней». В этом мире все «пело», «лилось», «умывалось» «ладожской чистой водой», «зацветало», «отбивалось» от «со всех сторон» идущего «горя», жаждало любви и верило в «неумолчную... красу». Патриотизм Прокофьева выражался в искренности упоения «размахом» России («Что цвело, брала она в полон»), в том, чтобы жить в единстве с людьми и природой

На холмах зеленых у воды.

Муза Прокофьева — это его Беляночка, которой легко и свободно в разукрашенном пространстве, открывающемся из «окошечка» «на все четыре стороны»:

Как на все четыре стороны беляночке видна
Понизовая, садовая, родная сторона
Понизовьем вьется реченька, вода что карамель.
Над рекой черномородин, и яблоня, и хмель.

Песенный «лад» поэзии Прокофьева (в нем улавливаются не только приемы и интонации фольклора, но и некрасовские и блоковские мотивы, и влияние городского романа) обусловил интерес к его стихам со стороны композиторов (наиболее популярны «Товарищ», «Тайга золотая» — всего около 300 песен).

В ранних стихах Прокофьева (как и многих советских поэтов) прослеживалось влияние В. Маяковского — примета, определившая и формирование **Николая Асеева (1889–1963)**, прежде всего, черты его *лири-*

¹ Эвентов И. О новаторах и стилизаторах // Звезда, 1950, № 11. — С. 172.

² Звезда, 1951, № 5.

³ Звезда, 1951, № 7. — С. 1.

ческой публицистики («За Кубу!», «Запад», «Безумье над Рейном», «Разоружение») в итоговом для 50-х годов сборнике «Лад» (1961). Универсализм поэзии Асеева этого периода (символично название поэтической книги — «Раздумье», 1955) предполагает и характеристику, данную ему В. Огневим: «певец молодости и веселой переплавки старого быта» («Семидесятое лето», «Друзьям», «Что такое счастье? Соучастье...», «Простые строки»), и представление о нем как поэте философского склада (циклы «Время», «Звездные стихи», стихотворения «Сердце человечества», «Материя», «Памятник», «Великие»), при ясно выраженной связи с земным пространством («Взморье», «Снегири», «Соловей»), его «былинной» историей («Богатырская поэма»).

На начала народного стиха в сочетании с некрасовской традицией опирался и поэт **Борис Ручьев (1913–1973)**, многому научившийся у М. Исаковского и А. Прокофьева, редактора его дебютной книги «Вторая родина» (1933). 50-е годы — время «возвращения» поэзии Ручьева, к середине 30-х гг., когда он был арестован, уже известного поэта, певца советских строек, на всю жизнь оставшегося в истории поэзии их летописцем, вплоть до поэм «Любава» (1962) и неоконченной «Индустриальной истории». В шестнадцать лет приехавший на строительство Магнитки, не воевавший по не зависящим от него обстоятельствам и реабилитированный в 1957 г., Ручьев не утратил веры в идеальный социалистический строй — по замечанию А.И. Павловского, вписанная им в отечественную поэзию страница «дополняет наши представления о подлинном богатстве литературы советского периода». Лучшие свои книги, на которых лежит печать трагизма, Ручьев начал писать во время войны, а переработал и смог опубликовать лишь спустя долгие годы: о партизанском движении — «Невидимка» (1942, опубл. в 1958), о лагерной жизни — «Красное солнышко» (1943–1945, опубл. в 1960). Много лет Ручьев работал над поэмой (жанр, наиболее органичный для его дарования) «Прощание с юностью» (1943–1959). В 1958 г. вышла вторая книга его стихов — «Лирика».

Печать драматизма лежит на судьбе **Александра Яшина (1913–1968)**: изначально исходя из тех же посылок, что и многие в его поколении, он впоследствии принял на себя и бремя официального осуждения, и общественное порицание. «До второй половины 1950-х гг. в многочисленных сборниках Яшина с трудом обнаруживались отдельные живые и правдивые стихотворения» (В.Н. Бараков). Возможно, это обстоятельство сказалось на последнем исповедальном обращении Яшина к современникам: «Трудно представить себе что-либо более печальное, чем подведение жизненных итогов человеком, который вдруг осознает, что он не сделал и сотой, и тысячной доли из того, что ему было положено сделать. Думать об этом необходимо с первых шагов литературной жизни. К сожалению, понимание этого к большинству из нашего брата приходит слишком поздно...»

Таким образом, Яшин не «пощадил» пройденного им пути, традиционного для советского поэта: с 15 лет печатался в центральных журналах, стал делегатом Первого Северо-Двинского губернского съезда пролетарских писателей, а через несколько лет — Первого съезда писателей

в Москве; сотрудничал в областной газете, занимал руководящий пост в краевом Союзе писателей. Первый сборник «Песни Северу» (1934) опубликовал еще в Архангельске, следующий — «Северянка» (1938) — уже живя в столице. Пребывание на фронте, куда он ушел добровольцем, вылилось в книги «На Балтике было» и «Город гнева». Послевоенные поездки по стране, где претворялись в жизнь грандиозные планы социализма, нашли отражение в сборниках «Земляки» (1946), «Советский человек» (1951), в поэме «Алена Фомина» (1949), удостоенной Сталинской (Государственной) премии. Это и о себе писал Яшин в стихотворении «Романтик» (1951):

Берег в грузах, да сосняк густой.
Только начинается работа...
Ехал каменщик на гидрострой
И на мир смотрел как с самолета.

Но из всех поэтических сборников 50–60-х годов Яшин выделил только один с далеко не случайным заглавием «Совесть» (1961): «Лучшей считаю книгу «Совесть», она выстрадана, а не сочинена». Патриотизм Яшина, привязанность к родной вологодской земле обрели не ограниченную никакими установками человечность:

Спешу на выручку, других зови, —
Пусть не найдется душ глухих и жестких!
Без этого к чему слова любви
О родине,
О речках,
О березках?!

(«Твоя родина», 1956)

Рядом с Яшиным были считавшие его учителем и старшим товарищем В. Белов, Н. Рубцов, А. Романов, В. Астафьев. Яшин выражал общее с ними этическое кредо, когда писал в 1957 г.: «В несметном нашем богатстве Слова драгоценные есть. Отечество, Верность, Братство, А есть еще Совесть, Честь...» Он также оказался причастным деревенской теме, опубликовав в «Литературной Москве» рассказ «Рычаги», а через несколько лет — другую «эпохальную» вещь (Ф. Абрамов) — повесть «Вологодская свадьба» (1962). По воспоминаниям Н.А. Яшиной, когда поэт «воспевал жизнь в тон партийной идеологии, как и все, что он делал — искренне, это приветствовалось. Но как только у него начало меняться мировоззрение, открылись глаза на многое, и он стал об этом громко говорить, его перестали печатать, начались тягостные проработки, ущемления, клеветнические нападки и кампании в прессе»¹. Повесть Яшина «В гостях у сына» (1957) увидела свет только в 80-е гг.

Расцвет поэзии во второй половине 50-х годов был подготовлен тем, что на сравнительно небольшом отрезке времени «скрестились» судьбы и сошлись усилия нескольких поколений поэтов, единодушно приветство-

¹ Литературная газета, 2003, № 37, 10–16 сентября.

вавших неуклонное, хотя и «медленное оттаивание личности»: «Самобытные художники старших поколений — Н. Заболоцкий и Л. Мартынов, Я. Смеляков и А. Твардовский, поэты среднего возраста — Б. Слуцкий, Е. Винокуров, К. Ваншенкин, В. Соколов, блистательная плеяда молодых — Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина... — плечом к плечу начали новый период русской советской поэзии»¹.

Поэты, известность которых пришлась на 30–40-е годы: А. Твардовский, М. Исаковский, Я. Смеляков, А. Прокофьев, О. Берггольц, К. Симонов, А. Сурков, М. Алигер и др. — в последующем десятилетии создавали свою *историю поколения*, смягчая «отблески на меди» (Я. Смеляков) лирической патетикой и сочетая прежний эпический размах с «исповедью души».

Связь с предшественниками подчеркивалась посвящениями: так, стихотворение «Побратимы» (1952) Ольга Берггольц (1910–1975) посвящает М. Светлову, а «Песню о «Ване-коммунисте»» (1953) — памяти Вс. Вишневского. Посвящения свидетельствуют, прежде всего, о постигаемых *человеческих* связях («Ваня-коммунист» — буксир, на котором Вишневский служил в 1918 г. пулеметчиком — теперь его жизнь и судьба лирически слиты с дважды тонувшим и «дважды жившим» пароходиком, в традиции В. Маяковского: «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»).

Сложная метафорическая цепочка (монументы, преображенные в людей, — а не наоборот) выстроена в стихотворении «Побратимы»: «монумент Хользунова», «участника воздушных боев за Мадрид», воздвигнутый на Сталинградской земле, для О. Берггольц важен не сам по себе, а в «отражениях» — в нем и светловский «хлопец» из «Гренады», и похороненный здесь же, в Сталинграде, испанец, сражавшийся за Россию, — лейтенант Ибаррури. Смерть и бессмертие, монументальность идеи и человеческая скорбь о погибших становятся во всех отношениях «побратимами»:

И смотрят друг другу в лицо — на века —
два побратима, два земляка.

В поэзии актуализуется сюжет *возвращения* — возвращения не только с войны (как в одноименном рассказе А. Платонова или романе Г. Николаевой «Жатва»), но и *в войну*, по велению «сердца» — как в стихотворении О. Берггольц «В доме Павлова» (1952). Автобиографичен и в то же время символичен диалог поэта из блокадного Ленинграда с обычными сталинградцами, поселившимися в доме-легенде:

— Вы от газеты или от райкома?
В наш дом частенько ходят из газет... —
И я сказала людям незнакомым:
— Я просто к вам. От сердца. Я — поэт.

¹ Огнев В. Несколько слов о русской поэзии советского периода // Русская советская поэзия. — М., 1990. — С. 6.

Вновь возникают темы памяти и памятника — они принципиально лишены официоза, хотя осенены монументальным траурным величием:

... А дом — он будет памятником. Знамя —
огромное, не бархат, но гранит,
немеркнущее каменное пламя —
его фасад суровый осенит.

Финал стихотворения, однако, полемичен по отношению к только такому — однозначному — истолкованию бессмертия:

Но памятника нет героям краше,
чем сердце наше,
жизнь простая наша...

В послевоенные годы смягчается жесткость интонации, исчезает непредсказуемость ритмических переходов и лишенная метафорических обертонов прямота выражения, характерная для Берггольц блокадных лет. И все же некоторое «неудобство» ее стихов (замеченное властью) обнаруживает себя нарочитым вкраплением неточных рифм: «полдень — волны», «прохладу — радость», «руками — камень» (**«Балка-солянка»**, 1952), резкостью нарушающих ожидаемое благозвучие «ударных» слов:

Дойду до края жизни, до обрыва,
и возвращусь опять.
И снова буду жить.
А так, как вы, — счастливой
мне не бывать.
(«Стихи о херсонесской подкове», 1959)

В лучших стихах: **«Перед разлукой»**, **«Бабье лето»**, **«Я сердце свое никогда не щадила...»** (**«Из писем с дороги»**), **«Международный проспект»**, в лирической биографии в прозе **«Дневные звезды»** (главы из будущей книги печатались в «Новом мире» А.Т. Твардовского) — с одной стороны, вполне оправдывала себя характеристика эпохи, данная поэтом: «эпоха наша — вся — девятый вал», с другой же, — утверждала себя непоколебленная вера в человека в его «сущности», нерасторжимо связанной («как нельзя отделить дыхание от воздуха») с жизнью «всеобщей».

Поэты *«фронтового поколения»*, по наблюдению М. Пьяных, «входили в литературу не все сразу, а как бы волнами»: в годы войны (М. Дудин, П. Шубин, С. Наровчатов, М. Луконин, Ю. Левитанский, С. Гудзенко); в первые послевоенные годы (А. Межиров, С. Орлов, Ю. Друнина, В. Тушнова, А. Чепуров) и, что особенно примечательно, во втором десятилетии после окончания войны, когда пришла пора «раздумий» и тема обрела (как и в военной прозе) новые моральные импульсы (Б. Слуцкий, Е. Винокуров, К. Ваншенкин, Б. Окуджава, Д. Самойлов, С. Баруздин, Д. Ковалев). Пауза, которая предшествовала появлению сборников или

значительных лиро-эпических произведений последней плеяды «фронтовиков», была полезной: она сформировала круг вопросов, существенных для изменившегося самосознания, потребовавшего отказа от инерционности во всех литературных родах: «Вскоре после окончания войны резко разошлись мнения о том, как изображать события. Одни критики и писатели смотрели на недавнее прошлое и настоящее взглядом победно-оптимистическим: рано или поздно все изменится к лучшему и потому многие трудности — явление преходящее — можно попросту не принимать во внимание. Другим литераторам все представлялось в трагически-надрывном плане (...трагически-надрывный тон прозвучал в основном в поэзии). Третьи попытались найти более верный взгляд на события действительности»¹.

Актуальность *темы памяти*, лишенной «лакировки» и исполненной высокого трагизма, не исключавшего «прозаических» подробностей, определила тональность лирики **Б. Слуцкого, А. Межирова, Б. Окуджавы, Н. Глазкова, Д. Самойлова**. Писать «гладкие стихи» не представлялось возможным, потому что каждый из них мог бы сказать о себе словами **Александра Межирова**: «Я прошел по той войне, И она прошла по мне». Судьба поколения и весь строй составивших ее деяний, чувств и мыслей складывался в «линию»: от «дорог» войны к «возвращению» (или не «возвращению») в покой мирной жизни, поскольку

Нам в этот день не скрыться никуда
От памяти, которая прожгла
Десятки лет и стала в горле сгустком.
(«Когда-нибудь, лет через тридцать пять...»)

«Линию» отразили заглавия поэтических книг Межирова «Дорога далека» (1947), «Коммунисты, вперед!» (1950), «Возвращение» (1955), «Разные годы» (1956), «Ветровое стекло» (1961), к которым впоследствии поэт отнесся критически:

Две книги у меня.
Одна
«Дорога далека». Война.
Другую «Ветровым стеклом»
Потенциально озаглавил
И в ранг добра возвел, прославил
То, что на фронте было злом.

А между ними пустота:
Тщета газетного листа...

Жесткая афористичность речи, «фронтowej максимализм» (М. Пьяных) вступают в драматические отношения с «изнемогающей» от наложенных на нее ограничений, живой душой. На антиномичности войны и мира, человека и истории, быта войны и ее не менее подлинной патетики

¹ История русского советского романа. — М.; Л. 1965. Кн. 2. — С. 79.

построены «Музыка», «Человек живет на белом свете...», «Возраст», цикл «Десантники», где все, однако, тяготеет к сопряжению, к взаимопроникновению бытийно равнозначимых стремлений и «правд»:

И жестокость наивной твоей правоты
Я тебе не поставлю в вину, —
Потому что действительно старше, чем ты,
На Отечественную войну.
(«Возраст», 1954–1962)

Во втором послевоенном десятилетии четко прозвучал голос **Бориса Слуцкого (1919–1986)**, который, как и Межиров, не мог — и не хотел — избавляться от «памяти» войны (Слуцкий дважды выносил слово «память» в заглавия поэтических сборников — в первой книге (1957) и сборнике 1969 г. Точно сфокусировал суть лирической индивидуальности Слуцкого В. Огнев: «Слуцкий идет от конструктивизма, от его оголенности смысла, от экспрессии слова, от лаконизма. Жизнь предстает в его трактовке суровой, с острыми углами, движения души — увеличенными до молчаливого крика. <...> Стих Б. Слуцкого, честной чеканки, графически четкий и твердый, был как противоядие против аморфности и безжизненной ординарности вялого стиха..., против слюнвях красотей и лакировки»¹.

Если А. Межирова волновала проблема обязанностей и прав человека в государстве (например, долга солдата на войне), то Слуцкому не давала покоя проблема *совести*, без решения которой теряли смысл и самое государство, и бытие человека в нем. Поведение рядового участника войны для Слуцкого также уясняется через понятие совести — сильнее всего отнесенительно «повесток» и «трибуналов»:

Он без повесток, он бы сам пошел,
И не за страх — за совесть и за почесть.
Лежит солдат — в крови лежит, в большой,
А жаловаться ни на что не хочет.
(«Последнею усталостью устав...»)

Он отстаивал «память» как протест восставшей из праха личности, как бунт против забвения, которое ожидает ее, несмотря на почести, не только в смерти, но и в покидаемой жизни:

Я встал и поднялся,
И скульптор размеры на камень нанес.

Однако глубокое сострадание к утрате неповторимо личностного — при увековеченной в камне идее гражданского и человеческого величия — сделало образ советского воина по-пушкински неоднозначным, внесло в него разлад, лишило монолитности, заложенной установками жанра:

¹ Огнев В. Горизонты поэзии. Избранные работы: В 2 т. Т. 1: Советская поэзия — истоки и движения. — М., 1982. — С. 242–243.

И стал я гранитным,
а был я живым.

Пронзительный контраст начал одического и приземленно-прозаического: «Да я уже с пылью подножной смешался! Да я уж травой придорожной пророс!» — в стихотворении **«Памятник» (1953)** сделало имя Слуцкого известным и заложило основу его репутации как поэта, непримиримого к фальшивой риторике в самом стиле письма.

В первую книгу Слуцкого вошли стихи, которые стали классикой советской поэзии: наряду с **«Памятником»**, это и **«Кёльнская яма»**, и знаменитые **«Лошади в океане»** (стихотворение, посвященное И. Эренбургу, защищавшему Слуцкого от нападков официозной критики); это и вызвавший острую полемику **«Голос друга»** с посвящением другу детства, погибшему на войне поэту М. Кульчицкому (здесь ясно прозвучало не разочарование в идеале героического — в чем упрекали автора — но разочарование в идеологическом романтизированном мифе: «И мрамор лейтенантов — / Фанерный монумент — / Венчанье тех талантов, / Развязка тех легенд»), и **«Толпа на Театральной площади...»**, и гордо прозвучавшее **«Я говорил от имени России...»**

У современного исследователя творчества Слуцкого были все основания сказать: «**«Память»** — один из самых сильных дебютов в поэзии 40–60-х годов...» (Ю. Болдырев).

Вслед за **«Памятью»** вышел сборник **«Время»**, упрочивший достойное место Слуцкого в поэзии 50-х годов. После смерти поэта были опубликованы ранее не известные стихи того же периода: **«Не задерживаюсь на пьедестале»**, **«А на снежной войне — словно в снежной пустыне...»**, **«Солдатские разговоры»**.

Иным образным строем, смысловыми акцентами и интонациями отмечена лирика современника Слуцкого, также прошедшего войну, — **Евгения Винокурова (1925–1993)**. В 50-е годы вышли четыре книги поэта: **«Стихи о долге» (1951)**, **«Синева»** (одобренная Б. Пастернаком, 1956), **«Военная лирика» (1956)**, **«Признания» (1958)**. «Голос» Винокурова уже в этих стихах узнаваем — не только среди поэтических «голосов», но и, как отметил Л. Мартынов, в хоре людских потоков: «Кажется, что в стихах Винокурова говорят меж собой юноши, девушки, цветущие женщины и зрелые мужи, воины... художники... И во все это, во весь хор голосов Винокуров вносит свою неповторимую интонацию».

Особенность его лирики определилась как стремление в «разложенном на части», разъятом на первоэлементы мире прозреть живые сущности, открыть «начало начал». Винокуров находит их в смерти, в войне, в послевоенном трудном времени, в «стихии музыки» и повседневном быту. Исследователи давно обратили внимание на лаконизм и емкость его поэтических заглавий, одновременно тяготеющих к конкретности и недостижимой космичности: **«Скатка»**, **«Обед»**, **«Доброта»**, **«Вода»**, **«Работа»**, **«Птицы»**, **«Творчество»**, **«Совесть»**, **«Кровь»**, **«Огонь»** и т.п. В мировосприятии Винокурова-лирика немало общего с тем, что отразила военная проза тех же лет: и там и здесь герой приходит в соприкосновение с распавшемся на его глазах миром и, напрягая

ум и чувство, стремится заново создать его в простой и вечной целостности:

Я видел мир, где черная вода
Из мелких лужиц и канав целебна,
Где в небо звездное взлетают города
И к сапогам ложатся слоем щебня.
(«Я видел мир...», 1951)

Возвращение жизни в метафизическом и буквальном смыслах происходит через катаклизм войны:

Взрыв. И наземь. Навзничь. Руки прочь. И
Он привстал на колено, губы грызя.
И размазал по лицу не слезы,
А вытекшие глаза.
.....
А когда, увозя его колеса заныли
Пронзительно, на все голоса,
Я вдруг вспомнил впервые: у друга ведь были
Голубые глаза.
(«Глаза», 1944–1957)

Для Винокурова естественно стремление одновременно обнимать поэтическим зрением «заката древние красоты» и «крохотный обмылок» в руках любимой («**Моя любимая стирала...**», 1958). Интеллектуально-поэтическое в его лирике основано не на рассудочности, а на «дочувствовании», по собственному слову поэта, который признавался: «Я люблю органичное».

Во второй половине 50-х определяется общий характер песенно-поэтического дарования **Булата Окуджавы (1924–1997)**: после выхода в свет «слабой», по признанию автора, книги «**Лирика**» (1956) он пробует себя в жанре *авторской песни*, исполняемой «в дружеском кругу»; в конце десятилетия вместе с Е. Евтушенко, А. Вознесенским, Б. Ахмадулиной участвует в публичных выступлениях, где выделяется как поэт «фронтового поколения», познавший «попынный привкус» (В. Огнев) военных лет. По замечанию исследователя, «даже для ироничного Б. Окуджавы, редко описывающего события войны напрямую, они все же составляют тот подтекст, без которого трудно понять его поэзию»¹. Общие многим отношением к войне отразили «**До свидания, мальчики**», «**Песенка о пехоте**», «**Песенка о солдатских сапогах**», «**Первый день на передовой**», где прозвучала неповторимая лирическая интонация. М.О. Чудакова отметила, что Окуджаве выпала участь войти в число тех, кто «облагородит и насытит лирикой и патетикой штампы *армейские...*»².

¹ Современная русская советская литература: В 2 ч. — М., 1987. Ч. 1: Литературный процесс 50–80-х годов. Книга для учителя. — С. 155.

² Чудакова М. Новые работы. 2003–2006. — М., 2007. — С. 98.

Обращение поэтов «к символам революции и гражданской войны» (в их число входил и Окуджава) стимулировалось потребностью возродить «*конкретику* революции» и «уважительность» к ее подвижникам, существовавшую «в предреволюционные десятилетия». В 1959 г. вышел новый поэтический сборник Окуджавы — «*Острова*», предшествовавший более полному и яркому раскрытию его уникального дарования в 60-е годы.

В поэтическом хоре не затерялся «голос» **Константина Ваншенкина** (род. в 1925 г.): для современников стали узнаваемыми его «мировоззрение и мироощущение..., тематические пристрастия, словарь, технические приемы..., интонация» — такими критериями сам Ваншенкин определял «лицо» поэта-лирика. Его стихи — это своего рода хроника жизни молодого человека, который постиг войну не только в роковые минуты, но и через рутину будней, «разных забот», атмосферу уставных отношений, где особую роль начинают играть рядовые случаи. Ваншенкин пристально вглядывается в заведенный распорядок, интересуется проблемой обмундирования, радуется нечаянной встрече с «девчонкой», «что уселась / На ступеньках старого крыльца», или замужней «хозяйкой», давшей бойцу напиться. Несмотря на то, что в его ранней лирике ощутима та надежная «стационарность», которая делает бойца нужным не только на конкретном месте, но и в масштабах страны, в беспредельности «неба»:

Я побудку слышу над страной
И трясусь сержанта за плечо.
(«Ехал я в штабном автомобиле...», 1950);

Желая быть самым собой,
Пришел солдат и сам пощупал
И неба купол голубой
И парашютный белый купол.
(«Военный добрый городок...», 1950), —

поэту, несомненно, ближе рядовые подробности хорошо знакомого солдатского житья. Внимание к мельчайшим составляющим мира, которые Ваншенкин не спеша, со скрупулезностью познает и обживает поэтическими средствами, определяет стилистику его стихов, ориентированную, прежде всего, на *значимую конкретность*:

Я разберусь в любой черте
Давно знакомого пейзажа.
(«В сплошной осенней темноте...», 1948)

Рота, «зачарованная» «первым снегопадом», словно растворяется в мироздании — но лишь в том составе, уточняет поэт, который «нынче» не занят «на постах». Что касается часового, то он

Невозмутимо ходит по тропинке —
Ему здесь каждый камешек знаком...

И скромно тают первые снежинки
Под кованым солдатским каблуком.
(«Снегопад», 1951)

По той же причине в лирических стихах Ваншенкина весомую роль играют неожиданности, которые высвечивают в бесконечности прежде не явленные миру, а теперь вдруг ставшие «своими» грани реальности, как в одном из лучших сочинений этих лет — о начале возмужания и первой любви:

И он, от изумления немея,
Совсем забыв, насколько страшен он,
Шагнул вперед и замер перед нею,
Ее наивной смелостью сражен.
(«Мальчишка», 1951)

А.Т. Твардовский не без основания отметил в письме к Ваншенкину от 24 января 1958 г. (по поводу сборника «Волны») чрезмерность его «любви ко всем житейским цветам и оттенкам» и недостаток «некоей *генеральной думы*»: «всего понемногу». Вместе с тем, редактор «Нового мира» счел необходимым сказать, что считает поэта «безусловно самым талантливым из... литературных сверстников»¹.

Уже к концу 50-х гг. поэзия Ваншенкина заметно иная, чем в первом сборнике «Песня о часовых» (1951): в лирике и балладах усиливается тенденция к медитативности. Но в сущности «голос» поэта остается неизменным, тяготея к песенной простоте («Я люблю тебя, Жизнь...», «Алеша», «Вальс расставания», «Как провожают пароходы»). В стихах ему под силу сложная метрика и, с другой стороны, в повествовательных жанрах он заявил о себе как «зрелый прозаик» (Ю. Трифонов).

В 1940-е гг. проявило себя дарование Инны Лиснянской (род. в 1928 г.). В 1958 г. вышел сборник ее стихов «Верность», в 1963 — «Не просто любовь», в 1966 — «Из первых уст». Эволюция поэзии Лиснянской, в которой И. Бродский слышал «эхо ахматовское», обнаруживает тенденцию к усложненности поэтики, тяготение к эпосу, театрализации, эстетизации народных форм («Виноградный свет», 1978; «Дожди и зеркала», 1983; «Воздушный пласт», 1990; «После всего», 1994; «Одинокий дар», 1995; «Ветер покоя», 1998). «Тонкость чувств» в отношении страданий «современного человека» обусловлена в ее произведении не только приобщением к классике мировой поэзии (в частности — через переводы), но и драматизмом собственных переживаний: по идеологическим причинам стихи Лиснянской не публиковались с 1966 по 1978 г., а с 1980 г., после участия в альманахе «Метрополь», и до начала перестройки она могла печататься лишь в журналах русского зарубежья. В 1999 г. Лиснянская стала лауреатом премии А.И. Солженицына, сумев, по его выражению, «проложить свою самобытность в русской поэзии».

¹ Твардовский А.Т. Письма о литературе... — С. 122–123. Курсив А.Т. Твардовского.

А.И. Солженицын соотнес талант И. Лиснянской с традициями А. Ахматовой и М. Цветаевой — с полным основанием это правомерно и в отношении **Юнны Мориц (род. в 1937 г.)**, предложившей даже специальный термин — «ахмацвет». Цветаевская интонация, близкая Мориц заключенным в ней максимализмом, яркими амплификациями, непредсказуемой заранее архитектоникой и явным трагедийным подтекстом, — еще не обозначила себя в раннем периоде творчества (первая публикация — в 1954 г., первая книга стихов — **«Разговор о счастье»** — в 1957). Однако справедливым следует считать мнение В.И. Новикова о наличии «синхронного единства» в лирике Ю. Мориц. Свойства ее поэзии, как бы «столкнувшей» все эстетические грани «серебряного века» с безыдеальной повседневностью, в которой, понимая ее «бездарность» и враждебность человеку, обречен пребывать Поэт, — на протяжении всего пути Мориц в литературе остаются неизменными (сборники **«Мыс желания»**, **«Лоза»**, **«Суровой нитью»**, **«Малиновая кошка»**, **«Синий огонь»**, **«Букет котов»** и др.). «Остраненность» взгляда на мир, ведущая к органической парадоксальности и наивному лиризму, оказалась уместной в ее уникальной детской поэзии, но, по сути, «детское» начало присутствует в лирике Мориц независимо от адресата:

Кто так светится? Душа.
Кто ее зажег?
Детский лепет, нежный трепет,
Маковый лужок.

Кто так мечется? Душа.
Кто ее обжег?
Смерч летящий, бич свистящий,
Ледяной дружок...
(«Путеводная звезда»).

С 1940–1950 годами связано формирование личности и самобытного дара **Бориса Чичибабина (1923–1994)**. Не случайно, как отметил Л. Аннинский, Чичибабин «врезался» в поэзию 60-х годов, диссонируя с ней выстраданной за предшествующие десятилетия, необычной для «помягчевшей» литературы позицией. Обостренно-мучительное чувство истории, которое «оживило» для него предшественников: Пушкина, Толстого, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Шекспира, Надсона, Ахматову, Маяковского, — им посвящены и ими овеяны многие стихи — не позволило поэту вполне отдаться во власть свободного лирического чувства. Остро сознаваемая им трагедия нации (с 1946 г., после службы на Закавказском фронте, Чичибабин пять лет пробыл в сталинских лагерях) определила для него дальнейший путь Поэта, призванного быть ответственным за уже случившееся и предстоящее миру, за дальние и ближние события, произошедшие с его страной и с ним самим. Эпосность «подавляет» лирическую эмоцию в поэзии конца 40-х годов:

Кончусь, останусь жив ли,
чем зарастет провал?
В Игровом Путивле
выгорела трава.

Постоянные литературные реминисценции, например, из Г. Иванова: «И никто нам не поможет. И не надо помогать» («Смутное время», 1947), мастерское владение техникой стиха и классическими жанровыми формами (ода, элегия, сонет, стансы), историзм мышления, который проецируется на современность («Клянусь на знамени веселом...», 1959) и беспощадно судит ее — прежде всего, в Поэте, избравшем удел «Глашатая истин вековых», — обусловили такие грани лирического «я» Чичибабина, которые осознавались как гражданская смелость, непримиримость к предательству, несовместимость с любыми системами, так как системы не позволяют Поэту «быть заправдашним» («До гроба страсти не избуду...», 1960).

Всю жизнь Чичибабин боролся за право быть Поэтом-«эхом», в пушкинском понимании, не принимая вмняемые идеологические мерки:

Для жизни надобно служить
и петь т а р а м — т а м.
А как хотелось бы прожить
одним талантом!..
.....
Всему живому друг и брат
под русским небом,
я лучше у церковных врат
за нищим хлебом.
(«Как стали дни мои тихи...»)

Твердая уверенность в том, что он «все-таки» Поэт, помогла Чичибабину пережить очередной «провал» 1973–1989 гг.: после нескольких книг, опубликованных в 60-е годы в Харькове, его перестали печатать — за самиздатовскую деятельность и публичное чтение продолжающего «мартиролог» русских поэтов стихотворение «Памяти Твардовского». Возвращение Чичибабина в отечественную словесность началось с книги «Колокол» (1989); к лучшим образчикам лирики нужно отнести его сборник «82 сонета + 28 стихотворений о любви» (1994).

В 50-е годы становятся известными литераторы, которых, как Владимира Корнилова (1928–2002), с некоторыми оговорками можно определить формулами Л. Аннинского: «по судьбе — «шестидесятник»» и Ст. Рассадина: «пленник времени». Данные определения приложимы и к творчеству Юза (Иосифа) Алешковского (род. в 1929 г.), поэта и прозаика.

Если Корнилов, впервые опубликовавший стихи в 1953 году, с концом «оттепели» уходит в «самиздат», то Алешковский уже первую песню «Птицы не летали там, где мы шагали...» («Песня свободы») пишет в заключении (приговорен к четырем годам «за нарушение воинской дис-

циплины») и впоследствии попадает в разряд «инакомыслящих» как автор запрещенных советской цензурой песен: *«Советская пасхальная»*, *«Советская лесбийская»*, *«Песня слепого»*, *«Личное свидание»*, *«Окурочек»*, *«Брезентовая палаточка»*, *«Песня о Сталине»* (*«Товарищ Сталин, вы большой ученый...»*). Литературная деятельность Корнилова, после поэтических сборников *«Пристань»* (1964) и *«Возраст»* (1967), легализуется лишь в 1988 г. (запрещенные в России стихи и повести публиковались в вынужденном промежутке на Западе). Алешковский, после многих лет конфронтации эмигрировавший в Америку, вошел в историю отечественной литературы детскими повестями и сценариями: *«Кыш и Двапортфеля»*, *«Кыш, Двапортфеля и целая неделя»*, *«Кыш и я в Крыму»* и др., а также прозой: повести *«Кенгуру»*, *«Рука»*, *«Николай Николаевич»*, *«Маскировка»*. По замечанию И.С. Скоропановой, демонстрируемый автором повестей «срамной» язык отразил характерную для постмодернизма «растабуированность речевой стихии». Как поэт, Ю. Алешковский много сделал в жанре так называемой *дворовой песни* — по популярности она полноправно уравнивалась с песней «народной».

В. Корнилов, по собственному признанию, отдал дань «книжности», как и другие, вышедшие из 50-х годов, «последние идеалисты» (Л. Аннинский): «Я не верил в лозунги-крики, Президентам не доверял И не в жизни искал, а в книге Совершенство и идеал». Возможно, здесь и крылась одна из причин того, что поэт не смог вполне вписаться в свое поколение: «Потому не бывал в порядке Молодым среди молодых». В некрологе «Литературной газеты» он определен как человек, «забредший в наше время из какой-то другой, более достойной эпохи» (измененные строки стихотворения *«Люблю и ненавижу...»*: «Хотя в эти дни занесен Из малопристойных времен, Я все-таки весь не оттуда...»).

В оставшихся ненапечатанными поэтических сборниках 50-х гг.: *«Повестка из военкомата»*, *«Начало»* — отразились эти особенности поэтического мировосприятия Корнилова, проявила себя та объективная дисгармоничность, которую сам поэт связывал с выпавшим на его долю «ужасным» временем («умиляться над навозной кучей я не могу...»). Правда, общая «деструкция жизни» (Д. Самойлов) ощутима и в позднейших сборниках: *«Надежда»*, 1988; *«Польза впечатлений»*, 1989; *«Самые мои стихи»*, 1995; *«Суета сует»*, 2000; *«Перемены»*, 2001 — к двум последним относится замечание критика: здесь «с каждой страницы кричит одиночество».

Тема самоубийства, вопреки «установкам» получившая развитие в прозе 40–50-х годов, становится главной в его повести *«Без рук, без ног»*; «мизантропическими» назвал последующие произведения Корнилова Д. Самойлов: повести *«Девочки и дамочки»* и *«Псих ненормальный»*, романы *«Демобилизация»* и *«Каменщик, каменщик...»*

Вместе с тем, стихи Корнилова, безыскусностью и скрытой силой соприродные, как отмечается сегодня, поэзии Лермонтова, всем процессом своего развития оправдывают аттестацию А. Ахматовой (при вступлении его в Союз писателей): здесь отмечены «упорная и живая работа при сильном и своеобразном даровании», «яркий и гибкий стих, талант точной и

выразительной обрисовки современных характеров, в также настойчивые и плодотворные поиски путей поэтического освещения современной разговорной речи». К самому поэту применимы строки из его раннего стихотворения «Лермонтов» (1948):

... Когда с собой приносишь столько мужества,
Такую злобу и такую боль, —
Тебя убьют, и тут-то обнаружится,
Что ты и есть та самая любовь.

Воспринимавшегося в «оттепельное» время, по воспоминаниям Н. Королевой, «третьим в когорте — Слуцкий, Самойлов, Корнилов, Окуджава» — Корнилова называют «тихим мастером», подразумевая при этом его неброское противостояние всему, что не «взаправду», что отзывается ханжеством и демагогией. Определение «тихих лириков» получили поэты, обладающие, при всех различиях, «глубинной общностью» в причастности литературной и фольклорной традициям, противопоставившие себя «ораторству» в поэзии как типу поведения.

«Тихий» лирик, **Николай Тряпкин (1918–1999)**, уже после первого выступления в печати (1946), был обвинен в «патриархальщине» и «стилизации древних форм». Первую книгу он издал лишь в 1953 г. («**Первая борозда**»). Но крестьянский мир, принадлежностью к которому принято обосновывать самобытность дарования поэта, объясняя этим особый вектор пройденного им в литературе пути, по наблюдению В.Кожина, выступает скорее «точкой отсчета»: «поэт говорит о мире — простом, сугубо современном мире — в целом (включая мировые войны, социальные и технические революции, освоение космоса и т.п.), но соотносит его с вековым и извечным бытом деревни — колыбели человечества». Современная наука ведет речь о «национальной поэтической традиции» (В.Н. Бараков), с которой соотносится лирика Тряпкина уже в первых сборниках: «Белая ночь», 1956; «Распевы», 1958; «Перекрестки», 1962 и др.). К тому, чтобы выявить ее специфику, по-видимому, близко подошел поэт Ю. Кузнецов: «со времен Кольцова в русской поэзии тянется одна золотая нить, связанная с народным ладом. Она прошла через Некрасова и Никитина, на краткое время посеребренная Клюевым, дошла до Есенина, а от него через А. Прокофьева дотянулась до Николая Тряпкина, который в ряду этих имен самостоятелен и ни на кого не похож»¹.

Родившийся в том же году, что и В. Корнилов, **Владимир Соколов (1928–1997)** также не вкладывал в соотносимый с ним образ «тонкого лирика» мысль об отказе от общественно значимой тематики. Недаром поэт придавал большое значение своей первой книге с характерным названием «**Утро в пути**» (1953), последовательно располагая в позднейших антологиях «стихи военного времени, стихи о комсомоле», о пребывании «на Куйбышевгидрострое» и т.д. Идея *пути*, основополагающая для лирики Соколова, могла выражаться различным образом: она вытекала из двурядности его поэтического мировидения, соединившего в себе публи-

¹ Кузнецов Ю. Певец самоцветного слова // Поэзия — 1981. — М., 1981. — С. 78.

цистические и философские интенции. Отсюда — взаимодействие литературных влияний, определившее переплетение традиций: некрасовской, фетовской, тютчевской, блоковской и, в качестве централизованной, пушкинской философской традиции. Однако к середине 60-х гг. (после выхода сборников **«Трава под снегом», 1958; «На солнечной стороне», 1961; «Смена дней», 1965; «Разные годы», 1966; «Избранная лирика», 1967** и, особенно, **«Снег в сентябре», 1968**) репутация поэта как «тихого лирика» и признание данного статуса не менее значимым, чем статус «публичного» поэта, — определились.

Настороженность Соколова по отношению не только к «громкому» мобилизующему слову, но и относительно слов вообще — с годами для него все более значимой становилась пушкинская мысль: «Цель поэзии — поэзия» (он добавлял: «А не поэтика») — выразилась в потребности предельной словесной точности, доходящей до степени прозрачности, делающей почти ненужной материальную оболочку слов. Классикой стало раннее (1948) стихотворение Соколова:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева.
Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

Об ответственности за «изреченное» слово Соколов не уставал говорить и в рамках сугубо личных тем: «Я на твоё молчанье не отвечу Лишь оттого, что слов не подберу» (**«Под черной липой, на исходе встречи...», 1954**), и за их пределами:

Осторожней со словом, прошу.
Я ведь сам говорю и пишу!
И как часто я думаю сам:
Лучше б мысли читать по глазам.

Другая важнейшая мысль — о безответственности людей перед миром: его красотой, жадой «порядка», любви, «чуда / Листвы, бушующей с дождем в борьбе», потребности в сердечном добре. Идиллия «переулков», «окраин», «особняков», наслаждение «тишиной» и «нежностью печальной» разрушается самим поэтом (сходно с тем, как Державина чем-то тревожит воспетая им «тишина» на Званке) — однако не потому, что «покой» постыден, напротив: «Твой переулок слишком дорог». Но только встревоженный мир, с его заботами и неизбежным для каждого *своим* путем, по-настоящему дорог поэту:

Мы жили здесь без гроз, без слез,
Средь ветхих стен — на слух, на ощупь.

Однажды вышли мы на площадь,
Нас ветер в сторону разнес.
(«Из переулка сразу в сон...», 1956)

При ритмическом и интонационном разнообразии стиха Соколов придерживался «школы гармонической точности» — в своем символическом «селе» (подобном пушкинскому «городку») он на одном «языке» общается с Некрасовым и Фетом: «Они со мной ночуют В моем селе глухом. Они меня врачуют Классическим стихом. Звучат, гоня химеры Пустого баловства. Прозрачные размеры, Обычные слова» («Вдали от всех парнасов...», 1960; посв. Ю. Алешковскому). Гораздо дальше от него был XX век: «Я устал от двадцатого века...» (1988).

Так же, как и Яшин, не стал поэтом «военного поколения» прошедший Великую Отечественную и участвовавший затем в войне с японцами **Юрий Левитанский (1922–1996)**. Существенно замечание Е. Евтушенко: «Один из немногих представителей военного поколения, впитавший в себя формальные приемы поколения послевоенного...» По-другому об этом скажет В. Корнилов: «У Левитанского достало сил и таланта из фронтового поэта стать просто поэтом».

«Приемы» послевоенного поколения были усвоены Левитанским далеко не случайно. За ними стояло мироотношение, согласно которому стихи творились «словно... из воздуха», теряя предположенную тематикой и идейными задачами «мощь». В. Корнилов приводил в пример «стереотипную» строфу послевоенных лет:

Он сидит, как рыцарь, в чистом поле,
автомат коленями зажав.
С ним должны считаться поневоле
дипломаты атомных держав.

Он же «вписал» Левитанского в поколение, не зависящее от возраста, помолодевшее с «оттепелью»: «В конце пятидесятых годов, когда Левитанскому уже было сильно за тридцать, он, попав в Москву, не поленился перенять у молодых и даже юных стихотворцев звонкую интонационную рифму, свободный язык, лирическую раскрепощенность...» («Памяти Левитанского»). Именно молодые поэты «начали выяснять свои отношения с миром, а не с государством», искать воплощения в сущем, подчас, при явной «недовоплощенности» социальных признаков:

(Я неопознанный солдат
Я рядовой. Я имярек.
Я меткой пули недолет.
Я лед в кровавом январе.
Я прочно впаян в этот лед —
Я в нем, как мушка в янтаре).
(«Ну, что с того, что я там был...»)

Это лирическое признание удостоверяет факт умаления общественного статуса отдельной личности наглядным образом — введением скобок. Это прием, организующий все стихотворение. Человек — не более чем безымянная единица, попавшая в водоворот истории: «Среди того дыма / и того огня / я и не заметил, / как убили меня». Если в уже упоминавшейся нами, также написанной в 50-е годы «Здравице» М. Светлова «живая капелька», несущаяся «в коммунистической волне», олицетворяла позитивную гражданскую динамику, то в безглагольных строках Левитанского «единица» статична и фатально одинока. В то же время здесь присутствует аллюзия на ломоносовскую духовную оду, проникнутую верой в Божественный промысел, что делает стихотворения Левитанского принадлежащим к лирике философской:

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкой прах,
В свирепом как перо огне,
Так я в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!
(«Вечерние размышление,
о Божием величестве при случае
великого северного сияния», 1743)

Левитанского, выпустившего свою главную книгу — **«Кинематограф»** — в 1970 г., принято считать «поздно» состоявшимся поэтом. Вместе с тем, и в ранних сборниках, выходивших в Иркутске и Новосибирске, и в итоговом московском сборнике **«Стороны света» (1959)** уже видны черты поэтической индивидуальности автора, называвшего Чехова своим учителем, а среди поэтов-современников отличавшего Д. Самойлова, В. Соколова, А. Тарковского. Эти черты: тяготение к лирической монологичности, осложненной кинематографической и музыкальной стилистикой, воплощающей стереоскопическое видение мира, — фиксируются особым жанром *книги*: **«Земное небо»**, 1963; **«Воспоминанье о красном снеге»**, 1975; **«Сюжет с вариантами: Книга пародий»**, 1978; **«Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом»**, 1981; **«Избранное»**, 1982; **«Годы»**, 1987; **«Белые стихи»**, 1991; **«Когда-нибудь после меня»**, 1998 и др.

Иначе, чем у других поэтов, прошедших через 50-е гг., «лирическая раскрепощенность» выразилась у ярких представителей «молодого поколения» — **Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского**. «Молодая поэзия тех лет, во всяком случае, лучшая ее часть, — отмечал В. Корнилов, — поставила, как говорится, лошадь впереди телеги, человека впереди государства, подняла личность над режимом...». **Евгений Евтушенко (род. в 1933 г.)** в этом поколении (но, как теперь очевидно, и вне прямой зависимости от поколения) принадлежит к «самым читаемым» поэтам, что делает уместной параллель с «читаемостью» и «популярностью» для своего времени Н.А. Некрасова. В плане открытой лирической «тенденциозности» они стоят на общей «ли-

нии», когда «поэзия гордилась тем, что служит — императрице, обществу, народу»¹.

Пафос ранней поэзии Евтушенко определился одновременно как назидательно-исповедальный (при явном тяготении к риторике) и интимно-лирический, насыщенный художественной импульсивностью. Снятие ограничений, привнесенное «оттепелью» (как впоследствии — началом «перестройки»), выразилось в особой авторской позиции, привлекающей многих наиболее полной реализацией лирического «парадокса»: у Евтушенко этот «самый субъективный род литературы» по преимуществу «устремлен к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»².

Автопризнания, «рассыпанные» в лирике 50-х годов, подтверждают вышесказанное: «общие места», в них содержащиеся, особым образом помогают раскрытию индивидуального, пока не выявленного, но личностно глубоко пережитого. Узнаваемость «своего», изведенного в стихах Евтушенко столь велика, что отпадают условности, обычные в диалоге художника с различной и массовой аудиторией. Так называемая «эстрадность» органична для самой сути его таланта и исторической миссии³, которая, по-видимому, самому Евтушенко уяснилась не сразу:

Наделили меня богатством,
Не сказали, что делать с ним.
(«Я шатаюсь в толкучке столичной...», 1954)

«Атака с ходу», которую не без некоторого сожаления (как идущую в ущерб «эстетическому») отметил Е. Сидоров, — направлялась прежде всего на самого себя и своего лирического героя, жаждущего объять мир, но уже познавшего и его границы, и границы авторской свободы:

И бегу я сам за собою,
и догнать себя не могу!

«Вырастание» лирического героя до масштабов того, кто сознает в себе веселое и одновременно ответственное за всю вселенную могущество, произошло постепенно, фактически на глазах у публики — со всеми издержками взросления: бравирующей самоуверенностью и непонятной непосвященному эпатажной легкостью. В то же время этот полет «в неизвестное» объективно стал вызовом всему, что злонамеренно разрушало естество жизни: фашизму, национализму, тирании над свободной волей человека («Наследники Сталина», «Бабий яр», позднее — «Танки идут по Праге», «Афганский муравей», поэма «Мама и нейтронная бомба» и др.). С другой стороны, подобная смелость находила сочувствие в тех,

¹ Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980: Компендиум. — М., 1994. — С. 271.

² Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 8. Курсив мой. — Н.В.

³ Однако «эстрадность» не позволяет поэту в полной мере проявить глубину его поэтического таланта.

кто стремился к подлинному бесстрашию в условиях далеко не победенного тоталитаризма. Вообще, именно критерий подлинности, «настоящности» («Море», «Третий снег», «Кошелек») определил для поэта необходимость диалога с миром и готовность вести его (что подтвердила жизнь) в бесконечно протяженном времени, со всеми и со всем, в надежде быть замеченным, как добровольно лежащий на дороге кошелек, ожидающий, что будет поднят сочувственной рукой:

Я не обман.
Я самый настоящий.
Вы посмотрите только, что во мне!
Я одного боюсь,
на вас в обиде:
что вот сейчас,
посередине дня,
не тот, кого я жду,
меня увидит,
не тот, кто надо,
подберет меня.
(«Я кошелек. Лежу я на дороге...», 1955)

О том же — вся неупорядоченная, как бы вопиющая о жажде отклика многоголосица поэзии Евтушенко 50–60-х годов:

... Вы никогда не узнаете,
что я,
благодарный случаю,
пение ваше слушаю...
(«Лифтерше Маше под сорок...», 1955)

Тревожьтесь обо мне
пристрастно и глубоко.
Не стойте в стороне,
когда мне одиноко...
(«Тревожьтесь обо мне...», 1955)

Страшно, если слушать не желают.
Страшно, если слушать начинают.
Вдруг вся песня, в целом-то мелка,
вдруг в ней все ничтожно будет, кроме
этого мучительного с кровью:
«Граждане, послушайте меня...»?!
(«Граждане, послушайте меня...», 1963)

Жажда саморастворения так безудержна, что не может идти речь о соблюдении «гармонии, цельности, эстетической оснащенности» (Е. Сидоров). Прологом «молодости», непостижимой и непредсказуемой, является реальный и одновременно лишь мыслимый автопортрет:

Я разный —
я натруженный и праздный.
Я целе-
и нецелесообразный.
Я весь несовместимый,
неудобный,
застенчивый и наглый,
злой и добрый.
Я так люблю,
чтоб все перемежалось!
И сколько всякого во мне перемешалось
от запада
и до востока,
от зависти
и до восторга!

Цели быть услышанным, воспринятым и не оставшимся без ответа точно соответствует все «поведение» Евтушенко: в центр поставлен Поэт, которого не обойдут ни идеологические схватки, ни «нашей молодости споры» (в этом русле — легендарное чтение стихов в Политехническом музее; яркое разворачивание интернациональной темы: поэма в прозе «Я — Куба» и сценарий фильма по ней, «кубинский» цикл, повесть в стихах «Голубь в Сантьяго», 1978 и др.). Практически каждое значительное произведение Евтушенко вызывало бурные, далеко не формальные дискуссии — начиная с ранней поэмы «Станция Зима» (1953–1956), наполненной воспоминаниями военного детства, — до «Автобиографии» (1963), романа «Ягодные места» (1982), антологии русской поэзии XX в. «Строфы века», изданной на английском в США (1993) и в 1995 г. на русском языке — огромного просветительского труда, отличающегося чудовищной эклектикой и эпатазирующим субъективизмом. На декламацию, красочное публичное «действие» в различных видах искусства было нацелено и празднование 75-летнего юбилея поэта («большой прорыв в массовую аудиторию»).

Эпиграфом к поэзии Евтушенко и его деятельности давно стали строки из вступления к поэме «Братская ГЭС» (1965): «Поэт в России больше, чем поэт». Эта «крылатая строка» лишь подвела итог тем «жаркости» и «жадности», которые переполняли его поэзию 50-х годов: «Границы мне мешают...» Однако «безграничность» энергетики, вдохновляемая примером Маяковского и словно бы преодолевающая даже «ограды» смерти (ср.: «Партизанские могилы», 1957; «Ограда», посв. В. Луговскому, 1961), не исключает других путей, также изведанных поэтом, — к пограничным, междужанровым образованиям, где представлены не то баллада, не то жанровая картина, а, возможно, медитация или психологический этюд («Вагон», «При каждом деле есть случайный мальчик...», «Фронтвик», «Свадьбы», «Одиночество», «Парк», «Много слов говорил умудренных...», «Патриаршие пруды», «Бывало, спит у ног собака...», «Настя Карпова», «Мед», «Когда взошло твое лицо», «Долгие крики» (посв. Ю.П. Казакову) и др.). Это произведения, исполненные лиричес-

кого биографизма, иногда запрятанного во внешнюю «повествовательную» ткань. Здесь по-разному отзываются традиции Пушкина, Некрасова, Блока, Пастернака, Есенина — стихи отмечены отточенной версификацией, тончайшей звукописью: «Прогретая гора / дымится пылью склонов. / Коробится кора / у наклоненных кленов» (**«Ожидание»**, 1951), корневой ассонансной рифмой, гибкой интонированностью. Эти и подобные опыты заложили основы кинематографического «перевода» слова в фильмах Евтушенко **«Детский сад»** и **«Похороны Сталина»**. Стали классическими его стихи: **«Со мною вот что происходит...»**, **«Людей неинтересных в мире нет...»**, **«Пролог»** (**«Я разный...»**), **«Идут белые снега...»**, **«Всегда найдется женская рука...»**, **«Лучшим из поколения»**.

Позиция поэта, год за годом обращающего в «массы» «совокупное многим письмо» (Л.Н. Толстой), с разной силой убеждения и художественного воздействия была заявлена уже сборниками 50-х гг.: **«Разведчики грядущего»**, **«Третий снег»** и, особенно, — **«Шоссе энтузиастов»** и **«Обещание»**, сегодня сменившимися восьмимысленным собранием сочинений и многочисленными отдельными изданиями. Между тем, поэт остается верным когда-то сказанному:

Предощущение стиха
у настоящего поэта
есть ощущение греха,
что совершен когда-то, где-то...
(«Поэт», посв. В. Корнилову. 1965)

Новейшая статья об **Андрее Вознесенском (1933–2010)** оканчивается словами: «Самый молодой, самый смелый, самый оригинальный... Продержаться в этой роли более четырех десятилетий... Трудно вообразить, а тем не менее!»¹. «Мода» на Вознесенского не проходит, потому что с первых публичных выступлений: стихи в «Литературной газете» (1956), поэтические книги **«Мозаика»**, **«Парабола»**, **«40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша»**», **«Ахиллесово сердце»**; поэма **«Оза»**, несовместимая с принципами соцреализма, и поэма о В.И. Ленине **«Лонжюмо»**; спектакль **«Антимиры»**, с успехом показанный в Театре на Таганке, и многое, многое другое — аудитория оказалась захваченной материальной осязаемостью, слуховой достигаемостью созданного поэтом, расширяющего сферу воздействия органичными для своего мировидения средствами искусства. Из старшего поколения на необычность таланта Вознесенского обратил внимание Н. Асеев, отметив родственную Маяковскому-лирику «повышенную впечатлительность от виденного и ощущаемого»: «Вот поэт слышит, как «Поют негры». Что это за ритмы с воем и мычанием — «вы-ы...», «мы-ы...»? Что за мучительный напев, мелодия гнева и боли, переданная в стихах?» («Как быть с Вознесенским?»).

Стихотворение **«Поют негры» (1961)**, действительно, путем сложно организованной архитектоники с ритмическими перебивками, разного типа тавтологиями и изменчивыми интонациями:

¹ Шайтанов И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. — М., 2007. — С. 198–199.

О чем мы поем вам?
О
руках ваших из воска как белая известка,
о, как впечатались
между плечей печальных,
о, наших жен печальных,
как их позорно жгло — о — о!

— воздействует непередаваемой иным путем, «невысказанной», по выражению самого Вознесенского в стихотворении **«Памятник»**, особой «нотой». Красочность описаний, не имеющая, по Асееву, ничего общего с «экзотической» описательностью, напоминающая пастернаковскую «символичность»¹, поэтому и не самодостаточна, неотделима от сцеплений «созвучных слов» в их непредсказуемых комбинациях: «Сирень прощается, сирень — как лыжница, / сирень, как пудель, мне в щеки лижется! / Сирень заревана, сирень — царевна, / Сирень пылает ацетиленом!» (**«Сирень «Москва — Варшава»», 1961**). Манифестом, провозгласившим неделимость и равенство звука и изображения, стала статья поэта **«Акростиhi» (1982)**. «Впечатляемость» создают не частности, а целое, в нем же, по преимуществу, все определяет громко озвученный или глубоко внутри бьющийся ритм (сквозь него, к примеру, пропущен «черный» цвет в стихотворении, отмеченном Н. Асеевым: «... на рингах и на рынках у нас в глазах темно, / но, / когда ночами спим мы, мерцают наши спины, / как звездное окно»).

В автопризнании Вознесенского механизм рождения стихов раскрыт именно в этом ключе: «Я вышагиваю стихи или, вернее, они меня. Во время ходьбы ритм улиц, сердечной смуты, толпы или леса ощущается почти что осязанием, подсознанием».

Ритм, выраженный в звуке и в неисчерпаемом, по сути, богатстве звукописи, буквально «стучит» в сердце поэта, устремляясь в пространство мира: в бытие американских негров, в **«Дом на Трубной»** («шла империя вприпляс под венгерку, / «феи» реяли меж нас / фейерверком!» — **«Мастерские на Трубной», 1957**), в быт «сплетников» («И версии урчат отчаянно / в лаборатории ушей» — **«Ода сплетникам», 1958**), в мерный стук поездов, проносящихся мимо «покинутой» — нарочитая реминисценция из Блока («Стучат почтовые, курьерские, / хабаровские, люберецкие...» — **«Сидишь беременная, бледная...», 1957**), — чтобы вполне раствориться в звуках вселенной:

Когда нас бьют ногами —
пинают небосвод.
У вас под сапогами
Вселенная орет!

Недаром свое «не отрекусь» Вознесенский адресовал не только вечности, но и сиюминутности:

¹ А. Вознесенский передает слова Б. Пастернака, относящиеся к 1953 г., о книге «Сестра моя — жизнь»: «...вещи приобрели символичность...» (*Вознесенский А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1983. — Т. 1. С. 442*).

Я жизнь мою
в исповедальне высказал.
Но на весь мир транслировалась исповедь.

С духом «молодой» поэзии 50-х годов совпадали и просторечие, перемежаемое жаргонизмами и профессионализмами, врывающееся в классический контекст. «Вещи» нарочито называются «своими именами», без «глянца» и в противовес традиционной идеализации. В этом сказались своеобразная, присущая юности, максималистская честность:

Чего ж ты плачешь бурно,
и вся от слез светла,
мне шепчешь нецензурно
чистейшие слова?
(«Последняя электричка», 1958);

и верность своему времени в сращении с его «сутолокой»:

Мимо этой сутолоки,
ветра, листопада
мчатся на полуторке
ведра и лопаты.
(«Осенний воскресник», 1953).

Героем Вознесенского стал юноша «в прилипшей ковбойке», которому «внятны» и Гойя, и Петр I, и Рубенс, и Микельанжело, и Хлебников, и Пастернак. Показательна реакция молодого Вознесенского на поздние стихи Б. Пастернака: «...мне, студенту 50-х, казались чужими, архаичными слова «сваха», «дружки»; «шафера» аукались с «шоферами»». Зато в стихах самого Вознесенского можно найти все, чем окружен человек современный: газетные клише, деловую лексику, сленг (что не исключает и высоких слов, относящихся к прорывам в вечное, наступающих современного человека в мгновения «катастроф»): «Торгуют арбузами», 1956; «Сибирские бани», 1958; «Вечер на стройке», 1958; «В магазине», 1958; «Кто мы — фишки или великие?», 1958; «Рок-н-ролл», 1961; «Футбольное», 1962; «Монолог Мерлин Монро», 1963; «Из ташкентского репортажа», 1966; «Грипп «Гонконг-69»», 1969; «2 секунды 20 июня 1970 г. в замедленном дубле», 1970. С начала 70-х гг. началось триумфальное шествие рок-оперы «Юнона» и «Авось» в Театре им. Ленинского комсомола в Москве, в основу которой легла поэма Вознесенского «Авось», выходят новые сборники: «Взгляд», «Дубовый лист виолончельный» и др.

Неизменными остаются стремительность и постоянство движения (восходящие к футуризму); сюрреалистическая размытость границ осознанного и подсознательного, одним из следствий имеющая типичную для Вознесенского анаграммную поэтику, как в знаменитом «Го́йе» (1951); экспериментаторская направленность прозы («О» с подзаголовком «Рифмы прозы», 1982–1983) и поэзии («видеомы», ставшие веду-

щим жанром в 80–90-х гг.); совершенствуемая техника коллажа («бесконечный сонет» «Россия воскрес»); непоколебимая гражданская позиция (поэма «Ров», 1980 и др.).

Разрушение границ между способами чувственных восприятий, в конце концов, воплощается в идее «мирового поэтического языка» (К. Кедров). Являя нераздельное единство звука, цвета, слова, пластики, конструктивизма и символической многозначности, поэзия Вознесенского, имевшая когда-то «архитектурное» обоснование (в 1957 г. он окончил Архитектурный институт в Москве), продолжает оставаться явлением уникальным, порождающим ожидание неожиданных открытий. В последние десятилетия выходят сборники: «Гадание по книге»: **Вещи последних лет**, «Casino «Россия»: **Новые стихи и видеомы**, «На виртуальном ветру», «Страдиварий сострадания»: **Стихи и проза**.

В то время, как «Вознесенский ясно наследует футуристическую традицию», поэзия Е. Евтушенко и Беллы Ахмадулиной (1937–2010), по мысли В.С. Баевского, не позволяет говорить «о принадлежности к одной из поэтических линий»¹. Зато четко определилась причастность поэзии Ахмадулиной к поколению «молодых», для которого «скорость» — понятие онтологическое и едва ли не универсальное:

Видно, выход — в движенье, в движенье,
в голове, наклоненной к рулю,
в бесшабашном головокруженье
у обочины на краю.

И, откидываясь на сиденье,
говорю себе: «Погоди».
Отдаю себя на съеденье
этой скорости впереди.
(«Светофоры», 1957)

Сравним у Вознесенского: «Да здравствует певчая скорость, / убийственной из скоростей!» («Нас много. Нас может быть четверо...», 1963, посв. Б. Ахмадулиной).

Противостояние рутине, как в социальной жизни, так и в жизни искусства сказалось в лирике нового автора не на уровне внешних приемов, а на уровне мироощущения: действительность воспринималась сквозь «подлунные сюжеты», лишь некоторым образом совпадающие с обыденными, общепринятыми представлениями о причинно-следственных соотношениях. На это намекает лукавый вопрос поэта в авторском предисловии к «этапной» книге **«Избранное» (1988)**: «Может быть, дело во влиятельной луне?» «Слово» имеет ценность только в его «самовольном изъятии», и это отражается во внешней свободе от поэтических условностей (но не от условий признаваемого классического стиха); внутренне же — в свободе от официоза, тщеславия, гнетущих дух предрассудков: трусости, жадности, лжи, предательства, робости перед жизнью («Я думала, что ты мой враг...», 1957; «Жилось мне весело и шибко...»,

¹ Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. — С. 270.

1957; «Вот звук дождя как будто звук домбры...», 1957). «Женственная грация и женственный лиризм» (П. Антокольский) отчетливо противопоставят всему этому:

О, что полцарства для меня!
Дитя, наученное веком,
возьму коня, отдам коня
за полмгновенья с человеком,

любимым мною...
(«Влечет меня старинный слог...», 1957).

Проблема, главным образом, оказывается не в том, чтобы отвергнуть ненужное, чуждое себе, а в том, чтобы сделать земным и близким «далекое искусство», к себе влекущее:

Смогу ли побороть его мученья
и обаяние всех его примет
и вылепить из лунного свеченья
тяжелый, осязаемый предмет?
(«Лунатики», 1956).

С другой стороны, материальность предметов (в отдельных случаях буквально абсолютизируемая автором) всегда скрывает некую «тайну» — «невнятный жест неведомой души». В поэме «**Приключение в антикварном магазине**» (1963) лирическая героиня Ахмадулиной так определяет свой, дарованный Богом удел: быть «открытой раной слуха», «слышать все, что я хочу». В этом смысле лирическое «я» поэта не знает не только временных и пространственных границ, но и разграничений пола, отвергая ахматовско-цветаевский ореол вокруг «возлюбленной»: «Белла Ахмадулина сумела избежать подобной участи, сразу же отвергнув традиционную роль «возлюбленной» в качестве главной, основной своей роли»¹. По проницательному замечанию И. Винокуровой, уже в первой книге «**Струна**» (1962) «она уступает ее старинной «красавице»...» Такая подмена далеко не случайна, поскольку ранний романтизм Ахмадулиной (недаром так живуч в ней культ Лермонтова, а антиквару, ставшему невольным соперником Пушкина, — 200 лет) не противоречит ее «стихийному материализму» (П. Антокольский), который потому и «стихийен», что изначально романтичен.

В самом значительном «оттепельном» произведении Ахмадулиной — поэме «**Моя родословная**» (1963) — об этом сказано с обезоруживающей откровенностью:

Мне нравится, что Жизнь всегда права,
что празднует в ней вечная повадка —
топырить корни, ставить деревья
и меж ветвей готовить плод подарка.

¹ Винокурова И. Тема и вариации: Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Вопросы литературы, 1995, Вып. IV. — С. 38.

Однако за универсализующей *надземностью* все чаще проступают конкретные простые вещи, отношения, которые поэтизируются Ахмадулиной и которые всегда угадывались за самым романтическим флером. Гимн дружбе, по-пушкински восторженный и по-пушкински же чело- вечный, вполне реалистичен:

...Да будем мы к своим друзьям пристрастны!
Да будем думать, что они прекрасны!
Терять их страшно, бог не приведи!
(«Мои товарищи», 1963)

Таков же пафос и других произведений той же темы, получившей в поэзии Ахмадулиной высокий статус: «*Зимняя замкнутость*», «*Гостить у художника*», «*По улице моей который год...*».

В более поздних сборниках «*Тайна*» (1983) и «*Сад*» (1987), последо- вавших за вызвавшими полемику книгами: «*Уроки музыки*», 1969; «*Стихи*», 1975; «*Свеча*», 1977; «*Метель*», 1977; «*Сны о Грузии*, 1977, — ее «врожденная сдержанность» и, следует добавить, «врожденное» любо- вание жизнью, соединенное с милосердием, переходит, если можно так выразиться, в сердечный демократизм, обнаруживающий неожиданное родство с некрасовской традицией:

Две не равных вершины вздымали покров простыни.
Вдосталь, мил-человек, ты небось походил по Рассее.
Натрудила она две воздетые к небу ступни.
Что же делать, прощай. Не твое это, брат,
воскресенье.
(«Воскресенье настало. Мне не было грустно ничуть...»)

Проза Ахмадулиной, ее поэтические книги последних лет: «*Созерца- ние стеклянного шарика: Новые стихотворения*» (1997); «*Миг бытия*» (1997); «*Друзей моих прекрасные черты: Стихи*» (1999); «*Зимняя за- мкнутость: Приношение к двухсотлетию А.С. Пушкина*» (1999), «*Зерка- ло. XX век*» (2000) — все полнее раскрывают качество, названное П. Ан- токольским «нравственным напряжением растущей на наших глазах личности» (сравним с замечанием Н.Н. Страхова относительно Л.Н. Тол- стого: «человек, постоянно растущий душою»). Антокольский же отме- тил, что «Ахмадулина гораздо прямее в своем гражданском пафосе, не- жели обычно представляют себе»¹.

В более очевидной степени эти слова соотносимы с также дебюти- ровавшим в 50-е годы (сб. *Флаги весны*, 1955) Робертом Рожде- ственским (1932–1994) — поэтом и публицистом, убежденным в том, что судьба художника «не в духовном уединении и самосозерцании, а в борьбе, непокое, стремлении уловить пульс времени» (А.Г. Боча- ров), автором десяти поэм (в том числе, «*Реквием*», «*Письмо в Трид- цатый век*») и многочисленных песенных текстов, памятных мно-

¹ Антокольский П. Белла Ахмадулина // Ахмадулина Б. Стихи. — М., 1975. — С. 3, 10.

гим: «Огромный город», «Мгновения», «Сладка ягода», «Желаю Вам».

Представление о том, что поэзия середины века «не только шла параллельно с прозой, но в известном отношении и опережала ее»¹, как видим, имеет под собой серьезное обоснование. Наряду с лирикой возвышению статуса поэзии способствовали лиро-эпические жанры, отобразившие эпоху в ее непохожих ракурсах: «Поэма северных рек» Н. Асеева, «Семь дней недели» С. Кирсанова, «Рубрук и Монголии» Н. Заболоцкого, «За далью — даль» А. Твардовского, «Первороссийск» О. Берггольца, «Проданная Венера» В. Федорова, «Строгая любовь» Я. Смелякова, «Семен Дежнев» и «Василий Буслаев» С. Наровчатова, «Шадринск», «Смена дней», «Чужое лицо» В. Соколова. Жанр поэмы подтвердил, что «пятидесятые годы были временем бурной полемики в недрах самой поэзии. Полемика в стихах касалась жгучих проблем политики, истории, нравственности и особенно — искусства, его характера, путей его развития»².

Оперируя другими изобразительными и выразительными средствами, образ эпохи, во всей полноте ее исторических противоречий, создавала проза 50-х годов.

Проза 1950-х годов в России (советский период). Общие закономерности литературного движения, прослеженные выше, наиболее отчетливо проявились в *жанрах прозы*. На прозаическом материале особенно зримо выступили вопросы историзма, соответствия «правды действительности» ее литературному аналогу, постижения «кровного родства жизни с поэзией» (Н.А. Некрасов) в полном объеме его бытийных смыслов. «Каждый из ... писателей, как и вся наша литература, ищет путей наиболее тесной связи с жизнью», — констатировал В. Чалмаев³.

Главная проблема: органического включения личности в процесс обновленного социалистического строительства — опосредованно сказалась в привлечении уже освоенных советской литературой *типов романа*: от «романа воспитания» («Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Честь смолоду» А. Первенцева, «Чайка» Н. Бирюкова, «Продолжение легенды» А. Кузнецова) до социально-психологической и семейно-бытовой его разновидностей с сильным «публицистическим» акцентом, особенно явным в произведениях большой эпической формы («Борьба за мир» Ф. Панферова, «Буря» И. Эренбурга, «Весна на Одере» Эм. Казакевича). Постепенно *личность* становится главным объектом внимания литературы — проза помещает ее в центр типических ситуаций, общих для многих, но сконцентрированных на ней и вокруг нее (таковы *рассказы* очеркового типа: «Пантелеев», «Левашов», «Иноземцев и Рындин», в числе прочих, составляющие цикл «Из записок Лопатина» К. Симонова рубежа 50–60-х годов; «Наш Печорин» — первая новелла в составе повести М. Алексеева «Дивизионка», 1960, и др.).

¹ Современная русская советская литература. В 2 ч. Ч. 1. — С. 128.

² Михайлов А. Ритмы времени: Этюды о русской советской поэзии наших дней. — М., 1973. — С. 20.

³ Чалмаев В. Победы в пути // Вопросы литературы, 1959, № 7. — С. 7.

Для прозаиков, обладающих самобытным языком и стилем, именно эта сторона о назначении творчества выдвигается на первый план: «...деревня, по-моему, — писал Ю.П. Казаков, — у талантливого писателя не может стать прошлым, переходящим. *Ведь происходит не описание, а познание основ, осознание*»¹. Думать иначе — значило стоять «вровень с веком», говорить с ним одним языком, не углубляясь в анализ прошлого и не стремясь исторически осмыслить будущее. Именно так можно определить позицию одного из самых характерных представителей десятилетия, прозаика, обладающего каноническим комплексом литературно-идеологических представлений (они, однако, не оставались неподвижными и прошли свою эволюцию), — В.А. Кочетова (1912–1973).

Судьба Кочетова примечательна в том смысле, что отражает общую тенденцию времени, закрепляемую формулами «единства вдохновения» и «единства в многообразии». Его универсализм в своих «составляющих» типичен для советской эпохи разбираемого периода: происхождение «из крестьян», путевка на караблестроительный завод в Ленинграде, специальность агронома, полученная после окончания сельхозтехникума, работа научного сотрудника на сельскохозяйственной станции. Первые публикации Кочетова — поэтические, касающиеся «злобы дня» (например, поэма «Красные пики» о борьбе китайского народа за свою свободу). В годы войны Кочетов — фронтовой корреспондент «Ленинградской правды» и газеты «На страже Родины».

В основе «главной книги» В.Кочетова — романа «Журбины» (1950–1952) — также биографическая реалья, претворившаяся в характерном для советской литературы топосе «большой семьи» (вспоминая детство писателя, прошедшее в Новгороде, на Торговой стороне, где двухэтажный дом стоял на улице, похожей на «луг и сад», современник писал: «... верхний — деревянный, о пяти небольших комнатах — снимали Кочетовы. Жили они тесно — семья была большая...»)².

Позже «Журбины» воспринимались как произведение, без которого писательская судьба Кочетова предстала бы не вполне реализованной. Универсальность письма, о которой говорилось выше, именно в этом романе достигла предельного выражения: в «Журбинах» как бы сошлись все типы социалистического жизнеоплощения и мироотношения. Читая «хронику» трех поколений, судьба которых срослась с судостроительным заводом на Ладе, читатель погружался не только в текущие события (в них, следует отметить, не было ничего выдающегося), но и в широкий исторический контекст. Для главы рода, Матвея Дорофеевича Журбина, связь с историей ознаменовалась выступелом «Авроры», воплотившись в трудовых буднях его «наследников» — представителей победившего в боях рабочего класса. Правда, автор нередко прибегал к типичным для советской литературы «беглым» перечислениям и упрощениям, история выступала преимущественно фоном, а «рабочий класс» в итоге трансформировался в аллереорию, которой и заканчивался роман: старый мастер Басманов передавал эстафету младшему из Журбиных,

¹ Казаков Ю.П. Две ночи: Проза. Заметки. Наброски. — С. 311.

² Силуанов М. Таким я его знал // Кочетов В. Публицистика. Воспоминания современников. — М., 1976. — С. 271.

Алексею, клепальщику-рационализатору, поднявшемуся на следующую ступень типичной биографии советского человека. Поступление Алексея в кораблестроительный институт в Ленинграде ставит точку в развитии общей идеи, персонифицированной финальной сценой: « — Вот, Алексей, портрет твой, — сказал Александр Александрович в торжественной тишине. — Храни его. Я хранил его с двадцатых годов.

Это был старый плакат — плакат первых лет революции. Рабочий, в мужественных чертах которого, в сильной фигуре, в яростном взмахе рук читалось общее и с Алексеем, и с Виктором, и с Антоном, и с Костей, и с Ильей Матвеевичем, с тысячами тысяч простых тружеников, бьет тяжелым молотом по цепям, опутывающим земной шар. Он бьет со всего маху, он устремлен вперед, он ни перед чем не отступит. Он бьет — и рвутся, падают железные звенья. Гудят материка от этих могучих ударов».

Эпосная широта, публицистичность тона, четкая определенность «места» персонажа в современной действительности, сочетание «линейного» сюжета и конечных «существенных результатов» (П. Строков), обилие «вещественных подробностей» в описании судостроительного производства, иными словами, на разных уровнях демонстрируемая монолитность, слитность «быта» и «бытия» — обеспечили этому произведению Кочетова не только признание современников, но и статус «памятника эпохи».

Лицо автора проявилось именно в полной и отчасти «наивной» идентификации личного с общим, совпадающей с социально-государственными представлениями рядового человека: «если не ошибаюсь, никакие другое произведение Кочетова не встречало такой безусловной поддержки, как именно роман «Журбины», — вспоминал артист В. Самойлов. — Последующие романы Кочетова вызывали споры, вокруг них кипели страсти. С романами этими было так, как может быть только в жизни: ведь и жизнь состоит не из одних только праздников...»¹.

Синтетичность жанра позволяла каждому искать и находить в истории семьи Журбиных «свой роман». «По жанровым признакам «Журбины» в равной мере можно назвать романом как семейно-бытовым, так и производственным, как социально-психологическим, так и романом характеров», не говоря уже о чертах «социально-идеологического, политического романа»², — отмечал критик.

Кочетов и в дальнейшем продолжал вести «романизованную» летопись жизни современников, «дробя» и тут же созидая ее нерушимость на началах идейной и нравственной преемственности. Этим гарантировалось разрешение (борение и конечное преодоление) острейших современных вопросов, создаваемых писателем с единой точки зрения, — она и обусловила в конечном счете присущий ему во всех произведениях «образ стиля». Стилль же становился все более публицистичным, наступательно идеологичным. Соответственно, утрачивалась первоначальная

¹ Кочетов В. Публицистика... — С. 267.

² Строков П. Он шел вровень с веком // Молодая гвардия, 1982, № 2. — С. 245–246.

эпосность и нарастала стихия социальности, требующая от автора активного вмешательства в суть повседневных «битв».

Роман «Молодость с нами» (1951), выросший на основе газетной статьи в защиту нового директора, назначенного в научно-исследовательский институт, разрабатывающий проблемы металлургии, — согласно целям писателя, стал, по преимуществу, романом *идеологическим* («Я... стою за то, чтобы прежде всего рождалось содержание, возникала мысль, идея, которую автор собрался нести читателю»¹). Требовалось показать, как директор-практик, прежде бывший на заводе главным металлургом, всколыхнет «институтское болото» с помощью интеллигентов-единомышленников и, в конце концов, превратит «мертворожденные, пусто-порожные темы» в ценный для отечественной промышленности, дееспособный арсенал. Борьба руководителя-производственника с косной, бесплодно теоретизирующей научной средой (за отдельными исключениями, она показана сатирически) составляет основу содержания романа, традиционно венчаемого победой «молодости»: века, страны, нового поколения, духа — над «консерваторами и бездельниками».

Вместе с тем, центральный герой романа — Павел Петрович Колосов, изображенный с простотой и неброскостью, получился маловыразительным, служебным, явно более необходимым для структурной организации текста (сюжета и конфликта), чем в индивидуальной и неповторимой достоверности. Новым было то, что эпическая панорама времени в этом романе явственно модифицировалась, превращалась в «персонажное», отчасти социально-психологическое *время*. Сознательно (или неосознанно для автора) время в романе не только соединило героев на «одной дороге» или, если смотреть «от противного», — разместило их поразному в пространстве истории. Время вдруг обнаружило себя в том *непространственном* значении, которое вывело роман к началам классического реализма — самой констатацией несовпадения человека с ним, узостью позиции «завершенности» себя в «настоящем», якобы взмывающим над прошлым и освещающим путь в будущее. Героям романа становится не совсем удобно жить в этом «настоящем», как бы они ни воспевали его и что бы ни утверждали.

Нарочитостью отличается эпизод, где приоритет «настоящего» декларируется за счет отказа от прошлого: прошлое отделено навсегда, оно имеет лишь «музейный» интерес, а день сегодняшний «весело» стремится вперед, поскольку «молодость *всегда* с нами». Мифологизация прошлого здесь — это его неактуальная повторяемость и заведомая неподвижность. Прошлое — отработанный и не живой, а статуарный, законченный объект. Павел Петрович говорит представительницам молодого поколения, дочери Оле и ее подруге Варе Стрельцовой: «Для меня в нашем городе — два города. Один — тот, о котором наговорено всяческой всячины в старых путеводителях, город на Ладе, с памятниками, соборами, мостами и мостиками, историческими местами... **Этот город как бы накрыт колпаком,** — резюмирует Павел Петрович, — **идут годы, века,** — **ну что в нем изменилось?** Ничего. Те же дорожки... те же решетки... те же

¹ Кочетов В. Публицистика... — С. 83.

памятники, набережные... А я, как ты знаешь, не любитель музейных редкостей, я люблю живое. — Заборы? — То, что за ними. — А что за ними? — Умей видеть. — Я, кажется, понимаю, о чем говорит Павел Петрович, — сказала Варя. — Об этом, да? — Она указала рукой на строительный кран, который возвышался над кирпичной коробкой будущего здания. — Совершенно верно, — ответил Павел Петрович. — О втором, о новом городе в городе».

Разрушается и впечатление *единовременности* событий, определявшее пафос «Журбиных»: несмотря на историческую разобщенность, они определяли бытие советского человека «на все времена». В новом романе возникает противоположное ощущение *единовременности непонятно-го*, тревожного и отторгающего. Сомнение появляется, несмотря на догматизм исходной «установки» и утверждающее ее стабильность единообразие стиля. Непонятное лишает двадцатитрехлетнюю Олю уверенности в сущем, хотя всякая непонятность для нее (и автора) в итоге «перекрывается» успокоительной ясной мыслью — в данном случае, о неопытности, проистекающей от молодости, неумения выполнять обязанности комсомольского руководителя и т. д.: «Перед нею возникли Нина и Маруся, которых она не сумела помирить, только еще более озлобила, за ними встала Тамара, которая так и ускользнула из института. Вот теперь Люся, которую Оля не умеет защитить от пошлого, дрянного, мерзкого человека. Все они вместе совершили в Олином мозгу какой-то странный круг, еще повернулись, еще... и пошли винтом. Оля, ломая ногти, едва удержалась руками за парапет и, чтобы противостоять страшной силе, которая тянула ее упасть навзничь — затылком о ледяные, скользкие камни, легла на холодный бетон грудью. «Ишь, — услышала она над собой старушечий голос. — Напоили-то сердешную. Беспутная ты, беспутная. Подняй юбочку да выдрать тебя по первое число». Старушка постояла, постояла и побрела дальше, шаркая подошвами. Оля ничего ей не ответила. Не могла». Однако смущающая неясность все-таки остается — на это указывают реминисценции из Толстого и Достоевского, присутствовавшие в журнальной редакции, но приглушенные в книжном варианте.

Интересно, что Кочетов как будто распатывает «границу дозволенного», уходя от догматизма в вопросах «строгой морали». В «наследниках» старшее поколение принципиально ищет не рассудочности, а безрассудства, граничащего с «высоким безумством». Секретарь райкома Макаров, к примеру, готов простить подросткам нарушение дисциплины, если они, хотя бы «понарошку», возвратят утраченный в послевоенной действительности дух героической романтики: «— Я вам вот что скажу, ребята. — Макаров, так же как и ребяташки, сдвинул шляпу на затылок. — Лучше уж вы рвите свои бутылки, только будьте *настоящими людьми*». Отметим, что формула «настоящий человек» входит в число словесных констант соцреализма — критика относилась к «словам-вожатым», «словам-парусам».

Контекст явно опровергает гротескный образ «настоящего человека» как «технологического мутанта», в модернизированной его трактовке рассмотренный в «Словаре культуры XX века» В.П. Рудневым. Напротив, все *настоящее* противится узкому практицизму и бескрылому техноло-

гизму, оно — романтично по своим истокам, соответствуя не «букве», а «духу устава». Аналогичную картину можно видеть и в повести **М.Н. Алексеева «Наследники»**, где «нарушения дисциплины» расцениваются как преданность дисциплине «внеустановочной», внутренне непреложной.

Без героя, заявившего о своем праве называться «настоящим человеком», Кочетов не представлял и любовной линии, выписанной в романе традиционно: «девушка-аспирантка и молодой рабочий-сталевар». По признанию писателя, эта линия не могла бы реализоваться только в «плоскостном» своем течении: «Я придумал, что встреча должна состояться на заседании бюро райкома комсомола, членом которого является моя героиня. Молодого сталевара, по моему замыслу, на это заседание должна была привести необходимость держать ответ за какой-то проступок, за который сталевару надлежало получить строгий выговор, но чтобы, с другой стороны, этот проступок нес в себе и нечто такое, что бы привлекло, заинтересовало, взволновало юную героиню».

В конце концов, «проступком»-«проступком» стало то, что Журавлев ребром ладони разрубил струю шлака при температуре более тысячи градусов. Опыт закончился ожогом и административным взысканием, однако в глазах Оли, познающей жизнь по книгам, ее сверстник-рабочий сразу выделился из массы заводских товарищей: «Таких отчаянных ребят юная аспирантка среди окружающих ее не встречала». В журнальном варианте романа «дерзость» Журавлева проявлялась и при первой встрече с девушкой, что, по-видимому, было впоследствии оценено автором как избыточная подробность: герой способен и имеет право преступать «границу дозволенного» только в случаях, которые, напротив, укрепляют вес и значимость установленных «границ».

Неожиданно допустимое и целесообразное, на взгляд Кочетова, расшатывание «границ» вдруг вышло из-под контроля: атмосфера XX съезда, породившая его «узловой» (М.Н. Алексеев) роман **«Братья Ершовы» (1958)**, сместила прежние критерии, сделав новое произведение прицельным идеологическим выступлением в защиту прежних принципов. В конечном счете, писатель объявил войну всем, кто посягает на устои, — и это не только карьеристы-приспособленцы (столичный «лев» Орлеанцев, изобретатель-неудачник Крутилич, режиссер Томашук, инженер Воробейный, во время войны работавший на немцев). Они, так сказать, составляют лишь рамочную, внешнюю сторону конфликта патриотов советского строя (в первых рядах — династия рабочих металлургического завода Ершовых, представители интеллигенции — директор местного театра Яков Ершов, его соратники в борьбе за «большие, хорошие идеи в искусстве», артист Гуляев, претворивший на сцене образ замученного немцами отца братьев Тимофея, слабый духом, но способный прочувствовать народную правду художник Козаков, его жена — инженер Искра, секретарь горкома Горбачев, пострадавший от собственной либеральной близорукости) и «вредителей», кучки «отщепенцев», из-за которых «приходится все время палки из колес вытаскивать».

Внутренним же и настоящим нервом романа стала убежденность автора в том, что потеряна точка опоры в той действительности, которая,

пусть и временно, допустила («дозволила») перевес «ревизионистов» над преданными ленинцами. Несмотря на четкость акцентов («Я кричал: «За Сталина!», но дрался-то за кого? За партию, за коммунизм, за народ... И вы не пытайтесь на таких, как я, наводить тень»¹), и жизнеутверждающие аккорды в финале (Орлеанцев исключен из партии, Крутилич «исчез», Воробейный разжалован, Томашук окончательно посрамлен и т.п.), несмотря на активизацию сил восстановления нарушенного равновесия: возвращается в обычную жизнь осужденный «вечным» судом братьев власовец Степан Ершов (аллюзия на историю возвращения домой щедринского Степки-Балбеса); Виталий Козаков, будто бы сбежавший от трудностей, возвращается к более мужественной, любимой и любящей жене; совершившая ошибку, граничащую с предательством, секретарь директора Зоя Петровна «прощена» и занимает прежнее место; жертва происков, Платон Ершов, вновь является в должности обер-мастера родного цеха и т.д., — автор бессилен убедить читателя в том, в чем не до конца уверен сам, что ускользает от прямых оценок и идеологических приговоров.

Дмитрий Ершов — главный герой романа — доказательство того, что воплощенный Кочетовым идеал рабочего-интеллигента — лишь *одна* из ипостасей «человека будущего», высвеченная монументальным портретом Козакова (вопреки обобщению: «Какая простота и какая цельность! Какая мощь человеческая и какое величие духа!»). В этом ракурсе не важен (и сознательно «опущен» художником) натуралистический штрих: шрам, уродующий лицо «героя времени», «метка» войны, которая «низводит» образ с идеологических высот в план индивидуально-бытовой. Этот план обнаруживает в Дмитриии необратимо одинокого и «меченого» уже в ином смысле, так сказать, «окраинного» человека (как уже отмечалось, С. Кирсанов подчеркивал, что к Ершовым плохо прививается новое — им хорошо и в родной «мазанке» на городской окраине). Подобно автору и недаром упомянутому Макару Нагульному из «Поднятой целины», Ершов ищет и находит опору в коллективном труде, в непоколебимой вере в правоту и осуществимость революционного идеала. Но на деле, как выясняется из сложного переплетения романских коллизий, это не гарантирует ему полноты реализации *личного в общем*: страсть к Искре Козаковой остается столь же бесплодной, как и любовь к «человеку страдающему», Леле Величкиной (образ, ассоциируемый с героинями Достоевского и Анной Карениной Л.Н. Толстого в плане фатальной близости к самоубийству²). Вписанная в канон соцреализма, типичная представи-

¹ Небезынтересно сравнить это высказывание с точкой зрения Д. Лукача: «Представление о «народе», который не был «затронут» извращениями «культ личности», развивался себе в направлении социализма и строил социалистическое общество, — это представление никуда не годится даже как лживая иллюзия; именно те, кто защищает это представление и оперирует им, лучше всех, на собственном опыте знают, что сталинский режим без остатка пронизывал всю повседневную жизнь...» (Лукач Д. Социалистический реализм сегодня. — Вопросы литературы, 1991, апрель. — С. 74).

² Тема самоубийства становится одной из главных полемических тем «оттепельной» литературы (ср. «Жестокость» П. Нилина, «Пантелеев» К. Симонова). «Возможным сюжетом» судьбы Лели в «Братьях Ершовых»: «Будто пойдешь сейчас, да и

тельница «молодых» Капа, жена Андрея Ершова, после просмотра пьесы «Покинутая» азартно отмечает все, что в вопросах жизни и смерти «фальшивит и сюсюкает»: «Он (подразумевается автор) воображает так: ах, если у нас нет эксплуатации человека человеком, если власть принадлежит народу, если все материальные блага — для народа, то уж чувства, личные счастья и несчастья только этим и определяются, только этому и подчиняются. И неважно — бросил муж жену, бросила жена мужа, кто-то кого-то полюбил, кто-то разлюбил — все мелочь, все чепуха... <...> Но разве отсюда следует, что если в корне изменить производственные отношения, если нет эксплуатации человека человеком, то все непременно будут счастливы и в личной жизни? <...> Вот я и говорю: проблема личного счастья еще не решена».

Действительно, необходимо понять, почему «горновой-доменщик», «отдыхающий рыбак» и тому подобное, что запечатлено на холстах Козакова, значимое и необходимое в социальном окружении, в «нежилой, холодной, неудобной» комнате Виталия и Искры «выглядело таким мертвым», не создающим эффекта жизни. Безжизненным выступает и отточенный профессионализм Орлеанцева на фоне полноты переживаний положительных героев (не получивших образования, но самообразовывающихся), породненных всей душой с орудиями и местом своего труда. Современник отметил, что в «Братьях Ершовых» «Кочетов-романист достигает наивысшей полемической остроты»¹. Вернее было бы сказать, что в определенном смысле романист полемизировал и с собой, с традиционализмом собственных воззрений, который преодолевал, во-первых, еще более весомым идейным догматизмом, во-вторых, откровенно противоречащим ему комплексом нерегламентированных представлений — об иллюзорности самых искренних намерений, если они не подкреплены органикой жизни, не насыщают собой ее действительную «плоть».

Вот финальный аккорд «Братьев Ершовых»: «И вновь перед ним, в огненных искрах, возникла Леля. Нет, он не может ее не найти, Он найдет ее. Непременно. Он возьмет отпуск и объедет все эти города — и Мурманск, и Одессу, и Ростов, Прибалтику... И найдет... Он не может без нее. Он должен с ней, только с ней идти по большим дорогам, которые открываются впереди. Он не успокоится, пока не найдет и не приведет ее в домик на Овражной. На совсем, навсегда.

Так думалось Дмитрию в горячие минуты. Но жизнь — у нее свои повороты, и как там будет в ней впереди, кто же знает?..»

Идеологическое начало вновь оказалось преобладающим в романе «Секретарь обкома» (1961), где центральный конфликт определялся длительным поединком двух партийных руководителей, двух позиций: гражданской — Денисова и «имитирующей преданность партии» — Артамонова. Проблема «точки зрения» (озвученная в докладе Н.С. Хру-

под паровоз кинешься», буквально реализовавшимся применительно к неизвестной «покинутой», с опорой на реминисценцию из Л.Н. Толстого: «Она вспыхнула еще в воздухе, еще не долетев до ковша», — Кочетов вошел в число тех, кто отвергал демагогическую «голословность, героизм наблюдателя» (*Дедков И. Дневник. 1953–1994. — М., 2005. — С. 17).*

¹Алексеев М. Всеволод Кочетов // *Кочетов В. Публицистика... — С. 144.*

щева на XX съезде и столь существенная в «Братьях Ершовых») здесь, в сущности, снялась ориентацией на директивные и житейские реалии, отвечающие «злобе дня» (будто с учетом критики прежнего романа сатирически выведен старгородский поэт Птушков, автор «Оды русской печке», протестующий против «ломки старого, традиционного, кондового»; осуждены поступки имитирующих несуществующие успехи руководителей — примета времени и т.д.).

С любой точки зрения Кочетов оправдывал репутацию, которая прочно закрепится за ним в кругах общественности: на посту главного редактора «Литературной газеты», журнала «Октябрь» (с 1961 г.), в произведениях 60–70-х годов (роман «Угол падения», повесть «Чего же ты хочешь?» и последнее незавершенное произведение «Молнии бьют по вершинам») — он неизменно «занимал наступательную, резко непримиримую позицию по отношению к своим оппонентам» (В. Шошин).

Начиная со второй половины 50-х годов актуализировалось идеологическое значение метафоры «битвы» — ключевого образа эпохи. «Буря войны» (В. Каверин) сменилась рядовым, но не менее яростным сражением сторонников подлинного искусства с адвокатами искусства без искусства, литературы как средства пропаганды. Критика прямо писала об этом, опираясь на манифесты соцреализма в романе В. Кочетова «Братья Ершовы», подвергая литературное творчество селекции, отбирая из него лишь то, что способствовало победе над политическим врагом: «Вспомним 1956–1957 годы — годы ожесточенной идейно-литературной полемики, — писал А. Елкин. — Из-за рубежа шла бешеная атака на искусство социалистического реализма, на принцип партийности литературы. Вновь были подняты сомнительной белизны знамена «чистого искусства». Вновь всеми способами рекламировалась буржуазная «свобода творчества». В этой обстановке... некоторые писатели пошатнулись, заколебались, поддались чуждым влияниям ...»¹.

Обобщенный портрет «антипатриотов» включен В. Кочетовым в повесть «Чего же ты хочешь?» (1969), где центральным героем становится противостоящий им литератор: «... эти мастера литературной игры крапленными картами все распухали, разрастаясь чуть ли не до вселенских масштабов. <...> «Великолепная пятерка» рубила направо и налево всю ту советскую литературу, которая открыто и честно служила делу народа, партии, делу рабочих и крестьян, — литературу социалистического реализма. Методы ее «работы» удивительно совпадали по форме и по существу с теми методами, которыми в борьбе против советской литературы пользовались буржуазные зарубежные носители. Насмешка, фельетонность, передергивание, подтасовка цитат, намеки и догадки, полное игнорирование существа произведения, того главного, во имя чего оно написано».

Метафора битвы, таким образом, формировала представление о литературе как идеологической арене, буквально и опосредованно привлекавшей к себе читателя: критерий авторской «правоты» определялся

¹ Елкин А. Дыхание жизни, дыхание современности: Заметки критика о современной теме // Знамя, 1958, № 11. — С. 203.

массовостью прочтения книги, способностью автора сокращать дистанцию между действительным и вымышленным.

К числу наиболее «читаемых» писательниц 50-х годов следует отнести Галину Евгеньевну Николаеву (1911–1963), чьи романы *«Жатва»* (1950) и *«Битва в пути»* (1957) составили «классику» соцреализма, по другой шкале определяясь как продукция добротного беллетристического уровня.

Страстность тона и насыщение уже привычных производственных коллизий накалом подлинного драматизма, сложная психологическая нюансировка, существенно корректирующая заданный изначально эпический размах, способность к соположению разных и не всегда подлежащих потенциальному единению «точек зрения» — как следствие интуитивного, а позднее осознанного неприятия несовместимых с «жизнью народа» «догм ради догм» — все это сделало Николаеву явлением не только в пределах исторического момента времени, но и в контексте творческих глубинных закономерностей литературного развития.

Как и в других образчиках жанра 50-х годов, в лучшем романе Г. Николаевой *«Битва в пути»* панорамное *вступление* задавало точку отсчета, диапазон душевных интенций и передвижений центральных героев во времени и пространстве. Вместе с тем, начало *«Битвы в пути»* (похороны вождя) объективно перекрывало создаваемую самой писательницей «границу дозволенного». Цепь вопросов и ответов, представленная обозрению читателя, одновременно фиксировала контуры проблем и явственно обнаруживала их различный «масштаб»: «Что же отразилось в этой смерти? Многие смешались в эту ночь. Величавое движение людских колонн в скорбной тишине зала и кровавая давка на площади... Белый юношеский лоб, падающий под копыто, и старик, который хочет примоститься зайчиком на заднем колесе... Продиктованный волей и сознанием путь народа в Колонный зал и движение, подобное стихийному движению железных опилок, притянутых силой магнита...»

Книжность стиля (с сильным налетом «клишированности», с узнаваемыми реминисценциями из Пушкина и Гоголя) здесь становится прибежищем от непреодолимой реальности истории, от непостижимых, недоступных ищущему сознанию как автора, так и ее современников парадоксов бытия.

В первой журнальной публикации момент карнавализации был сатирически утрирован: «С ярких даже в полусвете кабины губ Вальгана слетали отрывистые фразы: « — Какое величественное проявление народного горя!.. Когда, где в истории человечества было подобное?! Осмысли, осмысли, что творится!..»

Шофер внезапно рассмеялся, указывая наверх. Десятки людей смеялись, закинув головы. Надломились перила балкона, и женщина повисла на выгнутых прутьях как раз над прожектором. Очки и модная шляпа держались чудом. Ее пытались втащить обратно, а она странно, по-лягушину, двигала руками и ногами. Немолодое добропорядочное лицо ее было искажено испугом, из-под каракулевого мантио выглядывали зеленые рейтузы.

— И шляпа, шляпа с пером! Ох, мочи нет! — хохотали в толпе. — За-молчите! Смех! В такую минуту!

Но так смешон был контраст меж шляпой и пером, испуганными глазами в очках и лягушиной позой, что даже Бахирев улыбнулся»¹.

Нагромождение «разноэтажных» (по выражению В. Дудинцева) подробностей переходило в формулу «все смешалось» и затем в главный вопрос, нависающий над всем: «Что умрет с этой смертью? Что будет жить вечно?» И писательница отвечала на него, как бы «снимая» все то, что в дальнейшем может произойти с ее героями: «Все по-разному, каждый по-своему, а все-таки *все об одном... Народ об одном... О том, о чем мы. Что будет дальше?*»

По сути дела, последний вопрос уже не имеет содержательного наполнения, он риторичен и, как любое «смутное знание» (Р. Барт), мифичен. Пафос, определяемый понятием должного, стремительно набирает силу, не замечая вопиющих «противоречий» и преодолевая их силой «душевной» веры (В. Панова). В романе Г. Николаевой об этом сказано недвусмысленно: «Ощущения еще были ошеломляющими, расплывчатыми и не помещались в слова. Намного легче было ему определить то, что хотелось сохранить в памяти навсегда. Великая высота и слитность народных мыслей, объединявших в эту ночь миллионы. Безудержное и возникшее по воле бесчисленных сердец движение к одной цели! Это было вечным и непреходящим, и утрата этого значила бы для Бахирева утрату самого себя». Но, не совпадая с безусловностью заданных установок, конфликт главного инженера Бахирева (в будущем — директора преобразенного им завода) и прежнего его главы, честолобивого и неразборчивого в средствах Вальгана выглядит как естественно развивающийся, включающий в себя «обертоны» действительности, романский «диалог». Процессы жизни для Николаевой оказываются не менее важными, чем идеологический тезис, — поэтому не вполне уяснившийся (и за это подвергшийся критике) образ Тины стал ее подлинным открытием, потребовав много душевных сил. При четкой определенности производственно-бытовыми и историко-биографическими реалиям (на всей судьбе Тины лежит печать эпохи: ее отец стал жертвой сталинских репрессий) личность героини, по видимому, не подлежит регламентации ни в одной из «стационарных» сфер. Критика дала ей определение «роковой женщины» (Т. Тимофеева), обреченной на скитания, не способной двигаться в русле общего потока к общему «счастливому» уделу, уготованному для советских людей².

Подобным образом не были доступны ясному уразумению и Леля в «Братьях Ершовых» («Что хотел сказать автор, создавая этот образ?»), и Нора из романа В. Пановой «Кружилиха»: в юношеских мечтах ее явственны знаки «вечных» трагедий: «Демон убил Тамару смертельным ядом своего лобзанья, Отелло задушил Дездемону. Анна Каренина бросилась под поезд...»

¹ Октябрь, 1957, № 3. — С. 6.

² Неприкаянность Тины, непреодолимость последствий ее роковой красоты («опасная красота», «угрожающая красота») Николаева удостоверила и в наброске продолжения романа, который должен был называться «Директор Бахирев» (глава «Тина»).

«Вечные вопросы» (читатели простодушно называли их вопросами «личной жизни») отвоевали место в литературе, как писал об этом Б. Слуцкий:

Вопросы, словно в прошлом веке,
Вопросы точно те же.
Кто виноват, как быть, что делать, —
Звучат сейчас не реже...

Подобно Леле, Тина (после расставания с Бахиревым) удерживается от самоубийства, которое представляет себе по Толстому и по Блоку: «Ей вспомнилась Анна Каренина. И вдруг стало ясно, что все это уже было.

Женщина, звавшаяся Тиной, ласкавшая Дмитрия и лгавшая мужу, уже умерла, и все уже позади: и неумолимый грохот колес, и предсмертный жаркий порыв к жизни..., и мертвое, ко всему безразличное тело, бесстыдно отданное на погладение... Все это уже было с нею.

Женская жизнь ее отжита, кончена, раздавлена колесами. Что в ней осталось жить? Что, какая сила несет ее не под колеса поезда, а в поезд, в путь, в новую дальнюю дорогу?»

Тину спасает мысль о том, что «лучшие бойцы всегда под огнем». Однако присутствует и «толстовская» мотивировка: «начинается жизнь, очищенная от лжи». Потерянность в мире — при страстной жажде невысшего самовыражения в нем — придает этому образу известную ирреальность, начала которой угадывались уже в «симфонической интродукции» (Ст. Злобин) вступления.

«Искусство правды — это искусство сперва анализа, а потом такого синтеза, чтобы в привычном открылось и прекрасное и страшное»¹. Такую именно, ушедшую в подтекст «романность» являет «Битва в пути» с ее отбраженными в неоднородной структуре текста «языками эпохи» (М. Бахтин). В одном из вариантов плана **«Рассказов бабки Василисы про чудеса»**, писавшихся уже в 60-е годы, Г. Николаева показала эту тайную диалектику, не пытаясь уже свести ее к «общему знаменателю»: «...вера, как масло, всегда сверху. Без усмешки нельзя — много крушено-рушено. Либо плакать, либо смеяться! Лучше смех, чем слезы! <...> Тайники души. Свет и горечь силы необычной <...> заполненность жизни. Противоречие — скепсис и вера. Переход одного в другое. <...> Вечное борение мечты и иронии»².

Сходными чертами поэтики отмечен роман **Владимира Дмитриевича Дудинцева (1918–1998) «Не хлебом единым» (1956)**. При достаточно традиционном сюжете, состоящем в противостоянии талантливого изобретателя, коммуниста Лопаткина функционеру и корыстолюбцу, все-сильному директору комбината Дроздову, а в его лице — всем представителям советской бюрократии, — качественно новой стала *позиция героя*. В бескомпромиссности, основанной на невозможности принять навязываемый образ мыслей и типаж социального поведения, санкционированный системой, критика — не без оснований — видела посягательство на

¹ Николаева Г. Наш сад... — С. 288. Курсив Г. Николаевой.

² Там же. — С. 258.

весь советский строй и угадывала бунт, который уже нельзя было свести к так называемому конфликту «хорошего» и «лучшего».

Главный герой романа мужественно проходит череду препятствий на пути внедрения в производство изобретенной им труболитейной машины. В итоге он одерживает победу, путь даже и на одном этапе борьбы и на короткий миг.

Вместе с тем, некая высшая субстанция (не столь существенно, диктуется ли она официальной «программой» или, напротив, находится с ней в отношениях активного противоборства) и здесь общественно актуальна и в государственном смысле — неоспорима. В романе Дудинцева эта субстанция обретает едва ли не *мистические* черты, определяя поэтику романа и «выпадение» присущих ей особенностей из палитры социалистического реализма.

«Похождения» Лопаткина, суть которых в «битве» реальных и мнимых ценностей, «мертвых обитателей» (Н.В. Гоголь) и «живых», взыскующих познания «душ», — не только обыденны, но и — в высшем смысле — непредсказуемы, непереложимы на «простой язык», подобно «бурям», внезапно меняющим «картину мира». Внешне и внутренне Лопаткин переживает «скачки времени», однако ему дано поверить собой и метаморфозы пространства (кроме гоголевского и щедринского, на повествовании лежит ощутимый булгаковский налет): «Дмитрия Алексеевича уже не удивляли новые истории с многообещающей завязкой, даже если они налетали так неожиданно. Встречая их, он вел себя теперь ровнее, заранее предвидя одинаковый для всех этих историй исход. Пока он ехал в серой «Победе», *в его душе пролетела еще одна трехминутная буря — сломала деревья, снесла крыши*, — но, сжав губы и закрыв глаза, он быстро утихомирил ее, затаил все разрушения». В этот раз Лопаткину выпадает удача — ему предлагают работать над новой машиной — и стихия в его душе обретает иной характер: «Берусь, — сказал Дмитрий Алексеевич, чувствуя, что *новая, радостная буря поднимается в нем...*»

Уясняется, что так называемое «воображение» исследователя в действительности куда реальнее, жизнеспособнее, чем оснащенный щеголеватой материальностью «мундирный реализм». Признаки чуждого (и даже враждебного), ненавистного официозного мира даны *метонимически* (в манере позднего Толстого) и высвечены через также узаконенный толстовской прозой прием «остранения». Восприятие Лопаткина именно так «подает» и «красивые шторы», и «дорогой чернильный прибор», и «белый, с голубыми и красными узорами, ковер» в кабинете, где сидят «в дорогах креслах» или «медленно» ходят по «белому ковру» «начальники и инженеры, и щеголеватый генерал в черном костюме с голубыми лампасами и гражданскими белыми погонами». Совсем иная обстановка — и иная поэтика — применяются к «ирреальному» миру изобретателей, размещенному в обычной коммунальной квартире. Этот мир узнаваем по приметам лесажевской стилистики, он — носитель средневекового «мистического» колорита, включенного в «натуральность» как ее необходимый компонент: «Прежде всего Дмитрий Алексеевич увидел большую фарфоровую ступу на столе посреди комнаты, а рядом со ступой — сковородку с голубоватым салом. К этому салу пристыла оболочка

раскрытой книги с латинским шрифтом, брошенной на сковородку. Тут же, на столе, около немытого стакана лежали листы рукописи, развернутые веером и придавленные тяжелыми керамическими плитками и кубиками — это были, видимо, изделия «профессора».

Гротесковость образа «двойника» Лопаткина, его наставника и спутника — чудака-профессора, изобретателя Бусько — позволяла обобщить (придав значение цикличности) то, что в линейном сюжете Лопаткина ускользнуло бы, растворясь в «потоке» повседневности. Именно второстепенный персонаж — «полусумасшедший мудрец» Бусько — олицетворяет вечный тип идеалиста-фантазера, преступившего границу возможного и ради этого принявшего годы забвения, страха (Евгений Устинович панически боится секретных служб), утешение в несчастной «слабости» и т.п. «Странный» Бусько творит чудеса с огнем, технология которых умрет вместе с ним в пожаре, навсегда похороненная в сундуке под полом в «комнатке изобретателей». В финале (после возвращения Лопаткина из заключения) возникает вопрос о том, существовал ли такой человек вообще или природа «подарила» его Лопаткину как весть о себе самой, о вечных животворящих силах, которые перестаешь замечать в суете бюрократической «вымороченности».

Бусько существует «на грани миров», буквально воплощаясь как культурный архетип: «Старик рассматривал публику в партере и ложах и, как Мефистофель при докторе Фаусте, то и дело шептал Дмитрию Алексеевичу на ухо, напоминая о том, что душа его продана». Не менее явственны в его образе и следы «неистового романтизма», не исключавшего в свое время «натуральный» компонент¹: «— Я вижу, прежде всего, что это настоящие деньги, — сказал Дмитрий Алексеевич. — <...> А если они «оттуда», то тем более мы должны как можно скорее их истратить. Мы ведь не давали дьяволу расписки кровью! — Кровью! — Глаза старика сделались страшными...»

Архетип огня отзывается и в многообразных метафорах *творчества*, восходящих к началам романтической эстетики, — в ее категориях выражена любимая авторская мысль: «Человек должен быть кометой и светить, не замечая того, что сгорает драгоценный живой материал».

Совершенно иной стилистикой характеризуется тематический пласт, предваривший утверждение в литературе **деревенской прозы**, для 50-х годов соотносимой с журналистской деятельностью и художественно-очерковыми произведениями **Валентина Владимировича Овечкина (1905–1968)**. Именно с ним, прежде всего, соотносили образы «борцов» против «монументов», «тайнств власти» и ее орудий — «помпезности и секретности» (Г. Николаева), олицетворением чего стали широко известные **«Районные будни» (1952–1956)** — первоначально очерк (опубликованный в «Новом мире»), а затем и *книга очерков* с одноименным названием. Здесь впервые заявила о себе «горькая правда о колхозной деревне тех лет, горячее стремление автора докопаться до самой сути явлений жизни, во что бы то ни стало разрешить назревшие проблемы...»²

¹ См.: Виноградов В.В. Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы... — С. 76–100.

² Литературная газета, 1966, 15 марта.

Критик Г.Ленобль отметил неожиданное, на первый взгляд, сходство между до-оттепельным типом Борзова из книги Овечкина и относящимся к эпохе *после* XX съезда образом секретаря обкома Бликина («Битва в пути»): «Фигурой Бликина Г. Николаева продолжает начатое Овечкиным, но не только продолжает, а и развивает». Речь идет об углублении портрета партийного руководителя, который действует «по разнарядке», которому чуждо стремление «прощупать своими руками истину», как сопородно оно Бахиреву или центральному герою «Районных будней» Мартынову. Несмотря на то, что Бликин несравнимо более специфичен («В психике Бликина причудливо сплетались искренность и приспособляемость»), критик прав, видя в нем и Бахиреве, то, чему Н.Я. Берковский дал определение «фигуры направления». Именно Овечкин показал во всей жизненной плоти, что такое на практике «партийные и советские работники: хорошие и плохие, проявляющие щедрую инициативу и действующие с оглядкой на бумажку...»¹ Борзов и Мартынов (первоначально — первый и второй секретари райкома) воспринимались как образы нарицательные, а их автор — как создатель произведения «поворотного значения» (А.Т. Твардовский).

Вместе с тем, Овечкину удалось избежать схематизма, свойственного ряду произведений 50-х годов, — его публицистика ни в малой степени не напоминает «блокнот агитатора»; с другой стороны, она лишена «созерцательности», фиксирующей «существенное», но не подымающейся до обобщений этой «существенности» в «прямой» авторской «речи»². Если *очерки* современника Овечкина, **В. Тендрякова**, вызывали у А.Т. Твардовского аналогию с народнической прозой А.И. Эртеля и Н.В. Успенского (воспроизводящих жизнь на уровне «мышления» персонажей), то Овечкин, несомненно, продолжил традиции Г.И. Успенского. В духе автора «Власти земли» и «Разоренья» выдержана полемическая речь Мартынова, пафос которой в том, что советский руководитель должен прочувствовать жизнь народа «изнутри», стремиться к тому, чтобы жить с ним одной, общей жизнью: « — Напрасно посмеивался! Не в наших правах изменять законы, издавать новые указы, да. Но мы обязаны доводить до сведения наших руководителей все, что слышим в народе, думы народа. Твои трактористы — люди государственного ума. Они хотят, чтобы наши <...> МТС стали действительно могучими государственными предприятиями в деревне. Они понимают, что здесь — передний край борьбы за урожай. Они думают о своей МТС и колхозах не только в служебное время, как некоторые из нас, руководителей. Мы в колхоз приехали и уехали ... А для них это дом».

Точка зрения автора проявляется в существенном уточнении: «советская справедливость» — это «крестьянская справедливость». В лучших очерках: «**Районные будни**», «**На переднем крае**», «**В том же районе**», «**Своими руками**», «**Трудная весна**» — Овечкину удалось полностью избежать мифологизации действительности, безыскусностью тона скорректировав «установочное» соотношение между истиной и вымыслом.

¹ Ленобль Г. На новом этапе: Читая и обдумывая «Битву в пути» // Вопросы литературы, 1959, № 7. — С. 28.

² Твардовский А.Т. Письма о литературе. — С. 128–129.

Устремленность автора к вовлечению каждого в процесс социалистических преобразований произвела на привыкшего к «отстраняющей дистанции» читателя ошеломляющее впечатление. «“Будни” обсуждали на партийных собраниях и активах: обсуждали, понятно, не их художественные особенности, и не характеры персонажей, а актуальные общественно-экономические проблемы..., дабы найти в книге ключ к собственным наболевшим вопросам. Художественное произведение обсуждали как политический документ, как выступление центрального органа, — эффект, необычный даже для нашей литературы...»¹, — констатировал исследователь творчества Овечкина Л. Вильчек.

Непритязательные рядовые подробности крестьянской жизни, с которой автор словно бы отождествлялся («Очерку пока нет продолжения, так как пишется он почти с натуры», — так заканчивался первый очерк цикла), но которой — как писатель-гражданин — придавал самое общее, социальное и нравственное значение, — предопределили роль и место Овечкина в развитии такого литературно-этического феномена, как *деревенская проза*. Это же сделало его объектом не только безграничного уважения, но и тенденциозной критики. Как и в отношении В. Дудинцева, дискуссии «вышли за пределы литературы», по замечанию Л.Я. Гинзбург. «В этом стихийно-наивном формализме произвольно раскрылось укоренившееся представление о литературе как замкнутой системе условного правдоподобия (иногда довольно ловкого), которую нужно тщательно оберегать от прикосновения с действительностью, — иначе она взорвется»².

Тенденцию выйти «за пределы литературы» в не меньшей степени обнаружила и **военная проза** 50-х годов. Подразумевая «фронтовое поколение» писателей, которое составили К. Воробьев, В. Богомолов, В. Астафьев, А. Адамович, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Быков, Ю. Гончаров, Е. Носов и др., И. Дедков писал: «Они начинали по-разному и не обязательно с военных сюжетов, но во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых годов некоторые из них написали книги поразительной идейно-эстетической солидарности, единой гражданской направленности, открывшие новый период в развитии советской военной прозы»³.

Вместе с тем, ощущение «нового периода», озаменованного появлением «этапных» произведений: «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева, «Южнее главного удара» (1957) и «Пядь земли» (1959) Г. Бакланова, «Иван» (1957) В. Богомолова, «Журавлиный крик» (1959) В. Быкова, «Живые и мертвые» (кн. 1 — 1956–1962) К. Симонова — во многом объяснялось атмосферой наступившей оттепели, представлением о новом качестве гражданской смелости, в меньшей степени предполагая художественный анализ текстов и соотносимых с ними понятий: «лейтенантская проза», «окопная правда».

¹ Вильчек Л.Ш. Валентин Овечкин: Жизнь и творчество. — М., 1977. — С. 113.

² Гинзбург Л. Записные книжки... — С. 209.

³ Дедков И. Василий Быков: Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 25–26.

Наибольший интерес сегодня представляет *контекстовое* обращение к военной прозе с точки зрения не только утверждаемой ею общественной позиции, но и становления *органики стиля*, ярко выступившей на фоне литературных исканий писателей-предшественников. Подступы к художественным открытиям В. Богомолова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова и др., несомненно, содержались в произведениях В. Некрасова («В окопах Сталинграда», 1946), А. Бека (цикл повестей «Волоколамское шоссе», 1 и 2 книги — 1943, 1944), Эм. Казакевича («Звезда», 1946), В. Пановой («Спутники», 1946), в рассказах М. Шолохова «Наука ненависти» (1942) и А. Платонова «Возвращение» (1946), лирических новеллах К. Воробьева начала 50-х годов («Подснежник», «Гуси-лебеди»). Те, кто позднее подошел к военной прозе, гордились своей преемственностью, продолжая поиск *честного* слова о войне; вместе с тем, они ощущали и свою непохожесть — в изображении известного круга предметов, в способе их видения и понимания с не актуальной ранее, а теперь востребованной точки зрения.

Если прочертить линию оформления военной прозы, то к концу 50-х годов станет явным ее стремление к новому уровню не только идеологического, но и художественного осмысления, к преодолению прямолинейности, декларативности, патетики и, с другой стороны, «голой» информативности, публицистичности и описательности, часто присутствовавших в разъятом виде в стиле писателей той же литературной направленности 40-х годов.

Сформулированную автором-повествователем задачу объемного, целостного освоения военной темы находим уже в «Волоколамской шоссе» А. Бека: «Я... искал человека, который мог бы рассказать о битве под Москвой, — человека, чье повествование охватило бы замысел и смысл операций и вместе с тем повело бы туда, где проверяется и решается все, — в бой». Двудеиная нацеленность такого рода (восходящая к «генерализации» и «мелочности» в художественном методе Л. Н. Толстого) и реализуется писателем буквально: для себя он оставляет роль «всего лишь добро-совестного и прилежного летописца», воспроизводящего (со слов панфиловца, бывшего старшего лейтенанта Баурджана Момыш-Улы) истинное соотношение сил, управляющих поведением бойца. С точки зрения А. Бека, главное — назвать факторы общего и частного значения «своими именами», разбивая риторику «установочных» истин¹ и ложных «красивых» слов. В этом случае, однако, «правдой» объявляется *единственно* правда войны — как особого состояния мира, отделенного от иных его состояний и признанных ценностных критериев. Таков смысл страстной речи Момыш-Улы о «самой сильной любви и самой сильной ненависти» на войне, о «совести солдата», о «жгучей радости» «боевого подвига», которая совсем иного свойства, чем, например, радость любви, творчества и

¹ По воспоминаниям В. Воробьевой, К. Д. Воробьев, автор повестей «Крик» и «Убиты под Москвой», не раз говорил о том, что «в нашей литературе правдивых произведений о войне единицы, и то, как правило, с определенной полей полуправды. Основной поток литературы о войне — это иллюстрация в художественной форме официальных установок, как следует оценивать события 1941–1945 годов...» (Воробьев К. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1993. — Т. 3. С. 426).

материнства. Равным образом, в качестве превалирующих, рассматриваются сила «страха», «сознание долга и инстинкт самосохранения», «третья сила — дисциплина» и т.д. Однозначны и многократно усиленные авторской патетикой идеи любви и ненависти в произведениях, где предметом главного внимания остается *сама война*, с ее жестким делением на «своих» и «врагов», яростной непримиримостью к человеконенавистнической морали фашизма и высоким пафосом любви к отечеству, потому что «Родина — это ты! Убей того, кто хочет убить тебя!» («Волоколамское шоссе» А. Бека, «Наука ненависти» М. Шолохова, «Подснежник» К. Воробьева и др.).

В новых исторических условиях ненависть «в чистом виде» (как и все, что предполагало и даже требовало одномерности) осложняется проекциями уникального и потому отчасти загадочного душевного мира¹. Сдержанная манера Ю. Бондарева или недосказанность В. Богомолова в изображении главного героя «Ивана» Буслова (известного под именем Бондарева), мальчика с военной судьбой, не имеющего возраста («Он был совсем еще ребенок, узкоплечий, с тонкими ногами и руками, на вид не более десяти-одиннадцати лет, хотя по лицу, угрюмому, не по-детски сосредоточенному, с морщинками на выпуклом лбу, ему можно было дать, пожалуй, и все тринадцать»), легко меняющего облик (то «герой», то убогий «попрошайка»), принимающего на себя физические тяготы, непосильные для взрослого разведчика, но не чуждого и детским играм и потребности в родном тепле, — в сущности, имеет уже другие мотивации сравнительно с лаконичной хроникой войны у В. Некрасова или экспрессивно-романтической словесной живописью у раннего К. Воробьева.

Ю. Бондарев, В. Богомолов, Г. Бакланов составляют иной ряд прозаиков, которые уже не «спешат», по выражению И. Дедкова, «назвать» и тем самым «закрепить» *характер* человека в наиболее соответствующем ему рисунке жизненного поведения. В результате создаются парадоксальные сочетания свойств персонажей из числа *рядовых* участников сражений на Днепре, Днестре, Волге (ведь «...не всем на войне достается флаги водружать. Больше воюют безвестно, — говорит командир батальона Бабин в «Пяди земли» Г. Бакланова). Но «безвестность» теперь не делает персонажей «фоновыми», увеличивая их человеческую значимость особыми художественными приемами. Проблема «обыденности» войны, заданная повестями В. Некрасова и Эм. Казакевича, раскрывается не в констатации неисчислимых подробностей протекания военных будней («драгоценнейших деталей окопного быта», по справедливому замечанию А.Т. Твардовского), а в познании по-чеховски скрытой за ними беззащитной человечности: здесь и еда, и сон, и физическая немощь, и постыдность страха, и голос честолубия, и острая тоска по жалости, и мечты о любви.

«Чудом» выживший лейтенант Мотовилов в «Пяди земли» видит проступок и наказание близкого себе Никольского уже не только с военно-дисциплинарной стороны (ее приоритет не подвергается сомнению),

¹ Первые критические отзывы своеобразно подчеркнули это новое мировоззренческое качество: «Какая-то смутность, идейная и художественная нечеткость чувствуются во всем повествовании...» — так аттестовывалась повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» (Комсомольская правда, 1958, 25 июня).

но и со стороны «обстановки» и индивидуальных обстоятельств не безразличного ему конкретного лица: «Раньше всех на плацдарме малярия началась у него, он был моложе нас и больше ослабел. Но теперь уже только одно имело значение: он в ту ночь отвечал за посты и караулы и заснул». Разведчик Холин в повести «Иван» В. Богомолова «грубоват, а порой развязен и циничен», но при этом трогательно нежен к мальчику, осторожен и одновременно дерзок, обладает отточенным профессионализмом и гибнет как герой. Лейтенант Ермаков в повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» еще более развернут как художественный образ и парадоксально противоречив, что отражают «гибридные» конструкции. Языковые «сращения» объективно разрушают «анкетный» образ «положительного героя»: «... молва о нем как о смелом офицере давала ему возможность беззастенчивой свободы, что было дорого ему...» Санинструктор Шурочка, при несомненном авторском сочувствии к ней, показана с разных точек зрения — среди них и та, которую в определенном момент выражает застенчивый лейтенант Кондратьев: он стеснялся «ее внешней девической чистоты и легкой вызывающей доступности». Примеры можно умножить.

Если в «Окопах Сталинграда» В. Некрасова острая сюжетная коллизия — А. Бек обозначил ее как «Судите меня!», Эм. Казакевич — как столкновение «непреклонности» и «жалости» — разрешалась твердым и суровым приговором фанатичному службисту Абросимову, погубившему в бессмысленной атаке батальон, а в «Волоколамском шоссе» — расстрелом струсившего сержанта, перед боем искалечившего себе руку, причем гипотетическая ситуация «прощения» лишь подчеркивала неизбежность и правомерность наказания, — то в повести Ю. Бондарева поступок полковника Иверзева, санкционировавшего гибель двух батальонов, по воле автора не подлежит *прямо* суду. В данном случае, важнее потаенное внутреннее беспокойство самого Иверзева и возможность приговора себе (в повести допускается и такая сюжетная альтернатива¹). Не гипотеза, а сама реальность в бесчисленных вариациях самоосуществления диктует законы истолкования конфликта и, главное, не настаивает ни на одном из них.

Примечательно, что если Абросимов *нарушает* приказ старшего по званию да при этом еще и не признает за собой вины, то Иверзев, напротив, строго *выполняет* приказ, соблюдая «границу дозволенного», четко следуя дисциплине и идее необходимости, которая, как доказала военная проза 40-х годов, идет в ущерб человечности, не имея права применяться к отдельным судьбам.

Вопрос, к которому в повести Ю. Бондарева «Последние залпы» подошел капитан Новиков, не подлежит «установочному» решению: «Но где оно, добро в чистом виде? Где? Его не было на войне». Очевидно, осмысление его предполагает сосуществование правды «военной» (Новиков, безусловно, не должен сомневаться, посылая бойца на смерть и не будучи в состоянии предвидеть результативность отдаваемого приказа) и

¹ О колебаниях автора относительно возможностей разрешения главного конфликта повести «Батальоны просят огня» см.: Федь Н.М. Художественные открытия Бондарева. — М., 1988. — С. 25–26.

общечеловеческой, универсальной правды, по определению Л.Н. Толстого, относящейся не только к войне, но и ко «всему миру», к «настоящей жизни людей». Бондаревым и Баклановым доведен до трагической высоты вопрос о «*границе дозволенного*» на войне — в обстоятельствах, когда непреложность обязательного выявляется с особой ясностью, на грани жизни и смерти. И все же Ермаков в повести «Батальоны просят огня» открыто обвиняет старшего по званию Иверзева в преступном небрежении к людям, которое не объяснишь и в самой образцовой «докладной». Он решается лгать батальону, обреченному на гибель. «Час назад дивизия пошла в наступление», — говорит он заведомую неправду и не чувствует угрызений совести: «Если батальон погибнет, то с верой. Без веры в дело умирать страшно...»

Мотовилов же в «Пяди земли» с душевной болью вспоминает о том, что не позволил себе понять то, что запечатлелось во взгляде безропотно подчинившегося его опасному приказу солдата — лишь в предсмертные минуты невысказанное Шумилиным облекается в слово: «Жена умерла, получил письмо... Нельзя умирать мне... Детишек трое. Помощь мне надо!..» Неуверенность в том, нужно ли было «закрыть» в себе что-то, чтобы не видеть вдруг «непривычно и жалко» пережившегося лица Шумилина, подкрепляется тем, что за счет вот таких «безвестных» героев получают возможность благоденствовать трусы и подлецы, подобные оберегаемому начальством «музыканту» Мезенцеву. И вообще, неколебимая «отгороженность» себя от неположных, неуставных отношений расценивается теперь как граничащая с нравственным преступлением бесчеловечность: не случайно применительно к Иверзеву читателю по-толстовски «навязываются» подробности, открывающие, что полковник «силен, властолюбив, неподатлив»: «сильная белая рука», «холодный ... взгляд», «синие самоуверенные глаза, в которые ничто не проникало».

Словно наперекор такой расчетливой самоуверенности, мифологизуется возможность «невероятного» в условиях войны. Теперь она выступает в качестве антиидеологического фактора, который выше логики и вернее точных расчетов. В рассказе К. Воробьева «Гуси-лебеди» радистка Таня самовольно покидает партизанский отряд, подвергая смертельной опасности себя и других, чтобы вызволить, по ее предположению, находящегося в плену у фашистов, любимого человека. «Невероятно» — но вполне отвечает законам «настоящей жизни» — и то, что свидание любящих, символизирующее их победу над войной и послевоенным одиночеством, все-таки состоится.

«Летописьность» буквальная, рождающая «линейный» сюжет («Окопы Сталинграда», «Звезда», «Спутники», документальная проза военных лет) обретает *беллетристичность* и даже занимательность, как в романе К. Симонова «Живые и мертвые».

Актуализуется проблема мотивации «сцепления» сюжетных звеньев, необходимость отобразить через отдельно взятое звено перипетии *всей* человеческой судьбы. Явная непредсказуемость ее течения, гротесковая фантазмагоричность, соединение обыденного и невероятного, смещение времен и перемещения в пространстве — создают особые сюжетно-ком-

позиционные формации, с акцентуацией в них «прорастающих» сквозь все житейские случайности «велений судьбы».

В романе К. Симонова фактор неизбежности происходящего с Синцовым значительно перекрывает возможности личностного его вмешательства в ход собственной судьбы. Критика недаром находила уязвимой «беллетристическую» линию сюжета, основанную на потере Синцовым документов и бесконечных поисках свидетельств (и свидетелей), способных подтвердить принадлежность ему имени и гражданского статуса, вернуть «лицо», отнятое безличной силой войны. Синцов с этой точки зрения — типично «сквозной» герой, скитания которого по дорогам войны сопровождаются «очерками-репортажами», нечаянными (и судьбоносными) встречами, такими, как встреча с Люсиным — одним из тех, кто может способствовать (но по ряду причин препятствует) возвращению героя к самому себе: «Встреча с Люсиным была сама судьба и, конечно, судьба счастливая», а затем: «Было время, когда он просил у судьбы послаблений для себя: таким подарком почудилась ему когда-то встреча с Люсиным; правда, потом она оказалась не подарком, а ударом судьбы. Но он продолжал мечтать, *чтобы все сразу разъяснилось*, и чаще всего вспоминал при этом Серпилина». Мотивации таких «несовпадений», очевидно, не могут быть идеологически квалифицированы — они просто констатируются автором как непредсказуемость самой действительности, как ее сплошной неупорядоченный поток.

Характерен «зазор» между «незнанием» героем своей судьбы и всеведением автора, который видит, что «цепочка», ведущая Синцова к самоидентификации (самопознанию), по сути, бесконечна. Так, речь тяжело раненного комиссара батальона Малинина о письме в политотдел армии, вне зависимости от формальностей подтверждающем соответствие личности Синцова его главному назначению — советского солдата, обрывается на полуслове по случаю появления немцев. Герой так и не узнает о наметившемся благоприятном повороте своей судьбы. Зато он узнает о том, что оказался в дивизии, командиром которой назначен как бы явившийся из ясного и надежного прошлого Серпилин — олицетворение стационарности, высшей справедливости, которая и гарантирует в итоге безусловное разрешение текущих противоречий и проблем.

В прозе 50-х годов актуализуется заданный А. Платоновым и Эм. Казакевичем сюжет «возвращения», цикличность романного порядка сменяет хроникальную «линейность», основанную на чередовании (а иногда — соположении) событий мельчайшего и глобального масштабов. Бесконечно сменяющие друг друга детали в «деловом» стиле В. Некрасова (примечательно, что этот эпитет применяли к прозе В. Овечкина) получают у Ю. Бондарева («Батальоны просят огня») дополнительные «обертонны» каких-то непроясненных смыслов — детали «сцеплены» по ассоциативному, не столько повествовательному, сколько поэтическому принципу. «Нечто лихое, бездумное, тревожное», чему нет названия, вызывает за чем-то брошенный немцами «целехонький» танк, подобный мифическому троянскому коню. Цепь ассоциаций, соединяющих реалии прошлого, настоящего и будущего, вызывает у Ермакова карандашный рисунок, найденный в бывшем немецком штабе, с изображением «женской голо-

вки» и надписью на память, которая, как кажется затем Ермакову, адресована не только неведомому «Геньке», но и его гипотетическому «двойнику» — иначе говоря, одному из них. Переносный и буквальный смыслы перестают существовать раздельно — их соединяет «вещь», которая, как выясняется, функционирует «на грани» миров: «Разбитые очки были втопты в грязь. Он стрелял, очевидно, до последней мины и, уже без очков, не увидел свою смерть».

Недоступная разуму человека, но реально претворяющая себя связь всех «вещей», живого и мертвого, большого и малого, столь же зримо представлена Г. Баклановым в «Пяди земли». Так, эпизодически мелькнувшая, неинтересная герою кокетливая «блондинка с большой грудью» (одна из «военных девчат»), деловито подбирающая с земли ягоду, будто бы недостающую для «придуманных» ею вареников с начинкой из шелковицы, — вдруг становится единственно важной на земле и по-настоящему интересной именно тем, что обладала способностью в непосредственной близости смерти так «вещественно» любить и осязать жизнь. Пораженная шальным снарядом, она «лежит в траве у корня огромной шелковицы. Рядом опрокинутое ведро, рассыпанная ягода. <...> И множество светлой шелковицы, стрясенной взрывом, под ногами у нас». Смерть не только окончательно ввергает ее в «безвестность», но и возвращает ей полноту жизни, полнокровность образа, наделенного, к тому же именем — причем, не одним, а сразу двумя: «Так вот, оказывается, как ее зовут: Муся. — Ее звали Паша, — говорит Рита. — Но она почему-то стеснялась и, когда знакоилась, говорила — Муся».

Понятие «точки зрения», абсолютизированное законодателями «лейтенантской прозы» («Я один из многих тысяч лейтенантов...») и критикой (недоброжелатели бондаревских повестей обвиняли писателя в осознанном «приземлении» «всего, о чем он пишет») — в прозе 40-х и 50-х годов наполнялось различным содержанием.

Если К. Симонов, А. Бек, В. Некрасов, Эм. Казакевич подчеркивали ограниченность пространства и времени «задачей», поставленной перед бойцом, — поэтому их герои «уголком глаза пожирали этот клочок земли», исключая из него, к примеру, картины природы («Мы с вами уже договорились — природу не описывать. Другие это сделают лучше», — говорит в «Волоколамском шоссе» Баурджан Момыш-Улы), — то у Бондарева и Бакланова статус ближайшего к их героям «плацдарма» — по истине вселенской значимости. Над «пядью земли» постоянно меняются местами луна и солнце, как всегда, рядом — «смерть и жизнь»: «... оранжевая луна садится на глиняную трубу дома. Свет ее, как два бельма, отражается в глазах собаки и что-то такое древнее, бесконечное в этом, что было до нас и после нас будет». Комедия А.Н. Островского «Лес» и леса, в которых воевал в окружении солдат Афанасий Маклецов, не прочитавший за войну ни одной книги, воспринимаются в одном ряду, на «одной линии», как и стоящая над землей «желтая звезда», и песня, которую младший лейтенант Рита «еще не пела, но песня уже звучала в ней».

В автобиографической форме повествования, принятой большинством военных прозаиков, «я» и «мы» в конце концов приобретают равную значимость и самооценность, как и любое из «породненных» органи-

кой мира явлений бытия. Это естественным образом совпадает с идеей коллективизма, «кровной» сплоченности людей на войне, символизируемой сном Мотовилова: «Мне часто снится один и тот же сон: голубая лунная дорога и пехота, идущая по ней». Стационарность картины мира, обязательная для прозы соцреализма, сохраняется, но теперь ее поддерживает убежденность в невозможности для всех людей, населяющих землю, «разных дорог», разных моральных и психологических принципов, потому что «земля» и есть тот самый «плацдарм»: «Тут край нашей земли. Тут кончаются все дороги. Сколько суждено пройти мне вперед? Шаг? Но этот шаг — вся моя жизнь».

Свой «шаг» делают Шурочка и Ермаков в финале повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня»: они словно уходят в вечность, в свою любовь — от войны, которая может их уничтожить, но не в силах отнять бесконечный прекрасный мир. В нем нет и не может быть неуместных — относительно жизни — явлений. «Так вот она, война, вот она, жизнь», — любовно думает лейтенант Кондратьев о чему-то смеющихся солдатах — смеющихся, несмотря на близость раненых и убитых. — «Вот оно, простое и великое, что есть на войне. Вот она, жизнь! Остались прекрасное звездное небо, осенний, студеной воздух, дыхание Шуры, соленые острооты Деревянко, смех Бобкова и Цыгичко. И это движение под Млечным, туманно шевелящимся Путем... И я... я сам не знаю, буду ли жить, буду ли, но люблю все, что осталось, люблю... Ведь человек рождается для любви, а не для ненависти!»

Подводя итог, отметим, что проза 1950-х годов обнаружила невозможность на механическом уровне соединять государственную идеологию с житейской практикой: их совпадение или, напротив, принципиальное расхождение применительно к *личности* требовали художественного освоения, несовместимого с официальными декларациями, требовали внимания к человеку, уже не «растворенному» в процессах жизнестроительства.

Драматургия 1950-х годов в России (советский период). В советском искусстве послевоенного времени нашли отражение противоречивые тенденции общественной жизни, широкий спектр чувств и настроений, связанных с победным завершением тяжелейшей в истории нашей страны борьбы с фашистским нашествием. Радость освобождения, горечь утрат, величие подвига советского народа, гордость отечественной «наукой побеждать» — и прославление «выдающегося полководца всех времён» Сталина — соединились в драматургическом творчестве этих лет. Наряду со стремлением осмыслить события войны, сказать суровую правду о тяжёлых последствиях её в судьбе страны и отдельных людей, часть драматургов, поддавшись эйфорическим настроениям «передышки», поверхностно и облегчённо подходила к изображению непростого времени, пренебрегая реальными сложностями жизни. В эти годы в драматургии особенно ощутимо проявила себя тенденция «затухания конфликта», прежде всего в пьесах на «мирные» темы. Давшая о себе знать в конце 30-х годов и прерванная на время войны, тенденция эта в послевоенное время усилиями некоторых теоретиков и практиков драматургии возводилась в ранг «теории бесконфликтности», имевшей якобы социально-

политические обоснования. Подобного рода настроения получили суровую оценку в известном постановлении ЦК партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946), в острых дискуссиях этих лет, а также в лучших пьесах.

На протяжении десятилетия главной оставалась тема войны. Спор Горлова и Огнева о науке воевать («Фронт» А. Корнейчука), начавшийся в самый тяжёлый период для нашей армии (1942 год), продолжился в «военной драме» послевоенного времени «Победители» В. Чирскова (1946). Пьеса, осмысляя опыт величайшего сражения Великой Отечественной — Сталинградской битвы, — утверждает превосходство советской военной науки над немецко-фашистской стратегией. Главное противостояние в основе произведения — «дуэль» командующего фронтом генерал-полковника Муравьёва и немецкого военачальника Клауса, возглавлявшего наступление на Сталинград. Есть в пьесе и конфликтные столкновения «между своими» (Муравьевым и его оппонентами по организации обороны города, начальником штаба генералом Виноградовым и командиром дивизии Кривенко), однако подчинены эти споры общей идее объединения всех сил, чтобы отстоять город. Преимущество Муравьёва — в опоре на волю народа: «народ приказывает нам стоять». «Мы и не заметили, — говорит он в финале пьесы, — как за войну вырос совсем новый народный характер... Вот фашисты начинают пугать нас новым «секретным оружием», а я думаю, что этот новый советский характер — самое грозное «секретное оружие» нашего народа».

Обращение к событиям войны, ещё «дымящимся» и отдающимся болью в сердцах, размышления об истоках победы в лучших пьесах послевоенной драматургии даются через конкретные человеческие характеры. Этим привлекали театры и «Победители» В. Чирскова, и «За тех, кто в море!» Б. Лавренёва (1945), и «Бранденбургские ворота» М. Светлова (1945). Однако нередко подлинные герои истории, боевые офицеры и солдаты, отступали на второй план, оказывались в тени монументальной фигуры Сталина, даже в пьесе «Победители», не говоря уже о таких парадных, помпезных произведениях, как «Великие дни» Н. Вирты, «Южный узел» А. Первенцева или «кинооратория» П. Павленко и М. Чиаурели «Падение Берлина».

Тема перехода от войны к миру драматургически «заряжена» не в меньшей степени, чем тема фашистского нашествия, оборвавшего мирную жизнь людей, которой были посвящены первые пьесы военного периода. Уверенность в победе не оставляла героев на протяжении всей войны, и мечты о том, «как мы будем жить в мирное время», зазвучали ещё до её окончания, например, в кинофильме «В шесть часов вечера после войны» по сценарию В. Гусева (1944) и в пьесе К. Симонова «Так и будет» (1944). Лиризм, светлые тона картины мира после тяжелейших испытаний делали названные произведения чрезвычайно популярными.

Среди первых советских пьес на тему «возвращения» выделялись «Старые друзья» Л. Малюгина (1945) — о молодых людях, «выпущенных на войну» прямо со школьной скамьи, и пьеса Н. Погодина «Сотворение мира» (1945), в которой намечались коллизии нового времени,

связанные с душевным возрождением человека, израненного войной, с поисками себя в новых условиях, в восстановлении разрушенной страны. На тему перехода к мирной жизни было написано очень много пьес, но в большинстве случаев острота конфликтов, и психологических, и социальных, снималась их лёгким разрешением.

Пьесы, где с большой трагедийной силой звучит тема народных страданий, где поднимаются философские проблемы **памяти** павших на полях сражений, **долга** живых перед теми, кто не дожил до победы, появляются в советской драматургии позже. Исключением явилась пьеса **Л. Леонова «Золотая карета»**, первый вариант которой был создан в 1946 году. В ней, в отличие от большинства пьес послевоенного десятилетия, звучала суровая, неприкрашенная правда о нанесённых войной ранах, физических и душевных, которые надо было преодолеть, чтобы, «переступив порог войны», вздохнуть и снова жить. «Я пытался, — говорил Леонов о замысле пьесы, — выразить некоторые мысли о долге, о чести, о лёгких и трудных путях в жизни, о счастье, добытом ценой усилий, жертв, лишений». Действие пьесы происходит «тотчас после войны» в «обугленном пространстве» маленького, недавно прифронтового городка. Некогда уютный и тихий, теперь он «ничком полёг» и красота его «сиротским пепелком поразвеялась». Обугленный город в пьесе Леонова — символ израненной Родины, России. Сюда, «неся за собой по пятам чёрное послевоенное безмолвие», приезжает после госпиталя контуженный отставной полковник Берёзкин, к месту гибели жены и дочери, своих любимых «двух Оль». Здесь же он намеревается разыскать бывшего капитана своего батальона, а ныне спокойно процветающего на посту директора местной спичечной фабрики Щелканова, труса, подло дезертировавшего с фронта, а теперь при каждом удобном случае трубящего о своём геройстве. Берёзкин собирается предъявить ему счёт «от имени войны», потолковать с ним наедине «о подвигах, о доблестях, о славе». Этот внесценический персонаж характерен для поэтики Леонова: он и предельно реален («86 килограммов мужской красоты», «туловище с усами»), и призрачен, неуловим, «утекает сквозь пальцы, как песок». В пьесе Леонова он — олицетворение непобеждённого зла, которое и впредь будет отравлять жизнь людям, ибо «трусость выносливей храбрости».

Два отношения к жизни, два разных понимания счастья составляют драматический конфликт пьесы. По меткому определению А. Фадеева, пьеса Леонова «бьёт по всем, кто в нашем трудовом обществе живёт только для себя — будь это в сфере материальной или духовной, — и бьёт от лица миллионов погибших и изувеченных в войне ради великих коммунистических, гуманистических целей». Рядом с Берёзкиным Леонов ставит несостоявшегося юного звездочёта Тимошу Непряхина, у которого война отняла самое дорогое — зрение, «желанный свет очей». Ему тоже, как и Берёзкину, надо начинать жить сначала. Расшифровывая ёмкий философский смысл названия пьесы, А. Фадеев писал в письме автору: «В новое общество можно въехать на «золотой карете» «труда, честности, человечности и самопожертвования, а не на «золотой карете» стяжательства, индивидуализма и «небожительского» чистоплюйства, как тоже

формы потребительского отношения к жизни»¹. Здесь находится водораздел между миром Берёзкина, Непряхиных, Марии Сергеевны Щелкановой, факира Рахумы, дарящего людям радость своим искусством, тех самых колхозников из окрестных сёл, гуляющих на первой послевоенной свадьбе («Нонче гуляем, завтра единодушно кидаемся на восстановление мирной жизни») — и миром Щелканова, отца и сына Кареевых, мадам Табун-Турковской и её воспитанницы Фимы. Во второй редакции пьесы (1955) автор уводит из этого мира Марьку Щелканову, которая предпочтёт поездке к красотам Памира в обществе Юлия Кареева трудное счастье с Тимошей Непряхиным.

Для пьес о возвращении к мирной жизни естественным был мотив мечты героев о простом человеческом счастье, так вероломно оборванной войной. Полковник Савельев в пьесе Симонова «Так и будет!» делится самым сокровенным: «Мне хочется... Во всяком случае, чтобы я встал утром и был счастлив только от того, что светит солнце, что небо синее, а трава зелёная». Ему вторит Берёзкин в «Золотой карете»: «человеку надо — чтоб прийти домой... и дочка в окно ему навстречу смотрит и жена режет чёрный хлеб счастья. Потом они сидят, сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашенный стол. И на небо. Это всё».

Мирная жизнь, однако, оказалась в реальности намного сложнее и ставила на пути к простому человеческому счастью немало проблем, порождала новые конфликтные ситуации. Поэтому для драматургии основной задачей было открытие этих жизненных конфликтов, типичных, характерных для послевоенного времени.

Наиболее распространённым из них было противоречие между творческой инициативой народных масс и отсталыми формами руководства, мешающими скорейшему возрождению страны из руин. В большинстве пьес этот конфликт сводился к чисто «производственным» столкновениям, превращался в штамп, менялись лишь предметы спора, часто несущественные и мелкие, например, с какой скоростью водить поезда, какой расцветки лучше выпускать ткани, какое архитектурное решение предпочесть при восстановлении разрушенных городов, надо ли ставить на поток производство авиационных моторов и т.д. и т.п. Об этом пьесы А. Сурова «Далеко от Сталинграда» (1946), А. Софронова «В одном городе» (1947), Н. Вирты «Хлеб наш насущный» (1947), Ю. Чепурина «Весенний поток» (1952) и многие другие. Ни в одной из них конфликт не перерастал в глубокое этическое, идейное, психологическое противостояние героев. По существу в них не было драматургического конфликта, следствием чего была бесхарактерность. Речь шла как бы вообще о столкновении «хорошего» с «лучшим». Сюжетным штампом в них была «перековка» и раскаяние отрицательного персонажа (бюрократа, властолюбца, демагога и т.д.) «под занавес», без всякого психологического обоснования, лишь с помощью критики и самокритики.

Бесконфликтность резко ударила по комедийному жанру, особенно по сатирической комедии. «Раки» С. Михалкова (1952), «Гибель Помпея» Н. Вирты (1949–1953), «Не называя фамилий» В. Минко (1953), «Камни в печени» А. Макаёнка (1953) и многие другие, высмеивая про-

¹ Фадеев А. За тридцать лет. — М., 1957. — С. 768.

ходимцев, самозванцев, современных Победоносиковых, прибежали к гротеску, шаржу и другим приёмам сатирического разоблачения — и вместе с тем были далеки от классической сатиры, от Гоголя и Щедрина, страдали «фельетонным» скольжением по поверхности критикуемого явления. В статье о «Раках» Михалкова Н. Погодин употребил меткий термин «сатира акварелью». Почти все вышеназванные пьесы не оставили следа ни в литературе, ни в театре. Популярность и долгая сценическая и экранная жизнь лирических комедий «Свадьба с приданным» Н. Дьяконова да ещё, пожалуй, «Стрекозы» М. Бараташвили, написанных в это время, объясняется в большей степени яркими народными типажам, народным юмором, национальным колоритом и прекрасными актёрскими работами. Бесконфликтность сказалась в бесцветности и схематизме героев многих «**биографических**» пьес и драм на историческую тему.

В поисках острого драматического конфликта в 50-е годы наблюдалась и другая крайность: надуманные коллизии, нагнетающие иногда до абсурдных пределов столкновение советских людей с враждебными им антипатриотическими настроениями, «идеологическими диверсиями», особенно в научной среде. «Великая сила» Б. Ромашова (1947), «Закон чести» А. Штейна (1948), «Чужая тень» К. Симонова (1949) несли на себе печать детективного жанра, налёт «шпиономании» в развитии сюжета.

Недостатки драматургии 40–50-х годов объяснялись не столько художественными просчётами (они были скорее следствием), сколько надуманностью ситуаций, лишённых связи с реальными трудностями жизни. Об этом писала в редакционной статье «Преодолеть отставание в драматургии» газета «Правда» в апреле 1952 года. В ней наносился удар по бесконфликтности как главной причине неблагополучия в драматургии. «Некоторые драматурги и критики пытались доказать, что изображение жизненных противоречий и столкновений уже не должно иметь места в пьесах о советской жизни, — писала «Правда». — Утверждалось также, что у нас всё дело свелось только к одному конфликту между «хорошим» и «лучшим»... А это приводило к смазыванию, затушёвыванию имеющихся в нашей жизни противоречий, к лакировке действительности. Далее утверждалось, что «для художника нет большего греха, как бояться правды жизни»¹.

Реальные условия для преодоления названных недостатков были созданы существенными переменами в общественной и духовной жизни страны после XX съезда партии, разоблачения культа личности.

Середина 50-х годов явилась поворотом к новому этапу в истории советской драматургии, когда она вступила в полосу творческого многообразия, преодолевая наработанные в предшествующие годы штампы, смело врывалась в жизнь и, будучи опорой театрального репертуара, по большому счёту возвращала театру роль кафедры, с которой звучали слова о злободневных проблемах, о герое-современнике. В докладе о драма-

¹ Преодолеть отставание драматургии. «Правда», 1952, № 98, 7 апреля. — С. 2. Пожалуй, сегодня уже не нужно предупреждать о том, что подобные требования на проверку оказались риторическими и лицемерными, потому что властями имелась в виду специфически-официальная «правда жизни».

тургии на Втором съезде советских писателей (1954) А. Корнейчук призывал драматургов и деятелей театра «писать правду жизни», «видеть её трудности, её противоречия, её конфликты, правдиво и честно отразить их в своих произведениях...», совершенствовать художественное мастерство, опираясь на лучшие традиции отечественной классики, вернуть зрителям «взволнованность, страстность, политическую остроту — драгоценнейшие качества наших спектаклей»¹.

Постепенно благотворные общественные перемены начинали сказываться в творчестве советских драматургов. В пьесах «Крылья» А. Корнейчука (1954), «Персональное дело» А. Штейна (1954), «Забытый друг» А. Салынского (1954), «Иван Буданцев» В. Лаврентьева (1954) и др., пожалуй, впервые открыто поднимались «запретные» до сего дня темы: о демагогическом мышлении руководителей, давящем разумную и живую инициативу народа; об атмосфере всеобщей подозрительности, доносов, арестов, персональных дел, исключений из партии, отстранений от любимого дела по идеологическим мотивам и многих других нарушениях демократических норм общественных отношений. Однако зло в этих пьесах не было в достаточной степени художественно-психологически персонифицировано. Как это ни парадоксально, но обличение было настолько бесстрашно и открыто, что крах этого зла был предопределён заранее. Страстная публицистика преобладала над углублённым психологизмом. Но время диктовало драматургам важнейшую задачу: постижение характера героя — современника. И уже к концу десятилетия гражданская тематика будет находить более убедительное художественное решение, пример тому — пьесы С. Алёшина «Всё остаётся людям» (1958), «Палата» (1959).

Главным в драматургии второй половины 50-х годов был поворот к изображению простого, рядового советского человека, его внутренней жизни, чувств и переживаний, рождённых новым временем. Отсюда — перемещение с событийных конфликтов на конфликты психологические. Преобладающей стала нравственная проблематика и соответствующие ей коллизии добра и зла, истинного и мнимого счастья, служения высоким идеалам и бессмысленного прожигания жизни. Открытая публицистичность снималась философскими раздумьями о смысле человеческого существования, о призвании, о том, «куда уходят дни», о любви и т.д. Преобладал жанр психологической драмы. Действие многих пьес протекало преимущественно в камерном, «интерьерном» пространстве. Это направление в середине 50-х годов было связано с творчеством драматургов разных поколений. Наряду с Л. Леоновым, Н. Погодиным, А. Арбузовым, В. Пановой и другими уже известными драматургами к жанру психологической драмы обратились молодые, начинающие В. Розов, А. Салынский, А. Володин, С. Алёшин, Л. Зорин, А. Зак, И. Кузнецов и другие.

Инерционность мышления ряда критиков была причиной того, что они усмотрели в повышенном интересе драматургов к жанру психологической драмы, к внутреннему миру человека тревожное отступление от

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. — М. 1956. — С. 184.

гражданственной традиции советской драматургической классики, мелкотемье, измельчание героя и т.д. Яркий тому пример — оживлённая полемика вокруг пьесы А.Арбузова «Годы странствий» (1954), точнее вокруг её главного героя Александра Ведерникова, который никак не поддавался привычной однозначной оценке: «положительный — отрицательный», «хороший — плохой». Арбузовский герой, озадачивал своей противоречивостью, многомерностью по сравнению со схематичными, одноплановыми персонажами многих пьес предшествующего периода. Действительно, Ведерников — талантливый врач и учёный, удачливый, «любимец фортуны», но в то же время он эгоцентричен, не находит времени навестить мать, запутался в личной жизни, походя, не замечая этого, может обидеть близких ему людей. «Он жил какой-то странной, единоличной жизнью... в душевном смысле. Ничего не давал и брать не хотел тоже..., — вспоминает о нём Галина, когда-то любившая его, но так и не ставшая его женой. — Впрочем, совесть у него всё-таки есть, и если бы он понял всю меру своего эгоизма, то ещё застрелился бы, пожалуй. Вот почему он никогда не позволит себе этого понять». В большей степени он одержим этим «единоличием» в работе, «всё желал делать сам». Ущербность такой жизненной позиции проявилась с особенной силой в военные годы «его странствий», когда он, отказываясь от помощи друга, не может довести до конца разработку так необходимого на фронте антисептического препарата. Автор заставляет своего героя терзаться сомнениями, страдать от излишней гордыни. Так, на вопрос Ольги: «Шура, а вам не страшно за себя?.. Вам не страшно, что из вас так ничего и не выйдет?» — он отвечает сначала «твёрдо»: «Выйдет» — и затем, «помолчав»: «А может, и нет. Проходят дни, и я, как зевака на перекрёстке, стою и люблю... Жизнь». Пьеса поднимает философский вопрос о смысле человеческой жизни. «Ах, чёрт, я слишком много всего наобещал! И вот мне тридцать, молодость прошла... Пусть всё, всё будет сначала!», — признаётся он в одном из откровений. Критики обвиняли Арбузова в объективизме, неясности авторской позиции, в неопределённости и расплывчатости финала.

Арбузов в Ведерникове предугадал болезнь души, которую открыл драматург следующего поколения, «шестидесятник» А. Вампилов и которую критики назовут «синдромом Зилова».

В пьесе «Годы странствий» звучит ещё один очень характерный мотив психологической драмы конца 50-х годов: «Кому жизнь оставлена, с того много спросится». Окончание войны не означало, что «самое трудное теперь позади». Не случайно появление в это время нового варианта «Золотой кареты» Л. Леонова, публикация новой редакции пьесы В. Розова «Вечно живые» (1956). В пьесах этого ряда войной, памятью о погибших проверяется уровень нравственной высоты или низменности, духовной ущербности героев, их образа жизни.

Пьеса «Вечно живые» — первая пьеса драматурга В. Розова, написанная в 1943 году, во время «отпуска по ранению». Она ждала своего часа и, опубликованная в 1956 году, была поставлена в только что возникшем на волне обновления театральной жизни «Современнике», а также послужила основой одного из выдающихся советских фильмов —

«Летят журавли». По своему замыслу пьеса молодого драматурга была близка к «Золотой карете» Леонова. Здесь тоже сталкивались два противоположных отношения к жизни (жизнь для людей и жизнь для себя), две морали («высокая гражданственность» и «личное преуспеяние»). Пьеса поднимала общечеловеческие проблемы в пространстве семейно-бытовом, камерном, причём суть конфликта раскрывалась не столько в открытых, лобовых столкновениях героев, сколько в их психологической несовместимости. Семья врача Фёдора Ивановича Бороздина (он сам, его мать, дети Ирина и Борис), учительница Анна Михайловна и её сын-солдат Володя, сослуживцы Бориса, студенты Миша и Танечка спаяны единым патриотическим чувством, не показным, а присущим им органически. Их миру в пьесе противостоят паразитизм, стяжательство Нюрки-хлеборезки, наживающейся на чужом несчастье; шкурничество администратора филармонии Чернова, приспособленца и жулика; эгоистичность и неприкрытый цинизм племянника Бороздина Марка, музыканта, труса, обманным путём освободившегося от фронта, и его любовницы Антонины Николаевны Монастырской, эвакуированной из Ленинграда женщины без определённых занятий, расчётливой и озабоченной лишь одной мыслью: о скорейшем возвращении утраченного из-за войны личного комфорта.

Пьесу Розова нельзя назвать «военной» драмой (хотя такие определения звучали в критике), но война здесь — та критическая ситуация, тот контрапункт, в котором судьба народа перекрещивается с судьбой каждого конкретного человека. В центр пьесы «Вечно живые» поставлен образ юной Вероники Богдановой, её внутренняя драма. По сюжету пьесы она совершает предательство: выходит замуж за Марка, так и не дождавшись с фронта своего жениха Бориса Бороздина. Несмотря на нападки критики на этот образ («мещанка», «приспособленка», «бесхарактерная жертва» и т.д.), Розов отстаивал её право на статус героини. Ни один из персонажей пьесы не исследован психологически так детально, тонко, как Вероника. Характер её совершает эволюцию. Она постепенно освобождается от легкомысленности, инфантильности, беспечности по отношению к жизни, пройдя через крушение иллюзий. Замуж за Марка она выходит в период крайней растерянности, в трагических обстоятельствах, когда осталась совсем одна, после гибели родителей и невыносимых страданий в ожидании пропавшего без вести Бориса. Чувство вины перед Бороздиными усугубляет её душевную драму, тем более, что брак с Марком не приносит ей облегчения: любви не было и нет — зато всё отчётливее вызревает презрение к ничтожному человеку. Трагическое осуждение сломленной Вероники автор раскрывает в её доверительных признаниях Анне Михайловне: «Я умираю, Анна Михайловна...», «Всё рассыпается», «... я всё потеряла...», «А зачем жить?» — «Это война, Вероника», — объясняет ей собеседница, советуя не замыкаться на своём, личном: «Идите работать, Вероника, не ищите ответов на вопросы внутри себя, так вы их не найдёте. И оправдания себе не подыщете». Именно Анна Михайловна помогает снять напряжённость в отношении Ирины к Веронике: «Вы обижены за пропавшего брата, Ирина Фёдоровна... И не правы! Война калечит людей не только физически, она разрушает внут-

ренный мир человека, и, может быть, это одно из самых страшных её действий».

Кульминацией в раскрытии внутренней драмы героини является сцена скандала, который Вероника учинила Марку на именинах Монастырской. Это бунт отчаяния против равнодушия, цинизма. Разрыв с Марком — итог трудного преодоления трагической ошибки. В финальной сцене, психологически подготовленной всем развитием внутреннего мира героини, Вероника говорит вернувшемуся с фронта Володе о своей будущей жизни, в которой память о погибшем на войне любимом человеке будет ориентиром: «Ты и представить себе не можешь, кем был для меня Борис. Нет, не был, а есть. Ночью, когда все спят, я разговариваю с ним, и он всегда даёт мне ответы. Черты его лица уходят из памяти... и это не беда. Я люблю его...! И жизнь свою хочу прожить хорошо! Я сейчас всё время спрашиваю себя: зачем я живу? Зачем живём мы все, кому он и другие отдали свои недожитые жизни? И как мы будем жить?..» Заключительный вопрос драмы обращён в будущее, он вечен, и это объясняет долгую сценическую популярность пьесы, её созвучие любому времени.

В лучших «камерных» пьесах находили отражение не только злободневные проблемы, заботы, которыми жил современный герой, но и важнейшие нравственно-философские размышления о смысле жизни, о призвании, о гуманизме как норме человеческих взаимоотношений. Настоящим открытием в драматургии 50-х годов стал юный герой, в котором, по словам Погодина, «за молодой жёсткостью взглядов и горячей запальчивостью» угадывался «высокий, чистый, ярко выраженный гражданский темперамент». Такие герои вышли на сцены театров из пьес Розова, Володина, Зака, Кузнецова и других драматургов. Андрей Аверин, Олег Савин, Слава Заварин — «розовские мальчики» из пьес «В добрый час!» (1954), «В поисках радости» (1956), «Неравный бой» (1960), фабричная девчонка Женька Шульженко из пьесы Володина «Фабричная девчонка» (1956) привлекали своим романтическим бесстрашием и чистотой помыслов в «неравном бою» со злом. Как бы ни иронизировала тогдашняя критика по поводу розовских «героев в коротких штанишках», они своими поступками преподносили серьёзные уроки нравственности, страстно отстаивая свою духовную самостоятельность, проявляя непримиримость к мещанству, нравственным компромиссам. Каждый из них, подобно Андрею Аверину, хотел найти своё место в жизни, «свою точку» и мог повторить вслед за ним: «Ну разве это самое важное, кем я буду? Каким буду — вот главное!»

Преобладание пьес в жанре семейно-бытовой психологической драмы вызвало дискуссию о монументальном и камерном началах в драматургии, о понятии героического и «мере гражданственности». «Без героико-романтических пьес и спектаклей, — писал Г. Товстоногов, — советский театр не может расти и развиваться. Героическая тема должна занимать ведущее, господствующее место в нашем искусстве». Убедительным аргументом в этом споре явилась пьеса А. Салынского «Барabanщица» (1958), в которой дан новый поворот темы войны. В центре драмы — героическая история Нилы Снижко. Оставленная в оккупиро-

ванном городе с особым заданием, Нила устроилась переводчицей в фашистской комендатуре, прикрываясь маской пособницы оккупантов, женщины для развлечений, заслужив презрение и ненависть у соотечественников и убийственное прозвище «немецкая овчарка». Трагизм ситуации усугублялся тем, что даже после изгнания немцев из города, ей надлежало ещё некоторое время играть эту роль, чтобы выследить оставленную здесь вражескую агентуру. Недоверие окружающих, сомнения любимого человека, сплетни соседей-мещан, максимализм «юных мстителей», плевки и камни вслед — всё это надо было пережить. «Чем же ты ещё держишься, каким порохом?.. Сестрёнка моя боевая», — тревожится за Нилу командир городского подполья полковник Митрофанов. «Лучше несколько лет прожить среди врагов, чем хотя бы один день быть врагом среди своих», — отвечает она. Вот эта невозможность открыться окружающим на протяжении всей пьесы даёт почувствовать внутреннюю напряжённость, состояние души героини «на пределе». Психологизм пьесы Салынского сочетается с героико-романтической окрашенностью образа Нилы Снижко. Автор вводит в самые трудные для героини минуты сцены воспоминаний её о комсомольской юности, даёт ей услышать голоса близких людей из прошлого, любимые песни. Одна из них, «Песня о юном барабанщике», дала название пьесе и стала её лейтмотивом. Героиня гибнет в момент, когда любимый ею Фёдор узнаёт правду о ней. «Как хорошо, что ты всё знаешь... Родина и ты», — говорит она умирая. В послевоенной драматургии «Барабанщица» Салынского была одной из немногих героических трагедий.

Идейно-эстетические искания советской драматургии «середины века», открытие новых проблем, конфликтов, характеров, обновление художественной структуры драмы, форм сценического языка, жанровое многообразие, пришедшее на смену «просто пьесе», стали источниками, основой творческих поисков в драматургии современной.

■ Основные понятия

Социалистический реализм, классовость, партийность, народность, эпичность образов, идеологический миф, соцреалистический канон, «производственный роман», «теория бесконфликтности», лакировочная литература, начальный этап «оттепели», литература «второй волны» русской эмиграции, поэтический бум, художественная «оптика», лиризм, плач, причитания, нравственно-эстетический максимализм, тема жестокой памяти, пасквиль, бурлеск, «безыскусная поэзия», архетипические образы, психологизм, мифопоэтическое видение, ретроспективно-перспективный вектор, раздвоение сознания, вненаходимость, остраненность, патетика, элегическая ретроспекция, пространственно-временной сдвиг, «челночное» зрение.

■ Вопросы и задания

1. Проанализируйте эпоху 1950-х годов с точки зрения существенных для ее самосознания философско-эстетических категорий: времени, пространства, мифологизации истории, «героя времени», модели отношений народа и власти.

2. Кратко охарактеризуйте предмет дискуссии о языке, развернувшейся в 50-е годы. Каким образом содержание дискуссии связано с формированием языка и стиля литературы соцреализма?

3. Опираясь на исследовательские и критические работы последних лет, составьте «тематический коллаж»: «Соцреализм в литературе 1950-х годов: метод или миф?»

4. Покажите специфику литературной ситуации десятилетия на примере творчества одного из прозаиков (поэтов), писавших в 50-е годы.

5. Какие перемены наметились в общественной идеологии и литературном процессе после выступления Н.С. Хрущева на XX съезде партии в 1956 году?

6. Проблема конфликта в послевоенной советской драматургии.

7. В чём суть «теории бесконфликтности»? Как она сказалась на художественном уровне произведений драматургического жанра?

8. Эволюция темы войны в драматургии послевоенного десятилетия.

9. Назовите наиболее известные пьесы середины 50-х годов в жанре семейно-бытовой, психологической драмы. Обозначьте преобладающие в них проблемы, типы конфликтов.

■ Литература

Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. — М., 1998; *Богуславский А.О., Диев В.А.* Русская советская драматургия. 1946–1966. — М., 1968; *Бугров Б.С.* Герой принимает решение. — М., 1987; *Вершинина Н.Л.* Время в литературе соцреализма (1950-е годы) // *Филологические науки*, 2008, № 4; *Вильчек Л.Ш.* Валентин Овечкин. Жизнь и творчество. — М., 1977; Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема: Сб. — М., 1995; Избавление от миражей: Соцреализм сегодня: Сб. — М., 1990; *Огнев В.* Горизонты поэзии. Избранные работы: В 2 т. Т.1: Советская поэзия — история и движение. — М., 1982; Очерки истории русской советской драматургии. 1945–1967. — Л., 1968; *Ревякина А.А.* О социалистическом реализме // *А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.* — М., 2003; Соцреалистический канон: Сб. статей. — СПб., 2000; *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 2: (1952–1962). — М., 1997.



Глава 11

Русская литература 1940–1950-х годов за пределами России. Творчество писателей «второй волны» русской эмиграции

«Главным фактом послевоенного периода для русской эмиграции в целом, а следовательно и для зарубежной русской литературы была встреча двух эмиграций — политической эмиграции первого призыва, покинувшей Россию в результате исхода гражданской войны, с эмиграцией новой — с выходцами из Советского Союза, добровольно или вынужденно (в порядке увоза немцами) покинувшими родину в ходе Второй мировой войны или сразу же после нее»¹, — отмечает один из первых исследователей «международных взаимосвязей» русской литературы, сторонник концепции «единства русского литературного процесса на всех континентах» Г.П. Струве.

Литературную реальность в данном случае напрямую определяла реальность историческая. Как и первая, вторая волна эмиграции была во многих отношениях вынужденной: часть попавших в плен и угнанных на принудительные работы, оказавшись на оккупированных территориях, предпочла не возвращаться в СССР. Многие отрицательно относились к сталинскому тоталитарному режиму (и, соответственно, — к советской действительности), арест близких и обоснованное опасение насчет репрессивных мер уже применительно к себе. В недавнем интервью представительница «молодого поколения» второй эмиграции Валентина Синкевич отметила именно это обстоятельство: «Для меня тема России — сложная, я не по своему желанию покинула Родину, а вернуться не могла, потому что знала о судьбе тех людей, которые возвращались».

За исключением тех, кто был насильственно депортирован на родину (в сущностном смысле это понятие отделялось ими от «государства»), вторая волна эмиграции нашла пристанище в Германии: здесь в лагерях для «перемещенных лиц» — «Ди Пи»² — оказалось значительное число «невозвращенцев», объединившихся вокруг координирующего центра в Мюнхене; более многочисленным был выезд в США. По неполным данным в 1952 г. в Европе насчитывалось 452 тысячи граждан СССР; 548 тысяч русских эмигрантов с 1941 по 1950 г. прибыло в Америку³. Социолог

¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. — Париж, М., 1996. — С. 256.

² «Ди-пи» — перемещенные лица (от англ. displaced persons).

³ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. (1918–1996). — М., 1998. — С. 383.

И. Ружек отметил, что большинство новых эмигрантов «принадлежали к интеллигенции, и потому их присутствие в США стало более заметным, чем сотен тысяч сельскохозяйственных и промышленных рабочих, которые почти полвека своим изнурительным трудом способствовали величии Америки».

Не утратил актуальности выдвинутый Г.П. Струве вопрос о характере идеологических и творческих взаимоотношений новоэмигрантских и староэмигрантских кругов — изначально они оказались в одних и тех же лагерях для «Ди-Пи» (представители первой волны бежали из Югославии и Чехословакии, Прибалтики, куда вошли советские войска). В духовном смысле такая встреча состоялась на страницах специальных изданий: нью-йоркской газеты «Новое русское слово», в «Новом журнале» и журналах «Возрождение» и «Грани» (в последнем, основанном еще в 1946 г. в Германии, стали печататься А. Ремизов, Н. Андреев, Тэффи). Активно выходили альманахи «Мосты» и, в начале 50-х годов, «Литературный современник» («журнал стихов, прозы и критики»).

Несмотря на то, что вторая волна представлялась не только менее многочисленной, но и менее престижной, не имея в своих рядах достаточно именитых авторов (литературовед, философ, критик и социолог **Иванов-Разумник**, игравший видную роль в общественной и культурной жизни России 1910–1930-х годов, умер в Германии сразу после окончания войны, как и философ **С.А. Аскольдов**, сотрудник «Русской мысли» и поэт, известный до эмиграции широким кругам интеллигенции), «нашлись среди новоэмигрантских писателей такие, которые как-то сразу оказались на месте в зарубежной литературе и были радушно встречены старой эмиграцией»¹. В число «наиболее талантливых и наиболее обративших на себя внимание» Г.П. Струве включал **Дмитрия Кленовского**, **Ивана Елагина**, **Ольгу Анстей**, **Николая Моршена**, **Владимира Маркова**, **Аглаю Шишкову**, **Юрия Трубецкого**. В сборник-антологию «Литературное зарубежье», составленную в 1958 г. Л. Ржевским, вошли 18 персоналий. Перечень наиболее заметных — хотя и не равнозначных во многих отношениях — литературных имен сегодня продолжают **Юрий Иваск**, **Борис Нарциссов**, **Олег Ильинский**, **Игорь Чиннов**, **Сергей Максимов**, **Николай Нароков**, **Борис Ширяев**, **Геннадий Андреев-Хомяков**, **Леонид Ржевский**, **Валентина Синкевич**, **Владимир Юрасов**, **Василий Алексеев**, **Виктор Свен**, **Михаил Соловьев**.

Событием не только в зарубежной русской культуре, но и в научном сообществе, несмотря на тенденциозность исходных установок, стало открытие Института по изучению истории и культуры СССР (1950) во главе с его директором, **Н.А. Троицким** (**Б.А. Яковлевым**).

«Еще более естественно и просто вложились в общее русло зарубежной литературы» отдельные историки, публицисты, мемуаристы, критики. Среди них — **Михаил Корсаков (1911–1977)**, причастный к духовным исканиям русской интеллигенции, автор книги «Освобождение души»; **Николай Ульянов (1904/05–1985)**, до войны профессор ЛИФЛИ, отбывший заключение в Соловках с 1936 по 1941 г., автор исторического романа «Атосса» и статей об эмигрантской литературе; **Владимир Мар-**

¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. С. 258–259.

ков (род. в 1920 г.) — не только поэт, относящийся к «умеренному модернизму» («Стихи», 1947; «Гурилевские романсы», 1960; «Поэзия и одностроки», 1983), но и литературовед, автор работ о русском футуризме и имажинизме, переводчик, мемуарист, составитель антологии «Приглушенные голоса: Поэзия за железным занавесом» (1952), куда вошли стихи «несозвучных» советских поэтов; Борис Филиппов (Б.А. Филистинский) (1905–1991), автор ряда критических и литературоведческих статей, редактор «Полного собрания сочинений» Н. Клюева, «Собрания сочинений» О. Мандельштама, сборника «Советская потаенная муза».

Вообще, следует заметить, что деятельность литературных эмигрантов тяготела к синтетичности, являясь просветительской в своих основных началах и устремлениях. К литературоведению и исследованиям в области философской и общественной мысли причастны Ю. Иваск, О. Ильинский, В. Синкевич.

Созданное в Америке издательство имени Чехова предоставляло эмигрантам обеих волн возможность печататься и заниматься редакторской деятельностью в целях распространения на Западе русской литературы и культуры. В 1953 г. здесь вышла антология «На Западе» (сост. Ю. Иваск), где были напечатаны стихи ведущих поэтов новой волны.

Проблема «смены» поколений в русской эмигрантской литературе не лишена драматизма. И все же сила объединяющих факторов оказалась весомее, чем естественные расхождения не только в возрасте, но и в основах воспитания («Ведь даже антисоветчик исходит из своего советского опыта», по замечанию В. Синкевич), в степени приобщения к отечественной культуре, в масштабе дарований и писательской популярности. По мысли В. Агеносова, «с первой волной новых изгнанников объединяло политическое неприятие советской реальности, связь с дореволюционной культурой (в 20–30-е годы, на которые пришлось их детство, ее остатки не были полностью искоренены; к тому же большинство писателей второй волны происходили из образованных семей), горечь изгнания и горечь ностальгии»¹, о чем свидетельствуют приводимые исследователем факты литературных отношений Г. Иванова и В. Маркова, И. Бунина и Л. Ржевского, И. Одоевцевой и поэтов Н. Моршенина и Б. Нарциссова.

Вместе с тем, нельзя не вспомнить относящегося к 50-м годам суждения Л.К. Чуковской о «разрыве времен»: «Поколения, идущие следом за моим, утратили русскую классику. Литературные мальчики и девочки моего возраста знали и любили смолodu Батюшкова, Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Полонского, Фета. Это потому, что в юности или даже в детстве они пережили каждую строку Блока, Ахматовой, Мандельштама. <...> Современные стихи, пронзившие нас словно личные письма, нам адресованные, оказались надежным путем к постижению Баратынского и Тютчева. Теперешняя молодежь не может пробиться к классикам, потому что туда один путь — через современную поэзию — а ее нет. А та, что есть — запечатана»².

По-другому рассматривает вопрос В. Синкевич, свидетельствуя, что ни социально-бытовые, ни иные различия не влияли на динамику духов-

¹ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. — С. 383–384.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 217–218.

ной преемственности: «для творческой среды все эти различия были не актуальны»: «Именно мы, эмигранты второй волны, и продолжили традиции, хранимые первыми эмигрантами. Пусть наша волна не дала ярких писательских имен, но она дала *читателя* для первой эмиграции. Читателя очень верного, вдумчивого, понимающего».

По замечанию специалиста в области русской зарубежной литературы, профессора Кёльнского университета В. Казака, «приобщение второй волны к русской литературе идет медленнее, чем первой и третьей. Хотя литераторов этой волны отличает современный образ мыслей, а русская литература обязана им обретением изданий первоклассных авторов...»

На вопрос ведущего радиостанции «Свобода» относительно меньшей известности в России второй волны, в отличие от первой и третьей, М.Е. Бабичева, автор новейшего исследования «Писатели второй волны русской эмиграции. Биобиблиографические очерки» (М., 2005), обозначила три главные причины столь длительного «забвения»: «Во-первых, представителями второй волны создано меньше произведений. Во-вторых, эти произведения создавались в условиях жесточайшей изоляции Советского Союза от западных стран, в период железного занавеса, и не было физической возможности читателям как-то ознакомиться с этой литературой. В-третьих, поскольку издавались эти произведения на очень слабой полиграфической базе, эти маленькие сборники <...> существуют в очень ветхом виде».

До сих пор недостаточно известная широкому читателю литературная продукция второй волны заслуживает быть приобщенной к истории русской словесности в лице своих лучших представителей. Эпиграфом к их преисполненным драматизма литературным судьбам могли бы стать строки из стихотворения О.Анстей:

Как сберечь нам песню? Бесприютней
Жизнь идет без песни на ущерб.
Негде нам повесить наши лютни —
Нет кругом родных дуплистых верб...
(«На реках Вавилонских»)

Русская поэзия 1940–1950-х годов за пределами России. 1940-е годы оказались одними из самых трагичных для эмигрантской поэзии. После оккупации гитлеровскими войсками Парижа этот город утратил роль неофициальной столицы русского рассеяния: одни из живших здесь писателей постарались перебраться за океан, остальные жили в тяжелых условиях, препятствовавших полноценному творчеству. Литературная жизнь заглохла: прервали свою деятельность «свободное литературное объединение “Кочевье”» — литературный кружок под руководством Марка Слонима, собиравший под свое крыло молодых писателей и поэтов Монпарнаса, литературное общество «Круг», в котором маститый Илья Фондаминский «окормлял» литературный молодняк; оборвалась деятельность парижского «Союза молодых писателей и поэтов», опекаемого Георгием Адамовичем, прекратились заседания общества «Зеленая

лампа», созданного в 1927 году по инициативе Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. В 1940 году завершил свою историю и пражский литературный кружок «Скит» (известный сначала как «Скит поэтов»), руководимый Альфредом Бёмом, распался ряд других литературных кружков и объединений.

В эмиграции, как и на родине, русские поэты разделили судьбу своего народа, как и тех народов, что в свое время дали изгнанникам прибежище. В мартирологе погибших в нацистских лагерях — имена целого ряда стихотворцев: Евгений Шкляр (1942), Юрий Мандельштам (1943), Раиса Блох (1943), Михаил Горлин (1944), Мать Мария (Елизавета Кузьмина-Караваева, 1945); погиб в бою участник югославского партизанского движения Алексей Дураков (1944), в том же году в стычке с вишистской полицией была убита жена поэта Довида Кнута поэтесса Ариадна Скрябина, вместе с мужем участвовавшая во французском Сопротивлении. В советской пересыльной тюрьме под Владивостоком умер виднейший автор дальневосточной эмиграции Арсений Несмелов (1945). Одна из тяжелейших утрат русской поэзии — Марина Цветаева, которая покончила с собой в августе 1941 года, через два года после возвращения из эмиграции на родину.

Скорбный список ушедших из жизни в годы войны поэтов пополнили Дмитрий Мережковский (1941), Игорь Северянин (1941), Константин Бальмонт (1942), Ирина Кнорринг (1943), Юргис Балтрушайтис (1944), Анатолий Штейгер (1944), Зинаида Гиппиус (1945) и др. Справедливости ради необходимо сказать, что большинство из этих художников в последние годы жизни отошли от стихотворчества — для многих из них здесь сказались и личные причины, и общая неблагоприятная для поэтического слова атмосфера тех лет.

Впрочем, ресурс поэзии русской эмиграции был столь велик, что и в военные и первые послевоенные годы она не заглохла: в эти трудные годы вдохновение посещало как маститых стихотворцев, так и тех, кто в силу возраста, таланта или сложившихся обстоятельств оказался в тени своих именитых современников. Так, после долгого перерыва вернулся к стихотворчеству мэтр отечественного символизма Вячеслав Иванов (1866–1949), встретивший войну в Риме, где он жил с 1924 года и до самой смерти. С конца 1920-х годов поэт практически не обращался к лирике, в основном публикуя свои старые вещи, но в 1944 году неожиданно вернулся к стихотворчеству, написав 111 небольших стихотворений, составивших книгу «Римский дневник 1944 года». Эти стихотворения явили читателю непривычного Вячеслава Иванова — немолодого, уставшего от перенесенных испытаний поэта, который отказывается от роли «теурга» и «мистагога» в пользу частной жизни частного человека: «К неопитам у порога Я вещал за мистагога: Покаянья плод творю: Просторечьем говорю» («К неопитам у порога...»)

Действительно, привычный для раннего Иванова одический ямб упрощается, можно даже сказать «снижается», перемежаясь совсем не одическим четырехстопным хореем; «визитная карточка» поэта — тяжело-весный, архаизированный слог осовременивается, в нем проскальзывают просторечия, диссонирующие с не выветрившимися из поэзии мэтра ар-

хаизмами и экзотизмами. Впрочем, и в этих стихах, откликающихся ли на смену времен года («Поздние зимы отместки...») или размышляющих о том, что в сам момент своего освобождения от фашистского владычества Рим вновь вернул себе роль «столицы мира» («Вечный город! Снова танки...»), видна справедливость давних слов их автора, утверждавшего в пору кризиса символистского движения: «символизм отныне навсегда утвержден как принцип всякого истинного искусства» («Мысли о символизме»). Вячеслав Иванов не только вспоминает былых сподвижников («В ночь звездопад; днем солнце парит...»), но и в заключительном стихотворении книги «Вы, чьи резец, палитра, лира...» дает емкую формулу своего творческого мировосприятия — мировосприятия безусловно символистского, тем самым переводя в «метафизический план» самые «земные» свои строки:

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

Лишения военных лет изменили голос и самого крупного, по мнению многих, поэта первой волны эмиграции — **Георгия Иванова (1894–1958)**: еще эмигрантские стихи 1920–1930-х гг. заставили современников заговорить о рождении нового, значительного таланта, однако произведения поэта, опубликованные им после десятилетнего молчания в эмигрантской периодике во второй половине 1940-х годов и собранные в книге «Портрет без сходства» (1950) знаменовали собой обретение Георгием Ивановым подлинной зрелости творческого мировоззрения и окончательное формирование его поздней поэтической манеры. Ведя нищенскую и страшную жизнь «проклятого поэта» в растерзанном войной Париже, он свой опыт преломил в строках, позволивших говорить о «русском поэте-экзистенциалисте» Иванове, которому творчество и красота мира даруют только утешение — не спасение:

Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность поражения.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.
(«Друг друга отражают зеркала...»)

Не случайно именно Георгий Иванов стал одним из немногих критиков, откликнувшихся на выход первой — и оказавшейся единственной книги «Денек» (1950) еще одного поэта, чье творчество не было замечено довоенной эмиграцией, **Юрия Одарченко (1903–1960)**. Человек разносторонне одаренный, с его трудной, бесприютной жизнью, поэтикой примитивизма, сочетающей почти детское мировосприятие с недетским ужасом перед абсурдностью бытия, он оказался родственен Иванову, написавшему: «Стихи Ю. Одарченко — смелые и оригинальные, ни на кого

не похожие, поразили и удивили: неизвестно откуда вдруг появился новый самобытный поэт»¹. Лишь позднее исследователи заговорят о близости его творчества «обэриутам», также не признанных современниками:

Куст каких-то ядовитых роз
Я взрастил поэзии на смену.
Мир земной, ведь это море слез...
А вот пьяным море по колено.
(«Я себя в твореньи перерос...»)

В неблагоприятные для любой поэзии, а особенно — эмигрантской, 1940-е годы появляются два из трех, изданных прижизненно, сборников стихотворений **Анны Присмановой** — поэтессы, некогда входившей в парижский «Союз молодых поэтов и писателей», — «Близнецы» (1946) и «Соль» (1949). Еще в конце 1920-х — 1930-е годов ее произведения своей подчеркнутой «угловатостью», неотделанностью расходились с доминировавшей в парижской поэзии неоклассической традицией; послевоенные книги в этом смысле стали лишь развитием изначальной манеры Присмановой. Присманова — поэт сложных, гротесковых образов, нередко балансирующих на грани между подлинной художественной многогранностью — и вычурностью, подчас даже курьезностью, не отменяющей, впрочем, серьезность авторского намерения и мысли. Это поэзия интровертированная: собственный внутренний мир и стихотворчество — вот две ведущие темы поэтессы:

Белись, белись на черный день, бумага:
ты мне послужишь в голод молоком.
Но, веселя мне голову, о, влага,
ты вывернула жизнь мне целиком.
(«Лекарство»)

«Анна Присманова <...> героически не боясь смешного, а иногда наперекор всем правилам языка, создала свой особый мир, не лишенный странной привлекательности. У ней тема, которая долго была запретной: тема лирически рассказанной повести в стихах. Здесь всегда большая опасность: опасность прозы. Если это повесть, то возникает вопрос: а не лучше ли было передать ее в прозе? — писал о книге «Соль» Юрий Иваск, замечая при этом: — В опытах Присмановой много чудачества, но ей удалось достигнуть своеобразной выразительности»².

Неприятие ложного пафоса, «красивостей» и душевного надрыва Присманова, вместе с поэтом **Владимиром Корвиным-Пиотровским**, прозванным «заумным классиком», пыталась даже концептуализировать, вернувшись после войны к еще довоенной идее создания группы

¹ Иванов Г. Поэзия и поэты // Иванов Г. Собр. соч: В 3-х т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. — М., 1993. — С. 584.

² Иваск Ю. О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал, 1950, № 23. — С. 204.

«формистов» — поэтов, противостоявших «парижской ноте» с ее музыкальностью и импрессионистичностью. Ни манифеста группы, ни ее самой создать не удалось; более того, в стихах 1937–1949 гг. самого Корвина-Пиотровского, собранных им в книге «Воздушный змей» (1950) исследователи обнаруживают некоторое влияние «парижской ноты», при том что метрико-просодическая традиционность его творчества сближала его скорее с поэтами школы Владислава Ходасевича.

Влияние «парижской ноты» заметно и в дебютной книге стихов «Монолог» (1950) **Игоря Чиннова** (1909–1996) — поэта с уникальной судьбой: живя в 1920–1930-е гг. в Риге, он вновь оказался в эмиграции после того, как Красная армия в 1941 году уступила столицу Латвии войскам нацистской Германии, а сам поэт в конце войны оказался в Германии, в американской зоне оккупации. В интервью Джону Глэду поэт утверждал: «Но только с первой моей книги «Монолог» начался, если угодно, настоящий Чиннов. Тогда я писал в стиле так называемой «парижской ноты». Это было течение, руководимое именно Георгием Адамовичем, и идея этой «парижской ноты» состояла в простоте, в очень ограниченном словаре, который был сведен к главным словам, самым главным, незаменимым. <...> Мы считали, что надо писать стихи как бы последние, что мы как бы заканчиваем русскую поэзию здесь, в эмиграции, и не нужно ее никак украшать, не нужно никаких орнаментов и ничего лишнего. Мы искали именно бедного словаря, то есть основного, без всяких орнаментов, самое основное неустрашимое»¹.

Таким образом, будучи генетически связан с поэзией первой волны русской эмиграции, Чиннов тем не менее стал одним из самых заметных поэтов эмиграции послевоенной, так называемой «второй» ее волны. По мнению В.В. Агеносова, ссылающегося на критику тех лет, «наибольший вклад в развитие русской литературы второй волны русской эмиграции принадлежит именно поэтам»². Эта «волна» была вызвана трагическими событиями Второй мировой войны, когда за границами Советского Союза оказалось, по разным данным, от 4,5 до 12 млн. человек. Различны были пути и причины, к которым эти люди оказались за пределами родины: бывшие военнопленные, «остарбайтеры» — в основном молодежь, угнанная на принудительные работы в Германию, перебежчики и коллаборационисты (люди, сотрудничавшие с оккупантами), а также те, кто воевал в войсках РОА (Русской освободительной армии под командованием генерала Власова) и других воинских формированиях, сражавшихся на стороне гитлеровской Германии. Те из них, кто встретил окончание войны на территориях, освобожденных от гитлеровских войск союзниками, получили решением Лиги Наций официальный статус

¹ Глэд Джон. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М., 1991. — С. 23.

² Агеносов В.В. Вторая волна русской эмиграции // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998. — С. 385. К сожалению, в вышедшей первой в нашей стране монографии, посвященной литературе второй волны эмиграции (Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. — М., 2005), новоземгрантской поэзии, в сравнении с прозой и драматургией, почти не уделяется внимания.

«перемещенных лиц». Большая часть, в соответствии с Ялтинскими соглашениями февраля 1945 года, была репатриирована на родину: советские репатриационные комиссии до середины 1947 года свободно разъезжали по Европе, уговорами, а то и силой принуждая бывших соотечественников вернуться на историческую родину, где многих из них ждала незавидная судьба «политзаключенных» или просто людей, пораженных в гражданских правах.

Только вмешательство Элеоноры Рузвельт, к которой обратилось ряд эмигрантов «первой волны» и Русская Православная Церковь за рубежом, остановило насильственные репатриации: выступление вдовы американского президента на сессии ООН после посещения лагерей «ди-пи» привело к созданию Комиссии по правам человека, взявшей «перемещенных лиц» под свою опеку.

Сыграла определенную роль и начавшаяся «холодная война» с Западом. Тем не менее, значительная часть «дипийцев» была уже отправлена в СССР: по разным данным, в эмиграции осталось от 450 тысяч до 2 млн. бывших граждан СССР, причем больше половины среди них было жителей Прибалтийских республик, русских же — около 7 %. Впрочем, многие эмигранты, дабы избежать репатриации, скрывали свое гражданство и национальность, добывали поддельные документы и назывались чужими именами: именно этим объясняется, что большинство авторов «второй волны» эмиграции жило и публиковалось под псевдонимами. «Угрожают выдачи! Нансеновским паспортом Запасайся, иначе Попадешь аспидом! Чтоб избегнуть жребия Этого проклятого, — Вру, что жил я в Сербии До тридцать девятого... <...> Девушка учтивая, Перышком поскрипывай И печать фальшивую Ставь на справке липовой!» — так впоследствии вспоминал о тех днях в автобиографической *«Беженской поэме»* поэт Иван Елагин.

Первоначально больше всего компактно проживающих «новоэмигрантов» было в двух странах — ФРГ (главным образом в Мюнхене и Франкфурте-на-Майне) и США (Нью-Йорке и других городах): после 1940 года и военного лихолетья Париж утратил звание столицы русского рассеяния, лишь к концу 40-х годов русская диаспора Парижа вновь стала пополняться. Отсутствие среди писателей и поэтов-дипийцев фигур «первого ряда», особенно в сравнении с эмиграцией послереволюционной, объясняется прежде всего тем, что социальный состав изгнанников и беженцев 1940-х годов был более разнородным. Если большевики после 1917 года проводили сознательную политику сегрегации по классовому и политическому признаку, преследуя целые сословия и социальные группы, которые являлись основными потребителями и творцами «высокой культуры» (дворянство, духовенство, интеллигенция, офицерство), что и предопределило возникновение такого уникального в мировой истории феномена, как культура русского Зарубежья, то среди «дипийцев» такие люди оказались в меньшинстве.

Впрочем, несмотря на возникавшее подчас взаимное недопонимание, в целом послевоенные эмигранты достаточно тепло были встречены представителями первой волны русского рассеяния, оказывавшими им посильную помощь в организации жизни и быта. Да и сами «дипийцы»,

вопреки серьезным житейским трудностям, усугублявшимся постоянной опасностью быть высланными в СССР, стремились к организации духовной жизни: в лагерях «ди-пи» ставились самодеятельные спектакли и концерты, даже выходили поэтические книжки и сборники, к примеру — коллективный сборник «Стихи», мизерным тиражом выпущенный в 1947 в Мюнхене при участии Ольги Анстей, Ивана Елагина, Аглаи Шишковой, Сергея Бонгарта, кн. Николая Кудашева и др.

Самым известным из этих имен, без сомнения, является **Иван Елагин** (наст. фам. **Матвеев 1918–1987**), который в 1940-е выпустил две книги стихов — «По дороге оттуда» (1947) и «Ты, мое столетие!» (1948): его «...почти единодушно считали первым среди поэтов военной, второй волны эмиграции», — свидетельствует в своих воспоминаниях поэтесса **Валентина Синкевич** (род. в 1926), так же прошедшая через лагеря «ди-пи», а в мае 1950 оказавшаяся на одном с ним пароходе, который вез «перемещенных лиц» в США. Впрочем, уже первые публикации заставили некоторых критиков эмиграции «первой волны» не только признать одаренность нового поэта, но и почувствовать некоторую его чужеродность эмигрантской поэзии: так, по мнению Георгия Иванова, Елагин — «один из не помнящих родства», для которых традиция русской поэзии началась с «Пролеткультом» и Маяковским»¹. Конечно, маститый поэт не совсем прав в отношении своего младшего коллеги: уже в ранней поэзии Елагина заметно воздействие на него и Блока, и Пастернака, и поэтов XIX столетия. Однако Г. Иванов точно заметил, что данного автора невозможно вырвать из контекста современной ему поэзии, создававшейся поэтами метрополии: эта связь у Елагина сильнее и органичнее, чем даже у тех поэтов эмиграции (например из пражского «Скита»), кто испытывал неподдельный интерес к советской поэзии.

Поэзия И. Елагина². Оригинальное литературное творчество началось после продолжительного кризиса. Первое после долгого перерыва стихотворение «**Пехотинец**» стало знаменитым. Победа ценой неисчис-

¹ Иванов Г. — С. 584.

² Иван Венедиктович Елагин — поэт, драматург, переводчик — родился во Владивостоке в семье поэта-футуриста Венедикта Николаевича Матвеева (писавшего под псевдонимом «Венедикт Март»), редактора журнала «Великий океан». Отрочество и юношеские годы Елагина прошли в Киеве, где отца поэта неоднократно арестовывали. В 1938, после очередного ареста, он погиб. В стихах Елагин часто вспоминал об отце (поэма «**Звезды**»). Памяти отца посвящено и стихотворение «**Амнистия**» — о палаче, расстрелявшем отца, следователе, пытавшем его на допросах, конвоире, выводившем на расстрел, — которое заключают горько-иронические строки: «Если б я захотел, Я на родину мог бы вернуться. Я слышал, что все эти люди Простили меня». В Киеве Елагин окончил школу и поступил в медицинский институт, но образование пришлось прервать из-за начавшейся Великой Отечественной войны, которую Елагин воспринял как национальную трагедию. К тому времени он уже писал стихи. В начале поэтической деятельности наибольшее воздействие на него оказали Б.Л. Пастернак, В.В. Маяковский, М.И. Цветаева. Увлекался также А.А. Блоком и О.Э. Мандельштамом.

В 1943 году вместе с женой, поэтессой О.Н. Анстей, поэт оказался в Германии. 1943–1946 были годами кризиса и полной немоты (по свидетельству Анстей). После войны Елагин поселился в Мюнхене (1946), не желая возвращаться на родину по политическим мотивам и из опасения репрессий.

лимым жертв предстала автору как вселенская катастрофа, повергшая людей в оцепенение («Они молчат — свидетели беды. И забывают о борьбе и тлене. И этот танк, торчащий из воды, И этот мост, упавший на колени»). В Мюнхене поэт, кроме поэтических сборников «По дороге оттуда» и «Ты, мое столетие!», опубликовал также пьесу **«Портрет мадемуазель Таржи»** (1949). Критика отметила мужественный лиризм первых послевоенных сборников поэта (Р.Гуль).

В последующих стихах Елагина возобладали искренние интонации, живые образы. Основная тема — неприятие мира и поиски воображаемой лучшей «страны», желанного отечества, о котором грезится в заветных мечтах («Мы отыщем такую страну, Где электричество в доме И дровами очаг набит, И нет места обидам, кроме Самых высоких обид»), В стихах доминировали высокие ноты, предельные, форсированные интонации — крик надрыва от мрачной безысходности. Отсюда возникала ничем не сдерживаемая поэтическая риторика: «Наше небо стало небом черным, Наше небо разорвал снаряд, Наши звезды выдернуты с корнем, Наши звезды больше не горят». Елагин с упорной беспощадностью срывает с жизни все завесы комфорта и благопристойности, обнажая за видимостью технического «прогресса» дикость разрушения и материальные беды неизвестно за что и почему униженных и гонимых людей.

История предстает абсурдным злом. Ад оказывается предпочтительнее земного бытия («Милый ад — ни пушек, ни ружей, Старый ад с хромым сатаной»). Стихи Елагина звучат то риторично, то театрально («Мой бедный сын! Тебя зовут сады. Мой бедный сын, идущий по дорогам, Оставленный на произвол звезды»). Контрастные чувства — ненависть к послевоенной цивилизации и пронзительная боль за человека предопределили дальнейшее творческое развитие поэта. Оно выразилось в памфлетности сатиры и в лирической исповеди.

С 1949 Елагин начал печататься в нью-йоркском «Новом журнале» (с 1961 — его постоянный автор). В 1950 поэт переселился в США, где выпустил сборник всех своих опубликованных стихотворений (под названием своей первой книги — «По дороге оттуда». — Нью-Йорк, 1953). В 1959 группа эмигрантов в Мюнхене издала его публицистическую лирику 1952–1959 (**«Политические фельетоны в стихах»**). В Америке Елагин окончил аспирантуру в области славянских языков и литератур и в 1970 получил место профессора русской литературы в Питтсбурге (штат Пенсильвания)¹. Елагин много переводил из американской поэзии. Самый крупный перевод, вышедший отдельной книгой, — Ст. В. Бенет — **«Тело Джона Брауна»** — был представлен в качестве докторской диссертации.

Американский период творчества Елагина начался, кроме переводов, с выхода сборника его новой лирики **«Отсветы ночные»** (1963), темы и мотивы которого были углублены в последующих сборниках: **«Косой полет»** (Нью-Йорк, 1967), **«Дракон на крыше»** (Нью-Йорк, 1973), **«Под созвездием Топора»** (Франкфурт-на-Майне, 1976), **«В зале Вселенной»** (Анн-Арбор, 1982) и в поэме **«Память»** (Грани, 1980, №116).

Отныне главная тема Елагина — «разъятость, расколотость сознания современного человека во времени и пространстве». Американский мир

¹ В Питтсбурге Елагин и скончался.

контрастен по отношению к русскому. Несмотря на горькие воспоминания и неприятие советского режима, духовный мир России, ее природа, ее литература предстают близкими и родными («В горячей и пыльной столице...», «Я помню чайку над заливом...», «История стихотворца», «Завещание», «Россия под зубовой скрежет...», «В тот год с товарных станций эшелоны...», «Уже ты подводишь итоги...», «Личное дело», «Семейный архив» и др.). В стихотворении «Мне незнакома горечь ностальгии...» дальнейшее признание служит опровержением начальных строк: «Оно мне вспоминается доньше, Когда в душе становится темно — Окно с большим крестом посередине, — Вечернее горящее окно».

В Америке Елагин с болью и остротой ощутил потерянность, бесприютность и одиночество человека в бесконечном чуждом пространстве, у которого «обрублены концы». Лирический герой и мужские персонажи Елагина утрачивают живую связь с прошлым, настоящим и будущим. Единственные опоры человека — память и искусство («Я нашел себе страну, Ту, что научилась Погружаться в глубину, Точно Наутилус»).

Елагин, принадлежа, безусловно, к русскому авангарду, ценит и поэтов других направлений и течений. Он часто обращается к поэтам «прежних дней» (Г. Державину, А. Пушкину, Б. Пастернаку и др.). Так, стихотворение «У вод Мононгахилы» написано традиционным ямбом. Но при этом стихотворец с горечью признает, что «собеседника», который мог бы отозваться на его порыв, нет, а есть лишь их тени или поэтические образы («Хотя я врозь с Россией, Врозь со своей страной, Но розы ледяные Ахматовой — со мной»). Столкновение настоящего и будущего, реального и фантастического Елагин доводит до предельного напряжения. Его поэтической речи по-прежнему свойственны повышенный тон, динамизм и взвинченный темп. Поэтика Елагина — поэтика русского авангарда, богатая смелыми образами, метафорами и сравнениями, свежими и острыми рифмами («Дни ложатся под копирку Антрацитовых ночей»; «Сны срывая по пунктиру Телефонного звонка»). Поэту в высшей степени присущи игра словом и артистическое озорство («Вот и мыслью ошарашен я, Чтобы ветер дул раскрашенно»). Он щедр на краски. Нередко Елагин ставит акцент на отдельных словах и в конце стиха, повторяет их на самой высокой ноте. Акцент поддерживается звукописью соседних слов. Так, слово «эпоха» в стихотворении «Вот она — эпоха краха...» становится звуковым образом («Трепыхается от страха, На ухабах охая... Вот она — эпоха-сваха, А свяжись с пройдохой, — Вместо Гретхен, бедолага, Будешь жить с Солохой!... А эпоха-то с подвохом, С плахой да с обухом!»).

В американский период отношения Елагина к миру, эпохе достаточно ясны. Поэт не приемлет техническую революцию, которая вместо таинственной гармонии, царящей в природе, создала бездушный город из кубов, параллелепипедов, углов и бетонных плит, враждебный человеку. Такой город — «изнанка Вселенной», абсурдное порождение человеческой мысли. Научно-технический прогресс (атомные бомбы, космические ракеты, антенны и пр.) разрушает существо человека, который из властелина превращается в тень им же созданного мира. Лирический герой поэта прямо испытывает на себе пагубное воздействие технических дости-

жений, безнадежно ему сопротивляясь. Фантастически абсурдное, пронизывая реальность, уничтожает цельность внутреннего мира («Я сначала зашел в гардероб, Перед тем, как направиться в зал. Сдал на время мой крест и мой гроб, И мой плащ, и кашне мое сдал...»).

Человек у Елагина лишен покоя, тишины, он постоянно ощущает тревогу и пребывает в смятении. Его привычный мир расколот и собрать его невозможно. Стихотворение **«Жил Диоген в бочке...»** заканчивается вопросом: «Кто же меня сложит, Как вазу из черепков?». Фантазмагории преследуют лирического героя, и реальность теряет в его глазах всякую разумность и стройность («Я запутался в объемах, Я застрял во временах»). Потерянность человека на земле и во Вселенной уничтожает нравственность. Стихотворение **«В Гринвич Вилидже»** наполнено отвратительными сценами. Кабачок, где собрались завсегдатаи, современники и сомогильники, — место встречи духовно опустошенных людей: «Какая-то тусклая жалость Из труб серебристых текла, Какая-то дрянь раздевалась На сцене ночной догола». И поэт не удерживается от резких обличительных сентенций: «Не надо уже Афродите Рождаться из пены морской, Не всплыть ей со дна мифологий, И пена ее не родит, Тут девка закинула ноги, Тут кончился век Афродит».

С морализаторством связаны слабые стороны романтической технофобии Елагина. Отрицая научно-технический прогресс, поэт, подобно старым романтикам, винит в несовершенстве мира высшие силы. Так в его лирике возникают богоборческие мотивы. Поэт упрекает Творца за то, что тот создал людей неисправимыми в своих мятежных и злобных страстях. В стихотворении **«Кому-то кто-то что-то доказал...»** Елагин обращается к Создателю: «Наказывай! Нас не прельщает рай. Твой тихий рай, Твой остров голубиный! На головы нам молнии роняй, Топи в морях! Гони нас в рай дубиной! Во имя человеческой тоски Мы отречемся от твоей опеки, Чтоб драться вновь за рыжие пески, За облака, за голубые реки!..»

Поэт, однако, не мог не видеть, что в технических открытиях проявилось дерзновенное и вдохновенное творческое начало человеческой души. С течением времени в лирике Елагина исчезают богоборческие настроения. Его лирический герой обретает надежду на благость и милосердие Творца («На земле моей будет чисто, Бог умоет землю мою»). Себя Елагин называет чутким «приемником», на позывные которого настраиваются поэтические души. Расколотосям мира и фантазмагориям жизни поэт противопоставляет целостность художественного восприятия своей эпохи, сопрягая ее крайности. Творчество всегда выступает у него не только терпящей крушение силой, но и могучим объединяющим и вдохновенным началом. Многие стихотворения Елагина посвящены апологии творчества. И здесь он следует традициям классической русской литературы («Не в темном хлеву на соломе, Не где-нибудь на чердаке, — Как в отчем наследственном доме Я в русском живу языке»), прославляя творчество («Я в каждое мое стихотворенье Укладывал, по мере сил своих, Мое дыханье и сердцебиенье, Чтоб за меня дышал и жил мой стих») и отчасти его романтизируя («Я — звездный зазывала. Скользя по облакам, Я шлю мои сигналы Таким же чудакам, Мечтателям, поэтам, За-

хватчикам высот, Кто сам себе планета И свет в себе несет. Кто не в ладах с причалом, Кто кружит одинок По кривизнам печальным Возвышенных дорог»).

Закономерно рядом с именем Елагина Г. Иванов ставит имя еще одного поэта «второй волны» — **Дмитрия Кленовского**¹. Кленовский не просто ровесник Иванова (даже на год его старше), он, по словам критика, «сдержан, лиричен и для поэта, сформировавшегося в СССР — до странности культурен. Не знаю его возраста и «социальной принадлежности», но по всему он «наш», а не советский поэт. В СССР он, должно быть, чувствовал себя «внутренним эмигрантом»². Подобный взгляд на творчество Кленовского был особенно распространен в эмиграции, установившись с его дебютных публикаций в эмигрантских изданиях и особенно с выхода первой эмигрантской книги стихов «След жизни» (1950). Поэзию Кленовского часто возводили к традициям Серебряного века и даже отечественной классики, а самого стихотворца называли «последним царскосельным» (Н. Берберова), «последним акмеистом» (Л. Ржевский), «поэтом акмеистической школы» (Ю. Иваск) и даже «классиком Зарубежья» (Е. Таубер), наследником «пушкинско-гетеанской традиции предельной ясности и классичности формы» (О. Ильинский). Во многом эти оценки справедливы, но отчасти завышены и неполны: выходец из Петербурга, выпускник Царскосельской гимназии, он действительно привез в эмиграцию традиции «петербургской школы» поэзии — школы «гармонической точности» стиха и мироощущения, эмоциональ-

¹ Дмитрий Иосифович Кленовский в печати выступил значительно раньше поэтов не только второй, но даже и первой волны. Он начал печататься с 1914 года, еще в России, а вот в эмиграции и появился позже других. Принадлежит к семье академика живописи И. Крачковского и художницы В. Беккер, унаследовав от родителей любовь к искусству и потребность в нем, удовлетворяемую самой атмосферой литературной жизни Петербурга, Кленовский издает первую книгу стихов «Палитра» (1916) с явным намеком на профессию родителей. Однако она не встретила внимания критики. Очевидно, огорченный случившимся, Кленовский одно время (с 1925 по 1942) почти перестал писать оригинальные стихи и занимался только переводами украинских поэтов. Изучение юриспруденции и филологии в Петербургском университете (1913–1917), публикации в журналах (с 1914 г.), приобщение к поэзии на московских литературных и философских собраниях, где он слышал М. Волошина и А. Белого, — перестают иметь для Кленовского жизнетворческий смысл с наступлением советского строя, утверждающего свои цели и идеалы. Для поэта начинается «безыдеальный» период, когда стихи покидают его, замещаясь прозаической службой в Радиотелеграфном агентстве в Харькове. В 1942 г. он перебирается в Австрию, и с этого начинается эмигрантский период поэзии. В 1943 году Кленовский переселится в Германию, к нему возвращается его Муза, которая, однако, не может забыть утраченного. В лагере беженцев, к нему хлынули стихи. С этого времени начался бурный и неожиданный взлет поэтического творчества. «Траунштейнский затворник», как именовал себя Кленовский, выпустил 11 поэтических сборников: «След жизни», 1950; «Навстречу небу», 1952; «Неуловимый спутник», 1956; «Прикосновение» (1959), «Уходящие паруса», 1962; «Разрозненная тайна, 1965; «Стихи», 1967; «Певучая ноша», 1969; «Почерком поэта», 1971; «Теплый вечер», 1975. Завершением творческого пути стал сборник «Последнее» (1977), вышедший уже после смерти автора.

² Иванов Г. — С. 583.

ной сдержанности и особого рода культурной «нагруженности» образов. И не случайно так много в его стихотворениях образов Царского Села и Петербурга.

Это, однако, не значит, что поэт был отстранен от современности с ее болью и ее долженствованием: он избегал только открытой злободневности (присущей некоторым стихотворениям Елагина, прямо называвшего себя «гражданским поэтом»), но не нравственных императивов, закончив процитированное выше стихотворение 1949 года прямым призывом: «Была пора: в преддверьи нищеты Тебя земля улыбкою встречала. Верни же нынче долг свой запоздалый И, хоть и трудно, улыбнись ей — ты».

Акмеистическое, прежде всего — ахматовское влияние заметно и в стихотворениях одной из самых значительных поэтесс военной эмиграции **Ольги Анстей** (1912–1985). Еще в 1937 году она стала женой Ивана Матвеева — будущего поэта Ивана Елагина, и хотя после войны их брак исчерпал себя, человеческая дружба и творческий контакт продолжался всю жизнь, пусть истоки творчества двух поэтов были различны. Первые публикации О. Анстей состоялись на Западе, в частности в журнале «Грани» и в упомянутом выше коллективном сборнике «Стихи»; одной из первых среди поэтов-дипийцев она выпустила и небольшую книжку стихов, получившую название «Дверь в стене» (1949) — по одноименному рассказу Герберта Уэллса. Важное место в творчестве поэтессы занимают религиозные мотивы, а также любовная лирика. Однако тематический диапазон поэзии Анстей был достаточно широк: так, первый ее сборник включал написанную еще в Киеве в 1943 году поэму «**Кирилловские яры**», раньше И. Эренбурга и задолго до Е. Евтушенко рассказавшую в стихах о трагедии Бабьего Яра.

Я не найду для этого слов:
Видите — вот на дороге посуда,
Продранный талес, обрывки Талмуда,
Ключья размытых дождем паспортов!
Черный — лобный — запекшийся крест!
Страшное место из страшных мест!

Гражданская тема была органичной и для **Николая Моршена** (Марченко, 1917–2001), сына известного прозаика «второй волны» русского рассеяния Николая Нарокова. Как и многие поэты его поколения, он начал писать еще до вынужденной эмиграции, но, хотя в 1940-е годы поэт не выпустил своей книги стихов, его уже знали поклонники поэзии: первые публикации в «Новом журнале» и «Гранях» были высоко оценены критиками, в частности Г. Ивановым, по словам которого «недостатки стихов Ник. Моршена случайны и легко устранимы, достоинства же очень значительны»¹. В этих стихах поэт еще достаточно традиционен (обычно говорят о продолжении им гумилевской линии), но в традиционную элегико-натурфилософскую и любовную тематику вклиниваются образы и темы современной поэту эпохи («канонады и бомбежки», «Черный ворон, погасивший фары черный вор», «лицо скуластое и грудь с

¹ Иванов Г. — С. 584.

значком Осоавиахима» и т.п.). В одном из самых известных ранних стихотворений Моршена «Тюлень» (давшего через 10 лет, в 1959 году название первой книге поэта), лирический герой, покинув собрание, на котором он был вынужден поднять руку «за смертную казнь врагам народа», пытается восстановить душевное равновесие на лоне природы, в городском саду:

И здесь бродить. Сперва — томясь, потом —
Уйдя в покой туманных размышлений
О постороннем: в частности, о том
По детским книжкам памятно тюлене,

Который проживает там, где лед
Намерз над ним сплошным пластом снаружи.
Тюлень сквозь лед отдушину пробьет
И дышит, черный нос с усами обнаружа.

Впоследствии использованный в финале стихотворения прием — проводить аналогии между миром человека и обитателями природного мира, утверждая при этом нравственный бескомпромиссность жизненной позиции, — станет визитной карточкой поэта («Былинка», «За каждую гранью — свое мирозданье...», «Волчья верность» и др.)

В целом же 1940-е годы были неблагоприятными для поэзии. Вышедшие в этот период книги поэтов-эмигрантов можно пересчитать по пальцам: помимо упомянутых выше, назовем книгу стихов поэтессы первой волны **Екатерины Таубер (1903–1987)** «Под сенью оливы» (1948), «Избранные стихи» **Довида Кнута** «Звезды в аду» (1946) и «В потоке света» (1949) **Виктора Мамченко (1901–1982)**, «Новые стихотворения» **Георгия Раевского** (наст. фам. **Оцуп, 1897–1963**), а также небольшие дебютные книжки «Стихи» (1947) **Владимира Маркова** (род. в 1920) и «Только ты» (1947) **Ивана Буркина** (род. в 1919) и др. Последние два поэта-дипийца — одни из немногих продолжателей в эмиграции футуристической, экспериментальной линии отечественной поэзии, к традиции которой позднее подключится и Николай Моршен. Мало было после войны и периодических изданий, предоставивших свои страницы поэзии: это наследник довоенных «Современных записок» — «Новый журнал», издававшийся бывшими сотрудниками парижского журнала в Нью-Йорке с 1942 года; журнал «Грани», первые три номера которого вышли в лагере «ди-пи» Менхегоф в 1946 году (в 1947–1951 гг. журнал выходил в Лимбурге, а затем во Франкфурте-на-Майне), журнал «Новоселье» (Нью-Йорк, а затем Париж), парижский журнал «Возрождение», издававшийся с 1949 года. Стихи, а также критические отклики на стихотворные публикации можно было встретить на страницах парижских газет «Русская мысль» и «Русские новости». Появилось в эти годы и несколько коллективных сборников поэтов: в Париже — сборник «Объединения молодых деятелей русского искусства и науки» (1947), через год, под авторитетной редакцией поэтов **Юрия Терапиано, Вадима Андреева (1902–1976)** и **Ирины Ясен** (наст. имя **Чеквер Рахиль, 1893–1957**) вышло издание

«Эстафета. Сборник стихов русских зарубежных поэтов», вобравший в себя небольшие подборки поэта как первой, так и второй волны эмиграции; в 1949 году в Нью-Йорке — сборник «Четырнадцать. Круг русских поэтов в Америке», названный так по числу принявших в нем участие авторов, и др. В 1947 году поэты Юрий Одарченко и Владимир Смоленский совместно с балетным критиком Анатолием Шайкевичем затеяли выпуск литературного альманаха «Орион»: первый и последний его выпуск открывался подборками стихов 14 поэтов обеих волн.

Далеко не все произведения, вошедшие в данные издания, оказались равноценными, однако сам их выход свидетельствовал о том, что, несмотря на крайне тяжелые военные и послевоенные времена, русская поэзия была жива и в грядущем обещала своим немногочисленным читателям очень интересные творческие свершения.

В 1950-е годы в литературной жизни русского рассеяния были заметны те же поэтические фигуры, что и в 1940-е — «король русской поэзии второй волны» Иван Елагин, Ю. Иваск, В. Марков, В. Синкевич, О. Анстей, И. Чиннов, Д. Кленовский, Н. Моршен, Б. Нарциссов.

Юрий Павлович Иваск (1907–1986) последовательно воплощал тот идеал единства русской культуры, который вынашивался литературными эмигрантами в течение десятилетий. Его образование, начатое в Тартуском университете, после переселения в Германию (1944) продолжилось в Гамбурге, где он изучал философию и славистику. Литературоведческая деятельность Иваска развернулась в Америке: в 1954 г. в Гарвардском университете он защитил диссертацию «Вяземский как литературный критик», затем преподавал историю русской литературы, продолжая писать стихи, общаться с легендарными современниками (в 30-е гг. это были Г. Иванов, З. Гиппиус, Д. Мережковский, М. Цветаева). Цельность, присущая личности Иваска, производила глубокое впечатление на окружающих. По воспоминаниям В. Синкевич, которая встретилась с поэтом в лагере для перемещенных лиц, а сблизилась много позднее, в Америке, — Иваск «почти не изменился»: «совершенная нестандартность» поведения и творческого мышления предопределили в нем свойства ученого и «великолепного» критика.

В 50-е годы Иваск подготовил к публикации труды Г.П. Федотова и В.В. Розанова, написал книгу «Константин Леонтьев» (1974), эссе «Похвала Российской поэзии», где диапазон обзора простирался на десять веков; ряд статей о поэтах «серебряного века» и «классическом» XIX веке.

От первого поэтического сборника — «Северный берег» (1938) — Иваск прошел путь от ориентации на классическую традицию («Царская осень», 1953) к сюрреалистическому письму, преломившему в себе контррасты прежнего и нового миропонимания («необарокко», по определению самого поэта). В его статьях о русской поэзии проявилось тончайшее чутье «языковой мелодики». В работе о К.Н. Батюшкове Иваск, например, писал: «Это мелодика — не декламационная (Державин), не напевная (Жуковский), не говорная (некоторые строфы «Евгения Онегина»). Это мелодика — не громкой речи, не песенного лада, не разговорных интонаций, а медленного плавного чтения. Это чистая поэзия, зависимость

которой от любой прозы, а также от пения, напева — минимальна. Это очень замкнутое в себе совершенство»¹.

Таким же, «замкнутым в себе совершенством» была не всеми принятая поэзия Иваска («Хвала», 1967; «Золушка», 1970; «Завоевание Мексики: сказ раешника», 1984; «Я — мещанин», 1986). «Игровая стихия, мифотворчество в языке (в духе В.Хлебникова) в сочетании с религиозным мироощущением определили поэтику главного произведения Иваска — автобиографии в стихах, «свободно» сочетающей неоднородные фрагменты, — «Человек играющий» (1988). Вместе с тем, прозаическая «Повесть в стихах» (1987), по наблюдению Г. Пономаревой, «ориентирована на прозу Б. Пастернака: «Доктора Живаго» и особенно «Охранную грамоту»», что, по закону «странных сближений», подкрепляется и биографической реальией: «по матери он был из рода Живаго».

Ностальгия по России, о которой часто говорят применительно ко второй волне, у Иваска обрела конкретную форму постоянного соприкосновения с российской словесностью. В этом смысле следует понимать его признание в «Последнем слове» (опубликовано посмертно): «Я навсегда остался без русского пространства под ногами, но моей почвой стал русский язык, и моя душа сделана из русского языка, русской культуры и русского православия».

Продолжалось и творчество Дмитрия Кленовского, которое по праву относили к лучшим произведениям русской эмигрантской поэзии второй волны. Критика писала о гармоничности и стройности поэзии Кленовского. Но это в большей мере относится к стилю, нежели к мироощущению поэта.

Положение «между», которое символизировало для русского зарубежья неуспокоенность духа, ищущего пристанища в «раю» (Ю. Иваск), в ностальгических надеждах на разрешение противоречий (характерно название повести Л. Ржевского — «Между двух звезд») — отразилось и в поэзии Кленовского, с ее завораживающей органикой и стройностью целого. Между тем, Н. Берберова в предисловии к первому поэтическому сборнику Кленовского «След жизни» (1950) отметила не только эти качества: назвав поэта «последним царскоселом» и «философом больших дорог», она почувствовала, что поэзия Кленовского рождена и овеейна «сумрачным вдохновением». Оба перифразированных образа восходят к Пушкину: к «последнему лицеисту» из «19 октября» (1825) и к «страннику», который выбирает себе в удел неизбежную тяготу земных забот («Не дай мне бог сойти с ума...») На противоречия Кленовского («невеселого царскосела») указывает и Е.Евтушенко, «озвучивший» его стихи в антологии «Десять веков русской поэзии»: «Постоянно говоря о безбудущности России, Кленовский сам противоречит собственным строкам: “Наш мир в бреде. Он шепчет заклинанья, Он душит все, чем жизнь еще права. Но в мире нет разрушенного зданья, В котором бы не проросла трава”».

Биография Д. Кленовского сложно отпечатывается в постоянных колебаниях между крайностями отвержения мира, который допустил проигнорировать собой непоправимые «разрушения», и обоготворяющей мир

¹Новый журнал, 1956, кн. 46.

любовью, верой в добро и неуклонное, одолевающее катаклизмы созидание. Поэт приходит к «мудрости», в которой заключено подвижное, жизнью выверенное равновесие:

Нет, не подумай, я не плачу,
Я просто на ущербе дней.
Одною истиной богаче,
Одною радостью бедней.

Самоиронией, передающей горечь душевной потерянности (следствие вынужденного отказа от прежних идеалов): «О, если б голос твой припомнить мне, Твой тихий голос, твой далекий голос! (**«О, только бы припомнить голос твой...»**, 1955) — Кленовский близок поэтам «серебряного века», однако ему суждено было лишь прикоснуться к их судьбе, чтобы затем, под тяжким бременем несбывшихся упований, идти своим путем уже в ином времени. Акмеистические пристрастия на долгие годы закрепляются в его поэзии:

И наверно б вышли мы с тобою
завтра утром к розовым камням,
тонким пальмам, пенному прибою —
золотым благословенным дням.
(«Легкокрылым гением ведомы...», 1949),

а имена Н. Гумилева и И. Анненского не выпадают из поля зрения поэта, символизируя обретенное и навек утраченное.

Картины Петербурга и Царского Села окрашены разным настроением, представлены контрастной цветовой гаммой, но при этом в поэтической «палитре» преобладают меланхолические и мрачные тона. Центр мира — Царскосельская гимназия, где учился Кленовский и где гений Пушкина был воспринят им сквозь призму ахматовско-цветаевской поэзии, — фактически перестает быть. Петербург и Царское Село остались совершенными только в душе поэта:

Двоился лебедь ангелом в пруду.
Цвела сирень. Цвела неповторимо!
И, вековыми липами хранима,
Играла Муза девочкой в саду.
И Лицеист на бронзовой скамье,
Фуражку сняв, в расстегнутом мундире,
Ей улыбался и казалось: в мире
Уютно, как в аксаковской семье.

В действительности же, враждебной «Музам», роковые перемены уничтожили все, чем, согласно Кленовскому, мог жить Поэт:

Все позади. Заветный дом
Чернеет грудой кирпича и сажи,

И Город Муз навек обезображен
Артиллерийским залпом и стыдом.
(«Долг моего детства», 1949)

К образу «казненной» поэзии Кленовский возвращался вновь и вновь:

Есть зданья неказистые на вид,
Украшенные теми, кто в них жили.
Так было с этим. Вот оно стоит
На перекрестке скудости и пыли
Какой-то тесный и неловкий вход
Да лестница, избегающая круто.
И коридоров скучный разворот... —
Казенщина без всякого уюта.
Но если приотворишь двери в класс —
Ты юношу увидишь на уроке,
Что на полях Краевича, таясь,
О конквистадорах рифмует строки.

А если ты заглянешь в кабинет,
Где бродит смерть внимательным дозором, —
Услышишь, как седеющий поэт
С античным разговаривает хором.

Обоих нет уже давно. Лежит
Один в гробу, другой без гроба — в яме,
И вместе с ними, смятые, в грязи,
Страницы с их казненными стихами.

А здание? Стоит еще оно,
Иль может быть уже с землей сравнялось?
Чтоб от всего, чем в юности, давно,
Так сердце было до краев полно,
И этой капли даже не осталось.
(1957)

Его петербургские и царскосельские циклы: «Стихи о Петербурге», «Не забытое, не прощенное», «Когда я мальчиком с тобой дружил...», «Царскосельский сон» — пронизаны двойственным чувством «радости и муки»: «муки» оттого, что «...Здесь юность солгала, Растаяв первым и последним счастьем...», и «радости» оттого, что счастье поэзии вернулось — после долгих и многотрудных лет.

Творчество Кленовского находилось под сильным влиянием акмеистов: он радуется земному миру, его растениям, его «серебряным лунам», его «розовым зорям». Его влекут чувственные радости мироздания во всем их многообразии. За счастье он считает общение с культурой (чтение пушкинского «Евгения Онегина») и общение с любимой. Он прини-

мает и быт, и бытие, тонко и чутко ощущая их связь и улавливая их единство («В каждой капле, камешке, листе

Шумный космос дремлет, изначален, Оттолкнулся — и, глядишь, причален К самой невозможной высоте!». Единственное, что угнетает и тревожит — разрозненность земных явлений, тайна которых скрыта. Стало быть, каждое явление — это осколок чего-то целого, но, в отличие от Ап. Майкова, который в каждой черепке прозревал единое и цельное прекрасное создание, Кленовский не может вообразить и угадать в осколке единство целого. Красота в своем полном проявлении от него ускользает, а, стало быть, по его мнению, он не может представить себе не только воплощенное земное создание, но и его неземной замысел, его идеал. Следовательно, в осколке, в черепке для Кленовского разрушается связь между земным и небесным. Но, если нельзя обнаружить эту связь в разбитом предмете, то в нее надо верить, ибо она все-таки неустраима («Ты скажешь: нет? Но то одно...»). Красота и есть следствие единства неземного естества с его земным изображением.

В этом утверждении слышится уже не только акмеист, но и символист: «Я знаю: мир обезображен. Но сквозь растленные черты Себя еще порою кажет Лик изначальной красоты... И с каждым разом мысль упрямей, Что мир совсем не обречен, Что словно фреска в древнем храме, Лишь грубо замалеван он...» Те же мысли развиваются и в стихотворениях «Вера», «Поговорим еще немного...», «Я тоже горлиц посылал...».

Лирика Кленовского наполнена не только пафосом красоты, но и огромным чувством любви. Едва ли не все поздние сборники посвящены жене. Описания возлюбленной всегда целомудренны, а душа ее чиста. Лирический герой Кленовского всегда сохраняет верность любимой, а его любовь простирается далеко за пределы земной жизни: он обещает и после смерти быть рядом с ней и по-прежнему любить ее, облегчая тяжесть потери: «Знай, это я вчера незримо Пришел помочь меня забыть». Помочь забыть, чтобы и после смерти ничем не тревожить возлюбленную. В отличие от Тютчева, Кленовский не признает поединка двух любящих существ, он признает их гармоничное единство.

Как и у всякого поэта, у Кленовского много стихотворений посвящено поэтическому самоопределению и поэтическому призванию. Для Кленовского жизнь и искусство равноправны: о девушке или живом цветке он говорит (вслед за немцами) как о стихотворении, а о стихотворении как о живом, естественном явлении.

Для воплощения красоты поэту дан язык, и Кленовский поет гимн русскому языку, его богатству, его музыке. Для него, как и для большинства поэтов, язык неразлучен с родиной, а родина с языком. К России он обращается со словами: «Я служу тебе высоким словом, На чужбине я служу тебе»; «Он живет не в России — это Неизбывный его удел, Но он русским живет поэтом И другим бы не захотел». Слово, согласно Кленовскому, обладает чудодейственной силой: оно способно возратить все, что было сожжено, срублено, пропало или уничтожилось.

В конце творческого пути Кленовского захватила философская проблематика: основные темы и мотивы его лирики скрестились с темой

смерти, которую, как и многие поэты Кленовский трактовал двойственно: это и «испепеляющее чудо», «щемящее освобождение» и приближение к свету скрытой от человека и непостижимой для него неземной тайны. Кленовский вовсе не хочет, чтобы земная жизнь прекратилась. Его, напротив, заботит продление земного существования человека и человечества, которое заключается в созидании («Давайте строить корабли») и которое есть залог либо бессмертия, либо продолжения земной жизни в памяти других.

Кленовский, как и многие другие поэты русского зарубежья, развивал стихотворные традиции XIX и XX веков. По своим устремлениям он обращен к классической поэзии. Это проявилось в технической сдержанности, в скромности поэтического словоупотребления. У него нет ни броских рифм, ни сложных, развитых и необычайно смелых метафор. Он умело пользуется рифмами. Его метрический репертуар весьма ограничен: основной размер четырехстопный ямб, но не в говорной интонации, а в его напевной и мелодической. Основные творческие усилия направлены на своеобразное употребление слова и на создание особой интонации. Они служат утверждению искомой и желаемой гармонии мира, веры в нее и в этом смысле сохраняют самоценность среди поэтов русского зарубежья и выделяются на фоне трагических разрывов, потрясавших XX век.

Невозможность примириться со случившимся с ним (и его родиной) и обусловленные этим мучительные сожаления перемежаются у Кленовского с совершенно иной концепцией мира, с сознанием, что судьба «содружества поэтов» «трагична» не только на конкретном историческом этапе, но и по причинам бытийственным, познать которые суждено только избранному («Царскосельский сон», 1947).

Умудренный «странник» Кленовского может ходить и по «солнечным дорогам»:

И вот идешь... Глаза сияют счастьем,
Душа звенит, как горный ключ чиста,
И ароматом первого причастья,
Как у ребенка, тронуты уста.
(«Бродя весной по солнечным дорогам...», 1946)

Невысказанную до конца, но постоянно живущую в душе «поэта зарубежья» мечту о том, что желаемое станет действительным, Кленовский выразил от лица всех литературных эмигрантов:

Перебродит, перетомится
Отстрадает моя страна
И обугленную страницу
Прочитает тогда сполна!
(«Поэт зарубежья», 1973)

Имя **Николая Моршена**¹ стоит в том же ряду, что и имена И. Елаги́на и Д. Кленовского — лучших поэтов второй волны эмиграции.

Начиная с первой, уже известной читателю, книги **«Тюлень» (1959)**, он со значительными промежутками опубликовал еще три сборника: **«Двоеточие» (1967)**, **«Эхо и зеркало (Идеоподражание и дееподражание)» (1979)**, **«Собрание стихов» (1996)**, **«Пуще неволи» (2000)**. Явная ориентация на Н. Гумилева, О. Мандельштама, Б. Пастернака — при совершенно самобытном, а нередко и полемическом подходе к ним — в сущности, правомерна для автора второй волны. Как показал В. Агеносов, в сборниках есть «общность» при меняющейся акцентировке настроения и разнообразной нюансировке формы. Относительно последней В. Синкевич отметила двуединство лирических интенций Моршена: к «экспериментаторству» (нечто близкое «модернизму») и к традиционным формообразованиям («...и у него были другие стихи — скажем, «Русская сирень», здесь нет игрового поиска»). Кроме того, от большинства эмигрантов Моршена впоследствии стал отличать пристальный интерес к американской литературе, оказавшей на него влияние как на поэта и переводчика (показательны его обращения к Г. Лонгфелло, О. Холмсу, Дж. Лоуэллу, Ф. Хопкинсону, У. Уитмену, Р.П. Уоррену, Р.У. Эмерсону и др.).

В статье А.Н. Грищенко, посвященной оценкам Н. Моршена в критике русского зарубежья² приведена точка зрения поэта-современника, В. Маркова, выделившего три ведущие темы «тюленьего» периода (в предисловии к первой книге): это «страшный мир» советской действительности, «ощутимый мир как источник радости для поэта и чуть ли не основа поэзии» и «новая “поэзия мысли”, “научная поэзия”». Марков же высказал суждение, оспоренное затем рецензентами (например, И. Одоевцевой) относительно общего элегического колорита поэзии Моршена: «Тоска преобладает в стихах Моршена. Однообразная тоска и разнообразная ирония...»

В первом сборнике общий оптимистический настрой существенно приглушен ощущением внутренней неустроенности: «И такая во всем тоска Об утраченном равновесье!» (**«Последний миг»**). Начала модернизма просматриваются и здесь — в том, как «от противного» используются классические достижения русской поэзии и фольклора: распевность и музыкальность ритма (в частности, заложенные в именах собственных) применяются к явлениям «страшного мира», разрушая очарование диссонирующим «безобразием»:

А вдали, где полгода (иль более) мрак,
Где слова, как медведи косматы:

¹ Биография Моршена типична для литературного эмигранта второй волны: в 1944 г. вместе с отцом Н. Нароковым он оказался в Германии, в лагере для перемещенных лиц, где, по воспоминаниям В. Синкевич, писал стихи, которые через несколько лет заслужили высокую оценку Г. Иванова. С 1950 года поэт жил в г. Монтрей (США), преподавал русский язык и литературу в университете, занимался переводами.

² Вестник Российского университета Дружбы народов. Сер. Литературоведение. Журналистика. — 2008, № 3.

Воркута, Магадан, Колыма, Ухтпечлаг...
Как терновый венец или Каина знак –
Круг полярный, последний, девятый.
(«Как круги по воде, расплывается страх...»)

Близкий постмодернизму коллаж, несущий сходные настроения «скепсиса и иронии» (В. Агеносов) представлен и в более поздней книге «Эхо и зеркало»:

...Из девицы-красавицы,
Душеньки-девушки, певшей в церковном хоре,
Получается вскоре
Прекрасная пиковая дама с собачкой,
Приятная во всех отношениях.
(«Норма брака»)

Относительно поэтики сборника Е. Витковский заметил, что она построена «не только на одной игре слов и стихотворений, это был еще и паноптикум жанров: один палиндром, один верлибр, один моностих, один поэтический перевод. Иные стихи намеренно превращены в загадочную картинку: рифмы скрыты, математические символы нужно называть словами, иначе стихи распадутся...»

При этом именно «стремление по-своему интерпретировать даже обыденные слова» (В. Синкевич) привело Моршенина к открытию, которое впоследствии оформилось в теорию «не «словотворчества», не формализма, а раскрытия внутреннего смысла слова», по его собственному утверждению, — в самих, как таковых словах.

В этом смысл конструкций, где творящая сила Слова «раскрывается» через его универсальное (на пересечении горизонтали и вертикали) воспроизведение в сложной технике акростиха:

Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО.

Уже другими способами тайна Слова «приоткрывается» в стихотворении «Белым по белому»:

В лесу дубы немногие,
Снеголые, снежные.
Висят на каждой елочке
Снегвоздики, снеголочки.

И снеговая сосна
Стоит прямее дротика.
Сугробовая тишина.
Снеграфика. Снеготика.

«Философский оптимизм» Моршена проявился в неуклонно проводимой позиции личного достоинства и не «тайно», а «явно» отстаиваемой свободы («Послание к А.С.», «А ты, бедняк, я вижу, заново...»), в неиссякаемом стремлении «ввысь», по «воздушной вертикали» («Умолкший жаворонок», 1987).

Полемизируя с «парижской нотой», поэт обращался к современникам с призывающим словом, уводя их от фатального ощущения смерти как духовного убожества, низводящего человека до уничижающей «бедности»:

А ты, бедняк, я вижу, заново
Поешь о том, что мы умрем?
Поверь, что жизнь так многопланова,
В ней столько тайного и странного,
Не обреченного на слом.

Пусть кролики с глазами пьяницы¹
Следят в испуге, как удав
К ним ближе тянется и тянется,
А ты бы загадал желаньице
Да помечтал бы, загадав:

«Хочу, чтоб создавало творчество
Из бунта храмы, а не храмики,
Чтоб побеждало смертоборчество
Второй закон термодинамики...»...

Не случайно «Умолкший жаворонок» — символическое название цикла поздних стихов в наиболее значимой по составу книге поэта — «Собрание стихотворений». Эпиграфом к ней, как и ко всей жизни Н. Моршена, можно было бы поставить строку из его поэтического завещания, обращенного к любимым русским поэтам и прозаикам — от Державина до Достоевского, Есенина, Гумилева:

...И вкус бессмертья длился на губах.
(«Поэтов увлекали прорицанья...», 1997).

Русская проза 1940–1950-х годов за пределами России. Родственной поэзии особенностью эмигрантской прозы второй волны выступает отличающее авторов сознание «отрыва от земли, где вырос, работал, творил, и которая теперь «на расстоянии» по-особому видится...» (Л. Ржевский), оставаясь по-прежнему желанной и недостижимой для определенной, обособившейся в литературе категории «перемещенных лиц». Это делает прозу 1940–1950-х гг., одновременно и единообразной, и — в пределах тем и образов, волнующих данный круг писателей, — конкретно персонализированной. Частные, но при этом исторически значимые судьбы породили сходные тенденции в плане поэтики. В целом,

¹ Постмодернистская перелицовка Блока («И пьяницы с глазами кроликов...»).

это тяготение к жанрам хроники, «записок», мемуаров, дневниковых заметок — к фактографии времени в его эпическом масштабе, при возможности разных способов изображения: от повествовательно-очеркового, иногда с элементами фольклора (Борис Ширяев (1889–1959): «“Ди-Пи” в Италии» (1953), «Светильники Русской Земли» (1953), «Неугасимая лампада» (1954); Сергей Максимов (1916–1967): сборники рассказов «Тайга» (1952), «Голубое молчание» (1953), отмеченные характерным для лучших образчиков жанра «бездонным» лаконизмом¹; Владимир Юрасов (1914–1996): роман «Параллакс» (1-я часть «Враг народа» — 1951, полное издание в 3-х частях — 1972) с признаками правоописательного сюжета-цепочки и приемами народнической прозы: вставные сны-притчи) — до психолого-реалистического, апеллирующего к модернизму художественного метода в сочинениях Л. Ржевского и Н. Нарокова.

Подробно проанализировавший литературную деятельность писателей-эмигрантов В.В. Агеносов приходит к выводу, что «типологически общим для лучших прозаиков второй волны является *преодоление идеологической зашоренности и страха, обретение героем новой общечеловеческой (христианской) нравственности*»². Менее удачно этот процесс представлен жанрами, претендующими на художественное обобщение (цикл повестей Б. Ширяева «Птань», опубликованный на протяжении 50-х годов; роман С. Максимова «Бунт Дениса Бушуева», 1953–1956), — исключение составляют романы и повести Леонида Денисовича Ржевского (настоящая фамилия — Суражевский, 1905–1986), одного из самых одаренных прозаиков русского зарубежья.

Формированию таланта Ржевского способствовал, прежде всего, огромный пласт отечественной и мировой культуры, который унаследовал и «сохранил» писатель — потомок нескольких аристократических родов с испано-французскими корнями, выходец из среды, где литература была

¹ В качестве примера приведем один из лучших рассказов, помещенных в книге «Тайга» (Нью-Йорк. 1952), — «Пианист», где представлена история интеллигента (до заключения — пианиста): «За что он был осужден — он и сам не знал, как и большинство политических». В ГУЛАГе «талантливый и умный» Всеволод Федорович день за днем теряет возможность возвращения в профессию («на физической работе его руки так огрубели и заскорузли, что «размять» их, по его собственному выражению, почти невозможно»). К концу короткого рассказа неотвратимость катастрофы становится очевидной — подстерегающее каждого из осужденных роковое «бревно» падает на руку пианиста, «сплющивая» пальцы, уничтожая последнюю надежду спасти в себе человека. Концентрация смысла в последних фразах достигает огромной выразительности: «— Играть, пожалуй, не сможешь, — огорченно произнес Митька-Пан. Всеволод Федорович посмотрел мне в глаза. Я никогда не забуду этот страшный, удивленный взгляд. — Идти можешь? — спросил конвоир. Покачнувшись, Всеволод Федорович встал с нашей помощью. — А отчего же и нет? — спросил он. В сопровождении подошедшего второго конвоира и мальчика Коли он пошел к лапункту. Я смотрел на его сгорбленную высокую фигуру и думал о том, что хорошо бы забраться на самый верх копра и броситься оттуда вниз головой, чтобы не видеть больше этих бесконечных человеческих страданий на терпеливой русской земле. Осенью, сырым туманным утром Митька-Пан зарубил топором десятника Голубева и убежал в тайгу».

² Агеносов В. Литература русского зарубежья. — С. 393.

не только важной жизненной составляющей, но и профессиональным делом (его дед по отцу издал книжку об известном в середине XIX в. писателе Е. Гребенке, бабушка писала статьи и детские рассказы, ее сестра, выступавшая под псевдонимом Нелидова, привлекла доброжелательное внимание Н.А. Некрасова и И.С. Тургенева. Впоследствии судьба свела Ржевского с С. Есениным, В. Маяковским; он был знаком с А.В. Луначарским, в начале 20-х годов в Государственном институте слова слушал лекции Ю. Айхенвальда, Ф. Степуна, И. Ильина, В. Брюсова.

В одном из лучших произведений Л. Ржевского — романе «...показавшему нам свет» (1960) высказана мысль, что именно эмиграции — в ее лучших представителях — удалось «сохранить» национальную культуру, идеалы «искусства и красоты, которая... «спасет мир»...»: «...я думал о том, что русская интеллигентская традиция спора на отвлеченные темы в современных наших условиях (точнее б сказать — без условий) почти вовсе утрачена, как, например, эпистолярное мастерство. Другое дело «изгнанники», как они сами себя называют, эти все сохранили, даже может быть, и усовершенствовались в своих парижских бистро и мансардах».

В 50-х годах Ржевскому было суждено встретиться в Париже с И. Бунинным, Б. Зайцевым, М. Алдановым, А. Ремизовым, Н. Тэффи, Г. Адамовичем. Бунин высоко оценил его первую повесть «Девушка из бункера» (1950), переработанную затем в роман «Между двух звезд»: «В «Гранях» с большим интересом, а иногда и с волнением прочел «Между двух звезд»: «Ново по теме и есть горячие места...» (письмо от 21 января 1952 г.)¹.

Особое отношение к слову, к словесной форме, к неповторимым особенностям стиля и языка писателя закономерно привели Л. Ржевского к специальным занятиям филологией: в июне 1941 г. он защитил кандидатскую диссертацию о языке комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»; в числе его учителей в ту пору был и академик В.В. Виноградов.

Война стала рубежом, разделившим жизнь Л. Ржевского на два несовместимых периода: первый, московский (Москва в его жизни органично заняла особое место), второй — скитальческий, когда он — сначала в статусе «Ди-Пи», затем — поэтапно — вновь самоопределяющегося в незнакомых условиях писателя, филолога, редактора литературных эмигрантских изданий, преподавателя русской и славянской литератур в университетах Лунда, Стокгольма, Осло, Нью-Йорка и других.

Война изменила не только биографию Л. Ржевского, но и само его представление о биографии: как никогда, общая трагедия сблизила его с реальностью истории, поставила перед выбором: между покорностью обстоятельствам и попыткой противопоставить им личную моральную ответственность, между предательством по отношению к родине (попавшего в немецкий плен Ржевского, по возвращении, возможно, ожидал очередной «дулаг ...надцатый») и предательством по отношению к себе, между надеждой на историческую справедливость и верой собственно в человека, которому изначально дан весь мир в его свободе и красоте; наконец, между жизнью с смертью, в борьбе которых побеждает то, что бо-

¹ Цит. по изд.: Синкевич В. Леонид Ржевский — писатель и человек // *Ржевский Л. Между двух звезд: Роман. Повести. Рассказы.* — М, 2000. — С. 11.

лее «вкоренено» в человека — вне зависимости от временной и социальной причинности.

Л. Ржевский рано начал понимать, что положение *между* — это метафора не только конкретной социальной участи, но и бытийной сути человека в его естестве. Поэтому «авторский сюжет» художественных произведений Л. Ржевского всегда несет то, что Г. Адамович определил как «двоящийся, то безнадежный, то восторженный лиризм». Во внешнем выражении, в «сюжете героев» — это биографические, событийные коллизии, где герой неустанно ищет точку опоры, устремляясь либо «под одну», либо «под другую» звезду. «Овеществляясь» различным образом, метафора неизменно остается метафизической. В частности, опираясь на первый роман писателя, ее так прочитывает В. Синкевич: «В то время, действительно, вопрос жить или не жить зависел от двух пятиконечных звезд: красной — советской и белой — американской».

Применительно к Л. Ржевскому не раз отмечался тотальный автобиографизм его главных героев, иногда осложняемый присутствием рядом с ними «подлинного» автора (Заряжский в «*Между двух звезд*», Вятч в «*...показавшему нам свет*», П. в «*Двух строчках времени*»). Между тем впечатление автобиографизма, основанное на бесспорном ощущении правдивости всего описанного, связано с тем, что лиризм у Л. Ржевского неуклонно преобразуется в «эпосность», «авторский сюжет» сливается с «сюжетом героев», составляя содержательную плоть судьбы «героя времени» и шире — человека *вообще*. В этом смысле законы привычной логики оказываются бессильными перед лирическим биографизмом, преодолевающим последовательность описания сквозными, «взрывающими» импульсами. Война в произведениях Л. Ржевского недаром выполняет главенствующую и определяющую функцию: она не только разъединяет времена, но и навсегда скрепляет их общей повторяемостью «коренных ситуаций», либо их зеркальной отражаемостью друг в друге, при явной и заметной противоположности и никому не видимом глубинном сходстве.

Композиционно это выражено принципом «парности»: в более позднем романе «*Две строчки времени*» (1976) появляются две Ии (причем, та, которая принадлежит довоенному и военному времени всем известна под именем Юта, Ия — ее «настоящее», данное при рождении имя). Одна из них — случайная спутница немолодого уже героя, литератора, неотделимого от своих воспоминаний, которых в виде изложенных на бумаге мемуаров ожидает современный издатель. В этой Ие сконцентрировано начало дерзкое, бравировующее, бросающее вызов «отцам»: гонки на мотоцикле, рискованные эксперименты с наркотиками, случайные любовные связи, съемки в сомнительных фильмах и т.д. Но *одна* «строчка времени» для проникающего эпохи взгляда автобиографического героя Ржевского и здесь недостаточна. Ию он воспринимает не только в контексте текущей жизни (торжества «волосатиков»), но и сквозь призму давнего и не менее реального внутреннего времени. Тогда рядом жила и была счастлива другая Ия (Юта) — полная противоположность Ие современной — кроткая, религиозная, влюбленная в свою профессию — балет. В силу вступает *циклическое* время: «Прошлое и теперешнее перепутались, как в бреду...»

Кроме того, обычная для стиля и композиционных приемов Л. Ржевского «литературность» не только вводит в роман две знаковые фигуры — И. Бунина и В. Набокова, но и подготавливает прочтение истории «двух Ий» посредством Достоевского: фатальность участи обеих, уходящих в небытие (Ия «первая» безвинно гибнет, пройдя нечеловеческие испытания в сталинском, а затем немецком лагерях; «вторая», казавшаяся близкой очищению от ультра-молодежной «накипи», вновь, будто судьбе назло, бросается в «бездну порока» и, по-видимому, уже безвозвратно), — («Идиот»). Хрупкость и незащищенность, таящиеся в «новейшей» Ие, связывают ее не только с Ией «прежней», но и с литературным прообразом, включая даже и любовный треугольник: стареющий, но далеко не чуждый очарованию женской красоты литератор, ровесник автора; грубый, с ярко выраженными животными наклонностями молодой приятель героини Карл — и сама она, выбирающая неверие и гибель наперекор живой потребности в любви и добре.

«Двойничество» производит и обратный «перевод» — литературного творчества в план биографии: самоотверженно спасающая любимого от смертельной болезни и враждебного окружения, от всех бедствий мира Аннушка из романа «...показавшему нам свет», Милица из романа «Между двух звезд» — то «вечный образ» любящей и сострадающей женщины, претворенный реальным лицом — женой писателя, его верной спутницей Агнией Сергеевной, известной в литературе эмиграции как поэтесса **Аглая Шишкова (1923–1998)**.

Так как для Ржевского важны именно ключевые, соединяющие поколения контрапункты, он не выстраивает свои романы как мерно текущие истории: это всегда фрагменты, не стремящиеся к продолжению и завершению; своеобразный «Дневник писателя», ведущего летопись времени и при этом — лирический диалог с «оракулами веков» и самим собой. Отсюда — усложненная конструкция всех произведений Ржевского. Кроме названных, это повести «Паренек из Москвы» (1957) и «Через пролив» (1966), романы «Дина» (1979) и «Бунт подсолнечника» (1981). Характерны эпитеты, придающие традиционным жанровым определениям субъективную уточняющую окраску: «Сентиментальная повесть» (1954), «Звездопад. Московские повести» (1984). Роман «...показавшему нам свет» имеет подзаголовок: «Оптимистическая повесть». Наряду с психологическим реализмом в сочинениях писателя просматриваются начала модернистские, не соответствующие классическим меркам, возможно, ведущие и к далеким предшественникам (к методу Ржевского применимы обозначенные Ю.М. Лотманом принципы биографической реконструкции, устремленные к центральному объекту художественного исследования личности художника: «Он (биограф. — Н.В.) встает на трудный и опасный путь воссоздания утраченного целого, реконструкции личности по документам, всегда неполным, двусмысленным, всегда несущим в себе субъективную позицию своего создателя <...> И методы работы у него синтетические — весь круг «наук о человеке» не должен быть ему чужд». В этом смысле Л. Ржевский выступает и собственным «биографом», и «биографом» эпохи, которую он осознанно

воссоздает путем «сочетания точного знания с интуицией и воображением»¹.

Поток имен и аллюзий: здесь Библия, В. Шекспир, Т. Готье, Ж. Превер, А. Блок, А. Толстой, А. Вознесенский, М. Волошин, А. Солженицын, И. Елагин, П. Чайковский, А. Пушкин, Л. Толстой — раздвигают пределы его художественной прозы, делая ее пограничной относительно его же прозы литературоведческой: работ, посвященных Б. Пастернаку, М. Булгакову, А. Солженицыну, Б. Ахмадулиной, И. Бабелю, Ф. Достоевскому, проблемам словообразования и т. д. Серьезными исследованиями этих и других явлений словесной культуры стали книги **«Прочтение творческого слова: Литературоведческие проблемы и анализы» (1970)** и посмертно изданная — **«К вершинам творческого слова: Литературоведческие статьи и отклики» (1990)**.

Упование только на одну «правду», на одно «имя», как показывает Л. Ржевский, заведомо бесплодно. Героиня романа «Между двух звезд» (1953) с необычным именем Мелица «повторяет про себя» одну и ту же строфу из стихотворения, прочитанного ей бывшим командиром-разведчиком и педагогом-филологом, а теперь переводчиком в немецком «дулаге» Заряжским:

— Что же делать, если обманула
Та мечта, как всякая мечта,
И что жизнь безжалостно стегнула
Грубою веревкою кнута...

Проблема свободы и необходимости остается неразрешенной, что рождает мучительное сомнение, сопровождающее на жизненном пути лучших героев Л. Ржевского и, по-видимому, его самого.

В очерке **«Про самого себя»** встречается такое его, относящееся к новой жизни на Западе признание: *«Я вдруг ощутил эту великолепную, ни с чем не сравнимую свободу поступать по собственному хотению...»* Однако в другом очерке — **«Годы пятидесятые — разлученные»** один из встреченных автором в Баварии «согбенных тоскою земляков» (из «перемещенных лиц»), «хозяин пары лошадей», занимающийся извозом, благополучный и как будто совершенно «свободный», говорит прямо противоположное и также созвучное автору. Речь заходит о давних рыбалках на Оке, когда «рыба издали тебя видит»: «Под выходной, бывало, к сумеркам, когда она к берегу льнет полусонная, как человек к койке. Тишь... Рыба на низке бултыхается, дергач зыкнет... Костерик заложить небольшой, чтобы только маленько пламечка и дымок кудерком. Ах ты, Боже мой, боже! *Нигде так вольно не думалось!*». Здесь, как и в художественных произведениях Л. Ржевского, длится постоянный диалог сознаний, жизненных позиций, совершается выбор пути и *своего* биографического времени — среди множества других, всегда доступных человеку, как считает писатель, времен и путей.

¹ Лотман Ю.М. Карамзин: Сотворение Карамзина. Статьи и исследования. 1957–1990. Заметки и рецензии. — СПб., 1997. — С. 11.

Л. Ржевский так и остался в «промежутке» между «правдами», ведущими нескончаемый спор: стационарной, исторической и индивидуальной, человеческой. Зато их, безусловно, примиряет неизменный «восторг перед мирозданием», присущий автору, то, что Вятич в «...показавшему нам свет» определяет как «деятельный и гармонический оптимизм души».

Постоянное общение с русской литературой и родным языком стало для Л. Ржевского единственным способом возвращения на родину, «сохранения» в самом себе писателя и человека. Незадолго до смерти он отдал много времени и сил подготовке и изданию поэтического сборника представителя третьей волны эмиграции Наума Коржавина. Это было последним делом Л. Ржевского на пользу русской словесности, его сильным вкладом в то «совершенство», которое она несла и завещала нести другим.

Сходным образом проблема «головного» и «сердечного» в классическом, толстовском понимании: «ум ума» и «ум сердца» — решается другим крупным прозаиком русского зарубежья **Николаем Владимировичем Нароковым** (настоящая фамилия — Марченко, отец поэта Н. Моршенина; 1887–1969). Любимые герои Нарокова, гораздо более выдержанные в стилистике Ф. Достоевского, чем Л. Толстого, могли бы повторить за Вятичем из «...показавшему нам свет» Л. Ржевского: «Универсальные догмы, точность которых похожа на точность часов с одной только минутной стрелкой, — универсальны, потому что пренебрегают логикой целых миллионов и готовы их просто-напросто истребить за инакомыслие».

Биография Нарокова свидетельствует о последовательном неприятии любых, в первую очередь, советских «догм». После окончания Киевского политехнического института и службы в Казани он в годы гражданской войны принял участие в деникинском движении, в 1932 г. был арестован и чудом избежал репрессий. До 1944 г. Нароков жил в Киеве, затем, в числе перемещенных лиц, попал в Германию, где находился до 1950 г. Последние два десятилетия прожил в Америке.

Три главных произведения Нарокова: романы «**Мнимые величины**» (1952), «**Никуда**» (1961) и «**Могу!**» (1965) определили его место в литературном мире. Самый удавшийся роман писателя «Мнимые величины» — был переведен на ряд европейских языков. Известность получил и роман «Могу!». Интересны опыты Н. Нарокова в малых жанрах; к концу жизни он готовил к публикации книгу «**Странные рассказы**», часть которых печаталась в журнале «Возрождение».

Почерк Нарокова-романиста всегда узнаваем — его отличают яркие характеристические признаки. Если вновь спроецировать созданное прозаиками второй волны эмиграции на толстовскую эстетику и принятые в ней категории, то Л. Ржевскому окажется ближе метод «диалектики души», изображение «самого психического процесса» в его изменчивой «мелочности» — что касается Н. Нарокова, то его, скорее, увлекают «постоянные» величины — по Толстому, «генерализация», «резкость, ясность характеров»¹. Именно поэтому автор «**Мнимых величин**» стремится

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1965. — Т. 19. С. 93, 101.

ся, едва ли не математически, с опорой на «точность» классики: пушкинский лаконизм эпиграфа; философское обоснование житейских фактов и поступков человека, как в романах Ф. Достоевского; толстовский прием «остранения» и сопутствующая ему точка зрения «неискушенного» повествователя; фантастический гротеск, ведущий к М.Е. Салтыкову-Щедрину, — определить в результате произведенного исследования, что же в своей сути величины «настоящие» и «мнимые».

Историческое время (действие начинается «около 5 часов вечера 16 июля 1937 года») представлено в романе так, чтобы вызвать тревогу, граничащую с трепетом за человека и человечество: «мнимая величина», не существующая «реально», способна вдруг (не требуя «никаких дополнений») материализоваться в действительность: «Она в самой себе таит загадочную способность превратиться в действительную величину» (эпиграф: «Из случайного разговора»).

Четкость романной фабулы, крупные «мазки», определяющие лица главных героев романа: «кротких» Евлалию Григорьевну (скромную машинистку в облместпроме) и Софью Дмитриевну (старушку, живущую в «чуланчике» той же коммунальной квартиры, по соседству с семьей Евлалии Григорьевны, где есть еще отец и маленький сын); Григория Михайловича, «сладостюбца» и «сексота» (секретный сотрудник НКВД), за лишнюю банку «сардинок» продавшего нелюбимого зятя (осужден на восемь лет «без права переписки») и намеревающегося торговать собственной дочерью; начальника областного НКВД Ефрема Любкина, почти нереального, но, однако же, и «действительного» в позиции окаменения, непроницаемости относительно всего, что исходит от человека, от жизни непосредственно (в мире Евлалии Григорьевны он надевает личину «важного партийца» Семенова); Елену Дмитриевну, «стерву», якобы «любящую» Любкина, а в действительности ненавидящую его, в прошлом учительницу, мечтающую при посредстве покровителя покинуть советскую страну.

В духе классической традиции каждый герой наделен подробной биографией — в ней не только обрисованы его личностные качества, но и указана среда, эти качества сформировавшая: Любкин — в прошлом «деревенский», «пензяк», железнодорожный машинист; Софья Дмитриевна — вдова «некрупного помещика», мать расстрелянного в ЧК «еще в двадцать первом году» сына; Григорий Михайлович до революции «чиновник особых поручений», метивший в вице-губернаторы, «вознегодовавший на революцию» и вследствие этого своим бездельем «паразитирующий» на любви и преданности близких и т. д.

Сквозные метафоры «настоящей» и «ненастоящей» жизни обладают «цементирующей» функцией: они скрепляют все элементы романного целого, которое, по замыслу автора, должно соответствовать заранее выработанной и подвергнутой испытанию концепции. Примечательно, что ее высказывают и автор, и герои, в том числе и безусловно отрицательные: «мнимость» доведена в них уже до степени *самоотрицания*, когда рождается свойство, позволяющее, не замечая того, выявлять абсурдность самих себя («Подчинение! Такое подчинение, чтобы он, сукин сын, даже и не думал, будто это он подчиняется, а думал, буд-

то он по своей воле в хомут лезет, потому что в этом хомуте его счастье»¹).

Главная «загадка», разрешаемая романом и определяющая его задачу — в том, чтобы найти название, подобрать «имя» этой силе «подчинения». Вопрос о том, что заставляет массы кричать «ура» палачам, идя навстречу неотвратимой гибели, на взгляд Нарокова, трагически непонятен и «до жути странен»: «Подавляло то, что у силы нет ни имени, ни лица. Не было в ней и страсти... За плечами Любкина колыхалось бесформенное, но несомненное, громадное и беспощадное».

Реминисценция из щедринской «Истории одного города» удостоверяет то неестественное (не «живое» состояние), в котором пребывают и имеющие власть, и «подчиненные»; те, которые уверенно говорят о себе: «Все могу!», и те, кто, подобно Евлалии Григорьевне (не случайно она получила от Софьи Дмитриевны «голубиное» прозвище «голубенькая») вынуждены признать очевидное: «Я ведь ничего, ничего не могу!» «Оно», действительно, настигает всех без разбора — беспощадно и неотвратимо.

Почти «мистический» страх, который порождает злая, непонятная сила («Существует только то, чего нет!»), с точки зрения автора, особенно «зловещ» тем, что производит «действительные», непоправимые следствия: призывая чекистов «работать... с полным напряжением сил», Любкин грозно предупреждает, что не допустит халатности и послабления («Ежедневно арестовывать минимум по пять человек на отделение!»). Подводя итог своим отношениям с Семеновым (Любкиным), Евлалия Григорьевна «придавлена ощущением» обреченности: «Вадя сослан, папу убили, а меня скомкали».

Самое страшное в системе, «дозволяющей» любые средства для достижения так называемой «целесообразности», то, что, получив власть, она становится реально «осязаемой» и стремится без остатка уничтожить в человеке свободный «дух»: «... есть только... страшное и губящее *стопудовое* «хочу» человека другой породы!» С этой мыслью связаны аллюзии на поэтику Л. Толстого: с «Анной Карениной» (произведением, к которому не раз обращались и советские писатели) в романе Нарокова соотносится экспозиция: когда-то Любкин, будучи паровозным машинистом, задавил странным образом не заметившего поезда человека, и в дальнейшем это предопределило его судьбу — выступать орудием тотального «подавления». В конце романа Григорий Михайлович бросается под поезд, чтобы избежать «пилатова греха» — от «невыразимой тоски» и «муки», вдруг настигших его после пребывания в камере смертников, и «чистейшего» милосердия со стороны тех, кого, рано или поздно, по требованию «системы», ему предстоит предать. Картины тюрьмы и тюремщиков, как бы увиденные впервые глазами «настоящего» человека, вызывают ассоциации с приемом «остранения» в романе «Воскресение», на этом основан широко применяемый сатирический гротеск (изображение «выморочных» Варискина и Яхонтова, подследственного и следователя, которых ждет одинаково бессмысленная и позорная судьба).

¹ Нароков Н. Мнимые величины. — М., 1990. — С. 50. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

Вместе с тем, автор не расстаётся с верой в человека как такового, в то, что возможно вернуться к «настоящему», как возвращается к нему (хотя и в неполном и искаженном виде) как будто насквозь «ненастоящий» Любкин. И в нем есть ему самому непонятная потребность заходить к «голубенькой» Евлалии Григорьевне (любящей всех «несчастных»), чтобы ей только «слезки утереть»; сидеть в комнатке физически и душевно «опрятной» Софьи Дмитриевны, где возможно «почувствовать», «не понимая» причины, «мир и покой»: «И маленькая, почти незаметная, радость теплой капелькой задрожала в нем. “Словно бы от сердца что-то отходит!” — подумал он. — Словно я тесные сапоги снял!»» которой Любкин приходит в финале (убийство бесстыдно обманувшей его Елены Дмитриевны), теперь свидетельствует уже не только о степени его морального падения. Запутавшись вконец, он ищет и находит страдание в людях «другой породы» — подобно тому, как это делает Раскольников, обнажающий перед Сонечкой Мармеладовой душу, отягощенную убийством. Палач и жертва, Любкин находит в Евлалии Григорьевне «вечную Сонечку, пока мир стоит»: «— Я... Я сейчас То есть час тому назад... Я человека убил! Женщину... Вот! И протянул свои руки, широко растопырив пальцы: этими руками, дескать. <...> Евлалия Григорьевна глянула и сразу поверила: это так, это именно вот так, как он говорит. И «убил» не в каком-нибудь другом смысле, не иносказательно и не переносно, а убил именно так, как убийцы: с кровью. Евлалия Григорьевна побледнела, качнулась на месте и, не помня ничего, схватила его за ту руку, которой он убил, совсем не думая о том, что это — рука убийцы». Повторяются не только интонации Ф. Достоевского, но и структура диалога, и ею кульминационная точка. Любкин спрашивает у изумленной Евлалии Григорьевны «ей показалось, будто что-то очень большое близко подошло к ней» — «У вас Евангелие есть?» этом произведении Н. Нарокова (например, в «одноцветном» и откровенно тенденциозном изображении Елены Дмитриевны) сильнее выражена в последующих романах писателя. Заявленная в «Мнимых величинах» тема «вседозволенности» («У этих... людей... никакого запрета внутри нет») становится стержневой в романе «Могу!», преломляя композиционно-сюжетную структуру частей и целого. Так, Софья Андреевна подобие Елены Дмитриевны — уже вне всяких полутонов являет прямое выражение «зла», а ее пособник и руководитель из «ненастоящих», сменивший несколько «амплуа» (от «важного партийца» до преуспевающего капиталиста) «человек-могу» Федор Петрович Ив доводит до абсурда «инквизиторскую» идею власти, объясняющую «подавление» личности ее же благом.

Разными способами Л. Ржевский и Н. Нароков выразили психологическую сложность сопротивляющейся бесчеловечным «догмам» натуры человека. Им обоим выпал нелегкий путь возвращения в отечественную словесность через культуру и философию, главное же, через взыскующий самоанализ, осмысление собственной судьбы в ее исторических изломах и, несмотря ни на что, сохраненной духовной целостности. К ним обоим относятся строки Н. Моршенина о судьбе поколений, чье «человеческое» время не совпало с временем «биографическим»:

Он прожил мало: только сорок лет.
В таких словах ни слова правды нет.
Он прожил две войны, переворот,
Три голода, четыре смены власти,
Шесть государств, две настоящих страсти.
Считать на годы — будет лет пятьсот.

■ Основные понятия

Акмеизм, «вторая волна» русской эмиграции, гражданская поэзия, «ди-пи», «дипийцы», новоэмигранты, «петербургская школа поэзии», проза и ее жанры: роман, повесть, рассказ, мемуары, дневники, записки.

■ Вопросы и задания

1. Почему 1940-е годы оказались малоблагоприятными для поэзии русской эмиграции?

2. Какие традиции отечественной поэзии оказались особенно востребованы в поэзии 1940-х годов? Какие явления эмигрантской поэзии 1920–1930-х годов нашли свое продолжение в это десятилетие?

3. Каковы причины возникновения второй волны русской эмиграции? Назовите основных ее представителей — поэтов.

4. Подготовьте сообщение об одном из поэтов-дипийцев, чей творческий дебют пришелся на 1940-е годы, сделайте подборку лучших, с вашей точки зрения, его стихотворений.

5. Назовите лучших русских прозаиков «второй волны» и их основные произведения.

6. Попробуйте ответить на вопросы: каково отношение Л. Ржевского и Н. Нарокова, с одной стороны, к русской классической литературе, а с другой — к прозе русской эмиграции «первой волны».

8. 7. В чем Л. Ржевский и Н. Нароков отошли от принципов русской классической литературы?

Какие новые темы и мотивы появились у этих писателей по сравнению с «классиками» русской эмиграции «первой волны»?

■ Литература

Соч.: Елагин И. По дороге оттуда. — Нью-Йорк, 1953; Политические фельетоны в стихах: 1952–59. — Мюнхен, 1959; Отсветы ночные. — Нью-Йорк, 1963; Косой полет. — Нью-Йорк, 1967; Дракон на крыше. — Нью-Йорк, 1973; Под созвездием Топора: Избранное. — Франкфурт-на-Майне, 1976; Память // Грани, 1980, № 116; В зале Вселенной. — Анн-Арбор,

1982; Тяжелые звезды. — Анн-Арбор, 1986; Курган. — Франкфурт-на-Майне, 1987; Собр. соч.: В 2 т. — М., 1998; *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал, 1950, № 23; Поэты двадцатого века. — Там же, 1968, № 98; Цветаева — Маяковский — Пастернак. — Там же, 1969, № 95; Бунин. — Там же, 1970, № 99; Если бы ... не было революции // Русская мысль, 1980, 11 декабря; 1981, 22, 29 января, 12, 19 марта; Похвала Российской поэзии // Новый журнал, 1983, № 150; 1984, № 154, 156; 1985, № 158, 159, 161; 1986, № 162, 165; Стихотворения // Человек. — М., 1992, № 4; *Кленовский Д.* Стихи: Избранное. — Мюнхен, 1967; Певучая ноша. — Мюнхен, 1969; Почерком поэта. — Мюнхен, 1971; Теплый вечер. — Мюнхен, 1975; Последнее. — Мюнхен, 1977; Собр. стихов. Т. 1. — Париж, 1982; *Моршен Н.* Тюлень: Стихи. — Франкфурт-на-Майне, 1959; Двоеточие. — Вашингтон, 1967; Эхо и зеркало: Идеоподражание и дееподражание. — Berkeley, 1979; Собр. стихов. — Berkeley, 1996; *Нароков Н.* Зеркало и пуля. Флакон // Возрождение, 1955, № 41; Общественное мнение // Возрождение, 1955, № 42; Люди // Возрождение, 1955, № 45; Некультурный человек // Возрождение, 1955, № 46; Слепая // Возрождение, 1956, № 52; Издательство // Возрождение, 1956, № 55; Завоеватель // Возрождение, 1956, № 58; Никуда // Возрождение, 1961, № 110–118; Мнимые величины. — М., 1990; Могу! — М., 1991; *Ржевский Л.* ...показавшему нам свет: Оптимистическая повесть. — Франкфурт-на-Майне, 1961; Через пролив. — Мюнхен, 1966; Двое на камне. — Мюнхен, 1966; Прочтение творческого слова: Литературоведческие проблемы и анализы. — Нью-Йорк, 1970; Три темы по Достоевскому. — Нью-Йорк, 1972; Творец и подвиг: Очерк о творчестве А. Солженицына. — Франкфурт-на-Майне, [1972]; Две строчки времени. — Франкфурт-на-Майне, 1976; Дина. — Нью-Йорк, 1979; Бунт подсолнечника. — Анн-Арбор, 1981; Звездопад: Московские повести. — Анн-Арбор, 1984; К вершинам творческого слова: Литературоведческие статьи и отклики. — Норвич, 1990.

Лит.: Агеносов В.В. «Между двух звезд». Вторая волна русской эмиграции // *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). — М., 1998; *он же.* Литература второй волны русской эмиграции // *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья. — М., 2007; *он же.* «Я их изведal, радости земли»: Кленовский Дм. // Записки русской Академической группы в США. Т. XXVIII. — Нью-Йорк, 1996–1997; *он же.* «Чтоб плыть и плыть, захлебываясь в звездах...»: Моршен Н. — РЖ ИНИОН (Реферативный журнал Института научной информации по общественным наукам РАН). Сер. 7. Литературоведение. Зарубежная литература. — М., 1995, № 4; *Адамович Г.* [Рец.] // Новое русское слово, 1961, 2 апреля; *Бабичева М.Е.* Писатели второй волны русской эмиграции. Биобиблиографические очерки. — М., 2005; *Блинов В.* Памяти Ю.П. Иваска // Новый журнал, 1986, № 163; *Буцков В. Н.* Нароков. «Мнимые величины»: Роман: [Рец.] // Новый мир, 1991, № 6; В поисках истины. Пути и судьбы второй эмиграции: Сб. статей и документов. — М., 1997; *Вайль И.* Николай Моршен и мы, или ритм и стих: О книге «Эхо и зеркало» // Новый журнал, 1986, № 165; *Витковский Е.В.* Разрозненная тайна Дмитрия Кленовского // День поэзии. 1989. — М., 1989; *он же.* Дань живым //

Новый мир, 1989, № 9; *Глэд Джон*. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М., 1991; *Горбов Я.* «Могу»: [Рец.] // Возрождение, 1965, № 168; *он же*. «Через пролив». [Рец.] // Возрождение, 1961, № 120; *Гуль Р. Н.* Нароков. «Мнимые величины»: [Рец.] // Новый журнал, 1953, № 33; *он же*. Н. В. Нароков // Новый журнал, 1970, № 98; *он же*. «Между двух звезд»: [Рец.] // Новый журнал, 1953, № 34; *он же*. «Показавшему нам свет». [Рец.] // Новый журнал, 1961, № 65; *он же*. И. Елагин. «По дороге оттуда». [Рец.] // Новый журнал, 1954, № 36; *Евдокимов В.* Маньеризм и трагизм «играющего человека» // Вестник РСХД, 1978, № 127; *Жуков А. Ф., Жукова Л. Н.* История и судьба российской эмиграции: вторая волна эмиграции. 1939–1950-е гг. — СПб., 1998; *Завалишин В.* «Двое на камне». [Рец.] // «Новый журнал», 1960, № 62; *он же*. «Дина». [Рец.] // Новый журнал, 1979, № 137; *Иванов Г.* Литература и жизнь: Поэзия и поэты // Возрождение, 1950, Тетрадь № 10; *Иваск Ю. И.* Елагин. «Отсветы ночные». [Рец.] // Новый журнал, 1963, № 74; К 65-летию Л. Ржевского // Новый журнал, 1970, № 101; *Казак В.* О Дм. Кленовском // Наш современник, 1993, № 2; *Крыжицкий С.* «Две строчки времени». [Рец.] // Новый журнал, 1978, № 130; *Михайлов О. Н.* Литература «второй волны» // *Михайлов О. Н.* От Мережковского до Бродского: Литература русского зарубежья. — М., 2001; *Нарциссов Б.* Под знаком дифференциала: Поэзия Н. Моршена // Новый журнал, 1979, № 125; *Офросимов Ю.* Рифмованные догадки: О поэзии Д. Кленовского // Новый журнал, 1967, № 88; Памяти Р. Плетнева и Ю. Иваска // Вестник РСХД, 1986, № 2; *Пonomарева Г.* Проблема национального самоопределения писателей-оптантов (случай Юрия Иваска) // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. — Тарту, 1997; *Ржевский Л.* Строфы и «звоны» в современной русской поэзии // Новый журнал, 1974, № 115; *он же*. О поэзии Ив. Елагина // Новый журнал, 1977, № 126; *Самарин В.* Литературные заметки: К 5-летию со дня кончины Н. В. Нарокова // Новое русское слово, 1974, 20 октября; *Синкевич В. А.* «...с благодарностью: были». — М., 2002; *она же*. *Синкевич В.* «Пилатов грех» в творчестве Леонида Ржевского // Новый журнал, 1993, № 190–191; Словарь поэтов Русского Зарубежья. — СПб., 1999; *Старикова Е.* Заметки запоздалого читателя // Октябрь, 1991, № 3; *Степун Ф.* «...показавшему нам свет»: [Рец.] // Мосты, 1961, № 7; *Тургаев В.* Нароков. «Могу»: [Рец.] // Современник, 1965, № 12; *Ульянов Н. Д.* Кленовский // Новый журнал, 1960, № 59; *Юрьева З.* «Прочтение творческого слова». [Рец.] // Новый журнал, 1970, № 101.



Глава 12

Русская литература 1960–1970-х годов в советской России

Первое и главное: вступление в новое десятилетие не повлекло за собой сколько-нибудь существенных изменений в духовной атмосфере общества. Напротив, проявившийся в культурном пространстве сразу же после исторических решений XX съезда двойственный характер «оттепели» в начале 60-х годов набирает ещё большие обороты. Двойственность же «оттепели», как известно, непосредственно обуславливало присутствие незыблемой государственной тоталитарной системы (хотя и «ослабленной» в хрущевскую «оттепель», по замечанию М. Чудаковой¹), опирающейся на власть правящей партии, и открывшихся в 1956 году плюзов для свободомыслия, личного выбора, независимости суждений... Но поскольку в советском государстве доминировал диктат партии, то «оттепели», ознаменовавшей благотворный процесс обретения личностью внутренней свободы, а с нею — гражданского, нравственного «самостояния», были, соответственно, дозволены лишь «допустимые» пределы, выход за которые порицался партией и — по её указаниям — соответствующими государственными «институтами». Одним из ярких примеров таких допустимых пределов «оттепели» в 50-е годы стало «дело» Б. Пастернака, в начале 60-х годов — «арест» романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба»².

Вместе с тем самый принцип «допустимого» в «оттепель» является труднодостижимым, ибо диктат всегда неразлучен с произволом. Отсюда как раз и проистекает известная алогичность партийных мнений, решений, спускаемых ЦК партии циркулярных распоряжений. Так, через год после «похороненного» в архивах КГБ романа «Жизнь и судьба», главным образом, за поставленные в нём запретные вопросы о стране, за которую советские люди сражались с фашистами, в журнале «Новый мир» была опубликована повесть А.И. Солженицына «Один день Ивана Дени-

¹ Чудакова М. XX съезд и XX век // Публичные лекции «Полит. Ру» 13 апреля 2006 г. <http://lecture.imhonet.ru/element/365344>.

² В феврале 1961 года КГБ конфисковал у автора все машинописные экземпляры романа. Некий крупный партийный функционер сказал В. Гроссману, что его роман не увидит свет и через двести лет. Писатель считал, что книга, которой он отдал 15 лет жизни, погибла. Ему, как и Б. Пастернаку, это стоило жизни. Однако одна из копий романа, благодаря мужеству друга В. Гроссмана, поэта С. Липкина, сохранилась. Во времена «перестройки» роман был опубликован.

совича» с её прямой, полной правдой о сталинских лагерях, о чём, в сущности, писал и В. Гроссман.

Двусмысленность принципа «оттепельной дозволенности» имеет место и в факте партийной лояльности в отношении либеральных журналов «Новый мир» и «Юность», в то время как изданному в провинциальной Калуге альманаху «Тарусские страницы» (1961) был устроен разнос властями предержащими. Даже некоторые местные руководители лишились своих должностей. В ряду партийного самовластья — открытие впервые в СССР выставки работ Пабло Пикассо и учиненный по повелению сверху разгром выставки современного отечественного авангарда, или, например, с подачи самого Хрущева (как и в случае с «Одним днем Ивана Денисовича») в газете «Известия» печаталась остросатирическая поэма А. Твардовского «Теркин на том свете» и одновременно учинялось судебное разбирательство над «клеветниками» советского строя А. Синявским и Ю. Даниэлем. Впрочем, всем этим парадоксам культурной политики партии начала — первой половины 1960-х годов имеется вполне закономерное объяснение: преследованию и наказанию, как правило, подлежало всё то, что имело неформальный, почти частный характер, и потому являлось серьезным вызовом власти, не желавшей выпускать литераторов, художников из-под своего контроля. И, соответственно, поддерживалось единственно то, что работало «на мельницу» партии, как она в определенное время конъюнктурно полагала. Именно с этой позиции становится прозрачной ситуация с «разрешенным» Солженицыным, укреплявшим хрущевский партийный курс (не случайно в марте 1963 года «Один день Ивана Денисовича» генсеком будет назван партийным произведением), и «запрещенным» Гроссманом, обратившимся к официально закрытой на тот период в СССР теме геноцида евреев.

Между тем, когда в 60-е годы партийная власть обрушила на общественное сознание свои новые сокрушительные удары, они, по аналогии с 50-ми годами, не были прямыми, не в лоб, как в 30–40-е годы. В другой манере¹. Мысль Н. Ивановой о «непрямых» средствах борьбы властей с инакомыслием творческой интеллигенции 60-х годов подтверждает и наблюдение М. Чудаковой² относительно «нескольких закономерностей, управлявших взаимоотношениями литературы с ослабленной тоталитарной властью», например, когда «политическая жизнь в тоталитарном государстве, снимая ряд ограничений и условий, не предлагает литературе те или иные варианты, не конкретизирует открывшиеся возможности, а лишь снимает запреты, — но не оглашая при этом, что именно она снимает. Власть не объявляет — теперь можно писать об этом так, а не этак. Сверху отнюдь не спускалось объяснение того, что именно теперь можно». Однако, судя по событиям литературной жизни начала 60-х годов, становится понятно, что власть, внешне как бы всемерно поддерживающая принятый курс на демократизацию общества и гражданские свободы, на деле затеяла потаенную политическую игру в «охотника», искусно расставившего «силки» и поджидающего в них «добычу» в лице ак-

¹ Иванова Н. Отцы и дети эпохи // Вопросы литературы, 1987, № 11. — С. 55.

² Лекция Чудаковой М. «XX съезд и XX век».

тивных участников «оттепельных» процессов как потенциальной угрозы стабильности советского тоталитаризма. Собственно, такой «добычей» и явились «Тарусские страницы», не на шутку встревожившие властные структуры. Вопрос о провинциальном альманахе, вышедшем — под редакцией К. Паустовского — единственным выпуском и содержащем стихи и прозу М. Цветаевой, стихи Д. Самойлова, Б. Слуцкого, Н. Коржавина, Н. Заболоцкого, а также прозу молодых авторов (рассказы Ю. Казакова, Ю. Трифонова, повести Б. Окуджавы, Б. Балтера и др.), рассматривался на заседании Бюро ЦК КПСС по РСФСР. Готовилось специальное постановление о «Тарусских страницах». А всё потому, что в небольшом городке Калужской области, бывшем в конце 50-х — начале 60-х годов своеобразным центром художественной жизни, объединились в нечто целое маргинальные — по отношению к официальной линии советской литературы — творческие силы. И уже одно это объясняет незамедлительную реакцию верховной партийной власти, обвиняющей альманах в том, что многое в нём на низком идейно-художественном уровне («Будь здоров, школяр» Б. Окуджавы, «Мы обживаем землю» В. Максимова, рассказы Ю. Казакова, поэма Б. Корнилова «Шофёр»), что альманашные произведения «пропитаны неверием в человека, изображают советских людей ущербными, показывают нашу действительность в искаженном виде». Говорилось о натуралистическом копировании фактов, смаковании теневых сторон, клевете. Авторам отдела «Публикации» ставилось в вину то, что они «стремятся затушевать ошибочные стороны отдельных писателей». Так, Вс. Иванов сравнивает М. Цветаеву с Н.А. Некрасовым, а К. Паустовский восторженно пишет о И. Бунине, «ни слова не сказав о его идейных заблуждениях». Партийным функционерам не понравились многие цветаевские стихи — они проникнуты тоской и пессимизмом, в этом отношении рядом с М. Цветаевой оказался Н. Заболоцкий со стихотворением «Прохожий», проповедующем «безысходность и упаднические настроения». Позднее К. Паустовский добился приема у Н.С. Хрущева и тот отменил постановление о «Тарусских страницах»¹.

В начале 60-х годов, однако, имели место факты, исходя из которых, можно было заключить, что партийные «охотники» не только пребывали в зорком ожидании «добычи», но и сами провокационно направляли её в сооруженный ими «загон». Пожалуй, самая яркая провокация партийных верхов по выявлению тех, кто выломился из общего строя советского искусства времен «оттепели», — выставка в Манеже 1 декабря 1962 года, посвященная 30-летию МОСХа (Московского союза художников). О ней, как об одной из акций ведомой партией борьбы против так называемого «абстракционизма», писал В. Аксенов в романе «Таинственная страсть»: «Никто из них (художников-авангардистов. — Л.К.) ещё за три дня до открытия супервыставки не имел о ней ни малейшего понятия, пока не начался телефонный перезвон и из мастерской в мастерскую стали бегать какие-то порученцы с сенсационными сообщениями: «Ребята, тащите холсты в Манеж!.. Точно известно, что сам Хрущев

¹ Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры. Цит. по: <http://labazov.livejournal.com>.

хочет ознакомиться с постсталинским искусством! Смотрите не упустите шанс! В МОСХе говорят, что договора будут заключать прямо с ходу!» Полуголодные творцы и не помышляли, что их затачивают в суперпровокацию, высиженную в кабинете Килькичева»¹. Аналогичной точки зрения на художественную выставку в Манеже придерживается и М. Чегодаева, в 1962 году член МОСХа («Провокация была задумана и проведена блестяще»), при этом особо подчеркнувшая, что «жертвами манежной провокации», помимо любителей-абстракционистов, стали «талантливые большие художники, и «старые», и «молодые», — те, чьё творчество убивало насквозь фальшивый «социалистический реализм», — например, Р. Фальк, А. Древин, работы которых были показаны впервые после более чем двадцати лет ostrакизма и унижений (в предшествующие десятилетия их подвергали грубым поношениям, обвинениям в «буржуазном формализме», космополитизме и т.п.), и с ними молодые художники так называемого «сурового стиля» Н. Андронов, П. Никонов, А. Васнецов, А. Пологова и др.»² В отчете о посещении выставки Н.С. Хрущевым в «Правде» все они перечислялись поименно, в вину же им вменялись «формалистические тенденции («люди выглядят в их произведениях уродливо, принижено»). Обстановка в Манеже была такова, — пишет М. Чегодаева, — словно «вновь пахнуло эпохой сталинизма». И хотя «понятно, что полного возврата к сталинским временам быть уже не могло, но молодые художники «сурового стиля» испытали обещанную партийную «непримиримость» в достаточной мере. С «оттепелью» в сфере живописи было покончено.

Шестнадцать дней спустя в Кремле состоялась встреча Н.С. Хрущева с творческой интеллигенцией, на которой он вновь обрушился на скульптора-нонконформиста Эрнста Неизвестного. Следующая кремлевская встреча в марте 1963 года с деятелями литературы и искусства засвидетельствовала своего рода «литературный Манеж», ибо на ней генсек повел наступление против формализма уже в словесном творчестве. Одним из главных объектов хрущевского разноса стал поэт А. Вознесенский, выступление которого не пошло дальше начальной фразы: «Как и мой учитель, Владимир Маяковский, я не член партии». Хрущев, — рассказывает об этой встрече в Кремле Борис Бернштейн в книге «Старый холодец», — тут же оборвал Вознесенского и, всё более расходясь, кричал ему и всему залу: «...Это что же получается? (Очень громко). Что у нас тут образуется какое-то общество беспартийных! (Ещё громче). Не будет этого! Это Эренбург выдумал какую-то оттепель! (Ещё громче). Нету оттепели! Мороз! Мороз!»³ И действительно, с 1963 года начался «исторический спуск», печально знаменующий конец «оттепели»⁴. Однако, как от-

¹ Килькичев — под этим именем в романе выведен Л. Ильичев, секретарь ЦК КПСС по вопросам культуры. Аксенов В. Таинственная страсть. Роман о шестидесятиниках // Коллекция «Караван историй», 2008, № 3. — С. 186.

² Чегодаева М. Из истории провокаций в России // Новости Московских художников. 2007. Ноябрь.

³ Цит. по: Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры.

⁴ Иванова Н. Отцы и дети эпохи. — С. 55.

мечает М. Чудакова, многое в духовной жизни страны «остановить было уже невозможно. Нельзя было, например, остановить литературное движение, главным образом, потому, что литература в отличие от политики развивается по другим законам. Двинувшись, она не может прекратить движение по команде»¹.

В упрочении самозначимого, независимого характера литературы «оттепели» немалую роль сыграла и личность писателя, получившая новое измерение после 1953–1956 гг. В отличие от версии писателя советского официоза, служащего по велению души делу партии как делу народа, иначе, писателя — глашатая партии², творческий импульс писателя, исполненного подлинного «оттепельного» духа, в первую очередь был инициирован не какими-либо идеологическими установками, но стремлением к честному разговору с самим собой и с собеседником-читателем³. В этом отношении он следовал непреложному завету «оттепели» — непосредственности, искренности высказывания отдельно взятого человека, достигающей до созвучной многим правды.

С честностью, искренностью, правдой высказывания художника сопрягалась и привнесенная писателями, прежде всего А. Солженицыным и Ю. Домбровским, в литературу 60-х годов уверенность в праве на собственное мироощущение, потерянное, как справедливо считает М. Чудакова⁴, большинством их ровесников и литераторов старшего поколения. Но это и понятно, ведь самосознание может пробудиться лишь в условиях свободы. Вот почему именно «оттепель» явилась тем самым живительным источником, питавшим поступательно развивающуюся, независимую от генеральной линии партии литературу.

Свобода, к которой припали писатели, — чтобы сполна испытать, — оттепельной порой, давала им мужество первого шага, причем, не надрывное, но веселое мужество, ощущение веселого, дерзкого шага навстречу всему новому, неизведанному — тому, что так замечательно смело, а главное, с художественной дерзновенностью воплощали в героях своих произведений молодые авторы «Юности». Но, как подчеркнул В. Аксенов⁵, сославшись на фразу из предисловия Ст. Рассадина к его повести «Коллеги»⁶, — «это не простые герои. Эти ребята — *шестидесятники*».

«Они поставили на родину...» (Б. Окуджава). Впервые произнесенное литературным критиком Ст. Рассадиным слово «шестидесятники» прочно сопрягалось в общественном сознании с *именем* людей «оттепели», заключающем в себе вполне определенное и вместе с тем довольно непростое, — как и само «оттепельное» время, — значение. Кто же такие шестидесятники?

¹ Лекция Чудаковой М. «XX съезд и XX век».

² Чудакова М. Литература советского прошлого. — М., 2001. — С. 464.

³ Бак Д. Новый мир и новая литературная реальность: взгляд свидетеля // Новый мир, 2005, № 1. — С. 193.

⁴ Чудакова М. Литература советского прошлого. — С. 289–290.

⁵ Шестидесятники — П. Встреча поколений. Часть I // <http://lecture.imhonet.ru>

⁶ Юность, 1960, № 6–7. Через полгода после своего предисловия к «Коллегам» Рассадин опубликует статью «Шестидесятники», посвященную тем, кто в эти годы входил в литературу (Юность, 1960, № 12).

Прежде всего, они — *«дети XX съезда»*. Доклад Н.С. Хрущева поделил их жизнь на «до» и «после» съезда, и как результат пережитого потрясения от разоблачения «культ личности», те, кто впоследствии стал называться шестидесятниками, оказались прямыми участниками «интенсивного процесса переоценки существующего строя, пересмотра всех сколько-нибудь важных звеньев официальной легенды о действительности и целого массива связанных с нею представлений, образов, авторитетов»¹. Причем в этом «критическом процессе» их объединяла вера в возможность обновления советской политической системы и, что особенно важно, ничем необоримое желание перемен.

Собственно, жажда переделать действительность, добиться лучшего, как считает И. Виноградов², и была главной для поколения шестидесятников. Кстати заметить, эти настроения нашли отражение в живописи так называемого «сурового стиля» — в произведениях молодых художников-отрадных буднях современников — В.Е. Попкова, Н.И. Андропова, Т.Т. Салахова и др., в театральные постановках молодых коллективов «Современника» и «Таганки» и особенно в поэзии. А ещё им свойственна убежденность в верности выбранного пути: «...тогда (в сталинскую эпоху. — Л.К.) все было неправильно, а вот мы сделаем правильно», — это замечание историка Н. Эйдельмана, человека из 60-х, как нельзя лучше передает дух шестидесятников. Они также верили, что строят самое счастливое общество на земле, и это окрыляло их, делало счастливыми людьми, ибо в данном случае дело касалось страны, которую, по словам М. Чудаковой, они «чувствовали... своей»³. *«Чувство своей страны»*, выливающееся в обостренное переживание за её судьбу, являлось для шестидесятников первостепенным. Поэтому, как писал Б. Окуджава:

Шестидесятникам не кажется, что жизнь сгорела зря:
Они поставили на родину, короче говоря.

Вообще, они были, по мысли Т. Заславской⁴, «духовным братством», живущим общими ценностями, идеалами, единым мироощущением, именно «братством», потому что «совершенно уникальная черта советского шестидесятничества» заключается в «его принципиальной институциональной размытости»⁵. Отсюда, как отмечалось не раз, шестидесятники — это свободомыслящая (или просто мыслящая) советская интеллигенция 1960-х годов, иначе, это миллионы людей, хотя у этих миллионов, безусловно, была яркая сверкающая верхушка — поэты, писатели, барды, но все-таки «шестидесятники» — понятие гораздо более широкое, чем просто «поколение», рожденное временем. Хотя бы потому, что надежды на перемены, как «цементирующая идея» шестидесят-

¹ Беседы. На пороге наших дней. Главный редактор журнала «Новый мир» Александр Васильевский беседует с Юрием Буртиным // Новый мир, 2000, № 1. — С. 183.

² XX съезд. 50 лет спустя // Знамя, 2006, № 7. — С. 162.

³ Шестидесятники — II. Встреча поколений. Ч. I.

⁴ Там же.

⁵ Гусейнов А.А. Н.В. Мотрошилова и философы-шестидесятники // Мотрошилова Н.В. Работы разных лет. Избранные статьи и эссе. — М., 2005. — С. 5.

ничества, сплотили «и старика Паустовского, и фронтовика Окуджаву, и дитя войны Евтушенко»¹.

Будучи уверенными, что человек рожден для действия, шестидесятники поставили вопрос о необходимости, прежде всего, моральной перестройки советского общества. При этом они апеллировали к понятиям и ценностям, которые не расходились с идеалами социализма, ибо считали, что «социализм был задуман прекрасно, но затем его принципы были извращены Сталиным», а стало быть, «надо вернуть ему его истинное лицо»² — возродить социализм «с человеческим лицом». Так появилась на свет одна из главных иллюзий шестидесятников. Впрочем, в ней как раз присутствовало то, что лежит в основании их системы ценностей, а именно гуманизм. Не власть, не деньги, но человек и, — что закономерно в призме «оттепельного» сознания, — предъявленный им, впервые в новейшей российской истории, *моральный счет* обществу, экономике, самому историческому процессу, составивший одно из важнейших достижений эпохи 60-х и её людей. Хотя на поверку оно также окажется иллюзорным, ибо самые необходимые гуманистические ценности уже в хрущевскую оттепель попали в разряд «ненужных вещей» в первую очередь для государственной машины. К тому же последняя не раз довольно «успешно» демонстрировала это.

Несмотря ни на что, шестидесятники, однако, продолжали оставаться искренними социалистами, продолжали надеяться на реставрацию казавшихся им возвышенными идеалов революции, для чего заново изучали её и при этом мучительно старались понять: как могло получиться, что так искренне начатое дело обернулось кровавым обманом?

В свете современной истории эти усилия могут показаться сизифовыми, а то и вовсе наивными. Однако в попытке очистить революционное наследие от искажений и догм, связанных с «культом личности», просматривается и определенность устремлений шестидесятников: четко разделить Ленина и Сталина, — составивших, в конечном счете, «ленинские иллюзии» шестидесятничества.

Действительно, этой последовательной «апелляцией к Ленину» создавалась иллюзия, что тот осудил бы происходящее в стране после его смерти, что некую глубинную мудрость можно обрести где-то в истоках революции»³. Таким образом, Ленин, 1917 год, с одной стороны, представляли мерилom ценностей в мысленно прогнозируемой шестидесятниками картине нравственно совершенного общественного устройства, всецело опирающегося на историко-революционные традиции. Отсюда шестидесятники — это, по мысли М. Чудаковой, ещё и «дети комиссаров в пыльных племах»⁴, прямые наследники героики революции и гражданской

¹ Рассадин Ст. Советская литература. Победенные победители. — М.; СПб., 2006. — С. 278.

² Иванова Н. Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского // Иванова Н. Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. — СПб., 2003. — С. 42.

³ Шрейдер Ю. Двойственность шестидесятых // Новый мир, 1992, № 5. — С. 240.

⁴ Шестидесятники — II. Встреча поколений. Ч. I.

войны. Всё это принималось ими как своё, кровное. Вообще тема связи поколений идёт именно от шестидесятников, она волновала искусство 60-х годов, например, выступила сквозной в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1963).

С другой стороны, в процессе эволюции общественной жизни 60-х годов всё более актуализировался вопрос: откуда взялся Сталин, не является ли он прямым политическим наследником Ленина? — как свидетельство отсутствия единодушия среди самих шестидесятников, которым предстояло пройти непростой дорогой осознания собственных иллюзий, утопичности идей и попыток их преодоления, а главное, им суждено было пережить во многом горькую правду о себе, как оказалось по истечении времени, «пасынках» своего времени. «Отрезвляющей, возвращающей к истине, призывающей к безыллюзорности» для шестидесятников «стала сама реальность»¹. И таковой она нередко представляла перед их проникновенно читающим собственное время взором, несмотря на свойственную «людям оттепели» восторженно-романтическую идейность.

«Мужество держать мысль». Эти слова Мераба Мамардашвили, философа-«шестидесятника», могут без какой-либо натяжки знаменовать начало конца «оттепели» с 1963 года. Ибо что стоит за «мужеством держать мысль» в 60-е годы, как не наступление на свободу в обществе, знаменующее неофициальный, но, несомненно, санкционированный сверху пересмотр решений XX съезда. Этот процесс убистрила волна, поднявшаяся против Н.С. Хрущева в связи с его Заключительным докладом на XXII съезде, в котором он приглашал всю страну участвовать в поисках истины. А ведь те, кто в своё время получил «смертельную дозу» сталинизма и в силу этого посчитал разоблачения 1956 года для себя неприемлемыми, думали, что в стране уже всё утихло, потому они и поспешили снять Н.С. Хрущева (1964). И эта вынужденная отставка свела на нет, а позднее полностью уничтожила все «оттепельные послабления» второй половины 50-х — начала 60-х годов. Началась активная борьба с культурной плюрализацией. В большей степени ею занималось руководство творческих союзов, послушно и зачастую довольно рьяно исполняя поручения партийных органов. Усилия же задушить в обществе свободу, в том числе внутреннюю свободу художника, предпринимались серьезные. Так, 11 декабря 1965 года председатель КГБ В. Семичастный направляет в ЦК КПСС — под грифом «Секретно» — записку «Об антисоветской деятельности творческой интеллигенции», правда, пока ещё для «внутреннего употребления». В Записке шла речь о «Голом короле» Е. Шварца в «Современнике», о фильмах «Иду на грозу», «До свидания, мальчики», «Обыкновенный фашизм», о «серьезных возражениях», вызываемых фильмами о Ленине, о «Новом мире» и пр.² Но особенно старалась в отношении наведения должного порядка в «стане» творцов цензура. Для укрепления этого «стража» в 1966 году было образовано Главное

¹ Иванова Н. Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского. — С. 43.

² Цит. по: Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры.

управление по охране государственных тайн при Совете Министров СССР. Как отмечает П. Рейфман, «прохождение через «сито» Главлита ещё более, чем ранее, превращалось в «хождение по мукам». Достаточно сказать, что уже в первый год учреждения этого органа было полностью запрещено 126 книг, свыше двадцати «вмешательств» и замечаний сделано при контроле журнала «Новый мир» и т.д.

«Разгул» цензуры вызывал справедливые протесты в среде художников. Так, А. Солженицын направляет IV Всесоюзному съезду писателей (1967) открытое письмо, в котором просит обсудить несколько важных вопросов, на первом месте вопрос о цензуре (об этом письме делегатам съезда официально не сообщили). Также известно, что письмо с требованием отменить цензуру, за подписями восьмидесяти писателей, было отправлено в ЦК КПСС.

В связи с постоянно бдительным поведением цензурных ведомств литература вынуждена уйти в существование на эзоповом языке, поскольку «ничего касающегося общества... невозможно было высказать прямо — только экивоками»¹. Даже такой журнал, как «Новый мир», не мог печатать открытое, прямое слово. И тогда был найден «способ подцензурной критики советского режима, показавшийся многим, среди них и публицистам-новомирянам, единственным и удачным, — путь обличения «царской России», за которой каждый читатель должен был угадывать Россию советскую»². Вообще повсеместно в искусстве все «острые вопросы современности решались в исторических декорациях»³ («Жизнь Галилея» — на «Таганке», «Декабристы», «Народовольцы» — в «Современнике», «Ревизор» — во МХАТе, «Гамлет» Г. Козинцева и др.).

Между тем, несмотря на открывшиеся — в середине 60-х годов — перспективы довольно мрачного будущего для культуры и страны в целом, литература продолжалась, ибо предшествующие «оттепельные» годы позволили писателям обрести ту самую «внутреннюю свободу», результатами которой явились «Новое назначение» А. Бека (1964) и «Хранитель древностей» Ю. Домбровского (1964), объявленная к публикации в «Новом мире», в 1966 году, первая часть «Детей Арбата» А. Рыбакова и тогда же в нем напечатанное «Созвездие Козлотура» Ф. Искандера, датированное В. Дудинцевым 1966 годом начало работы над «Белыми одеждами», а также обращение Ю. Трифонова во второй половине 60-х годов к воплощению замысла романа «Исчезновение» и др. Всё это недвусмысленно свидетельствовало о том, что литература выполняла свой большой долг — говорила правду о времени, об истории, думала над уроками современности, над уроками поражения — и не помышляла сдаваться «запретительной» идеологии брежневского «отката» от завоеваний «оттепели».

Использованные возможности времени «оттепели» для реализации творческого свободомыслия проявились и в таком примечательном факте, как вызревание «внутри литературного официоза освободительных

¹ Чудакова М.О. Литература советского прошлого. — С. 462.

² Там же.

³ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека // Театр, 1992, № 6. — С. 162.

тенденций»¹, отлившихся, во-первых, в постмодернизм 60–70-х годов Венедикта Ерофеева, А. Битова, Саши Соколова и др., что дает основание, — считает Н. Иванова, — говорить о начале формирования современной, точнее, литературы новейшего времени в лоне ещё так называемой литературы оттепели²; во-вторых, — в поэтический андеграунд 60-х годов, представленный, прежде всего, поэзией «смогистов»³.

Результатом начавшегося с 1963 года исторического спуска, увлекающего страну к брежневскому застою, явилось то, что с середины 60-х годов наша словесность вновь расплелась на две плети, два потока: формируется так называемая «секретарская литература», т.е. литература первых, вторых и прочих секретарей и их заместителей в разных отделениях Союза писателей, не имеющая никаких препон на пути прохождения в печать, и «другая литература», неудобная для власти, с трудом пробивающаяся через редакции и цензуру в журналы и издательства, а то и вовсе распространяющаяся подпольно⁴. Последнее обстоятельство и обусловило формирование в 60-70-е годы целого пласта неподцензурной словесности, получавшей «жизнь» в *самиздате* и *тамиздате*. В свою очередь, такое специфическое явление, как самиздат и тамиздат, оказались возможными благодаря диссидентству (иначе мыслию). Его представляли люди, которые не смогли удовлетвориться «глотком» политической свободы, привнесенной в общество XX и XXI съездами КПСС и неумолимо «иссыхающей» под воздействием охранительных идеологических процессов брежневщины. И именно «патронизируемые» ими самиздат и тамиздат становятся, с одной стороны, духовной пищей для шестидесятников, а с другой — знаменуют возрастание общественного сопротивления властям и конкретные формы этого сопротивления.

Своим появлением в русском языке слово «самиздат» обязано поэту Н. Глазкову, писавшему стихи без оглядки на цензуру, а потому не питавшему надежду увидеть их когда-либо напечатанными. Они передавались из уст в уста и ещё распространялись в рукописных книжечках «тиражом» три-четыре экземпляра, выпускаемых самим поэтом. При этом на титульном листе, там, где обычно указывается издательство, стояло выведенное рукой Глазкова: «Самсебяиздат». Впоследствии данное сочетание стало произноситься сокращенно и распространилось на всю неподцензурную словесность. И поскольку в самиздат (и в тамиздат), — по мысли М. Чудаковой, — отечественный печатный литературный процесс исторгает из себя всё лучшее⁵, то, безусловно, он «не был забавой для одинок». Самиздат создал альтернативную легальной литературную среду,

¹ Иванова Н. Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы, 2007, № 3. — С. 42.

² Там же. — С. 38–39.

³ Смогисты — от аббревиатуры СМОГ (1964) — Самое Молодое Общество Гениев или Сила, Мысль, Образ, Глубина.

⁴ Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — М., 2008. — С. 236–237.

⁵ Чудакова М.О. Литература советского прошлого. — С. 461.

которая обладала своим читателем и своим писателем»¹. Причем, роль издателя брал на себя именно читатель, перепечатывая в нескольких экземплярах на машинке под копирку произведения, не имевшие шансов попасть в советское официальное издание². В самиздате печатались А. Солженицын, Вен. Ерофеев, Юз Алешковский, А. Битов, С. Довлатов и многие другие талантливые литераторы. В самиздате «родился» будущий нобелевский лауреат — поэт Иосиф Бродский.

30 апреля 1968 года на свет появилась и антиофициальная подпольная периодика — «Хроника текущих событий» (1968–1982) — нелегальное издание, печатаемое на машинке и сообщающее о противоправных действиях властей, об арестах, преследованиях, произволе. Она как бы возобновила в условиях советской действительности традицию Вольной русской печати А.И. Герцена, с той лишь разницей, что издавалась в России, а не за рубежом. Эпиграф «Хроники...» — «Соблюдайте свои законы» — также обращал к герценовским программам «Полярной звезды» и «Колокола»³.

В дополнение к огромному в 60-е годы корпусу самиздатовских текстов присоединился *тамиздат*, начавшийся в оттепельное время с milanского издания «Доктора Живаго» Б. Пастернака. Дело в том, что писатели не хотели мириться с участью не быть напечатанными. И поэтому, следуя пастернаковскому примеру, с риском для личной свободы, посылали свои произведения за рубеж. Там и были опубликованы «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ» (1973) А. Солженицына, «Факультет ненужных вещей» (1978) Ю. Домбровского... Однако имели место случаи, когда в «тамиздате» появлялись публикации без ведома автора, например, «Колымские рассказы» В. Шаламова. Он же хотел, чтобы они были напечатаны только дома.

Помимо ожесточенной цензуры, о наступлении общественных перемен, ревизии приобретений «оттепельного» времени свидетельствовало и то, с какой возрастающей быстротой опадала волна критики «культурной личности». Более того, с середины 60-х годов предпринимаются попытки частичной реабилитации Сталина. Так, в ряде произведений Сталин изображается почти что положительным героем. Ему приписываются успехи коллективизации, индустриализации, победы в Великой Отечественной войне. Подтверждением последней позиции является роман А. Чаковского «Блокада», удостоенный Ленинской премии.

События, которые окончательно подорвали возможность диалога общества и государства, творческой интеллигенции и власти, наметившиеся после XX съезда, а главное, засвидетельствовали полное уничтожение «культурной оттепели», связаны с конкретными репрессиями в литературной среде. Как известно, начало этому положила травля автора «Доктора Живаго». В 1964 году состоялся судебный процесс над И. Бродским (его судили за «тунеядство»). В 1966 году, во время пребывания за границей, лишен советского гражданства В.Я. Тарсис (1906–1983) —

¹ Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры.

² Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — С. 236.

³ Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры.

прозаик, переводчик, библиограф, работавший во время Отечественной войны во фронтовой газете. Ещё при Н.С. Хрущеве он был исключен из партии за «несанкционированную» публикацию в Италии в 1962 году романа «Флорентийские ночи», расцененную как акт предательства по отношению к родине. Позднее В.Я. Тарсиса насильно поместили в психиатрическую больницу им. Кащенко, о чем позднее им будет написана повесть о советской «палате № 7», переданная в издательство «Посев». Этим поступком В.Я. Тарсис подведет черту под своим проживанием в Советском Союзе.

В начале того же 1966 года состоялся суд по делу литературоведа А. Синявского и переводчика Ю. Даниэля, арестованных ещё осенью 1965 года за то, что на протяжении ряда лет они переправляли по нелегальному каналу свои произведения за границу и там печатали их под псевдонимами Абрам Терц (А. Синявский) и Николай Аржак (Ю. Даниэль). Но главное, им инкриминировали то, что их «труды» на Западе активно использовались в антикоммунистической пропаганде, в компрометации советской действительности.

Ни И. Бродский, ни А. Синявский своей вины не признали. «Доводы обвинения меня не убедили, — заявил в последнем слове А. Синявский, — и я остался на прежних позициях... В глубине души я считаю, что к художественной литературе нельзя подходить с юридическими формулировками»¹. Тем не менее, А. Синявского и Ю. Даниэля московский областной суд, не взирая на многочисленные протесты российских деятелей культуры и огромное количество телеграмм из-за рубежа, приговорил к семи и пяти годам заключения. В 1973 году А. Синявский эмигрировал во Францию. Ранее, в 1969 году останется в Англии автор «Бабьего яра» Анатолий Кузнецов. 4 ноября 1969 года А. Солженицына исключили из Союза писателей, 12 февраля 1974 года он был арестован и спустя сутки выслан из Советского Союза в Западную Германию. Завершат размежевание творческой интеллигенции и власти в 60-е годы чехословацкие события августа 68 года. Подведением же итогов одного из лучших послевоенных десятилетий явится разгром «Нового мира», учиненный партийной властью в 1970 году и символизирующий «закат» революционных идей «56-го»².

«Новый мир» А.Т. Твардовского в преддверии «оттепели» и в 1960-е годы. «Он ощущал правильный дух — вперед...». Так напишет о А.Т. Твардовском в своем поминальном слове к 90-летию со дня его рождения А.И. Солженицын. И этой фразой он как нельзя точнее выразит существо натуры редактора «Нового мира», а именно неуклонно и негибнемо *двигаться вперед* по пути трезвого анализа величайших побед и неудач нашего общества³, увлекая за собой и авторов, и читателей журнала, ставшего делом жизни Твардовского.

Среди множества новых журналов, появившихся в период «оттепели» («Юность», «Москва», «Молодая гвардия», «Дружба народов»,

¹ Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М., 1989. — С. 474, 479.

² Иванова Н. Отцы и дети эпохи. — С. 69.

³ Турков А. Александр Твардовский. — М., 1970. — С. 126.

«Урал», «Волга», «Простор» и др.), «Новому миру» по праву принадлежит особое место. «Главный и единственный демократический орган печати» (Н. Иванова), «первый и главный журнал общественной мысли» (С. Бочаров), «орган пробуждающейся интеллигенции, выразитель её критических умонастроений» (Ю. Буртин), сумевший «вобрать в себя мощь противоборства мысли и духа, слова и образа в творчестве нескольких поколений советских писателей, деятелей кино и театра, литературоведов и критиков, изображавших и постигавших мир вопреки канонам социалистического реализма, вопреки принуждениям идеологической практики» (Ч. Айтматов)... Эти и многие другие подобные оценки журнала не являются преувеличением, напротив, им сполна и по достоинству соответствует «Новый мир», мерой повседневной практики которого, — как ни пафосно звучит, — была, — по Твардовскому, — совесть.

Вместе с тем «Новый мир» — сложное, неоднозначное и очень противоречивое явление со своими иллюзиями и утопиями. Ибо, будучи детищем оттепели, он, исповедуя её основополагающие идеи, не избежал и её двусмысленностей.

Прежде всего, никто, — пишет Н. Иванова, — не сделал так много для реабилитации марксизма, как «Новый мир» в 60-е годы, пытаясь очистить коммунистическую идеологию от порочащих её наслоений и — отсюда — «сиять заставить заново»¹.

Отсюда и осознание новомирцами судьбоносной цели развития страны — её возврат к «ленинским нормам» как альтернативы сталинизма, и побиванье Сталина Лениным. И в этом смысле «Новый мир», с одной стороны, выступает несомненным оплотом шестидесятничества, с другой — представляет собой со всей очевидностью партийный журнал, следующий курсом, намеченным XX съездом, по крайней мере, так было до 1964 года. Именно идеи «хрущевской оттепели», верность революционным идеалам, вера в социализм, антисталинизм, правда, гуманизм, свобода, — вкупе составили общественную и творческую платформу журнала и предопределили редакторскую политику Твардовского, ведшего «Новый мир» в границах очерченных свыше. Хотя стоит особо подчеркнуть то, что идеи 56 года Твардовским переживались с глубокой искренностью, а стало быть, позиция его как главного редактора отличалась честностью. И ещё гражданским мужеством, что сближало Твардовского с Некрасовым и особенно с Салтыковым-Щедриным, редактором «Отечественных записок». Так, А.М. Турков, автор книги (в серии ЖЗЛ) о Салтыкове-Щедрине вспоминает ситуацию, когда ему позвонил, — по прочтении книги, — Е. Евтушенко: «Знаешь на кого похож твой герой? На кого? — спросил я, честно сказать, предугадывая ответ, потому что эта параллель и у меня давно возникла. — На Твардовского!» Самому же Твардовскому, тоже читавшему книгу А.М. Туркова и конечно «примыравшему» на «Новый мир» судьбу «Отечественных записок», была «остро близка» «драма щедринского журнала, закрытого властями». Но главное, считает А.М. Турков, Твардовского и Салтыкова-Щедрина «роднит» не только «страстная привязанность к своему журнальному дети-

¹ Иванова Н. Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили Достоевского». — С. 57.

щу», но «и мужественная борьба за «расширение арены правды» в литературе, говоря словами сатирика»¹. Об отношении Твардовского, еще со времен «Василия Теркина», к принципу «правды вещей» как главному критерию в литературе говорит и Ю.Г. Буртин².

На том стоял и «Новый мир» Твардовского, который отличала особая этика, основанная на необходимости правды и соединившая на одном — новомирском — поле А. Солженицына, В. Гроссмана, Ю. Домбровского, Ф. Искандера, В. Семина, В. Войновича, Г. Владимова, В. Богомолова, В. Некрасова, Г. Бакланова, В. Быкова, Ч. Айтматова, А. Рыбакова, Б. Можая, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, В. Шукшина, Е. Дороша, И. Грекову, В. Тендрякова, А. Яшина, В. Овечкина, В. Белова, С. Залыгина, В. Астафьева... Безусловно, «одно поле» не означает «одномыслие». Как писал В. Померанцев, «во всяком искусстве важны различия, а вовсе не общность»³. У каждого из названных прозаиков сложится собственная творческая судьба, равно как и свои отношения с «Новым миром», но в данном случае речь идет о действительной общности художников слова в отношении изображения правды жизни в литературе. Залогом же не профанного решения этой проблемы выступал писательский талант, которым был сполна наделен каждый из новомирских авторов, ибо журнал отбирал лучшее, да и лучшие сошлись напечататься в нем. Вообще «столь мощного и столь разнообразного сонма дарований, расположившихся на одной территории и в обозримый интервал, русская послевоенная литература не знала и прецедент этот пока ещё не повторился»⁴.

Стоит также заметить, что для автора, даже с именем, напечатавшегося в «Новом мире», — это было как бы новое рождение. А для молодого автора — перевернувшееся существование. Интересно, что ощущал Шукшин, у которого в журнале состоялось семь публикаций подборок рассказов?!

Твардовский со своим бессменным редактором отдела прозы А. Берзер явились для писателей проводниками в литературу, при этом утвердив в качестве меры весов талант, живой русский язык и тягу к жизненной правде. И главное, в понимании Твардовского публиковать честную литературу о жизни значило помочь людям понять происходящие в обществе перемены и исправить ошибки, допущенные в ходе его исторического развития.

Первый приход Твардовского в «Новый мир», к тому времени уже знаменитого поэта, состоялся в 1950 году. Существуют разные версии его назначения на должность главного редактора, равно как и разные

¹ Турков А. «Я не ранен, я — убит...» Из воспоминаний об А. Твардовском // Знамя, 2000, № 1. — С. 172.

² Беседы. На пороге наших дней. Главный редактор журнала «Новый мир» Александр Василевский беседует с Юрием Буртиным. — С. 182. Ю.Г. Буртин с 1959 по 1970 гг. печатался в «Новом мире», в 1967–1970 гг. работал в отделе публицистики журнала.

³ Померанцев В. Об искренности в литературе // Новый мир, 1953, № 12. — С. 235.

⁴ Борисова И. Плеяда // <http://ps.1september.ru/2000/07/8-2.htm>

впечатления о его редакторском «начале». Однако главным являлось то, что «всё в редакции шло от Твардовского, было заряжено его энергетикой»¹.

Он мечтал печатать в журнале как можно больше дебютантов, поэтому придавал большое значение редакторской работе с текстами «новичков», понимая, что «редактор — не цензор, не погоняла, он — соавтор, незримый, бескорыстный, заинтересованный в успехе не меньше самого автора»². Больше того, редактор открывает молодому писателю окно в жизнь. И как засвидетельствует история «Нового мира», подобные Анне Берзер, проработавшей в журнале двенадцать лет редактором прозы, «охотно распахивали эти окна»³. Вообще, то, что она сделала в отмеренный ей срок: вовремя разглядела, извлекла из потока рукописей, рвущихся в редакцию, подготовила, «пробила» и дала устоять на страницах журнала, — это целый этап российской словесности.. Именно на стол Анне Берзер в ноябре 1961 года легла лагерная повесть «Щ-854». Именно к ней обращены слова на титульном листе первого издания «Хранителя древностей», выведенные рукой Ю. Домбровского: «Дорогой Анне Самойловне, без которой эта книга конечно не увидела бы света...» Но, пожалуй, самые знаменательные — уже типографски набранные — слова в адрес «новомирского» редактора стоят на титульном листе «Факультета ненужных вещей» (пришедшего из Парижа в 1978 году): «Анне Самойловне Берзер с глубокой благодарностью *за себя и за всех других подобных мне* посвящает эту книгу автор» (курсив мой. — Л.К.). Также немало лепту внесла в судьбу повести Ю. Трифонова «Студенты» её редактор Тамара Габбе, известная в литературных кругах как «лучший вкус Москвы». Таким образом, «Новый мир» под руководством Твардовского выступает не только органом печати, но и «цитаделью» писателей, вступающих на творческий путь.

Твардовский отстаивал в журнале каждую стоящую вещь, ибо был убежден, — по свидетельству В.Я. Лакшина, — что бездарная книга неизбежно тянет за собой вереницу серой литературы. В первых рядах литературной серости у него значились многомиллионнотиражные «секретарские» опусы, которым «Новый мир» поставил шлагбаум. Под его голубой обложкой концентрировались произведения иного рода, например, в № 9 за 1952 год: роман В. Гроссмана «За правое дело», очерк В. Овечкина «Районные будни», рассказ С. Залыгина «Второе действие».

Не веря, что литература может иметь будущее без читателя, Твардовский утверждает в «Новом мире» с 1951 года «Трибуну читателя», — с целью «обратной связи»: «читатель — журнал», — где должны будут помещаться читательские письма о литературе, о произведениях, напечатанных в журнале. Также в его февральской книжке за 1951 год опубликована стенограмма студенческого диспута в стенах Московского педагогического института по трифоновским «Студентам». Организуются встречи членов редколлегии с читательской аудиторией, на которых не-

¹ Аскольдова-Лунд М. Сюжет прорыва. Как начинался «Новый мир» Твардовского // Свободная мысль — XXI. 2002, № 1. — С. 75.

² Там же.

³ Борисова И. Незащищенность // Независимая газета, 1995, № 135, 6 декабря.

редко возникают дискуссии о новомирских публикациях. Все эти шаги Твардовского навстречу читателям далеко не случайны: он ищет у них поддержку, даже защиту эстетической и нравственной программы «Нового мира» и своих литературных позиций тоже. О том, как часто письма читателей служили ему опорой, тем более в периоды опалы, пишет А.М. Турков в воспоминаниях о Твардовском. Но и будучи на посту главного редактора, он был не менее одинок, особенно в 1950–1954 годы, когда не мог во всем опереться на редколлегия «Нового мира», сформированную «наверху». Отсюда Твардовский не был волен кого-либо из её членов увольнять или заменять. Редколлегия единомышленников возникнет в его второй приход в «Новый мир». Хотя необходимо заметить то, что Твардовский по своей природе не являлся «человеком оркестра». Силой воли, личных убеждений и пристрастий он последовательно проводил собственную журнальную политику, что, впрочем, не мешало, а, наоборот, укрепляло позиции «Нового мира» как одного из главнейших символов либеральной эпохи. К тому же единоначалие Твардовского в журнале вовсе не означает единомыслия в редколлегии, в том числе и редколлегии 1964–1970-го гг., уже состоящей из единомышленников главного редактора. Тем они и были творчески сильны, что имели свой взгляд на вещи и свои приоритеты в общественной и литературной сферах. И в то же время это была редколлегия, равно как и сам «Новый мир», — *Твардовского*. Это были «новомирцы-твардовцы», что составляло предмет их личной гордости и много лет спустя.

Уже в первый приход Твардовского журнал начал интенсивно меняться в сторону улучшения качества публикуемых произведений. Причем здесь сыграло принципиальную роль то, что его возглавил талантливый поэт, ощущавший не только чужое дарование, но и его потенциальные возможности. Так случилось с Владимиром Дудинцевым, романиста в котором, без сомнения, разглядел именно Твардовский. Правда, «Не хлебом единым» напечатает сменивший его в 1954 году К. Симонов. Но как справедливо пишет шведский славист М. Аскольдова-Лунд, автор одной из немногих работ о первом редакторстве Твардовского, «над книгой Дудинцева — аура Твардовского»¹, и, думается, в ней, прежде всего, ощущается вибрация его яростного антисталинизма. Известно, какое невероятное воздействие роман оказал на общественное сознание, заставив впервые, вслух, заговорить о трагедии, которую принесло народу сталинское время, таких авторитетнейших литераторов, как К. Паустовский, Вс. Иванов, В. Тендряков².

Твардовскому нередко приходилось вступаться за новую прозу журнала. Он боролся за публикацию на его страницах рассказов С. Антонова, не упускал возможности поддержать Э. Казакевича (пережившего критический разнос повести «Сердце друга»), В. Панову (её роман «Времена года» вызвал нелицеприятную статью Вс. Кочетова в газете «Правда»). Он обсуждает с В. Некрасовым детали его новой повести «В родном городе» — в сущности, «первого произведения о потерянном поколении», о

¹ Аскольдова-Лунд М. Сюжет прорыва. Как начинался «Новый мир» Твардовского. — С. 78.

² Там же.

людях, «отмолоченных» войной и оказавшихся никому не нужными в мирной жизни»¹. И эти рабочие встречи главного редактора и автора весьма симптоматичны — журнал вводил в литературный обиход новую тематику. Для себя же, как главные, Твардовский определил две темы — война и деревня. И действительно, в первое редакторство Твардовского на страницах журнала берет начало новое литературное течение — деревенская проза (В. Овечкин, Е. Дорош, В. Тендряков, Г. Троепольский, С. Залыгин).

Опубликованный в журнале роман В. Гроссмана «За правое дело»² повел новый отсчет в изображении войны в русской литературе советского периода. И вообще, по всему было видно, что «Новый мир» набирает силу и высоту. Но, пожалуй, самый значительный период в жизни «Нового мира» наступил после смерти Сталина и связан он был со стремлением Твардовского публично заявить о гражданской и эстетической позиции журнала, которая по многим аспектам расходилась с официальной, общепринятой и, по существу, её отрицала. Однако принципиальная важность предпринятого «Новым миром» и его редактором шага состояла не только в том, что журнал намеревался позиционировать себя как печатный орган, имеющий собственное направление (после 56 года оно приобретёт, как отмечалось ранее, в принципе, партийный характер), но и в том, что выдвигаемыми им такими общественно-творческими приоритетами, как гуманизм, правда, свободомыслие, он, по сути, опережал курс партии на десталинизацию страны почти на 2–3 года. Иначе сказать, «Новый мир» вступил в «оттепель» на рубеже 1953–1954 годов. Но в итоге всё именно таким образом и сложилось: «оттепель» во многом пришла в страну со страниц «Нового мира» указанных лет. А осуществила этот «оттепельный процесс» новомирская критика в лице Владимира Померанцева, Михаила Лифшица, Федора Абрамова, Марка Щеглова. И поскольку все они выступали как литературные критики, то, прежде всего, их целью являлось обновление литературы, которая, будучи тесно связанная с жизнью, отображающая жизненную правду, в свою очередь, в немалой степени могла способствовать процессам обновления в обществе. В этом, собственно, и заключалась конструктивная позиция «Нового мира» и самого Твардовского на излете его первого прихода в журнал.

В контексте времени эта позиция, однако, была дерзкой и своевольной, ибо ни о чем таком, что будут утверждать в своих статьях четыре критика, официальные власти вовсе не думали. Отсюда понятен и гнев Н.С. Хрущева, обрушившийся на Твардовского, обвинения его в «малопартийности», поскольку, в отличие от журнала, партия ни о какой смене курса в 1954 году и не помышляла. Так, на заседании Секретариата ЦК КПСС 23 июля 1954 года, принявшем решение о снятии Твардовского с поста главного редактора «Нового мира», Н.С. Хрущев заявил: «Враги надеялись, что после смерти Сталина будет ревизия линии партии, но они ошиблись. Мы действуем сейчас и будем действовать впредь в духе линии, выработанной всем предыдущим опытом работы партии. Мы —

¹ Там же. — С. 80.

² Новый мир, 1952, № 7–10.

ленинцы, мы — сталинцы...» — что делает ещё более очевидной историческую роль «Нового мира», ознаменовавшего своей деятельностью начало общественного обновления, иными словами, начало «оттепели».

«**Чающие движения воды**». С появлением статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе»¹ «Новый мир» вступил в серьезный и даже смертельно серьезный разговор² о судьбах русской литературы и самой России во второй половине XX века. В документах ЦК партии сохранилась записка, в которой говорится, что Померанцев «подвергает ревизии основные установки Коммунистической партии по вопросам литературы и излагает антимарксистскую субъективно-идеалистическую точку зрения на характер и задачи художественного творчества»³. Твардовский же назвал статью «Об искренности в литературе» «умной и честной». Он писал В. Померанцеву в письме (23 января 1954 года): «Ваше слово прозвучало так значительно, задело за живое, вызывает суждение и возражение... и производит некое «движение воды». Это и есть нормальная литературная жизнь». «Нормальная», потому что она не может быть застойным болотом. А то, что начало происходить в ней на рубеже 1953–1954 гг. и нашло прямое отражение в статьях В. Померанцева, М. Лифшица, Ф. Абрамова и М. Щеглова, объявленных партийной властью как «идейно-порочная линия «Нового мира», действительно знаменовало некое «движение воды», т.е. жизнетворные процессы, связанные, главным образом, с высвобождением литературы из идеологической кабалы. И как засвидетельствуют статьи четверых критиков-новомирцев, — «чающих движения» её к скорейшему исцелению от многолетнего «недуга», — верный путь литературы к свободе — это отстаивание писателями права на правду в творчестве. Точнее сказать, правду жизни, которая, как и истина, не нуждается в одобрении со стороны власти или иных прагматических подтверждений».

Между тем, как считает В. Померанцев, в литературе скорее можно наблюдать обратный процесс: в ней как будто наложено вето на искренность (у автора статьи — синоним правды), в то время как именно она — «основное слагаемое той суммы даров, которую мы именуем талантом».

Безусловно, речь о нередком отсутствии в искусстве советского времени искренности критик ведет осторожно, со множеством оговорок и ссылок на «партийную правду», на благотворное «руководство партии» «творческой активностью советских людей». В этом отношении рецензия М. Щеглова на роман О. Черного «Опера Снегина»⁴ более наступательна. О центральной идее романа, «показать, как вмешательство пар-

¹ Новый мир, 1953, № 12.

² Подтверждением этому является судьба В. Померанцева. Против него ополчилась пресса. Его травили, изводили цензурными придирками, на него клеветали. А когда он узнал, что набор его новой книги — «Дом сюжетов» — по приговору цензуры рассыпали, сердце писателя не выдержало, разорвалось. См. об этом: *Сви́рский Г.* На лобном месте / Литература нравственного сопротивления. London, 1979. <http://members.rogers.com/gsvirsky/>

³ Официозные и послушные критики на все лады старались убедить общество, что искренности в литературе быть не должно, что она не играет никакой роли, а писатель вовсе не обязан быть искренним.

⁴ Новый мир, 1954, № 10.

тии действительно стимулировало всё лучшее в искусстве», критик говорит с плохо скрываемой, а порой и не прикрытой иронией, например, когда он замечает, что Осип Черный «заставил партийных деятелей решать за всех всё, а своего героя, присутствовавшего на партийном заседании», выводит оттуда «другим человеком». «Выступление одного из руководителей партии по вопросам музыки» настолько «глубоко» взволновало его, что «Снегин как бы перерождается», ясно сознавая, «что придет к народу с новой оперой, которая будет иной, чем “Партизанка”».

Тем не менее, в статье В. Померанцева также присутствовало то, что делало её в глазах высшего партийного и литературного руководства «политически вредной» (проект Постановления ЦК КПСС) и «враждебной природе метода социалистического реализма» (Резолюция президиума правления Союза советских писателей).

Развивая мысль о «видах неискренности» в литературе, автор статьи особо выделяет тот, что «порождает прямое неверие в литературное слово», а именно «лакировку действительности», достигаемую в произведении «десятиком приемов», «наиболее грубый» из которых, по твердому убеждению критика, — это «измышление сплошного благополучия» жизни.

В унисон В. Померанцеву рассуждает Ф. Абрамов в литературных заметках «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе»¹, отмечая, что, к «сожалению, жизнь послевоенной деревни в ряде случаев изображалась в художественной литературе односторонне и в приукрашенном виде», подтверждением чему является, например, необоснованно «быстрое развитие колхоза во время войны» (Г. Медынский. «Марья») или когда колхозное хозяйство «не знает уже никаких трудностей и недостатков» в «послевоенные годы» (Е. Мальцев «От всего сердца», Г. Медынский «Марья»). Не понаслышке знакомый с прошлым и настоящим русской деревни, Ф. Абрамов с горечью обращает внимание читателей на присутствие в литературе мифологизации колхозной жизни, тогда как встающая перед глазами реальность говорила об обратном. Однако, замечает критик, писатели словно пустились в «соревнование» — «кто легче и бездоказательнее изобразит переход колхоза от неполного благополучия к полному процветанию» (Г. Николаева «Жатва», С. Бабаевский «Кавалер Золотой Звезды», С. Воронин «На своей земле» и др.), не желая замечать правду, «прямую и нелюбимую». Нет, С. Бабаевского больше занимают столы, «перегруженные всякими яствами» по случаю приезда с фронта героя Сергея Тутаринова («Кавалер Золотой Звезды»). И уж совсем «не жалеет розовой краски» Г. Николаева в «Жатве», за что, видимо, и была удостоена Государственной премии в 1951 году. Действительно, разве могла партия оставить незамеченным, по словам критика, «пейзанский» стиль финала романа, увенчанного «картинным «парадом» животных колхоза имени Первого мая». И неважно, что это у Г. Николаевой происходит «через несколько месяцев после неурожайного 1946 года» — в стране, руководимой великим Сталиным, и не такое возможно. К тому же вождю был потребен идеал жизни, как в «Веселых ребятах» Г. Александрова (1934) и «Кубанских казаках» И. Пырьева (1949),

¹ Новый мир, 1954, № 4.

но не сама жизнь, как она есть. Отсюда, совсем в духе «Веселых ребят», обласканных Сталиным, и возникает акцентированная Ф. Абрамовым, по его выражению, «пастушеская идиллия» с ее тучными колхозными стадами, символизирующими изобилие, с «пастушком Володей», который, молодецкато закинув голову, «наигрывал на зеленоватом отшлифованном рожке», и «девушками-колхозницами», чьи «волосы... были перевиты рябиновыми гроздьями», а «на шеях алели мониста из шиповника». И завершает критик иронично отрефлексированную им «лакировку действительности» ссылкой на Салтыкова-Щедрина, который «определял такие сцены одним словом: балет!» Абрамов же в своей статье — через несколько страниц — назовет это «пасторальным романтизмом».

Подобны трафаретам благоденствующих колхозных деревень и их жителей анализируемые М. Щегловым, — как он сам пишет в рецензии на «Оперу Снегина» О. Черного, — «штампованные образы и отношения в романе» писателя, отчего, — считает критик, — он «обречен на воссоздание только видимости, а не действительной правды». Также примечателен отмеченный М. Щегловым, — можно сказать, по аналогии с Ф. Абрамовым, обратившим внимание на полюбившихся пишущим о деревне кудрявых колхозников и колхозниц, — стереотипный портрет партработников у О. Черного: как на подбор «невысоких», «плотных» и с непременным орлиным взором, — совсем в духе сурового социалистического реализма.

Немалую роль, — по мнению В. Померанцева, — в «лакировке действительности» в художественном произведении играют преднамеренные «способы обхода противоречивых и трудных вопросов», например, склонность автора «заглушать проблематику» изображаемого, а стало быть, нивелировать конфликтность событий и характеров, что, собственно, и привело, — полагает критик, — к умалчиванию в течение многих лет о таких «важнейших принципиальных моментах», как «об обязательности в литературе конфликтов, о надобности освещения отрицательных сторон нашей жизни, о необходимости сатиры и др.» Об этом же пишет и М. Щеглов в статье о «Русском лесе» Леонида Леонова¹, подчеркивая, что «понятия и явления», к которым апеллирует в своем романе писатель, «выступают не в лабораторной чистоте, но в действительной противоречивости», и в первую очередь это касается «эпизодов борьбы передового, внутренне жизнотворного с безнадежно старым, мертвящим», непосредственно обуславливающих конфликт, исследованный автором.

Совершенно иная картина предстает в послевоенной прозе о деревне, где вместо столь ей органичного отражения действительности в социальных конфликтах и исторически обусловленных острых противоречиях читатель сталкивается с «парадностью» жизни, достигающей своего апогея, по мысли Ф. Абрамова, в «Кавалере Золотой Звезды» С. Бабаевского. Собственно, здесь и не жизнь вовсе, — утверждает критик, — а что-то наподобие «мягкой ковровой дорожки», ибо «ни одна идея», с которой имеет дело «кавалер» Сергей Тутаринов, «не потребовала от него каких-либо жертв. Ни с кем он по-настоящему не ссорится и не воюет». Но это и не удивительно, — замечает Ф. Абрамов, — поскольку в анализируемых

¹ Новый мир, 1954, № 5.

им «колхозных» романах «коллектив советских тружеников предстает перед читателем, как тихая заводь, где нет никаких страстей, никаких столкновений». Однако, уже судя по самому факту публикации абрамовской статьи (как, впрочем, и остальных трех), «Новый мир» Твардовского ставил целью показать читательской аудитории, что литература в первую очередь является надежным источником социальной информации о жизни общества, а потому в ней нет места книгам, вроде «Кавалера Золотой Звезды». Вообще Твардовский сожалел в дневнике, что слишком поздно напечатал статьи четверых новомировских критиков, напрямую обозначивших позицию журнала относительно правды и лжи в литературе: «Нужно было бы раньше, как Овечкина». Хотя это обстоятельство ничуть не помешало им успешно сыграть — подобно «Районным будням» — роль «противоядия против литературы бабаевских»¹. Но в полную меру «лакировочным» тенденциям был дан отпор писателями-«деревенщиками» второй половины XX века.

Новомировской критикой не осталось не замеченным и имеющее место в литературе откровенное верхоглядство писателей в осмыслении проблем, кстати, ими же и обозначенных. Этой нелицеприятной ситуации посвящена статья М. Лифшица², в которой критик блистательно иронично и с безупречной убедительностью разбирал «Дневник писателя» Мариэтты Шагинян, представленный самим автором как своего рода «настойной учебной книгой» для начинающих публицистов, стремящихся овладеть жанром очерка. Но то, что обнаружит критик в «Дневнике» известной писательницы, скорее потянет на пособие «Как не следует писать очерк» или «Как пишутся плохие очерки», настолько поверхностным предстанет в нём принципиальное для очеркового жанра глубокое и заинтересованное осмысление проблем многообразных сфер окружающей жизни и жизни конкретных людей. Хотя автор «Дневника» всем ходом повествования стремится продемонстрировать читателям собственное равнодушие и всепоглощенность решением вопросов, касающихся общества и человека. Однако при этом, как показано в статье, ничего кроме непомерной суетливости, очевиднейшей некомпетентности и неприкрытого пустозвонства не обнаруживает. Читатель же, напротив, имеет реальную возможность убедиться, что значит «неискренняя», нечестная, неправдивая литература.

Примечательно, что определенные проблемы, актуализированные новомировскими критиками, зазвучали не только злободневно, но чрезвычайно по-оттепельному, что позволяет разглядеть в «Новом мире» гласная наступления новой эпохи. Так, в первую очередь это имеет отношение к проблеме «объекты и люди», поднятой и развитой В. Померанцевым и продолженной Ф. Абрамовым и М. Щегловым.

В. Померанцев прямо говорит: «О человеке должны писаться романы, пьесы, стихи», отчего книгам «нужно больше мыслей, переживаний и меньше предметов». Хотя, — замечает Ф. Абрамов, — «некоторых авторов куда больше интересуют мелкие подробности производства и живо-

¹ Аскольдова-Лунд М. Сюжет прорыва. Как начинался «Новый мир» Твардовского // Свободная мысль — XXI. 2002, № 2. — С. 77.

² Новый мир, 1954, № 2.

писные детали, образующие «конкретный трудовой фон», чем люди, о которых пишется роман...» Но в том и заключается — по Ф. Абрамову — ошибка писателей, избравших подобный путь, что они «не приобретают» ценой утраты человека в произведении «возможности проникнуть в сущность хозяйственных проблем», ибо для того, чтобы верно изобразить труд, надо научиться трезво оценивать жизнь, взглянув на неё глазами тружеников.

Опираясь на суждение критика, попытаемся представить, что если бы Г. Николаева в «Жатве» показала в первую очередь не председателя колхоза, — вернувшегося с фронта и, несмотря на измену жены, уже поутру озабоченного (читаем в романе: «За ночь... улеглось потрясение») насущными делами, но более всего малочисленностью деревенской партиячейки, — а обычного человека, переживающего сильную и глубокую житейскую драму... Как это сделал Всеволод Пудовкин в фильме (по роману «Жатва») «Возвращение Василия Бортникова» (1952), где объектом внимания становятся не колхозники и борьба за урожай, но люди в ситуации накала страстей, при которых, — по мысли режиссера, — и испытываются по настоящему характеры. И именно пудовкинский Бортников, — не председатель, а тот, кого посчитали в полку убитым, кого оплакала жена Авдотья, кто несколько лет провалялся в госпиталях, чудом оправился после тяжелого ранения в голову и потом внутренне трудно возвращался к родным ему людям, — способен, как никто другой, «трезво оценивать жизнь», говоря словами Ф. Абрамова, в которой, как оказалось, помимо каждодневного подвига напряженного труда, есть ещё место движению мыслей, чувств, сердца... Поэтому в фильме рассказывается совсем не похожая на романную история героя.

В то время как Бортников Г. Николаевой проживал — по возвращении с фронта — исключительно председательские героические рабочие будни, у Пудовкина он по преимуществу сосредоточен на себе самом, совершая большую внутреннюю работу — день за днем оттаивая душой, что помогает ему вернуться — теперь уже по-настоящему — в родной дом и жить наново — не только руководить, увлекать богатеющий Первомайский колхоз к новым свершениям, но и быть просто... человеком. Тем самым фильм недвусмысленно засвидетельствовал то, о чем через один-два года заговорят новомировские критики, а именно — окончание эпохи Великих тем и, соответственно, «возвращение» (в этом отношении название «Возвращение Василия Бортникова», несомненно, знаменательное) искусства к своей изначальной теме — *человек, человеческая жизнь* в её многообразных смысловых обертонах, и один из них — это обычная жизнь обычных людей. Обратившись к её изображению, Пудовкин в 1952 году, по сути, снял кино, предвещающее наступление «оттепели».

Интерес к обычному человеку и его проблемам, проявившийся также в литературе, знаменовал со всей очевидностью начало процесса её гуманизации, в свою очередь отражающего сдвиги, происходящие в жизни общества, находящегося в преддверии смены исторических эпох. Но, как отмечал Ф. Абрамов, критики неоднократно выступали против изображения обыкновенных людей, если о них говорилось без прикрас. Другого мнения придерживался на этот счет М. Щеглов, предложивший в статье

«На полдороге» о молодом прозаике Илье Лаврове, по его мнению, талантливо пишущем о «маленьких людях», — принципиально новый для 50-х годов масштаб оценки личности. Хотя одновременно в критическом арсенале М. Щеглова имела место довольно высокая оценка героя, прямо противоположного частному, «маленькому» человеку.

Так, осмысливая молодых героев романа «Русский лес» Л. Леонова с позиции «правды характеров», критик высказывается в пользу отнюдь не Поли, Вари, Сережи, ибо считает «общий их склад... подчас вымышленным». Причиной этому — «чрезмерно интеллектуальное восприятие действительности, передающееся от автора почти всем персонажам», отсюда же «холодок придуманности» в диалогах романной молодежи. Но в то же время критику психологически убедительными представляются характеры коммуниста, секретаря Московского райкома комсомола Сапожкова и Марка Ветрова, «комсомольского вожака в глухой лесной стороне». Причем «правда» их характеров, — считает М. Щеглов, — прежде всего, сопрягается с «органичностью для них того высокого дела, которому они служат», — дела революции, с «ясностью и органичностью революционных идеалов» Сапожкова и Ветрова. Вообще автор статьи пишет об этих героях с необычайной теплотой и симпатией. И все, кто близко знал Марка Щеглова, не сомневались в неподдельной искренности его слов. Но, главное, своим приятием тех, кто нес идеалы революции и коммунизма, М. Щеглов недвусмысленно «предвосхитил классическое шестидесятническое мировоззрение»¹ и в этом смысле, будучи новомирским критиком, содействовал закреплению репутации журнала как провозвестника грядущей «оттепели» и одного из первых выразителей её идей.

Между тем, несмотря на уже появившийся с легкой руки И. Эренбурга термин «оттепель», в официальных партийных и правительственных головах ни о каком общественном «потеплении» мыслей не возникало. Не могло идти речи и о процессах «потепления» в литературе — могучей идеологической «крепости». И когда «Новый мир» позволил себе неповиновение, партия незамедлительно отреагировала на исходящую от него угрозу незыблемости её авторитета и неизменности её курса.

Сначала редколлегия журнала досталось за неправильную, позитивную оценку романа В. Гроссмана «За правое дело». 24 марта 1953 года вышло постановление президиума правления Союза советских писателей по этому поводу. В 1954 году ему припомнили все старые и новые грехи, и особенно те, которые пришлось на отдел критики, напечатавший ставшие впоследствии «штрафными» статьи четверых знаковых новомировских критиков. А тут ещё сам Твардовский с попытками напечатать в журнале «Теркина на том свете» с его «загробью», в котором незамедлительно были усмотрены соответствующие аллюзии. Отсюда редакционная статья в «Правде», давшая сигнал к началу кампании по дискредитации «Нового мира», — это ещё и своего рода наказание его строптивого главного редактора. Два месяца спустя вышло Постановление секретариата ЦК КПСС, в котором участь Твардовского, в сущности, была предрешена, ибо история с журналом разворачивалась в сторону

¹ Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — С. 221.

идеологической «диверсии», о чём непосредственно говорилось в Резолюции президиума правления Союза советских писателей «Об ошибках журнала “Новый мир”». В девятой книжке «Нового мира» за 1954 год, опубликовавшей покаянное письмо-заявление «От редакционной коллегии журнала “Новый мир”», Твардовского как главного редактора уже не значилось. Понятно, что другого исхода просто быть не могло. Однако так же очевидно и то, насколько узколобо властью было воспринято содержание статей В. Померанцева, М. Лифшица, Ф. Абрамова и М. Щеглова, от которых — по большому счету — на общество повеяло свежим ветром перемен и свободным дыханием человеческой личности.

Возвращение. «Новый мир» 1958–1970 годы. В августе 1954 года Твардовский уступает место Симонову, от кого в 1950 году, как известно, принял в первый раз своё редакторство в «Новом мире». Однако либеральная позиция Симонова, главного редактора журнала, вызывает раздражение снизу («собратья» по Союзу писателей) доверху (Н.С. Хрущев, первый секретарь ЦК КПСС). Так, только в 1956 году «Новый мир» опубликовал три произведения, можно сказать, не безопасных для половинчатого «оттепельного» курса партии. Прежде всего, это был незаконченный роман польского писателя Бруно Ясенского, репрессированного и погибшего в сталинских лагерях, — «Заговор равнодушных» (1936) с предпосланными ему — в качестве эпилога — авторскими словами, сразу же ставшими афоризмом: «Не бойся врагов — в худшем случае они могут тебя убить. Не бойся друзей — в худшем случае они могут тебя предать. Бойся равнодушных — они не убивают и не предадут. Но только с их молчаливого согласия существует на земле предательство и убийство».

В романе, опубликованном усилиями вдовы писателя, также прошедшей адovsky круги ГУЛАГа, впечатляюще воссоздана атмосфера 1930-х гг., насыщенная страхом, доносом, необходимостью выбора между близкими людьми и «партийной правдой». И хотя, казалось бы, появление его после XX съезда было вполне закономерным, но сталинские настроения продолжали оставаться, в том числе и в высших эшелонах власти, достаточно устойчивыми и не лишенными активности. Поэтому «Заговор равнодушных» Б. Ясенского многим оказался не по нутру¹. Тем не менее, в восьмом номере «Нового мира» за 1956 год началась публикация романа В. Дудинцева «Не хлебом единым» и увидел свет рассказ Д. Гранина «Собственное мнение». Произведения объединял не только общий пафос яростного наступления на сталинизм, но и идея личности, не являющейся лишь оттиском коллектива «честных советских людей», а способной к отстаиванию самостоятельной позиции. Понятно, что этот новомировский «антисталинский» 1956 год Симонову не забыли и в конечном итоге, по совокупности редакторских промахов, в 1958 году он был отстранен от руководства журналом, вновь уступив место Твардовскому, ставшему главным редактором «Нового мира».

¹ И, конечно, это не случайно. В контексте последовавших разоблачений преступной деятельности сталинского режима, все — от партийных функционеров до народа — так или иначе почувствовали себя равнодушными, потому что не смогли противостоять кровавой диктатуре.

Позицию «Нового мира» Твардовского 1958–1970 гг. определяла «эстетическая — реализм — и, что особенно важно, этическая (по Н. Ивановой, «социально-нравственная»¹) мера вещей»², которые стали критериями отбора и оценки всех журнальных материалов. При этом во имя «правды жизни», во имя «этики» (сопряженной по преимуществу с «народной моралью») «Новым миром», — подчеркивает Н. Иванова, — отсеклось всё, что могло показаться эстетически сложным, недоступным «широким массам», да и просто лишним в реальной политической борьбе за демократизацию советского общества». В этой ситуации, по замечанию критика, «лишними» были для «Нового мира» стихи О. Мандельштама — и Твардовский отказался их печатать. «Лишней» была и проза А. Битова³, и прочие авангардные явления в литературе, которым журнал противостоял в той же степени, что и охранительно-консервативным. И вообще характернейшей чертой деятельности «Нового мира» являлось деление на «своих» и «чужих»⁴. «Свои» и «чужие» прозаики, поэты... снованием этому выступала особая приверженность журнала и его главного редактора к важным темам настоящего дня, к социальной злободневности изображаемого. Отсюда и к поэзии Твардовский подходил с социальными и «общественно значимыми» мерками. Так, однажды, — вспоминает А.М. Турков⁵, — он «обрушился» на поэму Н. Заболоцкого «Торжество земледелия» из «Библиотеки поэта» (ему как члену редколлегии прислали для ознакомления верстку сборника стихов и поэм Заболоцкого). Причиной «негодования» Твардовского послужило то, что «фантастическая и довольно умозрительно нарисованная в ней картина «преобразования природы» внешне сопрягалась с коллективизацией и потому представлялась Александру Трифоновичу прямо-таки кощунственной». В отношении вышеказанного уместно привести замечание поэта А. Кушнера о том, что «Твардовский пренебрегал поэтической спецификой, предъявляя к стихам «прозаические требования», как, напри-

¹ Иванова Н. Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского. — С. 57.

² Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. «Толстый» журнал в России как текст и сверхтекст. — Известия Уральского государственного университета, 1999, № 13. — С. 5–13. Цит. по: <http://proceedings.usu.ru>

³ Иванова Н. Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского. — С. 57. Заметим, однако, что бывшую «акмеистку» Ахматову Твардовский печатал, считая, очевидно, что она продолжает классические традиции, тогда как О. Мандельштам уклонился, по его мнению, в сторону модернизма, порывавшего с принципами русской классики. Такое же неприятие авангарда (кстати, в высшей степени свойственно М.А. Лифшицу, — своего рода негласному «Чернышевскому—Ленину» в лагере «Нового мира») касалось поэзии А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной и пр. Применительно к А. Вознесенскому здесь примешивалось и ощущение общественной несерьезности его поэзии, легковесной игры со словом, которые в корне противоречило натуре Твардовского и его эстетическим убеждениям об изящной словесности. Тут взгляд Твардовского неожиданно совпал с представлением Пастернака («мальчик Андрюшечка») в передаче разделившей оценку Пастернака Ахматовой. Так или иначе, эстетическая позиция Твардовского и «Нового мира» имела свои предпочтения и ограничения.

⁴ Иванова Н. Ускользящая современность. — С. 38.

⁵ Турков А. «Я не ранен, я — убит...» — С. 170.

мер, в случае с «лебедем» всё того же Заболоцкого («животное, полное грёз»), который «казался ему поэтическим провалом: «Уже не мальчик, Николай Алексеевич, а всё шутите...» Заболоцкий плакал, пересказывая этот эпизод»¹.

Безусловно, здесь имела место и собственная позиция Твардовского поэта, ценящего в стихах, — по словам А. Кушнера, — «народность, гражданскую доблесть и простоту». Впрочем, не стихи определяли «лицо» «Нового мира», но всегда проза. И хотя бытует устойчивое мнение о том, что его начинали читать, особенно в 60-е годы, с разделов «Публицистика», «Литературная критика», чаще всего «кульминационным центром»² книжек «Нового мира» было прозаическое произведение.

Знаковыми публикациями в разделе «Проза» стали «Пядь земли» Г. Бакланова (1959), ознаменовавшая явление «окопной прозы», книга воспоминаний И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», выходявшая с перерывами (1960–1965), с большими купюрами, сделанными цензурой, и возвратившая имена деятелей преданной официальному забвению эпохи «русского авангарда» и мира западной культуры 1920-х годов. Как свидетельствовал много лет спустя поэт Юрий Кублановский, «я взахлеб читал «Люди, годы, жизнь». И благоговейно узнавал оттуда: вот Мандельштам, вот Модильяни, Малевич и т.д. — для меня это был катехизис».

В «Новом мире» дебютировал Владимир Войнович романом о целине «Мы здесь живем»³, Георгий Владимов — производственным романом «Большая руда»⁴, печатались В. Тендряков, Г. Троепольский, Ф. Абрамов, В. Белов, С. Залыгин, В. Шукшин, А. Бек, В. Некрасов, Ю. Бондарев, К. Воробьев, В. Быков, Ю. Домбровский, В. Семин, Ф. Искандер, Ю. Трифонов, В. Астафьев, Ч. Айтматов... Это собрание имен талантливых дебютантов и уже зрелых мастеров дало основание возникновению термина «новомировская проза» с её характерной «отметкой» — постановкой серьезных общественных и нравственных проблем.

Главной же публикацией всей 85-летней истории журнала «Новый мир» является «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына (выбравшего тогда себе псевдоним «А. Рязанский»), где автор на основании собственного лагерного опыта размышлял о жертвах сталинских репрессий. Понятно, что появление в открытой печати первого художественного произведения о лагерной жизни было санкционировано высшим руководством (повесть была напечатана по распоряжению Н.С. Хрущева). Но именно Твардовский и никто другой явился инициатором публикации повести о жизни заключенных, написанной никому не известным тогда рязанским учителем, и в этом смысле главный редактор «Нового мира» совершил почти невероятное по тем временам, потребовавшее от него личного гражданского мужества.

С возвращением Твардовского журнал становится всё более смелым и самостоятельным в суждениях о жизни и литературе, собирая вокруг

¹ Новый мир. 2005. № 1. С. 205.

² Смигирева Т.А., Подчинов А.В. «Толстый» журнал в России как текст и сверхтекст.

³ Новый мир, 1961, № 1.

⁴ Новый мир, 1961, № 7.

себя не только лучших писателей, но и литературных критиков, таких как В. Лакшин, А. Лебедев, А. Синявский, И. Виноградов, Ф. Светов, И. Роднянская, Ю. Манн... Благодаря им и многим другим сторонним критикам и литературоведам, печатавшим свои статьи в «Новом мире», практически все значимые явления литературного процесса 60-х годов были осмыслены на страницах журнала. При этом особо важно возрождение — посредством новомировской критики — почти выжженного репрессиями и партийными постановлениями интереса к литературной форме.

Так, в начале 60-х годов из номера в номер переходило обсуждение проблем современного романа, отражающих закономерности развития современной литературы. Одним из заметных участников полемики стала Г. Белая, в скором будущем известный филолог, исследователь русской художественной прозы XX века, выступившая в защиту, по её определению, «эпопейного» романа¹, предложив в его восприятии отталкиваться прежде всего от «специфики современного художественного мышления», сопряженной с «существенным моментом нашего сознания», а именно «расширением представлений о связях человека с миром». Отсюда, считала Г. Белая, самое стремление писателей к «широте охвата», в котором критики склонны усматривать «основную причину несовершенства» ряда романов, оборачивается «философской “широтой охвата”», делающей возможным осмысление художниками (как это было в «Последнем из Удэге» А. Фадеева, «Заговоре равнодушных» Б. Ясенского, романах И. Эренбурга сороковых-пятидесятых годов) «связи между движением истории и судьбой человека», «стремление... сделать её зримой для тех, кто не видит “связь времён”». Таким образом, Г. Белая констатировала изменения в форме романа и считала их следствием расширения социального опыта и обогащения художественного мышления его авторов, в дальнейшем не раз продемонстрировав в своих книгах² плодотворность подобной позиции в оценке прозы XX века.

Не менее значительной, а главное, симптоматичной для «Нового мира», «флагмана» идей шестидесятиничества, явилась его позиция в полемике о современном герое. Так, в статье И. Виноградова³ отчетливо прозвучало, что «истинные герои нашего времени» — это те, «кто в своем нравственном облике, в своем мировоззрении, в своем отношении к жизни, общественных позициях, в направлении своих деятельных устремлений выражает передовые тенденции нашего современного общественного развития», а также несет в себе «принадлежность времени, осененном знаменами традиций, которым оно наследует и с которыми ощущает свою неразрывную связь», и эти знамена — «знамена революции, подполья, революционной каторги, иных, более далеких, прошумевших над страной освободительных времен», по-прежнему «святы» для тех, «кто

¹ Белая Г. В поисках «скромного новаторства» // Новый мир, 1960, № 8. — С. 211–217.

² См.: Белая Г. Художественный мир прозы. — М., 1983.

³ Виноградов И. О современном герое // Новый мир, 1961, № 9. — С. 232–254.

несет впереди своё, сегодняшнее знамя», на котором «начертаны слова сегодняшней борьбы».

Что касается «сегодняшней борьбы», то её содержание определяет, по мысли И. Виноградова, гуманистический пафос современной эпохи, который, — а именно так представлено в статье, — вбирает и отражает проблема «реальной любви к людям». Будучи одной из ключевых в литературе «оттепели», она в то же время, — считает критик, — «имеет самое прямое отношение к выработке передового общественного мировоззрения наших дней», в носителе которого он и склонен усматривать «истинного героя нашего времени», обладающего, в первую очередь, на взгляд критика, «умением, способностью сердцем болеть за судьбы людей». К созданию такого образа обращена и литература, и этот факт И. Виноградов подтверждает анализом произведений В. Аксенова, В. Тендрякова, В. Овечкина, Е. Дороша, В. Кожевникова, А. Арбузова, Д. Гранина и др. Хотя, по его мнению, не всё так просто с представленными в них «героями времени». Причина же, к примеру, прямо противоположных героев-гуманистов, Балужева и Игоря Малютина («Знакомьтесь, Балужев» В. Кожевникова, «После свадьбы» Д. Гранина), — полагает И. Виноградов, — связана с уже известной, благодаря статьям В. Померанцева и Ф. Абрамова, проблемой искренности в литературе, и приходит к выводу о том, что способность художника изобразить «истинного героя» времени находится в непосредственной зависимости от его «умения смотреть на реальную жизнь и видеть её реальное содержание, реальную ценность». Собственно, недостаточность этого «умения» и обусловила неискренность гуманизма героя В. Кожевникова и отсюда заставила усомниться в нем как «герое нашего времени».

Месяц спустя после публикации статьи И. Виноградова, коснувшейся вопроса отображения правды в художественном произведении, Твардовский в своем выступлении на XXII съезде КПСС (1961, октябрь) также подчеркнул, что «существенный изъян нашей литературы» заключается в «недостатке глубины и подлинной правды»: «Недостаток многих наших книг — прежде всего недостаток правды жизни, авторская оглядка: что можно, чего нельзя...» Эти слова редактора «Нового мира», возможно, содержали и второй, не менее горький смысл, а именно то, что прошло почти восемь лет с тех пор, как прозвучал призыв Владимира Померанцева к искренности в литературе, однако в этом отношении в ней ничего не изменилось. Хотя «читатель, — продолжал говорить на съезде Твардовский, — остро нуждается в полноте правды о жизни. Ему претят уклончивость и непрямота художника».

О правде для народа будет идти речь и в фильме Льва Кулиджанова «Синяя тетрадь» (1964) по одноименной повести Э. Казакевича, напечатанной в «Новом мире» все в том же 1961 году. Однако, как вспоминает Н. Фокина, жена режиссера, этот момент фильма, «казавшийся таким важным и нужным, никого не удивил»¹, что, впрочем, и понятно: минуло восемь лет со дня XX съезда, заявившего о правде как норме жизни общества, но эта норма продолжала существовать лишь на словах, кото-

¹ Фокина Н. Когда деревья были большими // Искусство кино, 2003, № 12. <http://www.kinoart.ru/magazine/12-2003/publications0312/fokina0312/>

рым, не то что удивляться, но уже мало кто верил. К тому же неумолимо надвигался откат от даже имевшихся завоеваний «оттепели», начиная с печально известного в среде творческой интеллигенции 1963 года.

В истории «Нового мира» 1963 год не менее памятен, ибо только за один этот год запрещенных цензурой произведений оказалось столько, что из них можно было бы составить три полных книжки журнала. Тем не менее, несмотря даже на снятие Н.С. Хрущева, ознаменовавшее смену партийного, государственного курса, приоритеты «Нового мира» и его редактора оставались неизменными. Это засвидетельствовала статья Твардовского, посвященная сорокалетию журнала и обозначившая его идейно-политические, а также «эстетические принципы и пристрастия»¹. Так, «Новый мир», по-прежнему, подчеркнул Твардовский, намеревался уделять «предпочтительное внимание» произведениям, «правдиво, реалистически отражающим действительность, по форме простым, но отнюдь не упрощенным, чуждым формалистической замысловатости, более близким классической традиции, но и не избегающим новых средств выражения, оправданных содержанием». Что касается идейной платформы журнала, то, по словам главного редактора, он продолжал оставаться верным «задачам, которые поставила перед литературой великая эпоха строительства коммунизма». Однако после октябрьского переворота 1964 года исторический оптимизм новомировцев и их руководителя сменился более зрелым, а главное, критическим восприятием перспектив развития общества, в результате чего «Новый мир» утратил свою былую роль «партийного» глашатая «оттепели». В последние пять лет редакторства Твардовского это был «легальный партийный оппозиционный журнал», отстаивающий в брежневскую эпоху, подспудно реставрировавшую сталинскую командно-административную систему, идеи XX и XXII съездов КПСС².

О положении «Нового мира» при новой власти красноречиво свидетельствует цензурная правка вышеупомянутой статьи Твардовского³, посвященной сорокалетию журнала. Писавшаяся вскоре после падения Н.С. Хрущева, она включала в себя множество неугодных цензуре имен и произведений от Эренбурга до Солженицына, она отстаивала — в духе новомировской этики и эстетики — высокие принципы художественной правды и творческой свободы, вследствие чего статья «была сильно изувечена»⁴.

Вообще борьба журнала с цензурой становилась все более тяжелой и изнурительной. Причем, достаточно обратиться к данным только за один 1968 год, чтобы вполне убедиться в этом. Так, номер первый пролежал в цензуре почти месяц сверх установленного срока, по аналогичной причине номер второй вышел в марте, третий — в апреле. Номеру же пятому

¹ По поводу юбилея // Новый мир, 1965, № 1.

² Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — С. 246, 247.

³ Посадская Л.А. Цензура в «Новом мире» А.Т. Твардовского. — Цензура как социокультурный феномен. — Саратов, 2007. — С. 232.

⁴ Лакишин В. «Новый мир» во времена Хрущева: Дневник и попутное (1953–1964). — М., 1991. — С. 263.

суждено было находиться в цензуре и в ЦК три с половиной месяца. Здесь, прежде всего, камнем преткновения стала повесть В. Быкова «Атака с ходу», но главный предмет спора — три крупных материала, шедших по разделу публицистики¹. В связи с последним обстоятельством необходимо заметить, что именно на поле критики и публицистики «оппозиционный» «Новый мир» навязывал официальной идеологии прямой бой по актуальным проблемам экономики, политики, науки, культуры. Не случайно эти отделы журнала пользовались у читателей необыкновенной популярностью, с ними, как правило, знакомились в первую очередь.

Несмотря на цензурный кордон, не понизился и художественный уровень «Нового мира» Твардовского. Уже на своем излете он опубликовал романы «Две зимы и три лета» Ф. Абрамова², «Три минуты молчания» Г. Владимова³, «Соленая падь» С. Залыгина⁴, повести «Пелагея» Ф. Абрамова⁵, «Такова должность» А. Бека⁶, «На испытаниях» И. Грековой⁷, «Обмен» Ю. Трифонова⁸, рассказы В. Астафьева, В. Белова Ф. Искандера, А. Кузнецова, В. Лихоносова, В. Некрасова, Е. Носова, Б. Можалева, В. Семина, В. Шукшина и др., стихи Е. Евтушенко, А. Жигулина, М. Исаковского, С. Липкина, Д. Самойлова, В. Соколова, В. Шефнера, Н. Матвеевой, С. Орлова, Ю. Левитанского, Р. Гамзатова, П. Антокольского, К. Ваншенкина и многих других поэтов. И, тем не менее, сколько ещё осталось неопубликованным! Твардовского просто угнетало бессилие напечатать «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана, «Новое назначение» А. Бека, фронтовые дневники К. Симонова, воспоминания Н. Мандельштам и многое другое. И собственный огромный поэтический талант он вынужден был всю жизнь принаравливать к требованиям советской цензуры. Был обречен ради интересов литературы, выгод журнала хитрить, лукавить, идти на компромиссы с властью. Но, — как вспоминал критик и литературовед, сотрудник журнала В. Лакшин, ближайший соратник Твардовского по «Новому миру», — «никогда не в ущерб личному достоинству». Хотя и личное достоинство, и особая гордая нравственная сила главного редактора «Нового мира» не могли оградить его от ощущения постоянной стесненности. В этом отношении примечательным является рассказ Беллы Ахмадуллиной, вспоминающей об одной из встреч с Твардовским, — о том, как он пел «Славное море, священный Байкал»: «Кажется, этой замечательной, любимой им, песней он проговаривался о чем-то подлинно главном, при словах «волю почуя...» усиливая голос и важное, грозное лицо, высоко вздымая указательный палец»⁹.

¹ См.: Из истории общественно-литературной борьбы 60-х годов. Твардовский, Солженицын, «Новый мир» по документам Союза писателей СССР. 1967–1970. IV. Ликвидация «Нового мира» (февраль 1970 г.) // Октябрь, 1990, № 11. — С. 175–176.

² Новый мир, 1968, №№ 1–3.

³ Новый мир, 1969, №№ 7–9.

⁴ Новый мир, 1967, №№ 4–6.

⁵ Новый мир, 1969, № 6.

⁶ Новый мир, 1969, № 7.

⁷ Новый мир, 1967, № 7.

⁸ Новый мир, 1969, № 12.

⁹ Энциклопедия. Русская литература. Том 9. Часть 2. XX век. — М., 2004. — С. 52.

Расправа. Исход «Нового мира». Твардовский отчетливо сознавал, что положение «Нового мира», с присущей ему раскрепощенностью, смелостью суждений, ярко выраженной общедемократической направленностью, необычайной популярностью в читательской аудитории, большим числом единомышленников, всё более усугубляется. Между тем причиной этому являлось не только «неблагонадежность» журнала с точки зрения властей, но и постепенно накаляющаяся борьба на идеологическом пространстве: консерваторов («Октябрь») против либералов («Новый мир»). Критики журнала «Октябрь», возглавляемого В. Кочетовым, подвергали яростному суду всё, что появлялось в «Новом мире», любой его материал¹, но в первую очередь «оттепельную» литературу с характерным для неё, например, изображением обыкновенного человека в обыкновенной жизни. Подобная позиция «Октября» недвусмысленно проявляла его консервативные политические взгляды, а именно приятие журналом брежневского курса как движения к «оздоровлению» общества после неблагоприятной «хрущевской оттепели», в то время как новомировцы оставались верными идеям XX съезда, не захотев расставаться с прошлым. Собственно, этим обстоятельством и объясняется название редакционной статьи газеты «Правда» «Когда отстают от времени»², — первого тревожного звонка о зыбком положении журнала Твардовского в новой общественно-политической ситуации. Тем не менее «Новый мир» не желал склонить голову перед брежневским тоталитарным режимом. Поэтому ему вынесли приговор. Осталось только дожидаться удобной ситуации, чтобы уничтожить журнал, ибо «авторитет Твардовского был настолько внушителен, что простым росчерком пера решить эту проблему (судьбу неугодного власти журнала. — Л.К.) было невозможно. Нужен был повод»³. Поводом послужила статья бывшего заместителя главного редактора «Нового мира» А.Г. Дементьева (в 1966 году решением секретариата ЦК КПСС его вывели из редколлегии журнала) «О традициях и народности», опубликованная в 1969 году в № 4 «Нового мира» и положившая начало, по мысли А.Н. Яковлева, «массированной травле журнала», завершившейся отставкой Твардовского в 1970 году.

Отсылка к А.Н. Яковлеву (в ту пору заместителя заведующего Отделом агитации и пропаганды ЦК) дается в статье В.А. Твардовской, известного ученого, историка, дочери великого поэта. Однако высказывается и другое мнение о «поводе» к «согласованной массовой кампании, призванной удалить из литературной жизни такого реликта «оттепели», как «Новый мир», — не сама статья А.Г. Дементьева, а реакция на неё — «письмо 11-ти писателей» в редакцию «Огонька» (М. Голубков), в котором журнал Твардовского обвинялся «в умышленном извращенном толковании позиции журнала «Молодая гвардия». Стоит сказать, что и в отношении дискуссии вокруг статей В. Чалмаева (и прежде всего статьи

¹ Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — С. 258.

² Правда, 1967, 27 января.

³ Яковлев А.Н. Омут памяти. — М., 2001. — С. 173–174.

«Неизбежность»¹), заданной новомировцем А.Г. Дементьевым, также не существует, причём, до сих пор, единого мнения.

Между тем хотелось бы заметить, что представленная — в одной из последних публикаций² на тему полемики «Нового мира» с «Молодой гвардией» — аргументация в поддержку правоты статьи А.Г. Дементьева способствует восприятию полемических доводов критика вовсе не как «шаблонных марксистских жупелов»³, но как органичную «Новому миру» Твардовского и исполненную для него глубокого смысла марксистскую фразеологию. В этом отношении оценка статей В. Чалмаева отличается большей мерой объективности, ибо помимо присущего им «откровенного или прикровенного передергивания карт», вполне очевидной «степени невежества», «лукавства»⁴ в них, справедливо, — как считают, — отразилась «возрастающая тяга общества к национальной самоидентификации»⁵. Но в том и состояло принципиальное значение статьи А.Г. Дементьева (и «Нового мира», её опубликовавшего), что в ней, — по мысли В.А. Твардовской⁶, — была сделана попытка показать «достаточно тонкую и подвижную грань» между национальной самобытностью и национализмом, «которую легко перейти, поддавшись крайностям». Именно против крайностей и выступает критик, «призывая к реальному восприятию национальных традиций, самоценность которых он сомнению не подвергает».

11 литераторов, однако, обвинили А.Г. Дементьева, а с ним и «Новый мир» («Письмо 11-ти» так и называлось «Против чего выступает «Новый мир»?»), в том, что он отвергает «главные ценности нашего общества» и прежде всего патриотические чувства, тем самым являясь проводником буржуазной идеологии и космополитизма.

В защиту журнала Твардовского первым подал голос К. Симонов. Однако его письмо, поддержанное многими писателями и переданное им в «Литературную газету», не было опубликовано. Сама «Литгазета» выступила в защиту «Молодой гвардии». Выговор же, вынесенный ею редакции «Нового мира», 12 сентября 1969 года был поддержан «Правдой», что, в свою очередь, недвусмысленно обозначит вполне реальную безнадежность положения журнала Твардовского. Так оно и было — до его разгона оставалось несколько месяцев (начиная со второго номера за 1970 год, главным редактором «Нового мира» станет В.А. Косолапов).

Была еще одна причина, которая сделала положение Твардовского как главного редактора ещё более критическим и связана она с его поэ-

¹ «Молодая гвардия», 1968, № 9.

² Твардовская В.А. А.Г. Дементьев против «Молодой гвардии» (Эпизод из идейной борьбы 60-х годов) // Вопросы литературы, 2005, № 1. — С. 179–212.

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. — С. 10.

⁴ Беседы. На пороге наших дней. Главный редактор журнала «Новый мир» Александр Василевский беседует с Мариэттой Чудаковой // Новый мир, 2000, № 1. — С. 191.

⁵ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 2. — С. 10.

⁶ Твардовская В.А. А.Г. Дементьев против «Молодой гвардии» (Эпизод из идейной борьбы 60-х годов). — С. 182.

мой «По праву памяти». Снятая из № 6 и № 8 за 1969 год, она ходила по рукам, а потом её напечатали на Западе в «Посеве», хотя Твардовский тем временем продолжал работать над рукописью. 2 февраля он вызван в секретариат Союза писателей СССР, где от него потребовали публичного осуждения зарубежных публикаторов. «Сначала нужно опубликовать у нас, иначе нет оснований для полемики», — заявил Твардовский. На следующий день снова вызов в секретариат, где его известили¹ о том, что состоялось бюро секретариата, которое — без участия Твардовского! — приняло решение о назначении на ключевой пост первого заместителя главного редактора «Нового мира» некоего «человека со стороны» — Д.Г. Большова, а также о создании комиссии с целью подготовки предложения — для утверждения на бюро секретариата Союза писателей — по составу редколлегии и редакции «Нового мира». В ответ на услышанное Твардовский заявил, что он рассматривает решение, принятое без его согласия и участия, как прямое побуждение его к отставке. 5 февраля, вечером, — несмотря на обращения Твардовского в ЦК КПСС с протестом против нарушения секретариатом Союза писателей прав главного редактора, — он был поставлен в известность о выработанных комиссией предложениях. Твардовский ответил, что написал в ЦК и ждет ответа и ранее этого не уйдет, а назначенных вопреки его воле членов редколлегии не пустит на порог редакции. 12 февраля он подал в секретариат заявление об уходе с поста главного редактора, сформулированное как протест против разгрома редколлегии «Нового мира» и оставленное со стороны секретариата без ответа. 20 февраля, не получив ответа на свое заявление, равно как и на обращение в ЦК и к Л.И. Брежневу, Твардовский заявил, что он уходит, обошел отделы, попрощался с каждым из сотрудников редакции... Так завершилась история «Нового мира» Твардовского, составившая ярчайшую страницу культурной и гражданской истории страны.

В сентябре 1970 года поэта кладут в больницу. Через три недели диагноз: рак легкого; врачи фиксируют редкую стремительность процесса... Для Твардовского всё кончилось, когда перестал существовать его «Новый мир».

В самом начале 1970-х годов наступила новая общественно-политическая и литературная ситуация. С одной стороны, режим заметно ужесточился и возникли «контроттепельные» тенденции, снова стали раздаваться голоса в печати и в других средствах массовой информации, реабилитирующие Сталина и политику партии в его бытность. С властью так или иначе приходилось считаться. С другой стороны, уже не могли проводить безоглядно беспощадную политику в области общественной жизни в отличие не только от Сталина, но и от Хрущева. Слово «застой» во всех областях материальной и общественной жизни стало главным представлением всех слоев народа о духовной жизни страны. Стало ясно, что новые партийные руководители совершенно бесплодны в рождении каких-либо новых идей, и им нечего предложить обществу. Все остро по-

¹ Все приведенные здесь события «исхода» «Нового мира» изложены с опорой на «хронику последних дней “Нового мира”» Твардовского, составленную Ю. Буртиным. — Октябрь, 1987, № 12. — С. 204–205.

чувствовали идейную, а, следовательно, и всякую иную слабость власти при внешне раздуваемом могуществе. Поэтому идеи «оттепели» не угасли, а росли в самых разных направлениях, в том числе и выходящих за рамки легальных. Потеряв «Новый мир» как флагман прогресса и гуманизма, творческая интеллигенция в лице целого ряда писателей не отчаялась, а почувствовала себя более свободной, чем прежде. Ее целью стала отмена такого архаического института тоталитарной власти, как цензура. Свобода печати стала лозунгом, причем свобода, предполагающая публикации без просмотра власти в стране и за рубежом. И этот процесс не могли остановить ни официальные власти, ни карательные органы... 1970-е годы стали переходным периодом.

Условным концом эпохи 70-х (условным, так как, с одной стороны, 70-е очень тесно тематически и стилистически связаны с предшествующей эпохой 60-х, являясь во многом ее органическим продолжением, а с другой — в целом качественно сходны с эпохой первой половины 80-х, вплоть до так называемой «перестройки») может считаться история альманаха «Метрополь».

На протяжении всей советской эпохи (с 30-х по конец 80-х) государство считало своим долгом перед гражданами цензурировать печатную продукцию, в частности продукцию литературную. Институт цензуры имеет давнюю историю, но столь же давнюю историю имеет и феномен литературы неподцензурной, в XX веке в СССР получившей название «самиздат». Большей частью литература самиздата действительно была оппозиционна Системе по своей тематике или же стилистике, но при этом обладала не только протестной, но и самостоятельной эстетической ценностью. Довольно распространённой оказывалась ситуация, когда самиздатские произведения открыто публиковались за границей (так называемый «тамиздат», тайно ввозимый затем в СССР). Как правило, заграничная публикация, не согласованная с советскими властями, обрекала автора на более или менее жестокие преследования со стороны государства, зачастую заканчивающиеся вынужденной эмиграцией. Но верно и обратное: автор, чьи произведения не прошли цензуру, мог рассчитывать быть услышанным через самиздат и тамиздат.

В 1979 году коллектив авторов, в который входили, в частности, В. Аксенов, Б. Ахмадулина, А. Битов, А. Вознесенский, Вик. Ерофеев, Ф. Искандер, Ю. Кублановский, Е. Попов и др., подготовили альманах «Метрополь», не содержащий в себе никаких идеологических выпадов или крамольных произведений (уже сам перечень авторов указывает на то, что издание сборника политических целей не преследовало). Требование бесцензурной публикации альманаха, выдвинутое авторами и отвергнутое властями, было вызвано скорее не содержанием текстов, но умонастроением литераторов. После отказа в публикации в СССР альманах был изготовлен в восьми экземплярах и издан в США. Для части авторов это обернулось лишением гражданства или относительно добровольной эмиграцией (В. Аксенов, Ю. Кублановский и др.), часть же продолжала более или менее успешно существовать в СССР.

История «Метрополя» показательна по нескольким причинам. Прежде всего, она иллюстрирует фатальное несходство позиций писателей и

государства в понимании свободы творчества, свободы эстетической как частного случая политической свободы личности (поэтому авторы альманаха настаивают на принципиальной неподцензурности литературы, а чиновники им в этом праве, соответственно, отказывают). К тому же она демонстрирует отсутствие коренных идеологических и стилистических различий между авторами признанными, официально публикуемыми и авторами, не вписывающимися в советскую литературную действительность; между «советскими людьми» и будущими «эмигрантами». Все эти авторы составляли единую русскую литературу позднесоветской эпохи, подчиняющуюся общим закономерностям и решающую общие проблемы.

С этой точки зрения «третья волна русской эмиграции», начавшаяся во второй половине 60-х и продолжавшаяся до середины 80-х, представляет собой качественно иное явление, чем эмиграция первых двух волн, создавшая свою специфическую литературу с особым набором востребованных тем и изъясняющуюся на уникальном языке. Творчество эмигрантов «третьей волны», их идейные и эстетические поиски были созвучны российскому литературному процессу, оставались его неотъемлемой частью благодаря там- и самиздату. (Поэт Иосиф Бродский был склонен вообще не проводить различий между «Империями» по ту и эту сторону океана: «И здесь перо / рвется поведать про // сходство. Ибо у вас в руках / то же перо, что и прежде. В рощах / те же растения. В облаках / тот же гудящий бомбардировщик, / летящий неведомо что бомбить» («Колыбельная Трескового мыса»). Не менее знаковым является и то, что часть ныне живущих эмигрантов третьей волны после ликвидации Советского Союза предпочла вернуться обратно и смогла органически вжиться в постсоветскую российскую действительность¹.

Литературные течения эпохи 1960–1970-х годов. Поэзия и проза. В отличие от политического процесса конца 60-х годов, который со всей очевидностью пошел вспять, к «заморозкам» в общественной жизни, развитие литературы, как уже отмечалось выше, остановить не удалось, равно как по-прежнему не удавалось подчинить её цензурным запретам. Более того, именно на исходе 60-х годов литература, — считает Н. Иванова, — «обретала новое — отчасти свободное — дыхание», разрабатывала новые жанровые подходы, новые языки и стили, из чего, по мысли критика, можно было заключить, что именно «условия» 60-х «способствовали формированию определенного, ограниченного, но всё же разнообразия новой русской литературы и, соответственно, преодолению догматических рамок советского литературного «единства»². Вообще, как подчеркнул П. Вайль, разрушение большого стиля казенного единообразия — это главное достижение времени «оттепели»³, — когда «плита, также заметил Е. Ясин, которая лежала на обществе, поднялась и, оказа-

¹ Подчеркнем, что по указанным причинам в обзорных главах, посвященных литературному процессу 70-х, не проводится дифференцирование авторов на «граждан Союза» и «эмигрантов» — за отсутствием у каждой из этих категорий характерных дифференциальных признаков.

² Иванова Н. Ускользающая современность. — С. 42.

³ Шестидесятники — П. Встреча поколений. Ч. 1.

лось, что все люди разные, что у каждого свои мысли»¹, тем более у художников, не способных думать одинаково. Отсюда литературный процесс 50–70-х годов ознаменовался целым созвездием творческих индивидуальностей, зазвучавших каждая своим «голосом», вместе составивших «разную» советскую литературу «предоттепельных, «оттепельных» и «послеоттепельных» лет.

«Многоголосие» литературы 60-х явилось результатом её художественно-стилевых исканий, означающих, как известно, «изображение новых человеческих отношений, изображение нового героя, открытие новых сторон действительности средствами искусства»². В литературе таким средством выступает язык. Причем в границах советской литературы, начиная с 30-х годов, — это не просто язык, а «советский языковой стандарт», соблюдение которого контролировалось многочисленными редакторами, обычно рассматривавшими любые стилистические вольности как крамолу. Понятно, что с наступлением «оттепели» эта охранительная позиция в языке вызывает протест у многих художников, стремящихся обрести собственный «язык», иными словами, «голос». Подобные опыты имели разный характер, ибо сопрягались с разными художественно-стилевыми устремлениями, — от обращения писателей к «народному языку» до употребления ими элементов молодежного жаргона³. В конечном же итоге новые стилиевые формы, в которых непосредственно пресуществились творческие искания писателей и поэтов, выступили не только проводными путями к преодолению стандартизованного, иначе, «безликого»⁴ (В. Озеров), или, по выражению Г. Белой⁵, «нейтрального» стиля, но также основанием для выплывания в литературном процессе 60-х годов определенных «течений», объединяющих художников со схожими стилиевыми формами, или «голосами», как-то: проза «молодая», деревенская, военная, городская, «лагерная», производственная, лирика «тихая», «книжная» и др., вкуче составивших выше упомянутое многообразие, или «многоголосие», постсталинской литературы.

1970-годы отличаются в истории литературы советского периода подчеркнутой полистилистичностью, феноменальной разноголосицей, на противоположных полюсах которой находятся, например, деревенская проза и проза зарождающего постмодернизма, проза официозно-эпопейная и подчеркнуто игровая, гротесковая. Но при всех стилистических и мировоззренческих различиях произведения эпохи 70-х объединены одной общей проблемой — вопросом о человеке, о его месте в жизни, его корнях и традициях, его перспективах, о нравственном и духовном его

¹ Там же.

² Сучков Б. Становление эстетики социалистического реализма // Вопросы литературы, 1961, № 9. — С. 65.

³ Живов В.М. Язык и революция. Размышления над старой книгой А.М. Селищева // Отечественные записки. — М., 2005, № 2 (23). www.philology.ru/linguistics2/zhivov-05.htm

⁴ Проза 1964 года. Обсуждение // Вопросы литературы, 1965, № 1. — С. 25.

⁵ Белая Г.А. Рождение новых стилиевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. — М., 1978. — С. 460.

совершенствовании (или несовершенстве). Идейная дезориентация некоторых писателей, разочарование в «оттепельных надеждах», «диссидентское» ощущение уникальности и уязвимости личности перед лицом государства породили некий мировоззренческий вакуум в осмыслении человека.

Именно в 70-е годы переживает расцвет жанр «философского» романа, появляются романы-притчи Ю. Домбровского, А. Кима, Ч. Айтматова, заострившие нравственные проблемы, оценивающие духовность поколения с точки зрения вечностных ориентиров (народных эпических сказаний, христианского гуманизма и проч.) Образ «сердечной недостаточности» современника, нехватки человеческой теплоты в самом обычном персонаже «среднестатистической нравственности» возникает как в «городской» прозе Ю. Трифонова, так и в драмах А. Вампилова. Обращение к теме морального предательства, забвения основополагающих человеческих законов роднит произведения В. Максимова и С. Есина. Непродуктивность городской культуры, выхолащивание человеческого духа становится исходным посылом для возникновения деревенской прозы, ее тяги к истокам, ее почти славянофильской любви к сельскому, к народному как сохранившему чистоту души и верность подлинным идеалам (проза В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова). Особый тип человека-«чудика», «нищего духом», не вписывающегося ни в рамки привычного официального представления о литературном герое/антигерое, ни в какие бы то ни было социальные рамки вообще, складывается в творчестве В. Шукшина. Попытка принципиально иного понимания личности, деконструкция всего массива предшествующей социальной и художественной культуры приводит к возникновению русского варианта постмодернизма (Вен. Ерофеев, А. Битов).

Тем самым эпоха затяжного идеологического и социального провала, эпоха «застоя» (или «развитого социализма») парадоксальным образом оказалась в литературном плане эпохой «прорыва» к новому литературному сознанию, к существенному обновлению литературных тем и героев, когда острое, драматическое переживание человеческого несовершенства оказалось залогом литературного возрождения, а ощущаемая и изливаемая боль за человеческую натуру лишь подхлестнула движение литературного процесса.

На стилистическом уровне эта тенденция отразилась прежде всего новым витком переосмысления классического наследия русской словесности. Интерес к достижениям прошлых культурных эпох, к творческому освоению культурного опыта неизбежно возникающий в период отрицания действующих эстетических норм и в итоге порождающий качественно новые стилистические формы и приемы, одинаково характерен и для художественного мира И. Бродского, и для поэзии «ленинградцев» Е. Рейна, А. Кушнера, и для прозы А. Кима и М. Харитонова, и для драматургии Г. Горина, находящихся в состоянии постоянного и увлекательного диалога с предшествующей традицией. Не менее актуален он и для становления русского постмодернизма, по-своему «переигрывающего» классика (своеобразной «игрой в классики» с русской литературой может быть назван, например, роман А. Битова «Пушкинский дом»).

Для целого ряда авторов возрождение традиций означает обращение не к литературным образцам, но к народному крестьянскому космосу (причём, за разностью самого «материала» нельзя не увидеть сходства тенденций). Фольклорные образы и сюжеты, «поэтические воззрения славян» на природу и мироздание находят свое новое воплощение в деревенской прозе, их отголоски звучат в стихотворениях Ю. Кузнецова, оживают, наравне с есенинскими традициями и традициями «новокрестьянской поэзии», в «тихой лирике» Н. Рубцова.

Отсутствие доминирующего стилизового или идейного направления служит ярким свидетельством назревшей неизбежности поисков «нового слова», «нового взгляда на мир» и показателем интенсивности данного процесса, а также определенной «переходности» самой литературной эпохи, размытости ее границ, присущей ей внутренней напряженности.

При этом следует особо отметить, что все этические и эстетические искания периода 70-х и поворот к «человечески ориентированной» литературе отнюдь не отменяли необходимости оглядываться на официальную социалистическую доктрину. Последняя уже не представлялась дееспособной, воспринималась с иронией, вызывала желание ее «деконструировать» или против нее протестовать, но факт наличия внешне сильной государственной власти напрямую или опосредованно отражался в любом литературном произведении эпохи. Развивали ли литераторы идеи шестидесятников, создавали ли «народные эпопеи», опровергали литературные устои, актуализировали нравственную проблематику — они находились в непрестанном общении с «социалистической реальностью» 70-х, при этом одни соответствовали официальной доктрине (например, А. Иванов, Н. Грибачев), другие в нее каким-то образом вписывались (деревенская проза, творчество А. Приставкина, В. Семина, О. Куваева), третьи в принципе были «непечатаемыми», хотя и по разным причинам (Вен. Ерофеев, Юз Алешковский, О. Чухонцев). Помимо внешнего общего литературного сюжета, определенного нами как «сюжет о человеке», в литературе 70-х присутствовал и «внутренний сюжет», некий нерв, подспудно влияющий на авторов и создаваемые ими произведения. Образно этот сюжет можно охарактеризовать как «бытие в виду Системы», которое для писателей из факта биографического довольно естественным образом превращалось в факт литературной действительности рассматриваемой эпохи.

Все названные выше черты литературного процесса 70-х годов в той или иной степени равно свойственны поэзии, драматургии и прозе. Так, в поэзии данного периода непротиворечиво сочетаются несколько основных стилизовых тенденций: **официальная** (например, лирика Н. Грибачева) — достаточно традиционная в отношении поэтических приемов и выражающая принятую идеологию; **песенная** (Юз Алешковский, А. Галич) — ориентированная прежде всего на исполнение, творчески использующая приемы песенных поэтических жанров (романсы, баллады, народные песни и частушки и проч.), их ритмику и стилистику, зачастую эта поэзия носила подчеркнуто «антисоветский» характер; **философская** (Ю. Кузнецов, Ю. Кублановский) — развивающая экзистенциальную или религиозную тематику, переосмысляющая народные или

библейские сюжеты и образы, обращающаяся как к реалистической, так и к модернистской поэтике; **«новый акмеизм»** (Е. Рейн, А. Кушнер, О. Чухонцев), наследующие акмеистические поэтические принципы, обнажая связи человека с окружающим вещным и бытийным миром.

Как видно из приведенного перечня, вопрос поэтической традиции, «разговор» с тем или иным известным поэтическим направлением становится «краеугольным камнем», базисом поэтики поэта, атрибутивным признаком его художественного мира. Творчество Иосифа Бродского, сочетающее в себе интеллектуально-философские мотивы, акмеистическое внимание к «миру вещей» и стоическое безразличие «сокровищам мира сего», заставило последующую русскую поэзию заговорить на ином поэтическом языке. В его произведениях диалог с прошедшими культурными эпохами перерастает в настоящий полилог, модернистски синтезирующий в себе мотивы и поэтические приемы от античности до современности.

В драматургии рассматриваемого периода также можно выделить несколько значимых стилистических приоритетов. При этом, в отличие от тематического многообразия поэзии, основная драматическая тема здесь — боль за современного человека и его духовный мир.

Одним из ярких явлений драматургии стала актуализация жанра публицистической драмы, драмы-диспута, чаще всего посвященной злободневной производственной проблематике (переосмысление жанра «производственной пьесы») и остроконфликтной, рассчитанной на непосредственный зрительский отклик, но при этом обострившей интерес именно к нравственной мотивации поступка («Мария» А. Салынского, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана и др.) Схожими тенденциями обусловлено и появление в конце 70-х — начале 80-х «документальных» драм на революционную тематику М. Шатрова («Синие кони на красной траве (Революционный этюд)» и «Так победим!», «Диктатура совести»).

Принципиально иной, подчеркнуто далекой от социальных и производственных конфликтов, «мелкотемной», по мнению критиков, была драматургия А. Вампилова, в которой за внешней простотой и незамысловатостью сюжетов проступал второй — экзистенциальный — план, задававший современникам суровые вопросы о смысле человеческого бытия, о зачерствелости сердца, о верности себе и готовности к самопожертвованию. Это сочетание двух аспектов повествования, свойственное всем вампиловским драмам, позволяет говорить о притчевой структуре его пьес, всякий раз повествующих о человеческой трагедии, которая проявляется в мелочах. При этом драматургическая поэтика театра Вампилова впитывает в себя и традиции чеховской драматургии, и ибсеновский символизм, и опыт дореалистического театра (соблюдение классицистического принципа «трех единств», комедия интриги, народные смеховые черты и проч.), что позволяет говорить о многогранности вампиловского художественного мира.

Попытки переосмыслить хрестоматийные сюжеты предшествующих эпох, сочетая поэтику притчи с приемам балаганного театра, характерны и для драматургии Г. Горина, построенной на новом прочтении извест-

ной истории, в которой под «комедийной маской» народного фламандского героя Тиля или «самого правдивого» барона Мюнхгаузена разыгрывается драма талантливого одиночки в мире посредственностей и святош.

Прозаический мир 70-х поражает своим многоголосием, пестротой художественных направлений, свидетельствующей о переживаемом прозой подъеме. В 70-е продолжает подтверждать свою эстетическую состоятельность феномен деревенской прозы, выросшей на базе, подготовленной в 50-е «деревенскими очерками» В. Овечкина и Е. Дороша, ранними романами Ф. Абрамова и рассказами В. Белова. Среди писателей-«деревенщиков» следует назвать самого Белова, В. Астафьева, Б. Можая, В. Распутину и др. Обостренное внимание к народной земледельческой культуре, к крестьянским основам бытия сочетается в этом типе прозы с неприятием урбанистического образа жизни. Как правило, в центре повествования лежит трагедия гибели патриархального космоса в столкновении с «городским» прогрессом либо попытка воссоздания крестьянской утопии. Деревенская проза акцентирует внимание на установлении национальной самобытности, поиске духовных основ бытия, проблеме национального русского характера. Жанровый потенциал деревенской прозы огромен: от эпоей и романов до пасторалей, сказок, притч и лирических миниатюр (что доказывает художественную ценность и значительность данного явления).

Новое рождение переживает и жанр философского романа, разрабатывающего так называемые «вечные» проблемы человеческого бытия и строящегося как своего рода «вечный спор» Добра со Злом, в котором названные универсалии раскрываются через привлечение и переосмысление народного эпоса (романы Ч. Айтматова) или евангельских сюжетов (романы Ю. Домбровского). Типологически эти произведения сопоставимы с поэтикой «магического реализма», но выросли они на традиции русского философского романа XIX и XX века (от Ф.М. Достоевского до М.А. Булгакова).

В эти годы продолжает развиваться военная проза. В начале 70-х выходит финальная часть военной трилогии К.М. Симонова «Последнее лето» (1970–1971) (общее название — «Живые и мертвые» по первой книге 1959 г.; вторая книга — «Солдатами не рождаются», 1963–1964). И хотя третья часть кажется несколько обособленной от предыдущих, она, во-первых, служит композиционным завершением всего повествования (рассказывает о советском наступлении — по контрасту с первой частью, достаточно правдиво и убедительно живописавшей перипетии и беды нашего отступления в начале войны), во-вторых, она подводит смысловой итог объективному изложению военных событий. Тематически к военной прозе примыкает творчество В.Н. Семина (1927–1978), но отражает войну не глазами ее участника, а глазами подростка — подневольного раба немцев («Нагрудный знак “OST”», 1976; «Плотина», 1978). Произведения В.Н. Семина сохраняют присущие военной прозе установки на достоверность и автобиографическую убедительность описываемых событий, но при этом акцентируют «экзистенциальный» конфликт между «детскостью» героя и жестокостью мира, близкий литературе 70–80-х годов.

Интенсивно развивается проза с «нереалистической доминантой». В частности, в сторону активного использования гротесковых форм эволюционирует творчество В. Аксенова (романы «Ожог», «Остров Крым»), в которых художественная условность, «сдвиг», гротесковое искажение действительности помогает писателю передать особенности сознания и мировосприятия своего поколения, исследовать его прошлое, его настоящие и утопические мечты о будущем. Карнавальная смеховая фантазмагория, «эзоповская басня», мениппея, пронизанная философскими размышлениями о судьбе этноса и отдельной личности в эпоху тоталитаризма, представлена в произведениях Ф. Искандера (роман «Сандро из Чегема»).

Полностью отказываются от реалистического письма авторы возникающего в 70-е «русского постмодернизма». Явление постмодернизма наибольшего своего воплощения достигло в западной культуре, где стало предметом многогранной теоретической рефлексии и художественной рецепции. Спорадически возникший после Второй мировой войны, постмодернизм был осмыслен в трудах французских постструктуралистов Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Р. Барта и др., американских литературоведов Ф. Джеймсона, И. Хасана и др., воспринимающих окружающий мир как проявление Хаоса, а литературу — как разомкнутую знаковую систему, «текст» со своим набором кодов и формул, не поддающихся, однако, однозначному прочтению и носящих принципиально игровой характер. Одним из основных понятий постмодернизма становится понятие «деконструкции», то есть своего рода «расчленения», разъятия мира на составные элементы в попытке очистить изначальный Хаос от всех культурных и прочих напластований. Постмодернизм «деконструирует» действительность во всех ее проявлениях (вещи, культура, нравственность, мораль, чувства), превращая ее в грудку «кубиков», из которых можно, как в детской игре, сложить нечто прежде не бывшее (но ничего принципиально нового из старого материала сотворить уже невозможно). Поэтому вопрос о существовании сколь-либо незыблемой модели мира (или модели поведения) в постмодернизме дискуссионен (если не полностью отрицаем). Учитывая вышеизложенное, о «русском варианте постмодернизма» необходимо говорить с определенными оговорками, ибо понятие нравственности практически неотделимо от русской литературы (образно говоря, нравственность представляется той данностью, которой русская литература оперирует наравне с самим русским языком или менталитетом).

Сама история русского постмодернизма прошла через несколько этапов и не окончена, видимо, и по сию пору, но применительно к 70-м годам уместно констатировать возникновение литературы, ориентированной на постмодернистские тенденции; в частности — прозы, пользующейся определенными постмодернистскими приемами и в какой-то степени разделяющей присущее этой литературной школе умонастроение (поэма Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», роман А. Битова «Пушкинский дом» и др.). Признанным специфически «русским» акцентом постмодернизма данного периода является деконструкция самой советской системы (и ее литературного языка — соцреализма) и особое, «юродс-

твующее» сознание героя. Тем самым, указанные произведения, несмотря на их литературную «необычность», логически вписываются в русский общелитературный контекст 70-х годов.

На периферии литературного процесса комфортно обосновывается массовая литература, представленная именами Ю.С. Семенова (1931–1993) («милиейские повести», «шпионский роман», «политический роман») и В.С. Пикуля (1928–1990) (историко-авантюрные произведения). Балансируя на грани беллетристики, хроники, авантюрного и детективного повествования, данные авторы знакомили читателя с вольно перетрактованными прошлыми или недавними историческими событиями, приближая полные драматизма и героики времена или значимых персонажей к уровню, доступному массовому восприятию. Художественной основой этих творений становится соцреалистическая поэтика (как, например, в творчестве Александра Дюма отражались определенные черты романтизма, господствовавшего в ту эпоху).

Таким образом, период 70-х годов отличается многообразием литературного процесса, обилием востребованных художественных традиций и техник, но тематически он представляет собой единую «драму о человеке» периода «развитого социализма», то есть финального этапа существования советского государства. 70-е годы — эпоха перехода от оттепельной полусвободы к перестроечной вседозволенности (как в идейном, так и в эстетическом планах), а большинство литературных направлений и школ, функционировавших в этот период, будут продуктивно развиваться и в следующие десятилетия.

Поэзия 1960–1970-х годов. Как известно, озаглавленные раскатами «поэтического бума», собиравшего на вечера поэзии залы и даже стадионы слушателей, конец 50-х — начало 60-х годов явились временем прихода в литературу шумной, стремительной, а главное, необычайно талантливой плеяды поэтов. Однако уже к середине шестидесятых стихотворное эхо, отозвавшееся по всей стране, постепенно начинает смолкать, и эта сменившая громогласную «эстрадную поэзию» атмосфера тишины, точнее, атмосфера тихо звучащих голосов поэтов, — появляющихся в литературе не компанией, а сами по себе, не с порывом к самовыявлению¹, что было присуще «эстрадникам», но скорее таящих собственную индивидуальность, которая ничуть не торопится на свет, тем более на свет рамп, на аплодисменты, — недвусмысленно свидетельствовала о том, что во второй половине 60-х годов происходит смена поэтической тональности². Причем, новую поэзию критика тотчас назвала «тихой лирикой» — в противовес лирике «эстрадной».

«Тихая поэзия». Термин «тихая лирика» охватил имена очень разных поэтов. Сюда отнесли Николая Тряпкина, Станислава Куняева, Анатолия Передреева, Алексея Прасолова, Юрия Кузнецова Николая Рубцова, Владимира Соколова, — во многом не схожих между собой, как, например, последние. Более того, В. Соколова даже называли негласным

¹ *Рассадин Ст.* Время стихов и время поэтов. <http://magazines.ru/arion/1996/4/rassad1.html>

² *Шайтанов И.О.* Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — М., 2007. — С. 123.

лидером «тихой лирики». Однако, как отмечает И. Шайтанов, — он «имел возможность ответить и отказаться от навязываемой ему роли. За Рубцова решали те, кто сочили себя его душеприказчиками»¹. И всё же, несмотря на нежелание принадлежать к тем или иным группам, течениям, поэты, пришедшие на смену кумирам «Политехнического», действительно, непохожи на них, и отношение к поэтическому слову становится иным — в нём всё более начинает цениться, — в отличие от прежней, по преимуществу внешней, броской выразительности, — глубина, взвешенность². И эти происходящие со словом перемены не случайны. После пережитой ориентации на современность поэзия вновь заговорила о том, к чему искони и истинно была причастна, — о не сиюминутном, вековечном. Именно по этой причине поэзия 60-х годов вновь открыла для себя Тютчева, в чьих стихах человек стоит перед лицом мироздания, а душа и Вселенная ведут диалог один на один³.

Подобный диалог, а точнее, поиски гармонии между миром и человеком, отличавшие уже раннюю лирику **В. Соколова**, становятся внутренним стержнем его поэтических книг 60-х годов («На солнечной стороне», 1961, «Цикады», 1963, «Первый снег», 1965, «Смена дней», 1965, «Разные годы», 1966, «Снег в сентябре», 1968, и, как покажет время, составят сквозную, главную тему творчества поэта. Не оставляет Соколова в 60-е годы и тема «малой родины», прежде всего воплощенная в прекрасном стихотворении «Звезда полей» (1963), где через идущий издалека образ запечатлён миг приобщения поэта к миру с его неподвластной тленью землей, дарящей «черный хлеб», отливающей радужным цветом «ржи и льна», покоящейся под «синью» небес, освещенной и согретой бессмертной искоркой-звездой, чей непреходящий свет помогает уверовать в незыблемость всего сущего, ощутить ту самую слиянность с окружающей жизнью, которой жаждет душа поэта. В этом отношении похожей и непохожей на «звезду» В. Соколова предстает «звезда» **Н. Рубцова** («Звезда полей», 1964). Так, несмотря на, казалось бы, общую для них обоих мысль о её вечном горении:

Она горит над золотом осенним,
Она горит над зимним серебром...
Звезда полей горит, не угасая... —

у Рубцова звездный свет исполнен глубокой трагичности, ибо струится он во «мглу заледенелую», в которой растопил разве что «полынью». И хотя поэт говорит, что во мгле звезда «восходит ярче и полней», тем не менее, сам он продолжает оставаться всё в той же не преодоленной звездным светом мгле. И отсюда закономерная тревога: так ли доступно слияние с миром, как это имело место в «Звезде полей» Соколова? Вообще состояние «стою во «мгле» (см. стихотворение «Ночное ощущение») довольно устойчивое у Рубцова, что позволяет усомниться в «тихой» благодати, традиционно сопрягаемой с его поэ-

¹ Шайтанов И.О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 200.

² Там же. — С. 123.

³ Там же. — С. 218.

зией. Ибо в ней с большей очевидностью проступает откровенно драматическое начало.

Хотя, без сомнения, Рубцову было присуще то, что объединяло его с «тихими лириками», а именно любовь к «тихой моей родине»:

Люблю я деревню Николу...
(«Родная деревня», 1964)
.....
Деревья, избы, лошадь на мосту,
Цветущий луг — везде о них тоскую.
И, разлюбив вот эту красоту,
Я не создам, наверное, другую...
(«Утро», 1965)

Но опять же в рубцовской поэзии эта любовь представляла наособицу — причем не только явно обнесенной сообразным с нею покоем и умиротворением, но даже с каким-то внутренним надрывом:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.
(«Тихая моя родина», 1964)

И эта «смертная» — до конца, навсегда — связь с миром в «десяток холмов и полей», где «нету домов до неба», но зато есть «зеленый простор» с «вечным духом крушины», заставляет героя ощутить некую фальшь предстоящей разлуки с родиной («Я несерьезно. Я играю») и предсказать себе необратимое возвращение домой:

Мы разлучаемся с тобою,
Чтоб снова встретиться с тобой... —
(«Прекрасно небо голубое!..», 1967).

И этому возвращению, этой встрече ничто не может помешать — ни осуществленная на далеком севере мечта о море, ни голос товарища, твердящий о «прекрасной стране», о «пальмах юга». Однако, что примечательно, выбрав «родное захолустье» как единственно желанное, лирический герой, тем не менее, не относится к нему как к чему-то обыкновенному, обыденному. И исходит это от самого Рубцова, однажды прямо заявившего, что он «не простой — возвышенный» («Эх, коня, да удаль азиата...», 1961). Отсюда и «затерянный серый край» предстает в его стихах тоже необычайно возвышенным. Хотя одновременно он не утратил и своей простоты, что вкуче порождает необычный колорит рубцовской поэзии, по замечанию И.Шайтанова, «не всеми принимаемый»¹ — сочетающий одновременно безыскусность и торжественность. Между тем, это органично мироощущению поэта, смотрящего на родину как бы двойным

¹ Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 222.

зрением, отчего его глазам она открывается в своем единстве: пространственным — развернутая по вертикали — от земли до неба, и временном — вбирающая настоящее и прошлое. Собственно, это и объясняет резкость переходов Рубцова от картин бытовых, повседневных, явно не претендующих на повышенное внимание художника, как например, картина весеннего половодья, сотворившего на речном берегу полную неразбериху:

Трактора, волокуши с навозом,
Жеребята с проезжим обозом,
Гуси, лошади...

И вдруг, — вклинившись между лошадьми и курами, — «шар золотой»! «Яркий шар восходящего солнца»! Впрочем, почему «вдруг»? Ведь это так естественно — наблюдая за ожившей весною жизнью, потянуться взглядом ввысь, откуда льются свет и тепло, пробуждающие эту самую жизнь, в которой в настоящий момент:

Всё купается, тонет, смеётся,
Пробираясь в воде и в грязи!

И опять же «всё купается» не где-нибудь, а в «фонтане лучей» «с неизбывной силой» бьющего солнца! Но чтобы всё это великолепие сознанию сфокусировать и запечатлеть, взгляд должен беспрерывно скользить снизу вверх и обратно, собирая весенний мир воедино, делая его целостным, каким он и отлился в стихотворении «Весна на берегу Бии» (1966), возникнув из непосредственного пересечения неба и земли. И этот метафизический его извод также не прошел мимо сознания поэта, ибо у Рубцова «небеса голубые» не только являются толчком весеннего движения, но и помогают человеку прозреть возможность новых дорог:

А какие в окрестностях Бии —
Поглядеть — небеса голубые!
Говорю вам: — Прозреют слепые,
И дороги им будут легки...

Метафизическое содержание картинам окружающего мира в поэзии Рубцова сообщает не только зрение, но и слух, причем тот, что способен расслышать во мраке ночи, — кажется, самой заурядной, коротаемой в «гостинице районной», — «глас веков», звучащий в подобном «сказанью» «долгом шуме» «старинных сосен» («Сосен шум», 1967). И вновь, — как можно видеть, — у поэта сошлись простое и высокое, с помощью чего протянулась незримая нить между прошедшим и сегодняшним днем, обращая человека, лирического героя, лицом к реке времени, которая, в свою очередь, приносит «просветление» его «простым вечерним думам». Просветленное же сознание способно проникать в то, что недоступно обыденному сознанию, снова и снова связывая в единое целое прошлое и настоящее. Например:

Высоко над рекой, под елкой,
Полусгнивший пустой сарай...
(«Ночь на перевозе», 1966)

Как известно, уход прежнего деревенского мира писателями и поэтами сопрягался в первую очередь с общими изменениями жизни страны, но, главное, с забвением человеком — в потоке общественных перемен — своих национальных корней, в итоге обрекающем его на духовное сиротство, своеобразную бездомность, неприкаянность в огромном и, по сути, чужом каждому отдельному человеку окружающем мире.

Рубцову, однако, все эти беды представляются отнюдь не «метафизическими», как большинству «деревенщиков», но абсолютно реальными. Будучи шестилетним ребенком, он узнал и сиротство, и бездомье, по-настоящему лишившись того, что называют детским раем. И вернуться этот рай может разве что во сне, а с ним — тепло и свет родного дома, которые, — помнится Рубцову, — ушли вместе с умершей матерью:

Откуда только —
Как из-под земли! —
Взялись в жилье
И сумерки, и сырость...
(«Детство», 1967)

Но поскольку нет дороги в собственный сон, то и приснившаяся светлая комната в родительском доме («В горнице моей светло...»), и, казалось бы, счастье от присутствия в ней матери («Матушка возьмет ведро, Молча принесет воды...») не более чем иллюзия («В горнице», 1967), в то время как тоска и боль раннего сиротства по-прежнему реальны. Тем не менее, они не могут одолеть поэта и его лирического героя, ибо есть у них точка опоры в жизненной круговерти, есть маяк, на который устремляется их душа, — это непреходящая память о матери:

Сижу среди своих стихов,
Бумаг и хлама.
А где-то есть во мгле снегов
Могила мамы.
Там поле, небо и стога,
Хочу туда, о, километры!
Меня ведь свалят с ног снега,
Сведут с ума ночные ветры!
Но я смогу, но я смогу
По доброй воле
Пробить дорогу сквозь пургу
В зверином поле!..
(«Памяти матери», 1965)

Вместе с тем чувство сиротства не отступало от поэта. В этой связи знаменательной является строка из стихотворения «Русский огонек»

(1964) «Сиротский смысл семейных фотографий». С них смотрят на нас, живущих, навсегда ушедшие. Казалось бы, они продолжают оставаться на фотографиях, но в то же время за ними уже как бы стоят незримые пустоты, и с каждым годом этих пустот становится всё больше. И получается, что на наших глазах «семейные фотографии» «сиротеют», а вместе с ними сиротеем и мы, к тому же предвидя новые пустоты, отчего, глядя на фотографии, особенно ясно осознаем собственное сиротство и одиночество на земле.

Трудно давалось Рубцову и ощущение бездомья. Лишь незадолго до смерти у него появилась однокомнатная квартира в Вологде. Хотя, с другой стороны, что ему отсутствие дома и прочая бытовая неустроенность, когда в его душе живет твердая убежденность в личной одаренности! Как заметил И. Шайтанов, «он знал, к чему шел, и шел, пренебрегая обстоятельствами своей трудной жизни»¹. Что жизнь, если поэзия способна спасти даже в ночном мире, в пустынной вселенной! Ибо выводимые рукою поэта строки, складывающиеся в картину ночного неба или стреноженных коней на лугу, способны принести душевное просветление, пусть даже мгновенное, но все же врачующее душу в её духовном сиротстве.

Спасительным для сиротствующей в мире души лирического героя и поэта являлось и чувство всепроникающей связи с русской природой² — от её «впадин» до «выси». Но главное, природа в рубцовскую поэзию входит глубоко одухотворенной:

Пришла пора, когда в зеленый луг
Я отворял узорное оконце —
И все лучи, как сотни добрых рук,
Мне по утрам протягивало солнце
(«А между прочим, осень на дворе...», 1966)

И герой, доверчиво шагнувший ей навстречу, в ответ готов быть тем, что его в природе окружает:

...во мне вдруг отзовется увяданье
Цветов, белеющих во мгле...

Определяющим, однако, в этом отношении выступает стихотворение «В осеннем лесу» (1967) с его финальными строками, венчающими единение человека и природного мира:

И возвратиться в отчий дом,
Чтобы однажды в доме том
Перед дорогою большою
Сказать: — Я был в лесу листом, —
Сказать: — Я был в лесу дождём!..

¹ Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 201.

² Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 274.

Лирического героя неудержимо влечет к себе и звездное небо. Но оно у Рубцова, как уже отмечалось выше, бесстрастно, равнодушно и, соответственно, исполнено холода по отношению ко всему без исключения, что находится под звездами. Об этом свидетельствует и устойчивая рубцовская формула «холодные небеса», и звездный свет, от которого «замерзает» «болотная пленка воды». Отсюда возникала атмосфера — подобная тютчевской — ночного отчуждения, ужаса:

Весь ужас ночи
Прямо за окошком
Как будто встанет
Вдруг из-под земли!
(«Наступление ночи», 1969)

Тем не менее, герой не поддается страхам, навеваемым ночью, даже если он «один живой в бескрайнем мертвом поле», а вверху «небо темное, без звезд». Ибо его укрепляет встречное осознание того, что на самом деле он «не один во всей Вселенной»:

Со мною книги и гармонь,
И друг поэзии нетленной —
В печи березовый огонь...
(«Зимовье на хуторе», 1966)

Однако Рубцов, в последние годы буквально не расстававшийся с томиком Тютчева, склонялся и к мысли об окружающем нас мире-хаосе, мире-бездне, которому нет никакого дела до затерявшейся в нем человеческой былинки. И отсюда, — как отмечает Г. Цветков, — усвоенность — и умом, и сердцем — кратковременности, беглости каждого мгновения бытия. Отсюда и неизбывная горечь даже в редчайшие моменты недолговечного, сиюминутного, ускользающего на глазах счастья¹. И отсюда же принятие за закон человеческого бытия простой истины, прозвучавшей из уст крестьянина-пастуха в разговоре с лирическим героем:

... А ты не заметил, как годы прошли?
— Заметил, заметил! Попало, как надо.
Так что же нам делать? Узнать интересно...
— А ты, — говорит, полюби и жалей...
(«Жар-птица», 1965)

«Полюби и жалей» — ибо всё на Земле преходяще и необратимо, всему уготовано забвение. Но с этим как раз и не хочет смириться поэт:

Всё я верю, воспрянувши духом,
В грозное своё бытие,
И не верю настойчивым слухам
Будто всё перейдёт в забытье...
(«Мачты», 1964)

¹ Цветов Г. Одинокая странствий звезда // Москва, 1995, № 2. — С. 171.

А потому он раздвигает границы содержания человеческого бытия, в котором помимо готовности к состраданию отводит место вере в животворящее начало жизни, помогающей человеку, — сполна сознающему неизбежность своего ухода, — продолжать воплощать «дела и мечты бытия», надеясь сохранить ими земную память о себе. Собственно, в этом состояла оптимистическая концепция жизни Рубцова при общей, всепроникающей драматической тональности его поэзии.

«Книжная поэзия». «Есть высоты властительная тяга». В 60-е годы в орбите литературных разговоров, обсуждений, споров о путях развития поэзии находится и вопрос о **«книжной поэзии»**. Своим «рождением» последняя была обязана, прежде всего, обозначившемуся в лирике тех лет повороту, — не без влияния «тихой поэзии», — от ориентации на современность, ассоциирующейся в первую очередь с «поэтическим бумом» шестидесятых, к вечным ценностям с присущей им знаковостью непреходящности, неизменности. И в этом отношении «тихая» и «книжная» поэзия — «родные сестры», к тому же идущие вразрез с официальной поэзией 60-х годов, зовущей к неустанному движению вперед в прекрасное будущее. Собственно, это несовпадение видения идеала: в *вечном, неизменном* — «тихими» и «книжниками», в *грядущем* — «официозными» и «громкими» поэтами («эстрадная» поэзия тоже по преимуществу и с предельной искренностью призывала к непокою, приветствовала всё новое), а стало быть, своего рода отклонение, отвод взгляда от магистрали социальной практики страны, государства, обусловил неприязненное отношение власти, включая власть от литературы, к «книжным поэтам», обвиняющей их, в первую очередь, в отсутствии гражданственности. Александр Кушнер ответил на эти упреки утверждением: «...Я не мог бы провести черту меж «гражданственными» и «негражданственными» стихами. Поэтому, все стихи — гражданственные, по любой строке поэта, даже если в ней идет речь о любви или о дожде, можно сказать, как поэт относится к тирании и что он думает по поводу гражданских свобод». Виктор Соснора же в сложившихся обстоятельствах вспомнил о Прокрусте, который «длинные ноги обрубит, короткие ноги дотянет» и в результате:

Мы все одинаковы будем,
Все — метр шестьдесят сантиметров.
Рост средний. Вес средний. Мозг средний.
И средние точки зренья...
(«Прокрустово ложе», 1963)

Однако с прокрустовой судьбой не согласится каждый настоящий поэт, раскованный и неординарный в собственном творчестве, неподвластный какому бы то ни было нажиму. Именно об этом стихотворение Глеба Горбовского «Мне говорят» (1962), в котором поэт категорически отвергал *призывы сверху* писать «о Ленине», «о Родине» («как будто можно... не о ней?!»), об «Истине», и твердо стоял на своем:

А вы попробуйте, чтоб искренне,
Хотя бы букву о себе!

Вместе с тем официальная власть имела ещё одно веское основание для того, чтобы особенно «не любить» «книжных поэтов, более того, сомневаться в их общественной благонадежности. Это касалось опять-таки *всеми обсуждаемой* в 60-е годы проблемы отношения к традиции. Но у книжной поэзии были свои приоритеты в выборе «великих собеседников». И здесь резко заявила о себе непримиримость позиций. «Если их свести к наиболее контрастным именам, то вопрос стоял так: Мандельштам или Есенин? Те, кто выбирали Есенина, — а ими были преимущественно «тихие поэты», — полагали, что твердо держатся почвы, национальной традиции и органичности творчества»¹. (Отсюда критика стала называть «тихих поэтов» ещё и «органичными»). Соответственно, по другую сторону литературного барьера оказались идущие вослед Мандельштаму, а ещё, как стало очевидно, — всему Серебряному веку, авангарду, Ахматовой, Цветаевой, Пастернаку... Собственно, за это они и были названы «книжными» поэтами, т.е. оторванными от жизни, ибо как считала официальная критика, подобно своим учителям они уходили в стихи прочь от земли, точнее, от всего действительного, насущного, погружаясь целиком в «эмпирию»... А в конечном счете, отклоняясь и от магистральных путей советской поэзии. И как показало время, за свой выбор, сделанный, например, Арсением Тарковским и Семеном Липкиным задолго до того, как их назовут «книжными поэтами», «книжники»-богожителю заплатили сполна, главным образом, тем, что их поэзия не могла пробиться к читателю. Так, первая книга С. Липкина «Очевидец» появилась на свет, когда автору было уже под шестьдесят. А. Тарковский, подобно Липкину, много лет был известен лишь как талантливый переводчик. Первая его книга стихов, объявленная безыдейной, не увидела свет, после чего он замкнулся, продолжая блистательно переводить восточных и европейских поэтов. Отсюда первый напечатанный сборник «Перед снегом» объединил стихи Тарковского 1941–1962 годов. Лишь на рубеже сорокалетия смог опубликовать первую книгу стихов и Олег Чухонцев («Из трех тетрадей», 1976), принадлежащий, как и Александр Кушнер, к молодому поколению «книжных поэтов». Но вообще, справедливым будет заметить то, что они не отгораживались от социальной практики, не уходили от реальной жизни, хотя подобные упреки постоянно звучали в адрес «книжников» и в 70–80-е гг. Всё дело в ином восприятии ими меры, пространства и времени жизни. Причина же этого иного восприятия заключается в том, что, говоря словами А. Тарковского, — «есть высоты властительная тяга». И с этой «высоты», кстати, заданной ещё «великими собеседниками» — поэтами-классиками, *мерой жизни* выступает ничто иное как универсальные истины, её *пространством* — мироздание, а *временем* — вечность. Воплощением же картины жизни в её вышеназванных параметрах является вся мировая культура. Отсюда «книжность» поэзии, поэта — это прежде всего знак их принадлежности к великому и бессмертному миру культуры — средоточию возвышенного смысла бытия. И поэты, сопрягающие себя с этим миром, каждый по-своему отображают пресуществленные в нем вековые истины и ценности.

¹ Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 126.

Поэтическое мироощущение А.А. Тарковского (1907–1989)¹. В рецензии на первый сборник стихов Арсения Тарковского Анна Ахматова предсказала: «Этот новый голос в русской поэзии будет звучать долго. Огромные пласты работы чувствуются в стихах книги «Перед снегом». Чувствуется, что поэт прошел через более или менее сильные воздействия предшественников и современников (сейчас они скорее угадываются) <...>. О стихах Тарковского будут много думать и много писать»².

Тарковский создавал свои произведения в период с конца 20-х до конца 80-х годов XX века. Философская направленность объединяет их с лирикой старшего поколения советских поэтов. Раздумья о науке и мироздании сближают Тарковского с Л. Мартыновым, натурфилософская картина мира лирики Тарковского созвучна поэзии Н. Заболоцкого. Проникновенное отражение военной темы, раскрытие духовных возможностей человека в годы великих испытаний позволяют поставить стихотворения Тарковского в один ряд с поэзией А. Межирова, Б. Слуцкого. Однако образы, мотивы, темы поэта несут в себе слишком высокую степень обобщений, чтобы говорить о связи творчества Тарковского только с литературой послереволюционного времени.

Поэзия Тарковского отражает мировосприятие той части послереволюционного поколения, которая не оборвала культурные связи с прошлым, попыталась соединить представление о вечных ценностях бытия с обновившейся действительностью. «Стихи Тарковского — это как бы живой мост через время, соединяющий нас с нашей полузабытой культурой»³.

В лирике Тарковского отражается художественно-эстетический опыт

¹ Арсений Александрович Тарковский родился в Елизаветграде (Кировограде), а поэтическую деятельность начинал в конце 20-х годов в Москве. Становление личности поэта проходило в творческой среде. С детства ему прививали любовь к музыке, поэзии, философии. Тарковскому было всего 6 лет, когда в 1913 году друг отца Афанасий Михалевич познакомил его с поэзией и философией украинского мыслителя Григория Сковороды, которая оказала большое влияние на формирование поэта. Ему оказались близки основные идеи философа. Тарковский посещал с отцом поэтические вечера Ф. Сологуба, К. Бальмонта, И. Северянина. Непосредственное общение с поэтами большой культурной традиции — Ф. Сологубом, Г. Шенгели, О. Мандельштамом, М. Цветаевой, А. Ахматовой — оказало определяющее влияние на его творчество. Первыми его публикациями были четверостишие «Свеча» в сборнике «Две зари» (1927), стихотворение «Хлеб» в журнале «Прожектор» (1928, № 37). В дальнейшем стихи поэта крайне редко появлялись в периодических изданиях: их не публиковали по идеологическим причинам. Тарковский занимался переводами. В годы войны поэт был корреспондентом газеты «Боевая тревога», где печатались его произведения. Первая книга стихов «Перед снегом» вышла в 1962 году. Позже было выпущено еще 8 сборников поэта. В своём творчестве Тарковский отразил драматизм личной судьбы отдельного человека и величие общей судьбы, раскрыл взаимоотношения человека и мира «на фоне Вечности» и космоса. Особое место в его поэзии занимают темы Родины и войны, творчества и любви. Тарковский по-своему пытался осмыслить вечные философские проблемы жизни и смерти, свободы и заблуждения, богопознания и богообобщения, ума и сердца.

² Ахматова А. [Рецензия на: Тарковский А. Перед снегом. — М., 1962] // День поэзии. — М., 1976. — С. 188.

³ Рунин Б. Власть слова // Вопросы литературы, 1967, № 5. — С. 120.

поэзии Серебряного века, присутствуют черты как символизма, так и акмеизма. Генетическое родство с культурой символистов не являлось анахронизмом, а непосредственно имело место в послереволюционной литературе, сохраняясь в «латентном» (О. Клинг) состоянии и в более поздний период. В лирике поэта, как и в эстетике символистов, присутствует связь с философией «всеединства» В. Соловьёва, с учением Сковороды о теории «трёх миров», о человеке «внутреннем» и «внешнем», о натуре «внутренней» и «внешней», связь с идеей преображения человека.

Своеобразие художественного мира Тарковского состоит в полярности, проявляющейся в присутствии ряда оппозиций, главной из которых, на наш взгляд, является «бытие — небытие». Данная оппозиция представляет собой трансформированное «двоемирие» символистов. Это нашло выражение в формировании двух рядов символов, которые несут в себе противоположные значения.

Центральным символом в лирике Тарковского становится образ дома, выражающий как бытие («Жизнь — жизнь...», «Был домик в три оконца...») так и небытие («Дом напротив», «Домой, домой, домой...»). Время обретает для человека историческое значение, а человек — чувство реальности, если он приходит к истокам — к своему духовному дому:

Часы стояли? Шли часы? Стояли.
Вот мы и дома. Просыпайся, дом!¹

«Сквозным» можно назвать и образ круга, связанный с идеей Ф. Ницше о вечном повторении, который Тарковский воспринял от символистов. В том случае, когда поэт обращается к теме небытия, «круг» сохраняет значение, данное ему Ф. Ницше («Засуха»). Однако чаще всего бытие и небытие человека «смыкаются» в единый круг судьбы, которая становится частью всеобщей судьбы, всеобщего мифологического времени («Дерево Жанны»).

Сущность поэзии Тарковского отражают также символы: «держава», «зеркало», «словарь». Ряд символов имеют ярко неоромантический характер и указывают на связь поэзии Тарковского с творчеством символистов: «свеча», «ветер», «роза», «звезда». Напряжение в художественном мире поэта усиливается присутствием образов-символов: глаза («Ялик»), человека, падающего «вниз головою» («Малютка-жизнь», «Вторая ода», «После войны»). Образ-символ падающего или повешенного вниз головой человека мистичен, связан с тайными знаниями. Он перекликается с образом мага в стихотворении Белого «Маг» и обозначает протест против Спасителя. Не случайно лирический герой Тарковского просит жизнь не отпускать его «вниз головою».

Образ-символ перевёрнутого дерева тоже несёт в себе мистическое значение, отражает связь с мифологическим сознанием. По мнению В.Н. Топорова, он возник в связи с геометрией нижнего мира, в котором

¹ Тарковский А. «Дом без жильцов заснул и снов не видит...» // Собр. соч.: В 3 т. — М., 1991–1993. — Т. I. С. 300. Далее ссылки даются на это издание.

все отношения перевернуты. В то же время он может быть связан с художественным воплощением идеи русского космизма, для которого характерен взгляд на Землю сверху, дающий возможность увидеть «Лик Земли» (Вернадский). «“Перевернутость” объясняется либо особенностями метрики пространственно-временного континуума вселенной, либо изменениями в позиции наблюдателя»¹.

Связывает поэта с неоромантической традицией взгляд на природу слова. Эта тема является одной из главных для Тарковского, ей он посвятил более сорока произведений. Большинство стихотворений на эту тему вошло в сборники «Земле — земное» и «Вестник». Тарковский считает, что слово, словарь создал «народа безымянный гений» («Словарь»). Кажется, что он утверждает материалистический взгляд на происхождение слова. Однако поэт, в этом случае, прежде всего, указывает на историю развития языка, в то же время он признаёт за словом изначальную «адамову тайну» и магическую власть. Слово в его творчестве сакрально («Слово»). Тайна, чудо, таящиеся в нём, являются признаками неоромантической эстетики. Внешне слово Тарковского как бы «закрыто», это отличает его от слова поэтов, рожденных советским временем и не связанных с эстетикой Серебряного века.

Величие, силу придает человеку, по мысли поэта, именно то, что он владеет словом, которое несет в себе память о прошлом, дает наименование явлениям и вещам, приобщает человека к тайне бытия, к космосу: «... в его памяти словарь, а в словаре — вся Вселенная с ее пламенным величием»².

Поэт «скрепляет», собирает в единое целое «расколотое» сознание и бытие современника, раскрывая «адамову тайну» слова. Преодолевая противоречия действительности, он спасает мир. Представление о творчестве как мастерстве соединены у Тарковского с пониманием его как пророчества («Меркнет зренье...», «Я долго добивался...», «Жизнь, жизнь...»). В стихотворении «Жизнь, жизнь...» загадочный образ тени от приподнятой руки восходит к мифу о «тьме египетской»³.

В произведениях Тарковского поэт сравнивается с пророком, он преображает мир, владеет тайным знанием и творит свою Книгу Бытия («Словарь», «Книга травы», «Звёздный каталог»). В процессе творчества преображается и сам поэт («Не я словарь по слову составлял, а он меня творил из красной глины»). Он называет себя «и последышем, и пророком», так как чувствует себя хранителем уходящих традиций. Часто поэт лишается дара слова («Мне опостытели слова, слова, слова...»), но с ним остаётся любовь, которая, как и творчество, является преображающей силой, спасающей мир («Первые свидания»). Потеряв её, поэт переживает отчуждение от мира («Какое счастье у меня украли...»).

Тарковский продолжает традицию Ходасевича, в творчестве которого реальный мир предстаёт не как небытие неоромантиков, а как бытие в

¹ Топоров В.Н. Древо мировое // Художественная культура первобытного общества. — СПб., 1994. — С. 126.

² Тарковский А. Поэт и слово // Вопросы литературы, 1969, № 6. — С. 17.

³ Пророк Моисей, доказывая египетскому фараону то, что его Бог главнее богов египетских, поднял руку, и на трое суток в Египте воцарилась абсолютная тьма.

свете небытия. В этом случае романтическая традиция «двоемирия» трансформируется в экзистенциальную модель мира, когда «смерть — такой же, хоть окольный путь бытия» (Ходасевич). Тарковский — преемник Ходасевича в художественном отражении экзистенциальной концепции человека XX века.

Тарковский наряду с абсолютным небытием включает в понятие небытия социальное отчаяние («Страус», «Дом», «Четвертая палата»), при этом окружение лирического героя представляет собой замкнутое пространство: клетку, комнату или дом. Мир героя, переживающего духовную потерянность, напротив, разомкнут в неизвестное («Портрет», «Ветер», «Стучат», «Прохожий», «Мне в черный день приснится...», «Оливы», «Песня»). Рядом с ним находится тень небытия, которая сопровождает каждый его шаг. В таких случаях сюжет стихотворений Тарковского построен не традиционно, в каждом произведении присутствуют два эмоциональных и смысловых центра, между которыми возникает напряжение выше обычного, атмосфера недоговоренности, тайны. Эти два центра соответствуют понятиям бытия и небытия в широком смысле этого слова, между которыми устанавливается «переключка».

В стихотворении «Мне в черный день приснится...» (1940) лирический герой пытается привыкнуть к миру без ушедшего близкого человека:

Стучат. Кто там? — Мария —
Отворишь дверь: — Кто там? —
Ответа нет. Живые
Не так приходят к нам...

Герой ведёт диалог с погибшими на войне товарищами в стихотворении «Я не был убит на войне...» (1980). В форме диалога с небытием передан момент смерти Аньки-детдомовки в стихотворении «Четвёртая палата» (1952). Диалог с любимой женщиной, с погибшими во время войны товарищами, с обиженным жизнью ребенком свидетельствует о напряжённом нравственном чувстве, тревожит память героя.

В стихотворении «Портрет» (1937) лирический герой переживает тоску одиночества. Это состояние выражено автором в форме диалога героя с небытием, представленным в образе портрета старухи. Мухи, как и насекомые у Достоевского, Случевского, Кафки — форма воплощения идеи враждебности мира герою, отчуждения человека от общества. Диалог одинокого человека с небытием, представленным образом «*денницыной сестрицы*» лежит в основе стихотворения «Звёздный каталог» (1940). Эта переключка придает экзистенциальной концепции человека Тарковского мистический смысл, а художественному миру поэта особый объём и напряжение. Раскрытие экзистенциальных переживаний и отражение их в особенностях сюжета стихотворения — то новое, что отличает поэзию Тарковского от современных ему авторов. При использовании форм диалога в стихотворении возникает своё пространство, ощущение глубины, многомерности действительности.

Произведения с подобными особенностями сюжета написаны поэтом в разное время. Заметим, что стихотворение «Портрет» появилось в знаменательном для нашей истории 1937 году, но автор вновь его включает в сборник стихотворений «От юности до старости» (1987), что свидетельствует о важности для поэта данной темы.

С переключкой двух онтологических начал, выраженных в форме диалога, связан другой вариант построения сюжета, когда нет образного выражения небытия. К концу стихотворения лирический сюжет не завершается, а возникает новый образ, иногда просто намёк, разгадка которого остаётся за пределами произведения, в контексте всего художественного мира поэта. Так, в стихотворении «Первые свидания» перед влюблёнными весь мир раскрывает свои тайны, но произведение заканчивается тревожно:

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою а руке.

В другом случае лирический герой вспоминает свои ранние годы, как потерянный рай, и не решается назвать дорогое имя, звучание которого может вызвать непредсказуемые переживания:

Сказал бы я, кто на поемном лугу,
На том берегу,
За ивой стоит, как русалка над речкой,
И с пальца на палец бросает колечко. («Песня»)

Загадочные образы в конце стихотворения присутствуют во многих произведениях Тарковского: «Прохожий», «Колыбельная», «Мне бы только теперь до конца не раскрыться...», «И эту тень я проводил в дорогу...».

Как изменение названного принципа построения сюжета можно рассматривать случаи риторических вопросов в конце стихотворений. Они создают атмосферу большого эмоционального напряжения. Ответы на вопросы, поставленные в конце произведения, нужно искать не в нём самом, а во всём художественном мире поэта. Это более ослабленный вариант сюжета стихотворений с двумя эмоциональными центрами («По льду, по снегу, по жасмину...», «И я ниоткуда пришёл расколоть...»). Появление таких вопросов в конце стихотворений связано с неразрешёнными мировоззренческими проблемами сознания автора, героя и целой эпохи, к которой они принадлежат. Эти вопросы делают художественный мир Тарковского открытым, повышают роль контекста при прочтении стихотворений. Подобный приём придаёт художественному миру поэта интеллектуальное и эмоциональное напряжение.

Колорит тайны так же вносят произведения с фантастическим элементом в сюжете, где небытие предстаёт в зрительных образах (цикл «Сказки и рассказы»). В стихотворениях «Телефоны», «Звёздный каталог» телефон является средством общения с иным миром:

И особенно позднюю ночью
В час, когда по ошибке звонят,
Можно челюсть увидеть воочию,
Подбирая число наугад. («Телефоны»)

Обычно выражение такого диалога с небытием наблюдается в произведениях авангарда, когда техническая аппаратура — «носители неких запредельных знаний и контактёры с запредельностью (безразлично — благоприятной или же вредоносной). В первую очередь они призваны дифференцировать универсум произведения по определенной семиотической шкале, встраивать в мир произведения еще некий иной уровень, иное измерение»¹.

Тема встречи человека с душами ушедших, которые воплотились в вещи, темы совести и памяти раскрываются в форме фантастических образов в духе Э. По и Э.Т.-А. Гофмана («Бессонница»). В мире стихотворений со сказочным сюжетом добро и зло можно чётко разграничить. Поэт называет способы проверки нравственных возможностей человека. Например, в произведении «Имена» специальная машинка, приставленная к человеку, сможет определить его подлинное имя. В стихотворении «Лазурный луч» марсиане, придя на Землю, где победили бесчестные люди, используют лазурный луч, который становится угрозой для «приобретателей». Этот луч служит орудием для своего рода Страшного суда над ними. Пафос «Лазурного луча» перекликается с утопическими мечтами В. Хлебникова о государстве поэтов и учёных, которые должны осуществить мировую гармонию.

В творчестве Тарковского происходит «смыкание» признаков двух типов художественного мышления — экзистенциального и мифологического, — что проявляется в величии, универсальности и драматизме обобщённого образа человека («Руки», «Ода»). Традиционная для русской литературы (в том числе в советский период) тема «человек и природа» трансформируется у Тарковского в более широкую — «человек и мир, человек и космос». Интерес к месту человека во Вселенной, к проблеме его существования перед лицом вечности, не только как отдельной личности, но и как представителя всего человечества, сближает творчество Тарковского с поэзией Тютчева, Баратынского, Фета.

Идея «всеединства» В. Соловьёва сопряжена у поэта с учением космистов, прежде всего, В. Вернадского и Д. Чижевского. Вернадский ввёл понятие, имеющее глубокий научный, философский и художественный смысл, — Лик Земли, то есть её изображение в космосе, вырисовывающееся извне, со стороны, из «дали бесконечных пространств» (В.И. Вернадский). Такая картина мира отражает идеи Ломоносова, Фёдорова, традиции философской поэзии Тютчева и Фета, как бы взглянувших на Землю извне, из Космоса. Тарковский продолжает традицию («До стихов», цикл «Орбита»):

На пространство и время ладони
Мы наложим ещё с высоты,

¹Фарыно Ежи. Введение в литературоведение. — С. 321.

Но поймем, что в державной короне
Драгоценней звезда нищеты,
Нищеты, и тщеты, и заботы
О нерадостном хлебе своём,
И с чужими созвездьями счёты
На земле материнской сведём.
(«На пространство и время ладони...»)

Человек несёт ответственность за состояние Земли и Космоса. При этом он пропускает через своё сердце события всей Вселенной. Эта ответственность «многозвёздный венец возлагает на темя и на слабые плечи пророческий крест» («Манекен»).

Итак, в поэзии Тарковского присутствует взгляд с Земли в космос и из космоса на Землю, при этом возникает образ сферы и образ человека, держащего эту сферу, то есть земной шар, в своих руках. Таким человеком может быть поэт, но в минуты разлада с миром он утрачивает эту способность:

Больше сферы подвижной в руке не держу,
И ни слова без слова я вам не скажу.
(«Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...»)

Поэт считает, что мир может сохранить только детский взгляд на вещи. Девочка, держащая яблоко и стрекозу в руках, — символ ребёнка, оберегающего целостность земли и тайну жизни («Река Сугаклея уходит в камыш...»).

Человек Тарковского — «два космоса соединивший мост», поэтому от его мужества и нравственной чистоты зависит гармония Вселенной, но человек во всём своём величии слаб и неустроен на своей земле:

Я человек, я посредине мира,
.....
Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.
И — боже мой! — какой-то мотылёк,
Как девочка, смеётся надо мною,
Как золотого шёлка лоскуток.
(«Посредине мира»)

Сила и уязвимость уживаются в одном человеке. Это земное, смертное, ранимое «я» в то же время утверждает своё личное присутствие в вечности, зависимость от него гармонии Вселенной. При этом тайна жизни остаётся для человека загадкой, которую хранит в себе «какой-то мотылёк». Любимой книгой Тарковского была книга Г.И. Клейна «Астрологические вечера», в которой изложение научных знаний о Вселенной сопровождалось поэтическим, трепетным чувством к любому, самому малому проявлению жизни в ней. Клейн размышляет: «В состоянии ли мы сказать: дайте мне материю, и я покажу вам, как произошла гусени-

ца? Здесь мы остановимся... легче выяснить образование светил, причины их движения, словом, происхождение всего строя вселенной, чем свести к ясным механическим причинам историю развития одного только листа, одной только гусеницы»¹.

Человек Тарковского, вобравший в себя порой взаимоисключающие переживания лирического героя, способен как на созидание, так и на саморазрушение. Последнее состояние — это космическое безумие, которое начинается на Земле. Оно угрожает глобальной катастрофой, многими учёными признаётся «возмущающая» роль малых дел для судеб всего мироздания в целом. Впервые мысль о возможности глобальной катастрофы появилась в стихотворении «Предупреждение», написанном в 1960 году, но оно было изъято из готовящейся к изданию книги «Земле — земное». В этом стихотворении поэт предупреждает читателя о тающемся в человеке инстинкте саморазрушения. Апокалипсическая картина мира у Тарковского выглядит так:

Нам снится немая, как камень, земля
И небо, нагое без птицы,
И море без рыбы и без корабля
Сухие, пустые глазницы.

Этой теме посвящен ряд стихотворений, написанных в конце 60-х годов («Во вселенной наш разум счастливый...», «Наша кровь не ревнует по дому...», «На пространство и время ладони...»). Названные стихотворения были объединены самим автором в цикл «Орбита» в последнем прижизненном сборнике «Стань самим собой». Не случайно в конце жизни автор делает акцент на объединяющей эти стихотворения мысли: все добрые и злые дела человека отражаются в космосе.

Речь у Тарковского идёт, таким образом, о соотношении его поэтической идеи с научно-философской концепцией В.И. Вернадского о ноосфере. Научная мысль человека, коллективный разум и коллективный труд всего человечества приводит к тому, что биосфера переходит в новое состояние — ноосферу, сферу разума. Поэтому человечество должно осознавать себя в общепланетарном масштабе и оберегать биосферу — свой общий дом. Тарковский предупреждает, что сфера разума — хрупкое явление:

Во вселенной наш разум счастливый,
Ненадёжное строит жильё.
Люди, звери и ангелы живы
Шаровым натяжением её.
(«Во вселенной наш разум счастливый...»)

Интересно, что тема космической гармонии и величия человека была раскрыта поэтом в конце 50-х — начале и середине 60-х годов в стихотворениях: «Посредине мира», «Малютка-жизнь», «Телец, Орион, Большой Пёс» (1958), «Предупреждение» (1960), «Руки» (1960), «Ода» (1960),

¹ Клейн Г.И. Астрологические вечера. — М., 1910. — С. 111.

«Вторая ода» (1967), цикл стихотворений «Орбита» (1968). Самым ранним произведением на эту тему было стихотворение «Звёздный каталог» (1940–1945).

Подобные мотивы были свойственны В. Хлебникову, О. Мандельштаму, Н. Заболоцкому, но Тарковский подошёл к этой теме по-своему, исходя из логики развития своей художественной идеи. В конце 20-х — начале 1930-х годов поэт выразил переживания человека в дисгармоничном мире, позже, во время «оттепели», воспел величие человека, объединил его микромир и макромир, обратил взор в космос. В то же время Тарковский, утверждая величие человека, предчувствовал возможную катастрофу, которая может произойти как с человеком, так и с природой.

В поэзии Тарковского природа и человек живут единой жизнью. Человек, уходя за грани бытия, переходит в иные природные формы. Тарковский признаёт за природой самостоятельную, сложную, одухотворённую жизнь, человек вливается в неё после духовных скитаний. Особой поэтичностью отличается натурфилософский образ земли как почвы, в которой переплетаются корни растений и «жилы» человека:

Трава просовывает копьёцо
Сквозь каждое кольцо моей рубахи,
Лежу, —
а жилы крепко сращены
С хрящами придорожной бузины.
(«Превращение»)

Поэт, признавая за природой творческое начало, передаёт ей в наследство своё огненное слово («О только бы привстать, опомниться, очнуться...»).

Тема единства человека и природы, которая часто звучит у Тарковского («Деревья», «На берегу», «Дриада», «Титания»), имеет романтическое происхождение. Особенность Тарковского воспринимать природу в органической связи с переживаниями и размышлениями человека, целостный взгляд на мироздание указывает на традиции Тютчева в его поэзии. Она варьируется как единство природы и человека, помощь друг другу и разъединение их. Поэт обращается к траве, земле, листьям, воде как к своим собеседникам и братьям, они его поддерживают в трудную минуту. Отношения человека и природы не натуралистические, а глубоко духовные.

С позиций пантеизма поэт решает многие философские вопросы. Так, в стихотворении «Душу, вспыхнувшую на лету...» Тарковский говорит о счастье бытия, которое было «даровано» свыше, а главным источником радости для его героя является День творенья. В философской системе пантеизма этот день считается самым главным. Миф о поэте предполагает, что акт творения должен быть навсегда заключён в общей памяти, носителем которой является поэт.

Тема смерти раскрывается поэтом не однозначно, но укладывается в рамки мистического пантеизма. Она созвучна представлениям человека

атеистической советской эпохи, но при этом признаётся жизнь души. В том случае, если человек вместе с другими участвует в изменении жизни, то свою смерть он воспринимает стойко, она для него лишь итог земного существования:

На свете смерти нет¹.
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
(«Жизнь, жизнь...»)

Вопрос о конечности существования, о бессмертии остаётся открытым, речь идёт, прежде всего, о результатах жизни, о бессмертии человека, заключающегося в его делах. Стихотворение «Жизнь, жизнь...» — одно из самых оптимистичных, так как в нём говорится о торжестве и бессмертии общего дела. Строки других произведений: «Я бессмертен, пока я не умер» («Зуммер»), «Страшна неземная судьба» («Земное»), «Я жизнь люблю и умереть боюсь» («Малютка-жизнь») — свидетельствуют о страхе смерти, присутствующем у отдельного человека, который сожалеет, что не всё успел сделать, не надеется на существование другой жизни и просто боится полного исчезновения. В этом случае смерть приобретает материалистическую окраску. Подобное отношение к смерти звучит в стихотворении «Могила поэта»:

Вернулся я домой, и вымыл руки,
И лёг, закрыв глаза. И в смутном звуке,
Проникшем в комнату из-за окна,
И в сумерках нависших как в предгрозье,
Без всякого бессмертья, в грубой прозе
И наготе стояла смерть одна.

Взгляд Тарковского на жизнь и смерть человека совпадает с идеями К.Э. Циолковского. В своей работе «Монизм Вселенной» изобретатель и учёный пишет: «Действительно, жизнь — волна — имеет начало и конец. Это — зарождение и угасание, зачатие и распадение. В следующей волне они повторяются. Однако никак нельзя считать эти волны тождественными»². Тарковский, размышляя о бессмертии, создаёт образ жизни-волны:

И повторится всё... и всё доволотится,
И вам приснится всё, что видел я во сне.
Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идёт вослед волне о берег биться,

¹ Эта мысль созвучна А. Ахматовой, которая также утверждала, хотя и по другим основаниям, что смерти нет.

² Циолковский К.Э. Монизм Вселенной // Русский космизм. — М., 1993. — С. 277.

А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть — волна вослед волне.
(«И это снилось мне, и это снится мне...»)

В то же время лирический герой Тарковского верит в жизнь души, которая страдает, скитается вместе с человеком, а после смерти ей, «может быть, не отомкнут ворот» («Пушкинские эпитафии»). При этом человек воспринимает смерть как трагедию не по отношению к себе, а как гибель другого человека, в связи с которой возникает романтическая тема «вины без вины» («Пускай меня простит Винсент Ван Гог...», «Как двадцать два года тому назад...»). Подобное понимание смерти связано с концепцией Бахтина «Я» — «Другой», в которой утверждается, что залог нашего счастья — это «убережение другого».

Во второй половине творческого пути Тарковского в его произведениях проявляются черты диалогического типа художественного мышления: замкнутое сознание экзистенциального героя ищет выход. Автокоммуникация стремится перерасти в коммуникацию с внешним миром. Этот процесс происходит параллельно духовному поиску, раскрывающемуся в оппозиции «земное — небесное» («Посредине мира», «Титания», «Руки»), при этом наиболее яркими образами является лестница, обозначающая движение вверх («Сны», «Как тот Кавказский Пленник в яме...») и крылья («Хвала измерившим высоты...», «Мой город в ранах, от которых можно...», «Я в детстве заболел...»).

Пространство художественного мира Тарковского включает в себя величие космической гармонии, «звёздный каталог», всю ноосферу как единство природы и разума. Человек велик, но основные философские вопросы, касающиеся жизни и смерти, судьбы решают с позиций пантеизма. Подобное мироощущение включает в себя восхищение величием, красотой мира, возможностями человека и чувство глубокого драматизма бытия. Стремясь к гармонии, поэт соединяет в своём творчестве пантеистическую органику с поиском внеприродного Бога.

Лирика — оконная рама. Поэтика Тарковского. Превращение символа поэтического вдохновения в утилитарную оконную раму — это даже не столько своеобразный образ — жест замечательного и оригинального мастера, — каковым является **Арсений Тарковский**, представитель старшего поколения «книжных поэтов», наряду с Давидом Самойловым и Семеном Липкиным, — свидетельствующий о присущем ему раскованном воображении, сколько счастливо найденный поэтом способ обратить взор вселенной всеми своими звездами в его комнату («Из окна»). А после и самому тем же путем — через лиру-раму — «войти» в «любое из столетий» и завести с каждым из них непринужденный разговор («Жизнь, жизнь»). Так Арсений Тарковский художнически нафантазировал возможность диалога человека — благодаря поэзии — с пресуществленной в образе космической вселенной мировой культурой. Иными словами, поэзия в представлении Тарковского является открытым выходом в пространства и времена мировой культуры, а поэты — это своего рода проводники туда. «Сказать по правде, мы — уста пространства / и времени...» — читаем в «Рифме» (1957). Более того, если принять во внимание,

что «клинопись» — начало и исток мировой культуры — «одна для всех» («Сны»), то, соответственно, именно поэты, будучи глашатаями последней, приносят в нашу жизнь веру в то, что в мире нет места страху и одиночеству, ибо все — жившие и живущие — братья, друзья, единомышленники:

Вы жившие на свете до меня,
Моя броня и кровная родня
От Алигьери до Скиапарелли,
Спасибо вам, вы хорошо горели...

Но, пожалуй, самые мудрые и точные слова о поэзии звучат у Тарковского в «Сверчке»:

Ты не слышишь меня,
 голос мой — как часы за стеной,
А прислушайся только —
 и я поведу за собой... —

как своеобразный гимн тому, кто и что становится поводом для многотрудной дороге обретения людьми смысла существования и места в жизни.

Между тем, сполна понимая подобную миссию поэзии и поэта, Тарковский говорит о себе и своих стихах чрезвычайно скромно, никогда не вознося свое поэтическое предназначение на недостижимые высоты:

Я долго был землей, а вы
Упали мне на грудь нечаянно
Из клювов птиц, из глаз травы...
(«К стихам»)

Однако это умаление поэта не мешало Тарковскому сознавать себя в пространстве мировой культуры «и последышем, и пророком». Иначе, и хранителем уходящих традиций, и предвестником новой эры, подавшей ему знак «лазурным лучом в тумане» («Лазурный луч»). Хотя это ничуть не означало, что поэта минует чаша горя и страданий, что он застрахован от катаклизмов мировой истории. Более того, будучи во много раз ранимее простого человека, поэт становится средоточием её болей, сосудом болевым, в котором слова творца кажутся ненужными, лишними, неуместными: «Мне опостытели слова, слова, слова...» — особенно ночами — временем творчества, — когда слух и речь забивает вдовствующий плач осенней листвы. Здесь стоит заметить, что довольно неожиданная и смелая поэтическая ассоциация состояния мира, погруженного в хаос и отчаяние, с драмой осени, в основе своей органична сознанию Тарковского, наделенному в системе восприятия мира естественной — до абсолютного взаиморастворения — связью с природным космосом:

И пожелал я
 легкости небесной,

Сестры чудесной
поросли древесной,
Затосковал — и приоткрыл лицо,
И ласточки снуют, как пальцы пряхи,
Трава просовывает копьцо
Сквозь каждое кольцо моей рубахи,
Лежу, —
а жилы крепко сращены
С хрящами придорожной бузины.
(Превращение)

В этом сращении поэта и природы содержится и объяснение присущего Тарковскому, «как ни одному из поэтов», за исключением, наверное, Пушкина, стремления отыскать «свидетельства таинственного родства своего ремесла с жизнью природы»¹. Например, он точно «знал, что в каждой фасетке огромного ока, В каждой радуге яркострекочущих крыл» стрекозы «обитает горящее слово пророка» («Я учился траве, раскрывая тетрадь...»). Впрочем, слово в природе можно было не только зреть, но и слышать («слышу белого облака белую речь», «слышу круглого яблока круглый язык»), открывая себе её словарь величиной «от облаков до глубины земной». Однако речь природного космоса, помимо журчания ручьев и стрекотания кузнечиков, это ещё и Псалтирь, и Библия, и любимые Тарковским Ходасевич, Цветаева, Ахматова, Мандельштам... Ибо где, как не в природном мироздании, пребывает культура. В нем и перекликается со своими наставниками поэт, усваивая их уроки и постигая магическую, заклинательную силу слова. В то же время оно представляет у Тарковского и вполне конкретным, называющим предметы реального мира («Вещи»). И все же не утрачивающим то, что становится определяющим в его поэтическом слове, а именно способность запечатлевать в предмете, явлении их духовную составляющую² («В пятнах света, в путанице линий...»).

Безусловно, однако, главная «духовность» в поэзии Тарковского — это человек, мыслимый поэтом двояко: как величина естественного, природного мира — «молочный брат» деревьев, трав..., ибо вскормила их единая праматерь, и величина вселенского, галактического масштаба — «два космоса соединивший мост», титаническая личность, стоящая подле Бога в центре мироздания. Тем самым Тарковский оценивает человека по возрожденческим гуманистическим критериям. Хотя, обращает на себя внимание и тот факт, что лирический герой поэта ещё и жилец трагического XX века, и в этой связи предстающий в отблесках страшной войны, участником которой выпало быть самому Тарковскому. Отсюда боль, запечатленная в его «военных» стихах, — личная боль поэта:

¹ Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 264.

² Чаплыгина Т.Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Автореф. диссер. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук // www.ivanovo.ac.ru/win1251/science/avtoreferat/chapligina.doc

Вы нашей земли не считаете раем,
А краем пшеничным, чужим караваем,
Штыком вы отрезали лучшую треть.
Мы намертво знаем, за что умираем, —
Мы землю родную у вас отбираем,
А вам — за ворованный хлеб умереть.

Обреченный историческим временем на утраты, несвершения, горестные печали и думы, герой, а с ним и автор, неизменно ощущают в душе тяжесть чего-то несбывшегося, чувство неполноты прожитого...

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало...

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло,
Только этого мало...

Тем не менее, по мысли поэта, главное все же состоялось:

Но зато не унизил ни близких, ни трав,
Равнодушием отчей земли не обидел —
(«Я учился траве, раскрывая тетрадь...»)

земли, на которой он живет и которая дает ему жизнь и жизненные силы:

Мне грешная моя, невинная
Земля моя передает
Свое терпенье муравьиное
И душу крепкую, как йод... —
(«Титания»)

и он в свою очередь отдает ей все, что может:

Мало взял я у земли для неба,
Больше взял у неба для земли...
(«Степная дудка»)

То, что поэт в извечном споре земли и неба выбирает землю, подтверждают сквозные образы-символы его поэзии: хлеб, соль, вода, — знаменующие ценности земного существования. Хотя, если исходить из непосредственной поэтической позиции Тарковского, не они вовсе способны помочь человеку выстоять в многотрудных жизненных испытаниях. И значит поэт возлагает свои надежды не на хлеб и воду, но на Милосердного Самарянина — согласно библейской притче (Лк., 10: 30–37) воплощающего идею ближнего, страдающего тому, кто находится в беде: «Придешь ли, Милосердный Самарянин..?» («Феофан Грек»).

«Око» поэта. Мысль о сострадании составляет главный нерв поэтического творчества **Семена Липкина**. И продиктована она неверием поэта в преодоление бесчеловечного наследия XX века, а стало быть, в неизлечимость «вечной раны» в сознании и душе человека — жертвы раскулачивания, голодомора, ада сталинских лагерей, печей Бухенвальда и Дахау, еврейских гетто, Бабьего Яра...

Всё это было, всё это было,
Да и не сплыло.
(«Одна моя знакомая»)

Без сомнения, у Липкина «много строк о желанности и красоте жизни», о любви, необоримой даже смертью:

...Я там открыл
Не одежд истлевших лохмотья,
А живое сияние крыл
(«Я тебе напишу оттуда...»)

Однако, как отмечал С. Рассадин, «вечная рана» перебарывает «желанность»¹, ибо беспощадно обокравшее человека время всеильно. Но при этом в стихах поэта «нет и следа надрыва, истощности»². Хотя его страдание безмерно, и, прежде всего, потому, что в нем неизбывна память о прошлом:

...Как же вас я в себе расщеплю,
Молодые друзья моей юности?

К Яру Бабьему этого вывели,
Тот задушен таежною мглой.
Понимаю, вы стали золой,
Но скажите: вы живы ли, живы ли? —
(«Мертвым»)

которой, ко всему прочему, не дает утихнуть беспамятство сегодняшнего мира, «комбината глухонемых», как его называет поэт, сам в этом мире никому не нужный со своей «настойчивой печалью И сумасшедшей правотой» («Человек в толпе»). Но в том и заключается победа художника над немилосердным миром, что он наделен чуткостью к его нескончаемым беде и боли, ибо «буран грядущих лет Провидит оком голубя поэт...»

Жизни «общее чудо». У старшего поколения «книжных поэтов» был достойный молодой союзник, ленинградский поэт **Александр Кушнер**, по творческому «следу» которого тянулся целый «хвост» разговоров о «книжной поэзии», равно как «для всех ценителей его стихов непрелож-

¹ Рассадин С. Человек, называющий всё по имени // Липкин С. Письмена. Стихотворения. Поэмы. — М., 1991. — С. 7.

² Там же.

ным являлось то, что он поэт культуры»¹. И действительно, Кушнер уже в 60-е годы один из самых больших знатоков и тонких ценителей классики. В поэтических сборниках этих лет («Первое впечатление», 1962, «Ночной дозор», 1966, «Приметы», 1969) им созван поистине «великий совет», поэтический консилиум, представительный конклав, — «потревожены тени Пушкина, Державина, Тютчева, Баратынского»², а еще Ап. Григорьева, Фета, Блока, Ахматовой, Пастернака... Кушнеровское поэтическое пространство вмещает Ватто, Рембрандта, Монтеня, Шардена, Вермеера, Гофмана, Ван Гога, Кончаловского... Также Рим, Амстердам, Венецию... и многое и многих других, представляющих от мира культуры, высокого и вечного. Хотя сам Кушнер — на удивление! — воспринимает его по-преимуществу «прозаическим, не отделенным от быта, а сплетенным с ним нерасторжимо»³. Но при этом никакой фамильярности, бесцеремонности с великим художественным прошлым; такое, на первый взгляд, неожиданное поведение поэта скорее обусловлено сердечным, одушевленным к нему отношением:

Одну минуточку, я что хотел спросить:
Легко ли Гофману три имени носить?..
(«Гофман»)

В одной из улочек Москвы,
Засыпанной метелью,
Мы наклонялись, как волхвы
Над детской колыбелью.
И что-то, словно ореол,
Поблескивало тускло,
Покуда ставились на стол
Бутылки и закуска...
(«Поклонение волхвов»)

«Заземление» образа Культуры у Кушнера происходит ещё и потому, что он как бы поменял местами быт и бытие. Отсюда «Росси и Растрелли» «растут» у порога, а мир растений предстает творением, обладающим архитектурной стройностью и законченностью. Равно как сыновнее горе Лаэрта ничуть не слабее вселенского экзистенциального одиночества датского принца:

В Лаэрте Гамлет видит боль,
Как в перевернутом бинокле,
А если этот мальчик — моль,
Зачем глаза его намокли?
(«Нет, не одно, а два лица...»)

¹ Роднянская И.Б. Поэт меж ближайшим и вечным (Александр Кушнер) // *Роднянская И.Б. Движение литературы*: В 2 т. — М., 2006. — Т. 2. С. 102.

² Там же. — С.92.

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 2. — С. 323.

В целом же кушнеровский «личный акцент» (И. Шайтанов) в рефлексии Культуры объясняется И. Роднянской тем, что будучи по вкусам «неоклассиком», по душевному складу он «презентист»¹, человек, погруженный в настоящее, ибо текущая минута жизни воспринимается Кушнером как сверхценная, дороже того, что миновало и чего еще нет, дороже памяти культуры, ибо она всего лишь слепок с живого бытия. По этой причине в стихах 1962–1969 гг. поэт стремился передать «общее чудо» жизни, исполненной, по его убеждению, непреходящей гармонии, когда:

Звезда над кронами деревьев
Сгорит, чуть-чуть не долетев.
И ветер дует... Но не так,
Чтоб ели рухнули в овраг.
И ливень хлещет по лесам,
Но, просветлев, стихает сам...

Причем, лишь ощутив её, человек начинал сознавать присутствующую в мироздании тайну и задаваться многочисленными вопросами бытия, и прежде всего:

Кто, кто так держит мир в узде,
Что может птенчик спать в гнезде?

Собственно, в подобном сопряжении большого, величественного (вселенная, космос) и малого, незначительного (спящий в гнезде птенец) и заключается первое своеобразие поэтического мироощущения Александра Кушнера, открывающего для себя в повторяющихся обстоятельствах повседневной жизни вечность:

Чем не вечность — летний длинный
День с купаньем и жарой,
С телевизором в гостиной,
С полуночницей зарей?
Чем не вечность — длинный отпуск,
Разговор учителей
Про Усть-Нарву или Котлас,
Где работать веселей?
Чем не вечность — повторенье
Тех же шуток за столом,
Анны Марковны явление
В платье бледном — голубом?.. —
(«Летний отпуск»)

а в таких, казалось бы, пустяках, как державинская синяя солонка или неудобное платье Монтеня («душат кружева») — счастливую возмож-

¹ См. об этом: *Роднянская И.* Поэт меж ближайшим и вечным (Александр Кушнер). — С. 104–106.

ность завести разговор о вечной культуре, и этим своим «открытием» за-свидетельствовавшего непреходящее «чудо» бытия.

«И жарко цветет полотно». Чудо бытия сполна проступает и в поэзии **Олега Чухонцева**, главным образом, вследствие пристального, необоримого движением времени, всматривания поэта в свой ближний жизненный круг, вбирающий прежде всего родной дом, родной Павлов Посад, родных людей... При этом Чухонцев не только не боится, но, как отмечает И. Шайтанов, «умеет говорить об обыденном просто и высоко». Тем более что сквозь домашние стены у него откровенно «сквозит вечное и беспредельное»¹. И происходит это потому, что «даже отчий дом в волнах времени — не только пристань, Итака, но и Одиссеев корабль»² («Я не сразу заметил, Что дом этот схож с кораблем...»), выносящий на просторы большого мира. Отсюда дом, «колыбель и очаг», одновременно как бы свернутая вселенная, — по мере пересечения поэтом и его лирическим героем «моря» жизни, — разворачивающаяся в широчайшее полотно, на котором в силу «зараженности» всех чувств поэта «движением времени, его безастановочностью»³, не остается зазора между «ещё» и «уже», и отсюда на полотне жизни, как, собственно, и в самой жизни, оказываются неразделимы предельное и запредельное, «здесь» и «там», «сейчас» и «всегда», — то, что в конечном итоге определит основной лирический тон поэзии Чухонцева — «писать без бытовых нюансов, сиюминутных переживаний, превращая сиюминутное в мысль — о любви, о жизни», а ещё «о жизни под знаком смерти»⁴, как и ведется исстари:

Сколько песен у родной стороны —
то ли свадьба, то ли похороны:
гляну вправо — величая поют,
гляну влево — отпевая поют...
(«Илья»)

Однако эта, казалось бы, незатейливая истина о неизбежности ухода:

Когда черед придет за мною,
Перед живыми я обязан
Лежать в земле и стать землею... —

получает выразительное поэтическое продолжение вследствие склонности Чухонцева «сопрягать в своем чувстве простое и высокое»⁵, в результате чего стихотворение («Гибрид пекарни с колокольной...») завершает-

¹ Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 613, 614.

² Роднянская И.Б. Стальная водица в небесном ковше (Олег Чухонцев) // Роднянская И.Б. Движение литературы. Т. 2. — С. 152.

³ Роднянская И.Б. Стальная водица в небесном ковше (Олег Чухонцев). — С. 151.

⁴ Шайтанов И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — С. 616.

⁵ Там же. — С. 617. Заметим также, что здесь прямая перекличка со стихотворением А. Ахматовой «Родная земля».

ся строфой об удержании *землей* жизни, но только теперь это жизнь де-рева:

Она опять придаст мне силы,
я вскину ствол наизготове,
ветлою встану из могилы
у собственного изголовья.

Вместе с тем неизменное сродство высокого и простого расцвечивало ткущееся в стихах Чухонцева «полотно» жизни многообразием красок и образов, заставляющих читателей вместе с поэтом переживать не только красоту, разлитую в окружающем мире, но и прорывающуюся на поверхность энергию жизни:

как сладко ягоды висят
.....
пахнет лесом палисадник и амбар
.....
горел как проклятый закат
.....
А ветви шумели! А птицы кричали
А солнце, весеннее солнце пекло... —

отчего и «жарко цветет» её полотно:

И жизнь моя чудная,
пока не кончен счет,
как косточка сквозная
летает взад — вперед
(«Не холодно, а дует...»).

Неофициальная поэзия. В 60-е годы полнокровно развивается и так называемая *неофициальная поэзия*, существующая в кружках, школах, группах-салонах, «вольных объединениях» и пр., в которых заявило о себе немало одаренных поэтов, с присущей им главной «отметкой» — нежеланием приравниваться к законам и нормам казенной официальной литературы. В их числе **Дмитрий Бобышев**, входивший в состав кружка при Ленинградском технологическом институте. Его ядро, помимо Д. Бобышева, составили **Е. Рейн** и **А. Найман**. Позднее к ним присоединился **И. Бродский**. Этих четверых поэтов называли «*ахматовскими сиротами*» — за ученичество и дружбу с А. Ахматовой. Впрочем, что касается Бобышева, то стилистический и мелодический строй его поэзии в целом ближе к Цветаевой и (в меньшей степени) Пастернаку и даже Маяковскому. Родственен Бобышев и Бродскому. Поэтов сближает свойственная их творчеству экспрессивность и одновременная риторичность.

Необычайно яркой фигурой в неофициальной поэзии 60-х годов является **Глеб Горбовский** — автор взрывных, проникнутых духом анархического бунтарства стихов, азартный, озорной, самый популярный поэт северной столицы, сочинивший знаменитое стихотворение — в жанре сентиментального тюремного романса, однако, сдобренное изрядной до-

лей иронии «Лежу на нарах, как король на именинах...». Горбовский был известен и своими поэтическими выступлениями на «Маяковке», куда приезжал из Ленинграда. Вместе с тем, помимо заметного эпатажа, в его лирике «оттепельных» лет присутствует протест против бездуховной жизни и боль за человека, обреченного на внутреннюю несвободу.

Ещё в 50-х годы в Москве сложилась «подпольная» поэтическая группа, центром которой стал художник и поэт **Евгений Кроповицкий**. И поскольку члены группы по-преимуществу собирались в доме его дочери в поселке Лианозово, то и именовать их стали «*лианозовцами*», а ещё «*барачными поэтами*», отказавшимися от лирики и образности. Взамен этому они ориентировались на разговорную, бытовую речь, обильную шероховатыми и даже корявыми словами, а также уголовным жаргоном. Этими поэтами были **Игорь Холин**, **Всеволод Некрасов**, **Генрих Сапгир**, выстраивающие свой поэтический мир с опорой на традицию русского авангарда 1910–1930-х годов, и прежде всего, ОБЭРИУ¹. Однако в отличие от созидательных поисков их предшественниками «органически нового мироощущения и подхода к вещам», лианозовцы скорее являлись своеобразной «фрондой» соцреалистической «шелухе». Хотя, безусловно, как и обэриуты, они отыскивали новые слова и значения, пытались обнаружить новые связи между предметами и понятиями, но всё это происходило не из попытки миротворчества, а по большей мере сводилось к идеологическому жесту. Хотя, что касается Сапгира, то это был жест иного, а именно *онтологического* смысла. Тем самым в своих экспериментальных стихах, зачастую лишенных знаков препинания, логики и видимого смысла, но одновременно — исполненных игры, вольной импровизации, не исключающей «непонятность», и раскованного воображения, Сапгир не столько декларировал протест против официозной, стандартизированной литературы, сколько «лепил» мир, в котором ей не будет места, потому что здесь всё другое — и язык, и система мер и ценностей.

«*За тканью слов*» в стихах **Генриха Сапгира** просматривался мир, в котором царствовал, пировал ничем не стесненный дух. Поэтому так легко было разорвать с миром прежним, оставлять его, ни о чем не жалея, не переживая, не плача. Ибо «здесь только оболочка. Слезы вытри», — сказал отец Димитрий». Этими словами эпитафии «Сонетов на рубашках» Сапгир так же призывал читателей, как когда-то дантовский Одиссей — своих спутников, «отдаться постиженью новизны» — обновленному существованию, в котором духовная устремленность преобладает над телесными желаниями, что подтверждают четыре составляющих мира духа (они открывают сонет «Дух»). Ими являются *звезда, ребенок, сердечко птичьё* и *бык* как олицетворение земной опоры, а стало быть, пространство духа у Сапгира пребывает не в заоблачных эмпиреях, но на земле. Не менее знаменателен и принципиален в сапгировской концепции миротворчества и образ ребенка. Это была прямая традиция обэриутов, говоривших о провидимом ими будущем мире, о новой личности как бы от лица ребенка. Так легче было очистить предмет от «обиходной шелухи».

¹ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 377.

Ведь дети свободны от предрассудков взрослых. Вот и у Сапгира они выступают проводниками в желанный предел, ибо только в их сны является зеленая карета (из сапгировского перевода стихотворения Овсея Дриза), а в ней Весна в своей «зеленой обнове» как надежда на обновление мира.

В весенний новый мир уводит и, подобная кушнеровской «ласточке-душе, душа поэта («Март»), по смерти («Сапгир, конечно, умер давно») перевоплотившегося в птичку:

Сапгир чирикает,
Танцует, прыгает... —

зовет за собой: «Плывите в незнакомый мир», а сам «впереди плывет». Вместе с тем присутствие в стихотворении мотива больницы, смерти, пусть даже воображаемой, сообщает общей поэтической картине тревожную тональность. Этому же способствует сквозная чересполосица мыслей о счастье и горе. Так, весной «воздух стал нежнее и чище», а «люди умирают чаще». Между тем «во дворе больницы / Радуются / Птицы». Но только чему они «радуются»: весне или смерти? И «Сапгир чирикает, / Танцует, прыгает», в то время как он «умер». И зачем поэт нафантазировал свою смерть?! Тем более, как вспоминает Г. Гецевич, однажды Сапгир «неожиданно сказал: “Ну не знаю, как вы, а я лично умирать не собираюсь...”»¹. Безусловно, все эти тревоги, свойственные сапгировской поэзии, — своеобразный онтологический жест поэта, обращающий к общим тревогам несовершенного человеческого бытия, делающий её поэзией размышления, поэзией глубокого духовного содержания, и этим она соответствовала творческой и внутренней сути самого Генриха Сапгира.

Значительным представителем неофициальной поэзии 60-х годов является **Виктор Соснора**, предисловие к первой книге которого написал Н. Асеев, тем самым давший понять его связь с опытом футуризма. Причастность Сосноры к поэтике авангарда настойчиво подчеркивается и сегодня², при этом особо отмечается и сложный новаторский язык поэта — «причудливоекорнесловиеиимпульсивно-раскрепощенныйсинтаксис»³. Вместе с тем Сосноре дорога и классика, западная и русская. Его также влечет древнерусская эстетика. И эта открытость поэта разным художественным мирам лишь питала оригинальное творчество Сосноры, в свою очередь торившего принципиально новые пути стиха и слова, при этом обнаруживая безудержную свободу сознания творца, не всегда доступного пониманию. А отсюда закономерно возникала «пропасть между поэтом и миром других»⁴, заставлявшая ощутить безмерное одиночество в мире, пронзительное бездомье («А сверчок не существует. / Ни в камине. / Ни в помине...»). Чтобы резче передать это состояние, Соснора идет от противного, рассказывая о «добром доме» друга, в который он «не придет», о «Доме Надежд», где «нет наветов, / нет невежд... / Нет одиночек...»

¹ Независимая газета, 2007, 14 июня. — С. 5.

² Пути современной поэзии // Вопросы литературы, 1994. Вып. 1. — С. 14.

³ Новиков Вл. Заскок. — М., 1997. — С. 217.

⁴ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 385.

И далее, в череде кого и чего здесь «нет», звучит горькое: «А также в доме нет меня...» — хотя «в общем-то — я есть».

Сиротство поэта, в понимании Сосноры, как раз, однако, и обусловлено свободой его творческого «я». И, стало быть, нет надежды на возможный диалог в доме друга, ученика: «ведь я творец — а ты — лишь ты, только...» Что же тогда остается поэту, чья «лира была лишней»? Жертвенный удел — бесконечный труд («Безмерен сад...»), творческое бессмертие («Бессмертен — сам!») и трезвое осознание своей судьбы. Потому он и говорит ангелу-покровителю:

...Улыбнись и улетай,
и улетай — всё время!

Пожалуй, самым «неофициальным» поэтом в несколько ином, своеобразном смысле был в 1960-е годы **Владимир Корнилов (1928–2002)**¹.

¹ Владимир Николаевич Корнилов родился в 1928 году в Днепропетровске в семье инженера-строителя. Он начал писать стихи в раннем возрасте, сразу же продемонстрировав высокий поэтический уровень. Это позволило ему стать студентом Литературного института имени А.М. Горького. Четыре раза Владимир Корнилов исключался из Литинститута из-за независимости характера и смелости суждений. В 1950 году он всё же окончил Литинститут — и оказался после этого в армии: Владимир Корнилов проходит военное училище, некоторое время служит взводным командиром, печатается в армейской прессе. В 1953 году он ушёл в отставку, работал водителем. Стал активно публиковаться с 1953 года: напечатал подборку стихотворений в «Литературной газете», в 1961 году принял участие в вызвавшем неудовольствие партийных властей альманахе «Тарусские страницы» (поэма «Шофёр»). В 1964 году после долгих мытарств вышел первый поэтический сборник Корнилова «Пристань», а в 1967 году — второй сборник «Возраст». В 1965 году Корнилов стал членом Союза писателей.

В 1966 году Владимир Корнилов выступил в поддержку арестованных А. Синявского и Ю. Даниэля. В конце шестидесятых годов он обливается с диссидентскими кругами, принимает участие в правозащитной деятельности — и двери всех советских издательств надолго закрываются для него. С 1974 года стихи Владимира Корнилова начинают издаваться за рубежом — в периодической печати (в журналах «Грани» и «Континент»), и отдельными книгами. В 1977 года Корнилов вместе с Л. Чуковской, Л. Копелевым и В. Войновичем подписывает обращение в защиту опального академика А. Сахарова; за это его исключают из Союза писателей.

«Эпоха перестройки» приносит Владимиру Корнилову реабилитацию: с 1986 года он получил доступ на страницы советских изданий, а в 1988 году его восстанавливают в Союзе писателей. Конец восьмидесятых — время активной творческой деятельности поэта. За период с ноября 1986 года по декабрь 1987 года Корнилов публикует шесть больших подборок в самых читаемых тогда журналах — в «Новом мире», «Знамени», «Дружбе народов», «Огоньке», «Сельской молодёжи». В общей сложности все эти подборки составляют около шестидесяти стихотворений. Также в это время Корнилов издаёт поэтические сборники («Надежда», 1988; «Музыка для себя», 1988; «Полюса впечатлений», 1989) и выступает как прозаик. Владимир Корнилов живо откликается на политические события эпохи, активно участвует в общественной жизни. Но девяностые годы приносят разочарования — и Корнилов снижает свою поэтическую деятельность. Его книги, изданные в это время («Избранное: стихотворения и поэмы», 1991; «Самые мои стихи», 1995; «Суета сует», 1999) в основном состоят из произведений пятидесятых-восьмидесятых го-

Получив известность публикацией поэмы «Шофер» в «Тарусских страницах», он сначала с трудом удерживается в литературной жизни советской России до 1965 года, после чего наступает глухое молчание вплоть до 1988 года: его печатают только на Западе, но из России он не уезжает. Не являясь эмигрантом как человек, он по существу оказывается эмигрантом как поэт.

Поэтическое творчество Владимира Корнилова типологически связано с генерацией «шестидесятников» (таких, как Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский). Однако Владимир Корнилов в значительной степени преодолел характерный для мировоззрения «шестидесятников» разрыв между декларациями и реальностью: если «шестидесятники» вписались в систему советской культуры, то Владимир Корнилов — выпал из неё.

Корнилов был близок к диссидентским (правозащитным) кругам, подписывал обращения в поддержку тех, кого преследовали власти; за это на два десятилетия он оказался отлучён от советской литературы. Этически ориентированная поэзия Владимира Корнилова, совместившая в себе сильнейшую экзистенциальную напряжённость с подчёркнутым традиционализмом в области стиховой формы, была близка творчеству таких поэтов-диссидентов, как Наум Коржавин, Борис Чичибабин, Наталья Горбаневская, Ольга Рожанская. С другой стороны, особенности подачи авторского слова в этой поэзии оказались созвучны «речевому направлению»: к примеру, некоторые характерные интонации Корнилова слышатся в стихах Михаила Айзенберга.

Творческий почерк Владимира Корнилова близок к интонационно-речевой манере Бориса Слуцкого. Но при этом Корнилову чужды авангардистские тенденции, всё же проглядывающие в декларативно «будничной» и «практичной» поэзии Слуцкого. Владимир Корнилов — убеждённый поэт-традиционалист.

В стихотворениях и поэмах Владимира Корнилова очень мало устойчивых образно-выразительных средств — гипербол, метафор, метонимий. Эпитеты, к которым прибегает Корнилов, немногочисленны, неярки и, как правило, являются элементом разговорной речи. Также для поэзии Корнилова нехарактерна чёткая композиционная «выстроенность». Вообще все сознательно используемые приёмы, все «поэтизмы» для Корнилова — знаки фальши, неискренности. Во многом он ориентируется на «автоматическое письмо», «речевое письмо».

Всё это значительно повышает роль таких средств организации стиха, как интонация и рифмовка.

По большей части стихотворения Владимира Корнилова построены на движении авторской мысли. Это — стихотворения-размышления. Следует заметить: сама по себе информация, заключающаяся в авторской мысли, для Корнилова второстепенна по отношению к процессу тщательного переживания и осознания мысли. Необходимость передать все осо-

дов. В девяностые годы выходят в свет сборники эссе Корнилова, посвящённые русской поэзии — «Покуда над стихами плачут...» (1997) и «Вольная поэзия России» (2000). Умер Владимир Корнилов в 2002 году после тяжёлой продолжительной болезни.

бенности этого процесса диктует поэту изощрённо-точную интонацию высказывания.

На канале шлёпнули царя —
Действо супротивное природе.
Раньше убивали втихаря,
А теперь при всём честном народе.
(«Екатерининский канал», 1972).

Обратим внимание на лексическую насыщенность этого четверостишия Владимира Корнилова — на обилие народно-просторечных слов («шлёпнули», «втихаря»), фразеологизмов («при всём честном народе»), «высокой лексики» («действие»), архаизмов («супротивное»). Эта лексическая насыщенность позволяет одновременно решить несколько задач: она создаёт эффект «трудного хода мысли», выявляет авторско-диалогическое столкновение смыслов, наконец, интонирует строфу в звуковом плане.

Определяющая черта поэзии Владимира Корнилова — контраст между простотой высказываемой идеи и напряжённой динамичностью интонации. Корнилов достигает этой динамичности за счёт того, что, убирая из текста всё «лишнее», тавтологическое, само собой разумеющееся, вводит в него эмоционально окрашенную лексику и фразеологию. Главная интонационно-смысловая нагрузка в стихах Корнилова обычно падает на окончание строки, и с этим связаны особенности рифмовки данных стихов.

Владимир Корнилов однажды признался: «Не владею белым стихом для себя, для своей работы» («Рифма», 1988). Это не случайно: рифма — базовый элемент его поэтики. В текстах Корнилова можно увидеть много мастерских глубоких рифм (к примеру, в стихотворении «Гумилёв» (1967) встречаются такие рифмы, как «мытарились — нотариус», «с «гидрою» — нехитрая», «напрасная — руки за спину», «испарины — избавленный»). Однако для Корнилова подобная рифмовка не самоцельна (как, скажем, для Е. Евтушенко, А. Вознесенского или Б. Ахмадулиной). Корнилов может удивить высокой точностью рифмовки (в первой главе повести в стихах «Удача Родиона Мордвинова» (1958–1960) мы находим рифмы «купирован — оккупирован», «табор — тамбур», «попросторней — попристойней»). Но часто он использует банальные рифмы («любя — тебя»; «Вина и загадка»; 1987), неточные рифмы («чудесным — если»; «Русский рай»; 1986), а то и бесспорные рифменные нарушения («пустельга — тебя»; «Ожидание»; 1963). Но даже в этих случаях корниловская рифмовка несёт на себе большую смысловую нагрузку.

Получается, будто истина
От стиха как жена ушла,
А талантлива публицистика
И воинственно-весела.

Это радостно! Это правильно!
Вот кто нашу спасёт страну!
А поэзия неприкаянно
Прозевала свою страду.
(«Два жанра», 1988).

В этих строках умело подобранные глубокие рифмы то раскрывают внутреннее родство рифмующихся слов («страну — страду»), то, напротив, демонстрируют их скрытую конфликтность («истина — публицистика»).

Точную и тонкую характеристику поэтики Владимира Корнилова дал известный литературный критик Лев Аннинский: «Стих его — обгорелый, что ли; фактура его шершава, словно поведена огнём. Иногда кажется, что стих — технически «плохой»: небрежный, недотянутый, брошенный на полуусилии. Сила идёт из глубины, словно сквозь препятствия, сквозь пелену, или кору, или окалину...

Магия строк не в красоте, а именно в этой достоверности, идущей через перенапряжение и разлом слов. Стих прост и гол... Немузыкален стих. Не антимузыкален, а именно немузыкален, то есть на другое ориентирован... Этот стих — *возле прозы*, он не противостоит бесконечной материи жизни как иной полюс — полюс гармонии и совершенства, он силится вместить, переварить, передать саму жизненную материю...

...корниловский стих — подстрочник жизни. Он неловок. Тяжёл и коряв, но точен в каком-то своём смысле, и потому его нельзя обрабатывать, обтачивать, гармонизировать, ибо обточится — та самая жизнь, которая его продиктовала»¹.

Поводом для поэтической рефлексии Владимира Корнилова может стать воспоминание из детства или из юности, мимолётное впечатление, прочитанная книга, просмотренный кинофильм, случайно услышанная фраза. Владимир Корнилов — поэт с устойчивым кругом идей. Как правило, высказывания Корнилова затрагивают актуальные для него концепты.

Ключевым концептом в мировоззрении Владимира Корнилова стало противопоставление «правда-ложь». Все оценки Корниловым тех или иных явлений базируются на соотнесённости этих явлений с «правдой» или с «ложью». Так Корнилов с радостью вспоминает футбол сорок шестого года: «За пятёрку сидел, счастливый, за великой следил игрой, где ни капли не пахло липой, показухой — никакой». Для него приснопамятная игра послевоенных лет является великой именно потому, что в ней не было «липы» и «показухи». И напротив: некогда знаменитый фильм «Мужчина и женщина» вызывает у поэта раздражение, ибо «струит зевоту киноложь».

Владимир Корнилов утверждает, что неистинность, фальшь, ложь, неизбежно порождают бесчеловечность.

¹ Л. Аннинский. В кн. «Локти и крылья». Статья «Кремень. Владимир Корнилов: «портрет и вокруг»». — М., 1989. — С. 290–292. Курсив Л. Аннинского.

Пойми: несвобода от лжи
Доводит до зверства.
(«Радиопередача», 1987).

Для него верна и обратная зависимость: всё человеческое — истинно. По мнению Корнилова, творчество становится подлинным, когда обращается непосредственно к душе человека. Корнилов создаёт проникновенный образ такого творчества; это — «музыка для себя», тихо звучащая в ночной электричке.

...Музыка в электричке,
Смысла в тебе — ничуть,
И потому-то трижды
Благословенна будь!

Кто ты ни есть — искусство,
Почва или судьба, —
Нету в тебе паскудства,
Музыка для себя!

Только восторг свободы
Да разворот души —
И никакой заботы,
Проповеди и лжи!
(«Музыка для себя», 1980).

Ложь в представлении Владимира Корнилова многолика. Ложь — это не только победный шаг «больших батальонов», растаптывающих личность. Это ещё и нестойкость личности, позволяющей себя растоптать. Ложь для Корнилова — во всякой прекраснодушной иллюзии, во всякой попытке понадеяться на везение, на «авось». Ложь — безответственность во всех её формах, тогда как правда неотделима от ответственности за всё, что происходит — в этом заключается экзистенциальное кредо Владимира Корнилова.

Такое кредо становится причиной двойственного отношения поэта к религии. С одной стороны, вспоминается прямое заявление Корнилова: «Я последний безбожник, и на этом стою». С другой стороны, показательны его другие строки...

А те, что в сердце не имели бога,
Раскалывались, как пустой орех.
(«Бог», 1959).

Но далеко не случайно в этом же стихотворении Корнилов замечает, что «правильный бог» «в тебе, а не вокруг», что он — не Тот, «что в тверди голубой». Из контекста стихотворения ясно, что для поэта бог — это совесть, помогающая человеку выстоять в царстве неправды. Корнилов благословляет веру, способствующую самостоянию личности.

Сквозь лень душ, сквозь их корысть и розность,
Сквозь чёрствость и угаснувшую страсть
Пускай ведёт тебя религиозность,
Не даст ни покачнуться, ни упасть.
(«Бог»).

Корнилов, однако, беспощаден к тем, кто воспринимает веру как способ ухода от реальности. Именно к таким религиозным эскапистам обращено его сурово-язвительное высказывание: «Если башка слаба — вера необходима».

«В мире Корнилова нет милосердного бога, а есть судьба, неотвратимая и немилосердная... дело в том, что надо отвечать, отвечать самому, отвечать одному, с глаза на глаз с судьбой, и надеяться не на кого, и перекладывать не на кого, и молиться некому, а только стиснуть зубы и приготовиться».

...Ни фарта, ни везения, ни счастья стандартного — ничего не нужно. Только верность судьбе — заповедь личности, которая сохраняет себя даже и из одного только упрямства и держится «непонятно чем», одним «воздухом», одним чистым духом»¹.

Стоическая позиция Владимира Корнилова даёт ему глубокое и неожиданное видение понятия «свобода». В эпоху перестроечных восторгов по поводу «обретённой свободы» Корнилов задаётся «неудобными» вопросами...

Что такое свобода?
Это кладёшь утех?
Или это забота
О себе после всех?
(«Свобода», 1987).

Ответ поэта на эти вопросы таков:

Океаны здесь пота,
Гималаи труда!
Да она несвободы
Тяжелее куда.

Корнилов признаётся, что он не готов к пришедшей свободе. Его слова прозвучали отрезвляюще. Жаль, что они не были услышаны...

В отличие от стихотворений Владимира Корнилова, его поэмы сюжетны, они строятся на динамичном и остром развитии действия. Но и в этих поэмах решаются вопросы, всю жизнь занимавшие Корнилова, и прежде всего — вопрос о содержании слова «свобода». Так поэма «Удача Родиона Мордвинова» раскрывает нравственную эволюцию её главного героя — молодого лейтенанта. Родион Мордвинов чудом избежал ареста — начштаба майор Клешня спас его, отправив в отпуск; через несколько дней Морд-

¹ Аннинский Л. «Кремень. Владимир Корнилов: «портрет и вокруг» // Аннинский Л. «Локти и крылья». — С. 295–296.

винов вместе со своей возлюбленной Кирой вышел невредимым из давки, случившейся во время похорон Сталина. Постепенно Родион начинает осознавать, что он — не только потенциальная жертва сталинизма. Его беды во многом порождены им самим — его бездумностью, слепотой, равнодушной полуправдой, которой он привык отделяться от тех, кому необходима чистая правда. Знаменательны финальные строки поэмы.

Ну а того, кто понял,
Разве опять согнёшь?!

Владимир Корнилов — поэт экзистенциального звучания. Его мировоззрение близко мировоззрению французских философов-экзистенциалистов (в первую очередь — мировоззрению Альбера Камю, автора известного романа «Чума»). Корнилов основой всего сущего определяет человеческий долг искать правду, обрести правду и сражаться за правду вопреки каким бы то ни было обстоятельствам. «Свобода личности в самой личности» — такова центральная идея поэзии Владимира Корнилова, выстраданная им в ходе тяжёлых жизненных испытаний.

Русская поэзия следующего десятилетия была менее «громкой», чем в 50–60-х годах читаемые с эстрады творения «сердитых молодых людей» (Е. Евтушенко, А. Вознесенского и др.), и в значительной степени в ней также доминировала так называемая «тихая поэзия», но от этого русская поэзия 1970-х годов была не менее значимой и интересной. Ее облик определяли разные эстетические тенденции, ее чертой было поэтическое многоязычие, в котором сопрягались песенные формы с образцами высокой интеллектуальной лирики, на равных возрождались народные образы и подчеркнута литературные жанры оды, послания, элегии; подобное разнообразие указывало, в частности, на жизнеспособность всего литературного процесса в целом. Как всегда бывает, в новое десятилетие продолжали писать поэты, вышедшие на литературную арену в прежние годы, и уже знакомые читателям по известным сборникам. Рассмотрим наиболее показательные направления и фигуры отечественной поэзии 1970-х.

Соцреалистический канон в поэзии Н. Грибачева¹. Первый поэтический сборник Н. Грибачева «Северо-Запад» вышел в 1935 году, затем в 1939 г. появился еще один — «Стихи и поэмы». Во время войны, на которую Грибачев ушел добровольцем, он командовал стрелковым взводом саперного батальона, с 1943 года являлся специальным корреспондентом газеты «Боевой товарищ», в которой была напечатана его поэма «Россия».

Ранняя поэзия Грибачева ориентирована на поэтические приемы Э. Багрицкого, Д. Бедного, С. Есенина, В. Маяковского, что позволяет говорить об определенной протектистичности художественного мира поэта,

¹ Н.М. Грибачев (1910–1992) — поэт, публицист, прозаик, партийный функционер и общественный деятель. Окончил семилетку и гидромелиоративный техникум. Печатался с 1926 года, публиковал стихи с 1927 года. С 1932 года заведовал отделом в газете «Красная Карелия», в 1934 стал делегатом Первого съезда советских писателей. Впоследствии сделал успешную общественную карьеру: Герой Социалистического Труда (1974), кандидат в члены ЦК КПСС в 1961–1990 годы, секретарь правления СП СССР, член комитета по присуждению Государственных и Ленинских премий.

его «отзывчивости» к голосам современников, тонкости его поэтического слуха (потом полностью вытесненного стремлением слышать только «официальную» музыку). При этом его поэзии свойственны и фольклорно-напевные интонации (от лирических песен до карельских эпических сказаний), а признание кровного родства со своей родиной, подчеркнутое ощущение собственного «сыновства», привычные для канонов соцреализма («талант дала любовь, слова — народ»), не мешают поэту обращаться к финской народной образности и ритмике. Однако пропагандистская ангажированность большей части военной лирики Грибачева существенно обеднила ее поэтику. Попытки перестроить свою поэтическую манеру в угоду нуждам времени приводят Грибачева к художественно невыразительным опытам создания «публицистических стихотворений», сюжет которых сводится к пересказу газетных статей, а ритмика выглядит однообразной, стилистически перегруженной или односторонне обрывистой (сборник «По дорогам войны», 1945).

Эта же тенденция определяет и последующее творчество Грибачева, откликающееся уже не столько на актуальные поэтические направления, сколько на идеологические запросы времени (сб. «После грозы», 1952; «Белое-черное», 1965; поэма «Америка, Америка!», 1961). В поэме «Америка, Америка!», созданной под впечатлением поездки в США в составе группы сопровождения Н.С. Хрущева, автор полон надежды на переход Америки в лагерь социализма). В несколько меньшей степени сказанное относится к лирическим сборникам 70-х годов «Исповеди в пути» (1970), «Лирика» (1973), «Стрелка секундомера» (1977), «И песня звезд» (1979), «О жизни, о дороге, о любви» (1980), «А сами вы любили?» с одноименной поэмой (1981). В них Грибачев, не до конца связанный «правильной» соцреалистической тематикой (патриотизм, интернационализм, братский труд, верность партийным идеалам и проч.), раскрывается как неплохой лирик, способный передать тонкие личностные ощущения и переживания, подобрать нетривиальную метафору или оживить ритмический рисунок.

Обращается Грибачев и к прозе: в 1958 выходит сборник рассказов «Августовские звезды», в 1966 году появляется приключенческая повесть «Огни в тумане», а в 1967 году военный опыт автора осмысливается в повести «Белый ангел в поле (Повесть о солдатах и комбатах)». В 70-е годы Грибачев создает романы «Ударная сила», «Битва». Их названия неосознанно-биографичны: поэт сознательно причислял себя к разряду ударных идеологических сил в битве за построение социализма, исповедуя на протяжении всей жизни верность партийным идеалам, отчего оставался в восприятии современников подчеркнуто одиозно-официальной фигурой.

Песенная поэтическая традиция. Юз Алешковский¹. Принципиально оппозиционными по отношению к официальной литературе мыслили

¹ Юз Алешковский (наст. имя и отчество Иосиф Ефимович, р. 1929). Москвич по рождению, сын советского служащего, Алешковский заработал срок и приобрел лагерный опыт в период армейской службы (в 1950 г. при прохождении службы на Тихоокеанском флоте был осужден на четыре года «за нарушение воинской дисциплины»). В лагере же написал свою первую песню «Птицы не летали там, где мы шагали». После освобождения возвращается в Москву.

себя Ю. Алешковский и А. Галич, обратившиеся к песенной традиции. В данном случае «песенность» их поэзии, рассчитанной на публичное исполнение под музыкальный аккомпанемент, служила знаком особой степени «народности», откровенности и свободы. Народные песенные ритмы, меткость сравнений, хлесткость определений, специфическая тематика (лагерная, антибюрократическая, антиобщественная) переводили такие тексты из сферы поэтической, понимаемой как интеллектуальная и элитарная, в сферу общенациональную, воспринимаемую народом как «свое», подчеркнуто нецензурированное, иногда напрямую «антисоветское» слово.

В творчестве Ю. Алешковского 70-х годов сосуществуют произведения вполне легальные (детские повести «Кыш, Двапортфеля и целая неделя» (1970), «Кыш и я в Крыму» (1975) с произведениями подчеркнуто непубликуемыми: например, повесть «Николай Николаевич» (1970), написанная от лица молодого вора, который попал в качестве донора спермы в научно-исследовательский институт, и демонстрирующая лживость советского образа жизни; роман «Рука» (1977), представляющий собой фантасмагорическую исповедь сотрудника КГБ, всю жизнь мстящего за уничтоженных родителей-кулаков. Для прозы Алешковского этого типа характерно использование сказового слова, употребление ненормативной лексики, декларируемой как попытка «освободить» скованный советской бюрократической системой язык. К этой последней категории близка и песенная поэзия Алешковского, также свободная от внешних и внутренних цензурных рамок. Множество песенных текстов Алешковского, растиражированных с помощью магнитофонных записей, имели анонимное хождение и анонимную популярность («Советская пасхальная», «Лесбийская», «Окурочек», «Товарищ Сталин, вы большой ученый» и др.). Емкие строки-формулы, ироничные метафоры, построенные на словесной игре («Вы здесь из искры раздували пламя / Спасибо вам, я греюсь у костра»), воспринимались как собственно народное протестное творчество. Примечательно, что именно песенные тексты Алешковского были напечатаны в контексте альманаха «Метрополь» (и таким образом атрибутировано их авторство).

Вслед за публикацией «Метрополя» Алешковский, осознавая свою полную несовместимость с советским государством, эмигрирует в США.

Философская лирика. Ю. Кузнецов. Ю. Кублановский. Философская лирика, переосмысливая понятие «народности», лежащее в основе так называемой «тихой лирики» Н. Рубцова, придает ему онтологический характер, делает его источником философских раздумий о человеке и истории, о судьбе России, о мироустройстве в целом. Так, например, творчество Ю. Кузнецова совмещает интерес к фольклорной образности и метафорике, к культуре и истории родной страны с пристальным вниманием к глобальным мифообразам. По мнению поэта, между потусторонним и этим миром находится трагический разлом. Восстановить утраченное единство помогает символическое искусство. В своём творчестве поэт часто использует два широко распространённых символа: Мировое Древо и Мировое Яйцо, выражающие идею соединения «концов и начал» и сли-

ния всего сущего. Эти космогонические образы как бы заново создают мироздание.

Юрий Поликарпович Кузнецов (1941–2003) — наиболее заметный представитель «почвенного направления» русской поэзии второй половины XX века. Для мировоззрения почвенников характерен органичный синтез языческих и христианских представлений и апелляция к фольклорному контексту. От коллег по цеху — Николая Рубцова, Николая Тряпкина, Ольги Фокиной — Кузнецова отличает тяготение к эпичности, предпочтение символа метафоре и ощущение вселенского трагизма. Кузнецов воспринимал предназначение поэта в мессианском духе, напоминая, что «творцы эпоса были певцами, а пророки — поэтами». Однако, он не преувеличивает долю сакральной подоплёки в своих стихах, прямо заявляя: «Моя поэзия — вопрос грешника. И за неё я отвечу не на земле»¹.

Сочинять стихи Кузнецов начал в девять лет. «Долго писал просто так, не задумываясь, что это такое, — признаётся он в своей статье «Воззрение», написанной в 2003 году незадолго до смерти. — Я зачитывался русскими сказками, а потом набросился на сказки других народов. Все они оказали на меня глубокое влияние. Именно народные архетипы и бродячие сюжеты сформировали мою душу. Классическая поэзия отшлифовала только ее грани»².

Прямого влияния фольклорных источников в первых опусах Кузнецова пока не ощущается. На этом этапе он тяготел к пейзажной лирике в духе Есенина («На степной равнине», 1953). Однако уже в пятнадцатилетнем возрасте автор начал концентрироваться на противоречиях своего внутреннего «я»:

Любил я тепло уходящего дня,
Гудки, отдающие эхом...
Отныне в широком просторе меня
Швыряет, как щепку со смехом...

В последних двух строках можно углядеть предчувствие всей поэтической судьбы Ю.П. Кузнецова. Автор ощущает свою неприкаянность и изнурительное одиночество в мироздании. Но, несмотря на весь драма-

¹ Кузнецов Ю.П. «Воззрение» // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова), — Наш современник, 2004. — № 1, С. 34. Юрий Кузнецов родился в станице Ленинградская на Кубани. Через три года после рождения ему пришлось пережить гибель отца, что кардинальным образом повлияло на формирование оригинального мировоззрения будущего поэта. Впечатлительный мальчик стал обращать пристальное внимание на «тёмную», потаённую суть, казалось бы, обыденных вещей — будь то густой туман или житейские премудрости философствующего деда. «Мой дед любил выходить по вечерам во двор и смотреть в небо. Он долго глядел на звезды, качал головой и задумчиво произносил: «Мудрёно!» В этом словце звучала такая полнота созерцания, что его запомнили не только дети, но и внуки. А мне он дал понять, что слово значит больше, чем есть, если им можно объять беспредельное», — вспоминал позже поэт (Кузнецов Ю.П. Рожденный в феврале под Водолеем // Кузнецов Ю.П. Избранное. Стихотворения и поэмы. — М., 1990). В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию, за исключением случаев, особо оговоренных.

² Там же.

тизм этой ситуации, он поневоле восхищается размахом своего сакраментального путешествия по вселенной, а также пытается постигать эту сошущую пустоту «со смехом». Именно здесь кроются истоки будущих inferнальных лирических произведений Кузнецова, написанных с изрядной долей чёрного юмора («Квадрат», «Бледная русалка», «Кот» и др).

Обретение символического измерения. К 1957 году относятся первые публикации поэтических опытов Юрия Кузнецова в местной газете «Ленинский путь». В 60-е годы он учится в пединституте и работает в газете «Комсомолец Кубани». В 1966 году в Краснодаре у него выходит первый поэтический сборник «Гроза».

Именно на этом этапе Кузнецов пишет первые стихотворения о любви. Поэт признавался: «В двадцать лет я обнаружил святость в земной любви. Это открытие запечатлелось в одном легкомысленном стишке:

Ах, умею я целоваться,
И рукам я волю даю.
Но сберег я свое богатство —
Никому не сказал: люблю»¹.

С 1961 по 1964 год поэт проходит службу в Советской Армии. Юрия Кузнецова отправили на Кубу в период Карибского кризиса, когда мир висел на волоске. В армии Кузнецов служил связистом. Скорее всего, именно эти обстоятельства заставили его осуществить в своём поэтическом универсуме кардинальный переход от метафоры к символу. Зримым воплощением неразрывной связи между материальным и ирреальным миром послужили, как ни странно, суровые армейские будни:

Я связь давал и чуть не падал,
Тонули сапоги в песке.
Но уходил с катушки кабель,
Как будто рыба на крючке. <...>

Я спал, а пот с лица всё капал,
Как будто я в песке завяз
И всё тянул проклятый кабель,
Хотя давным-давно дал связь².

Перенесение сугубо бытовой ситуации соединения концов и начал в сновидческую реальность позволяет придать деяниям военного связиста символическое измерение. Совсем не случайно первым полноценным поэтическим символом стал в лирике Кузнецова бумажный змей из одноимённого стихотворения 1965 года, связавший небо с землей:

¹ Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова). — Наш современник, 2004, № 1. — С. 37.

² Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 15.

Бумажного змея пускаю в зенит.
Как он поднимается быстро!
Обрывки газет, нанизавши на нить,
Я ввысь посылаю, как письма.

По мере того, как змей исчезает из поля зрения, он утрачивает свою осязаемую оболочку, превращаясь сначала в метафору ускользающего детства:

И я оставляю четыре стены,
Бегу под ударами сердца.
Летят и летят вдоль по жизни стихи,
Как письма в далёкое детство¹,

а потом и в символ бесплотных сил, с которыми у поэта остаётся призрачный, но стабильный контакт:

Куда он взлетает, мой мир молодой,
Обычному глазу не видно.
Вот только сильнее мне режет ладонь
Суровая длинная нитка.

С этого момента, конструируя поэтическую образность, Кузнецов начинает неуклонно придерживаться следующего правила: «сначала я впитываю мир и вещи мира, как воду губка, а потом выжимаю их обратно, но они уже становятся другого качества»².

После демобилизации Юрий Кузнецов некоторое время работает в милиции. Отголоски этого короткого, но немаловажного этапа можно обнаружить в балладе 1995 года «Улыбка старого скопца». По сюжету этой невероятной истории, бравый и неподкупный майор милиции горит желанием разоблачить подпольную секту скопцов. Для этой цели он пытается втереться в доверие к сектантам, сделав вид, что жаждет воссоединиться с Богом на земле. Заканчивается стихотворение очень неожиданно: скопцы незаметно лишают майора его «земных ядер» — и преобразившийся страж порядка действительно заключает завет с Господом «в другой системе», служа в Арабских Эмиратах «евнухом в гареме». Так Юрий Кузнецов декларирует несомненное превосходство Божьего Промысла над общественным законом, с одной стороны, и персональной мотивацией человека, с другой. Эта концепция восходит к «Слову о Законе и Благодати» митрополита Иллариона — первого литературного памятника Древней Руси, блестящий стихотворный перевод которого Кузнецов опубликует в 1999 году.

В середине 60-х годов Юрий Кузнецов перебирается в Москву и поступает в Литературный институт имени Горького. Здесь судьба сталкивает его с великим Николаем Рубцовым, который оказал несомненное вли-

¹ Там же. С. 77

² Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 39.

ание на дух и строй кузнецовской лирики¹. После окончания Литературного института в 1970 году Кузнецов работает редактором в издательстве «Современник». В 1974 году в Москве увидел свет ещё один поэтический сборник «Во мне и рядом даль», сразу после чего критики принялись ломать копыя, решая вопрос о нравственности поэта в связи с его стихами «Я пил из черепа отца...» и «Макбет».

Крохотное стихотворение «Я пил из черепа отца...» вообще дало основание чересчур прямолинейным критикам и некоторым излишне политизированным поэтам (вроде Е.Евтушенко) обвинять Кузнецова в кощунственном отношении к святыням.

Между тем, описанный Кузнецовым древний языческий обычай, напротив, имеет целью восстановить утраченную связь с предками. Этот символический акт соединения с Родом, Землёй позволяет воскресить утраченную гармонию с человеком и Космосом, потому что прежние ценности измельчали в «цивилизованном мире». «Мать сыра земля» давно превратилась в «сырец» который продают «на все четыре стороны» (стихотворение «Не дом — машина для жилья»), а древний магический огонь, приобщающий человека к бесконечности, стал «горящим газом вечного огня» («Ложные святыни»)².

¹ Стоит заметить, что влияние это было только поэтическим, так как личное знакомство не оставило в Кузнецове заметного впечатления, хотя и обросло увлекательными легендами: «В коридорах я иногда видел Николая Рубцова, но не был с ним знаком. Он ходил как тень. Вот все, что я о нем знаю. Наша единственная встреча произошла осенью 1969 года. Я готовил на кухне завтрак, и вдруг — Рубцов. Он возник как тень. Видимо, с утра его мучила жажда. Он подставил под кран пустую бутылку из-под кефира, взглянул на меня и тихо произнес:

— Почему вы со мной не здороваетесь?

Я пожал плечами. Уходя, он добавил, притом серьезным голосом:

— Я гений, но я прост с людьми.

Я опять промолчал, а про себя подумал: “Не много ли: два гения на одной кухне?”» (Очарованный Институт // Литературная учеба, 1982, № 4. — С. 219).

«У этих поэтов — схожая сиротская судьба, — подытожил В. Бараков. — Не замечены были и их первые книги, вышедшие в провинции. Расцвет таланта у обоих пришелся на 60-е годы (хотя пятилетняя разница в возрасте все-таки сказалась). После смерти Н. Рубцова Кузнецов постоянно упоминал его имя в своих выступлениях и статьях, называя Рубцова в числе своих кумиров и справедливо считая его «одним из очень немногих поэтов, кому удалась попытка прорыва к большому бытию». Поэт вступал нередко в сознательную, откровенную переключку с ним по принципу «клин клином вышибают»: «Отказали твои пистолеты, Опоздали твои поезда» (кузнецовские «Тридцать лет») — У Рубцова: «Пролетели мои самолеты, просвистели мои поезда» («Посвящение другу»). Но Кузнецов быстро нашел свою дорогу в российской поэзии. Эпическое восприятие жизни и предельная насыщенность символической образностью» (см. подробнее: *Бараков В.Н.* Почвенное направление в русской поэзии второй половины XX века: Типология и эволюция. — М., 1998).

² **От редакции.** Между тем у критиков были основания для упреков по поводу стихотворения «Я пил из черепа отца...». Во-первых, языческий образ никак не мотивирован, а, во-вторых, речь идет об отце, убитом в Великую Отечественную войну. О непорядке в душевном и нравственном мире поэта свидетельствуют и другие стихотворения.

В лирике Кузнецова связь между дольным и горним мирами фатально нарушена. Даже числа, которыми древние выражали сокровенную суть бытия, противопоставлены живому мирозданию:

Когда встаёт природа на дыбы,
Что цифры и железо человека!¹

Цифры здесь ассоциируются с уничтожением естественной среды и предстают жалкой претензией «цивилизованного человека» на господство.

Кузнецов же, идя вслед за философом А.Ф. Лосевым, конструирует свою поэтическую вселенную, исходя из трёх концептов: Имя, Символ, Миф. Для него каждое слово — это имя, в котором сокрыта тайная сущность предмета: «Для меня всегда было важнее сказать не «дерево», а «ольха» или «берёза», не человек, а Мария, Пётр»². Не случайно «опальное» стихотворение Кузнецова о черепе и отце заканчивается строками: «И повторял я имена, забытые землёй».

Символ для Кузнецова — сродни живому существу. Это ни в коем случае не нарочито сконструированная схема символистов. В публицистике Кузнецова можно найти немало обоснованных выпадов против русских символистов начала XX века, например: «К двадцатому веку мифическое сознание в русской поэзии измельчало. Печать вырождения лежит на всех стихах Ф. Сологуба. Кроме его «Чертовых качелей», ничего не запоминается»³. При всём уважении к Блоку — который, впрочем, в поэме «Золотая Гора» предстаёт в весьма неприглядном виде («Мелькнул в толпе воздушный Блок, что Русь назвал женой, и лучше выдумать не мог...») — Кузнецов и его искания считает книжными и логически выверенными. По оригинальной кузнецовской концепции, наиболее одарённые поэты наделены *славой*, которая есть не что иное, как сияние нимбов святых. А вот Блок такой *славы* лишён: «В одном из стихотворений Блок пишет, что вокруг головы его музы загорается «пепельно-серый круг». Это — демоническое сияние, а стало быть, Муза Блока есть только Муза, но не Бог»⁴.

Помочь восстановить утраченное единство Человека и Космоса, по мнению Кузнецова, как раз и призвано символическое искусство. В своём творчестве поэт часто использует два широко распространённых символа: Мировое Древо и Мировое Яйцо, выражающие идею соединения «концов и начал» и слияния всего сущего. Эти космогонические образы как бы заново создают вселенную:

Я скаताю родину в яйцо <...>
Разбужу её приветным словом,

¹ Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 100.

² Ступников Д.О. Юрий Кузнецов в сетях мифологизации // Литературная Россия, 2002, № 28, 12 июля.

³ Кузнецов Ю.П. Воззвание // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 35.

⁴ Ступников Д.О. Юрий Кузнецов в сетях мифологизации // Литературная Россия, 2002, № 28, 12 июля.

И легко и звонко запою,
Ибо всё на свете станет новым¹.

Или:

Ребёнок соломинку взял,
Увлёкся пустым подражаньем.
И радужный мир воссиял,
Наполненный чистым дыханьем.
<...>
Тот шар...
...с севера мохом оброс,
А с юга расцвёл гиацинтом².

Кузнецовскую космогонию великолепно иллюстрирует символика чисел, напрямую соотнесённая с образом Мирового Древа. Во многих мифологических системах число 3 соотнесено с Мировым Деревом по вертикали (крона — небо, ствол — земной мир, корни — подземное царство), а 4 — по горизонтали (четыре стороны света, отмеряемые как раз от Мирового Древа).

Подобные отождествления свойственны и Кузнецову, который в поэме 1974 года «Золотая гора» (образ «Золотой горы» является одним из вариантов Мирового Древа, соединяющего небо и землю) заставляет героя пройти «тремя путями», прежде чем достичь заветной вершины. Характерно, что и сроки, в которые герой преодолевает каждый из путей, кратны трём. Путь смерти длился триста дней, его цель — мифологическая река забвения. Желаемого успокоения этот путь не принёс — так как здесь число «три» символизирует духовную трансформацию без синтеза утраченных и приобретённых ценностей. В этом контексте 3 является знаком мужского начала, активно преобразующего мир, но мало заботящегося о гармонии этого переустроенного мира. Такой путь бесплоден — что и показано во впечатляющем эпизоде неудачной рыбалки, когда герой пытается в реке забвения поймать рыбу на собственного могильного червя.

В конце концов чаемую гармонию герой обретает за счёт магического соединения *трёх* и *четырёх*. Сочетание символики Мирового Древа с образом божественного напитка, пробуждающего творческие силы, отсылает нас к скандинавской легенде о «мёде поэзии», дарующем мудрость и вдохновение. В одном из вариантов мифа Один заслужил этот мёд, претерпев символическую смерть: он в течение девяти дней был распят на Мировом древе Иггдрасил³.

¹ Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 276.

² Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 126.

³ **От редакции.** При всей погруженности в языческий символизм и философию числа надо признать, что Ю. Кузнецову не удалось создать сколько-нибудь цельной поэтической системы: его образы-символы производят странное впечатление своей не проясненной «темнотой», скрывающей как будто нечто значительное, но не проявленное и не воплощенное.

Кризис языческого символизма. Буйство языческих аллюзий, характерное для «Золотой Горы» и ряда других произведений этого периода не пошло Кузнецову на пользу. С середины 70-х годов во многих его стихах обнажаются вопиющие и порою неразрешимые противоречия. Тотальная символизация раскалывала мир вокруг и внутри поэта напополам, а объединяющий фактор так и не обнаруживался.

В стихотворении 1975 года страдания поэта, не могущего обрести себя между полюсами, олицетворяет окровавленный селезень, который утратил крылья, оказавшись между двух поездов — попутным и встречным. Ещё более жуткая картина одновременного восхода двух солнц предстаёт в «Двойнике».

Редкие минуты гармонии между дуальными реальностями возможны лишь тогда, когда одна из них оказывается могущественнее другой. Например, гений и подражающий ему эпигон способны образовывать парадоксальное «Двуединство»:

В тени летящего орла
Сова ночная ожила
И полетела, как подруга,
В плену возвышенного круга.

Орёл парил. Она блуждала,
Не видя в воздухе ни зги.
И, ненавидя, повторяла
Его могучие круги¹.

Однако Кузнецов отлично понимает, что эта прихотливая игра случая насыщенной проблемы отнюдь не решает. Корень бед обнаруживается в стихотворении «Распутье» — меж расходящимися в разные стороны стёжками-дорожками нет Бога. «Никаких сказочных троп, русалок, леших и прочей жути в псковском бору он (Бунин — А.Г.) бы не увидел. Для этого нужно обладать особым зрением. Оно было у Гоголя. В его повести «Вий» пространство Хомя Брута и пространство Вия совмещены и представляют одно зримое и осязаемое целое. Правда, потом возникло третье, узкое пространство, очерченное белым (святым) кругом: Хомя не удержался в нем по немоги веры своей»², — выносит Кузнецов вердикт не столько гоголевскому герою, сколько себе. Стало очевидно, что «третье узкое пространство» необходимо было стяжать, взывая к имени Христа.

«Пятикнижье стекла и бетона». «Я долгие годы думал о Христе. Я его впитывал через образы, как православный верующий впитывает Его через молитвы, — исповедовался Юрий Кузнецов незадолго до смерти. — Образ распятого Бога впервые мелькнул в моем стихотворении 1967 года — «Все сошлось в этой жизни и стихло». Мелькнул и остался, как второй план. Это была первая христианская ласточка»³.

¹ Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 172.

² Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 35.

³ Там же.

Образ Христа в этом произведении и впрямь неуловим. Можно ли догадаться, что намёк на крестные муки Спасителя содержится в следующих клаустрофобических строчках?

Так стоял в этом смолкнувшем доме,
И на божий протаяли свет.
Отпечатки воздетых ладоней
И от губ западающий след¹.

С такой опрометчивой непринуждённостью говорил на евангельские темы разве что Борис Пастернак в последних стихах 50-х годов. Но если автор «Доктора Живаго» мучительно двигался к этой простоте всю свою жизнь, то у Кузнецова, наоборот, это произошло из-за несовершенства владения материалом и дилетантского подхода к проблеме.

В 70–80-е Кузнецов ещё не раз вернётся к образу Христа — в стихотворениях «На Краю», «Ладони», «Новое небо». И везде Спаситель будет представлять пунктирным и немощным, будто бы мимолётное смятение, посетившее Иисуса в момент моления о Чаше, является одной из определяющих Его черт. И лишь в 90-е образ Христа возымеет у Кузнецова мистическую глубину и эпический размах. К постижению величия Сына Божьего поэт придёт через осознание крестного пути Москвы и покровительствующих ей святых — Сергия Радонежского, Георгия Победоносца.

О Крестном пути Москвы, призванной в момент Страшного суда принять удар на себя и тем самым привести ко Спасению все остальные города России, Кузнецов прямо заявляет в стихотворении «К Москве» (1986). Столица здесь метафорически именуется «пятикнижьем стекла и бетона». При ближайшем рассмотрении становится ясно, что «пятикнижие» — всего лишь метонимия современных урбанистических застроек, надёжно хранящих под своими глыбами тайны веков — в том числе и легендарную библиотеку Иоанна Грозного. Казалось бы, в этом контексте число «пять» не обладает позитивными характеристиками. Но необходимо помнить, что в православной традиции, от которой прежде всего отталкивается Кузнецов в стихотворении «К Москве» это число воспринималось в Средние века как знак мистического единения земной церкви, повреждённого человечества со Спасителем, евхаристического пресуществления всех христиан в жизнь вечную².

Православная символическая подоплёка числа «5» всё-таки одерживает верх. Москве не надо надеяться на помощь извне — она вполне способна справиться своими силами:

Ты не веришь сыновьим слезам,
Но готова на крестные муки,

¹ Кузнецов Ю.П. Избранное. — М., 1990. — С. 32.

² От редакции. Надо иметь в виду и другой — негативный смысл числа 5, связанный с пятью кремлевскими звездами. Ю. Кузнецов сливает в слове «пятикнижие» (ср. также «Пятикрылые... руки» — намек на кремлевские башни) два антагонистических начала, и это характерно для кощунственных образов его лирики.

Простирая к врагам, как к друзьям,
Пятикрылые долгие руки

Кузнецов предсказуемо перефразирует житейскую мудрость «Москва слезам не верит». Он не привносит в этот образ ничего нового, используя его лишь как антитезу истинного, мистического предназначения Москвы — пожертвовать собою ради спасения остального мира. В стихотворении «К Москве» символ «пятикрылых долгих рук» построен на контаминации двух христианских образов-символов: шестикрылого серафима и всё того же Моисеева Пятикнижия. Это позволяет автору придать спасительной миссии Москвы ощущение недостаточности и даже бессилия. Эпитет же «долгие» указывает на то, что процесс спасения будет длительным и мучительным. Так, оставаясь в рамках православной традиции и лишь немного смещая акценты, Кузнецов предлагает нам оригинальное авторское восприятие мистической миссии Москвы на современном этапе. Он верит, что в конце концов Москва сумеет дорасти до вечных, метафизических ценностей.

Георгий Победоносец — хранитель личного мифа Кузнецова. Программным является и стихотворение Юрия Кузнецова «Сон Копья» (1993), посвящённое покровителю Москвы — Георгию Победоносцу. Не стоит забывать также и того, что Святой Георгий Победоносец является тезоименным хранителем Юрия Кузнецова. Вот почему в стихотворении «Сон копия» Кузнецов, описывая икону Георгия Победоносца, пытается наложить сюжет иконы на собственную духовную биографию, творит личный миф.

Личный миф Юрия Кузнецова, вытекающий из семантического ореола его имени, разворачивается в этом стихотворении в полной мере. Характерная деталь: лирический герой и его тезоименный ангел-хранитель ни разу не названы по имени. Этот путь соотносится с тезисом философа Павла Флоренского, полагавшего, что дабы получить набор качеств, предполагаемых именем в чистом виде, нужно полностью абстрагироваться от чувственного опыта восприятия имени, обратиться «к опыту чисто мистическому, а его не вместить в опыт сказуемый»¹:

В этот храм я вхожу, как во сне,
Покоряясь стенам и иконам.
Вот и всадник на белом коне —
Задремало копьё над драконом.

Словно дух перед ним я стою
Триста лет и семьсот одинако.
Что-то странное снится копьёю:
Равновесие света и мрака².

Кузнецов, одинокий в современном ему поэтическом мире (не случайно архаичное «одинако» звучит в стихотворении как откровенный

¹ Флоренский П.А. Имена. — М.; Харьков, 1998. — С. 429.

² Кузнецов Ю.П. «До свиданья! Встретимся в тюрьме». — М., 1990. — С. 53.

пароним слову «одинок») ищет духовных предшественников в трансцендентальных мирах — и находит их. Святой Георгий-Победоносец (Георгий — «канонический» вариант имени Юрий, которого не было в святцах по причине его «простонародности») является для поэта не просто элементарным «примером для подражания», но и являет собой совершенный иконографический ориентир, к которому должно стремиться на протяжении всей жизни. Этот ориентир сугубо противостоит быту, миру дольнему, поскольку даруется герою во сне. Сон, по Флоренскому, «есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. — Чего? — Из горнего — символ дольнего, и из дольнего — символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию *оба берега жизни*, хотя и с разною степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу, а, может быть, ещё и тогда, когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному»¹. В своём духовном завещании «Воззрение» Кузнецов подробно останавливается на понятии «дремотной реальности», открывающей человеку подлинную суть вещей: «В русской классической поэзии много дремот. Назову несколько выдающихся: державинская, тютчевская, лермонтовская и тургеневская. Во всех случаях русская дремота открыта и восприимчива и не исключает Бога. Западная дремота резко отличается от восточной. Она не принимает Бога, зато исторгает свое эго»².

Герой стихотворения, тезоименный автору и святому Георгию Победоносцу, заявляет о себе, *как о воплощённом символе*, находящемся на грани «света и мрака», на границе сознания и бессознательного, мира дольнего и горнего. Именно так его и воспринимают современники, нередко говорящие о постоянном пограничном положении Кузнецова между двумя мирозданиями. Поэт Евгений Рейн считает, к примеру, что «Кузнецов — поэт конца, он — поэт трагического занавеса, который опустил над нашей историей. Только так и следует его понимать»³, а главный редактор газеты «Завтра» Владимир Бондаренко отмечает, что поэзия Кузнецова «скорее, есть трагизм заброшенного в наше земное пространство XX века одинокого небесного странника»⁴.

Путём Христа. В 1990 году Юрий Кузнецов становится лауреатом Государственной премии. Тогда же выходит сборник его переводов. «Переводы Юрия Кузнецова, — писала критик и литературовед Т. Очирова, — можно назвать самостоятельным поэтическим явлением. Они несут на себе печать вдохновенного поэтического творчества, это не бескрылое ремесленное копирование, это равноправный диалог поэтов»⁵. Исследователь творчества Кузнецова В. Барakov замечает: «В книге переводов видна та же избирательность, что и в оригинальных сборниках:

¹ Флоренский П.А. Имена. — М.; Харьков, 1998. — С. 302.

² Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 35.

³ Рейн Е. Явление Кузнецова. — Завтра, 2001, № 3 (54).

⁴ Бондаренко В. Последний Олимпиец. — Завтра, 2001, 6 февраля.

⁵ Очирова Т. Как прижились пересаженные цветы // Литературная Россия. — 1991, 9 августа. — С. 10.

1. Сходные образы, темы и мотивы (судьба отчизны, мотив дороги, образы-символы сына, матери, отца, женщины, звезды, тени и т.д.);

2. Выбор литературных произведений, близких к фольклору и мифу, или напрямую с ними связанных (словацкие народные баллады, народные руны «Кантелетар», песни южных славян и т.п.);

3. В переводных поэмах и балладах прослеживаются те же тематические, идейно-эстетические и стилевые закономерности, что и в лирических стихотворениях самого Кузнецова. Но цельность его поэзии придает все-таки присутствие центральной, сквозной темы — темы Родины, России».

Через эту же сквозную тему Кузнецов наконец-то познаёт масштаб и величие личности Христа. В стихотворении 1997 года автор сначала приходит к удручающему выводу, что все мы являемся сновидением Бога, но тут же оговаривается, что подлинное бытие человек обретает лишь в ночь на Рождество. В «Призыве» (1998) лаконично описан тот потаённый эпизод из «Апокалипсиса», когда Господь отбирает верных, чтобы придать остальных Последнему Суду:

Туман остался от России
Да gray вороний от Москвы.
Ещё покамест мы живые,
Но мы последние, увы.

Шагнули в бездну мы с порога
И очутились на войне
И услышали голос Бога:
— Ко Мне, последние! Ко Мне!¹

Так что совершенно закономерным образом напряжённое и вдумчивое богопознание Юрия Кузнецова вылилось в итоге в эпическую поэму «Путь Христа» (2001). «Это моя словесная икона»², — охарактеризовал произведение сам автор. Так что совсем не случайно, подобно троичному складу, поэма имеет трёхчастную композицию: «Детство» — «Юность» — «Зрелость». В признанных православной церковью четырёх Евангелиях содержится минимум информации о молодых годах Спасителя, а потому Кузнецов в первых двух частях наиболее заметно отходит от канона, давая волю фантазии.

В самом начале автор признаётся, что его поэма «овееяна памятью детства». Этим и объясняется искромётное карнавальное описание чудес, сопутствующих Рождеству Богомладенца. Ничем не подкрепляя свои изыскания, поэт утверждает, что маленький Иисус встал и заговорил уже спустя несколько часов после своего появления на свет. Увлечённый яркими магическими эффектами, Кузнецов на время забывает о мессианской подоплёке описываемых событий. Но даже там, где эта подоплёка возникает, автор озабочен декларацией собственной этической програм-

¹ Кузнецов Ю.П. Русский Рубеж. М., 1999. С. 69.

² Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 35.

мы. Так, будучи ребёнком, Спаситель в поэме позволяет себе уничижительные высказывания по поводу интеллектуального уровня женщин — черта, свойственная самому Юрию Кузнецову:

Мальчики слушали и принимали сурово,
Девочки слушали, не понимая ни слова...
Тут-то и села на палец ему стрекоза.
И захихикали девочки, и зазвенели.
Он замолчал, а они на него не смотрели...
И засмеялся, как лёгкий земной постоялец:
— Экие женщины! Вам покажи только палец!¹

В «Юности» Кузнецов пытается реконструировать первоисточки событий, сопровождающих последние дни земной жизни Христа. Так возникают истории о воскрешении убитого легионерами разбойника Варравы и первая встреча с влюблённой Марией Магдалиной, которой Христос даже подаёт смутную надежду на взаимность. Стоит заметить, что, в отличие от Михаила Булгакова, вольно или невольно обесценившего в «Мастере и Маргарите» многие деяния Сына Божьего, Кузнецов не снижает Евангельского пафоса, а напротив, пытается подобрать ему логическое обоснование. Откровенно сомнительна лишь сцена низвержения Христом во ад нечестивого игрока в кости. Очевидно, что генетически этот эпизод восходит к библейской сцене проклятия неплодной смоковницы. Однако, если в Священном писании Христос таким образом показывает апостолам силу даже, казалось бы, случайно брошенного слова, то от кузнецовского эпизода веет неоправданной жестокостью.

Совсем иную роль поэтические вольности играют в последней главе поэмы. Здесь Кузнецов углубляет и уточняет некоторые библейские сцены. Небезынтересны психологические портреты христовых апостолов. По оригинальной кузнецовской концепции, из всех учеников Иисуса выделялись лишь четверо:

Но выбивались из ряда, как огонь из-под спуда,
Пётр, Иоанн и Фома, а последний — Иуда.
Думал Христос, не пора ли на подвиг поднять
Этих людей и чудесную силу им дать?

И далее по ходу действия поэт буквально одним-двумя штрихами подчёркивает индивидуальные особенности каждого из «избранных» апостолов (например, «Пётр запыхался, Иоанн задымился, Фома выпучил очи, Иуда был бледен, как тьма»).

Если «Путь Христа» посвящён земным подвигам Сына Божьего, то потусторонние его деяния Кузнецов воплотил в поэме «Сошествие в ад» (2003; сам поэт назвал поэму по-разному: «Сошествие во ад», «Сошествие в ад»). Для её характеристики предоставим слово самому поэту: «Сошествие в ад» — мое самое сложное произведение. Поэма требует от читателя больших знаний и культуры. При всей своей стихийности она строго ор-

¹ Кузнецов Ю.П. Путь Христа. — М., 2001. — С. 9.

ганизована и в ней четко прослежены образные и смысловые линии. Возьму одну смысловую линию — свободу воли. Эта богоотступная линия человеческой гордыни, выродившаяся со временем в политическую фикцию — права человека, представляет собой ряд ловушек, куда попадают по очереди: Пелагий (его ухаб), Кампанелла (его темный утопический город), Эразм Роттердамский (клетка свободы с крысами), герои французской революции (горящая тюрьма), Дарвин (клетка свободы с обезьянами), Ницше (он то и дело западает в собственный отпечаток), Сахаров (клетка свободы с крысой), — все эти ловушки заключены в единую западню ада. Такова только одна линия»¹.

Поэтическое завещание Юрия Кузнецова. В начале XXI века Юрий Кузнецов работает заведующим поэтическим отделом и членом редколлегии журнала «Наш Современник». Кроме того, он, будучи профессором Литературного института имени Горького, ведёт в этом учебном заведении поэтические семинары. Несмотря на строгость и требовательность Кузнецова, студенты всегда относились к нему с нескрываемым благоговением. Помимо детального разбора стихов своих питомцев, Кузнецов читает в Литинституте необычные авторские лекции, посвящённые поэтической славе, мотиву вина в мировой поэзии и прочим редко обсуждаемым явлениям.

После кончины Юрия Кузнецова² в журнале «Наш Современник» появилась подборка его последних произведений, составляющая своеобразное поэтическое завещание. Туда вошли несколько стихотворений и обширное эссе «Воззрение», в котором Кузнецов обстоятельно повествует о своих идеологических и эстетических установках. Краеугольным камнем своей концепции поэт объявляет мифопоэтику: «Люди же на земле пели гимны богам, творили мифы и сказки. Мифическое сознание неистребимо. Народы мира доньше живут мифами, даже ложными, вплоть до газетных «уток»³.

В последнем стихотворении «Поэт и Монах» Кузнецов отстаивает перед умерщвляющими всё чувственное святыми мужами право на плотское богопознание. Члены православного общества святого Еρμοгена поспешили обвинить покойного творца в незнании монашеской аскезы. Но Кузнецов даже в преддверии своего смертного часа оставался противоречивым и многогранным. Так, в примыкающем к «Поэту и монаху» стихотворении «Молитва» поэт, напротив, восславил подвиг безымянных отшельников, творящих чудеса на далёком острове...

¹ Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004. — С. 35.

² Юрий Поликарпович Кузнецов скоропостижно скончался 17 ноября 2003 года в результате сердечного приступа. Отпевали поэта в храме Большого Вознесения, где провожали в последний путь Леонида Леонова, Николая Старшинова, Петра Проскурина. Похоронен Кузнецов на Троекуровском кладбище. На его могиле установили чёрную мраморную плиту с выбитыми на ней финальными строками из стихотворения «Завижу ли облако в небе высоком» (1970):

Но русскому сердцу везде одиноко...

И поле широко, и небо высоко...

³ Кузнецов Ю.П. Воззрение // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1. — С. 35.

У Юрия Кузнецова по-прежнему много последователей. Несомненные отголоски патриотической лирики Кузнецова обнаруживаются во многих опытах безвременно ушедшего Дениса Новикова. Неожиданный резонанс творчество Кузнецова получило и в среде рок-музыкантов. Стихи поэта положили на музыку ансамбль «Мегаполис» («Отсутствие»), группы «Нагваль» («Атомная Сказка») и «28 гвардейцев-панфиловцев» («У рубежа»).

Феномен Юрия Кузнецова необычен: возможно, поэт хотел совместить светскую философскую лирику с мифологической основой и собственнo духовную поэзию. На этом пути поэта поджидали удачи и неудачи, но полный успех был невозможен, что и подтвердилось его странным творчеством.

Творчество Ю.М. Кублановского¹. По мнению самого поэта, его менталитет сформировала провинция, то есть атмосфера патриархального купеческого города, и работа экскурсоводом на Соловках, где он окончательно осознал себя «воцерковленным» человеком. После возвращения с Соловков Кублановского ждала работа в музее Ф.И. Тютчева в Мураново и увольнение за публикацию открытого письма, посвященного Второй годовщине высылки из СССР А.И. Солженицына. Кублановский вынужден стать церковным сторожем и публиковаться в самиздате и тамиздате (в 1979 г. его стихотворения отобраны В. Аксеновым для «Метрополя» и напечатаны в зарубежном религиозно-философском «Вестнике Русского Христианского движения», в 1981 г. И. Бродским выпущен в США первый сборник стихов Кублановского «Избранное»).

Под давлением властей Кублановский в 1982 году эмигрировал. Один за другим выходят его сборники («С последним солнцем», 1983; «Оптик», 1985; «Затмение», 1989; и др.), вызвавшие восторженные отклики как И. Бродского, так и А. Солженицына. В конце 1993 года поэт вернул себе российское гражданство.

По собственным словам Кублановского, в творчестве он придерживается традиций позднего Мандельштама и Ахматовой, пытается достичь «новизны в каноне» — сочетать формальное новаторство и свежесть стиха, фразы, образа с классическим, подчас подчеркнуто религиозным содержанием. В отличие от Кузнецова, Кублановский остается светским поэтом, настроенным религиозно. Он образно сравнивает свои стиховые принципы с иконописной техникой, где канон написания (содержание) неизменен, а конкретное воплощение допускает вариации и творческую фантазию.

Хлещет дождь по колючей и серой соломе
крыш в британской глуши.

¹ Юрий Михайлович Кублановский родился в 1947 году в Рыбинске, в театральной семье, после некоторых профессиональных колебаний окончил искусствоведческое отделение истфака МГУ. В Москве познакомился с молодыми поэтами авангардного устроения, образовавшими общество СМОГ (Смелость. Мысль. Образ. Глубина. Или «Самое молодое общество гениев»). См. об этом ранее. Однако игровая эпатажность СМОГа довольно быстро перестала удовлетворять Кублановского, тяготившего к философии и религии.

Сколько спорных моментов в простой аксиоме
о бессмертье души!
То она, перепелке в силке подражая,
улетает, спеша.
То с тобой —
но уж не твоя, а чужая
погибает душа.

И. Бродский называл Ю. Кублановского наследником К. Батюшкова и русского сентиментализма, любуясь техническим совершенством и богатством словаря его поэзии. Рецензенты «Континента» числили Кублановского поэтическим продолжателем А.К. Толстого, Дм. Кедрина, Н. Клюева.

...И в сечение луча
 столь же видимо, сколь и незримо
 ветер валко качал
 у причала баркас серафима.

Убежденный в «скучности» русского реалистического стиха, исчерпавшего себя к 60-м годам XX века, Кублановский при этом не ощущает себя и авангардистом, гонящимся за стиховыми экспериментами. В его поэтической вселенной следование модернистским приемам письма сочетается с христианским миропониманием, с глубоким философским осмыслением окружающего мира.

«Новый акмеизм». Е. Рейн, А. Кушнер, О. Чухонцев. «Новый акмеизм» — условное название не поэтического направления, а поэтической тенденции, свойственной ряду поэтов 70-х годов. При всех различиях названным выше авторам равно свойственно следование акмеистической традиции, раскрытие внутреннего смысла явлений через эстетически безупречное описание предметного мира, оказывающегося в поэзии «петербургской поэтической школы» своего рода пространственно-временным ориентиром для летописи души. Е. Рейн и А. Кушнер, оба ленинградцы (петербуржцы), знакомые А.А. Ахматовой, члены ее «волшебного хора», ощущали себя подлинными наследниками поэтической культуры начала XX века с ее интеллектуальной утонченностью и ее умением называть «вещи своими именами», оставаясь в границах понятности и «божественной простоты». Ленинградские или подмосковные пейзажи, культурные ассоциации, прелесть повседневного быта обретают в стихах «новых акмеистов» свою неповторимую интонацию и собственный голос, рассказывающий как личную историю, так и историю поэта, поэзии, поколения, страны. Эту поэзию, принципиально дистанцировавшуюся и от авангарда, и от соцреализма, на протяжении 70–80-х находящуюся не столько в идеологической, сколько в эстетической оппозиции к государству, следует назвать сознательным возрождением на новом этапе акмеистического наследия русской литературы.

Творчество Е.Б. Рейна¹. Первые стихотворения поэта появляются в печати с 1959 года, но публикации крайне редки и ограничиваются одним или несколькими стихами, чему причиной служит и эстетическая свобода поэтики Рейна, и его предосудительные, по тем временам, дружеские связи. Рейн вынужденно обращается к переводу, сотрудничает в детских журналах, пишет киносценарии. В 1979 году принял участие в альманахе «Метрополь» — составил весь его поэтический раздел. После этого его перестают печатать вообще. Лишь с «потеплением атмосферы» в 1984 году выходит его первый сборник «Имена мостов». А на рубеже 90-х его произведения оказываются востребованными и охотно публикуемыми: один за другим выпускаются сборники «Береговая полоса» (1989), «Темнота зеркал», «Непоправимый день» (оба — 1990), «Против часовой стрелки» (1991), «Предсказание» (1994), «Арка над водой» (2000) В настоящее время Е. Рейн — профессор, член российского ПЕН-клуба, лауреат нескольких престижных литературных премий и Государственной премии России в области литературы и искусства за 1996 год.

И. Бродский считал Рейна «наиболее значительным поэтом поколения», определяя лирического героя его поэзии как «элегического урбаниста». Элементы узнаваемого ленинградского пространства, «петербургский текст» составляют фактическую основу поэзии Рейна: «Закат над широкой рекою / и город на том берегу / исполнены жизнью такою, / что я объяснить не могу. // <...> Но ведь неспроста, не впустую / я с этим живу и умру; какую-то тайну простую / я чувствую здесь на ветру» («Мост лейтенанта Шмидта»). Урбанистические впечатления, как видно из приведенного отрывка, становятся знаками внутреннего смятения лирического героя, пораженного невысказанной тайной жизни. При этом художественная система Рейна намеренно конкретна, лишена умозрительности и абстракции. Даже «тайна бытия» представляется нарочито «простой» и явлена скорее в ощущениях, в пластически-четких образах вещей, а вовсе не в рассуждениях или сетованиях. Однако конкретика вещи вполне может стать для поэта овеществленной метафорой душевного состояния («Солнечные часы время не сберегли, / сколько было его — все ушло на закат. / Сквозь прорехи дни мои утекли. / Каюсь, не удержал. Значит, я виноват»); а покидающая лирического героя возлюбленная — оказаться уходящей жизнью («Что ты маешься? Что ты? Не плачь, я не стою / этих слез. Просто ты — моя жизнь, / а не женщина, / что иногда называют этим именем...»).

Ритмически поэзия Рейна четка и сдержанна, ей в целом чужда экспрессия или синтаксические длинноты. Ориентированная на лучшие классические образцы, лирика Рейна свидетельствует о поразительной жизнеспособности традиции, о ее неувядающей современности.

¹ Евгений Борисович Рейн родился в 1935 году в семье ленинградской интеллигенции (отец — архитектор, мать — преподавательница немецкого языка) и получил техническое образование. С 1973 г. он живет в Москве. В круг его знакомств в 60-е входили ведущие поэты «ленинградской школы» И. Бродский, Д. Бобышев, А. Найман и др.

Творчество А.С. Кушнера¹. Стихи поэт начал писать с восьми лет, а печататься с 1956 года. Творчески и мировоззренчески на него повлияло знакомство с Л. Гинзбург и А. Ахматовой, дружба с И. Бродским, А. Битовым, Е. Рейном. А. Кушнер относит себя к категории «поэтов без биографии, полагающихся только на стихи и обходящихся в них без лирического героя». Начиная с периода «оттепели», поэт периодически выпускает книги стихов: «Первое впечатление» (1962), «Ночной дозор» (1966), «Приметы» (1969), «Письмо» (1974), «Прямая речь» (1975), «Голос» (1978), «Таврический сад» (1984), «Дневные сны» (1985), «Живая изгородь» (1988), «Ночная музыка» (1991), «На сумрачной звезде» (1994, удостоена Государственной премии по литературе за 1996 год).

Мировоззрение автора знаменитой формулы приятия времени («Времена не выбирают, В них живут и умирают») И. Бродский определил как «заражающий стоицизм», стоицизм, ставший следствием не рационального выбора, но невероятно напряженной духовной деятельности. Действительно, отсутствие Бога, общего смысла («Когда тот польский педагог, В последний час не бросив сирот, Шел в ад с детьми и новый Ирод Торжествовать злодейство мог, Где был любимый вами Бог?») уравнивается у Кушнера святостью повседневности, радостью существования вот в этом конкретном мире: «Евангелие от куста жасминового, Дыша дождем и в сумраке белея, Среди аллей и звона комариного Не меньше говорит, чем от Матфея. <...> // Ты слеп и глух, и ищешь виноватого, И сам готов кого-нибудь обидеть. Но куст тебя заденет, бесноватого, И ты начнешь и говорить, и видеть» («Куст»).

Исток поэзии, по Кушнеру, лежит в подробностях обыденной жизни². В подчеркнутой будничности — особый «прозаизм» Кушнера, умеющего радостно удивляться самому простому и незначительному, понимающего вечность как «расширение всех мимолетностей земных» (и только такую вечность и полагая для себя уместною). Поэт как будто нарочно прозаически «переворачивает» хрестоматийные поэтические темы: творческое бессмертие видится ему скукой пребывания в пропыленном книжном шкафу («Быть классиком — значит стоять на шкафу Бессмысленным бюстом, топорща ключицы»); а любовная неудача представляется незаслуженным счастьем («Быть нелюбимым! Боже мой! Какое счастье быть несчастным!»). Более того, отчетливо сознавая холодное безразличие окружающего мира, Кушнер тем не менее не теряет способности благословлять мироздание:

Кто нам сказал, что мир у ног
Лежит в слезах, на все согласен?
Он равнодушен и жесток.
Зато воистину прекрасен.

¹ Александр Семенович Кушнер родился в 1936 году в Ленинграде, в семье военного инженера, окончил филфак ленинградского пединститута, десять лет проработал в школе учителем русского языка и литературы.

² Поэт признавался, что начал писать стихи оттого, что родился в Петербурге и «10 лет ходил в школу по Большому проспекту Петроградской стороны. Потому что Растрелли, Росси, Кваренги — все это меня окружало с детства, и город входил в стихи незаметно для меня сам собой».

Поэтика Кушнера совмещает в себе опыт А. Фета и И. Анненского, достижения акмеистов (от ранней Ахматовой до позднего Мандельштама), его стих обладает особой поэтической интонацией, близкой к импровизациям устной речи с ее вопросами, восклицаниями, паузами, повторами и проч. Но при этом Кушнер всегда остается в границах классической силлабо-тонической поэзии, считая ее мерилom эстетической безупречности. Культура, природа, любовь — все это, по мнению Кушнера, и есть составные части поэзии жизни, которую поэту лишь необходимо почувствовать и воспроизвести («Поэзия — не выдумка поэтов, поэзия укоренена в самой жизни. Вот сверкают облака, бегут волны, жизнь красива, а поэт занят тем, что он эту красоту вносит в стихи, в рифмованные строчки и доставляет человеку, любящему стихи, радость»).

Творчество О.Г. Чухонцева¹. Первые публикации поэта относятся к 1958 году. В 1968 году «Юность» печатает «Повествование о Курбском», в котором судьба изменника сочтена правомочным ответом на тиранию Ивана Грозного. За этим следует жесточайший критический разнос и длительный период отсутствия публикаций, в который Чухонцев живет переводами и пишет преимущественно «в стол». В литературу Чухонцев возвращается в 1976 году сборником «Из трех тетрадей», затем в 1983 году появляется сборник «Слуховое окно», в 1989 году — «Ветром и пеплом», и только в 1997 году выходит наиболее полное собрание стихов и поэм «Пробегающий пейзаж».

В творчестве Чухонцева преломились несколько поэтических традиций: здесь и пушкинская нота, и интонации Е. Баратынского, М. Лермонтова, диалог с А. Блоком, И. Анненским и поздним В. Ходасевичем. Акмеистическая конкретность быта служит у Чухонцева иллюстрацией экзистенциальных размышлений о трагичности человеческого бытия. Знакомство с русской религиозной философией отзывается у Чухонцева постоянными знаками Божьего присутствия в самых обыденных и неожиданных вещах — от «пения» соснового бора до комариного гудения («Правда ль Твоя, ложь, / Господи, нет сил / слышать над ухом дрожь / гул комариных крыл!»). В качестве своего рода эстетического и мировоззренческого манифеста Чухонцева можно привести стихотворение 1976 года «Пусть те, кого оставил Бог...»:

Пусть те, кого оставил Бог,
цветут и пыжаты в гордыне,
пускай бобы у них как дыни,
где у других — сухой горох... <...>
кто нищ, бездомен и гоним,
он, прах гребущий по дорогам,
как Иов, не оставлен Богом,
но ревностно возлюблен им.

¹ Олег Григорьевич Чухонцев родился в 1938 в Павловском Посаде Московской области. Его отец — милицкий служащий, мать — крестьянка. После окончания филфака Московского областного пединститута поэт обосновался в столице, но не утратил связей с подмосковным «деревяннным отечеством», названным им «моей Итакой».

Здесь видно, как зримая «агрономическая» подробность детали оттеняет философское возвышение самой скудной участи (а «бобы-дыни» оказываются атрибутами «гордыни»), как антитетически противопоставлено Чухонцевым мирское благополучие, с его «бряцаньем золотом латунным» в Совете многотрудном — и нищенская бездомность избранных Богом. В данном случае фигура страдальца Иова служит символом истинного образа существования в мире, хоть и трагического, но Богу угодного.

Чухонцев подчеркнуто избегает пафоса, активно используя и просторечья, и сниженную лексику, и иронические замечания («что делать, мы консервативны, / как в век пилюль презервативы / (так Вознесенский бы сказал)»); по-пушкински рифмуя «прозу» с «морозом» и «малосольным огурцом» («Прощание со старыми тетрадами...»). Однако подобное «обытовление» жизни и творчества не мешает Чухонцеву увидеть в застольном веселье «Пасху со сдобной ковригой в руках», почувствовать на устах поцелуй, горящий «радостно, как Откровенье» («Пасха на Клязьме»), то есть совмещать высокое и обыденное. Обращается Чухонцев и к народным ритмам и образам (поэма «Осажденный. 1238», «Стоит село...» и др.), которые приобретают у поэта специфически драматическое звучание.

Поэтический мир Чухонцева, чуткий и к скрипу павлово-посадской капусты, и к мерцанию ковша Большой Медведицы, использующий многообразный ритмический рисунок и различные стилистические краски языковой палитры, в основе своей подчинен идее «взыскания невидимого града из этой духовной чужбины», по-новому осмысленной традиционной поэтической теме человеческого бессмертия.

Проза 1960–1970-х годов. «Молодая» проза. «Спрашивайте, мальчики, спрашивайте...» (А. Галич). Свой отсчет литература «оттепели» начинает, по сути, с середины 50-х годов. При этом к её «истокам» ближе всего стоит «молодая» («молодежная», «исповедальная», «литература четвертого поколения» и пр.) проза, связанная в первую очередь с именами В. Аксенова, А. Гладилина, А. Кузнецова, а также Б. Окуджавы, Б. Балтера, В. Максимова, Г. Владимирова, В. Липатова, Э. Ставского и др.), заявившая о себе главным образом на страницах журнала «Юность».

Само название *«молодая» проза* уже говорит за себя. Это была проза молодых и о молодых. Её также называли «юношеской» — т.е. прозой «о юношах», к тому же писавшейся для журнала «Юность», а ещё — «новой», ибо от её лица заговорила новая творческая генерация, в определенном смысле «литературная фронда», так как её представители не только «не спешили воспользоваться школой мастерства <...> старших современников»¹, но и принялись разрушать, как они считали, стереотипы в изображении молодого поколения, одновременно очерчивая новые нравственно-мировоззренческие ориентиры своих сверстников. И делали это молодые прозаики без оглядки на авторитеты, бескомпромиссно, дерзко полагая, что былые времена окончились, а главное, вьюжные ветры сменили теплые, весенние.

¹ Чудакова М. Литература советского прошлого. — С. 363.

Безусловно, новое поколение в литературе выдвигается новым этапом развития общества. Однако немаловажно помнить, что оно несет собственные замыслы. Замыслы же, как известно, — писала И. Роднянская, критик «Нового мира», — «это плод опыта и духовной жизни писателя; до него нужно дорасти»¹. Отсюда становилось очевидным то, что в литературу пришли не только фрондерствующие, по молодости лет, но в значительно большей степени думающие художники. И героя они привели с собой под стать себе — напряженно размышляющего молодого человека. Впрочем, герой этот был не вполне нов, ибо он — из числа тех «русских мальчиков», которые, как заметил Достоевский, сведя Алешу и Ивана Карамазовых за перегородкой в трактире, вечно тянутся к тому, чтобы решить самые коренные, самые главные в жизни вопросы: как жить, во что веровать, что ненавидеть, чему молиться. Отсюда и «оттепельные мальчики» также много спрашивают себя и окружающих, также много говорят. Но это стало возможным лишь благодаря обретенному «молодой» прозой собственному «голосу», переданному ею своим героям.

Молодые герои рубежа 50–60-х годов, равно как и их авторы, были благожелательно встречены критикой, главным образом, за то, что размышляют и анализируют. Более того, осмысливая юношескую, «молодежную» прозу, А. Макаров несколько поспешно пришел к выводу, что «именно по этому пути углубленного показа думающего и разрешающего свои сомнения героя пойдет наша литература»². Между тем, как показало время, «молодая» проза довольно скоро, к концу 60-х годов, изжила себя. Но заметный след в литературном процессе «оттепели» она, несомненно, оставила. Прежде всего, это связано с присущим ей *исповедальным началом* как одной из определяющих и доминантных черт «молодой» прозы.

Уже на страницах первых «молодежных» повестей — «Хроники времен Виктора Подгурского» А. Гладилина (1956) и «Продолжении легенды» А. Кузнецова (1957) герои, вчерашние десятиклассники, вступающие в самостоятельную жизнь, ведут откровенный диалог с самими собой о том, что их волнует, заставляет мучиться, переживать, подталкивает к серьезным решениям и поступкам, наконец, влияет на выбор пути за порогом школы. При этом авторы предельно искренни в описании внутреннего состояния своих персонажей, отчего они даже представляли в невыгодном для себя свете. Так, вуз становится для героя Гладилина картой в споре за сердце Нины с соперником инженером. И, конечно, Виктора отличает инфантилизм, обнажающий не столько неисполнимость, сколько неопределенность желаний юноши.

Вместе с тем в «Продолжении легенды» ситуация кардинально меняется. Оказывается, «растерянность», «беспомощность» молодого человека по выходу из школы провоцируется самой школой, точнее, её непрестанными наставительными («Нам десять лет твердили») речами о дорогах жизни, открытых для каждого, а на деле навевающих «сон золотой»

¹ Роднянская И. О беллетристике и «строгом» искусстве // Новый мир, 1962, № 4. — С. 236.

² Макаров А. Серьезная жизнь // Знамя, 1961, № 1. — С. 204.

о счастливой будущности, в которой, по словам Толи, героя Кузнецова, «мы никому не нужны и никому не интересны», и только одни сплошные вопросы: «Что же будет..? ...Что делать?» — заставляющие обладателя аттестата зрелости чувствовать себя «щенком».

Подобные вопросы заставляют и Виктора Подгурского одиноко кружить по бульвару и улицам и непрестанно «шептать», глядя на московскую осень: «Листья осыпаются в саду... Листья осыпаются в саду...» При этом мотив осенней листвы совсем не случаен в повести о юности, ибо ощущение молодым героем утекания времени только обостряет желание узнать своё место в обступившем его со всех сторон мире. И как драматично у Гладилина обнаруживается незнание томящего мальчиков будущего! Причем сделано это писателем от противного — от знания ими своего настоящего. Правда, оно у Виктора и его друзей замыкается исключительно на знакомых с детства улицах и переулках с укоренившимися на них событиями («в четыре часа у газетного киоска выстраивается очередь») и «достопримечательностями», например, «“пиковая дама”, высокая, худая старуха с дореволюционной кошелкой, одетая во всё чёрное». Тем не менее, знание настоящего приносило упорядоченность, а стало быть, гармонию, в каждодневное существование героев, в тексте повести выраженную глагольным ритмом, воплощенном в шестикратном авторском — в пределах двух страниц — «они знали». Чтобы затем эту своеобразную житейскую убаюканность, укрепленную десятилетней школьной «проповедью» на тему «Молодым везде у нас дорога», оборвать однократным «не знали» («Но они не знали, <...> кому они сами нужны»). И ответа на вопрос не предвиделось. Между тем как осень продолжала сыпать листвою... Собственно, мысль о ненужности молодого, входящего в мир поколения и ознаменовала начало «молодежной» прозы. Молодые писатели не боялись резать правду-матку открыто, напрямую, потому что знали: с «оттепелью» пришло время надежд на изменение мира.

По всему было видно, что «молодая» проза началась со спора, ибо, — повторим, — её герой, а с ним и сам автор, предстал перед читателем *размышляющим и спрашивающим*. Отсюда в повествовании молодых прозаиков доминирует диалог. И даже если у них возникает столь же активно внутренний монолог, то, в конечном итоге, он обращается в монологический спор с воображаемым оппонентом, как это можно наблюдать в «Коллегах» (1960) и «Звездном билете» (1961) В. Аксенова. Здесь же возникает и диалогический спор, как-то: обсуждение героями первой повести, Зелениным и Максимовым, проблемы «высоких словес» и «подлинной правды», «гражданского долга» и «хлеба насущного»; через вторую повесть проходит диалог-спор, реальный и мысленный, двух братьев, Димки и Виктора. При этом, так или иначе, прямо или опосредованно, но в каждом из обозначенных диалогических споров в аксеновских повестях выступает проблема поколений в двух её содержательных изводах. Прежде всего, принимая в расчет известную категоричность и прямолинейность, свойственную юности, писатель, тем не менее, подчеркивает справедливое недоверие молодых людей к наигранному пафосу слов. Нет, они, как например, Максимов, не усомнились в высоте и вдохновенности

идеалов старших, «отцов», в героизме прожитой ими жизни. Однако пришедшее на их смену поколение «детей» слышит лишь «отцовские» рассказы о «роковых минутах истории», обернувшихся славой и мужеством старшего поколения, которые, безусловно, чтит, но «никак не может применить в собственной жизни»¹. А молодым людям недостаточно почитания чужой значимой судьбы. Они хотят собственному существованию придать как можно больше смысла, заключающегося, по их убеждению, в каждодневных реальных делах. Единственное, что смущает того же Максимова, так это зачастую откровенная заземленность, будничность предпосылаемых жизнью обстоятельств. Хотя столкновение с жуликом Ярчуком заставило героя Аксенова убедиться в том, что нередко честное и хорошо сделанное дело не уступает высокому, граничащему с подвигом человеческому свершению и даже самому подвигу. В этом отношении убедительным примером является для читателя труд Саши Зеленина, ставшего сельским доктором. Но и Алексей Максимов, и Владислав Карпов, «спасая друга», тоже «поняли своё назначение на земле»: «Они — врачи!» И, стало быть, их будущее ясно как никогда: «отбивать атаки болезней и смертей от людей». Или, как ещё напишет Аксенов, «жить среди людей и для людей». Кажется, вот и найдена «связь с прошедшим и будущим», о которой мечтает Саша Зеленин, связь с людьми, а следовательно, с «отцами». Однако, — и это многим показалось странным, — в «Звездном билете» писатель пошел на откровенное и даже декларативное обострение конфликта между «отцами» и «детьми». Отсюда критиками неоднократно высказывалось мнение, что «Коллег» и «Звездный билет» логично было бы поменять местами, и тогда, — добавим, — разрешение проблемы «отцов» и «детей» предстало бы таким, как и подобает ему быть у советского писателя. Впрочем, ничего антисоветского у Аксенова в «Звездном билете» не предвиделось. Более того, история младшего брата завершается в лучших традициях соцреализма: Димка Денисов трудится в коллективе на сейнере и даже склоняет товарищей к серьезному участию в соревновании за звание экипажа коммунистического труда!

И, тем не менее, в «Звездном билете» автор обнаруживает себя явно «повзрослевшим», с усилившимся критическим отношением к обществу и к миру. Хотя отчасти прав и В.Ковский², отметивший «особое положение» младшего Димки, в силу молодости непричастного к сложному социальному опыту прошлого, что позволяет юности судить всех и вся, самой же оставаясь неподсудной. Но здесь имеет место и иная тенденция, в своё время обозначенная М. Бахтиным как «фамильярный контакт» человека с миром, всегда означающий разрушение пиетета перед действительностью. Именно такому, фамильярному, непочтительному, отношению к миру следует Димка, а всё потому, что не довольствуется отведенным ему местом (как раз об этом говорит Борис Виктору: «Всё-таки <...> нам нужно знать своё место»), а ищет сам, не переставая спрашивать

¹ Макаров А. Серьезная жизнь. — С. 192.

² Ковский В.Е. Жизнь и стиль (Образ молодого человека и художественно-стилевые искания прозы 60-х годов) // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. — М., 1971. — С. 270.

себя: «Чего я хочу?» — и уходит из повести, не найдя ответа на свой вопрос, но будучи абсолютно уверенным, что он его обязательно «узнает когда-нибудь».

Вообще герою «молодой прозы» свойственно во всем полагаться на самого себя. И эта его самодостаточность проявляется с самого начала повествования. Что касается Димки, то он ею даже бравирует, выставляет напоказ и перед родителями, и перед обитателями Барселоны, дескать, знай наших. И совсем иной старший из братьев, Виктор, внешне, кажется, человек условностей, установлений. Ведь говорит же он о себе: «Когда вижу сигнал «стойте», стою. И иду, только когда вижу зеленый сигнал «идите», — и вместе с тем отмечает удивительную внутреннюю свободу Димки, который, по его словам, «всегда бежит на красный сигнал. То есть он просто всегда бежит туда, куда ему хочется бежать. Он не замечает никаких сигналов». И читатель сразу, — так как это самые первые строки повести, — совершенно отчетливо сознает разительную непохожесть братьев.

В то же время каждый из них становится своего рода «вестовым» для другого. Так, Димка личным стихийным протестом, вызовом миру как бы подает Виктору сигнал к действию, подталкивает его к окончательному решению разорвать жизненный круг «по чужой указке», вырваться на волю. И, наоборот, Виктор, с присущей ему серьезностью, твердостью, основательностью, помогает младшему брату преодолеть легковесное отношение к жизни во имя того «главного», что пока ещё, — как говорит Димка, — «прячется где-то во мне». Однако путеводный «билет» к желанному пределу уже вручен ему старшим братом.

И все же, как бы ни был симпатичен читателю Виктор, главный герой в повести Аксенова «Звездный билет» — Димка, прежде всего, потому, что бунтарь, которому тесно в отведенном для него взрослыми пространстве, хотя это и родная Барселона.

Конечно, юные герои Гладилина и Аксенова не дотягивали до героев «битников», того же Д. Керуака. Между тем «молодые рассерженные люди» притягивали авторов «молодой» прозы своим ничем нескрываемым неприятием безликой, среднестатистической жизни большинства, которое и мыслит, и *даже разговаривает* одинаково. Собственно, это во многом и является объяснением того, что Димка и его друзья отказываются принимать стандарты, узаконенные обществом, включая монологический стиль — продукт сталинской эпохи. Понятно, что Димкина компания ни о каком языковом стандарте, «завещанном» сегодняшней жизни 30-ми годами, нимало не подозревает. Однако они обостренно ощущают неестественность языка взрослых.

В этой связи в повести дважды появляется председатель-эстонец рыболовецкого колхоза, «прилично» говоривший по-русски, однако, — по Димкиному замечанию, — «какими-то газетными фразами». И именно «этот язык», «прямо скажу», — признается Димка, — «я не особенно понимаю». Однако стоило председателю «заговорить, как обычному человеку»: вместо затверженных «на основе внедрения», «взяв на себя обязательства», он просто сказал собравшимся, «что надо ловить больше рыбы», что «от этого зависит доход колхозника», — и ситуация тотчас

поменялась: теперь Димка понимал («Вот это я понимаю»), что говорил взрослый человек.

Тем не менее, молодые герои Аксенова не могут оставаться безучастными к подобному положению вещей. А потому шаблонный «взрослый язык» становится, говоря словами Г. Белой, «предметом полемического опровержения», принявшего форму молодежного жаргона и в конечном итоге составившего одну из доминант стиливой структуры произведений молодых писателей. Таким образом, если герои драматурга В. Розова штурмовали — с саблей наголо — пресловутый вещиизм взрослого мира, то герои Аксенова выступили против его стереотипов, и в первую очередь языкового. Отсюда этот «птичий», т.е. только им понятный, язык, со всеми его «чувихами», «тип-топом», «железно» и «лажово», «травмирующими» ухо степенно-стандартного взрослого, есть ничто иное, как целая жизненная философия молодых, пронизанная пафосом протеста и полемического разрушения стандартов. Важным является и то, что с молодежным жаргоном в прозу молодых писателей вошла стихия разговорной речи, характеризующаяся раскрепощенностью и естественностью, органичными вступающему в жизнь поколению. И как на эти качества «нового» поколения реагируют «отцы» — «персональные пенсионеры» (дед Альки), «старые бойцы» (отец Юрки) и интеллигенты, «мыслящие широкими категориями» (папа Димки)! Безусловно, у Аксенова в сцене своеобразного «домашнего педсовета» они предстают довольно комичными. Однако не будем забывать, что таковыми их делает фрондирующее сознание детей и внуков, выбирающих «дорогу» и даже «неудачу» вместо «жизни мальчика, выполняющего чужие решения».

Подобный выбор четырьмя годами ранее был сделан героем книги Керуака «На дороге» (1957), вместе со своим поколением уверовавшим в обретение смысла жизни где-то в стороне от обезумевшей современной цивилизации¹. Вопрос о смысле жизни и надежда на его обретение в дороге становятся определяющими и в выборе героями В. Аксенова путешествия на Рижское взморье. Отсюда трудно согласиться с высказываниями тех критиков 60-х годов, которые увидели в решении Димкиной компании лишь забавы молодых. На самом же деле это нечто большее, о чем и свидетельствуют мотивы дороги и ветра в «Звездном билете».

То, что задуманная поездка к морю действительно не исчерпывается прогулочным эффектом, подтверждает состояние ребят в купе вагона, напряженно всматривающихся в то, как за окном набирающего ход поезда «уходила Москва», а с нею четырехугольная Барселона, по словам Димки, — «корабль, что качал нас семнадцать лет», и «всё дальше и дальше улетали» родные... И когда по вагонному радио зазвучала песня, рассказывающая о «далеком ветре детства», к герою приходит ясное осознание того, что его ветер тоже остался дома и что «он только там» и нигде больше. И, стало быть, пустившись в путь, трое юношей и девушка, по сути, расставались с детством, вступая в нечто для себя неведомое. Потому и сидели они притихшие и «всё смотрели в окно», в то время как

¹Зверев А.М. Битники // Энциклопедия. Всемирная литература. Т. 15. Ч. 2: XIX и XX века. — М., 2005. — С. 557.

остальное «население» вагона суетливо, шумно приспособлялось к дорожной жизни. И чуть позже, стоя в тамбуре, потрясенный открывшимся ему знанием об ушедшем детстве, Димка — мысленно — возрадуются ветрам, таким разным — «по направлению и по силе», по цвету и запаху, но, как один, уводящим людей за собою... И ещё раз признается себе самому, что с ветром детства «покончено». Ибо, ступив на дорогу по направлению к неведомому, герои как бы разом повзрослели, при этом, что особенно важно, проявив свою человеческую состоятельность. В качестве подтверждения последнего уместно сослаться на поэта О. Седякову¹, сопрягающую стремление к «большей герметизации мира, замкнутости, отрицанию всего иного, поскольку во всем другом есть риск», с посредственным человеком. В этом отношении рвущиеся в большой мир герои Аксенова являют собой несомненную противоположность. К тому же и звездный билет не дается посредственности, но только тем, кого томит, понуждая отправиться в дорогу, мечта, а еще и вполне реальное нежелание довольствоваться, как писал Л. Лазарев², «готовыми ответами». Вместе с тем критик упрекал Аксенова в «абстрактности идеала» его героев и считал, что именно по этой причине они «либо умолкают, либо все обращают в шутку, как только речь заходит о будущем, о главном в жизни, о её цели и смысле», объясняя это единственно «незрелостью авторской мысли»³.

Последним обстоятельством критика объясняла и неясность финала повести. Билет, составленный из звезд, «исполненных высочайшего смысла», передан старшим братом младшему, — но куда? — спрашивал читатель вслед за Димкой и вместе с героем оставался без ответа на свой вопрос. Правда, Л. Лазарев замечал, что ясное и конкретное представление о цели, смысле жизни отсутствует «почти во всех произведениях молодых авторов»⁴. Но, думается, в том нет их вины.

Как справедливо подчеркнул И. Виноградов в статье о «Герое нашего времени» М. Лермонтова, «истина — вещь дорогая <...> И чтобы добыть её, иной раз нужны усилия многих поколений. Одной жизни на это может и не хватить. Но зато всякая жизнь, бывшая действительным поиском этой истины, навсегда входит в духовный опыт человечества»⁵. И действительно, жизнь героев «молодой прозы» «оттепельной» поры, беспрестанно пытающих окружающую действительность не бытовыми, но бытийственными вопросами, оставила заметный след пусть не в духовном опыте всего человечества, но в духовной жизни своей родины. Их искания, а с ними поиски их авторов, — это безусловный этап в духовном движении «русских мальчиков», отозвавшийся в исканиях поколения 90-х... Сила и слабость «ребят-шестидесятников», как назвал семидеся-

¹ www.polit.ru/lectures/2004/12/20/sedakova.html

² Лазарев Л. К звездам (Заметки о «молодой прозе») // Вопросы литературы, 1961, № 9. — С. 22.

³ Там же. — С. 35.

⁴ Там же. — С. 24.

⁵ Виноградов И. Философский роман Лермонтова // Виноградов И. По живому следу. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. — М., 1987. — С. 47.

тилетный Аксенов своих героев, равно как достоинства и недостатки «молодой прозы», — все это прямо пропорционально «точке зрения», которую избирают в каждом конкретном случае критик или читатель. Так, кому-то кажется, что Аксенов сдал свои позиции в «Звездном билете» по сравнению с «Коллегами». Однако в противовес этому утверждению можно заметить, что, возможно, он, преодолевая упоенность иллюзиями «оттепели», просто стал смотреть на жизнь намного острее и критичнее. По крайней мере, в «Звездном билете» Виктор, сверстник Максимова, не склонен к громким разговорам о высоком. Вместо этого он предельно сосредоточен на недоступной внешнему слуху и зрению духовной вертикали, обращен к вопросам собственного духа, которые может доверить разве что Шуре. Что же касается не обретенного героем «Звездного билета», в отличие от трех товарищей в «Коллегах», места в жизни, то это обстоятельство вполне в русле «аксеновско-гладилинской тенденции изображать всё происходящее под знаком вопроса»¹, достигшей апогея в «Заточенной бочкотаре» Аксенова (1968).

В ней уже нет места надежде на достижение мечты, идеала, жизненного предназначения в реальной действительности. Хотя сам Идеал — Хороший Человек — не уходит из мыслей всех шестерых героев повести-притчи, равно как они, ставшие братством благодаря таинственной бочкотаре, не перестают верить что где-то «в далеких морях на луговом острове» он ждет их, «ждет всегда». И читателю вместе с автором и героями остается жить лишь умозрительно-сказочной верой в их встречу с Хорошим Человеком.

Одновременно с повестями А. Гладилина и В. Аксенова, сосредоточенными по преимуществу на общегуманистических, универсальных истинах, в «молодой прозе» оформляется так называемое социальное крыло, представленное произведениями А. Рекемчука, В. Липатова, А. Ткаченко и многих других, в которых «молодежная» проблематика осмысливается с прямо противоположными — общественными — ударениями. О социальной «молодой прозе», главным образом, повестях Липатова, тоже спорили. И некоторые критики высказывались явно не в пользу писателя, говоря, например, о том, что липатовский «Чужой» «не может дать пищи для серьезного разговора»².

Между тем нельзя сказать, что «Чужой» — это плохая повесть. Просто она была *другая*. Прежде всего, в ней предстали другие молодые герои — люди трудовой среды, нисколько не рефлексирующие, разве что Саша Озолин, но лишь по поводу неожиданного замужества матери и истинной сути её избранника, впоследствии оказавшегося-таки себялюбивым мещанином. А больше нет почвы для каких-либо вопросов и сомнений, что вполне понятно. Их жизнь заполнена до краев — трудом, подготовкой к поступлению в институт, участием в рейдах народной дружины по охране правопорядка в городе, мужской дружбой, любовью... Друзья Саши и он сам — совсем ещё мальчишки, но с большим чувством собственного достоинства, вырастающего, прежде всего, из понимания ими своей сози-

¹ Ковский В.Е. Жизнь и стиль (Образ молодого человека и художественно-стилевые искания прозы 60-х годов). — С. 274.

² Золотуский И. Брожение романа // Вопросы литературы, 1965, № 1. — С. 62.

дательной роли на земле. Кстати заметить, что именно труд, талант токаря не дает окончательно опуститься Степану Шведову, парню с надломленной судьбой — двумя судимостями, изуродованному жизнью в родительском доме. Именно через труд приобретает иное «зрение» на окружающую действительность и людей Виктор Пронякин, герой «Большой руды» Г. Владимова (1961), преодолевая в себе прежнее духовное «крохоборчество».

Другие, по сравнению с героями Гладилина и Аксенова, у молодых героев Липатова и взаимоотношения со старшим поколением. В «Чужом» мысль об их единстве предстает как бесспорная. Выразителен образ Елены Федоровны Озолиной, Сашиной бабушки. За её плечами революционное прошлое, о котором писатель повествует — через воспоминания героини — тепло и с долей юмора. Например, как она не хотела, чтобы из неё «выпирала угловатая гимназистка», чтобы красноармейцы, кого Елена Федоровна обучала грамоте, звали её «барышней», а ещё она «до боли завидовала тем девушкам из политотдела, чьи имена из красноармейских уст звучали мужественно и по-свойски: Анка, Любка, Фенька».

Автор стремится — в духе идей шестидесятничества — подчеркнуть внутреннее родство бабушки и внука, наследующего черты поколения «комиссаров в пыльных шлемах». Действительно, Саша много взял от Елены Федоровны: принципиальность, требовательность к себе и к окружающим, чувство справедливости, доброту... И ещё он осознает, что на его бабушку нельзя смотреть «тем невидящим взглядом, которым нередко смотрят юноши на старых людей». Это понимают и друзья Саши, однажды разговорившись с Еленой Федоровной, когда они увидели перед собой мудрого, проницательного человека, настоящего учителя жизни. И им сделалось стыдно за свою глупую мальчишескую самонадеянность.

Вообще молодым героям Липатова, можно сказать, везет на судьбоносные встречи со старшим поколением. Таковой для них является встреча со старейшим токарем завода Петром Алексеевичем Гомозовым, «по кличке “Петр Великий”». То, что он по праву носит это прозвище, подтверждает сцена, в которой Гомозов тотчас разглядел на чертеже идею модернизации уникального станка, предложенную главным технологом Борисом Васильевичем Скрябиным, и согласился выполнить его задание в кратчайшие сроки. Скрябину же в ответ захотелось «обнять и расцеловать этого вздорного, но талантливого человека».

Старый токарь, однако, мог быть не только вздорен, но и излишне категоричен, несправедлив в своих оценках. Так произошло в разговоре о токарных способностях Степана Шведова, когда Гомозов неожиданно переходит «на личности» и, как он любит говорить, «режет правду в глаза»: «Сволочь ваш Шведов... Уголовник!..» И тут уже не вытерпел Саша, его ученик, упрекнув старика в предвзятом отношении к оступившемуся человеку. Его поддержал Скрябин. Однако и четверка учеников токаря, и главный технолог слишком уважали Гомозова за ту высоту токарного искусства, «до какой его довел этот Петр Великий», чтобы не простить старику его несносный характер.

Выразителен и Борис Васильевич Скрябин — умный, образованный, незаурядный инженер, не покидающий и ночью рабочего кабинета. А все потому, что слишком много времени потерял в сталинских лагерях — «семнадцать лет валил он дрянной лес, возил на тачке землю, вместо того чтобы изобретать машины». И теперь, торопясь многое успеть сам, он одновременно стремится много передать молодым, таким, как Саша Озолин, открыто восхищаясь токарной одаренностью парня. Не случайно Скрябин приходит со своей догадкой о модернизации станка сначала к Саше и его друзьям. А ещё ему очень нужно «знать», «для кого» из всех подорванных лагерем сил «хочет жить сто лет».

Люди труда стали главными персонажами и других произведений «молодой прозы». Так, в романе В. Орлова «Соленый арбуз» (1961–1962), напечатанном в «Юности», — это молодежная бригада строителей, прокладывающая в тайге железнодорожную трассу Абакан — Тайшет. У каждого из её членов, приехавших со всех концов страны, свое отношение к делу, своя жизненная философия. Один, Колокшин Андрей, по прозвищу Букварь, хочет жить, как «натянута струна», другому, Виталию Леонтьеву, абсолютно безразлично, как жить, можно даже, подобно старцу, «скрипеть» и «кашлять», на что Букварь незамедлительно отреагировал: «В том-то и дело, что наше время совсем не для скрипящих людей...» Кажется, странно слышать эти слова от такого наивного мальчишки, каким Букваря считали товарищи по бригаде, за что и дали ему соответствующее прозвище. И действительно, «большие синие глаза его смотрели на мир удивленно», однако именно они сумели разглядеть в бригадире Николае человека, готового опорочить погибшего друга ради спокойной жизни, «чистой» биографии, успешной карьеры. И Букварь, единственный из всех, поднялся на защиту посмертной чести бескорыстного и благородного, непрестанно задававшего себе вопросы Кешки, причем, твердо зная, что «спорить с Николаем ему придется долгие годы, спорить всей своей жизнью», но он был готов к этому спору.

Некоторое время спустя в журнале «Москва» была напечатана первая повесть В. Маканина «Прямая линия» (1965), главным героем которой стал, можно сказать, повзрослевший Букварь, ни в чем не изменивший себе, живущий — подобно натянутой струне — по «прямой линии».

Вообще же маканинский Володя Белов максимально квинтэсировал в себе много из того, что нарабатывала за десять лет «молодая проза» в изображении своего героя-протагониста.

Как и Букварю, Володе трудно дать его настоящий возраст, настолько он светел, даже как-то необыкновенно лучист в восприятии мира, который он, способный математик, занимающийся в научной лаборатории некими расчетами, впоследствии испытываемыми на степном полигоне, намеревается избавить «от угрозы массового уничтожения».

Совсем как три товарища из аксеновских «Коллег», осознавшие свое назначение на земле — «двигаться в разных местах земного шара... с главной и единственной целью — отбивать атаки болезни и смерти...», два товарища, Володя и Костя, готовятся делать примерно то же самое — спасти землю от войн, сеющих болезни и смерть: «Мы гонимся за долей, за большой своей долей, которую мы сложим к ногам людей...» Но это не

только высокие слова. За ними стоит многочасовой, напряженный труд, причем, как у героев Липатова и Орлова, на благо людей. Именно поэтому Володе горько сознавать, что среди тех, для кого — твой труд и вся твоя жизнь, есть такие, как Зорич. А Валентине Антоновне необходимо, чтобы люди «не высовывали носа», «сидели смирно». Она дважды, с напором, повторяет это юноше: «И сиди смирно. Слышишь, сиди!» Но Володя не уподобляется аксеновскому Виктору и не желает быть управляемым «прибором» и даже хуже — одним из вождельного Зорич миллиона «ровных, обструганных пешек». Он считал и считает себя «борцом», иначе зачем бы их «разбудил мир... разбудило время»?! Кроме того, его память хранила образы людей, «истинных учителей жизни», таких, как завуч школы, подкармливающий голодного, оборванного мальчишку, вспоминая которых, Володя Белов находил в себе силы идти дальше, к намеченной цели.

Вообще осознание героем себя в отношении к своему недавнему прошлому, военному детству, и к будущему с его тенью войны — этот содержательный извод маканинской повести мог составить важное приращение проблематики «молодой прозы», сообщить взаимоотношения героя с действительностью открытый драматический характер и тем самым наметить новую тенденцию в её развитии, во многом обусловленную трагическим мироощущением, утвердившимся в XX веке. Отсюда и смерть Володи Белова не выглядит «чисто сюжетной завершенностью биографии героя» — а именно так оценила её критика¹. Маканин изображает отношения молодого человека со взрослым миром исполненными неподдельной боли и страдания. Не случайно полковник, к которому приводят приехавшего на полигон героя, говорит ему: «Ты поглядишь в зеркало, на кого ты похож? Черный весь!» Вот таким — словно обугленным и, в конце концов, с разорвавшимся сердцем уходит Володя из мира, который мечтал спасти.

Воспользоваться маканинским опытом «молодой прозе», однако, не пришлось, ибо к этому времени она практически изжила себя, все более и более страдая самоповторами, — «сходными героями, единообразными стилевыми приемами, синтаксисом, словарём, интонацией»². Иначе сказать, знаменуя в своем начале протест против шаблонного изображения мира молодых и молодого героя тоже, она сама стала каноном, штампом, своеобразным «проблемно-тематическим кодексом» и закономерно иссякла, не заложив прочной традиции. Тем не менее, «молодая проза» открыла несколько ярких имен, а В. Аксенов и В. Маканин впоследствии стали писателями, известными во всем мире.

«Война в настоящем её выражении» (Л.Н. Толстой). Почти одновременно с «молодой прозой» на страницах журналов появляется военная или, как её «окрестили», сразу по выходе, в конце 50-х годов, *«лейтенантская проза»*, представители которой, — Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, К. Воробьев, В. Богомолов, В. Курочкин, А. Ананьев... — в на-

¹ Светов Ф. О молодом герое // Новый мир, 1967, № 5. — С. 230.

² Чудакова М., Чудаков А. Современная повесть и юмор // Новый мир, 1967, № 7. — С. 228. Об этом же: Соловьева И. Материал и прием. Анатолий Гладилин. Вечная командировка. Повесть // Новый мир, 1963, № 4. — С. 258–262.

чале 60-х гг. вступили в новую творческую «полосу», связанную с определением каждым из них собственного — индивидуального — подхода к военной теме. А поскольку с самого начала отличительной чертой «лейтенантской прозы» являлось отнюдь не восторженное изображение героических побед и стратегической мудрости советских полководцев, но сосредоточенность на неприкрашенных буднях войны и ее непомерных тяготах, выпадавших на долю миллионов людей, то, соответственно, и все художественные искания писателей-фронтовиков сопрягались именно с войной, увиденной не из генеральского штаба, но с поля боя. В этой связи по-прежнему продолжает оставаться необычайно важным личный опыт авторов. Тем более, «в каждом из нас, — скажет Г. Бакланов¹ тридцать лет спустя, — хранилось то единственное, что мы действительно знали так, как не будут знать последующие поколения... Мы несли его в себе...» И в результате читатель получил, памятуя Л. Толстого, картину войны такой, какая она есть — «в крови, в страданиях, в смерти» («Севастополь в декабре месяце»).

Лейтенантская повесть вырвалась наружу, как крик памяти. Она описывала войну, сомкнувшуюся возле окопа, спустилась в окоп, только что развороченный немецким танком, чтобы посмотреть, что там делается, увидеть прижавшихся к стенке солдат, стискивающих связки гранат, почувствовать запах тола и животного страха. И именно эта «окопная» повесть была прямым продолжением честной прозы о войне, на войне же возникшей.

Вместе с тем, «повесть лейтенантов» запечатлела не только физическое, но и метафизическое испытание человека войной. И в этом отношении она открывала новые художественные грани и возможности в изображении противостоительности войны, тех беспощадных и даже необратимых деформаций, которые производились ею в сфере души, духа и говорили о том, какой колоссальной травмой война была для поколения... Так, астафьевский Борис Костяев («Пастух и пастушка», 1967) умирает не от ранения, — рана как раз у него зажила, но от неспособности человеческой души справиться со всем увиденным на войне. Тем самым «лейтенантская повесть» вплотную подошла и рассмотрела человека в горниле войны, встала один на один с его «я». И то, как разнохарактерно её авторы делают это, непосредственно засвидетельствовала военная проза 60-х годов.

В свете выпочковавшейся в ней тенденции «человек и война» становится понятным заметное нивелирование в военной повести «батально-го» элемента. Как бы он ни был ограничен, но теперь не столько эпически описывается война, сколько скрупулезно исследуется внутренний облик человека на войне. Отсюда на первый план в военной прозе выдвигаются философско-этические, социальные проблемы.

Так, для **Василия Быкова** война — это «момент истины», когда полно и зачастую неожиданно раскрывается сущность человека², как, напри-

¹ Цит. по: Турков А. Не покидая передовой (к 80-летию Григория Бакланова) // Знамя, 2003, № 9. — С. 3.

² Моисеева В.Г. Стилевые доминанты и «внутренняя» тема военных повестей В. Некрасова, Г. Бакланова, Ю. Васильева, В. Быкова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2005, № 3. — С. 38.

мер, в «Журавлином крике» (1959). Исход боя в повести, кажется, пред-
решен: слишком неравны силы сторон. Тем не менее, каждому из шести
защитников железнодорожного переезда предстоит выбрать: остаться до
конца на поле боя или отступить назад. Как поведут себя перед лицом
смерти — в недавнем прошлом сын раскулаченного хозяина Иван Пше-
ничный, отличник и активист Алик Овсеев, бывший уголовник Витька
Свист?.. Именно здесь, у переезда, в предельной ситуации окончательно
решалось, кто есть кто. Чтобы показать и объяснить человеческий вы-
бор, Быков отодвинул в сторону сам бой, в шуме которого трудно расслы-
шать мысли героев о себе и обо всем, что творится вокруг. И так будет в
его повестях всегда, ибо не война, но человек на войне в первую очередь
волнует писателя.

Свой выбор делают и герои «Третьей ракеты» (1962): умереть или
остаться переждать, как бы невзначай, в сторонке, пока умирают другие,
а потом вернуться на поле боя. В этом отношении поступок Лешки Задор-
ожного пострашнее бегства Овсеева, а потому автор дает право ещё од-
ного выбора для Лозняка, который выстрелом из ракетницы убьет това-
рища по батарее. Понятно, что выстрелил он ещё и в беспамятстве от гне-
ва. Но за этим гневом, за этой яростью героя стоит оскорбленное чувство
справедливости, и оно должно восторжествовать! Трудно сказать, во что
душе Лозняка обойдется бремя его выбора, но жить дальше на земле с
Лешкой Задорожным он не может.

В отличие от быковских повестей, в прозе **Ю. Бондарева**, как извест-
но, определяющими являются батальные эпизоды, ибо для него война —
это, прежде всего, бой. Причем по мысли писателя, бой — как предельное
напряжение жизни, в котором проверяются все её тайные и явные силы
и страсти¹, равно как и сам человек — главное действующее лицо жизни,
а теперь и войны. Этот наметившийся в повестях Бондарева 50-х годов
философский извод в осмыслении темы боя как квинтэссенции великого
поединка человеческого и нечеловеческого² получит полное и полно-
ценное выражение в романе писателя «Горячий снег» (1969).

В 60-е годы вполне определился в осмыслении военной тематики и
Г. Бакланов, в ранних произведениях которого в центре внимания нахо-
дится судьба частного человека на войне. И она же предстала в повести
«Мертвые сраму не имут» (1961) и в романе «Июль 41 года» (1964). Отсю-
да справедливо будет сказать, что именно в прозе Бакланова во весь голос
звучала «окопная правда». Причем трудный быт, мысли и чувства сол-
дат, их внутренний мир раскрываются писателем и в самые трагические,
и в обыденные минуты³. Впрочем, между этими минутами на войне с тру-
дом можно провести границу. И как бы в подтверждение автор сводит —
в пределах одного абзаца текста повести «Мертвые сраму не имут» — спя-
щих в избе артиллеристов, «даже во сне всем телом ощущающих покой и
тепло» «после многих суток непрерывных боев», и движущиеся в то же
самое время по направлению к ним, спящим, немецкие танки. Или вось-

¹ Гусев В. Испытание веком. — М., 1982. — С. 79.

² Моисеева В.Г. Стилиевые доминанты и «внутренняя» тема военных повестей
В. Некрасова, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Быкова. — С. 35.

³ Турков А. Не покидая передовой... — С. 4.

милетний мальчик, нерешительно переступая босыми ногами на глиняном полу, с нетерпением ожидающий колбасы с хлебом — угощения солдат-постояльцев, а потом в темноте, спрятавшись ото всех, «беззвучно и быстро» его поедающий. Какая это минута? Обыденная? Трагическая? Всё смешала война, соединила несоединимое, обезобразила, изувечила, как лицо начальника разведки Мостового, у которого от пули, оторвавшей веко, по сути «было два лица: одно веселое, бесстрашное, молодое, и другое — изуродованное лицо войны». А главное, война изменила самое ощущение жизни, где рядом и смерть, и счастье, и боль, и красота. Но она не смогла уничтожить жизнь как таковую, которую как раз, по мысли Г. Бакланова, и знаменует собой на войне частный человек, точнее, его мироощущение. А оно проявляется, прежде всего, в особом отсчете времени, присущем героям писателя.

Важно то, что они в кошмаре войны живут мгновениями света, добра, радости, которые успели пережить в довоенном прошлом¹, и укрепляют свою душу ими. Ибо на потертых фотографиях из записной книжки начальника штаба Ищенко четверо военных, сидящих за столом в деревенской избе, видят не только красивую женщину в белом платье, но ещё и жизнь, когда «все были вместе», и «вспоминать о ней сейчас», в эту военную зимнюю ночь, для них — всё равно, что почувствовать на минуту счастье. Вместе с тем, благодаря такой минуте можно ярче воспринять каждый проживаемый час, день на войне. И действительно, какими радостными глазами смотрит на своих товарищей командир дивизиона майор Ушаков. А ведь было отчего радоваться — пока живой, и ординарец Баградзе колдует в сенах над бараньим мясом, для него — командира, и рядом с ним красивая женщина, военврач, догоняющая свой полк и тоже заночевавшая в деревне... И она тоже переживает определенное радостное состояние... С не просохшей после мытья, вьющейся, коротко постриженной головой, — деревенские «как раз топили баню, редкое счастье на фронте зимой», — военврач знала, что нравилась майору Ушакову, и «щёки у неё горели» от нечаянной возможности ощутить себя женщиной. Но более всего в границах частного времени пребывает замполит Васич, ибо камертоном всему происходящему с ним самим и дивизионом является годичной давности уральская зима, подарившая ему Дину. Его любовь рядом с ним, и когда они выступили из деревни навстречу приближающимся танкам противника. И даже когда умирает, истекая кровью, командир второй батареи Кривошеин, Васич думает о «таких умных, одухотворенных руках» Дины, спасших когда-то Васича («Ведь я сшила тебя из кусков») и способных спасти Кривошеина, окажись он у неё в операционной. И в этой ситуации характерный для героя Бакланова частный отсчет времени способствует усилению мысли автора о трагическом исходе человеческой жизни на войне.

Собственно, гибель почти всего дивизиона Ушакова предопределена уже с первой страницы повести. Приказ, основанный на запоздалой информации, отправляет артиллеристов в окружение, на явную гибель. В неравном бою гибнут все офицеры, но замполит Васич все же выводит

¹ Каурова Г.К., Бакланов Г.Я. — Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: В 3 т. — М., 2005. — Т. 1. С. 155.

остатки бойцов из окружения. Он же предложил оставшимся в живых и способ добраться к своим. Однако сам Васич погибает, оставаясь в памяти читателей человеком, чьи поступки свидетельствуют о нем, как о верном солдате и сыне своей страны. И в этом смысле биография Васича поворачивается к нам другой, — помимо частной, — эпической стороной. Иными словами, как и биография лейтенанта Мотовилова («Пядь земли»), она, конденсируя в себе судьбу народную, эпизируется.

Иной стержень личности начальника штаба артиллерийского дивизиона Ищенко. Представленный автором, подобно Васичу, как частный человек: основательный семьянин, в доме родном хозяин и опора, во всем чувствующий собственную крепость, потому и снисходительный к насмешкам товарищей, — Ищенко, в отличие от замполита, перед лицом смерти забывшего о себе, но помнящего о дивизионе, отказался быть вместе с солдатами, ибо страстно захотел выжить («Уцелеть... Вырваться!..») любой ценой. Для этого, в той ситуации, в какой оказался дивизион, ему потребовалось переступить одно хрупкое, эфемерное качество: совесть. И он, не раздумывая, пошел на это и в результате пренебрег уготованной солдату «священной» войной народа с фашизмом эпической судьбой, а стало быть, общей жизнью, разделенной со всеми. А ведь у Ищенко была возможность предупредить своих об обнаруженной им западне, для чего, правда, требовалось поступиться частной, т.е. собственной, жизнью. Но он как раз решил её сохранить. В то время как война требует всего человека, до конца, без остатка. Но в том, по мысли Бакланова, и состоит сила и величие частного человека, что он, помня о личном и дорогом в своей жизни, тем не менее, в предельной ситуации не думает о себе, дабы сохранить личное и дорогое в жизни многих других, подобных ему. В противном случае неминуема расплата кровью и жизнью этих многих других. Таков безжалостный счет войны, и Бакланов вновь показал это в романе «Июль 41 года» (1964) на примере генерала Лапшина, как и Ищенко, испугавшегося за себя и расплатившегося за свой испуг солдатскими и офицерскими жизнями.

Картина поголовной смерти дивизиона майора Ушакова возникает в сознании вторично, когда читаешь повесть **К. Воробьева** «Убиты под Москвой», написанную в том же 1961 году¹.

В «Убитых под Москвой» гибнет целая рота кремлевских курсантов, за исключением одного из них — лейтенанта Алексея Ястребова. Собственно, смертью маркирована уже начальная фраза повести: «Учебная рота кремлевских курсантов шла на фронт», — звучащая как эпитафия². Но сами они, «честные, чистые мальчишки», как называет Г. Бакланов в «Июле 41 года» тех, кто пошел «в свой первый грозный бой», невольно напоминаящие пушкинских богатырей, что «все равны как на подбор» («...двести сорок курсантов, все одного роста — сто восемьдесят три...»), и думать не думали о смерти. Наоборот, фронт «рисовался курсантам <...> величественным сооружением из железобетона, огня и человеческой плоти», т.е. чем-то несокрушимым. И «человеческая плоть», мыс-

¹ Новый мир, 1963, № 2.

² Волкова Е.В. Трагическая вина («Убиты под Москвой» Константина Воробьева) // Вопросы философии, 2001, № 11. — С. 33.

лимая ими равновеликой огню и железу, также не позволяла усомниться в возможной гибели. Однако пройдет совсем немного времени, и они увидят, как она разрывается на куски минометным огнем и корежится стальными танками. И «дядька Черномор», капитан роты Рюмин, знавший о том, как ловят каждое его слово и действие курсанты, не только не попытается защитить, сохранить своих мальчиков, но, по сути, обречет их на гибель. Вместо полученного приказа отступить, потому что фронт прорван, он бросит их в бой с мотомехбатальоном немцев, который рота выиграет, но уже на следующий день заплатит за него страшную цену — обрушившимися на них танками, пехотой, самолетами противника.

С каждой страницей повести «невероятная явь войны» раскрывается всё глубже и страшнее. Весь мир рушится на глазах — всего две недели назад ставшего лейтенантом — командира Алексея Ястребова, разум и душа которого испытывают ничем необоримый страх смерти — до полного забвения себя и своего взвода. И в этом состоит позор и вина героя. Но одновременно в этом заключалась глубокая трагическая правда Воробьева о человеке на войне, — когда «что-то вне его, вне его личности, разума, морали и чувства долга забирает его в свою карусель невыдуманного, реального ужаса»¹, что сполна пришлось испытать самому писателю. Зимой 1941 года, сражаясь на фронте в составе роты кремлевских курсантов, Воробьев попал в плен. Прошел через лагеря на территории Литвы. Бежал из плена, о котором написал — в тылу врага, с декабря 1943-го по январь 1944 года, — обжигающую болью и страданием книгу — документальную фиксацию кошмарной яви, зверских картин, обнаженного зла... — «Это мы, Господи!», напечатанную лишь в 1986-м. Однако именно пережитое позволило Воробьеву, пожалуй, единственному из писателей-фронтовиков, подняться до некоего торжества метафизики в осмыслении войны, превращающей мир в хаос, уродующей тело и дух, но при этом бессильной поправить таинственный Замысел о Человеке, способном, как Алексей Ястребов, пресуществить боль утрат, отчаяние вины, позор унижения в душевное просветление — ценой победы над собой, собственным страхом, отчаянием, малодушием, — и таким образом утверждать, казалось бы, невозможную в кровавом месиве войны, среди множества скорбей и смертей, необоримость разума и воли человека как залога гармонии всего сущего, торжества многоликости жизни.

Вместе с тем в военной прозе 60-х годов, авторы которой имели за плечами десятилетия мирной жизни, не переставала звучать мысль о бессмысленности убийства, уничтожения, не отпускала память о гибели миллионов людей. Поэтому как бы ни был высок и целесообразен подвиг, совершенный старшиной Васковым и пятью молодыми девушками-бойцами, преградившими дорогу врагу, повесть **Б. Васильева** «А зори здесь тихие...»² пронизана горечью утраты. Отсюда и в финальном победном шествии Васкова на самом деле ничего нет от победы. Напротив, оно описано как очень горькое. В нем нет даже гордости (а ведь, казалось бы, ей

¹ Волкова Е.В. Трагическая вина («Убиты по Москвой» Константина Воробьева). С. 38.

² Юность, 1969, № 8.

тут место: пять убитых и один раненый против двенадцати убитых и четырех взятых в плен), только есть горе от потерь. Потому что, наверное, никакой подвиг не стоит смерти почти еще девочек. И это отчетливо знает и автор, и его старшина Васков.

Тем же самым чувством исполнена повесть **В. Курочкина** «На войне как на войне» (1965). Правда, она держится несколько особняком в военной прозе 60-х — по причине своей светлости, теплоты, доброты, юмора. И обусловлено всё это в первую очередь образом главного героя — командира самоходки лейтенанта Сани Малешкина — одного из тех «честных, чистых мальчиков», которым в большинстве своем не суждено было вернуться с войны. Вот и Саня Малешкин, едва успевший осознать совершенный им подвиг, погибает — от шального осколка, влетевшего в открытый люк механика водителя и, как бритвой, раскроившего ему горло. Он даже глаза не успел закрыть — на это лейтенанту «уже не хватило жизни». Однако «на войне как на войне». Здесь, — как бы говорит автор, опираясь на своё фронтовое знание, — подвиг и гибель ходят всегда рядом, а скорее, одно подразумевает другое¹. Потому и грустна, с первых же страниц полна горечи повесть Виктора Курочкина, знавшего, что войны без смертей не бывает и что каждый из воюющих вовлечен в её обыденный погибельный круг.

В прозе 60-х годов были два произведения, которые дали объективное основание для того, чтобы обозначить в ней — как отдельную и самодостаточную — тему военного детства, а точнее, «ребенок и война», — это рассказы «Иван» **В. Богомолова** (1960) и «Дом с башенкой» **Ф. Горенштейна** (1964). Причем первый заметно выделялся из ряда, кажется, подобных ему повествований о детях на войне. И прежде всего потому, что автор говорит в нем не только о героизме и силе духа маленького разведчика Ивана Буслова. Более всего здесь отводилось место размышлению писателя «о разрушительной и саморазрушительной силе ненависти, которую неизбежно распространяют, привносят в жизнь человека фашизм и вызванная им война»². А человек этот — ни больше ни меньше — ребенок. И в результате перед нами предстает далеко не детская душа. Нет, безусловно, детское, милое, теплое присутствует в Иване, но оно необратимо деформировано сжигающей, поглотившей его целиком страстью — стремлением к никогда не достижимой полноте мести. Отсюда даже бывалые солдаты теряются перед ничем необоримой фанатичностью и непреклонностью, к тому же, что самое трагичное, воплотившейся в детский облик. «Я никогда не думал, что ребенок может так ненавидеть», — говорит один из разведчиков. Более того, этого ребенка не нужно, как других детей, спасать от войны. Он уже убит ею теми пулями, которые попали в его отца и сестренку. Поэтому ему неинтересно, что будет после войны, как он станет жить, когда кончится война. Иван навсегда остался на войне, будучи, — чудовищно, но верно звучит, — по-рыцарски преданный ей.

Богомолов, однако, не сгущал темные краски войны. Просто писатель заставлял насторожиться в отношении «бездумно восторженных со-

¹ Федякин С. Искусство Виктора Курочкина // Курочкин В. На войне как на войне. — СПб., 2005. — С. 12.

² Роднянская И. О беллетристике и «строгом» искусстве. — С. 237.

чинений о военных приключениях», о «сынах полков»... Рассказывая историю Ивана, он стремится донести мысль о степени воздействия военного кошмара на человеческое сердце. Ведь кто знает, как сложится судьба безымянного мальчика из «Дома с башенкой»? Таких, как он, — без родителей, дома... — в войну появилось великое множество. В итоге они оказались один на один с миром, развороченным войной. И разве не из их числа Володя Белов, герой маканинского романа «Прямая линия»?.. И хотя он не был сиротой, но, думается, именно война в немалой степени обуглила его впоследствии разорвавшееся сердце.

Что же касается «Дома с башенкой», то напечатанный в «Юности» рассказ явился единственной российской, доэмигрантской публикацией Ф. Горенштейна. И в его призме также лопаются подобно мыльным пузырям немало написанного в советской литературе о детях в войну и на войне.

А в «Доме с башенкой» изображена глухая станция, на которой снимают с эшелона больную женщину, впоследствии умирающую в местной больнице. «Наклонись, — сказала мать. Мальчик наклонился, и она поцеловала его в щеку. Губы у неё были шершавые и горячие». Так она попрощалась с ним, нисколько не сознающим смысл материнского поцелуя. «Всё в порядке, — подумал мальчик», выходя из больницы. Теперь нужно было отправить телеграмму деду, чтобы он приезжал сюда, на эту станцию, на площади которой, в самом её конце, есть дом с башенкой. Мать умрет, и мальчик отправится дальше один. И последнее, что он увидит из окна поезда, — это всё тот же дом с башенкой в конце городской площади, образ которого, взятый словно из какой-то детской сказки, оборачивается в рассказе пронзительным символом горя и потери¹. И еще воплощением неизбывной сыновней памяти о матери.

В литературной среде 60-х годов всё чаще начинает звучать слово «роман». Его провоцирует и критика, постоянно призывающая писателей военного поколения создать «Главную книгу» о войне эпохального характера типа «Войны и мира». Вместе с тем критик И. Золотусский в 1964 году предостерегал от создания псевдоэпоса, характерного времени культа личности, в котором история движется как-то очень торжественно, громогласно, а главное, по пути, предугазанному ей великим кормчим, отцом народов — Сталиным.

Эпохального полотна у литературы «шестидесятых», однако, не получилось. Гораздо большего, настоящего художественного эффекта в изображении войны достигали емкая военная повесть и небольшой роман², такие как «Июль 41 года» Г. Бакланова (1965), «Горячий снег» Ю. Бондарева (1969). Кроме того, в 1964 году в свет вышел роман К. Симонова «Солдатами не рождаются», заметно отличающийся от предыдущего — «Живые и мертвые». Прежде всего, в нём значительно расширились границы изображаемого, протянувшиеся до Ставки Верховного главнокомандующего, что позволило писателю представить войну как политику и как государственное дело. В «Солдатах» делается попытка

¹ Берзер А. Снова война. Горенштейн Ф. Дом с башенкой. Рассказ. «Юность», № 6, 1964 // Новый мир, 1965, № 1. — С. 267.

² Золотусский И. Брожение романа. — С. 63.

связать тыл и фронт. Бои уступают здесь место битвам. Помимо прочего Симонов последовательно укрепляет эпическую основу картин и характеров романа, позволяющую всемерно воплотить в нем историю и судьбу страны и народа, нерасторжимых в горниле Отечественной войны. Отсюда личные истории и судьбы героев строятся вокруг решающих моментов военной кампании, интимные переживания становятся неотделимыми от грозной необходимости долга. Опираясь на главный — эпический — принцип повествования, Симонов закономерно делает мерилом объективной правоты героев чувство Родины, — ведущее эпическое чувство, что, в свою очередь, неотвратимо проявляет ущербность государственной мудрости Сталина и основание цельности и человечности сознания Серпилина¹.

Следуя путем освоения романной формы, изменяют строгой замкнутости одного военного эпизода Г. Бакланов и Ю. Бондарев, в результате чего прежняя «пядь земли», на которой до «последних залпов» держались их герои-артиллеристы, расширяется до размеров всей войны. И хотя «Июль 41 года» объемом ничуть не больше любой из повестей Г. Бакланова, здесь писатель решился на более глубокий, исторически обобщенный анализ и происходящих событий, и характеров, значительно углубляющий художественную правду о войне. Важную роль в романном замысле Г. Бакланова играют частые экскурсы в предвоенные годы, размышления героев, охватывающие время революции и гражданской войны, помогающие представить таких героев, как генерал Щербатов, комбат Гончаров, подполковник Прищемихин, крупным планом, значительно щедрее, подробнее, чем это было в повестях писателя, где круг интересов, мыслей, переживаний персонажей определялся местом действия — батареей, дивизионом, боевым эпизодом, в то время как генерал Щербатов размышляет над вопросами государственного масштаба, помогающими ему осознать, что произошло с его корпусом и с ним самим в первый месяц войны.

Способностью мыслить в рамках государственного целого обладает и бондаревский командарм Бессонов («Горячий снег»), при этом, не теряя интереса и внимания к отдельной личности. И это последнее сближает генерала Бессонова и лейтенанта Кузнецова. Отсюда в романе изображается не только конфликт двух младших командиров, противостояние отдельных личностей, как в ранних военных повестях писателя, но сопоставляются взгляды солдата и командарма на принципы ведения войны и на человека в окопе², обнаруживающие много общего.

Обратившись к роману, Ю. Бондарев остался и в нем верен сильнейшей стороне своего таланта — батальным эпизодам. Тем не менее, описание боя в «Горячем снеге» содержало то, чего не было у писателя ранее, а именно движение характеров, ибо своей апокалипсичностью, кровью и ужасом бой потрясал солдат до глубины души, заставляя их в состоянии

¹ См. об этом: *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 198–199.

² *Шкурят Л.С.* Роман Ю.В. Бондарева «Берег» в контексте военной прозы писателя // Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. — Елец, 2006. — С. 11.

нечеловеческого напряжения сил иначе воспринимать конечные истины человеческого бытия.

«Земляные» мужики. Заметным явлением в литературе «шестидесятых» стала *деревенская проза*, подготовленная, как известно, очерками В. Овечкина, Е. Дороша, Г. Троепольского, рассказами В. Тендрякова, А. Яшина, романом Ф. Абрамова «Братья и сестры»... У истоков прозы о деревне 60-х годов стоит роман В. Фоменко «Память земли»¹, повествующий о драматическом сломе жизни казачьего хутора с многоговорящим названием Кореновский («корень»), которому — в результате строительства Волго-Донского гидроузла — предстоит стать дном моря. Так на общем собрании и прозвучало: «Переселение срочное... Все снести, сдать весной государству чистое дно». Тем резче «душевно расслоились» жители хутора. Не без внутренних колебаний воспринимает «будущую счастливую жизнь на новых местах» и колхозный председатель Настасья Щепеткова. Глядя на памятник, стоящий в головах нескольких могил революционных и военных лет, она обращается к парторгу Дарье Черненковой: «Что ж, и погибших, как огороды, бросать?..» — и слышит в ответ от той, кто «в решении вопросов не гнется, чувствует и говорит точно так, как пишут в газетах», резкое «Не дури!». И Настасья не то, что не будет «дурить», а просто найдет в размахе замысленной государственной стройки, в стремительном обновлении веками не тронутой земли «давно не хватавшую» ей «твердую опору», новый «корень» жизни. Через пятнадцать лет ситуация в точности повторится с сибирской деревней Матерой. Но только распутинская старуха Дарья не изменит памяти земли, не откажется от старого — материнского — корневища.

В целом деревенской прозе 60-х годов присущ довольно большой диапазон осмысления главной её темы — от лирико-новеллистического до хроникально-эпического. Что касается деревенских лирических новелл, то их продолжает писать В. Солоухин. Вслед за «Владимирскими проселками» (1958) появляется его книга «Капля росы» (1960), со всей отчетливостью запечатлевшая главную особенность авторского повествования, а именно сопряжение силы и яркости личных — детских, отроческих — воспоминаний о родном деревенском мире с общенародной памятью пережитого и отсюда глубокая и кровная сопричастность человеческой судьбы писателя отраженной им судьбе страны. Подобный принцип изображения — слияние личного и общего — найдет воплощение у В. Федорова («Сумка полная сердец», 1961), у М. Алексеева («Хлеб — имя существительное», 1961–1963), С. Крутилина («Липяги», 1964) и др. и в конечном итоге составит определяющее, хотя и разное художественное качество деревенской лирической прозы².

Пронзительной лирической тональностью окрашен и первый роман тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» (1958). Причем это обусловлено не только личным знанием деревни военных лет, но также гневом и болью, вызванными литературой о ней, в которой, по словам писателя, «немало было розовой водицы», т.е. приукрашенности, а проще — лжи,

¹ Новый мир, 1961, №№ 6–8.

² См. об этом: Протченко В.И. Повесть 60-х — начала 70-х годов // Современная русская повесть. — Л., 1975. — С. 162–163.

против чего и возроптал его сердце. Вместе с тем Абрамов как бы пишет хронике Пекашина, рассказывая о людях села, их судьбах, перевитых накрепко с лихолетьем войны. Но в то же время он замахивается на большее¹, сознавая подспудную эпическую мощь пекашинской «летописи», которая, по сути, отражала общую — *эпически целостную* — историю русских деревень, в свою очередь неразрывно связанную с *эпически всеохватной* историей страны и её народа. Органично воплощает Абрамов в первом романе и свойственное эпосу *единочувствие* народа. В этом отношении весьма показательно название романа — «Братья и сестры», непосредственно запечатлевшее эпическую неотделимость «я» от «мы», личность от коллектива, остро злободневную во времена великих испытаний общества. Таким испытанием для пекашинцев стала война, делающая едиными мужчин на фронте и женщин в тылу. И хотя «братья» стоят в названии первыми, роман посвящен, прежде всего, «бабьему царству», его стойкости и мужеству, прикрывшему в войну собой семью, род, нацию². Не случайно Абрамов позже скажет, что русские женщины как никто заслужили, чтобы им поставили памятник. О подобном памятнике в Липягах мечтает в одноименном романе и С. Крутилин. Вот каким он его воображал: «На гранитном постаменте во весь рост стоит женщина, отлитая. Лицо её должно чем-то напомнить лицо моей матери — умное, красивое и чуточку грустное. Статью своей эта баба должна походить на бабушку Лукерью, повариху, вскормившую добрую дюжину ребят. И ещё хочется, чтобы в ней сохранилось лукавство Тани Вилялы, самоотверженность Груни, жены непутевого Пашки Перепела, и щедрость молодой Бордючихи, и скромность, и простота, и сознание долга, и одним словом, всё-всё, чем так богато наделены наши липяговские женщины».

Художественное «триединство», — лирическая, эпическая и хроникальная стихии, — найденное в «Братьях и сестрах», Абрамов сохранит и во второй части тетралогии — романе «Две зимы и три лета» (1968). С одной стороны, уже его название как бы настраивало читателя на то, что речь пойдет о самой обычной, идущей изо дня в день, из месяца в месяц деревенской жизни, заполненной заботами, трудом, бытом, что здесь не будет никаких чрезвычайных событий; с другой, — течение дней, летних, зимних месяцев — это ещё и течение жизни человека, неповторимой, необратимой, и потому роман «Две зимы и три лета» — «очень грустный лирический роман», рассказывающий о любви и беде, о надежде и смерти, о раздорах, спорах и попытках примирения³, словом, обо всем том, что составляет бытие людей на земле. Вместе с тем в центре повествования — послевоенное Пекашино, а отсюда общие со всей страной тяготы и муки — как открытая рана, память войны, засуха, голод, налоги, займы, терзающие пекашинцев. Собственно, в этих многотрудных эпических жизненных перипетиях и раскрываются характеры героев, неоднозначные, противоречивые, драматичные как само время. И прежде

¹ Золотуский И. Федор Абрамов. Личность. Книги. Судьба. — М., 1986. — С. 37.

² Там же. — С. 45.

³ Золотуский И. Федор Абрамов. — С. 45.

всего таков «уполномоченный» Ганичев, один из многочисленных винтиков системы, живущий не для себя, но всецело для государства. В романе его зовут «Железные зубы» (полный рот стальных зубов), но, кажется, у него и железное сердце¹, потому что последнее забирает он у колхозников, любым способом умеет «выколотить» из них подписку на заём. Однако «железный» Ганичев, будучи гипертрофированно преданным поставленным партией задачам, и себе самому не даёт спуска. Раз есть план займа — он должен его выполнить. Голодный, мерзнувший в своем «холодном, без ваты пальтишке», мотается уполномоченный по району, в то время как дома у него «шестеро детей... и все шестеро в одинаковых железных очках. А отчего в очках?..» Единственно от недоедания. И все они, как их отец, плохо одеты.

Понятно, что железная воля Ганичева («Улыбайся, бодрись, агитируй, хотя бы у тебя кишки при этом лопались от голода») — это качество истового коммуниста, своего рода подвижничество. Однако какой ценой оборачивалось оно для народа! Вспомним «серый землистый кусок, и по цвету и по форме напоминающий стиральное мыло», который сунула жена Ильи Нетесова, Марья, в руки Ганичеву, не признавшему в нем хлеб, но другого не было в послевоенных пекашинских избах. Как не было возможности у колхозников давать подписку на новый заем. Между тем Ганичев, словно забывший о собственных голодных детях, забирает у тех же Нетесовых деньги, скопленные на козу, лишая молока ребятишек, и при этом указывает Илье, члену партии, на его политическую близорукость: «А заем-то зачем, голова садовая? Чтобы этим самым ребятишкам хорошую жизнь устроить...» И, главное, он искренне верит в то, о чем говорит, личным рвением стремясь помочь приблизить эту «хорошую жизнь» и для своих шестерых ребят тоже. И сразу фигура Ганичева становится объемней, понятней и... человечней. У Абрамова так обстоит дело со всеми героями, раскрывающимися в разных нравственных ракурсах².

Глубокое исследование послевоенной жизни деревни предстает и в повести Ю. Нагибина «Страницы жизни Трубникова» (1961–1963), положенной в основу фильма «Председатель» (1965), ставшего не только этапным в советском кинематографе, но и в творческой судьбе народного артиста М.А. Ульянова, сыгравшего Егора Трубникова, человека волевого, сурового, коммуниста, солдата, совсем не идеального председателя колхоза, сумевшего почти силой поднять из разрухи деревенское хозяйство, помочь людям сполна осознать, что ладить жизнь можно лишь сообща, миром, а не в одиночку, как того хочет Семен Силуянов, характер в повести истинно трагический.

Впрочем, в литературе 60-х годов спор о том, как жить людям — всем вместе или по отдельности, более открыто и остро ставился в произведениях на тему коллективизации, — процесса, положившего начало необратимым изменениям традиционного уклада в деревне и, что характерно, оспаривавшимся практически всей деревенской прозой 60–80-х го-

¹ Золотусский И. Федор Абрамов. — С. 53.

² Кузнецов М. Горизонт романа // Жанрово стиливые искания современной советской прозы. — М., 1971. — С. 28.

дов. Одно из центральных мест в ней можно отвести повести С. Залыгина «На Иртыше» (1964), в которой он, пожалуй, первым представил трагедию гибели многовекового крестьянского уклада с его давними и глубокими основами, в том числе культурными. Потом были «Кануны» В. Белова, «Любавины» В. Шукшина, «Мужики и бабы» Б. Можяева... Ф. Абрамов одним из первых в «Пряслиных» показал завершающий этап раскрестьянивания российской деревни. С. Залыгин был в числе первых, кто обратился к его началу, — когда «вековая крестьянская страна Россия обобщила измельченные малоземельные хозяйства и приступила к устройству неведомой, загадочной и пугающей своей неизвестностью коллективной жизни». Потому и говорят о ней так много и так взволнованно, — долгими вечерами в бывшем фофановском доме, а теперь колхозной конторе, — залыгинские мужики, жители сибирского села Крутые Луки, «не различая друг друга в табачном дыму». И кажется, перед нами не внешне неразличимое собрание людей, но некий мир с множеством «голосов», мир, — это засвидетельствует даже форма слова «горим» и последующее тушение колхозного амбара с зерном, — целостный, единый и во многом, а особенно в главном — в вопросе о новой жизни, единочувствующий. Действительно, подобно Абрамову, Залыгин воссоздает народную жизнь в эпическом масштабе. Хотя он тоже начинал с «хроники села Крутые Луки» — такой подзаголовок имела повесть «На Иртыше». Однако исторический извод изображаемых в ней событий, связанных с коллективизацией сельского хозяйства, закономерно раздвинул границы повествования, сообщив ему эпический всеохват, в результате чего и Степан Чаузов, и Нечай Хромой, и Фофан «Ягодка», и Павел Печура и вообще всё сообщество села Крутые Луки оказались вовлеченными в драматический перелом жизни страны, во многом определивший их личные судьбы.

То, что деревенский мир ожидают по существу разрушительные перемены, следствием которых явится исход деревни «в её исконных началах, со всем богатством её морально-нравственных, труженических ценностей», что привело к не менее губительному разладу «между человеком и землей»¹, у Залыгина напрямую свидетельствует разорвавший мирное течение разговора мужиков о зерне для весеннего сева донесшийся с улицы истошный крик «Горим! Гори-им ведь, горим!» — как знак беды, надвинувшейся на гармоничную в своем вековом уложении цивилизацию русского крестьянства. Вместе с тем в повести «На Иртыше» отразился собственный залыгинский взгляд на историческую судьбу этой цивилизации, а именно то, что она, подойдя к определенному рубежу, была готова к преобразованиям. Но коллективизация, будучи одной из форм естественного развития, продолжения деревенского мира, на деле обернулась жестокой ломкой его основ. Отсюда в повести «На Иртыше», по мысли современного прозаика А. Наймана, предстало то, что можно сравнить с античной трагедией, настолько очевидной была живая трагедия, совершавшаяся на селе в 30-е годы, а главное, трагедия людей села, — и, как следствие, выраженная автором сила сострадания

¹ Чалмаев В. Уроки «деревенской прозы» // История советской литературы. Новый взгляд. Ч. 2. — М., 1990. — С. 6.

к ним, — принявших на свои плечи тяготы, в сущности, новой феодальной кабалы.

Исходя из вышесказанного, становится понятно, почему, — как отмечал сам Залыгин в разговоре с критиком И. Золотусским, — после выхода «На Иртыше» его имя «не рекомендовалось» упоминать в печати¹. Впрочем, как вообще такое жесткое произведение о коллективизации прошло мимо цензуры?! Хотя необходимо повторить, что идеи коллективизации оспаривались в 60–80-е годы практически всей «деревенской прозой». И всё же Залыгин прежде других заявил о занявшемся «пожаре» села, безжалостно, без разбору, как всякий пожар, сжигающем жизни «земляных» мужиков. В этом отношении знаменательным является замечание колхозного «философа» Нечая в разговоре о раскулачивании с Фофаном, заместителем председателя колхоза Павла Печуры: «...Тот первый кулачина — очень прямой, слепому видимый. Спроси: «Кто?» — каждый пальцем укажет: «Вот этот обирал, этот охмурил всех без разбору!» *А на ком кончат будем?* Ты скажи мне, Фофан, кто её эту самую точку приметил, что, мол, точка и, значит, конец? Ведь почто кулак образовался? Богатеть хотел, останову не знал. *А ты начал раскулачивать — ты свой останов знаешь ли?*» Сказанное Нечаем касается страшной очевидности в проводимой коллективизации: борьба с «матерыми хозяевами»-собственниками вышла из «берегов», утратила ориентиры, в результате чего её жертвами становились обыкновенные работающие мужики. Но самое главное, что беспокоит крестьянина, у этой борьбы не виден конец, ибо у тех, кто её начал, нет «останова», и, следовательно, неизвестно, когда будет поставлена точка в длинной череде невинных жертв, среди которых окажется и Степан Чаузов. А ведь именно Степану Печура замыслил передать председательство, сознавая, что ему самому оно не дается. И всё потому, что не «земляной» мужик Печура — не влечет его земля. Что же касается Степана, то он как раз из числа тех, кого Нечай называет «спасителями» земли. Но как показывает всё тому же Нечаю сегодняшняя жизнь, «спасителей наперед всех других с места гонют», из чего и вытекает горький нечаевский прогноз, что «им на земле не судьба». И получается, что уже в самом начале повести судьба Степана Чаузова оказывается предрешена. Но он-то этого не знает. Потому и пройдет до её финальной сцены — высылки за болото, за город Тобольск... — напряженно раздумывая о том, «где оно только есть, правильное для мужика место?»

Само же понимание «правильного места» у Степана имеется. Для «земляного» мужика Чаузова оно может быть «только на земле», в то время как для Егорки Гилёва и ему подобных, считает Степан, — «хотя бы и на помойке», «всё одно» — лишь бы легко жилось. А ему подавай в «правильном месте» непрестанный мужичий труд — это «когда земля-то у тебя и в глазах, и в ушах, и на зубах...» и «чтобы робить на конях», однако «их силу беречь, а об своей — чтобы недосуг было и подумать». Вот и получается, что «правильное», а значит счастливое, для мужика место в представлении Степана Чаузова — это где можно много трудиться на земле и трудиться сообща, ибо «совсем в одиночку жить — разве что в

¹ Литературная газета, 1992, 28 октября, № 44. — С. 5.

наказание». Справедливость подобных мыслей Степана подтверждает совместная — колхозная — поездка за сеном: «Сроду каждый по отдельности того бы не сделал, как все вместе сделают!» — к такому непреклонному заключению приходит герой Залыгина. Потому и захотелось Степану и тем, кто трудился на сене вместе с ним, чтобы «скорее» весна пришла: «Попробовать бы этой колхозной-то работы, как же оно все-таки должно получиться?»

Чаузова в не меньшей степени заботит, однако, и то, как бы в общей жизни себя отдельного не потерять. Именно поэтому ему необходимо быть уверенным, что колхозная власть «мужика через колено не станет ломать». Потому и возроптала Степанова душа, когда ему советуют выгнать зимой из своей избы «классового врага» Ольгу Ударцеву с двумя детьми. Не согласился Чаузов и с предписанием из города: сеять пшеницы гораздо больше того, что наметило колхозное собрание, отсюда и не проголосовал за дополнительную сдачу семян в колхоз. Хотя они у него были. И мог бы сдать, если бы спросили у него его хозяйского мнения, его согласия, а «не ломали», говоря Степановыми же словами, «через колено». А в данной ситуации согласиться с властью — значит потерять себя. Ему не позволяет этого личное достоинство, но, главное, сознание своего общественного, т.е. мужицкого значения. Ведь как говорит Нечай: «Указчиков мужичьей жизни премного народилось. Это верно — мужик он земляной. Темный. Дикий мужик — сибиряк. Но ведь государство-то — от такого кормится...»

Вообще строй мыслей и чувств, который автор раскрывает в Степане Чаузове, несомненно, высок, касается ли это его отношения к труду, к чужой беде, самоуважения... Вот почему столь горек исход судьбы героя. Но как говорят между собой односельчане Степана, провожая его в долгую дорогу: «И за болотом, поди-кось, земля!» И это верно. Где бы ни был «земляной» мужик, а свою почву найдет. И окружающий «вольный мир», от одного созерцания которого «сердце щемит, кружит голову, дыхание схватывает», никогда не разлюбит. Напротив, как мечталось Фофану «Ягодке», сообщая со всеми сад в нем «ладить» будет — на благо людям. Собственно, этот контрапункт «*пожар / сад*» в повести Залыгина делает очевидной веру автора в созидательную силу народного характера, способного противостоять общественным процессам, разрушающим природное, естественное содержание многовековой крестьянской жизни, а значит не позволить погубить её первородство.

С середины 60-х годов одна за другой в печати стали появляться повести о деревне, исследующие характер и душевный мир человека из народа в их тесной связи с природным миром и законами народной нравственности («Пелагея» Ф. Абрамова, «Привычное дело» В. Белова, «Время свадеб» В. Личутина, «Деньги для Марии», «Последний срок» В. Распутина и др.). Причем носителями народной нравственности во многих произведениях предстают старики — хранители того самого многовекового уклада деревенской жизни, о котором думают, болеют сердцем и герои Залыгина. Но одним из первых таких «хранителей» стала героиня рассказа А. Солженицына «Матренин двор» (опубл. 1963 г.).

В 60-е годы заявил о своем восприятии крестьянской жизни и людей села В. Шукшин в сборнике рассказов «Сельские жители» (1963). Среди его героев также немало стариков и, кстати сказать, зачастую с не простым отношением к окружающей действительности. Да и сама современная деревня вовсе не выглядит в большинстве произведений этого времени землей обетованной, долиной спасения, какой она предстала в статьях, публикуемых, например, в «Молодой гвардии» 1966–1968 гг. Хотя, справедливости ради заметим, что деревенский мир в основе своей воспринимался писателями 60-х годов как нравственно чистый, человечески достойный, а люди его — занятыми исконным крестьянским делом, живущими трудом собственных рук, и подобному «взгляду» на деревню сполна отвечает рассказ В. Лихоносова «Брянские». Однако при этом не исключался и критический «взгляд», — трезвый, твердый, прямой, — без сюсюканий и заклинаний о величии земли русской. Так, у того же Лихоносова есть очень горький рассказ «Марей», ставящий нас, как и многие другие рассказы писателя, лицом к лицу с реальной деревней и её реальными людьми, которые в принципе безразличны к судьбе женщины-калеки. Отсюда горе деревенской уродицы Марей — её собственная внутренняя боль. А она продолжает быть причастной к окружающему миру. По крайней мере, она так хочет! Между тем ей отведено место не со всеми и не среди всех, а лишь где-то на обочине, на краю села. И что было бы с Мареей, если бы не жалостливая Гутя, да её сын, — единственные, кому несчастная женщина нужна. Не родному брату, не невестке, а им, по сути, чужим людям. Тем не менее, жаждущие причаститься деревенской благодати критики и читатели упорно не замечают подобных Марее героинь деревенской прозы. А значит, по мысли И. Дедкова¹, «кто-то не прочь «спрятать», «выкинуть» таких, как Марей, “дети их куда-нибудь”». «Думаешь, красиво людям на тебя смотреть?» — говорит Марее Тоня, жена ее брата Степана.

Столь же «некрасиво» порой смотреть и на Ивана Африкановича из «Привычного дела» В. Белова. Действительно, что он за мужик? Жена «шесть лет ломит на ферме», «каждый месяц то сорок, то пятьдесят рублей» получает, в то время как Иван Африканович, по его же словам, «с гулькиным нос, десять, да пятнадцать рублей», — это то, что он за рыбу и пушнину сумеет выручить, — да еще вдобавок при всяком удобном случае выпивает. И вообще, от него, хотя и доброго, трогательно простодушного, однако безалаберного, бесхарактерного, многодетной семье Дрыновых только один убыток, как в случае с отломанными «крантами» у двух самоваров, за которые высчитали из заработка Ивана Африкановича. Вот и получается, что Катерина одна «всю орду поит-кормит». И заболела-то она, потому что после рождения девятого ребенка несколько не поберегла себя, побежала на работу. Хотя понять её не сложно — столько ребятишкам купить надо! Оттого и «написан Беловым Иван Африканович с глубокой горечью». Безусловно, «в нем много славного, по-человечески притягательного», и «жизнь его» в определенном отношении «вызывает сострадание и жалость». Но «жалость, — продолжает свою мысль

¹ Дедков И. Страницы деревенской жизни (Полемические заметки) // Новый мир, 1969, № 3. — С. 238.

И. Дедков¹, — не исключает укоризны, беда не снимает вины» с героя. Ведь пока он ездил, попутанный обещанным ему родственником-отпуском длинным северным рублем, в колхозе позволили накосить сена для своих коров, и нездоровая Катерина косила из последних сил, надорвалась и померла... И будет плакать на могиле жены Иван Африканович, будет запоздало молить о прощении...

Показывая и принимая своего героя таким, каков он есть, — и это обстоятельство самое существенное в повести, — автор, однако, подчеркивает его внутреннюю силу, источником которой является человеческая цельность Дрынова, несомненно, всецело обусловленная крепостью, устойчивостью природного деревенского мира, подчиненного «привычному делу»². Последним, в понимании писателя, выступает сама идея жизни, а точнее, органичная, прежде всего, крестьянскому мироощущению идея всеобщего круговорота жизни, включая жизнь человека. Как отмечает Г. Белая³, именно то, что всё было естественно в окружающем мире, и рождение и смерть, всё имеет своё видимое начало и должно было иметь свой много раз виденный в природе конец, обращает Ивана Африкановича к вековой истине: «И нет конца этому круговороту», — ставшей спасительной для героя. Иными словами, именно с момента её осознания Иван Африканович, оступившийся, «обжегшийся», — ибо в немалой степени повинен в смерти жены, — обретает точку опоры для собирания себя, своего душевного выпрямления в непомерном и неизбывном горе и, — в итоге, — возвращения к былой цельности. Знаки же этого «возвращения» особенно отчетливо проступают в движении души, проживаемом заблудившимся в лесу Иваном Африкановичем, когда равнодушие «к себе и всему миру» сменяет животворная «жалость к себе», в свою очередь, «пересиленная жалостью к ребятишкам», после чего к герою приходит, постепенно набирающее твердость и уверенность решение: «Надо идти», — несмотря на то, что «ветрено, так ветрено на опустелой земле», но «надо идти. Идти». И вот уже «солнечный свет», пускай «с трудом», но «пробился на землю»... И «осина стояла», «та самая <...>, которую он искал», а «от этой осины он знал, как выползти сперва на тропу» и «потом на дорогу», которую назавтра завершит «ровный душевный покой» у озера, принесший герою такой простой и одновременно тяжело выстраданный ответ на извечный вопрос о смысле жизни: «Жись. Жись, она и есть жись, — думал он, — надо, видно, жить, деваться некуда».

В свете всего вышесказанного в герое Белова, обыкновенном, простом человеке, стало очевидным то состояние, которое можно назвать метафизическим переживанием основ жизни. В этом отношении Ивану Африкановичу оказывается под стать герой Б. Можая («Из жизни Федора Кузькина». «Живой», 1966), также способный выходить на прямой

¹ Дедков И. Страницы деревенской жизни (Полемические заметки). — С. 243, 245.

² Шайтанов И.О. Реакция на перемены (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне) // Вопросы литературы, 1981, № 5. — С. 43.

³ Белая Г. Вечное и преходящее. Человек и природа в интерпретации современной прозы // Литературное обозрение, 1979, № 2. — С. 16.

разговор о ходе человеческой жизни, душе, природе... И этот общий внутренний их потенциал, несмотря на разную художественную природу: один — «чувствительный» персонаж (Дрынов), другой — «иронический» (Кузькин), делает Ивана Африкановича и Федора отнюдь не «винтиками» государственной системы, но имеющими своё самостоятельное мнение по разным вопросам бытия, а стало быть, способными не только пахать и строить, но страдать и думать¹. Отсюда, по мысли Н. Ивановой, столь «точно выражающее существо Федора Кузькина название повести Б. Можая — «Живой»».

В целом же метафизическое сознание героев деревенской прозы выступило одним из оснований формирования в литературе 70-х годов мощного онтологического извода, связанного с проблемой судьбы деревенского мира (В. Распутин) и с проблемой «человек и природа» (В. Астафьев).

Обычная жизнь, обычные люди. Почти одновременно с деревенской прозой в литературе 60-х годов складывается ещё одно заметное явление — это *проза о городе*, причем, полемичная деревенской разве что только внешне. На самом же деле «деревенских» и «городских» авторов объединяло активное утверждение духовных, этических ценностей, обуславливающих человеческую нравственность. В этом отношении знаковым произведением городской прозы 60-х годов явился «Обмен» Ю. Трифонова, обнаруживающий характерный — также и для лучших образцов деревенской прозы того времени, «Привычного дела» В. Белова и «Живого» Б. Можая, — сплав бытовой и онтологической проблематики. И хотя последняя в трифоновской повести «упрятана в прочную и многосоставную «бытовую» обертку»², камертоном сути происходящего в семье Дмитриевых является предстоящая вечная разлука сына с матерью. И в свете этой нравственно-бытийной ситуации какими близкими по смыслу оказываются два противоположных — в своем исходном материале, городском и деревенском, — произведения, написанных с разницей в два года, «Обмен» Трифонова (1969) и «Последний срок» Распутина (1971), однако идентичных в стремлении их авторов смотреть на будничную жизнь человека, его внутреннее содержание через призму вековых понятий и истин. Впрочем, так обстояло дело далеко не со всей городской прозой 60-х годов, ибо в ней имело место и сугубо бытовое, точнее, «приземленное» изображение жизни, откровенно «бедной содержанием». Подобное впечатление произвела на отдельных критиков повесть В. Семина «Семеро в одном доме» (1965), тотчас подвергших её нелицеприятной оценке на страницах газеты «Правда». Но в действительности это было одно из тех произведений, которое позже встанет в ряд лучших в «городской» советской прозе. Тем не менее, тогда, в 1965 году, статья в «Правде», несмотря на последовавший в 1966 году высокий отзыв о творчестве Семина критика А. Макарова, можно сказать, «законодательно» определила отношение к молодому прозаику, о котором, пос-

¹ Об этом: *Иванова Н.* Точка зрения. О прозе последних лет. — М., 1988. — С. 312.

² *Иванова Н.В.* Точка зрения. О прозе последних лет. — С. 90.

ле шумной публикации в «Новом мире» «Семеро в одном доме», «забыли» на долгие десять лет¹.

На первый взгляд, сам Семин дал официальной прессе повод писать о том, что он принизил и обеднил своих героев, лишил их должного духовного кругозора и высоких стремлений, начав «Семеро в одном доме» фразой: «Они пили водку, спорили о том, что быстрее пьянит — разбавленный спирт или водка». И дальше, после аналогичной по содержанию второй фразы: «Говорили, что папироса после водки пьянит сильнее, чем две кружки пива», — взыскательному критику — ревнителю нравов, наверно, уже не представлялось важным разглядеть на сидящих за столом «чистую рабочую одежду», обратить внимание на то удовольствие, какое испытывало их уставшее тело после душа в саду, для чего пришлось носить ведрами воды из водопроводной колонки, находящейся за целый квартал от маленького окраинного домика, где разворачиваются все события повести. Не важно было вслушаться в разговор за столом о том, что мужчины живут меньше женщин по причине войны, как и не важно было заметить, в отличие от рассказчика, что когда Женькин товарищ, Толька, «попросил поднять руки, у кого есть отцы», «никто не поднял руки». Хотя как раз все это, — кажется, такое обыкновенное, повседневное, неприметное, чему не придается значения на фоне грандиозных планов пятилетки, — выдвигается автором на передний план, заявляется им не только как первозначимое, но и общезначимое, ибо из подобного — материала» собственно и складывается жизнь человека, но от этого она не утрачивает своей бесспорной неповторимости и ценности². Иными словами, в жизни обыденной, рутинной, с поденной работой, заземленными чувствами и интересами, которую критика посчитала во всех отношениях недостойной, в том числе и в качестве объекта художественного изображения, был увиден смысл и, следовательно, жить, — как живут «семеро в одном доме», — стоило. А потому верится, без каких-либо экивоков на арсенал соцреалистических стереотипов³ в не надуманный финал повести, в котором герой-рассказчик ощущает городскую окраину своим миром, более того, ему «нравится» «быть здесь, в этой хате, на этой улице своим», а стало быть, делящим с теми же Женькой, Мулей, бабой Маней, Жоркой Сиротой, дядей Васей и многими другими обитателями окраины жизнь, одну на всех, нисколько не считая её недостойной для себя. И это приятие окраинной жизни с её «садами, земляной пылью, солнцем», «деревенской тишиной», а, главное, привычкой людей окраины жить не порознь, но одной — «своей» — улицей, сообщая, не утрачивается рассказчиком. Как не стирает время любовь к «своей улице» «на окраине большого сибирского города» и у героя В. Лихоносова — Жени Бывальцева («На долгую память», 1968), который ещё мальчиком впадал «в уныние» при мысли о «расставании с нею»: «а как же тогда?.. как же

¹ В 1976 году в журнале «Дружба народов» появится новый роман Семина «Нагрудный знак "OST"», заставивший критиков и читателей вновь заговорить и о нём.

² Дедков И. Честность памяти. — Семин В. Нагрудный знак «OST». Роман. Повесть. Рассказы. — М., 1978. — С. 605.

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 1. — С. 336.

он... найдет потом среди новых площадок, тротуаров, магазинов, балконов с мотающимися на ветру нижним бельем свой прохладный двор, огород на болотце, палисадник с отцовской осиной...?» — всё то, что, став взрослым человеком, он называет «родной жизнью». И хотя Виктору, рассказчику в повести Семина, порой кажется, что, живя всемером в «маленьком четырехкомнатном домике», «старом, сыром», со «сплошными сквозняками», он начинает «ненавидеть и этот дом, и эту улицу, и всю эту окраину», тем не менее он ясно понимал, что кроме жизни в Мулином доме, — со всеми вместе, большой семьей, — у него ничего дороже не было и не будет. И корень этой жизни — конечно, Муля. На фабрике она — Анна Стефановна, а дома и у соседей Муля, сокращенное от «мамули», значит «мамы». Причем, в контексте повести прозвище героини необычайно знаменательно, как и число жильцов окраинного домика — центра происходящих событий. Действительно, у Семина речь идет о жизни семи человек — *семье*, их *доме* и его вековой «опоре» — *матери*.

У домашних вошло в привычку подсмеиваться над Мулей. Однако она и не думает обижаться на них, потому что на всё имеет ответ, в том числе и на то, почему берет «метрами» дешевую ливерную колбасу и твердые, как булыжники мостовой, яблоки. Действительно, разве она может что-то другое на «свои деньги... покупать?» Но, главное, сама Муля «ни кусочка колбасы, ни яблока» не съела, по привычке сберегая еду для семьи. И «погребки», куда она на черный день прячет крупы, муку, масло, — это тоже для семьи. И с вокзала однажды привела «тетку с детьми», «вшивыми, грязными, больными», ибо не может пройти мимо чужого горя. И перестройку домишки затеяла, чтобы внучонку тепло жилось. И, вспоминая погибшего под бомбежкой на железнодорожной станции мужа, плачет ещё и от того, как больно ему, — с оторванной рукой и ногой, — было умирать. Так и живет Муля, недалекая, суетливая, крикливая женщина с городской окраины, жалея других и при этом о себе забывая. Но она объясняет собственную забывчивость иначе — «это жизнь такая, что — себя некогда пожалеть!» Муле, по её же словам, даже «испугаться за себя некогда». Правда, героине Семина и бояться-то особо не приходится — «с чистой совестью» живет. Однако, какая непреходящая грусть, а с нею и авторское трезвое восприятие жизни, сквозит в её признании Виктору: «...устала я жить...» Но, главное, каким диссонансом звучали эти слова из уст вечной труженицы Мули, — о которой её старая свекровь, баба Маня, говорит, что «так, как она работает, никто не может», — на фоне «производственной» литературы 60-х годов, единодушно прославляющей героические будни простых людей.

Между тем, как свидетельствует содержание прозы этого времени, в ней последовательно формируется, в противовес повествованию о трудовой героике, тенденция изображения повседневной жизни «рядового» человека, при этом не лишенная остроты и сложности в постановке тем и в решении конфликтных ситуаций в силу свойственных, казалось бы, обыкновенной жизни многообразных, зачастую неоднозначных и очень непростых положений и перипетий, к которым и обращаются в ряде своих рассказов И. Грекова («Дамский мастер», 1963), Г. Семенов (сб. «Со-

рок четыре ночи», 1964), В. Токарева (сб. «О том, чего не было», 1969) и др.

Примечательно, что ни один из названных писателей не спешит с выводами о характерах своих героев и тем более о сути их жизненных позиций, даже если характеры и позиции представляли откровенно незамысловатыми, а порой и вполне заурядными. Собственно, таков герой **И. Грековой** — Виталий, несомненно, наделенный талантом парикмахера, однако во всем остальном человек недалекий, малообразованный. Но, главное, он смотрит на жизнь сквозь «шоры» официальных уложений, предписывающих молодежи в первую очередь активную жизненную позицию. Отсюда совсем ещё мальчик, — ему бы только обдумывать собственное бытие! — Виталий имеет «план личного развития», дабы, как он говорит Марье Владимировне, «не сделаться плесенью». Между тем, невольно ставшая его, выражаясь словами Виталия, «старшим товарищем», Мария Владимировна с интересом наблюдает за юношей, абсолютно не похожим на её сыновей, раскованных, свободных в своих суждениях. Однако жизненная позиция Виталия, при всей официальной зашоренности его «зрения», также не лишена личного «взгляда», обнаруживаемого в откровенно простодушном восприятии героем догм общественной морали. Причем в свете этого простодушия они представляются ему отнюдь не непреложными и по большей части формальными правилами и нормами, но своеобразными направляющими «вешками» для достижения заветной цели Виталия — «чтобы я мог принести пользу».

Безусловно, смешно пытаться достичь подобной цели чтением собрания сочинений Белинского и освоением диалектического материализма. Тем более что в овладении мастерством художника дамских причесок от подобных занятий пользы ни на грош, равно как немного пользы от них и в том, чтобы в целом, как замыслил Виталий, «повышать себя в своем развитии». Однако у Грековой во главу угла поставлен отнюдь не комизм положения незадачливого героя, пытающегося строить жизнь по казенным шаблонам. Главным в рассказе является то, как наивный юноша, мечтатель, идеалист, поставил перед собой задачу собственного образования, чтобы затем приносить пользу обществу, людям, и какой драматичной оказывается его судьба, неудобного, «лишнего» там, где предпочтительнее не искусные руки мастера, но сноровистая рука ремесленника, ибо на рабочем месте, в парикмахерской, следует думать не о творчестве, а о плане, даже если при этом все женщины станут на одно лицо со своими неизменными шестимесячными завивками. В конечном же итоге талантливый юноша — дамский мастер переквалифицировался в ученика слесаря, а от рассказанной писательницей житейской истории повеяло глубокой печалью библейской притчи о зарытом таланте.

Вековыми истинами — о родительской любви с её пронзительной неутоленностью, с её великой радостью и горькой горечью, и о любви сыновней с её покровительственной нежностью, сменяющей детскую зависимость, и с её болью от предчувствия неизбежной разлуки полнится рассказ **Г. Семенова** «Сорок четыре ночи», внешний сюжет которого в сущности тоже незамысловатый: отец со старшим сыном осенней ночью встречает младшего сына, военного летчика, на сорок пять дней приез-

жающего в отпуск домой. Однако писатель из сотканной им вереницы всплывающих в памяти старшего брата деталей (от его лица ведется рассказ) — мечты о тетрадке в клеточку, туюска меда, выменянного на единственное сокровище бабушки — перламутровые пуговицы, боли от сострадательных деревенских расспросов: «Мама-то умерла?..» — дает почувствовать, что в жизни человека все исполнено глубокого смысла и непреходящего значения — даже альбом с фотографиями, хранящийся в бабушкином ридикюле, потому что фотографии — это воскрешенное прошлое, заставляющее с особой полнотой воспринимать настоящее, в котором сначала была мама, а потом её не стало, вследствие чего братьям открылось, что «люди умеют умирать и без войны». Точно так же, как война и её невосполнимые утраты научили колхозного кровельщика Барабанова («Барабан») радоваться обыкновенным вещам — хорошей погоде, солнцу, только что отстроенному дому соседа...

В рассказах же первого сборника **В. Токаревой** изображается то, как в обычную, уже устоявшуюся жизнь, приходит необычное, и далее автор показывает, чем это обстоятельство оборачивается для героя: врача неотложки, конструктора, художника, преподавателя по классу фортепиано, студентки, учителя французского языка в средней школе... Оказывается, каждому из них внезапно и остро придется столкнуться с самим собой, осознать в себе или обнаружить перед другими свое собственное, истинное «я». Иными словами, для встречи с собою настоящим понадобилось всколыхнуть неподвижно-обыденное существование героя. Это может сделать купленная в ларьке шапка-невидимка («Рубль шестьдесят — не деньги») или полученный в собственность тигр, которого врач неотложки Дима ещё мальчиком захотел в зоопарке и о котором мечтал всю свою скучную — оттого, видимо, скучную, что не было в ней этого самого тигра, — жизнь. Теперь мечта материализовалась — тигренок гоняет по дому, рвет когтями обивку кресел и оставляет на полу «лужи неправильной формы» («О том, чего не было»). Собственно, благодаря случившемуся читателям открывается суть мечтаний инфантильного, капризного человека, привыкшего сваливать вину за свою несостоявшуюся жизнь на отсутствие в ней личного тигра. Это ли не абсурд? Однако герой Токаревой не выходит из идеально пригнанной по себе за долгие годы роли «трагической личности», эдакого «лишнего человека», в которую он вновь имеет возможность счастливо погрузиться после таинственного исчезновения хищника.

Немаловажным художественным качеством писателя являлась его способность, по мысли С. Дмитренко¹, «*рассказывать жизнь*». Писатель **В. Конецкий** умел это делать с лихвой и прежде всего в «путевой повести», к которой также обращались Ю. Казаков, А. Битов, Д. Гранин.

Профессиональный мореплаватель, Конецкий всю жизнь сочетал писательство со службой в арктическом гражданском флоте. Отсюда за строками о море, о «застойных, длинных рассветах» и «неизменном, как само время, ритме вахт», о том, как моряки уходят в плавание и возвращаются на берег, стояло пережитое им самим, в 1956 году выступившим с первыми рассказами, в которых нашло непосредственное выражение

¹ Литература, 2007, № 22. — С. 39.

знаменитое моряцкое умение травить байки, ставшее у Конецкого высоким искусством.

Одна из последних книг 60-х годов писателя — «Соленый лед» (1968). Непосредственным поводом к её написанию были «путевые заметки». После значительного перерыва Конецкий вновь отправился в плавание помощником капитана рыболовного судна «Воровский». Увиденное во время рейсов к берегам Америки и стало реальным содержанием «Соленого льда». Но все-таки это не просто путевые заметки, о чем сам автор не без удивления замечает: «И ведь если говорить серьезно, я сейчас пишу воспоминания. И это в тридцать восемь лет».

Действительно, перед читателем предстала попытка осмыслить прожитое писателем и его поколением и, — что не менее важно всякому думающему, духовно взрослеющему человеку, — найти истоки своего мироощущения, например, откуда берется эта неодолимая тяга к красоте, цельности чувств, чистоте отношений, к доброте, а главное, потребность время от времени «смотреть на облака», зачитываться Паустовским. Возможно, всё это, — полагает писатель, — в каком-то смысле являлось противодействием окружающей суровой и жесткой жизни, решительно не допускавшей заоблачных высей. А герои Конецкого смели этому возражать. Хотя в том же «Соленом льде» автор с грустью пишет о том, как «буднично» уходил он в рейсы с рыбаками и как «буднично» возвращался, тем самым как бы говоря об «остуде» человеческих сердец, в конечном итоге становящихся равнодушными к высокому.

Вместе с тем, с позиции сформировавшейся в 60-е годы *«лагерной прозы»* заземленность жизни не являлась главным её пороком, поскольку жизнь, как засвидетельствовали страшные 30-е годы, могла быть и чудовищно несправедливой, и бесчеловечно жестокой. Впрочем, делали её такой сами люди, создавшие и упрочивающие ад советского ГУЛАГа.

«Лагерная проза» 60-х годов — это не только «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, но также «самиздатовский» поток произведений о лагерях, о репрессиях, в том числе «Крутой маршрут» **Евгений Гинзбург** (первая часть — 1967 г., впервые издан в США в 1988 г.) — автобиографический рассказ о «крутом маршруте» лагерей, протяженностью в восемнадцать лет, приведшем героиню к утрате прежних коммунистических иллюзий и обретению нового смысла жизни, укрепленного верой в Бога. Это и документальная повесть Б. Дьякова («Повесть о пережитом», 1964), воспоминания А. Горбатова, рассказы и очерки **В. Шаламова**, сложившиеся в цикл «Колымские рассказы», однако опубликованные в России значительно позже — они стали выходить с 1987 года и явились наивысшим художественным достижением в прозе подобного рода. К последней принадлежит и повесть **Г. Владимова** «Верный Руслан» (1963–1974), опубликованная в журнале «Знамя» в 1989 г. с подзаголовком «История караульной собаки», в которой мир увиден как бы глазами пса — охранника заключенных и показан через его ощущения и переживания. Выступая в повести символом покорности, верности службе, Хозяину, образ Руслана предельно оттенял трагическое положение людей в условиях тоталитаризма, воплощая авторскую мысль об искажении духом абсолютной несвободы самой природы сознания человека,

в сущности, подвергнутого, — как когда-то щенок, предназначенный пасту овец и выдрессированный в страшную караульную овчарку, — целенаправленной дрессировке. Вместе с тем, «Верный Руслан» — это и предупреждение писателя о не умирающей в обществе, в мире, идее террора и насилия над человеческой личностью. О разрушительном воздействии общества, пропитанного ложью в годы сталинских репрессий, на сознание человека, погружающееся в темноту безумия, рассказала по горячим следам, в 1939–1940 гг., Л. Чуковская в повести «Софья Петровна», увидевшей свет в «тамиздате»¹.

Фантастика шестидесятых. Значительным явлением в прозе 60-х годов явилось творчество писателей-фантастов — Кира Булычева и братьев Стругацких, создающих собственные художественные миры и поэтому заметно выделявшихся на общем фоне советской фантастики того времени, известных миллионам любителей фантастической литературы.

Кир Булычёв (псевдоним Игоря Всеволодовича Можейко, ученого-востоковеда и фалериста) начал писать фантастику в 1965 году, его первое произведение в этом роде — рассказ «Долг гостеприимства». Тогда же в одиннадцатом выпуске «Мира приключений» был опубликован сборник с семью рассказами «Девочка, с которой ничего не случится», положивший начало знаменитому булычёвскому циклу о приключениях Алисы Селезнёвой — девочки из XXI века. В первых произведениях Алиса была единственным из основных персонажей ребенком, а повествование велось от лица космобиолога профессора Селезнёва, отца Алисы. Позже основными героями, вместе с Алисой, стали её ровесники — одноклассники и друзья, и рассказ о них пошёл от третьего лица. Естественно, в цикле об Алисе присутствует весомая доля сказочности, ибо события в нём происходят и в космосе, и на океанском дне, и в прошлом, куда героиня забирается на машине времени. А главное, у Булычева нет назидательности, зато много юмора.

Второй цикл, — не менее популярный у писателя, — о вымышленном городе Великий Гусляр (прототипом которого послужил Великий Устюг Вологодской области), создавался в течение почти тридцати пяти лет, начиная с 1967 года. Город этот славный, хотя и обычный, не очень древний, но с достопримечательностями. Однако самое важное — то, что в нём происходят необычайные события, хотя жители Великого Гусляра в сущности обычные люди. Тем не менее, название сборника, открывавшего гуслярский цикл, — «Чудеса в Гусляре» (1972) недвусмысленно указывает на здешнюю жизнь как невероятную. И действительно, уже в первом рассказе «Связи личного характера» (1970) речь идет о посещении города инопланетянами. Точнее, видел их и даже общался с ними начальник ремстройконторы Корнелий Удалов. А началось всё с обнаруженного им «странного» знака «Идут дорожные работы», потому что у изображенного на нем рабочего с лопатой было три ноги. И дальше открывшаяся глазам Корнелия картина: бульдозерист — «и у него четыре руки и три глаза», разрушенная метров на тридцать дорога, лежавшая поодаль, на склоне, летающая тарелка, скопление треногих существ в

¹ Франция, 1965 г., США, 1966 г. В России повесть напечатана в 1988 году.

прозрачных шлемах, усердно приводящих в порядок поврежденную местность... — все в ней свидетельствовало о произошедшей на городской окраине непредвиденной посадке пришельцев. Впрочем, по всему видно, что для автора важно не столько открывшееся Корнелию Удалову чудо, сколько он сам, известный в Великом Гусляре как человек, у которого «сильно развито воображение», от чего всякой истории, в какую только случалось ему попадать, «придавалось, — по словам хорошо знавших его соседей, — космическое значение». Вот и сейчас они, кто, отложив дворовую игру в домино, кто, высунувшись из квартирных окон, начисто забыв о делах, о близившемся обеде, внимали очередному Корнелиевому рассказу. Переспрашивали, возражали, не соглашались, но все как один заворожено слушали Корнелия. А он, «почувствовав», «как Шехерезада, что слушатели полностью захвачены повествованием», переживает состояние, которое автор называет «праздником». И именно это слово всё расставляет по местам, помогая разглядеть в фантазере Корнелии Удалове героя сродни шукшинскому Броньке Пупкову («Миль пардон, мадам», 1967), как и он, в фантазиях возносящегося над своим обыденным и довольно заурядным существованием. В этом отношении существенно замечание автора: «...Его праздник кончился. Кончился вместе с рассказом». И главное, с его окончанием исчез тот, кто на равных разговаривал с инопланетянами, кто своим даром воображения покорял, уводил за собой, отрывал от действительности, помогал прикоснуться к неведомому... И теперь вместо него перед читателями стоял человек, который не то, что чужеземцам возразить, собственную жену боялся послушаться. Потому Корнелию Удалову только и остается, что ждать случая рассказать очередную космическую историю и в ней воспарить над собственной усредненной жизнью.

Вместе с тем у героя Булычева не все так печально, как может на первый взгляд показаться, ибо Корнелий Удалов — это знаковый персонаж булычевского цикла. В самом деле, разве может существовать Великий Гусляр без своего гусляра-сказителя, выступающего, ни больше ни меньше, хранителем духа города. Таковым и является Корнелий Удалов, ставший совершенно закономерно главным героем рассказа, с которого начался гуслярский цикл.

Кстати заметить, в цикл о Великом Гусляре вошли не только собственно гуслярские рассказы, но и связанные преимущественно с внеземными мирами, их тайнами, и одновременно обращающие к вековым проблемам человеческой жизни, например, как в «Поделись со мной...» — открывающем сборник «Чудеса в Гусляре», — к самому недостающему в многотрудном существовании человека — способности внять чужому страданию, самоотверженно откликнуться на него. Эта же мысль становится сквозной и определяющей в повести братьев Стругацких «Трудно быть богом» (1964).

Именно в годы оттепели к **Аркадию и Борису Стругацким** приходит невероятная известность. Хотя во второй половине 60-х годов, а особенно в начале 70-х, по решению партийно-правительственных органов их произведения перестают печатать, скорее всего, как неблагонадежные. Официальное признание к Стругацким пришло на рубеже 70–80-х годов. Од-

нако выстраивание векторов их фантастического мира приходится по преимуществу на время 60-х.

Фантастический мир Стругацких представляет собой силовое поле онтологических величин, и этим он выделялся на общем фоне советской фантастики 50–60-х годов, в которой преобладали бороздящие космические просторы отважные земляне, стремящиеся донести иным мирам революционные идеалы своей страны. У Стругацких же по большей мере на первый план выступала сама Вселенная, и в её пределах дети Земли были обречены нередко на ошибки, тяжелые потери и даже гибель («Путь на Амальтею», 1960). Но, главное, встреча со Вселенной обращала их внутрь себя, к тому, чем жила их душа, во что они верили, что исповедовали... Отсюда в мире Стругацких закономерные вопросы научно-технического прогресса всегда сопрягались с вопросами бытийственными — нравственно-философскими, морально-этическими (например, «Попытка к бегству», 1962).

В творчестве Стругацких 60-х годов имело место и явное отступление от традиций научной фантастики — это искрящаяся юмором и оптимизмом «сказка для научных сотрудников младшего возраста» «Понедельник начинается в субботу» (1965), события в которой разворачиваются в НИИ чародейства и волшебства (НИИЧАВО) — в коллективе веселых и добрых магов с учеными степенями. И хотя здесь, как в любой сказке, не обходится без коварства, зависти, невежества, интриг и обмана, однако в конечном итоге светлые добрые силы побеждают. Причем, в этом проявилась не только инерция сказочного жанра, но и атмосфера оттепельных надежд, ибо творчество Стругацких с его ориентацией на вековые духовные ценности, на человека со всеми его вопросами и проблемами, несомненно, впитало приоритеты оттепели. Наиболее характерным подтверждением вышесказанного является повесть **«Трудно быть богом»**: в ней с необычайной остротой поставлен вопрос о том, что делать человеку, оказавшемуся в мире, которому угрожают неумолимо надвигающиеся невежество и насилие. Что делать человеку, видящему то, чего не хотят замечать соплеменники, а, слушая его, советуют не вмешиваться? Но в таком случае может ли человек, сохраняя беспристрастность, оставаться человеком?! Ибо, как говорит молодой аристократ дон Румата, на самом деле один из наблюдателей-ученых с Земли, тайно сообщаящих данные и анализирующих обстановку на другой планете, в государстве Арканар, — «пока мы будем выжидать, примериваться да нацеливаться, звери ежедневно, ежеминутно будут уничтожать людей».

«Звери» — это подручные Ваги Колеса и сам Вага, «всемогущий, не знающий конкурентов» глава «ночной армии общей численностью до десяти тысяч человек», «десяти тысяч головорезов, отлученных всеми церквями, насильников, убийц, растлителей». Однако страшнее «зверя», чем дон Рэба, глава учрежденного им самолично министерства охраны короны, не было в арканарском государстве, ибо за ним стояла сила во сто крат ужаснее головорезов Ваги, имя которой — *серость*. Или, как отмечено в повести, — «напирающая серость», иначе, диктатура серости в Арканаре, в чем и пытался убедить своего руководителя из Института экспериментальной истории дон Румата: «Всё, что хоть немного поднима-

ется над средним серым уровнем, оказывается под угрозой». Иными словами, под угрозой всё то, что выше посредственности, по-другому, неразвитости, ограниченности, тупости, косности...

Отсюда главная мишень дона Рэбы — тот, кто «умён, образован», отчего, — заключает Румата в разговоре с коллегой из Института, — «в Арканаре скоро не останется ни одного грамотного». Однако его словно не слышат, ибо «базисная теория не предусматривает серых», и высказанные опасения Руматы — всего лишь эмоции. Но как быть в таком случае с «серым патрулем», «серыми казармами», наконец, таверной «Серая радость»? Как быть с тем, что «сотни несчастных объявлены вне закона за то, что они умеют и хотят лечить и учить свой изнуренный болезнями и погрязший в невежестве народ; ...за то, что они проникают в тайны природы, надеясь поставить эти тайны на службу своему неумелому, запуганному старинной чертовщиной народу...»? Как быть с ними, «беззащитными, добрыми, непрактичными, далеко обогнавшими свой век», а главное, невольно вставшими на пути победительного шествия серости? Лично для дона Руматы в подобной ситуации ответ существует один: бороться со «страшной тенью, наползающей на страну». Однако у Института на этот счет иная позиция: стоит ли даже во имя прогресса лишать народы отсталых внеземных цивилизаций их истории, искусственно ускоряя развитие? И получается, что Румата, по его словам, «один на всей планете» сознает бедствие серой чумы, угрожающей уничтожением тем, кто хранит и развивает мудрость и нравственность народа, — ученым и поэтам. Так в повести выплывает её основной нравственный конфликт, поставивший дону Румату перед выбором: участие в судьбе Арканара или безучастность к ней. Но выбрать последнее — означает отдать на растерзание серости великого поэта Цурэна, «прирожденного инженера» отца Кабани, «высокоученого доктора» Будаха... Серая топь и так уже успела поглотить «тысячи других, пусть менее талантливых, но тоже честных, по-настоящему благородных людей», включая тех, кто делал город местом радости: «уличных певцов, рассказчиков, плясунов, акробатов», а все потому, что «она не встретила отпора». Вот почему Румата посчитал своим нравственным долгом выбрать участие в судьбе арканарцев. Хотя его руководитель дон Кондор (он же Александр Васильевич) напомнил ему в их разговоре о том, что для народа Арканара они — боги, а потому им нельзя «запачкать душу, ожесточиться»: «Пусть они (арканарцы. — Л.К.) режут и оскверняют, мы будем спокойны, как боги». Однако Румата думает иначе. Он не может остаться в стороне, видя, как к власти приходят «средневековые фашисты». Он, «бог», вмешивается в дела земные, идет в бой, мстя за свою возлюбленную Киру, за мальчика-слугу Уно, ставшего почти другом, за многих чистых и прекрасных людей, погибших в трясине серости, убитых на его глазах. И это небожественное поведение героя вполне осознанное. Для Руматы перестать быть богом — единственный способ остаться человеком. Безусловно, он вступает в свою безнадежную войну. Но ведь и впрямь бывают поражения ценней всякой победы, особенно когда так важно остаться человеком. Богом быть трудно — это понимает Румата, предлагая Будаху вообразить, что тот может дать со-

вет всевышнему. Однако человеком быть ещё труднее. Румата нашел в себе силы им быть и остаться.

В 1966 году в ленинградском сборнике «Эллинский секрет» и в журнале «Байкал»¹ было напечатано (и больше не переиздавалось — по причине злого сатирического начала — вплоть до перестройки, зато не выходило на русском языке за рубежом) одно из лучших произведений Стругацких — «Улитка на склоне», сложная и по композиции, и по смыслу повесть о Будущем, о Человеке, о Цивилизации. Авторы показывают Лес на своеобразной и довольно отсталой планете, где оказался биолог Кандид, и Управление, занимающееся изучением таинственного Леса. Хотя в действительности Управление занимается самим собой, а Лес живет своей жизнью. И вновь, как и в «Трудно быть богом», авторы обращаются к вопросу о прогрессе, и прежде всего — какими средствами он достигается. Так, в Лесу на смену самым отсталым племенам приходит более развитое племя, состоящее только из женщин. Поэтому для увеличения своей численности они воруют женщин из старого племени. К тому же новое племя живет в озерах, поэтому они заливают водой деревни, где не осталось женщин, — за ненадобностью, не думая об оставшихся в них мужчинах. Впрочем, старые племена — из-за отсутствия женщин — в принципе обречены на вымирание. Отсюда подобный прогресс трудно назвать прогрессом, ибо он достигается агрессией и умерщвлением старого.

В 1967 году Стругацкими была закончена ещё одна повесть — «Гадкие лебеди», судьба которой стала наиболее драматичной по причине отказа журналов и издательств в её публикации. Через пять лет без ведома авторов переданные за границу «Гадкие лебеди» вышли отдельным изданием. В повести выражалась надежда на обретение людьми достойной и счастливой жизни. И произойдет это, — по мысли авторов, — благодаря детям, самым чистым и совершенным созданиям во Вселенной. Не случайно Румата «иногда думал, как здорово было бы, если бы с планеты исчезли все люди старше десяти лет».

«С моей потусторонней точки зрения...» Так любил говорить Венедикт Ерофеев², автор поэмы «Москва — Петушки» (1969), которая поста-

¹ Байкал, 1968, № 1, 2.

² Театр, 1991, № 9. — С. 98. Венедикт Васильевич Ерофеев (1938–1990) родился в семье железнодорожника. С 1946 года, после ареста отца, вместе с братом проводит несколько лет в детдоме. Окончил школу с золотой медалью, поступил на филфак МГУ, откуда был отчислен, по собственной версии, за «нехождение на занятия по военной подготовке». Впоследствии пытался продолжить образование в Орехово-Зуевском, Коломенском, Владимирском пединститутах. Обладал феноменальной памятью, активно занимался самообразованием. С детства отличался сдержанностью и независимостью характера (в школе отказывался вступать в детские и юношеские советские организации), что позднее вылилось в принципиальную маргинальность и бездомность (Ерофеев сменил множество занятий: от грузчика и участника геологоразведочной партии до дежурного отделения милиции). Принял католичество. Скончался от рака горла через год после первой публикации (со множеством купюр и искажений) своего главного труда — поэмы «Москва — Петушки» в журнале «Трезвость и культура» (1988–1989). Перу Ерофеева также принадлежат написанные в разные годы записки и эссе («Записки психопата», 1956–1958; «Благая весть», 1965; «Васи-

вила его имя в один ряд с именами лучших русских писателей. Хотя ее путь к широкой читательской аудитории получился долгим¹.

«Москва — Петушки» — многоплановое и многослойное произведение, с использованием большого цитатного слоя, — явного и неявного, — источником которого являются античная мифология, Библия, фольклор, русская и зарубежная литература, советская литература и печать и пр., что непосредственно свидетельствует о большом и развернутом диалоге автора с мировой культурой в целом. Если говорить более конкретно, то текст «Москва — Петушки» пронизан отсылками к Гоголю, Достоевскому, Радищеву, Пушкину, Шекспиру, Стерну, Рабле, Данте, в особенности к поэтам Серебряного века (Блоку, Ходасевичу, Мандельштаму и др.), к Маяковскому, Светлову, Окуджаве, Галичу и т.д. и т.д. Причем не только в аспекте стилистики, но, например, герои состоят из «частиц» различных персонажей мировой литературы². Так, следующий по дороге в Петушки Веничка заставляет читателя вспомнить путешественников Радищева и Карамзина, Йорика Стерна. И тот же Веничка, обладая разнообразным спектром познаний и интересов, выводит на страницы поэмы и Симону де Бовуар, и Марата, и Канта... Вообще необычайный кругозор, глубина и неординарность мышления героя-повествователя у Ерофеева вполне закономерны и легко объяснимы. Наделив его собственным именем, автор представил Веничку своим двойником. И тем самым через героя, непринужденно беседующего с читателями, он заговорил о себе, более того, вступил в разговор с собою же, при этом раскрывая, нередко предельно обнажая, себя «внутреннего», личную систему ценностей, из которой, в свою очередь, — что вполне естественно в ситуации с героем — «alter ego» автора, — целиком исходят смысл жизни Венички и его искания³. Обнаружению последних в немалой степени способствовал жанр поэмы «Москва — Петушки» — поэмы-«путешествия» с ярко выраженной стернианской парадигмой⁴, ключевым слагаемым которой является собственно герой сентиментального путешествия.

лий Розанов глазами эксцентрика», 1973; и др.), пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1985), утерянный роман «Дмитрий Шостакович» (1972).

¹ В СССР поэма распространялась в самиздатовском виде и впервые была напечатана в Израиле (1973), затем в 1977 году в Париже, после чего в течение небольшого срока переведена на многие языки мира. На родине же поэму напечатали только в эпоху перестройки в 1988–1989 гг. По просьбе Ерофеева при выходе «Москва — Петушки» отдельной книжкой на неё будет установлена цена 3 рубля 62 копейки (столько стоила поллитровая бутылка водки во время написания поэмы о том, как в электричке по 125-километровому железнодорожному маршруту «Москва — Петушки» едет пьяница Веничка к безымянной возлюбленной и своему ребенку).

² Яблоков А.Е. «Очарованный странник» Адам в поисках Лилит Мармеладовой // Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверской государственный университет. 18–21 мая 2000 г. <http://moskva-petushki.ru>

³ Яблоков А.Е. «Очарованный странник» Адам в поисках Лилит Мармеладовой.

⁴ Банах И.В. Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» // Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверской государственный университет. 18–21 мая 2000 г. <http://moskva-petushki.ru>

Будучи сущностно родственным данному типу героя, ерофеевский Веничка привнес в поэму «эстетику трогательного, слабого, не-героического, способную вызвать искреннее человеческое сочувствие и сострадание»¹, ибо кто, как не он, кого тот же ресторанный вышибала воспринимал не более чем «дохлой птичкой» или «грязным лютиком», нуждался в этом самом сочувствии и сострадании. Уже с первых страниц тихий и боязливый, он лелеет надежду, что «если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы», подобно ему, «тих и боязлив, и был бы так же», как он, «ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом», — то «как хорошо бы!» было, — восклицает Веничка и исключительно по этой причине мечтает найти «уголок, где не всегда есть место подвигам», и тогда он «согласился бы жить на земле целую вечность». Между тем в подобный «уголок» герой как раз и отправляется, садясь в электричку «Москва — Петушки». Там не будет, — Веничка это знает, — «никаких энтузиастов, никакой одержимости», а только «всеобщее малодушие». И, следовательно, там человеку можно быть «грустным и растерянным», «медленным и неправильным», неуверенным, словом, быть самим собой и самому по себе, а значит, быть отдельным ото всех и во всем. Остается единственное — доехать в тот райский «уголок». Тем более, что в здешний «рай», который жизнь предлагает, — в Кремль, у Венички не получается попасть: «когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал», откуда как раз отправляется электричка в Петушки. Вот такая фантаσμαгория. Хотя, возможно, это ничто иное как осознанный, однажды и навсегда сделанный Веничкой выбор в пользу *по-ту-сторонней жизни*, где не существует давления общественного мнения, где не настаивают пить сообща и в уборную ходить тоже сообща... Этим, собственно, и можно в первую очередь объяснить необходимость бесконечных возлияний героя — именно как желание с помощью алкогольных видений прорваться сквозь нестерпимое *посюстороннее* существование. Иными словами, у Ерофеева дар алкоголя — это не дар забвения, как, скажем, в «Трудно быть богом» братьев Стругацких: Цурэн, отец Кабани, отец Гур пьют единственно оттого, чтобы не помнить о серости в Арканаре. Вместе с тем пьянство Венички обусловлено и «потребностью самосохранения»² перед «звериным оскалом бытия», что, впрочем, не ограждает его тихую и боязливую душу от столкновения с бездушной грубостью «страшного мира». Мир наваливается на Веничку, как те — «трое в белом», «палачи», вытолкнувшие героя — «о, боль такого позора!» — из зала ресторана. «Страшный мир», как притаившийся зверь, смотрит на него «чернотой за окном» электрички, издевается искушениями Сатаны, загадками Сфинкса, обращает дорогу по направлению к «раю» вспять, насильно возвращает в городской «ад», чтобы затем окончательно настичь и всадить в горло шило — жало! — смерти.

¹ Там же.

² *Фадеева-Ищук Н.И.* В. Ерофеев. «Москва-Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория // Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверской государственный университет. 18–21 мая 2000 г. <http://moskva-petushki.ru>

И, тем не менее, хрупкий и уязвимый Веничка не уступает «этому страшному миру». Что смерть, настигшая его в подъезде, когда смертоносно само течение жизни! Однако Веничка верует: «Моё завтра светло». И эта вера заполняет его целиком, делая «бесконечно посторонним» ко всему тому, что «повседневно... занимает» окружающих, а именно «житейский вздор», заставляющий героя затуманивать своё сознание алко-голем, чтобы не воспринимать рутину повседневного («Весь житейский вздор так надломил меня, что я... не просыхаю»). Но «о том, что *меня* занимает, — говорит Веничка, — об этом никогда и никому ни слова». И сразу вспоминается поприщинское («Записки сумасшедшего» Гоголя) «Ничего, ничего... молчание», — как завеса, скрывающая от чужих ушей сокровенно-интимные чувства героя.

И все же Веничка не выдерживает. Подобно булгаковскому повествователю («За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?.. За мной читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!») он зовет читателя: «Поезжайте со мной — о, вы такое увидите!..» Потому что там... за Храпуновым и Фрязиным, есть блаженная страна, «где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин», а в ней — «эта девушка с глазами белого цвета...», «рыжие ресницы, опущенные ниц, и колыхание форм, и коса от затылка до попы...» И ещё одним несказанным счастьем обладает Веничка, а именно в коконе слившихся неба и земли «распускается» его «младенец», «неизвестный» возлюбленной, но для героя он «то же самое», что и она, — красота и любовь, а вместе — воплощение гармонии, которой нет в «кремлевском раю». Поэтому Веничку так тянет «каждую пятницу» оказаться по *ту сторону* жизни, т.е. не в Москве, а в Петушках. Однако, как засвидетельствовал финал поэмы, в «потустороннюю» жизнь не ходят поезда. Отсюда Петушки — подобно Тимбукту, Шангри-ла... — всего лишь страна грез, заведомо недостижимая гармония в низком, безобразном, грязном существовании, где ангелы оборачиваются злыми смеющимися детьми и Бог молчит. И все же Веничка, — как он сам признается в воображаемом разговоре своему мальчику, — похож на ту сосну, что «смотрит только на небо, а что у неё под ногами — не видит и видеть не хочет...» Так и он предпочел быть устремленным от земли к небу, потому и избрал для себя «потустороннюю точку зрения». Причем, высокую одухотворенность последней не застит ни эпатажность сюжета поэмы «Москва — Петушки» и фигуры самого Венички, ни откровенно гротесковый, фарсовый характер повествования, отражающий никчемность жизни героя, ибо в конечном итоге она оправдана Веничкиной непреодолимой устремленностью к идеалу¹.

¹ В последнее время высказывается мнение, что поэма Вен. Ерофеева отвечает многим принципам и особенностям постмодернистской литературы. Л.А. Трубина, включая поэму в эту художественную систему, пишет (специально для нашего учебника): «Поэма синтезирует в себе множество жанровых и стилистических традиций: мениппеи и народно-смеховой культуры (картины возлияний, испражнений, идея жизни-пира); сентиментального путешествия и «поэмы», родственной «Мертвым душам» (сюжетная посылка — дорога главного героя из Москвы в Петушки и его возвращение обратно); мистериально-религиозного, житийного повествования («страсти героя», его искушения, его соотнесенность с фигурой Христа); риторического диало-

«Русский писатель. Певец Абхазии». Среди писателей, вошедших в литературу в годы оттепели, был уроженец Абхазии **Фазиль Искандер**¹. Много позже в беседе с критиком, автором книги о его творчестве, Н. Ивановой, он охарактеризовал свою литературную позицию следующим образом: «Я русский писатель, но певец Абхазии». И действительно, после окончания Литературного института оставшись жить в

га (обращение к Богу, к читателям) и лирико-патетической декламации (лирические рассуждения героя); натуралистической прозы (физиологически-подробные описания «низких» ощущений героя); психологически достоверной современной вариации на тему «маленького» и «лишнего» человека (непринятие героя обществом, его убийство в финале); утопической фантазмагии (история петушковского бунта) и др. Подобное смешение различных элементов не менее характерно для постмодернистской поэтики, чем и иронически-травестийный тон повествователя, его намеренное обращение к самым «низменным», андеграундным темам (пьянство, сквернословие, соитие) и героям — беспробудным пьяницам, дуракам и скотам. Но поэма многослойна, ее задачи неоднозначны. Безусловно, она представляет собой открытый иронический вызов, прежде всего официальной советской культуре, «мифы» которой она с удовольствием развенчивает (миф о герое Стаханове, о Фанни Каплан и др.). «Ложным» героям и ценностям у Ерофеева карнавально противопоставлены «нищие духом» — рабочие, пассажиры электрички «Москва-Петушки» и ее контролер, отличающиеся поголовным пьянством как особой метой внутренне независимых, «подлинных» людей. Вступает Ерофеев в опасно-непочтительный диалог и с русской и европейской литературной традицией (например, Гете вполне может оказаться в его интерпретации тайным пьяницей, а гоголевские и пушкинские мотивы духовных поисков оборачиваются тривиальными пьяными посиделками). Герой поэмы, носящий подчеркнутое имя-маску Венички, не стесняется фамильярно обращаться к самому Господу с довольно двусмысленным вопросом «Что мне выпить, Господи, во имя Твое?» и доказывает бытие Его посредством анализа алкоголической икоты; Веничке видятся ангелы, его искушают бесы, мешая прорваться из столицы страны Москвы в светлый рай Петушков. Гротескно травестируя темы и мотивы «высокой» литературы, — жажда Духа и Бога, отверженность интеллигентного героя толпой, невозможность реализовать себя ни в любви, ни в служении и сострадании к людям — Ерофеев парадоксальным, «юродивым» способом возвращает им, затасканным и оболганным культурой, их истинный смысл, их первоначальное значение. Подобно древнерусским юродивым и скоморохам, существам абсолютной духовной свободы, Ерофеев комически выворачивает привычное и обыденное, стремясь сорвать с него всяческие покровы, «дойти до самой сути», обнажить (в переносном и прямом понимании) острейшую жизненную коллизию: историю нравственного и человеческого умирания героя, его страстного желания «воскреснуть» и его финальной трагедийной оставленности (его ангелы хохочут, как бесенята, а его Бог — молчит). При всем различии оценок и трактовок поэмы невозможно отрицать влияния этого текста на дальнейший литературный процесс, той стилистической, языковой и тематической «революции», той завораживающей энергетики, чувства поразительной эстетической свежести и независимости, которые поэма в себе заключает».

¹Фазиль Абдулович Искандер (р. 1929) — сын депортированного в 1938 г. иранца, родился и воспитывался в Абхазии. Учился в Московских гуманитарных вузах (поступил в Библиотечный институт, затем перешел в Литературный институт им. А.М. Горького). В 50-е годы, поработав в провинциальной абхазской прессе, возвращается в Сухуми, где в 1957 году выходит его первая книга стихов «Горные тропы». В 50–60-е годы наравне со стихами пишет рассказы. В 1966 году «Новый мир» публикует сатирическую повесть «Созвездие Козлотура», принесшую автору широкую известность.

Москве, в повестях и рассказах Искандер постоянно обращался к родной земле.

Начинал он как поэт — выпустил несколько сборников стихотворений. Однако знаменитым его сделала повесть «Созвездие Козлотура», опубликованная в августовском номере «Нового мира» за 1966 год — острая сатира на общественно-хозяйственную кампанейщину, нередко противоречащую здравому смыслу, опирающуюся на дутые, порой фантазмагорические начинания. Так, в своей новомирской повести Искандер живописал разрастающуюся, как снежный ком, некую кампанию по разведению козлотуров. А поводом к пуску «козлотурова» моховика стала небольшая заметка руководителя отдела сельского хозяйства газеты «Красные субтропики» Платона Самсоновича о селекционере, «которому удалось скрестить горного тура с обыкновенной козой». И всё бы ничего, но о «спокойно пасущемся среди домашних коз» первом козлотуре прочитал «большой человек, хотя и не министр, однако никак не меньше министра по значению», после чего глубокомысленно изрек: «Интересное начинание, между прочим», и этого хватило, чтобы механизм очередной кампании тотчас был приведен в действие.

После «Созвездия Козлотура» Искандера обвинили в «плачевном отсутствии сынолюбия по отношению к отчету краю». Между тем в повести, напротив, присутствовало необычайно много любви к родине, но любви особого толка, определенной писателем в одном из интервью как «оскорбленная любовь», воплощаемая в тексте как раз посредством сатиры. И действительно, в рассказе об исполненной бессмыслицы «козлотуризации» звучит горькая мысль автора о том, что происходит вся эта козлотуровская фантазмагория в крестьянской жизни, в которой искони торжествует здравый смысл. Наблюдая за всем происходящим, выламывающимся из гармоничного и целесообразного природного мира, простые колхозники высказывают свои соображения, но делают это по-абхазски, ибо то, что они говорят, — «эта сволочь перекалечит наших коз», «чтоб я его съел на поминках того, кто это придумал», — противоречит официальному идеологическому лозунгу: «Козлотур — это наша гордость», — заслоняющему подлинную жизнь природы и человека — разумную и осмысленную.

Горько автору сознавать и то, что завершившаяся кампания не замедлит смениться новой, ибо — по всему видно — неискоренима в людях привычка жить «в ногу» с политическими лозунгами и программами, подтверждением чему является Платон Самсонович, «крестный отец» козлотура, уже грезящий о новом всенародном начинании: «Если в пещеру провести канатную дорожку, туристы могли бы прямо с теплохода перелетать в подземный дворец, по дороге любуясь дельтой Кодора и окрестными горами». И, стало быть, вечен Козлотур! Вот уже и созвездие его на небе чудится автору... Хотя, как засвидетельствовала повесть Искандера, «авторский смех был не только уничтожающим, но и жизнеутверждающим»¹. Ибо под небом с привидевшимся на нем созвездием Козлотура лежит земля, на которой вопреки надуманным кампаниям торжествует невыдуманная жизнь с хлебом, вином, вековечным чело-

¹ Иванова Н. Точка зрения. О прозе последних лет. — С. 133.

веческим трудом, «дедушкиным домом с его большим зеленым двором, со старой яблоней...» И эта сопровождающая воспоминания о днях детства лирическая интонация автора с той же страстью, что и смех в повести, защищала истинные жизненные ценности.

В 60-е годы в литературу пришел и **В. Войнович**, напечатавший свои первые произведения — повести «Мы здесь живем» (1961), «Хочу быть честным» (1963) — в «Новом мире». В 1967 году он пишет веселую и острую вещь — «Два товарища», отмеченную явным влиянием «Трех товарищей» Э.-М. Ремарка.

Первый прозаический период Войновича отличала его талантливая способность доподлинно точного и нелюбимого изображения жизни со свойственным ей социально-психологическим абсурдом. И это остро почувствованное и глубоко личностно переживаемое состояние жизни в конечном итоге определяет содержательно-стилевую доминанту прозы Войновича в целом, а именно мощную сатирическую тональность повествования в ярко выраженном гротесково-фантастическом изводе, одновременно сдобренную тем, что впоследствии будут называть «знаменитым юмором Войновича». Безусловно, истоки художественной природы его прозы — в карнавале, в русской народной сказке, в гоголевской и щедринской поэтике. Вместе с тем под пером писателя неуклонно кристаллизовалась оригинальная авторская модель мировидения, которую в настоящее время определяют как трагикомический гиперреализм. Воплощением последнего является роман Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», состоящий из двух книг, — «Лицо неприкосновенное» (1963–1970) и «Претендент на престол» (1979), — впервые вышедших на Западе. Первая публикация «Чонкина» на родине состоялась в 1989 году в «Юности» и имела безоговорочное читательское приятие в противовес официальному негодованию генералов, усмотревших в романе «осмеяние» и даже «глумление» над Красной Армией. Понятно, что причиной этому послужил характер главного героя, простодушного и по-детски беззащитного, недвусмысленно отсылающего к сказочному Ивану-дурачку и гашековскому Швейку. Между тем именно наивный взгляд Чонкина, на деле исполненный необычайной мудрости, помогал автору показать немалую противоестественную абсурдность советской действительности. В то же время, несмотря на присущую романному повествованию неприкрытую язвительность гротеска, оно было исполнено любви и сочувствия к маленькому человеку, каковым является герой Войновича.

1970-е годы в развитии прозы тесно связаны с 1960-ми, но имеют и существенные отличия. Это, прежде всего, — эпоха расцвета философской прозы, романа-мемории, гротесковых тенденций в литературе. Прозе этого периода свойственно ослабление сюжетного начала в пользу философских исканий, пространных экскурсов во внутренний мир героев. Художники этого периода отразили серьезное неблагополучие в духовной жизни как отдельного человека, так и общества в целом. Интерес к духовной сфере привел к некоторому ослаблению «шестидесятнических» тенденций, характеризующихся сосредоточением на социально-критическом пафосе. От социальных и нравственных конфликтов «оттепельного»

периода литература обратилась к рассмотрению бытийных вопросов, к определению «меры человечности», заложенной в каждом современнике, к новому восприятию человека в контексте общественного и исторического процесса.

Проза 1970-х годов отличается также резкой стилистической неоднородностью, сочетая в себе и произведения, развивающие реалистические традиции, и остросюжетную литературу, и прозу философскую, и прозу игровую, и тексты «русского постмодернизма». К тому же, как правило, следование тому или иному стилистическому направлению предопределяло и тематико-идеологическую специфику произведения, и его печатную судьбу (официально признанным «методом советской литературы» по-прежнему оставался «метод социалистического реализма», хотя и несколько «скорректированный» теорией «соцреализма как «открытой» художественной системы», принявшей тезисы Роже Гароди вопреки критическим усилиям М.А. Лифшица). Поэтому, помимо собственно стилистических различий, между авторами названной эпохи существовали и серьезные «экстралитературные» границы: творчество одних вполне вписывалось в поле социалистического реализма, другие пытались соблюсти некий компромисс, третьи принципиально не печатались государством, уходя в «сам»- и «тамиздат». Тем самым внутреннее многообразие оборачивалось обманчивой внешней монологичностью. При этом общелитературной тенденцией, характерной для большинства прозаических направлений, было повышенное внимание к проблемам, связанным с определением места и роли человека в обществе, цели и смысла человеческого бытия.

Эпоха 70-х во многом являлась «последовательницей» предыдущего литературного этапа, творчески развивая и осваивая предшествующие литературные открытия и достижения («оттепельная» проза, «молодежная» проза, военная проза, деревенская проза, философская проза и т.д.). С другой стороны, именно в 70-е годы появляются произведения с нереалистической стилиевой доминантой, возрождаются и переосмысливаются игровые, гротесковые, модернистские традиции. Совокупностью перечисленных выше особенностей литературного и социального плана и определяется литературный процесс 70-х годов.

Развитие «оттепельных» идеалов в прозе 70-х годов. О.М. Куваев (1934–1975)¹ начал печататься с 1957 года, в 60-х выходили сборники его рассказов, посвященные путевым и охотничьим впечатлениям («Зажгите огонь в океане», 1964; «Чудаки живут на Востоке», 1965; «Весенняя охота на гусей» (два различных одноименных сборника, 1967 и 1968); «Птица капитана Росса», 1970; «Тройной полярный сюжет», 1973). Для

¹ Олег Михайлович Куваев происходил из семьи начальника железнодорожной станции и сельской учительницы. В юности увлекался охотой и книгами о путешествиях, в зрелом возрасте его читательские предпочтения близки «канону шестидесятника» (Дж. Лондон, Э. Хемингуэй, Г. Мелвилл). После окончания Московского геологоразведочного института добился распределения на Чукотку, где в течение нескольких лет работал начальником разведывательной партии (этот поступок можно назвать своего рода реализацией идеалов шестидесятников). Исследовал Певек, Магадан, остров Врангеля.

творчества Куваева этого периода характерна шестидесятническая вера в торжество человеческих возможностей, способных преодолеть как законы природы, так и рутину повседневного быта и условностей. Куваевская проза развивает мысль о жизни-«подвиге», увлекательном, самоотверженном приключении.

В середине 70-х Куваев создает роман «Территория» (1974). Внимание писателя отдано прежде всего сильным, энергичным характерам, человечески «состоятельным» людям («Человеку с большой буквы»), готовым к настоящим поступкам, к самозабвенному труду, к фанатичной преданности своей идее или же к напряженному поиску «единственно верного» пути на земле. Среди героев, так или иначе разделяющих идеологию «шестидесятничества» и вызывающих безусловное авторское сочувствие, можно назвать Пугина и Калдина, положивших жизнь на обустройство северных земель, Монголова и Куценко — настоящих профессионалов, увлеченных работой, и даже облагороженных создающим трудом «бичей» Бога Огня, Ваську Феникса. Особенно интересны Куваеву фигуры главного инженера геологического управления Ильи Николаевича Чинкова — Будды, сконцентрировавшего в себе основные достоинства ученого-практика (четкое знание своей цели и собственных возможностей, безоговорочная преданность делу, желание своими трудами оставить по себе добрую память), и его «ученика» Сергея Баклакова, проходящего в романе путь от самолюбивого приверженца ложных идеалов до истинного мастера, готового держать ответ за судьбу вверенного ему дела и людей. И если автор при определенных условиях готов простить молодости ее жажду самоутверждения, то эгоизм и карьеризм ненавистны ему в любых своих проявлениях. Философскую ноту в повествование вносят размышления пастуха оленей старика Къея о месте человека в природном космосе, о смысле человеческой жизни. Куваев уверен в абсолютной ценности творческого труда, что символически подтверждается, например, историей мавзолея в Хиве, называемого по имени своего создателя, а не хозяина.

В романе «Правила бегства»¹ писатель отходит от любимой им и насквозь «шестидесятнической» фигуры исследователя-энтузиаста и рассматривает «бегущих» от жизни рефлектирующих персонажей (бывших филолога Возмищева, юриста Мельпомену, лесорубов Северьяна и Поручика). Однако сюжет романа — попытка организатора оленеводческого совхоза Рулева остановить «бег» героев, вернув им веру в собственные силы, во многом продолжает традиции 60-х. Однако финал романа (как первый его вариант — открытый, так и второй — гибель героев в «памятной северной катастрофе») указывает на неуверенность писателя в реализуемости столь высоких и прекрасных замыслов. Косвенно такая неуверенность может служить свидетельством конца эпохи шестидесятников.

Для творчества **А.И. Приставкина** (1931–2002)² конца 1950-х — на-

¹ Опубликован в 1980 г.

² Анатолий Игнатьевич Приставкин остался во время войны сиротой и воспитывался в детском доме, откуда сбежал 14 лет от роду. Работал на консервном заводе, с юности писал стихи, участвовал в самодеятельности. После службы в армии окончил

чала 1960-х годов наиболее характерными становятся производственно-психологические очерки «Записки моего современника» (1964), созданные в эстетике популярной шестидесятинической «молодежной прозы» о всенародных стройках, но не лишённые и определенной назидательности, мыслившейся неизбежной при обращении к «молодому поколению».

Более зрелая проза Приставкина о Сибири внешне также соответствовала «официальным» требованиям и публиковалась в казенных сериях («По земле Российской», «Письма с заводов истроек» и др.). В ней наряду с очерковостью, слышны уже и автобиографические ноты, и поэтическое любование окружающей природой («Селигер Селигерович», 1964; «Ангара-река», 1971; «На Ангаре», 1975 (премия СП СССР в 1978), «Возделай поле свое», 1981).

Впоследствии печальный финал молодежного движения энтузиастов-шестидесятников был осмыслен Приставкиным в романе «Городок» (авторское название «Вор-городок»), оконченном в конце 70-х годов, но опубликованном уже в перестроечный период. Его героями стали «повзрослевшие» рабочие «комсомольских строек», разочаровавшиеся в романтических идеалах «костров и палаток», мечтающие о налаженном быте и незаконно возводящие из ворованных материалов собственный «городок»-коммуну. Стремление преодолеть одиночество и оставить кочевую жизнь, построить свой дом, «пустить корни» наталкивается на бюрократические препоны, а снос городка оборачивается для его обитателей жизненным крахом.

Наибольшую известность принесли Приставкину его произведения о детях-сиротах, щемяще пронзительные, острохарактерные, полные подлинных подробностей и ужасающих трагедий. В основу «сиротской прозы» лег собственный опыт писателя-детдомовца. Темой нравственного становления ребенка во враждебном социуме, неприятия детским сердцем безжалостных законов среды, шоковых потрясений от потери близких, от несправедливости и нарушения элементарных норм человечности объединены повести «Солдат и мальчик» (1977), «Ночевала тучка золотая» (1987), «Кукушата» (1989). История эвакуированных в Чечню вместе с детдомом братьев Кузьмёнышей («Ночевала тучка золотая»), рассказанная правдиво и убедительно, с предельной долей искренности и сострадания, разворачивается на фоне чеченской драмы 40-х годов (в 90-е это повествование приобрело новое звучание в связи с военными действиями в Чечне). Душа ребенка отказывается принимать национальные различия, придуманные взрослыми, пытается преодолеть окружающий ужас (смерть одного из братьев) — новой привязанностью, любовью (к такому же сироте-чеченцу). Жуткой судьбе детей репрессированных родителей посвящена повесть «Кукушата». Описание невероятной жестокости, с которой сталкиваются дети, производит тяжелое впечатление, несмотря

Литературный институт имени А.М. Горького. И хотя обучался в семинаре поэта Л. Ошанина, впоследствии бросил поэзию, занимаясь исключительно прозой. В студенческое время работал на строительстве Братской ГЭС, эти впечатления отражены во многих его «сибирских» произведениях, адресованных преимущественно юношеству («Мои современники», 1959; «Костры в тайге», 1964; «Страна Лэпия», 1960).

на финальное «возмездие» убийцам, свершившееся как будто бы из иного мира.

Развивая гуманистические традиции классической русской литературы, Приставкин на примере «детских сюжетов» старается привлечь внимание к проблемам нравственного здоровья общества, обострить конфликт между преступным безразличием и необходимостью деятельного сочувствия, нравственного очищения состраданием.

«Национальная эпопея». Другую стилистическую нишу литературного процесса занимает проза, исследующая особенности национального характера с помощью эпического жанра. Сам по себе жанр эпопеи, призванный живописать народную судьбу, становление этноса в условиях крупномасштабных исторических перемен, внеидеологичен и довольно многогранен в стилистическом отношении. Однако в 70-е годы «национальный эпос» часто либо идеологизирован, либо носит заметно «про-русский» уклон. Образно говоря, ощущение исчерпанности советского строя поощряло писателей определенного круга к художественному утверждению советской силы и мощи. К тому же оживление дискуссии о национальных корнях, связанной во многом с появлением «деревенской прозы», не могло не проявиться и в активизации эпического жанра.

На этой стезе пытался отличиться **А.С. Иванов (1928–1999)**¹. В своем творчестве Иванов всегда тяготел к монументальным полотнам, построенным по канонам соцреализма: конфликты у Иванова носят социально-классовый характер (иногда с элементами детектива), система образов отличается четкой поляризацией на «своих и чужих»; сюжетно его произведения посвящены истории сибирских деревень, иллюстрирующей собой общероссийскую победу социализма. Жизнь представляется Иванову аренной беспощадной борьбы добра со злом, где зло вызвано происками бывших капиталистов и классовых врагов, а добро есть «вечный зов родной земли и родного народа, совершившего невиданную еще в истории человечества революцию» («Живая красота творчества»). При этом даже благожелательная критика не могла не поставить в упрек Иванову излишнего увлечения бытовыми зарисовками, растянутости и надуманности диалогов и поступков, непоколебимого нравственного максимализма персонажей, противоречащего законам психологической реалистической прозы и заставляющего вспомнить «нормативную поэтику» 30–50-х годов. Не менее прямолинейны и используемые Ивановым символы «повители» — растения-паразита (в одноименном романе о собственных инстинктах), «тени и полдня» (света и тьмы) — в романе о

¹ Анатолий Степанович Иванов родился в Восточно-Казахстанской области, там же уже школьником трудился в колхозе. После школы поступил на факультет журналистики Казахского университета. Еще студентом начал печататься. Был редактором районной газеты в Новосибирске. С 1958 года — член Союза Писателей СССР, лауреат многочисленных премий (Государственной, Ленинского комсомола, КГБ СССР, Герой Социалистического труда), литературный и партийный функционер (член правления, а затем секретарь Союза Писателей), депутат Верховного Совета СССР. С 1972 года — главный редактор журнала «Молодая гвардия», известного своей ориентацией на советскую идеологию и традиционные патриотические ценности.

религиозных фанатиках. Самые известные произведения Иванова — романы «Повитель» (1958), «Тени исчезают в полдень» (1963), «Вечный зов» (в двух книгах, 1970 и 1976)¹. Однако все так называемые «эпопеи» Иванова несут на себе ярко выраженный и неуничтожимый отпечаток вторичности.

П.Л. Проскурин (1938-2001)² не обладал сколько-нибудь большим талантом. Его произведения 1960-х годов («Глубокие раны», «Исход», «Горькие травы») не выходили за рамки типичных произведений соцреализма. В 1970-е годы Проскурин пережил, возможно, мировоззренческий кризис и перелом, потому что его последующая проза оказалась далека от ортодоксальной социалистической идеологии и подверглась очевидному влиянию «деревенщиков». Во всяком случае, если судить по произведениям 1970-х — 1980-х годов, он разделил их отдельные представления и идеалы. Так, главным героем известной трилогии Проскурина «Судьба» (1972), «Имя твое» (1977), «Отречение» (1987–1990) становится Захар Дерюгин, олицетворяющий проскуринское понимание русского национального характера: талантливый председатель колхоза, подлинный «хозяин земли», обаятельный, энергичный, по-мужски состоятельный. Он являет собой почти идеальный народный эпический тип, а конфликт с социалистической бюрократией придает Дерюгину ореол «народного заступника» и борца с системой. В отличие от А. Иванова, воспевающего социалистический строй, Проскурин критически относится к советской действительности, отдавая приоритет исконным народным ценностям, пытаясь средствами литературы возродить народное крестьянское мирознание, эпически воссоздать «крестьянский космос». Данная писательская задача реализуется Проскуриным в первой части трилогии, где «эпическая широта охвата» жизненного материала

¹ Прямолинейная четкость, цельность и простота коллизий и персонажей Иванова в сочетании с острыми сюжетами сообщали его книгам успех у массового и невзыскательного читателя, а для кинорежиссеров служили превосходной основой для телевизионного воспроизведения, в котором игра актеров могла снять надуманность ситуаций («Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» стали материалом для довольно популярных телевизионных сериалов советской эпохи).

² Петр Лукич Проскурин родился на Брянщине, в крестьянской семье, во время фашистской оккупации отец Проскурина был сельским старостой, потом отступил вместе с немцами. Родным Проскурина и ему самому чудом удалось избежать расстрела. До службы в армии (войска ПВО) работал в колхозе, затем после некоторых скитаний оказался на Дальнем Востоке, где благодаря счастливому стечению обстоятельств попал в поле зрения редакции журнала «Дальний Восток». На Проскурина обратил внимание А. Дементьев. Романы Проскурина появляются с 1960 года, в 1962 году он поступает на Высшие литературные курсы при Союзе Писателей СССР. Карьера Проскурина складывалась удачно: он вошел в правление СП РСФСР и СССР, в 1970 г. стал членом редколлегии журнала «Молодая гвардия», был награжден орденами, получил звание Героя Социалистического труда (1988) и Государственную премию за 1974 г. Но это не прибавило ему таланта. В 1980-е годы Проскурин остро почувствовал, что время его прошло: писатель встретил перестройку резко неприязненно. С одной стороны, публикации «возвращенной литературы» в журналах перестроечного периода, он называл «некрофилией», а с другой, был возмущен, отчасти справедливо и без национализма, снизившимся в обществе уважением к русскому народу.

еще не заслоняет собой художественно довольно убедительный образ Захара Дерюгина. В последующих произведениях эпические тенденции существенно обедняют и размывают повествование. Тем не менее, непритязательный проскуринский язык, умение строить интригу, обращение к народному фольклору и юмору, следование вневременным народным нравственным заветам делали романы Проскурина популярными и востребованными советским читателем.

Проза о войне в 1970-е годы. В качестве примера военной темы, продолженной в 1970-е годы, уместно обратиться к творчеству **Вячеслава Леонидовича Кондратьева (1920–1993)**, одного из самых значительных писателей военной темы в литературе 70–90-х годов, автор рассказов и повестей («Сашка», «Селижаровский тракт», «Отпуск по ранению», «Борькины пути-дороги» и др.), романа «Красные ворота», — произведений, объединенных критикой в «ржевский» цикл.

Полные драматизма произведения Кондратьева аккумулировали в себе ряд позитивных тенденций в развитии послевоенной литературы, отразив характерное для 70–80-х годов сближение военной прозы с «деревенской» в постижении правды жизни и народного характера. Их отличает автобиографическая основа, точность деталей фронтового быта, внимание к нравственно-этической проблематике и духовному миру человека на войне.

«Невыдуманная проза» В. Кондратьева посвящена поколению, судьбу которого определила война. Участник боев под Ржевом, где 14 месяцев длилось изнурительное противостояние войск, В. Кондратьев пришёл в литературу уже в зрелом возрасте. Его первое произведение — повесть «Сашка» — вышло накануне 60-летия автора. Но желание рассказать о пережитом появилось у Кондратьева еще в конце войны. Останавливало, как не раз потом объяснял художник, несоответствие между тем, что писалось о фронте и что он видел на передовой лично.

Чувство долга перед погибшими и память о самом главном событии в жизни привело к пониманию своего предназначения: «...Для чего-то остался же я живым здесь в сорок втором году, для чего-то не погиб потом...?»¹ Отсюда — основной творческий принцип В. Кондратьева: писать только «строгую правду» о войне, «иначе это будет просто безнравственно»².

В этом стремлении писателя утвердили вышедшие во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых годов произведения Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, В. Астафьева. В «лейтенантской прозе» В. Кондратьева привлекала подлинная правда, он увидел в ней «настоящую войну», «войну без романтики». Авторы объединял особый ракурс изображения — с точки зрения тех, кто сражался на передовой, «из окопа», на уровне взвода или роты. Это определило выбор героев (рядовые, сержанты, младшие офицеры), особенности сюжета (один день, бой, эпизод), жанровые предпочтения (рассказ или небольшая повесть), особую

¹ Кондратьев В. День Победы в Чернове // Кондратьев В. На поле овсянниковском: Повести. Рассказы. — М., 1985. — С. 445.

² Кондратьев В. Пока мы живы // Вопросы литературы, 1979, № 6. — С. 221–225.

достоверность изображения военного быта и чувств человека на грани жизни и смерти.

Взгляд «из окопа» в произведениях В. Кондратьева подразумевает не только максимальную точность повествования, конкретность деталей, но и правдивость передачи переживаний человека, часто совсем юного, оказавшегося лицом к лицу с врагом¹. В этом сказалось несомненное влияние русской классической литературы с ее повышенным вниманием к «проклятым» вопросам, обращением к совести, мастерством психологического анализа (впрямую об этом влиянии герои говорят, к примеру, в повести «Отпуск по ранению»).

При всем типологическом родстве с «лейтенантской» прозой было в книгах Кондратьева то, что сразу заставило критику заговорить о своеобразии художественного мира писателя, его взгляда на войну. В произведениях Кондратьева почти нет изображения боев, тем более победоносных, но есть трудные дороги, наступления и отступления, тяжкие потери. Есть описание неразберихи со снабжением боеприпасами, голода на передовой, в госпиталях, в деревнях, злоупотреблений в тылу. Такая особая заостренность, даже жесткость взгляда, открытое неприятие идеализации и мифологизации войны, набравшей обороты в семидесятые-восьмидесятые годы, были отмечены В. Астафьевым: «...Сунул ты им в рыло книгу, как кирпич необожженный...»².

Есть в произведениях Кондратьева и другой пласт изображения войны: это непоказное мужество бойцов и командиров, врачей и санитаров, это тяжкий труд стариков, женщин и детей в тылу, в разоренных фашистами деревнях. В изображении Кондратьева жизнь человека на войне — это жизнь на грани почти неминуемой гибели, что рождает не обреченность, а словно бы высвобождает скрытый в человеке потенциал. Главное для писателя — способность его героев оставаться людьми в нечеловеческих условиях, их превосходство над врагом не в силе и технике, а, прежде всего, нравственное. Именно поэтому военное время кажется автору не только тяжким, но и «настоящим» («потому что человек на фронте всегда берет выше себя», как говорил Кондратьев).

Писателю неоднократно приходилось отвечать на вопросы об «усталости» общества от военной темы. Понятно, что «для ветеранов война

¹ «Вы спрашивали — что из окопа? Так вот. — Он поднялся и начал вышагивать по комнате. — Я никому еще не говорил. Трупы. Много трупов — и немецких и наших! А кругом вода, грязь. Жратвы нет, снарядов нет. Отбиваемся только ружейным огнем... И каждый день кого-нибудь убивает. Еле таскаем ноги. Ждем замены. Приходит помкомбата: «Ребята, «язык» нужен позарез, иначе нас не сменят! Батальонную разведку всю побило. Давайте сами!» Даем! Отбираю тех, что посильнее. Ночью ползем... Добираемся, сами не знаем как, до немецкого поста. Там — двое фрицев. Двоих не дотащить. Одного надо кончать. Кому поручить? Смотрю на ребят — боюсь, не сдюжат. А надо наверняка. Вот и пришлось самому...<...> Утром кинжал от крови отмываю... Ну, враг, немец, фашист, гад. Но...человек же. Не пожалел я его. Нет! Но противно, физически противно. Я буду их убивать, буду, но...понимаете, я никогда уже не буду таким, каким был. Никогда!» (Исповедь лейтенанта Володьки из рассказа «Отпуск по ранению»).

² Коган А. О В. Кондратьеве и его переписке // Вопросы литературы, 1995. Вып. 1. — С. 274.

была, есть и останется их «звездным часом» — в неимоверных трудностях, в голоде и холоде, в крови и ужасах мы выстояли, победили и спасли страну от фашизма...», — отмечал В. Кондратьев. Есть у этой темы особое значение, о котором говорил К. Симонов при обсуждении рукописи повести «Сашка». По его мнению, война — чуть ли не единственное в XX веке событие, которое, несмотря на весь свой трагизм, объединило народ в гражданских чувствах, заставив забыть на время пережитое в годы репрессий. По убеждению В. Кондратьева, залогом Победы в гораздо большей степени, чем идеология, стали любовь к родине, общенациональная идея защиты своего Отечества, сохранения тысячелетнего государства¹.

Таковыми — вне идеологии — предстают герои произведений Кондратьева. Писатель не акцентирует внимания на социальной проблематике, но углубляется в конфликты нравственно-этические. Исследование духовной сущности человека — в этом видел писатель свою главную задачу и причину интереса читателей к военной теме, позволяющей раскрыться характеру в экстремальной ситуации.

«Ржевский цикл». Жизненные впечатления будущего писателя — московская юность, срочная служба на Дальнем Востоке, война, участие в боях, ранения, трудное обретение себя в послевоенной жизни — составляют автобиографическую основу его произведений.

Для повестей и рассказов В. Кондратьева характерно ограниченное, даже замкнутое художественное пространство. В центре сюжета, как правило, находится отдельный эпизод из жизни героя. Но со временем стало очевидным наличие в творчестве писателя внутренней логики, позволившей говорить о «ржевском цикле» и даже, по определению В. Астафьева, «ржевском романе»². Л. Лазарев одним из первых заметил, что произведения Кондратьева «как бы прорастают друг в друга», «между ними существуют и внутренние, скрытые и вполне очевидные сюжетные связи: один и тот же бой возникает в них то как сиюминутно происходящее событие, то в воспоминаниях разных персонажей, некоторые герои переходят из одного произведения в другое, а те, что на передовой не встречались, не знали тогда друг друга, служили под началом одного и того же старшего командира, после ранения попадали в один и тот же санвзвод или санроту, один и тот же подбитый танк служил им на поле боя ориентиром»³. Оставаясь самостоятельными, произведения связаны «сквозными» проблемами и образами, которые открывают возможности для дальнейшего развития сюжетных линий и характеров. Цикл скрепляется общим художественным временем, в котором отражены этапы великого исторического испытания, каким стала для всего народа война.

¹ В. Кондратьев — В. Кожемяко. Какая же она, правда о войне? // Правда, 1991, № 147, 20 июня. — С. 3.

² О «ржевском» цикле как единой художественной системе: Рюмина Н.В. Жанрово-стилевые особенности прозы В.Л. Кондратьева // Автореф. дис... канд. филол. наук. — Тверь, 2006.

³ Русские писатели XX века: Биографический словарь. — М., 2000. — С. 356–358.

В структуре «ржевского цикла» рассказ **«На станции Свободный»** является экспозицией, наличие которой позволяет понять истоки многих конфликтов и характеров.

События в рассказе происходят на Дальнем Востоке в самый канун войны. На первый взгляд кажется, что заглавие произведения обозначает лишь место действия. Главный герой, Андрей Шергин, впервые за время службы оказывается за пределами воинской части, среди гражданских людей. Свобода, воля, праздник — эти понятия передают чувства героя.

Смысловой подтекст названия раскрывается в кульминационной сцене рассказа, по контрасту выявляющей иллюзорность поверхностных представлений о жизни. В похожем на многие другие маленьком городке с гордым названием Свободный Андрей видит массу грязных, голодных людей, которые по команде ползут на коленях к длинному товарному составу... С ужасом герой понимает, что это заключенные, подгоняемые конвоем. В реакции на увиденное выявляется тщательно скрываемая от посторонних глаз трагедия семьи Андрея Шергина. «Господи...отец... Неужели и он вот так... на коленях?». Герой испытывает потрясение, отчаяние, чувство бессилия. Он уверен, что его отец (бывший комбриг, как мы узнаем из других произведений) арестован без всякой вины, но тогда «кто виноват во всем этом и для чего все это»? Рассказ имеет открытый финал. Его смысл просвечивает в вопросе, с которым обращается к Андрею безымянная свидетельница описанной сцены: «Как воевать-то будешь, сынок, ежели война начнется?». «А до войны оставалось всего девять дней...». Автор акцентирует нравственно-психологические мотивы поведения героя, особенно значимые в преддверии великих испытаний.

Ответа на поставленный вопрос в произведении нет. В. Кондратьев избежал соблазна из семидесятых и восьмидесятых годов наделить своих героев несвойственным сороковым годам знанием и пониманием происходящего. Позиция самого писателя определена в эпиграфе-посвящении: «Тем моим сверстникам, которым воевать было труднее, чем остальным, но воевавшим не хуже, а может, и лучше других». Этот психологический мотив — воевать, как никто другой, за себя и за отца — станет одним из лейтмотивов произведений, в числе героев которых будет Андрей Шергин.

Внутренний конфликт, «разлад в душах» матери и сына на фоне близящегося сражения под Москвой составляет основу рассказа **«Дорога в Бородухино»**. Если душевные муки Андрея обозначены скупой, лишь несколькими штрихами (что делает необходимой отсылку к рассказу «На станции Свободный»), то внутренняя эволюция его матери раскрывается автором подробно. В произведении взаимодействуют две сюжетные линии: событийная (дорога матери под Малоярославец, чтобы увидеть сына перед его отправкой на фронт) и нравственно-психологическая: путь через преодоление личной боли, обиды и отчужденности к единению со всеми русскими людьми, осознанию страданий родины, благословлению на битву за нее. До высокого символа вырастает сцена прощания матери с сыном:

« — Я...перекрещу тебя, Андрей...

— Мы же неверующие, мама, — чуть улыбнулся он.

— Мы — *русские*, Андрей. Как же по-другому я могу благословить тебя?

— Ты благословляешь? — напряжение, которое было у него до этого, спало, он глубоко и облегченно вздохнул. — Теперь мне ничего не страшно...»

Особую наполненность придает эпизоду **символика имен**: Вера и Андрей (от греч. andros — «мужчина»). В сцене явно ощутимы переклички с военным творчеством К. Симонова («в бой провожая нас, русская женщина по-русски три раза меня обняла...»), «литературным крестником» которого можно назвать В. Кондратьева.

Образ дороги обретает в творчестве Кондратьева свойственное русской литературе онтологическое значение, становясь метафорой жизненного пути, общей судьбы человека, народа и страны.

В художественном исследовании войны Кондратьев движется вглубь, в толщу народной жизни. В «Селижаровском тракте» он стремится запечатлеть исторический поток, соединивший и увлекающий в одном направлении — к передовой — множество людей, объединенных общей военной судьбой. Эстетическая установка писателя с особой отчетливостью обнаруживает себя в авторских размышлениях о дороге на фронт, с которой начинается любая война. В этих размышлениях — и точные детали военного быта, и картины искореженной войной жизни, и описание тех противоречивых мыслей и чувств, которые владеют человеком на его пути на фронт. «Романтические представления о войне выбивались каждым шагом этой тяжелой, жутковатой дороги», — замечает автор. Кондратьев описывает дорогу на передовую как путь преодоления себя и обретения новых ценностей. Настроения тревоги, неприкаянности, бесприютности не соотнесены с каким-то одним персонажем, потому что этим путем, становясь частью общего потока войны, неизбежно проходил каждый. «Молчаливо и сумрачно тянется колонна — каждый в себе, в своих думах, в своих воспоминаниях. И на привалах скупое cedятся слова — только нужные, приказные, для дела. И не потому, что усталые невпроворот и оголодавшие, а потому, что давит душу маячащее впереди алое зарево — зловещее, тревожное, неизбежное...»

Жизнь и смерть героев определяется войной (поэтому не случайны повторы: «война...вряд ли выжить»), это эпическое содержание эпохи подчиняет, но не растворяет личного. Общая колонна состоит из конкретных людей, у каждого из которых свой характер, свое поведение на войне, свое переживание ее. Командир роты старший лейтенант Кравцов, «крестьянский сын, кадровый командир Красной Армии», научился за годы службы понимать разные характеры и «мог любого человека раскусить запросто». Андрей Шергин, уже командир взвода, «спокойный, подтянутый, решительный и очень сосредоточенный». «Под стать своему командиру взвода его связной Сашка — тоже ладный, подтянутый», свывшийся с военной жизнью за годы кадровой службы. Лейтенант Четин, только что закончивший училище («и было у него за плечами лишь детство», так и не ставшее взрослостью...). Сержант Коншин

всем кажется уверенным и сильным, но его тоже томит «страх и неуверенность — как поведет он себя там?» (Кондратьев графически выделяет в тексте ключевые понятия). Эти мысли забывает мальчишеское — «должен он совершить на войне что-то необыкновенное...» В отличие от новичков, идущий на передовую («туда») во второй раз Савкин «подвигов совершать не собирался. Наоборот, он будет стараться всеми дозволенными способами сохранить жизнь. Она нужна не только ему. Но как это трудно — понимает. Знает он почти точно: будет наступление, у него шестьдесят шансов из ста на ранение, тридцать на смерть и только десять на жизнь. На жизнь... до следующего наступления».

В. Кондратьеву свойственно особое понимание подвига: он не разделял героизм и будни войны, считая, что и будни войны являются подвигом, как является подвигом первый шаг на поле боя, само нахождение на передовой. Образ передовой проходит через многие произведения и становится одним из центральных в «Селижаровском тракте». Наделенное почти мифологическими чертами страшное и таинственное «там» раскрывается через варьирующиеся звуковые и цветовые образы: отдаленный гул, всполохи огня, раскаты грома бахающих «капуст», «фронтное небо во всей его красе и жути»¹. По мере приближения к передовой ее образ персонифицируется. Автор изображает конкретное поле боя (заснеженное, «окруженное тремя деревнями, занятыми врагом, и с трех сторон насквозь простреливаемое»), на котором, мужая, преодолевая боль и страх, сражаются, умирают и побеждают его герои². И одновременно овсянниковское поле становится олицетворением родных городов и деревень, символом России, за которую герои отдают «самое дорогое, что имеют, — свои жизни...». Так в малом мире Кондратьев открывает существенные черты и закономерности мира большого, исследует народную судьбу в пору великих исторических потрясений.

Народный характер в прозе В. Кондратьева. Повесть «Сашка» (1979). Важнейшим эпическим приемом в творчестве художника является изображение народного характера, представленного двумя основными типами героев. Общим для всей «лейтенантской прозы» является герой-интеллигент, человек городской (у Кондратьева это Андрей Шергин, лейтенант Володька). Но главным открытием писателя стал характер рядового солдата-пехотинца, имя которого дало название самому известному произведению Кондратьева. Сашка (просторечное от Александр) — это максимально обобщенный образ защитника, потому и становится возмож-

¹ «Хр-р-р...» — глухо похрипывает передовая то спереди, то справа, и кроваво полыхает небо — жутковато, неотвратимо...» («Селижаровский тракт»). «А ночь плыла над передовой, как обычно... Всплескивались ракеты в небо, рассыпались там голубоватым светом, а потом с шипом, уже погасшие, шли вниз к развороченной снарядами и минами земле... Порой небо прорезывалось трассирующими, порой тишину взрывали пулеметные очереди или отдаленная артиллерийская канонада... Как обычно...» («Сашка»).

² Образ овсянниковского поля проходит через многие произведения автора. Так, например, в повести «Сашка» это «ржевская, набухшая от крови земля», «страшное ржавое поле, по которому бегал и ползал и на котором мог бы остаться навечно, как остались многие его друзья-товарищи».

ным посвятить произведение «всем воевавшим подо Ржевом — живым и мертвым <...>».

Повесть написана в сказовой манере, от лица деревенского парнишки, ставшего рядовым солдатом великой войны. Автор передает особенности незамысловатой речи Сашки, насыщенной разговорными и диалектными выражениями («вдосыть набедовался», «утомный день», «однопутник», «быркая вода», «обнаторенный двухмесячной игранкой со смертью»). Обращение к сказу помогает максимально полно и достоверно раскрыть народную душу с ее бесхитростностью и пытливостью, добротой и отзывчивостью, нравственной силой и стойкостью. Писатель подчеркнул в своем герое народное долготерпение, умение приспосабливаться к обстоятельствам, естественность поведения и чувств, внутреннее достоинство. В такой расстановке акцентов при обрисовке характера очевидна связь с традициями М. Шолохова, А. Твардовского, А. Солженицына, «деревенской прозы» 60–70-х годов.

В. Чалмаев обратил внимание на особенность сюжета «Сашки», который, на первый взгляд, — очень частный, дробный, «новеллистичный», как это свойственно судьбе солдата на войне¹. Произведение состоит из трех частей, каждая из которых, в свою очередь, включает цепь эпизодов. Из отдельных картин складывается, как в мозаике, целостное полотно народной жизни и народного характера в его наиболее ярких и значимых проявлениях. Сочетание сказа и авторского повествования позволяет конкретные эпизоды обычной солдатской жизни соединить с раздумьями о времени, о судьбе народа и предназначении человека.

Героическое раскрывается автором через обыденное. Сам подвиг Сашки имеет по-солдатски бытовую мотивировку: он пополз в рощу, чтобы добыть валенки для ротного, здесь увидел скрытно готовящихся к атаке немцев, предупредил своих и во время контратаки взял в плен фашиста. Но во всех этих эпизодах проявляется глубинная народная этика. Сашка заботится не о себе, а о своем командире, с которым сроднился за месяцы жизни на передовой: «Для себя ни за что бы не полез, пропади пропадом эти валенки! Но ротного жалко. Его пимы насквозь водой пропитались — и за лето не просушить, а тут сухенькие наденет и походит в сухом, пока ему сапоги со склада не доставят...»

«Дуриком», по словам Сашки, удалось ему взять в плен немца, но многие детали авторского повествования показывают, сколько опыта, сил, смекалки потребовалось для этого солдату. Сватка двух противников в рукопашном бою, при всей конкретности описания, восходит к фольклорному сюжету битвы двух богатырей. Рукопашный бой не разъединяет, а сближает дерущихся, подчеркивает их близость, обнажает бессмысленность вражды. Азарт боя, злость и ненависть к врагу сменяются живым интересом (немец был Сашкиным одногодком, курносый и веснушчатый, похожим на русского), уважением к солдату, который в плену вел себя с достоинством, «без суеты и подбострастия», сохранял верность присяге («немец не трус»).

¹ Чалмаев В.А. На войне остаться человеком. Фронтовые страницы русской прозы 60–90-х годов. — М., 2000. — С. 87.

В центре сюжета — трудная ситуация нравственного выбора, в которой оказался Сашка. С одной стороны, приходит осознание безграничной власти над пленным, с другой — не такой Сашка человек, «чтоб над пленным и безоружным издеваться». Приказ комбата «немца — в расход» кажется ему несправедливым, этот приказ нельзя выполнить, невозможно «переступить преграду» в душе. «Вот когда поднялись они из-под взгорка — серые, страшные, нелюди какие-то, — это были враги! Их-то Сашка готов был давить и уничтожать безжалостно! Но, когда брал он этого фрица, дрался с ним, ощущая тепло его тела, силу мышц, показался он Сашке обыкновенным человеком, таким же солдатом, как и он, только одетым в другую форму, только одураченным и обманутым...»

В этой ситуации в главных своих чертах раскрывается внутренний мир героя, на все имеющего «свое суждение», обладающего обостренным чувством справедливости («раз они гады, значит, и мы такими должны быть?»), верного слову («Ты листовки наши для немцев читал? <...> А там написано: обеспечена жизнь и возвращение на родину после войны»).

Раскрытию конфликта способствует ряд эпизодов, важнейшие из которых — два разговора с комбатом. В этом нравственном поединке силы изначально неравны. С одной стороны — капитан, а с другой — рядовой, дело которого — подчиняться. Да и правота, казалось бы, полностью на стороне комбата, Сашке нечего ему возразить: идет война, они на передовой, в Сашкиной роте из ста пятидесяти человек в живых осталось всего шестнадцать. Остроту ситуации усиливает личное горе комбата: только что погибла его любимая девушка, и автор точными деталями (мертвые, пустые, глаза, тяжелый, ненавидящий взгляд) передает глубину переживаемой капитаном трагедии, объясняя не свойственное ему поведение. «Капитан тем временем поднялся, вышел из-за стола и медленно надвигался на немца. Сашка глянул на комбата, на побелевшие его глаза, на сведенные губы, и пробрала его дрожь — такого взгляда не видел он у людей никогда.

— Немец... прохрипел капитан, подойдя вплотную. — Вот ты каков, немец... Тот отшатнулся».

Для комбата олицетворением врага в эту минуту являлся добытый Сашкой «язык». Сам же Сашка, вопреки всему, немца жалел, его «ненависть к фашистам почему-то не переносилась на этого вот пленного». Исконно народное «жалел» относится не к врагу, а к человеку, «безоружному, беспомощному». Авторский комментарий подчеркивает высоту этого чувства, которое вряд ли смог бы выразить сам герой: «Много, очень много видал Сашка смертей за это время — проживи до ста лет, столько не увидишь, но цена человеческой жизни не уменьшилась от этого в его сознании <...>».

Дорога к месту расстрела пленного — это звенья настоящей психологической драмы, в ходе которой «столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности того, что ему приказали». Кульминацией сцены стало бесповоротное решение: не может и не будет Сашка безза-

щитного убивать, чего бы ему лично это ни стоило¹. Уверенность в правоте такого решения придала герою силы и твердость, с какой он встретил взгляд догнавшего их комбата (во время первой встречи Сашка такого взгляда не выдержал). Исход этого нравственного противостояния автор обозначил высоким стилем: «и *отвернул* глаза капитан». Отменив свой поспешный приказ («может, отошел малость, одумался...»), комбат восстановил в глазах солдата уважение к себе как воину, командиру и человеку. Так конкретная ситуация дала автору возможность **утвердить неизблемость нравственных основ бытия**.

Описанное событие Сашка оценит как самое главное из пережитого им на войне. В двух последующих частях повести автор дополняет и углубляет характеристику главного героя, находя новые ракурсы изображения. Автор проводит Сашку дорогами войны через ранение, госпиталь, дорогу в тыл «среди пожарниц и разора», проверяет его отношением к женщине, товарищам, незнакомым людям, встречающимся на его пути, доверяет герою размышления о любви и предательстве, вере и безверии, жизни и смерти, войне и мире. Такое построение повести позволяет глубже раскрыть характер на эпическом фоне народной жизни в годы войны. Благодаря этому частная история «рядового бойца Сашки» приобретает обобщающий смысл, который М. Шолохов определил метафорой «судьба человека».

Отличительной чертой повести является наличие микросюжетов, тающих в себе возможности для более подробного раскрытия (что зачастую и происходит в последующих произведениях). Таков, например, эпизод с «колючим» стариком («Не беспокойся, дед, провоюем и немца погоним», — сказал Сашка. — «Кабы так, все бы я простил...» — вздохнул дед. Чего простил, кому, он не разъяснил») или признание лейтенанта Володьки («Вы рядовые, вам что, вы никого на смерть не гнали... Ничего не спишется. Всю жизнь помнить буду, как глядели на меня ребята, когда я им приказ на наступление выкладывал... Всю жизнь...»). Некоторые эпизоды в структуре повести превращаются в самостоятельные микроновеллы. Такова пронзительная история Сашкиного попутчика Жоры, не устающего радоваться жизни — и подорвавшегося на mine, потянувшись за подснежником... Сопровождая и поддерживая главную сюжетную линию, эти истории придают повествованию эпическую многоплановость.

Автобиографический герой в прозе В. Кондратьева. В заключительной части «ржевского цикла» получит развитие потенциал, заложенный в образе лейтенанта Володьки (как ласково и немного снисходительно

¹ В. Чалмаев отмечает воздействие прозы В. Некрасова, автора повести «В окопах Сталинграда», на творчество В. Кондратьева. Это влияние исследователь видит, в частности, в сюжете с изображением нравственного перелома в Сашке под воздействием истории с пленным немцем (параллель с повестью В. Некрасова «Вторая ночь»). — Указ. изд. — С. 91. На наш взгляд, традиция разрешения этого нравственного конфликта уходит корнями в классическую литературу (отношение к пленным в «Войне и мире» Л. Толстого), в фольклор (поговорка «лежащего не бьют») и отражает нравственный кодекс народа. Если рассматривать повесть В. Кондратьева в контексте военной прозы, то параллели возникают и с произведением Э. Казакевича «Двое в степи», что свидетельствует о внимании авторов к постановке нравственно-философских проблем на материале военной действительности.

называют своего двадцатилетнего командира подчиненные). Имя и фамилия героя (Володька Канаев) созвучны имени и фамилии автора, полнотой совпадают их инициалы, что служит дополнительным подтверждением автобиографической основы прозы писателя.

С историей Володьки входит в прозу Кондратьева тема послевоенной судьбы фронтового поколения. В этой части цикла происходит «рывок из одного пространства в другое», переход от войны к мирной жизни, при этом в принципах создания характера произойдут значительные изменения. Они наметятся уже в рассказе «Отпуск по ранению», который служит связующим звеном между двумя пространственно-временными центрами цикла, «ржевским» и «московским». Если в военный период приоритетной была тенденция подчинения личного общему (что выразилось в акцентировке понятий *надо*, *должен*, *дело* как ведущих мотивов поступков героев), то постепенно на первый план начинают выдвигаться индивидуальные судьбы героев. Этот переход замечен в описании внутреннего состояния героя, стоящего на пороге родного дома. «Не то всхлипнув, не то застонав, он побежал. И на третьем этаже, около двери своей квартиры, стоял не тот отчаянный, шальной лейтенант Володька, пехотный ротный, поднимавший людей в атаку, выпученных, бешеных глаз которого боялись не только обычные бойцы, а даже присланные к нему в роту урки с десятилетними сроками, а стоял намученный, издерганный донельзя мальчишка, для которого все пережитое подо Ржевом было непосильно трудно, как ни превозмогал он себя там, как ни храбрился...».

Война, однако, продолжается, и отпуск Володьки — всего лишь вынужденная временная отлучка от ребят, с которыми его сроднило «святое, великое общее — война, фронт». Этот смысловой центр определяет структуру конфликта рассказа. Первоначально в нем преобладает антитеза *здесь* (в тылу, в Москве) и *там* (на передовой, подо Ржевом), но все очевиднее проявляется главенство конфликта внутриличностного. Тяжкое чувство вины перед погибшими, муки совести не позволяют Володьке почувствовать радость возвращения домой, встречи с матерью, любимой. Погруженность героя в войну передают повторяющиеся детали (усталые, пустые, мертвые глаза лейтенанта; его жесткая, не отмытая до конца, со следами ожогов рука; безразличный тон). Кульминацией рассказа стало посещение семьи погибшего сержанта Степанова, исповедь перед его вдовой. В конце рассказа героя опять ждет дорога подо Ржев, где происходило самое *главное* в его короткой жизни...

Этот мотив станет сквозным в заключительной части цикла, действие в которой происходит после окончания войны. «Не знал еще Володька, что война, с которой, как показалось ему, покончил он, не оставит его никогда. Не знал и того, что эти четыре года останутся навсегда самыми *главными* в его жизни». В приведенном авторском комментарии из повести «Встречи на Сретенке» сформулирован эстетический идеал писателя, с высоты которого оценивается послевоенная действительность.

Человек в изменившихся обстоятельствах — таков основной ракурс изображения характеров в повести. По оценке героя, «сейчас вступила в права самая обыденная житейская проза». Лейтмотив — победили, остались живыми! — сменился вопросом: «а как жить будем, задумывался?»

В структуре произведения сюжетообразующую роль выполняют не события, а встречи, что позволяет сделать акцент на индивидуальных судьбах и связанной с ними нравственно-психологической составляющей.

Сюжет повести строится на несовпадении, а нередко и противопоставлении войны и мира, прошлого и настоящего, мечты и реальности, что рождает острый конфликт в душах фронтовиков. Нравственный максимализм, нацеленность на общую цель, понимание своей значимости сменяются ощущением ненужности, отсутствия высокой цели. «Понимаешь, после того, что мы сделали, все остальное кажется мне какой-то мелкой возней — институт, учеба, потом работа...<...> У меня такое ощущение, что *главное* в жизни нами уже совершено, а дальше... дальше пойдет что-то малоинтересное». В 25 лет Володька и его ровесники — в большинстве своем инвалиды, их боевые навыки в мирной жизни не нужны, гражданской специальности нет, учиться для многих поздно по возрасту...

Несмотря на цензуру, по живому резавшую «Встречи на Сретенке», Кондратьев не считал возможным спрямлять изображение сложностей перехода к мирной жизни. Писатель полемизировал с утверждениями о том, что «потерянного поколения» у нас «не было и не могло быть». «Потерянное поколение» в его понимании — это явление «не столько социальное, оно скорее психологическое, даже, возможно, физиологическое явление. Четыре года нечеловеческого напряжения всех физических и духовных сил, жизнь, когда «до смерти четыре шага». Естественная, обычная реакция организма — усталость, апатия, надрыв, слом...»¹ Смысл жизни приходилось обретать заново. Выполнив свое *дело* на войне, Володька и его друзья борются за право жить достойно в мирной действительности, решают сами свою собственную судьбу.

Символический смысл заключен в названии родной улицы героев — **Сретенка**. Для Володьки Сретенка — его «главная улица», его дом, мать, товарищи, любовь, это та «малая родина», за которую он воевал. В контексте произведения Сретенка — это граница войны и мира, истинного и ложного, метафора судьбоносных встреч (того, что прошло, и того, что пришло), важных изменений, робкого зарождения новой жизни. Приоритет духовных стимулов наполняет оптимистическим смыслом тему «потерянного поколения», характерную для отечественной и зарубежной военной прозы.

Развитие деревенской прозы. Творчество В.В. Личутина. Мощно развиваясь в 60–70-е годы, деревенская проза приобрела черты сложившегося литературного феномена с четко определенным набором тем, конфликтов, героев (социальные и нравственные проблемы русской деревни, художественное воплощение народных представлений, экспансия городской морали, вымирание «старины» и проч.). Значимость этого явления, его влияние на литературный процесс (в частности, на рассмотренный выше жанр «национальной эпопеи») не отменяла проблемы некоторой «исчерпанности» деревенской прозы, необходимости обновления поэтики и идеологии «деревенщиков». Свои пути преодоления кризиса «дере-

¹ В. Кондратьев — В. Кожемяко. Какая же она, правда о войне? — Указ. изд.

венской прозы» нашел В.В. Личутин (р. 1940)¹, чье творчество представляет собой новый этап в описании деревни и деревенского мира. Личутин начинал как очеркист, но довольно быстро перешел к созданию повестей из жизни поморской деревни («Белая горница», 1972; «Иона и Александр», 1973; «Вдова Нюра», 1974; «Душа горит», 1976; «Крылатая Серафима», 1978). В основе художественного мира Личутина этого периода лежит особый поморский космос со своими традициями, обычаями, поверьями и обрядами (тематическое расширение границ деревенской прозы) и прекрасный, подлинный, лишенный стилизаций и городских напластований добротный русский язык, пластический и благозвучный². Личутин не интересуется столкновение «города и деревни», в его «поморской хронике» жителям деревни Вазица и без того достаёт страстей и испытаний, которые лишь оттеняют присущий поморам «дух товарищества» и жажду гармонии с природой и окружающими. Писатель создаёт блестящую галерею народных типажей, сочных, ярких, психологически убедительных, способных на сильные и не всегда поощряемые народной моралью чувства, но при этом обладающих удивительной «моральной стойкостью».

В 70-е годы Личутин написал роман «Долгий отдых» (1974), первый из дилогии «Скитальцы» (второй роман, одноименный дилогии, закончен в 1986) Темой дилогии становится общенародная судьба «исконной России» в первой половине прошлого века. Многочисленные приключения молодых поморов Доната Богошкова, Таисьи Чикиной и встречающихся им различных самобытных и причудливых персонажей ведут героев к обретению «града небесного», той «Дивись-горы», с которой можно не только обозреть прошлое (то есть осознать свои истоки, приобрести к патриархальному народному мировоззрению), но и заглянуть в будущее, в прекрасную «предстоящую жизнь». Во всех испытаниях автор учит героев вере и терпению, следованию народным традициям и чувству родовой памяти. Именно такова — от памяти и почитания прошедшего к вершинам веры и нравственного совершенства — духовная стезя личутинских поморов.

Тенденция к усилению эпического, к исследованию масштабных исторических процессов (очевидно, потенциально присущая деревенской прозе) получает развитие в современном личутинском творчестве, посвященном трагической истории русского раскола (опубликованы три первые книги монументального труда: «Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение»). Развертывание на «деревенском материале» национально-исторической эпопеи представляет собой одну из органичных и

¹ Личутин происходит из древнего поморского рода. До 1975 года будущий писатель проживал в Архангельской области. Окончил лесотехнический техникум, а после службы в армии — журфак ЛГУ.

² **От редакции.** Зная народный язык и северный говор, владея богатствами народной речи, Личутин подчас пренебрегает гармонией: он отдает предпочтение в языке своих произведений не общенародному литературному языку, а местным говорам и наречиям. Это создает впечатление нарочитой искусственности художественной речи. Этим же недостатком страдал в раннем творчестве и В.Г. Распутин, но затем счастливо преодолел его.

художественно прогнозируемых трансформаций деревенской прозы в современной литературе.

Проза **В.Е. Максимова** (1930–1995)¹ реализует иной вариант «русского направления», связанный с развитием традиций русского религиозного экзистенциализма, обращения к Богу, проповеди христианства в подчеркнуто антирелигиозной атмосфере.

Главный для писателя конфликт между бездуховным обществом и тягой человека к Богу и высшей истине был резко обозначен в повестях Максимова конца 60-х («Дорога», 1966; «Стань за черту», 1967). В них складывается центральный сюжет его творчества как путь к Богу через тернии и испытания, позволяя тем самым рассматривать все, им написанное, как «единую книгу».

После «сам-» и «тамиздатовских» публикаций (в частности, романа «Семь дней творения»), принудительного лечения в психиатрической клинике, исключения из Союза Писателей, Максимов вынужден эмигрировать. В Париже он издает ставший знаменитым журнал «Континент» — «идеологический и художественный оплот третьей эмиграции», объединивший самых значительных эмигрантских авторов этого периода (от А. Галича до А. Солженицына, в редколлегию журнала в разное время входят И. Бродский, В. Некрасов, Э. Ионеско, Э. Неизвестный, А. Сахаров и др.) В 90-е годы, получив возможность бывать на родине (при этом максимовские выступления продолжали носить «остродиссидентский» характер), Максимов передает «Континент» российским издателям.

Свое лучшее произведение — роман «Семь дней творения» — Максимов написал в 1971 году. В нем повествуется о трагическом уделе крестьянского рода Лашковых в социалистической России, пытающихся устроить и новую общественную, и собственную личную жизнь. Сочетая в себе нравственный пафос Достоевского, его интерес к описанию «подпольных душ» с социально-откровенными картинами самого «дна», с развернутыми идеологическим монологами героев (заставляющими

¹ Судьба Владимира Емельяновича Максимова (наст. имя — Самсонов Лев Алексеевич) может служить наглядным примером возвращения к Богу заблудшей души (неудивительно, что собственный духовный опыт преломлен во многих максимовских произведениях, становится сюжетом его книг (например, «Кочевание до смерти»). Сын репрессированного московского рабочего, Максимов в подростковом возрасте оказывается беспризорником, детдомовцем, попадает в колонию для малолетних преступников, бежит оттуда, скитается по стране, от сибирской тайги до Средней Азии и Закавказья. Лишь в 21 год Максимова определяют на поселение в кубанскую станицу, где он постепенно начинает новую жизнь, пишет первые, пока еще ученические и вполне просоветские стихи (в 1956 г. вышел его сборник «Поколение на часах»). В конце 50-х годов Максимов возвращается в Москву, вступает в СП СССР (1963), переходит на прозу. И хотя его ранние повести, посвященные таежным будням и «перековке» человеческих душ, еще стандартны по тематике и проблематике, но, созданные по живым впечатлениям, они полны метких наблюдений и достоверных подробностей. Неслучайно на молодого автора одновременно обратили внимание столь разные писатели, как К. Паустовский и В. Кочетов, который ввел Максимова в редколлегию возглавляемого им журнала «Октябрь».

вспомнить о поэтике М. Горького), с открытым морализаторством, Максимов создает многослойное эпическое полотно, которое является развернутым протестом против революции и советской власти, манифестом христианства в насильственно лишенной Бога стране (в этом отношении мировоззрение и творческая позиции Максимова перекликаются с идеями А. Солженицына). Подчеркнуто «библейское» название романа иллюстрирует принцип его построения: каждая часть рассказывает об одном «дне», конкретной человеческой судьбе, взятой в контексте национального исторического процесса. Это позволяет Максиму предельно расширить рамки повествования, охватить все пространство страны Советов: от казахских степей до Москвы, нарисовать быт различных представителей различных профессий (железнодорожников, лесничих, актеров, дворников, строителей). Тема «строительства» («сотворения») обретает в романе метафорический смысл, показывая, как участие в постройке социализма оборачивается нравственным и личностным крахом, развалом души. Наиболее наглядно эта идея проводится в образе главы рода Лашковых, под конец жизни осознавшего несправедливость своего служения коммунизму — подлинного «антинародного» дела. Но христианская философия Максимова оставляет Лашкову надежду: через осознание своей ошибки, через покаяние — к прозрению и возрождению.

Эта мысль варьируется и в дальнейших произведениях Максимова, рассматривается то на социально-бытовом («Карантин», 1973), то на автобиографическом (дилогия «Прощание из ниоткуда», 1974–1982; «Кочевание до смерти», 1994), то на историческом («Ковчег для избранных», 1976; «Заглянуть в бездну», 1986) материале. И хотя не все названные романы можно считать художественно удачными, в целом творчество Максимова и его публицистическая деятельность, являясь нравственно-бескомпромиссной проповедью христианства, развивала творчески и идеологически «учительную» традицию классической русской литературы.

Философский роман (А.А. Ким). Обострение интереса к нравственным проблемам, к вопросам человеческого самоопределения в контексте извечной борьбы Добра и Зла актуализировала жанр философского романа, позволяющего рассмотреть человека не в социальном, а метафизическом аспекте, проанализировать переживаемый эпохой духовный кризис прежде всего как философский конфликт, имманентно присущий человеческому существованию, попытаться найти пути разрешения, прежде всего бытийно-нравственные, этого конфликта, «теоретически обосновать веру в конечную победу добра». И если предшествующей литературной эпохе было свойственно разворачивать философское повествование на социально-историческом материале (напр., «Русский лес» Л. Леонова, отчасти «Доктор Живаго» Б. Пастернака), то публикация в 1966–1967 году романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» задает новую, условно называемую «мифопоэтической», традицию философского романа, когда для иллюстраций тех или иных своих философских взглядов, автор идеологически и творчески обращается к разнообразному мифологическому наследию (христианскому, восточному, народно-эпическому).

Сказанное справедливо для творчества философа-прозаика А.А. Кима (р. 1939)¹. Ранняя проза Кима (рассказы «Шиповник Мёко», «Акварель» (оба — 1973), повесть «Поклон одуванчику» (1975), сборники «Голубой остров» (1976), «Четыре исповеди» (1978) и др.) посвящена преимущественно описанию Дальнего Востока, она тонка и виртуозна по технике; ее особый «корейский» колорит позволил критикам сравнить ее с азиатской (китайской) гравюрой и графикой.

Переходный характер от психологически-реалистической к мифологически-философской прозе носит повесть Кима «Луковое поле» (1978), в которой судьба опустившегося бродяги Павла, наделенного, однако же, чуткой, восприимчивой и творческой душой, становится лишь внешней канвой для рассказа о символической «правде духа», о всегдашней человеческой жажде добра, справедливости и бессмертия.

Еще более мифологизированный характер носит повесть с подчеркнуто буддийским названием «Лотос» (1980). Построенное на автобиографическом материале и рассказывающее о прощании с умирающей матерью, повествование пронизано глубоко философским конфликтом двух равновеликих сил бытия — Смерти, понимаемой в духе восточных религий как процесс преобразования души, приобщения ее к вечному миру, к ноосферной духовной общности «МЫ», — и Творчества, которому надлежит запечатлеть и сохранить все многообразие бытия. Венцом размышлений Кима становится образ «Хора Человеческого», единого организма человечества, в котором «смерть» и «личность» теряют свое значение, а отдельный индивидуум представляет собой лишь «почку» общего великого древа (так в мировосприятии Кима причудливо соединяются идеи «всеединства» и даосизма, осуществляется своеобразный межкультурный сплав).

Внешняя сюжетная неупорядоченность, определенная риторичность, лиризм, поэтичность, соединение реалистического и мифологического планов повествования — все это составляет особенности художественного мировидения Кима, наиболее полно отразившиеся в его произведениях 80-х годов, в знаменитых романах «Белка» (1985) и «Отец-лес» (1989).

Философские романы Кима (особенно позднего периода), сублимировав в себе основные философские доктрины Запада и Востока, несут на себе отпечаток огромного беспокойства писателя за судьбу человека и его дома — вселенной, попытку остановить человеческую «программу саморазрушения», отчетливо проявившую себя в прошлом столетии.

Нереалистические тенденции в прозе 70-х годов. Как уже отмечалось, эпоха 70-х отличается необыкновенным разнообразием повествовательных техник и творческих манер. Наряду с образцами подлинно реалистической прозы, с явлениями переходного плана (к каковым в стилистическом отношении можно отнести философский роман-миф А. Кима), в 70-е

¹ Анатолий Андреевич Ким родился в Казахстане, в семье преподавателей-филологов, потомственных корейцев (предки Кима проживают в России с середины XIX века). Будущий писатель учился в художественном училище в Москве, заочно окончил Литературный институт им. А.М. Горького. Он сочетает в себе талант прозаика и художника, являясь оформителем собственных книг.

возрастает доля произведений с нереалистической стилиевой доминантой, отказывающихся от поэтики жизнеподобия, обращающихся к иным художественным средствам и традициям (гротескная деформация действительности, элементы народной смеховой культуры, постмодернистские приемы письма и проч.). Это служит свидетельством оживления литературного процесса, его эстетического обогащения.

Гротеск в прозе 1970-х годов. Творчество В.П. Аксенова (1932–2009)¹. В 1960 году журнал «Юность» опубликовал повесть Аксенова «Коллеги», ставшую, наравне с появившимся в 1961 году «Звездным билетом», своего рода символом оттепельной молодежной прозы 60-х. Внутренняя раскрепощенность, незамутненность нравственного чутья, легкая ирония и неприятие всего ложного, официозного снискали молодежным героям Аксенова всеобщую популярность. Но уже в следующих произведениях («Апельсины из Марокко», 1961; «Затоваренная бочкотара», 1963) Аксенов пробует преодолеть сложившиеся повествовательные стереотипы, экспериментирует с формой изложения, постепенно мигрируя от реалистической к модернистской художественной манере (романы конца 70-х «Ожог» и «Остров Крым»).

В 1979 Аксенов становится одним из организаторов альманаха «Метрополь», в декабре того же года, после резких выпадов в советской печати, выходит из Союза Писателей СССР. В 1980 году во время поездки в США был лишен советского гражданства. Свой «американский» опыт и впечатления осмыслил в книге об Америке «В поисках грустного бэби» (1987), в которой Аксенову удалось примирить воспоминания о прошлой жизни с американскими реалиями.

В 1992 году Аксенов завершил работу над трехтомной эпической «Московской сагой», описывающей трагичнейший период русской истории с 20-х по 50-е годы XX века (а с учетом различных эпизодов-отступлений — само вечно живое бытие). Итогом раздумий автора над судьбой современников стала книга «Новый сладостный стиль» (1998).

Аксеновские гротескные произведения конца 70-х служат выражением как идеологических, так и стилистических разногласий с официальным искусством и официальным мировоззрением. Сама подобная форма избирается автором как своего рода творческая антитеза советскому обществу.

В романе «Ожог» (1975) гротескный сдвиг действительности связан с образом центрального персонажа/центральных персонажей: пятеро героев, людей «культовых» для 60-х годов профессий (физик, писатель, врач, саксофонист, скульптор) наделены общим отчеством — Аполлинариевичи, общим дружеским кругом и общими воспоминаниями об изуродованном сталинской эпохой детстве. По сути, перед читателями проходят пять одновременно реализуемых вариантов одной и той же судьбы,

¹ Василий Павлович Аксенов был сыном репрессированных родителей и попал в детдом для детей «врагов народа». После детдома воспитывался теткой, в 16 лет обосновался в Магадане, где проживала на поселении его мать, филолог и писательница Е. Гинзбург. По настоянию матери, считавшей неминуемым его будущий арест, получил в Ленинградском мединституте профессию врача, помогающую выжить в лагере, и до конца 50-х годов работал по специальности.

трактуемой Аксеновым как общая судьба поколения шестидесятников. Современная автору действительность предстает в романе удивительно пластичной и полифоничной: в тексте находится место и площадной грубости, и лирическим пассажам, и грязному сексу, и верной любви, и дракам, алкоголю, «ночной жизни», и вдохновенному джазу, и откровенным разговорам. В аксеновском повествовании сочетаются нежность и боль, страстность обвинений, брошенных режиму за растоптанное детство и исковерканную зрелость, горечь и стыд за свое поколение, за себя, тоска по уходящей молодости и наивности, утопающая в самоиронии. И хотя само это многообразие на первый взгляд кажется довольно гротескным, «Ожог» является вещью тематически и мировоззренчески цельной, законченной.

Замысел романа «Остров Крым» фантазмагоричен: здесь гротесковость заложена в самой сюжетной посылке — Крым вовсе не был занят революционными войсками, а является независимым «островом» идеальной утопии. В Крыму политическая демократия и экономический «капитализм с человеческим лицом», его граждане — свободные и духовно состоятельные люди. В общем, остров, с известной долей иронии, моделируется автором как осуществленная мечта прогрессивной советской интеллигенции. Однако та же интеллигенция в лице главного героя, журналиста Андрея Лучникова и группы его единомышленников, одержимых идеей «Общей Судьбы» с материковой Россией, подана Аксеновым достаточно саркастически, поскольку итогом ее усилий становится драматическое завоевание Крыма Советами. И хотя повествование динамично (подчас даже авантюрно), полно юмора и пародии, а финал, по мысли автора, должен свидетельствовать о превосходстве общечеловеческих ценностей над идеологическими (советские летчики, нарушая приказ, позволяют уплыть с острова катеру с Лучниковым), общее впечатление и общая авторская оценка роли интеллигенции в российской истории достаточно пессимистичны. Собственно, в такой причудливо-гротескной форме Аксенов прощается с иллюзиями шестидесятников, с надеждами на обновление жизни в советской России, признавая не только вину общества перед поколением, но и вину поколения перед обществом и культурой.

Творчество Ю.И. Дружникова (р. 1933)¹. Проза Дружникова, повест-

¹ Юрий Ильич Дружников родился в семье художника, был лишен серебряной школьной медали за «недооценку роли тов. Сталина в гражданской войне», по этой же причине не смог поступить в столичный вуз. Начиная учиться в Латвийском университете, после смерти Сталина вернулся в Москву, где окончил историко-филологический факультет МГПИ им. Ленина. Работал по специальности, потом в журналистике (разъездной корреспондент, редактор отдела «Московского комсомольца», редактор издательства). Был принят в Союз Писателей СССР.

В 80-е годы, параллельно с написанием документально-исторической книги «Доносчик 001, или Вознесение Павлика Морозова» (1980–1984), развенчивающей советский миф о «герое-предателе», Дружников активно занимается и другой «антисоветской деятельностью»: распространяет «самиздат», переправляет произведения в «тамиздат», предпринимает попытку организовать независимый Союз писателей, открыть частное издательство. В 1985 году оказывается перед выбором: психушка или лагерь. От ареста его спасают международные протесты. Однако в 1987 году не-

вующая о маргиналах советской эпохи, печаталась с большими трудностями (так, при единственной публикации большой прозы Дружников — романа «Из сих птиц одну в жертву» (1976) от текста осталась ровно половина и было изменено название на «Подожди до шестнадцати»).

Главный роман Дружникова в прозе советского периода — «Ангелы на кончике иглы» (1969–1976). Своим заглавием он отсылает к схоластическому афоризму: «На кончике иглы может уместиться количество ангелов, равное корню из двух». События романа имеют четкую внешнюю канву — 67 дней из истории жизни редакции московской газеты «Трудовая правда» (от инфаркта главного редактора, члена ЦК КПСС Макарецва до его «освобождения от занимаемой должности» и смерти перед советским праздником Первое Мая). Но повествование является неприкрытой фантаσμαгорией, в котором действуют маркиз де Кюстин (автор книги «Россия в 1839 году», запрещенной как при царизме, так и при советской власти), шеф КГБ Кегельбанов, бывший зек, а ныне Генеральный Импотентолог Сизиф Сагайдак, сам «человек с густыми бровями» и его родные, а также всевозможные члены издательства — машинистки, «прирученные» журналисты, кадровики, цензоры, чекисты, и сами «ангелы» — инакомыслящие диссиденты, готовые отстаивать свои человеческие и нравственные принципы (и в итоге арестованные за перевод книги Кюстина). Роман балансирует на грани психологической достоверности (двойных, а зачастую и тройных психологических мотивировок поступков героев) и гротесковых деформаций, нарочито «раздутых» подробностей советской действительности. Языковая ткань романа соткана из блестяще спародированных «документов» советской бюрократии — анкет, характеристик, протоколов заседаний — и переосмысленных советских языковых клише, обретающих в романном контексте каламбурное, а иногда и прямо противоположное значение. Именно намеренная гиперболизация, представляющая страшное смешным, абсурдная гротесковость, пронизывающая все структурные уровни произведения, делают обоснованной веру автора в конечную победу ангелов, бьющихся с государственной машиной «кончиком иглы».

Текст романа, конфискованный у писателя при обыске, был загодя переснят на микроплёнку и в итоге опубликован за границей. В России же роман, включенный Варшавским университетом в десятку лучших русских романов XX столетия, был напечатан только после августа 1991 года.

«Смеховая» проза 70-х. Творчество Ф.А. Искандера. В многообразии литературного процесса 70-х особое место занимает проза, актуализирующая народно-смеховые, карнавальные истоки жанра романа. Обновление романной поэтики происходит в этом типе прозы за счет обращения к жанровым канонам менippeи, к приемам и ситуациям серьезно-смехо-

угомонный Дружников оказывается в эмиграции. Писатель оседает в США, где создает жанр «микроромана» (трогательного концентрированного повествования о ведущем событии в жизни героя), как литературовед пишет роман-исследование «Узник России», где предлагает свою трактовку судьбы А.С. Пушкина, якобы мечтавшего вырваться из Российской империи, эссе «Русские мифы», посвященные пересмотру ряда расхожих литературных «преданий».

вой культуры. Наиболее показательным в данном отношении является творчество Ф.А. Искандера рассматриваемой эпохи (сходные тенденции проявляются и в романе В.В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения Ивана Чонкина» (1969, 1975), в драматургии Г.И. Горина («Тиль», 1970; «Самый правдивый», 1974).

В 70-е Искандер создает роман-мениппею «Сандро из Чегема». Смеховую линию в творчестве Искандера продолжит философский роман-сказка «Кролики и удавы» (1982; впервые опубликован в США). Искандер отдает дань и реалистической психологической прозе (повести «Морской скорпион», 1977; «Маленький гигант большого секса», 1979, и автобиографической прозе о детях и детстве: рассказы и повести о Чике («Защита Чика», 1983). В 1979 году принимает участие в подготовке альманаха «Метрополь», после этого до середины 80-х у него возникают трудности с публикациями. Изменение политической атмосферы и политического строя открывает прозе Искандера дорогу к читателю (в частности, выходит трехтомное издание эпоса о Сандро (1989), а также приводит Искандера к смене творческой манеры, отказу от индикаторных повествовательных приемов («эзопова языка»), к переосмыслению тем и идей ранней прозы, к новой жизни «чегемского рая» (роман «Человек и его окрестности» (1990), повести «Пшада» (1993) и «Софичка» (1995), «Думающий о России и американец» (1997). В 90-е годы Искандер удостоивается нескольких престижных зарубежных (Гамбургская пушкинская премия, 1992), международных (Москва-Пенне, 1996) и отечественных («Болдинская осень», «Триумф» — обе 1998) премий.

В центре художественной вселенной Искандера располагается патриархальный мир Абхазии — полумифический-полуфольклорный Чегем, чья география определяет хронотоп всей «абхазской» прозы Искандера. Воссоздание литературными средствами жизни этноса, мягкий кавказский юмор, сочная разговорная речь, полнокровные национальные характеры составляют с необыкновенной любовью выписанный фон главного конфликта: столкновение малого, окраинного народа и большой государственной политики. Олицетворением народной жизни, некой мифологической «душой народа» является образ дяди Сандро, старого и одновременно юного, пластически меняющего возраста, облика и маски (плута, рыцаря, вечного обманщика и бездельника), но при этом сохраняющего свою сокровенную суть. Сандро — настоящий шут раблезианского типа, артистический «Великий Тамада», чье место — на карнавальном веселом пиру (неслучайно сюжет большинства глав новелл так или иначе, тематически или сюжетно, связан с пиром). Но зачастую пир праздничный оборачивается у Искандера «Пиром Валтасара» (название одной из новелл). Так большая История вторгается в замкнутый патриархальный космос, угрожая ему уничтожением. Правда, автор до конца сохраняет веру в то, что народ, как и его художественное воплощение — дядя Сандро, неуничтожим (исследовательница творчества Искандера Н.С. Выгон определяет авторскую позицию как «философско-юмористическое приятие мира»). Только поистине свободное смеховое мировосприятие позволяет Искандеру ввести в роман образ Сталина,

показанного без диссидентской ненависти, но с той долей неприятия и превосходства, которую уместно народу как вечной бытийной единице испытывать к недочеловеку-тирану, мнящему себя всемогущим.

Общему юмористически-фольклорному духу повествования соответствует и избранная Искандером «меннипейная» форма: текст распадается на ряд рассказов-новелл (в советский период они зачастую печатались как самостоятельные произведения), связанных между собой сквозными образами и мотивами. Мнимое отсутствие единства позволяет Искандеру раскрыть принципиальное многообразие, многоплановость бытия народа, а излюбленная Искандером ситуация «рассказа в рассказе» продиктована установкой на передачу подлинной народной речи, ее языкового и стилистового богатства.

«Модернистская» и «постмодернистская» проза 1970-х годов. Свойственный 70-м «идеологический кризис» оказался благотворной почвой для развития в русской литературе принципиально нового — постмодернистского — мировосприятия, противопоставившего себя и государству, и любой культурной традиции. Имманентно присущее эпохе стремление к свободе понималось творцами этого направления прежде всего как насмешливое развенчание всякого рода условностей — поведенческих, мировоззренческих, литературных, языковых, как попытка «деконструировать» нормы советской жизни и советской/антисоветской литературы. Желанием оказаться «вне» категорий, обрести право на действительно свободное от авторитетов и догм творчество, на стилистически независимое высказывание продиктованы языковые особенности этого типа литературы. Попытка «выразить невыразимое» — чистоту и поэтическую красоту не изуродованного штампами сознания обуславливает выбор специфического героя — юродивого-маргинала. Эпатажный и игровой характер этой прозы призван высветить изначальную легкость жизни и полное отрицание чувства трагизма бытия, присущее классической литературе, однако по сути авторы-«постмодернисты» 70-х практически не обходятся без серьезных, а иногда и подлинно драматических нот. Поэтому правильнее было бы считать 70-е годы, за которыми в аналитической литературе закрепилось определение «эпохи первой волны русского постмодернизма», скорее эпохой-«прологом» — периодом возникновения первых русских литературных произведений, несущих в себе отдельные постмодернистские черты.

Творчество А.Г. Битова (р. 1937)¹. К литературному сочинительству Битов приступил в середине 1950-х годов. Его первые рассказы публиковались в 1960-х годах, но не встретили поддержки критики. Герой его ранней прозы — человек, принципиально не вписывающийся в окружа-

¹ Андрей Георгиевич Битов родился в Ленинграде, в семье архитектора, окончил геолого-разведочный факультет Ленинградского горного института (посещал литобъединение при институте), работал буровым мастером. В 1967 году закончил Высшие сценарные курсы при Союзе кинематографистов в Москве. Участие в 1979 году в альманахе «Метрополь» лишает его легальных публикаций в СССР вплоть до 1985 года. С конца 80-х преподает в Литинституте им. М. Горького, с 1991 года — президент русского ПЕН-центра. Кавалер французского Ордена литературы и искусства (1992), лауреат Государственной премии России (1997).

ющую действительность по сугубо личностным, экзистенциальным причинам. Наиболее полно этот тип «улетающего» героя, потерянного в общем жизненном вихре мыслей и впечатлений, представлен в «романе-пунктире» «Улетающий Монахов» (1961–1972). В этот же период Битов начинает создавать замечательный «культурный» роман «Пушкинский дом» (1964–1971, новые редакции — 1978, 1990), выступает как эссеист («Уроки Армении», 1967–1969; «Грузинский альбом», 1970–1973, 1980–1983, и др.) и исследователь литературы (например, пишет статьи о последнем годе жизни Пушкина «Предположение жить», 1986). На протяжении двадцати лет писатель создавал «экологическую трилогию» «Оглашенные» (1971–1994).

«Роман-музей» Битова «Пушкинский дом» — его самое значительное произведение 70-х годов, представляет собой иронически-игровое повествование о филологе Леве Одоевцеве, о легендарном институте, о русской литературе и культуре последних двух веков. Хрестоматийные литературные сюжеты и названия обыгрываются Битовым, постмодернистски перемешиваясь и приобретая тем самым новые смыслы (см., например, названия частей «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник» (внутри главка «Медные люди»). Подвергается развенчанию и классическая реалистическая детерминированность судьбы героя обстоятельствами его детства (так, в романе существуют два равнозначных варианта этого самого детства героя, приводящие, по мысли автора, к одному и тому же настоящему). Очевидная ориентированность на «свободный роман» типа пушкинского «Евгения Онегина» сказывается не только в обилии авторских отступлений и прямых автокомментариев собственного текста, но и в прихотливом сознательном авторском разделении общей истории героя на «жизнь тела» и «жизнь духа», то есть поочередном описании любовных и филологических приключений Лёвы Одоевцева, в отсутствии четкого финала романа, принципиально лишённого завершения и разворачивающего перед читателем свою «свободную даль».

Главной проблемой Лёвы Одоевцева становится его зависимость от усвоенных «с молоком матери» надуманных стереотипов поведения и отношения к жизни, тех культурных клише, которые во многом заменяют герою подлинную нравственность и духовность. Оппозиция между действительной интеллигентностью и Левиными потугами выглядит интеллигентом разрешается в романе комически нелепой и неуместной дуэлью последнего со своим бесом-искусителем Митишатьевым. Эта вычурная попытка построить свою жизнь по «пушкинскому образцу» оборачивается разгромом «музея» — символа всего «законсервированного» и мертвельного. Но эта остроумная «игра в классики» с русской литературой не отменяет значения этой самой литературы, живой фигуры «курчавого постояльца» России — А.С. Пушкина, служащего для Битова воплощением истинной духовной свободы. В контексте романа подлость и предательство, совершаемые героями, хоть и не оцениваются автором с точки зрения «высокой нравственности», тем не менее остаются подлостью и предательством, а Лева, пережив «временную смерть», эволюционирует. Тем самым, отрицая «всяческую мертвечину», Битов утверждает то подлинно человеческое, чем богата русская литература и культура.

Творчество Саши Соколова¹. В 1970-е годы Саша Соколов создал свой первый роман «Школа для дураков» (1973). В это же время писатель попал в поле зрения КГБ, но под давлением международной общественности ему разрешили выехать за рубеж. После скитаний Саша Соколов осел в Канаде, где дописывал роман «Между собакой и волком» (1979–1980), в котором исследовал «сумеречные» глубины сознания героя и вообще «загадочной русской души», сочетав технику «потока сознания» с фольклорно-сказовыми приемами. Отчетливо постмодернистский характер носит его «псевдоисторический» роман «Палисандрия» (1985), пародирующий целый комплекс литературных жанров и штампов и дезавуирующий саму идею достоверности исторического знания и исторического повествования как таковых.

Главными героями своей прозы Соколов называет речь и язык во всех их своеобразных проявлениях и сочетаниях, а главным своим сюжетом — исследование феномена «всеизначально самоценного слова». Оттого в текстах Соколова приоритетны не смыслообразующие (тема, идея, сюжет), а формообразующие элементы.

Роман «Школа для дураков» представляет собой переходное явление между модернистской и постмодернистской культурой, когда модернистское по сути своей произведение использует ряд приемов, характерных и для постмодернистского повествования. В частности, тотальное развенчание «школьной системы» («тапочная система доктора Перилло») и — шире — вообще системы узаконенного «нормального» образа жизни близко постмодернистской деконструкции социализма. Использование «героя-шизофреника», от чьего лица (от чьих лиц, учитывая «раздвоение» «ученика такого-то») ведется большая часть повествования, произвольный финал романа, оборвавшегося потому, что у автора кончилась бумага, всевозможные языковые игры (звуковые и ассоциативные цепочки, фрагменты «неконтролируемой» речи персонажей, лишенной различения главного и второстепенного), калейдоскоп вставных новелл, фабульно не связанных с общим повествованием (вторая глава романа) — все это может быть аттестовано как черты постмодернистского текста. Но при этом само повествование организует «модернистский» сюжет о судьбе «ненормального» мальчика-«музыканта» в абсурдном и нелепом мире «психически здоровых» взрослых. «Избирательная память» «ученика такого-то» становится знаком его способности видеть и постигать истинное лицо мира, творчески пересоздавать его, знаком его «избранности». Неслучайно покойный учитель Норвегов признает превосходство над собой своих учеников-«идиотов».

Центральной проблемой романа становится поиск героем-подростком дальнейшей формы существования в мире. Попытка слиться с при-

¹ Саша Соколов (р. 1943) — псевдоним Александра Всеволодовича Соколова — родился в Оттаве (Канада) в семье советского дипломата, впоследствии высланного в СССР за шпионаж. Поступил в Военный институт иностранных языков по желанию родителей, но скоро ушел оттуда, избежал службы в армии, симулируя душевную болезнь, учился очно, потом заочно на факультете журналистики МГУ. Поменял несколько профессий, пытался покинуть Союз посредством брака с иностранкой И. Штайль.

родой приводит к полному физическому растворению героя, а стремление устроить свою жизнь по модели «взрослых» (влюбленность — женитьба — социальная реализация) требует от героя отказа от особого духовного «я». Печальные последствия такого отказа иллюстрирует норвеговская притча о мастере-плотнике, ставшим собственным палачом. Необычным художественным языком, сочетающим в себе фрагменты различных стилей и жанров, Соколов реализует модернистский миф об инициации юного художника, давая свою, подчеркнуто субъективную, трактовку основополагающих «мифологических» понятий времени, места, жизни и смерти, пытаясь определить цель и «способ выживания» гения в «бело-меловом городе» обычных людей.

В 70-е годы в литературу приходят и продолжатели первых «постмодернистов», герои следующего этапа развития русского постмодернизма, чьи основные произведения созданы уже в 80-е годы, — Е.А. Попов и Вик. В. Ерофеев, участники альманаха «Метрополь» и авторы будущих знаковых текстов русского постмодернизма («Душа патриота» (1983), «Накануне накануне» (1993) Е.Попова, «Тело Анны, или Конец русского авангарда» (1989), «Русская красавица» (1990), «Жизнь с идиотом» (1991) Вик. Ерофеева).

Литература эпатажа. Творчество Э. Лимонова¹. Фигура Э. Лимонова представляет собой не частый в литературе случай полного растворения творческой и человеческой индивидуальности в собственной маске. Крайний индивидуализм, переходящий в нарциссизм, эксцентризм, граничащий с эксгибиционизмом, отрицание любых общественных и социальных форм существования, свойственные Лимонову-художнику и человеку, становятся дифференциальными признаками художественного мира его произведений, их поэтики и проблематики. И в этом отношении примечательна характеризующая жизненную позицию Лимонова «принципиальная вменяемость», неприятие Лимонова и советским, и постсоветским российским государством, и эмигрантской средой. Поэтому творчество Лимонова 70-х годов, синтетически впитав в себя и своеобразно переплавив определенные культурные традиции, тематически вписываясь в понятие «антисоветская литература», по существу своему и своим задачам антагонистично любой эпохе и любому эстетическому направлению.

Главное слово художественной вселенной Лимонова, безусловно, местоимение «я». В конце 60-х он приехал в Москву «за славой» и мечтал обрести ее в самиздате (стихотворный сборник «Кропоткин и другие стихотворения», 1968; поэма-коллаж «Русское», 1971). При всей нарочитой эпатажности и усиленном натурализме, стихи Лимонова тех лет возрождают приемы авангардистов-абсурдистов, обэриутов и В. Хлебникова.

¹ Эдуард Лимонов — псевдоним Эдуарда Вениаминовича Савенко, который родился в 1943 году в семье лейтенанта НКВД, служившего и уполномоченным по выявлению дезертиров, и начальником конвоя, и политруком. Детство, проведенное в обстановке «военных городков», по мнению самого писателя, сформировало его взгляды на жизнь, его осознание себя «люмпен-пролетарием», чуждым и официозу, и культуре. После окончания школы образование не продолжил, сменил ряд профессий, мечтая о литературном творчестве.

Их отличают остроумные игры с различными культурными кодами, аллюзиями и цитатами, зрелость поэтической техники, тонкое чувство слова, граничащее с «сознательным эстетизмом» (И. Бродский). В 1974 году, накануне своего отъезда из СССР, Лимонов, признанный Ю.В. Андроповым «ярим антисоветчиком», пишет прозаическую поэму «Мы — национальный герой», в которой провозглашает себя будущим покорителем западной культуры.

За границей, в Америке, пережив шок от столкновения с иноязычной средой, Лимонов переходит на прозу. Прозаические произведения Лимонова всегда автобиографичны, посвящены описанию (подчас — смакованию) подробностей личной жизни автора, как правило, подчеркнута эпатажны. Однако именно в прозе Лимонов приоткрывает сокровенные тайники непризнанной души, отвергнутой миром, а потому безжалостно и иронично отвергающей мир в ответ.

В первом романе «Это я — Эдичка» (1979) Лимонов жаждет потрясти общественность откровенностью саморазоблачений, наготой тела, духа и языка, ориентированного на площадные грубости, фривольные фамильярности, на «дурнопахнущую культуру просторечья» — и за всеми этими глубоко провокационными жестами скрыть ощущение растерянности перед чужим городом и страной. Роман принес автору скандальную славу. Впоследствии проза Лимонова, посвященная все тому же персонажу, протетически колеблется в диапазоне от лирической исповедальности «Дневника неудачника» (1982) до циничной жесткости «Палача» (1986). В «харьковской» трилогии («Подросток Савенко», 1983; «Молодой негодай», 1986; «У нас была великая эпоха», 1995), построенной по классическому образцу «детства, отрочества, юности», автор, тщательно воссоздавая бытовые подробности и великолепно имитируя реалистическую технику, достигает поразительного эстетического эффекта от столкновения «реализма» и «натурализма».

Занимается Лимонов и публицистикой. Крайне резкие и статьи и эссе сороят его с русской эмиграцией (впрочем, вероятнее всего, сам Лимонов именно такого эффекта и добивался). В 80-е он вынужденно перебрался из Америки во Францию, печатался в розановском «Синтаксисе» и максимовском «Континенте». В 90-е восстановил российское гражданство, возвратился на родину, где повел активную «околополитическую» деятельность, суть которой свелась к всесторонней рекламе собственной персоны. Например, созданная Лимоновым НБП (Национал-большевицкая партия) издает газету «Лимонка», где автором большинства текстов является сам Лимонов (тем самым нивелируя различия между политической и литературной деятельностью, между жизнью и литературой вообще).

Итак, эпоха 1970-х годов является частью русского литературного процесса 50–80-х годов. Наследуя «оттепельным» 60-ым и предшествуя «кризисному» концу 80-х–90-ым, 70-е годы участвовали в существенном обновлении литературного процесса, в котором, наравне с жизнеподобной поэтикой, зазвучали в полный голос и «нереалистические ноты». В эстетическом плане общий вектор литературного движения направлен от монологичности к полифонии. «Большой стиль», соцреалистическая поэтика, монологическая по своей сути, все более явно вытеснялись на

литературную периферию, что приводило к оживлению реализма, к углубленному наблюдению за человеком и окружающим миром во всем многообразии их проявлений, к постановке острых нравственных проблем на различном тематическом материале (деревенская и постдеревенская проза, военная проза и др.). «Очищение реализма» от «нормативных» советских напластований сопровождалось нарастанием «нереалистических тенденций»: мифологизма, гротескной деформации действительности, меннипеизации повествования. В 70-е получают развитие авангардные, модернистские и постмодернистские традиции русской и западной литературы, творчески подготавливая «стилистический взрыв» последующего этапа литературной истории России.

■ Основные понятия

Реализм, соцреализм, модернизм, постмодернизм, авангард, философский роман, «советский языковой стандарт», «нейтральный стиль», «многоголосие» в литературе; лирика «тихая», «книжная», философская лирика, песенная поэзия; почвенное направление в поэзии, проза «молодая», деревенская, военная, городская, «лагерная», производственная, фантастическая, «новомирская проза», эпопея, гротеск, меннипея, народно-смеховая культура, полифония, самиздат, «городские повести», «лейтенантская проза», эпос, сказ, народный характер, публицистическая драма, драма-притча, автобиографизм, циклизация. архетип, личный миф, метафора, метонимия, мифопоэтика, символ, трёхчастная композиция, эпос, концепт, экзистенциализм, экзистенциальный.

■ Вопросы и задания

1. Основные поэтические направления эпохи.
2. Покажите существенные особенности литературы начала 1960-х годов.
3. Каково ваше впечатление о «шестидесятниках»?
4. Охарактеризуйте художественно-стилевые течения в литературном процессе 1960-х гг.
5. Почему «молодая» проза исчерпала себя к концу 1960-х годов?
6. Что отличает военную прозу 1950-х годов от военной прозы 1960-х годов?
7. Что, на ваш взгляд, «завещала» деревенская проза 1960-х годов русской прозе о деревне второй половины XX века?
8. Опираясь на исследования и критические работы, проанализируйте особенности прозы Ю. Трифонова.
9. Как воспринимают читатели XXI века повесть «Трудно быть богом» братьев Стругацких?
10. Покажите основные завоевания поэзии 1960-х годов.
11. Дайте характеристику постмодернистской литературы 1960-х годов.
12. «Самиздат» и причины его возникновения.

13. Специфические черты драмы указанного периода.
14. Владимир Корнилов и правозащитное движение в СССР.
15. Альманах «Тарусские страницы»: авторы, произведения, судьба альманаха.
16. Сборник эссе Владимира Корнилова «Покуда над стихами плачут» как осмысление русской поэзии.
17. Нравственная проблематика поэмы Владимира Корнилова «Удача Родиона Мордвинова».
18. Поэзия Владимира Корнилова и роман Альбера Камю «Чума»: сходство базовых мировоззренческих установок.
19. Поэзия Владимира Корнилова и поэзия Евгения Евтушенко: сходства и различия.
20. Какова структура художественного мира Тарковского?
21. Слово и поэт в творчестве Тарковского.
22. Экзистенциальная концепция человека и способы её художественного выражения.
23. Как раскрываются взаимоотношения: человек-природа-космос?
24. Своеобразие решения поэтом основных философских вопросов.
25. Сатира в поэмах Юрия Кузнецова («Похождения Чистякова», «Сказка Гвоздя»)
26. Поэтические переложения народных анекдотов в творчестве Юрия Кузнецова
27. Сербский цикл Юрия Кузнецова
28. Антифеминистские стихотворения Юрия Кузнецова
29. Художественная проза Юрия Кузнецова («Худые орхидеи», «Николай и Мария»)
30. Публицистика Юрия Кузнецова
31. Философская лирика 70-х: идеи и поэтика.
32. «Новый акмеизм» и его представители.
33. «Философичность» и «простота» в творчестве О. Чухонцева.
34. Особенности «сиротской прозы» А. Приставкина.
35. Тема становления личности в прозе В. Семина: автобиографическое и общечеловеческое.
36. Особенности речевой характеристики героев в прозе В. Кондратьева (на примере повести «Сашка»).
37. Сказ как основа повествовательной структуры повести «Сашка». Роль детали в произведениях В. Кондратьева (показать подробно на примере одного произведения).
38. Тема дороги в творчестве В. Кондратьева.
39. «В родном городе» В. Некрасова и «На Сретенке» В. Кондратьева: сравнительный анализ.
40. Типология героев в прозе В. Кондратьева.

■ Литература

Соч.: Поэты. Алешковский Ю. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1996; Еще один том. — М., 1996; Строки гусяного пера, найденного на чужбине. — М.,

1996; *Грибачев Н.* Собр. соч.: В 6 т. — М., 1985–1987; *Корнилов В.* Пристань. — М., 1964; *Возраст.* — М., 1967; *Надежда.* — М., 1988; *Музыка для себя.* — М., 1988; *Польза впечатлений.* — М., 1989; *Девочки и дамочки: Повесть // Это мы, господи: Сб.* — М., 1990; *Демобилизация // Звезда, 1990, № 7, 9–10; Избранное.* — М., 1991; *Стихотворения.* — М., 1995; «Покуда над стихами плачут...» (Книга о русской лирике). — М., 1997; *Суета сует.* — М., 1999; *Кублановский Ю.* Избранное. — [Вашингтон], 1981; *С последним солнцем.* — Париж, 1983; *Писатель и абсолютное зло // Русская мысль, 1983, 9 июня; Оттиск.* — Париж, 1985; *Из лирики // Дружба народов, 1989, № 12; Потаенный лик // Новый мир, 1990, № 2; [Стихи] // Юность, 1990, № 2; Затмение.* — Париж, 1989; *Возвращение.* — М., 1990; *Оттиск.* — М., 1990; *Чужбинное.* — М., 1993; *Число.* — М., 1994; *Памяти Петрограда.* — СПб., 1994; *Голос из хора.* — М., 1995; *Заколдованный дом.* — М., 1998; *Кузнецов Ю.* Гроза: Стихи. — Краснодар, 1966; *Во мне и рядом — даль: Стихи и поэмы.* — М., 1974; *Край света — за первым углом: Стихи и поэмы.* — М., 1975; *Выходя на дорогу, душа оглянулась: Стихотворения и поэмы.* — М., 1978; *Отпущу свою душу на волю: Стихи и поэмы.* — М., 1981; *Русский узел: Стихотворения и поэмы.* — М., 1983; *Ни рано, ни поздно.* — М., 1985; *Душа верна неведомым пределам: Стихотворения и поэмы.* — М., 1986; *Золотая гора: Стихотворения и поэмы разных лет.* — М., 1989; *Стихотворения и поэмы.* — М., 1990; *Пересаженные цветы: Избранные переводы.* — М., 1990; *Ожидая небесного знака.* — М., 1992; *Кушнер А.* Город в подарок: Стихи. — Л., 1976; *Канва: Из шести книг.* — Л., 1981; *Стихотворения.* — Л., 1986; *Флейтист: Стихи.* — М., 1990; *Избранное.* — СПб., 1997; «Среди людей, которые не слышат...» [Об И. Анненском] // *Новый мир, 1997, № 12; Тысячелистник: [Кн. стихов и эссе].* — СПб., 1998; *Заметки на полях [о Пушкине] // Новый мир, 1998, № 8; Стихотворения: Четыре десятилетия.* — М., 2000; *Рейн Е.* Этот страшный случай с Петей пусть узнают все на свете: Рассказ для детей. — М., 1963; М., 1990; *О жарком юге и храбром друге: Для старшего дошкольного возраста.* — М., 1965; *О жаркой Африке и сладкой фабрике, про путешествия храброго Мика эта душистая, вкусная книга.* — Л., 1970; *Где прячется зима?: Для детей старшего дошкольного возраста.* — М., 1970; *Волшебный фонарь: Сказка для детей.* — Л., 1973; *Имена мостов: Стихи.* — М., 1984; *В сто первом зеркале // Ахматовские чтения. Вып. 3.* — М., 1992; *Избранное.* — М.; Париж; Нью-Йорк, 1994; *Иосиф // Вопросы литературы, 1994, № 2; Предсказание: Поэмы.* — М., 1994; *Мне скучно без Довлатова.* — М., 1997; *Балкон: Стихи.* — М., 1998; *Тарковский А.* Из литературного наследия: Стихи // *Знамя, 1990, № 8; Собрание сочинений: В 3 т.* — М., 1991; *Письма Арс. Тарковского Г.В. Глекину // Вопросы литературы, 1992, № 3; Благословенный свет; Избранные стихотворения.* — СПб., 1993; «Я, Ваш поздний ученик: Из писем Арс. Тарковского к А. Ахматовой. 1958–1965 // Вопросы литературы, 1994, № 4; *Чухонцев О.* Из трех тетрадей. — М., 1976; *Слуховое окно.* — М., 1983; *Ветром и пеплом.* — М., 1989; *Стихотворения.* — М., 1989; *Заккрытие сезона: Description // Новый мир, 1996, № 9; Пробегаящий пейзаж.* — СПб., 1997. **Прозаики.** *Абрамов Ф.* Собр. соч.: В 6 т. — Л., 1990–1996. Т. 1–5; *Аксенов В.* Соч.: Ожог. — Анн-Арбор,

1980; Золотая наша Железка. — Анн-Арбор, 1980; Право на остров. — М., 1991; В поисках грустного бэби. — М., 1991; Желток яйца // Знамя, 1991, № 7–8; Остров Крым // Юность, 1990, № 1, 3–5; Московская сага: В 3 т. — М., 1993–1994; Рассказы. Повести. Эссе. — Екатеринбург, 1999; Бакланов Г. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1983–1985; Спой человек: Повести. Рассказы. — М., 1993; Входите узкими вратами: [Восп.]. — М., 1996; И тогда приходят мародеры: [Сб.]. — М., 1996; Жизнь, подаренная дважды. — М., 1999; Белов В. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1991; Год великого перелома. — М., 1991. Ч. 1–2; Внемли себе: Перестройка социально-экономической жизни в СССР. — М., 1993; Год великого перелома. — М., 1994. Ч. 3; Бухтины вологодские // Наш современник, 1996, № 2; Дорога на Валаам // Москва, 1997, № 4; Битов А. Книга путешествий. — М., 1986; Свободу Пушкину! [Текст для альбома рисунков Р. Габриадзе «Пушкин за границей»] // Литературная газета, 1990, 6 июня; Мы проснулись в незнакомой стране. — Л., 1991; Собр. соч.: В 3 т. — М., 1991, Т. 1; Вычитание Зайца. — М., 1993; Начатки астрологии русской литературы. — М., 1994; Оглашенные: Роман-странствие. — СПб., 1995; Что-то с любовью [...] // Playboy, 1996, № 4–7; Первая книга автора (Аптекарский проспект, 6). — СПб., 1996; Империя в четырех измерениях: В 4 кн. — Харьков, М., 1996; Записки новичка. — М., 1997; Обоснованная ревность: Повести. — М., 1998; Неизбежность ненаписанного. Годовые кольца. 1956–1998–1937. — М., 1998; Дерево. 1991–1997. — СПб., 1998; Богомолов В. Роман. Повести. Рассказы. — Л., 1981; Момент истины: Роман. Повести и рассказы. — М., 1995; Срам имут и живые, и мертвые, и Россия... // Книжное обозрение, 1995, 9 мая; Избранное. — М., 1996; Бондарев Ю. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1993–1996; Переворот (93-й год): Пьеса в 4-х действиях // День литературы, 1998, № 11, 12; 1999, № 1; Булычев Кир. Полн. собр. соч.: В 15 т. — М., 1993–1997; Полное собр. соч.: В 10 т. — М., 1993–1998; День рождения Алисы: [Сб. рассказов и повестей]. — М., 1998; Алиса и Синдбад Мореход: Фантастическая повесть. — М., 1998; В когтях страсти. — М., 1998; Вид на битву с высоты: Первый роман фантастического цикла «Театр теней». — М., 1998; Васильев Б. Избранное: В 2 т. — М., 1988; Повести. — М., 1988; Собр. соч.: В 8 т. — Смоленск, 1994. Т. 1–5; Владимов Г. Верный Руслан: История караульной собаки. — М., 1989; Генерал и его армия. — М., 1995; Войнович В. Малое собр. соч.: В 5 т. — М., 1993–1996; Сказки для взрослых. — М., 1997; Воробьев К. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1991–1993; Убиты под Москвой: Повести и рассказы. — М., 1994; Гинзбург Е. Крутой маршрут. — М., 1991; Гладили А. Концерт для трубы с оркестром: [Рассказ] // Огонек, 1989, № 30; Репетиция и пятницу: [Повесть] // Юность, 1991, № 2; Меня убил скотина Пелл. — М., 1991; Александра. — Таллин. 1991; Туман в Анн-Арборе: Рассказ. — Конец века: Независимый альманах. — [М.], 1991, № 3; Беспокойник: Рассказы разных лет. — Там же, 1992; Горенштейн Ф. Избранное: В 3 т. — М., 1991–1993; Зима 53-го года: Повесть // Искусство кино, 1990, № 7–9; Шампанское с желчью: Рассказ // Апрель. Вып. 2. — М., 1990; Койко-место: Роман // Знамя, 1991, № 1–2; Старушки: Рассказ // Дружба народов, 1991, № 2; Искра: Рассказ // Искусство кино, 1991, № 3; Чок-Чок: [Повесть]. — Там же, № 6–7; Участие в «Мет-

рополе» было моей ошибкой: Интервью М. Хемлин // Независимая газета, 1991, 8 октября; Фотография: Рассказ // Столица, 1992, № 19; «Шоу должно идти»: [Беседа с И. Щербаковой]. — Там же; Александр Скрябин: Кинороман // Юность, 1995, № 2; *Гранин Д.* Собр. соч.: В 5 т. — Л., 1989–1990; Страх // Нева, 1997, № 3; Картина. Место для памятника: Рассказы. — СПб., 1997; Бегство в Россию. «Ты взвешен на весах...». — СПб., 1997; *Грекова И.* Соч.: Под фонарем: Рассказы. — М., 1966; Кафедра: Повесть. — М., 1983; Пороги: Роман. Повести. — М., 1986; На испытаниях: Повести и рассказы. — М., 1990; Свежо предание: Роман. — Тинэфлай, 1995; М., 1997; Вдовый пароход: Избранное. — М., 1998; Дамский мастер: Избранное. — М., 1998; *Дружников Ю.* Собр. соч.: В 6 т. Балтимор, 1998; Избранное: В 2 т. — СПб., 1999; Русские мифы. — СПб., 1999; Prisoner of Russia: Alexander Pushkin and political uses of nationalism. New Jersey, 1999; *Ерофеев Вен.* Москва — Петушки. — М., 1989; Вальпургиева ночь, или Шаги командора // Театр, 1989, № 4; Моя маленькая Лениниана // Юность, 1993, № 1; Оставьте мою душу в покое: (Почти все). — М., 1995; Из записных книжек // Знамя, 1995, № 8; *Залыгин С.* Собр. соч.: В 6 т. — М., 1991; Свобода выбора. — М., 1998; *Иванов А.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1996; *Искандер Ф.* Софичка: Повести и рассказы. — М., 1997; Собр. соч.: В 6 т. — Харьков; М., 1997; *Ким А.* Невеста моря: Рассказы, роман. — М., 1987; Избранное. — М., 1988; Мысли о человеческом: Путешествие души. — Диалог, 1990, № 3; *Ким А., Шкловский Е.* В поисках гармонии: Диалог // Литературное обозрение, 1990, № 6; Поселок кентавров // Новый мир, 1992, № 7; Онлирия // Новый мир, 1995, № 2, 3; Сбор грибов под музыку Баха: [Роман-мистерия]. — М., 1998; *Кондратьев В.* Соч.: Сашка: Повесть и рассказы. — М., 1981; На поле овсянниковском: Повести, рассказы. — М., 1985; Селижаровский тракт: Повести и рассказы. — М., 1985; Сороковые: Рассказы и повести. — М., 1988; Красные ворота: Повести, роман. — М., 1988; Повести. — М., 1991; Из переписки // Вопросы литературы, 1995, № 1; *Конецкий В.* Луна днем: Повести и рассказы разных лет. — Л., 1963; Соленый хлеб: Избранное. — Л., 1979; Никто пути пройденного у нас не отберет. — М., 1989; Полосатый рейс: Повести, рассказы, сценарий. — СПб., 1994; Кляксы на старых промокашках. — СПб., 1997; *Куваев О.* Через триста лет после радуги: Сб. рассказов. — О себе. — М., 1981; Избранное: В 2 т. — М., 1988; *Курочкин В.* Козыриха. — Л.; М., 1957; Заколоченный дом: Повести. Рассказы. — Л., 1958; Осиновый край: Повести, рассказы. — М., 1969; Повести. — Л., 1971; Судья Семен Бузыкин // Аврора, 1974, № 6; Повести и рассказы. — Л., 1978; *Лимонов Э.* Соч.: В 4 т. — М., 1994; Лимонов против Жириновского. — М., 1994; Великая мать любви: Рассказы. — Тель-Авив, 1994; Последние дни супермена: Роман. — Нью-Йорк, 1995; Чужой в незнакомом городе: Рассказы. — М., 1995; Коньяк «Наполеон». — М., 1995; Мой отрицательный герой: Стихи 1976–1988 гг. Нью-Йорк; Париж // Глагол. — [М., 1995], № 31; *Липатов В.* Собр. соч.: В 4 т. — М., 1982–1985; Дом на берегу: Сб. — М., 1983; Повести. — М., 1983; Лев на лужайке. — М., 1990; Деревенский детектив: Повесть. СПб., 1993; *Лихоносов В.* Избранные произведения: В 2 т. — М., 1984; Наш маленький Париж. — М., 1989; Голоса и тишине: Повести и рассказы. —

М., 1990; *Личутин В.* Душа горит: Из хроники поморской деревни. — М., 1978; Домашний философ. — М., 1983; Скитальцы. — Л., 1986; Любостай. — М., 1987; Избранное. — М., 1990; Раскол. Кн. 1. Венчание на царство // Советская литература, 1990, № 10–12; Раскол. Кн. 2. Крестный путь // Наш современник, 1993, № 10–11; 1994, № 1–6; Раскол. Кн. 3. Вознесение. — Там же, 1996, № 3–6, 11–12; *Маканин В.* Голоса. — М., 1982; Избранное. — М., 1987; Один и одна. — М., 1988; Лаз. — М., 1991; Стол, покрытый сукном и с графином посередине. — Знамя, 1993, № 1; Божественный шпион: Интервью Татьяне Сотниковой // Культ личности, 2000, март—апрель; *Максимов В.* Собр. соч.: В 6 т. — Франкфурт-на-Майне, 1975–1979; Собр. соч.: В 9 т. — М., 1991–1993; Избранное. — М., 1994; Самоистребление: Публицистика последних лет. — М., 1995; *Можаяев Б.* Избранные произв.: В 2 т. — М., 1982; Собр. соч.: В 4 т. — М., 1989–1990; Еще о каиновой печати и натальном кресте (Об авторе «Архипелага», о судьбе книги «Бодался теленок с дубом» и прочих «Старых историях») // Книжное обозрение, 1990, 6 апреля; Мы еще помужествуем: К 75-летию Солженицына // Литературная газета, 1993, 15 декабря; Затмение: Рассказы, очерки. — М., 1995; *Нагибин Ю.* Соч.: В 11 т. — М., 1989–1993; Тьма в конце туннеля. Моя золотая теща. — М., 1994; Дневник. — М., 1995; *Нилин П.* Соч.: В 2 т. — М., 1985; *Орлов В.* Дорога длиною в семь сантиметров; Очерки. — М., 1960; Соленый арбуз: Роман. — М., 1965; После дождика в четверг: Роман. — М., 1969; Происшествие в Никольском: Роман. — М., 1975; Аптекарь: Роман. — М., 1993; Альтист Данилов: Роман. — М., 1994; *Приставкин А.* Мои современники: повесть. — М., 1960; Маленькие рассказы. — М., 1962; Костры в тайге: Рассказы. — М., 1964; Лирическая книга: Повести и рассказы. — М., 1969; Голубка. — М., 1967; М., 1981; Птушенька: Повесть. — М., 1969; От Братска до Усть-Илима. — М., 1973; Заботы Алексея Болдырева. — М., 1978; Солдат и мальчик: Повесть. — М., 1982; Большая Ангара. — М., 1982; Городок. — М., 1985; Ночевала тучка золотая. — М., 1988; Рязанка // Знамя, 1991, № 3–4; *Проскурин П.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1981–1983; Полуденные сны: Повести и рассказ. — М., 1985; Порог любви: Повести. — М., 1986; Отречение; Роман // Москва, 1987, № 9–10; 1990, № 7–9; *Семенов Г.* Фригийские васильки. — М., 1980; Утренние слезы: Рассказы. — М., 1982; Избранное: Рассказы. (1962–1982). — М., 1983; Ум лисицы: Рассказы, повести. — М., 1987; Чертово колесо: Повести и рассказы. — М., 1989; Путешествие души: Роман, рассказы. — М., 1993; Убегающий от печали // Новый мир, 1996, № 9; Поэзия возвращения // Знамя, 1997, № 9; *Секин В.* Женя и Валентина: Роман. — Ростов-на-Дону, 1974; Нагрудный знак «OST»: Роман, повести, рассказы. — М., 1978; Нагрудный знак «OST»: Роман. Плотина: Роман. — М., 1982; Что истинно в литературе: Литературная критика. Письма. Рабочие заметки. — М., 1987; Семеро в одном доме: Повести. — Ростов-на-Дону, 1989; *Соколов Саша.* «Время для частных бесед»: С. Соколов — В. Ерофеев // Октябрь, 1989, № 8; Школа для дураков. Между собакой и волком. — М., 1999; Знак озаренья // Октябрь, 1991, № 2; Палисандрия. — Джонсон Д. Бартон. Саша Соколов: Литературная биография // Глагол, 1992, № 6; *Солоухин В.* Собр. соч.: В 4 т. — М., 1983–1984; Стихотворения: (Избран-

ное). — М., 1990; Собр. соч.: В 10 т. Т. 1–3. — М., 1995; *Стругацкие А. и Б.* Собр. соч.: В 12 т. — М., 1991–1993; Куда ж нам плыть? Сб. публицистики. — Волгоград, 1991; Стругацкие о себе, литературе и мире: Сб-ки за 1959–1966, 1967–1975, 1976–1981, 1982–1984. — Омск, 1991–1994; *Стругацкий Б.* Большой вопрос: Беспольные заметки // Звезда, 1993, № 4; Попытка к бегству. Малыш. Волны гасят ветер: Повесть. Сталкер: Литературная записка к/ф. — М., 1997; *Токарева В.* О том, чего не было. — М., 1969; Когда стало немножко теплее. — М., 1972; Сказать — не сказать: Повести. Рассказы. — М., 1991; Вместо меня. — М., 1995; Хэппи энд: Повести и рассказы. — М., 1995; Летящие качели. — М., 1996; Лавина. — М., 1996; Ничего особенного: Рассказы, повести. — М., 1997; Можно и нельзя. — М., 1998; *Фоменко В.* Избранные произведения: В 2 т. — М., 1984; *Чуковская Л. Н. Н.* Миклухо-Маклай. — М., 1948; Декабристы — исследователи Сибири. — М., 1951; Софья Петровна. Спуск под воду: Повести. — М., 1988; Открытое слово. — М., 1991; Сверхстиху. — М., 1991; Стихотворения. — М., 1992; Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. — М., 2005; Избранное. — М.; Минск, 1997.

Лит.: Федор Абрамов: Библиографический указатель. — Архангельск, 1993; *Абрамович Л.* Тема утверждения и тема отрицания. — Урал, 1959, № 8; *Аврамов И.* Кир, отец Алисы. О творчестве писателя Кира Булычева // Одноклассник, 1992, № 6–7; *Агеев А.* Превратности диалога // Знамя, 1990, № 1; *он же.* Истина и свобода: Владимир Маканин: взгляд из 1990 года // Литературное обозрение, 1990, № 9; *Агеносов В.* Советский философский роман. — М., 1989; *Агеносов В. В., Анкудинов К. Н.* Современные русские поэты. — М., 1998; *Адамович А.* Ничего важнее // Вопросы литературы, 1983, № 3; *Аксенов В.* Почта «Огонька» // Огонек, 1991, № 32; *Амусин М.* В зеркалах будущего // Литературное обозрение, 1989, № 6; *Анкудинов К. Н., Бараков В. А.* Юрий Кузнецов. Очерк творчества. — М.; Вологда, 1996; *Анкудинов К. Н.* Русская романтическая поэзия второй половины XX века: два поколения (А. Вознесенский, Ю. Кузнецов). Дисс. на соис. степени кандидата филологических наук. — М., 1996; *он же.* Онтологическая модель мироздания в творчестве Ю. Кузнецова // Филологический вестник, 1999, № 1; *Аннинский Л.* «Пред волею и бедой» // Новый мир, 1988, № 2; *он же.* Локти и крылья. — М., 1989; *он же.* Атака стилем // Комсомольская правда, 1970, 17 октября; *он же.* За линией примет // День поэзии. — М., 1978; *он же.* Теснина быта, воздух бытия // Юность, 1985, № 3; *он же.* Собачье сердце?: Из заметок о прозе Георгия Владимова // Литературное обозрение, 1989, № 8; *он же.* Процесс перемещения из одной реальности в другую // Дружба народов, 1997, № 1; *он же.* Оправдание одиночества // Новый мир, 1971, № 4; *он же.* Над грешною землей: «Альтист Данилов» Владимира Орлова // Аннинский Л. Локти и крылья. — М., 1989; *Арбитман Р.* Прощание с Великим Гусляром // Арбитман Р. Участь Кассандры: статьи о фантастике и не только о ней. — Саратов, 1993; *он же.* Ответы могут быть разными: По страницам журнала «Искусство кино» // Литературное обозрение, 1990, № 10; *Арефьева Е. Н., Волкова Э. А.* В. И. Белов: Библиографический указатель литературы. — Вологда, 1982; *Архангельский А.* Строгость и ясность // Новый мир, 1989, № 7; *Арьев А.* Маленькие тайны, или Явление

Александра Кушнера // Звезда, 1989, № 4; *Аскольдова-Лунд М.* Сюжет прорыва. Как начинался «Новый мир» Твардовского // Свободная мысль — XXI. 2002, № 1–2; *Астафьев В.* Яростно и ярко! // Литературная Россия, 1965, 5 февраля; *он же.* И все цветы живые // *Астафьев В.* Всему свой час. — М., 1985; *Атаров И.* Человек из глубины пейзажа // Наш современник, 1972, № 12; *Афанасьев А.* Опыт печали и счастья: О прозе В. Личутина // Подъем, 1993, № 2; *Бабенышева С.* Суть простоты // Знамя, 1965, № 1; *Баевский В.* Пристальное зрение // Новый мир, 1986, № 11; *Барабаш Ю.* «Тайная любовь» Гоголя? Мифы старые и новые // Вопросы литературы, 1987, № 1; *Бараков В.Н.* Почвенное направление в русской поэзии второй половины XX века: типология и эволюция. Дисс. на соис. степени кандидата филологических наук. — М., 1998; *Баранов В.* Развитие или хождение по кругу? // Литературное обозрение, 1973, № 12; *Баранова Л.* Душа и слово // Литературная учеба, 1981, № 4; *Басинский П.* О чем написал Аксенов? // Литературная газета, 1994, 10 августа; *он же.* Есть ли связь между Пушкиным и Павликом Морозовым? // Литературная газета, 1997, 3 сентября; *он же.* Свобода и воля // Литературная газета, 1991, 16 октября; *Басова И.* «Что наша жизнь?»... Игра: [Рец.] // Грани, 1985, № 135; *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч. — Т. 2. — М., 2000; *Бежин Л.* «Душа не оскудеет» // Наш современник, 1980, № 7; *Бек Т.* Люди-кактусы-верблюды, или Дума об Арсении Тарковском // Дружба народов, 1997, № 6; *она же.* Неразделимый узел соучастья // Юность, 1985, № 11; *Белая Г.А.* Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. — М., 1978; *она же.* Художественный мир современной прозы. — М., 1983; *Берзер А.* Победил человек // Новый мир, 1963, № 4; *Блажнова Т.* Внуки разберутся; [К выходу книги Бориса Васильева «Вещий Олег»] // Книжное обозрение, 1997, 5 августа; *она же.* На красную тряпку любви // Книжное обозрение, 1994, № 2; *Бобышев Д.* Катящиеся камни Европы // Новый журнал, 1986, № 162; *Богатко И.А.* Ю. Нагибин: Литературный портрет. — М., 1980; *Большакова А.* Нация и менталитет: Феномен деревенской прозы XX века. — М., 2000; *Бондарев Ю.* Новый писатель // Литературная газета, 1960, 13 августа; *Бондарев Ю.* Талантливый писатель // *Бондарев Ю.* Человек несет в себе мир. — М., 1980; *Бондаренко Вл.* Игра на занижение // Наш современник, 1985, № 12; *он же.* Эдуард Лимонов. — М., 1992; *он же.* Молитва о всех заблудших // День, 1992, № 29; *он же.* Игра и утопия (Владимир Орлов и другие) // *Бондаренко В.* «Московская школа», или Эпоха безвременья. — М., 1990; *он же.* Хранитель России // Литературная Россия, 1997, № 15; *Борисова И.* Напоминание // Новый мир, 1969, № 12; *она же.* Уроки чтения // Новый мир, 1986, № 4; *Бочаров А.* Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. — М., 1982; *он же.* Литература и время: Из творческого опыта прозы 60–80-х годов. — М., 1983; *он же.* Истоки победы // Знамя, 1965, № 5; *он же.* Времена прошедшие, но не ушедшие // Литературное обозрение, 1994, № 5/6; *он же.* История духа — история жизни // *Бочаров А.* Бесконечность поиска. — М., 1982; *он же.* Проверено войной // Новый мир, 1970,

№ 7; *он же*. — Уроки гуманизма // Литературное обозрение, 1978, № 7; *Брагин А.* «Слово — категория нравственная»: Два интервью а творчестве // Наш современник, 1980, № 7; *Бритиков А.Ф.* Русский советский научно-фантастический роман. — Л., 1970; *Бровман Г.* Правда исторического оптимизма // Москва, 1964, № 1; *Бродский И.* Трагический элегик // Знамя, 1991, № 7; *Буртин Ю.* О наших братьях к сестрах // Новый мир, 1959, № 4; *Бучис А.* На поверхности быта // Дружба народов, 1969, № 2; *Быков В.* Верность памяти // Литературная Россия, 1973, 14 сентября; *он же*. О правде войны и правде мира: [Заметки о прозе Г. Бакланова] // Дружба народов, 1996, № 11; В.Б. [Рец. на сб. «Антисоветский Советский Союз»] // Континент [Париж], 1986, № 48; *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека // Театр, 1992, № 6; *они же*. В Москву! В Москву! // Искусство кино, 1992, № 7; *они же*. Уроки школы для дураков: Саша Соколов // Синтаксис. [Париж], 1990, № 30; *Василенко А.* Нужен ли читателю новый роман Ю. Бондарева? // Молодая гвардия, 1995, № 10; *Васюченко И.* Чтя вождя и армейский устав // Знамя, 1989, № 10; *Вегин П.* Юрий Кублановский // День поэзии. — М., 1989; *Вильчек Л.* «Вот моя деревня...»: Штрихи к портрету // Литературная газета, 1981, 20 мая; *Виноградов И.* Между отчаянием и упованием // Континент [М.], 1995, № 83; *он же*. Судьбы скрещенья // Московские новости, 1989, 9 июля; *Винокурова И.* Ладья на стремнине // Новый мир, 1981, № 3; *она же*. «Темнота зеркал»: [Рец.] // Новый мир, 1991, № 10; *Войтинская О.* Даниил Гранин: Очерк творчества. — М., 1966; *Волков А.* В одежде нашего века: Советская анимационная фантастика 80-х гг. // Детская литература, 1991, № 5; *Воронина И.* Что привело к драме? // Литературное обозрение, 1976, № 9; *Воронов В.* Серьезный дебют // Москва, 1970, № 2; *он же*. Понять человека // Знамя, 1989, № 1; *он же*. «Убереглись от искушения...»: О романе «Мужики и бабы» // Литературная газета, 1989, 6 сентября; *Выгон Н.* Юмористическое мироощущение в русской прозе. — М., 2000; *Гайсер-Шнитман С.* Венедикт Ерофеев: Москва — Петушки», или «The Rest is Silence». — Берн, 1989; *Галанов Б.* Навечно в памяти // Знамя, 1979, № 5; *Генис А.* Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм // Иностранная литература, 1994, № 10; *Георгиевская С.* Счастье чистоты и ясности // Литературная газета, 1965, 24 июля; *Герасимова Л.* Сегодняшнее и вечное // Литературное обозрение, 1978, № 12; *Гессен Е.* Вокруг Маканина, или Штрихи к портрету // Грани, 1991, № 161; *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. — М., 1991; *Голубков М.М.* История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы). — М., 2008; *Гольдштейн А.* Эдуард Великолепный // *Гольдштейн А.* Расставание с Нарциссом: Опыты номинальной риторики. — М., 1997; *Горбунова Е.Н.* Юрий Бондарев: Очерк творчества. — М., 1981; М., 1989; *Гордеева Н., Дудинцев В.* Грани добра и зла // Комсомольская правда, 1967, 1 июня; *Горышин Г.* «Пробиться к человеческим душам...» // Аврора, 1977, № 12; *Гринберг И.* Судьбы, характеры, конфликты // Москва, 1977, № 4; *Громов Е.* В кривом зеркале парадоксов: Заметки о повестях Гладилина // Смена, 1960, № 22; *Громова М.* Русская современная драматургия. — М., 1999; *Грудцова О.* На земле материнской // Дружба народов, 1972, № 4; *Дардыкина Н.* Река жизни: Штрихи к портрету // Литературная газета,

1981, 28 октября; *Дарк О.* Мир может быть любой: Размышления о «новой» прозе // *Дружба народов*, 1990, № 6; *Дедков И.* Осенней порой 41-го года: [Рец. на пов. «Девочки и дамочки»] // *Новый мир*, 1991, № 7; *он же.* Межа Пелагеи Амосовой // *Новый мир*, 1972, № 9; *он же.* О судьбе и чести поколения // *Новый мир*, 1983, № 5; *он же.* Момент истины // *Дружба народов*, 1975, № 5; *он же.* Сказание о Егоре Бедоносце // *Литературное обозрение*, 1973, № 11; *он же.* Возвращение к себе // *Наш современник*, 1975, № 7; *он же.* «...До конца дней своих» // *Наш современник*, 1977, № 6; *он же.* Глубокая память Зимнего берега // *Дружба народов*, 1981, № 3; *Дементьев А.* Военная проза Бориса Васильева // *Дементьев А.* Статьи о советской литературе. — М., 1983; *Джичоева Е.* Преодоление: Очерк жизни и творчества В. Семина. — Ростов-на-Дону, 1982; *Дорофеев В.* В поисках нового // *Вопросы литературы*, 1959, № 2; *Друцэ И.* В гостях у Солоухиных // *Дружба народов*, 1960, № 7; *Дубровин А.* Гражданственность // *Вопросы литературы*, 1967, № 1; *Дуэль И.* Чувство духовного родства // *Знамя*, 1982, № 4; *Дымишиц А.* За масштабность писательского мышления // *Москва*, 1971, № 1; *Евтушенко Е.* Непредвиденность добра // *Литературная Россия*, 1972, 9 августа; *он же.* Дорога к себе // *Литературная газета*, 1977, 16 ноября; *Ерофеев В.* Фридрих Горенштейн: уровень мастерства // *Огонек*, 1990, № 35; *Еселев Н.* Рассказы о характерах. По романам А. Иванова. — М., 1980; *Ефимова Н.А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В.П. Аксенова. — М., 1993; *Ефремов И.* Миллиарды граней будущего // *Комсомольская правда*, 1966, 28 января; *Жолковский А.К.* Бунт «маленького человечка» [Интервью Н. Ажгихиной] // *Огонек*, 1991, № 41; *он же.* Графоманство как прием (Лебядкин. Хлебников, Лимонов и др.). Влюбленные нарциссы о времени и о себе // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. — М., 1994; *он же.* Инвенции. — М., 1995; *Журавлев С.* Выстраданное слово: Военная проза К. Воробьева // *Литературная учеба*, 1984, № 4; *Жуховицкий Л.* Неудачливость? Нет — человечность! // *Знамя*, 1980, № 1; *Зайцев В.* Творческие поиски русских поэтов «третьей волны» эмиграции // *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. 1993, № 3; *Залыгин С.* Рассказ и рассказчик: О творчестве Василия Белова // *Залыгин С.* Литературные заботы. — М., 1979; *он же.* Своей дорогой // *Дружба народов*, 1981, № 6; *Отражения истины: [О повести А. Кима «Лотос»]* // *Литературное обозрение*, 1982, № 3; *Зверев А.* Блюзы четвертого поколения // *Литературное обозрение*, 1992, № 11/12; *он же.* Зимний пейзаж: Фридрих Горенштейн. Три повести и одна пьеса // *Литературное обозрение*, 1991, № 12; *Земляной С.* Литературное амплуа: заместитель Бога по розыску // *Свободная мысль*, 1998, № 2; *Золотусский И.* Федор Абрамов: Личность. Книги. Судьба. — М., 1986; *он же.* Без труда нег добра: О «Ладе» Василия Белова // *Золотусский И.* Очная ставка с памятью. — М., 1983; *он же.* Подводя итоги // *Золотусский И.* Тепло добра. — М., 1970; *он же.* Возвышающее слово. — *Литературное обозрение*, 1988, № 6; *он же.* Власть над судьбой // *Литературное обозрение*, 1981, № 12; *Зорин А.* Портрет поэта под созвездием Большого Пса // *Дружба народов*, 1997, № 6; *он же.* Пригородный поезд дальнего следования // *Новый мир*, 1989, № 5; *он же.* Насылающий ветер // *Новый мир*,

1989, № 12; Иванов Вяч. Вс. [Предисл. к публ. ром. Ф. Горенштейна «Псалом»] // Октябрь, 1991, № 10; *Иванова Н.* «Я ветвь меньшая от ствола России» // Литературная Грузия, 1976, № 11; *она же.* Отцы и дети эпохи // Вопросы литературы, 1987, № 11; *она же.* Судьба // Литературное обозрение, 1987, № 10; *она же.* Точка зрения. О прозе последних лет. — М., 1988; *она же.* Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского // *Иванова Н.* Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. — СПб., 2003; *она же.* Судьба и роль // *Иванова Н.* Точка зрения... — М., 1988; *она же.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990; *Иверин В.* Попытка времени (Проза Владимира Корнилова) // Континент, 1976, № 9; *он же.* Постижение // Вестник РХД. — [Париж], 1978, № 126; *Идашкин Ю.В.* Постижение подвига: Рассказы о творчестве Юрия Бондарева. — М., 1980; *он же.* Грани таланта: О творчестве Юрия Бондарева. — М., 1983; *он же.* Юрий Бондарев. — М., 1987; *Ильин В.* Души и мысли поиск: Литературный портрет Н. Грибачева. — М., 1980; *он же.* Синий огонь Ангары // Знамя, 1978, № 7; *Иодковский Э.* Лидия Корнеевна // Российская газета, 1991, 18 апреля; *Казинцев А.* Придворные диссиденты и «погибшее поколение» // Наш современник, 1991, № 3; *Камина Р.В.* Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. — М., 1984; *Камянов В.* Служба памяти // Новый мир, 1971, № 5; *он же.* Любовь в поучение? // Литературная газета, 1970, 26 августа; *он же.* Вид на окраину // Литературная Россия, 1965, 13 августа; *Кардин В.* Четыре плюс двадцать // Сибирские огни, 1965, № 9; *он же.* Вечные вопросы — новые ответы // Вопросы литературы, 1961, № 3; *он же.* «По существу ли эти споры?» // Вопросы литературы, 1983, № 2; *он же.* Повести Павла Нилина. — М., 1964; *он же.* «Нас было двое: брат и я...» // Литературное обозрение, 1987, № 9; *он же.* Целина и книги // Новый мир, 1956, № 1; *Кедрина З.* В поисках своего героя // Октябрь, 1977, № 4; *Кекова С.В.* Арсений Александрович Тарковский // *Кекова С.В., Измайлов Р.Р.* Сохранившие традицию. — Саратов, 2003; *Клитко А.* Глубина фокуса. — М., 1981; *он же.* О прозе, по преимуществу лирической // Наш современник, 1965, № 3; *Ковский В.Е.* Жизнь и стиль (Образ молодого человека и художественно-стилевые искания прозы 60-х годов) // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. — М., 1971; *он же.* Живая жизнь романа // Вопросы литературы, 1977, № 1; *Коган А.* О Вячеславе Кондратьеве и его переписке // Вопросы литературы, 1995, № 1; *Кожин В.В.* О поэтическом мире Юрия Кузнецова // *Кожин В.В.* Статьи о современной литературе. — М., 1982; *он же.* Искусство живет современностью // Вопросы литературы, 1966, № 10; *он же.* Правота любви // Литературная газета, 1970, 26 августа; *Колесникова Г.* Сергей Залыгин. — М., 1969; *Кондратьев В.* Кругами ада // Литературная газета, 1986, 10 декабря; *Кондратович А.* Повесть о солдате // Литературная газета, 1979, 9 мая; *он же.* На полном дыхании: Творческий портрет // Литературная Россия, 1983, 27 мая; *Конецкий В.* Памяти товарища // Аврора, 1977, № 1–2; *Копейкин А.* Предпоследний певец деревни // Русская мысль. — [Париж], 1997, 10–16 апреля; *Коржавин Н.* «Добро не может быть старо» // Континент, 1978, № 17; *Корнилов В.* «Вы, как целая эпо-

ха...» // Книжное обозрение, 1990, 21 сентября; *Коробов В.* Юрий Бондарев. — М., 1984; *Коробков Л.* Дома и люди // Литературное обозрение, 1983, № 12; *Костюков Л.* Частное лицо в истории // Литературная газета, 1999, 20 января; *Краснов-Левитин А.* Владимир Максимов // *Краснов-Левитин А.* Два писателя. — Париж, 1984; *Красухин Г.* [Рец.] // Литературная газета, 1991, 25 декабря; *он же.* Без скидок на молодость // Вопросы литературы, 1966, № 3; *он же.* На уровне настоящей поэзии // Литературная Россия, 1966, 22 июля; *Крутикова-Абрамова Л.* Дом в Верколе: Документальная повесть. — Л., 1988; *Крючков П.* Возвращение долгов // Комсомольская правда, 1989, 6 января; *он же.* Процесс очищения // Комсомольская правда, 1990, 21 октября; *Крышук Н.* В том доме было очень страшно жить // Санкт-Петербургские ведомости, 1994, 22 июня; *Кублановский Ю.* [Предисловие] // *Тарковский А.* Благословенный свет. — СПб., 1993; *Кудрова И.* Рассказы Владимира Солоухина // Новый мир, 1964, № 11; *Кузин И.* Мужество таланта // Литература в школе, 1984, № 5; *Кузьмин Д.* Свежесть предания // Книжное обозрение, 1995, 5 декабря; *Кузнецов М.М.* Иван, Зося, Таманцев и другие...: Мастерская Владимира Богомолова // Наш современник, 1976, № 5; *Кузнецов Ф.Ф.* На переломе: Из истории литературы 1960–70-х годов. — М., 1998; *он же.* Самая кровная связь: Судьбы деревни в современной прозе // *Кузнецов Ф.* Избранное: В 2 т. Т. 1. — М., 1981; *Кузнецов Ю.П.* «Воззрение» // Под знаком совести (Памяти Ю. Кузнецова) // Наш современник, 2004, № 1; *Кузьмичев И.* Заметки о современном военном романе // Октябрь, 1965, № 3; *он же.* Польза географии для искусства жизни // *Кузьмичев И.* Мечтатели и старатели: Литературные портреты. — Л., 1992; *Курбатов В.* Даль свободного романа // Литературное обозрение, 1978, № 3; *Кульбас Д.Г.* Эстетические принципы Ф. Абрамова. — Курган, 1998; *Курицын В.* Мы поедem с тобою на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение, 1992, № 1; *Кушнер А.* И тоска моя рыщет ночами // Литературная газета, 1997, 29 октября; *Лавлинский Л.* Цена истины // Новый мир, 1979, № 4; *Лаврин А.* Побратим побратиму... // Дружба народов, 1983, № 7; *Лаврин А., Педиконе П.* «Отец и сын»: Из книги о поэте Арс. А. Тарковском и кинорежиссере А.А. Тарковском // Юность, 1993, № 1–2; *Лавров В.* «С отвращением читая жизнь мою...» // Нева, 1995, № 9; *Лазарев Л.И.* Пядь отвоеванной земли: О прозе Г. Бакланова // *Лазарев Л.И.* Это наша судьба. — М., 1983; *он же.* Главный герой — правда // Октябрь, 1975, № 3; *он же.* Фридрих Горенштейн. «Зима 53-го года» [Предисл. к публ.] // Искусство кино, 1990, № 7; *он же.* О романе Ф. Горенштейна «Место» // *Горенштейн Ф.* Избранное; В 3 т. Т. 1. — М., 1991; *он же.* «А мы с тобой, брат, из пехоты...» — Новый мир, 1979, № 6; *Лакшин В.* «Новый мир» во времена Хрущева: Дневник и попутное (1953–1964). — М., 1991; *он же.* Искусство и время // Простор. [Алма-Ата], 1969, № 1; *он же.* Писатель, читатель, критик // Новый мир, 1965, № 4; *он же.* Робкие мужчины // Новый мир, 1961, № 8; *он же.* Писатель, читатель, критик: Статья вторая // Новый мир, 1966, № 8; *Ланин Б.А.* Проза русской эмиграции (Третья волна). — М., 1997; *Ланщиков А.* Мистификация на родных проселках // Литературная газета, 1978, 4 октября; *Латынина А.* Частный человек в истории // Литературное обозрение, 1978,

№ 5; *она же*. Свет и тени бытописания // Литературное обозрение, 1979, № 1; *она же*. Форма парадоксального // Литературное обозрение, 1983, № 10; *она же*. Писать — это было спасение... // Московские новости, 1988, 24 апреля; *Лебедев А.* Человек из-под Ржева // Новый мир, 1981, № 11; *он же*. И смех, и слезы, и любовь: О творчестве Фазиля Искандера // Литература в школе, 1992, № 1; *он же*. Реалистичная фантастика и фантастическая реальность // Новый мир, 1968, № 11; *Лебедева И.* О поэзии Н.М. Грибачева. Брянск, 1957; *Левин Ф.* Четверть века назад // Дружба народов, 1970, № 1; *Лейдерман Н.* Солдатами становятся // Урал, 1965, № 5; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Неоакмеизм в поэзии // *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Литература «Оттепели» (1953–1968). Т. II. Кн. 1. — М., 2000; *Леонов Б.* Зов жизни; Очерк творчества А. Иванова. — М., 1979; *он же*. Крах пустой души // Молодая гвардия, 1981, № 10; *Лесин Е.* И немедленно выпил... // Юность, 1991, № 3; *Лесневский Ст.* Младое, знакомое... // Московский комсомолец, 1965, 25 мая; *он же*. «Все уходит в будущее» // Литературная газета, 1997, 9 апреля; *Лесняк Б.* Герой или свидетель? // Литературные новости, 1994, № 2; *Линецкий В.* Аксенов в новом свете // Нева, 1992, № 11; *Липкин С.* Трагедия // Литературная газета, 1997, 25 июня; *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом // Знамя, 1992, № 8; *он же*. *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом // Знамя, 1992, № 8; *Литвинов В.* Прозрение: К выходу собр. соч. Вл. Максимова // Книжное обозрение, 1994, № 18; *он же*. Во имя консолидации национального сознания... — Там же, 1995, № 23; *Лихачев Д.* Кратчайший путь // Литературное обозрение, 1985, № 11; *Лоскутникова М.Б.* Проблема трагического в повести В. Богомолова «Зоя» // Поэтика русской советской прозы. — Уфа, 1989; *Макаров А.* Проклятие собственности: «Повитель» Анатолия Иванова // *Макаров А.* Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 2. — М., 1982; *он же*. Через пять лет: Статья вторая // Знамя, 1966, № 3; *Максимова О.* История из неушедшего времени // Новое русское слово, 1989, 13 января; *она же*. Роман не об ангелах. — Там же, 1989, 13 апреля; *Марченко А.* Что такое серьезная поэзия // Вопросы литературы, 1966, № 11; *она же*. «Аптекарский остров»: [Рец.] // Юность, 1969, № 8; *она же*. Из книжного рая // Вопросы литературы, 1969, № 4; *Межиров А.* Непоправимый день // Литературная газета, 1990, № 43; Метрополь: Литературный альманах. — М., 1991; *Минералов Ю.* Ремонт старых кораблей // «Литературная учеба», 1991, № 4; *Миронова О.* Миф о предателе // Континент, 1989, № 60; *Митина С.* Из бесед с Арсением Тарковским // Искусство кино, 1992, № 10–11; *Михайлов Ал.* И понесло их по Руси... — Перспектива. — М., 1988; *он же*. Какой же он — наш народ // Москва, 1991, № 7; *Михайлов О.* Юрий Бондарев. — М., 1976; *он же*. В час мужества // Наш современник, 1969, № 4; *он же*. Земля и небо // Москва, 1987, № 8; *Михайлова З.Б.* Фазиль Искандер; Библиографический указатель // Ульяновск, 1983; *он же*. Последней чеченец // Новый мир, 1989, № 9; *Мифтахутдинов А.* «Звание российского литератора обязывает...». Уроки Куваева // *Куваев О.* Правила бегства. — Магадан, 1980; *Мкртчян Л.* «Так и надо жить поэту...» // Вопросы литературы, 1998, № 1; *Моисеева В.Г.* Стилевые домини-

нанты и «внутренняя» тема военных повестей В. Некрасова, Г. Бакланова, Ю. Васильева, В. Быкова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2005, № 3; *Мокроусов А. Юзом — в историю* [рец. на кн.: *Алешковский Ю. Николай Николаевич. Маскировка*] // Огонек, 1992, № 6; *Мороз Э. «...Сотни других юношей и девушек»* // Литературное обозрение, 1975, № 12; *Морозова Н. Свидетель* // Горизонт, 1989, № 1; *Мостков Ю.М. Анатолий Иванов: Очерк. — Новосибирск, 1969; он же. Вторая встреча. — Новосибирск, 1972; Муравник М. Когда грядет библейская черта* [Рец. на: *Искушение; Роман*] // Континент. — [Мюнхен], 1986, № 47; *Муриков Г. Русский узел. Штрихи к портрету Юрия Кузнецова* // Север, 1987, № 12; *он же. ...Без слез, без жизни, без любви* // Север, 1991, № 8; «На черепках традиций»: Беседа Е. Бершина с Е. Рейном // Литературная газета, 1994, № 34; *Наврозов Л. Смерть — это мы сами* // Время и мы, 1981, № 60; *Штут С. Рассказ в строю* // Знамя, 1952, № 7; *Нагишкин Д. Свет побеждает тьму* // Новый мир, 1959, № 5; *Назаров М. Прикосновение к тайне* // Грани, 1987, № 145; «Наш маленький Париж»: Обзор обсуждения романа (В. Лихоносова — Ред.) в СП РСФСР // Писатель и время. — М., 1989. Вып. 5; *Нейман Ю. Особая примета* // Вопросы литературы, 1991, № 4; *Немзер А. В поисках утраченной человечности* // Октябрь, 1989, № 8; *он же. О чем же пела белка: [О романе-сказке А. Кима «Белка»]* // Литературное обозрение, 1985, № 8; *он же. «Из тяжести недоброй...»* // Литературная газета, 1991, 17 апреля; *Новиков Вл. В кригере и вокруг: Проза В. Богомолова в контексте времени и культуры* // Независимая газета, 1993, 21 октября; *он же. Под соусом вечности* // Новиков Вл. Диалог. — М., 1986; *Нуйкин А. Зрелость художника: Очерк творчества С. Залыгина. — М., 1984; Овчаренко А. Жажда творческого свершения* // Наш современник, 1983, № 2; *он же. Подведение итогов* // Новый мир, 1985, № 7; *Оклянский Ю. Дом на угоре: О Федоре Абрамове к его книгам. — М., 1990; он же. Веркольский народник* // Оклянский Ю. Шумное захолустье: В 2 т. Т. 2. — М., 1997; *Оскоцкий В. Как хороши, как свежи были розы...* // Дружба народов, 1977, № 4; *Павловский А. О лирической прозе; Ольга Берггольц и Владимир Солоухин* // Время, пафос, стиль. — М.; Л., 1965; *Панкин Б. Живут Пряслины* // Комсомольская правда, 1969, 14 сентября; *Паперный З. Необычайность простоты: Стихи В. Корнилова* // Труд, 1964, 23 декабря; *Парамонов Б. Конец стиля. — СПб.; М., 1997; Пикник и муравейнике: Материалы круглого стола* // Литературная газета, 1994, 23 ноября; *Питляр И. «Доброе слово — это доброе дело»* // Дружба народов, 1981, № 11; *Пияшев Н. Павел Нилин. — М., 1962; Плоткин Л. Даниил Гранин. — Л., 1975; Положий В.И. Концепция героической личности в творчестве Юрия Бондарева. — Киев, 1983; Потанов В. Очарованный точильщик. Опыт прочтения* // Волга, 1989, № 9; *Привалов Б.А. Николай Грибачев: Критико-биографический очерк. — М., 1962; Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. — М., 1971; Пурин А. Предсказание избранности* // Новый мир, 1994, № 12; *Пэн Д. Мир в поэзии А. Кушнера. — Ростов-на-Дону, 1992; Радов Г.Г. Вся соль и позиции...* // Литературная газета, 1963, 5 марта; *Ранчин А. «Зыбкий воздух повествования»* // Новый мир, 1992, № 1; *Рассадин Ст. Пленник времени* //

Знамя, 1989, № 5; *он же*. Другой // Литературная газета, 1990, 7 марта; *он же*. О настоящем и похожем // Юность, 1962, № 4; *он же*. Похвала здравому смыслу, или Пятнадцать лет спустя // Юность, 1978, № 2; *Рассказова Т.* Филологическая ностальгия: О поэзии Юрия Кублановского // Литературная газета, 1991, 15 мая; *она же*. За гражданское мужество // Литературная газета, 1991, 31 октября; *Ратгауз Г.* Неизгладимая печать // Литературное обозрение, 1990, № 7; *Ревич Вс.* Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. — М., 1998; *он же*. Художественная «душа» и научные «рефлексы» // Молодая гвардия, 1965, № 4; *он же*. Позднее прозрение Рэда Шухарта // Книжное обозрение, 1976, № 6; *Редькин В.А.* Эпический мир ассоциативно-метафорической поэмы Ю. Кузнецова // О жанре и стиле советской литературы. 26. Сборник научных трудов. — Тверь, 1992; *Рейфман П.* Из истории русской, советской и постсоветской цензуры. <http://labazov.livejournal.com/>; *Ржевский Л.* Триптих В.Е. Максимова // Грани. [Франкфурт-на-Майне], 1978, № 9; *Роднянская И.* Художник в поисках истины. — М., 1989; *она же*. Поэт меж ближайшим и вечным // *Роднянская И.* Художник в поисках истины. — М., 1989; *она же*. И Кушнер стал нам скучен... // Новый мир, 1999, № 10; *она же*. Предчувствия и память // Новый мир, 1982, № 10; *она же*. Стальная водица в небесном ковше // *Роднянская И.* Литературное семилетие. — М., 1995; *она же*. Образ и роль. Post scriptum: Этюд о начале // *Роднянская И.* Художник в поисках истины. — М., 1989; *Роцин М.* Юз и Советский Союз // Огонек, 1990, № 41; *он же*. И хорошо, и грустно // Литературная газета, 1967, 26 июля; Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: В 3 т. — Л., 2005; Русская литература XX века: Исследования американских ученых. — СПб., 1993; Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1996; Русская фантастика XX в. в именах и лицах. — М., 1998; Русские писатели XX века: Биографический словарь. — М., 2000; *Руссова С.* Автор и лирический текст. — М., 2005; С разных точек зрения: «Кануны» Василия Белова. — М., 1991; *Сагабалин Р.* Построй себе дом // Литературная Россия, 1983, 29 апреля; *Сараскина Л.* «Выходя из безграничной свободы...»: Модель «Бесов» в романе Б. Можая «Мужики и бабы» // Октябрь, 1988, № 7; *Сахаров В.* Мелодия прозы // *Сахаров В.* Обновляющийся мир. — М., 1980; *Светов Ф.* Нравственный кодекс героя: Некоторые проблемы прозы 1961 года // Вопросы литературы, 1962, № 3; *он же*. О молодом герое // Новый мир, 1967, № 5; *Свицкий Г.* На лобном месте // Литература нравственного сопротивления. — London, 1979; <http://members.rogers.com/gsvirsky/>; *он же*. Реальные герои страны Утопии // Новое русское слово, 1991, 17 августа; *он же*. Проза Юрия Дружникова. — Вашингтон, 1994; *Седакова О.* Памяти Арсения Александровича Тарковского // Волга, 1990, № 12; *она же*. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов, 1991, № 12; *Селезнев Ю.* Василий Белов: Раздумья о творческой судьбе писателя. — М., 1983; *он же*. В одно сердце с людьми // Москва, 1974, № 4; *Семенова С.* Звери, люди и новое мышление // Перспектива-89: Советская литература сегодня. — М., 1989; *Семибратова И.* Давайте помечтаем // Детская литература, 1983, № 11; *Сербиненко В.* Три века скитаний в мире утопии // Новый

мир, 1989, № 5; *Сивоконь С.* Скромная знаменитость // Семья и школа, 1991, № 3–4; *Сидоров Е.* Рэгтайм в стиле Аксенова // Юность, 1989, № 7; *Симонов К.* Доброго пути, Сашка! // Дружба народов, 1979, № 2; *Симонова И.* Последняя ступень Владимира Солоухина // Независимая газета, 1997, 14 мая; *Синельников М.* Восточные переводы // Дружба народов, 1997, № 6; *он же.* Исповедь у порога. [О романе В. Липатова «Лев на лужайке»] // Литературная газета, 1989, 28 июня; *Скворцов Л.И.* В жанре дамской повести: (О языке и стиле повести И. Грековой «На испытаниях») // Русская речь, 1968, № 1; *Скопкарёва С.Л.* В поисках идеала: Концепция личности в прозе Д. Гранина 60–80-х гг. — М., 1998; *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. — М., 1999; *Скульская Е.* [Рец. на сб. стихов Е. Рейна] // Нева, 1991, № 4; *Славянский Н.* Театр теней // Москва, 1999, № 5; *Смирнов И.* О нарцисстическом тексте (диахрония и психоанализ) // Wien Siawistischer Almanach, 1983. Bd. 12; *Смирнов С.С.* Люди высокого подвига // Правда, 1975, 14 января; *Снегирев Ф.* [Казаков В.Ю.]. Время учителей // Советская библиография, 1990, № 1; Собеседование на поминках: Владимир Солоухин в беседе с корреспондентом «ЛГ» // Литературная газета, 1992, 25 ноября; *Соловьев Вл.* Двойное тяготение времени // Искусство кино, 1989, № 10; *он же.* Фазиль Искандер в окружении своих героев // Литературная учеба, 1990, № 5; *Соловьева И.* Хорошо идти по земле // Юность, 1959, № 7; *Старикова Е.* Социологический аспект современной «деревенской прозы» // Вопросы литературы, 1972, № 7; *она же.* Жизнь и гибель шофера Пронякина // Знамя, 1962, № 1; *она же.* Поэзия прозы. — М., 1962; *Старков А.* Нравственный поиск героев Даниила Гранина. — М., 1981; *Старосельская Н.* «...Переключки памяти с судьбою» // Литературная Армения, 1986, № 1; *Стеценко В.* Музыка, земля великая, печаль полей, Россия... // Писатель и время. — М., 1989. Вып. 5; *он же.* Паруса жаждут ветров. — М., 1992; *Стрелкова И.* Предел // Наш современник, 1990, № 6; *Ступников Д.О.* Традиционная и авторская символика в современной поэзии (Юрий Кузнецов и московские рок-поэты). Автореферат дисс. на соис. учёной степени кандидата филологических наук. — М., 2004; *он же.* Символика троичности-четверичности в творчестве Ю.П. Кузнецова и рок-поэтов (группы «Текиладжаззз» и «Джан КУ»). — Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. — Тверь, 2000; *Суконик А.* Апология г-на Лимонова, или Почему я полюбил огонь конца мира (атомной бомбы? всемирной революции?) // Суконик А. За оградой рая. — М., 1991; *Тарасенков А.* Мнимые конфликты и правда жизни // Литературная газета, 1953, 29 августа; *Тамарченко А.* На путях к мастерству // Звезда, 1959, № 3; *Таратута Е.* «Гори, гори, моя звезда...» // Юность, 1991, № 7; *Твердислова Е.С.* Споры о Ф. Горенштейне // Общественные науки за рубежом [Реферативный журнал]. Сер. 7. Литературоведение. 1992, № 5–6; *Тендряков В.* Свежий голос — есть! // Литературная газета, 1961, 25 февраля; *Теракопян Л.* Сергей Залыгин. — М., 1973; *он же.* Сквозь бури веки // Дружба народов, 1981, № 2; *Терц А.* (Синявский А.). Люди звери. По книге Г. Владимова «Верный Руслан (История караульной собаки)» // Вопросы литературы, 1990, № 1; *Тихомирова Е.* Эрос из подполья // Знамя, 1992, № 6; *Токарев К.* Раздумье над полем боя // Молодая

гвардия, 1960, № 3; *Толстая Т.* Саша Соколов // Огонек, 1988, № 33; *Толстой И.* Миф о доносчике // Русская мысль. — [Париж], 1990, 19 января; *Томашевский Ю.* Право на возвращение // *Томашевский Ю.* Встречи: Литературно-критические статьи. — Воронеж, 1975; *Трифонов Ю.* Спой свои песни // Юность. 1979, № 5; *Турбин В.* Отражение отражений // Дружба народов, 1976, № 7; *Турков А.* Александр Твардовский. — М., 1970; *он же.* Федор Абрамов: Очерк. — М., 1987; *он же.* Трудный новоселья срок... // Литературная газета, 1973, 3 октября; *он же.* Мужество // Известия, 1989, 24 июня; *Тутушкин А.* (сост.). Н.М. Грибачев: Памятка читателю. Брянск, 1952; *Урбан А.* Пятая стихия // Нева, 1986, № 9; *Уварова Л.* Сила доброты. — литературное обозрение, 1973, № 12; *Урбан А.* В размышления и действия // Звезда, 1971, № 12; *он же.* Фантастика и наш мир. — Л., 1972; *Файнберг Р.* Виктор Конецкий: Очерк творчества. — Л., 1980; *Фаликов И.* Ивиков петух // Литературная газета, 1998, 4 марта; *Федь Н.М.* Художественные открытия Бондарева. — М., 1988; *он же.* Трагическая судьба интеллигенции России // Молодая гвардия, 1991, № 4; *Финк Л.* Необходимость Дон Кихота: Книга о Д. Гранине. — М., 1988; *он же.* И одна — моя — судьба. — Самара, 1993; *Фоменко Л.* Побеждает художник // Знамя, 1973, № 9; *Фоменко В.* Шторм на Цимле // Литература и жизнь, 1960, 16 сентября; *Фридман Дж.* Ветру нет указа: Размышления над текстами романа «Пушкинский дом» А. Битова и «Школа для дураков» С. Соколова // Литературное обозрение, 1989, № 12; *Хазанов Б.* Одну Россию в мире видя // Октябрь, 1992, № 2; *Хан-Пира Э.* Ее глазами // Октябрь, 1990, № 3; *Хватов А.* В заботах о дне текущем... // Звезда, 1988, № 6; *Хмара В.* Уважение к земле: Творческий портрет писателя // Литературная Россия, 1980, 15 августа; *Хмельницкая Т.* Мера человечности // Нева, 1982, № 2; *Холопова В.Ф.* Парадокс любви: Новеллистика Ю. Нагибина. — М., 1990; Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М., 1989; *Чалмаев В.* Сотворение Судьбы: Творческий путь П. Проскурина. — М., 1983; *он же.* На войне остаться человеком. Фронтовые страницы русской прозы 60–90-х годов. — М., 2000; *Черная Н.* Через будущее о настоящем // Дружба народов, 1963, № 4; *Чудакова М.* Литература советского прошлого. — М., 2001; *она же.* XX съезд и XX век // Публичные лекции «Полит. Ру» 13 апреля 2006 г. <http://lecture.imhonet.ru/element/365344/>; *она же.* Заметки о языке современной прозы // Новый мир, 1972, № 1; *Чуковский К.И.* К вопросам о «дамской повести» // *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. — М., 1969; *Чупринин С.* Дудка Марсия // Литературное обозрение, 1980, № 8; *он же.* Александр Кушнер: Под диктовку судьбы // *Чупринин С.* Крупным планом. — М., 1983; *он же.* Олег Чухонцев: Возраст времени. — Там же; *Чухонцев О.* Это мы! // Юность, 1962, № 10; *Шагалов А.* Олег Куваев. — М., 1984; *он же.* Постигание времени: Проза о рабочем классе сегодня. — М., 1981; *он же.* Петр Проскурин. — М., 1979; *Шайтанов И.О.* Реакция на перемены (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне) // Вопросы литературы, 1981, № 5; *он же.* Странный поэт // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. — М., 1988; *он же.* Эффект целого: Поэзия Олега Чухонцева // Арион, 1999, № 4; *он же.* Дело вкуса. Книга о современной поэзии. — М., 2007; *Шаталов А.*

Если быть честным // Аврора, 1990, № 8; *Шестаков В.П.* Эволюция русской литературной пародии. — Утопия и антиутопия XX в. — М., 1990; Шестидесятники — П. Встреча поколений. Часть I // lecture.imhonet.ru; *Шитова В.* Урок жизни и просто урок // Юность, 1960, № 5; *Шишкина А.* Люди, идущие к вершинам // Звезда, 1963, № 1; *Шитов В.* Необременительные уроки психологии // Новый мир, 1970, № 11; *Шкловский Е.* Дерево детства Фазиля Искандера // Детская литература, 1986, № 9; он же. Радостная тайна бытия; [О сб. А. Кима «Четыре исповеди»] // Литературное обозрение, 1978, № 11; *Шмелькова Н.* «Времени нет...» // Литературное обозрение, 1992, № 2; *Штокман И.* Путь по вертикали // Литературное обозрение, 1978, № 11; *Щеглов Ю.* Жизнь и смерть Вячеслава Кондратьева // Литературная газета, 1995, 1 ноября; *Щеглова Е.* [Рец. на роман А. Приставкина. — Ред] // Нева, 1990, № 8; *Щек А.В.* О своеобразии научной фантастики Стругацких. — Самарканд, 1972; *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. — М., 1988; он же. После карнавала, или Вечный Веничка. — Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое: Почти все. — М., 1995; *Эткинд Е.* Рождение мастера: О прозе Фридриха Горенштейна // Время и мы. — [Нью-Йорк], 1979, № 42; *Этов В.* Самое сокровенное: Штрихи к портрету // Литературная Россия, 1981, 29 мая; *Юдин В.* Если в разведку — то с ним!: О творческом пути писателя Бориса Васильева // Подъем, 1985, № 1; *Якименко Л.* Познание жизни — утверждение правды // Знамя, 1972, № 11; *Якович Е. Ю.* Кублановский: Привкус счастья и бедствия // Литературная газета, 1990, 14 февраля; *Якушева Г.* «Евангелие от Робеспьера» и наша перестройка // Горизонт, 1991, № 2; *Яновский Н.* С веком наравне // Сибирские огни, 1963, № 3; он же. Сергей Залыгин. — М., 1965; он же. Художник и время // Звезда, 1959, № 9; *Hosking G. Vasilii Belov — Chronicler of the Soviet Village* // The Russian Review. XXXIV. 1975. (April). № 2. — P. 165–185; *Mc Millin.* Town and Country in the Work of Vasilii Belov // Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies: Russian Literature and Criticism. — Berkeley, 1983. — P. 130–143; *Parthé K.* Russian Village Prose. The Radiant Past. — Princeton, 1992; *Gillespie D.* Russian Writers Confront the Past. History, Memory and Literature 1953–1991 // World Literature Today. 1993. V. 67. № 1; *Chances E.* Andrei Bitov. — Cambridge, 1993; *Meyer P.* Anatolii Gladilin and Soviet Prose of the 1960 // Critique. — Glasgow, 1975, № 4; *Wolodzko A.* Burzenie mitow czyli o tworczości Jurija Druzniakowa // Pisarze nowi Katowice, 1996, № 1613; *Wilson D.G.* Fantasy in the fiction of Sergei Zalygin. — Kansas, 1988; *Carden P.* Limonov's Coming Out // The Third Wave: Russian Literature in Emigration/Ed. by O. Matich with M.H. Heim. — Ann Arbor, 1984; *Matich O.* The Moral Immoralist; Edward Limonov's «Eto ja — Edichka» // Slavic and East European Journal, 1996, № 30(4); In honor of Sasha Sokolov // Canadian-American Slavic Studies. 1987. Vol. 21. № 3/4; *Kajtoch W.* Bracia Strugacki: Zarys twórczości. — Krakow, Universitas, 1993; *Treutwein M.* Glasklares Grübeln über Liebes — und Lebensmöglichkeiten. — Giessener-Anzeiger, 1997, 8. März; *Julius A.* Lidiya Čukovskaya: Leben und Werk. — München, 1995.

В.Т. ШАЛАМОВ
(1907–1982)

Варлам Тихонович Шаламов, — автор «Колымских рассказов», вошедших в русскую и мировую литературу, — провел в лагерях и в ссылке около двадцати лет, из них семнадцать — на Колыме, где, по словам О. Волкова, узника Соловков и иных лагерей ГУЛАГа, перенес то, перед чем «меркнут испытания сонма эзков на прочих островах Архипелага»¹. Выживший свидетель виновности государства в мучениях, гибели, растлении сотен тысяч людей, Шаламов считал себя посланником невыживших — «расстрелянных, забитых, обескровленных голодом»², «полпредом оставшихся на Колыме заключенных»³, не способных поведать о пережитом. Он стал их голосом — мертвых, которые «ждут в камне, в вечной мерзлоте», и потому «каждый из <...> погибших на Колыме может быть ещё опознан — хоть через десятки лет». Эту охраняемую властью «колымскую тайну», — о «каменных ямах, доверху набитых нетленными мертвецами», — Шаламов доставил миру своей прозой.

«На зов судьбы и беды...». То, что колымская проза обрушила на читателей (к тому времени знакомых с «Одним днем Ивана Денисовича», «Архипелагом ГУЛАГом», воспоминаниями, письмами, повестями и рассказами о сталинских лагерях) невыносимый груз опыта существования в «подземном» мире, на пороге которого «время останавливается», ибо за ним начинается небытие ада, — в этом заключалось «фундаментальное противоречие, присущее творчеству Шаламова»⁴.

Действительно, как соотносить работу писателя над «Колымскими рассказами» и его же определение лагеря как «отрицательного опыта для человека — с первого и до последнего часа», как нечто, о чем «человек не должен знать, не должен даже слышать о нем»? Отвечая на данный вопрос в дни международной конференции, посвященной столетию со дня рождения Варлама Шаламова, И.П. Сиротинская, хранитель шаламовского архива, заметила, что, по утверждению писателя, для человека, не прошедшего лагерей, подобная тема должна быть табуирована, но для выжившего она превращается в долг свидетельства⁵. Именно поэтому он принял за «Колымские рассказы» сразу же после возвращения на материк. Но какого душевного напряжения всё это ему стоило! «Каждый рассказ, каждая фраза его предварительно прокричана в пустой комнате — я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слёз мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы».

¹ <http://www.shalamov.ru/memory/81/>

² Шаламов В.Т. По лэндлизу // Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. — М., 2005. — Т. 1. С. 397. Далее цитаты даются по этому изданию.

³ Березин В. «Судьба человека» // Книжное обозрение, 2007, № 27–28. — С. 21.

⁴ Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста) // Новое литературное обозрение, 1997, № 28. — С. 221.

⁵ Независимая газета, 2007, 28 июня.

Несмотря на почти физическую боль, которую доставляет Шаламову память о погребенных в вечной мерзлоте («Ведь только длинный ряд могил — Моё воспоминанье»), единственно она определяет нравственный смысл его жизни после Колымы: «Я ничего не хочу забывать и именно в этом вижу... свою судьбу»... «Судьбу-беду», не отпускавшую Шаламова до последних дней жизни. Но, — повторим, — это был его выбор, сознательный, опирающийся на верность собственной системе ценностей, определяющим в которой являлся долг — долг договорить за тех, кто остался в «глухих братских могилах», долг восстановить картину увиденного ада, — «никем, кроме меня, не восстановимого», — и потому долг не позволить себе обеспамятеть.

Что такое искушение беспамятством, Шаламов знал не понаслышке. Тогда, в 1953 году, на иркутском вокзале, опьяненный воздухом свободы, он испытал на себе «страшную силу человека — желание и умение забывать». «Я увидел, что я готов забыть всё, вычеркнуть двадцать лет из своей жизни. И каких лет!..» И «когда я это понял», пришла победа, одержанная над самим собой, и с нею осознание того, «что я не позволю моей памяти забыть всё, что я видел» («Поезд»), и, прежде всего, те «нетленные, голые скелеты, обтянутые кожей, грязной, расчесанной, искусанной вшами кожей», в арестантских общих могилах 1938 года («По лендлизу»).

Впрочем, Шаламов склонен допустить: «Человек лучше запоминает хорошее, доброе и легче забывает злое». Но только не в отношении себя. В противном случае он не смог бы заснуть в вагоне иркутского поезда. Отсюда жесткое кредо Шаламова: «Сначала нужно возмездие пощечины, и только во вторую очередь — подаяния. *Помнить зло раньше добра*¹. Помнить всё хорошее сто лет, а всё плохое — двести. Этим я и отличаюсь от всех русских гуманистов XIX и XX века» («Перчатка»)².

Встретившийся в Москве с Шаламовым Пастернак просит его никому не мстить... Но это невозможно («Клянусь до самой смерти...»). Хотя мстить по-шаламовски — значит писать правду. Более ничего. Но *как писать*? Опираясь на традиции русской литературы? Шаламову это не представляется возможным. По мысли писателя, прежнее искусство, подобно изжившей себя после «позора Колымы и печей Освенцима» прежней жизни, тоже умерло, по крайней мере, в «старой» своей форме. Так как же писать?

Память и «новая проза». Ответом на этот вопрос стала «новая проза» Шаламова (так определял он «Колымские рассказы»), принципы которой изложены в письмах и эссе писателя начала 70-х годов, когда колымская «эпопея» из полутора ста рассказов в основном была завершена, но обдумывались, складывались мысли о «новой прозе» на протяжении почти двадцатилетней непосредственной работы над нею. Такое долгое вынашивание собственных художественных принципов, кроме того, их глубоко личностный, бескомпромиссный характер (императив шаламовских эстетических постулатов особенно ощутим в письме к И.П. Сиро-

¹ Здесь и далее курсив мой. — Л.К., кроме особо оговоренных случаев.

² Сб. «Перчатка или КР-2».

тинской 1971 года, позже опубликованном ею как эссе писателя о прозе) можно объяснить принципиальным значением для Шаламова воплощаемой им в своей лагерной прозе новой эстетики, поскольку её всецело определял долг живого перед умершими — засвидетельствовать картины земного ада, *людьми созданного для людей*. Именно эта сопряженность эстетики «Колымских рассказов» с нравственной позицией автора обусловила один из главных принципов «новой прозы», которая, по его убеждению, «может быть создана только людьми, знающими свой материал в совершенстве», т.е. когда «писатель — не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли», но один — в данном случае — из колымских каторжан, прямой очевидец колымской трагедии, иначе, как сказал Шаламов, — «Плутон, поднявшийся из ада». Хотя он никогда не считал себя «летописцем Колымы».

Между тем польский писатель Густав Херлинг-Грудзинский, узник советского лагеря с 1940 по 1942 год, называет Шаламова в кратком некрологе по поводу его смерти «уникальным летописцем сталинских лагерей». Таковым он предстаёт и в предисловии к «Архипелагу ГУЛАГ» А.И. Солженицына. К тому же бытует устойчивое мнение о колымской прозе Шаламова как документальной, претендующей на фактологическую точность, имеющей значение исторического источника, в жанровом отношении близкой мемуарам или очерку. И это несмотря на то, что в чистом виде очерков в «Колымских рассказах» не менее тридцати. Сам Шаламов также утверждал, что «к очерку никакого отношения проза «Колымских рассказов» не имеет», в ней «отсутствуют описания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика», и вообще в «Колымских рассказах» дело <...> в художественном исследовании страшной темы, а не в «информации», не «в сборе фактов». Но при этом Шаламов подчеркивал, что «любой факт в «Колымских рассказах» неопровержим», к тому же, «каждый мой рассказ — это абсолютная достоверность». И более того, он считал «абсолютную достоверность» одним из основных свойств «новой прозы», что, впрочем, не делает её документом в прямом смысле и «не документальной прозой, а прозой, пережитой как документ». Ещё точнее — «выстраданной, как документ», поскольку именно страдание, вынесенное из колымского ада и неизменно живущее в сознании писателя (Шаламов заметил в «Воспоминаниях»: он повествует в «Колымских рассказах» «о ранах, которые не хотят заживать», становится «первичной текстопорождающей инстанцией»¹.

Прозу Шаламов стал записывать только после возвращения с Колымы и сразу же столкнулся с главной для себя проблемой: невозможностью перевода лагерной реальности на человеческий язык. О своих сомнениях на этот счет он расскажет в «Воспоминаниях». Не менее важным для Шаламова являлось и то, чтобы читатель поверил в его рассказ как «в открытую сердечную рану», рассказ, выведенный на бумагу как документ души. Вот когда особенно понятны несогласие Шаламова с воспри-

¹ Бирютти М. Варлам Шаламов: литература как документ // Материалы международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения Варлама Шаламова. — М., 2007. — С. 202.

ятием его в качестве “летописца Колымы” и твердая убежденность в том, что он «летописец собственной души. Не более».

Эта художественная установка обусловила необходимость возвращения пережитого — в аду Колымы — чувства. При этом, как считал Шаламов, «чувство должно вернуться, побеждая контроль времени, изменение оценок». Тем самым автору предоставлялась «возможность сохранить правдивость изложения» — прямое условие выполнения свидетельского долга, взятого на себя автором «Колымских рассказов».

Пронизанная ярко выраженным личностным началом, колымская проза Шаламова закономерно несла на себе печать автобиографизма — доминантного параметра разрабатываемого писателем собственного художественного канона — «новой прозы». И это не случайно. «Собственная кровь, собственная судьба — вот требование сегодняшней литературы», — писал Шаламов, имея в виду “новую прозу”. И хотя он считал её не вполне литературой, тем не менее «Колымские рассказы» остаются в пределах художественной словесности. Об этом говорил и сам Шаламов: «“Колымские рассказы” обладают художественной и документальной силой одновременно... Достоверность протокола, очерка, подведенная к высшей степени художественности, — так я понимаю свою работу».

«Я не боялся воспоминаний». Эта последняя фраза рассказа «Припадок» (колымский цикл «Артист лопаты») способна быть эпитафией для всего творчества Шаламова¹. Жена просила «забыть все», «вернуться к нормальной жизни», и поэтому не одобряла «Колымских рассказов», за которые он принялся сразу же после возвращения в 1953 году². В Москве Шаламову жить было нельзя, пришлось устроиться мастером на торфопереработках в Калининской области. В это время он пишет много, не зная усталости, с необычайной интенсивностью. Летом 1956 года после реабилитации возвращается в Москву и с головой погружается в литературную жизнь. Выходят его книги стихов «Огниво», «Шелест листьев», «Дорога и судьба», «Московские облака».

С середины 1950-х и почти до конца 1980-х годов Шаламов был известен послевоенной читающей публике только как поэт. И лишь с 1987 года стала открываться его проза, — сердцевина наследия писателя, — составившая шесть циклов «Колымских рассказов» (1954–1973), насчитывающих 145 текстов. Из них собственно «Колымских рассказов» — 33 (1954–1962), «Левый берег» составили 25 (1956–1965), в «Артисте лопаты» — 28 (1955–1967), «Очерках преступного мира» — 8 (1959), в «Воскрешении лиственницы» — 30 (1965–1967), «Перчатке, или КР-2» — 21 (1962–1973). Долгим оказался путь в печать и шести стихотворных «Колымских тетрадей» (1937–1956), созданных, по сути, в небытии. Позже, в «Воспоминаниях», Шаламов отмечал эту очевидную невероятность: «Лагерь и стихи? Разобраться на первый взгляд было невозможно. Но тетрадка выросла, толстела...».

¹ Волкова Елена. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литературы, 1997, Ноябрь — декабрь. — С. 24.

² Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. — М., 2006. — С. 38.

Именно у Шаламова из мозаики рассказов впервые возникнет образ Колымы: «Я пытался показать лагерь так, как я его видел и понял». И запомнил навечно. Он «уходил, увязал туда», в колымскую память, как когда-то в самый ад Колымы, — «каждодневно и повсечасно, ежедневно и еженощно» и «не боялся воспоминаний». Ибо «каждый мой рассказ — пощечина по сталинизму», при этом суммирующая остатки мускульной силы миллионов «бесправных рабов» Колымы, взывавших из вечной мерзлоты к немеркнувшей памяти своего собрата по страшному опыту.

«Наши острова». Называя «островами» колымские лагеря, собеседник рассказчика в «Заклинателе змей», «киносценарист в первой своей жизни», Андрей Федорович Платонов, возможно, непроизвольно, в силу профессионального образного мышления, тем не менее предложил необычайно выразительную и емкую метафорическую формулу лагерного мира, — воспринимающего себя и ощущаемого узниками самодостаточной замкнутой системой¹, — всеобъемлюще, на различных содержательных и структурных уровнях текста, воплощенную Шаламовым в книге «Колымские рассказы».

Так, в ней настойчивым рефреном звучит известный сказочный мотив «за синими морями, за высокими горами», сопряженный даже не столько с мыслью, — вообще-то лежащей на поверхности, — о заключении лагерника в закрытую, труднодоступную зону, отделенную от Большой земли водой и горами, сколько о недостижимости, — ведь между «там» и «здесь» горы и моря, — и, стало быть, *невозвратности* прежней, до-лагерной жизни, которая отсюда, из настоящей колымской жизни, кажется «каким-то сном, выдумкой» («Ночью»), «сказкой» («Шерри-Бренди»). Тем самым пространственная удаленность и отграниченность Колымы от материка, в принципе, географическая реалья, — в повествовании Шаламова приобретает пронзительную трагическую тональность, сопряженную с мыслью о насильственной обреченности тысяч и тысяч людей на необратимое колымское существование, усугубленной образом лагеря-загона, построенного государством для своих граждан. И хотя та, «первая жизнь», кажется, была надежно укрыта «синими морями» и «высокими горами», однако эти преграды выглядят, действительно, сказочными, ибо они беспомощны перед зловещей тенью «загона», — с его «бесконечными приземистыми бараками, арестантскими улицами, тройной оградой из колючей проволоки, караульными вышками...», — неотвратимо надвигающейся, поглощающей всё животворное и свободное, превращая мир в сплошной лагерный «загон».

Вообще осознание того, что «лагерь — мироподобен», что он — везде, являлось для Шаламова бесспорной, абсолютной истиной. Но наряду с принципиальной в «Колымских рассказах» идеей пространственной протяженности, лагерному локусу свойственно максимальное свертывание, зафиксированное, соответственно, процессом сужения, ограничения и даже сведения его к некой точке. Так, примерами «ограниченности пространства» лагерного мира, приводимыми Шаламовым в «Тайге зо-

¹ Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста). — С. 218.

лотой», становятся «*тюремная камера, арестантский вагон, барачная теснота*». Сюда же логично отнести *нары* и, что особенно важно, *место под нарами* — как некий предел свертывания лагерной топографии, с которым сопрягается крайняя степень переживания заключенными своего положения в лагере, а именно ни с чем не сравнимого унижения человека человеком. Ведь «уползти под нары, вниз» означало сдаться без боя в «споре за место на нижних нарах» с обязательным использованием «приемов захвата, укуса, перелома». Впрочем, лагеря-«острова» как раз и отличались, по замечанию Андрея Федоровича Платонова, «невероятностью их жизни». Отсюда отчетливо проступает смысловое наполнение суживающегося — до точки — лагерного пространства в рассказах Шаламова, призванного отразить нивелирование Колымой её узников, низведение их до малых, никчемных, невидимых «точек», чья участь сполна закрепляется фразой из «Тайги золотой» (в ней речь идет об обитателях «малой зоны», «пересылки»): «Те, кого вызвали, застегивают бушлаты на все пуговицы, шагают через порог и исчезают навсегда», — будучи бесчисленными «точками», «стирание» которых с поверхности жизни для лагерных «островов» — дело привычное, обыденное.

«И — нет небес». Вместе с тем *точка* — не единственный вариант «предела» суживающегося лагерного пространства в «Колымских рассказах». У Шаламова оно также ассоциировалось, — говоря строкой его стихотворения «Инструмент», — с «воронкой ада, упирающейся в лед», иначе, с лагерным миром-адам, погруженным во мрак небытия. Как говорит рассказчик Исае Рабиновичу («Любовь капитана Толли»): «...мы с вами не то, что по ту сторону добра и зла, а вне всего человеческого». Подтверждением этого обстоятельства, характеризующего здешнюю жизнь как дно ада, — где нет света, ибо «нет небес», — является её открытая абсурдность. Причем абсурд стал в полном смысле слова *повседневностью* лагерного ада у Шаламова.

Так, здесь существовал лимит на освобождение больного от работы («Мой процесс»), здесь «наиболее истощенному, самому тяжелому» из числа пациентов, «уже не в силах есть что-либо», начальство больницы выдавало спецзаказ — «блинчики, мясные котлеты или что-нибудь ещё столь же сказочное», поэтому «выписка спецзаказа стала грозной приметой, символом приближающейся смерти» («Спецзаказ»). Здесь тех, «кто упирается, кто не хочет или не может идти на работу», надзиратели «хватили за руки и за ноги», «раскачивали и, — если лагерь, как Джелгала, стоял на высокой горе, а приисковые забой внизу, в ущелье, — бросали вниз». Там их «ждали лошадь, запряженная в волокушу». К этой волокуше «отказчиков» «привязывали за ноги и везли на место работы». Впрочем, «люди не умирали оттого, что их голова простучит по джелгалинским дорогам два километра. Вскать ведь не ездят на волокуше». Отсюда карцер в подобном аду начинал казаться «сказкой», «радостью», поскольку «на свободе» вновь ждали «барак, развод на работу, кайло, тачка, серый камень, ледяная вода» («Мой процесс»). Однако когда лаборант Серафим, герой одноименного рассказа, по нелепой случайности пять дней проживший среди заключенных, потрясенно шепчет: «Как же вы? Как же вы выживете?» — Шаламов твердо знает, что

из этого потустороннего, иррационального мира нет возврата. «Мы были отравлены Севером навсегда», — напишет он в рассказе «Сухим пайком» и подтвердит это своей, по словам И.П. Сиротинской, — «страшной жизнью, раздробившей прекрасного, талантливого, страстного человека на кусочки»¹.

«У рассудка на краю...» «Лагерный человек» Шаламова. Как отмечает известный исследователь творчества писателя Е. Волкова, «в центре шаламовского повествования — художественная картина мучительной судьбы человека XX века, захваченного в сети враждебных ему катаклизмов эпохи, попранного и растоптанного»², что непосредственно подтверждала доминирующая в колымских рассказах мысль о превращении человека — в лагерном аду — в отбросы, отходы, шлак («...везут заключенных чистенькими, стройными партиями вверх, в тайгу, и грязной кучей отбросов — сверху, обратно из тайги». «Заговор юристов»; «Я был приисковым шлаком». «Домино»), сгребаемые в конечном итоге в «братские безымянные могилы». Но главное, мысль о «людских отходах золотого забоя» делала очевидной «личную, внутреннюю тему» Шаламова, каковой являлся «не лагерь вообще, а Колыма с её опытом грандиозного, небывалого, невиданного истребления человека» и, что особенно важно, «подавления человеческого»³. Отсюда «бщесемантический фон «Колымских рассказов» закономерно составляет «тема разложения, распада базовых свойств человека под влиянием лагеря»⁴. Как подчеркивал Шаламов, «здесь изображены люди в крайне важном, не описанном еще состоянии, когда человек приближается к состоянию, близкому к состоянию зачеловечности». И действительно, именно у Варлама Шаламова показано, как «в чудовищных жерновах Колымы раздавливается человеческая душа, личность низводится до положения безличного существа, теряющего разум и даже инстинкт жизни»⁵.

В свою очередь, «смерть человека в человеке» в условиях лагерного ада заставила Шаламова ощутить всю «чрезвычайную хрупкость человеческой культуры, цивилизации». Это нашло отражение в первом пункте его заметок «Что я видел и понял в лагере»: «Человек становится зверем через три недели — при тяжелой работе, холоде, голоде и побоях». «Растление ума и сердца» на Колыме — по Шаламову — заключалось в том, что каждый день лагерной жизни доказывал «огромному большинству»: можно жить не только без мяса, сахару, одежды и обуви, но и «без чести, без совести, без любви, без долга». Поэтому и назначение своей «скорбной повести» («О Колыме») писатель сформулировал в глубоко трагическом ключе: «Повесть не о духе победившем, но о духе растоптанном».

¹ Сиротинская И.П. Мой друг Вардам Шаламов. — С. 51.

² Волкова Е. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии, 1996, № 11. — С. 45.

³ Сухих И. Жить после Колымы (1954–1973. «Колымские рассказы» В. Шаламова) // Сухих И. Двадцать книг XX века. Эссе. — СПб., 2004. — С. 389.

⁴ Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста). — С. 216.

⁵ Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир, 1991, № 7. — С. 244.

«Дух растоптанный» — это когда «всё было просто и ясно» для Багрецова и Глебова: с луной они отправятся раскапывать могилу, чтобы завтра продать снятое с мертвецов белье, «променять на хлеб» («Ночью»), когда дневальный «радуется» тому, «что смерть (соседа Поташникова. — Л.К.) произошла не вечером, а утром» — ибо «суточное довольствие умершего оставалось дневальному» («Плотники»)... Будучи свидетелем этих и многих других лагерных фантазмагорий, Шаламов знал, «у какой последней черты теряется человеческое», а стало быть, и то, почему оно теряется. В сущности, другого и быть не могло с теми, «которых избивали на допросах и чья душа была превращена в прах тысячами допросов, а тело изломано, измучено непосильной работой» («Прокаженные»), у кого были цинга, дизентерия, пеллагра — «болезнь бедняков», «алиментарная дистрофия» — «болезнь голодных» («Татарский мулла и чистый воздух»), а ещё «многократно отмороженные пальцы» («Плотники»), у кого «кисти рук согнулись по толщине черенка лопаты или кайла и заостенели», а кровь и гной (от цинготных язв, отморожения. — Л.К.) так натекали в резиновую калошу-чуню <...>, что нога хлюпала при каждом шаге, как будто в луже» («Тифозный карантин»). Им, измученным лагерным «рабам», даже дождевые струи кажутся «холодными плетями» («Тифозный карантин»).

Вообще, по мысли Е. Волковой, эта попорченная, раздавленная телесность: «растаявшие» мускулы, веревочные вены, высушенная шелушащаяся кожа, переломанные кости... — как раз и выступает символом распада у «последней черты» страданий в мире¹. Хотя одновременно тело у Шаламова «мудро». В том отношении, что «не рассчитывает жизнь дальше, чем на день вперед». Отсюда в шаламовском тексте начинают проявляться те самые «новые психологические закономерности <...> в поведении человека...», осмысление которых автору «Колымских рассказов» представлялось первостепенным и, как покажет время, явится новаторским в контексте лагерной прозы.

«Лагерный человек» Шаламова выстраивает себя на послушание телу и делает это единственно с целью самосохранения. Своеобразный «кодекс» последнего представлен в «Тифозном карантине». Звучит он жестко, категорично. И главное, Шаламов доверяет его изложение одному из своих повествовательных «двойников», Андрееву, и, соответственно, говорит как бы сам, что напрямую совпадает с авторской установкой в «Колымских рассказах»: «показать лагерь так, как я его видел и понял». А «видел» и «понял» он, что жизнь в лагере не стоит ничего, и сама лагерная жизнь — ничто, нравственная пустота и растление. И этот вывод, содержащий в себе одновременно *знание* и *приговор* жизни в лагерном аду, прозвучал, по сути, в начале колымского «шестикнижия» — в рассказах «На представку» и «Ночью», открывавших первый цикл — собственно «колымские» рассказы. В «Тифозном карантине» же Шаламов — через Андреева — представил физический и духовный результат Колымы, заключенный в суровые лаконичные и точные фразы. Иначе писать, находясь в состоянии «рассудка на краю», автору не представлялось возможным. «Он показал жизнь и психику запредельную, за рубе-

¹ Волкова Е. Варлам Шаламова: поединок слова с абсурдом. — С. 23.

жом добра и зла, и только так её можно было показать — без нагнетения чувствительности, без психологических изысков, лишние слова здесь кажутся кощунством». Но главное, по мысли И.П. Сиротинской, «лаконизм» Шаламова — это «спрессованный до предела гнев и боль автора»¹ — за человека, брошенного в колымский ад. «Думал ли он тогда о семье? Нет. О свободе? Нет. Читал ли он на память стихи? Нет. Вспоминал ли прошлое? Нет...» Главное, что занимает мысли Андреева, — это то, что он «не собирается умирать», а потому готов к «великому сражению» за жизнь. Но поскольку предстояло сразиться со «зверем», — адом Колымы, — он тоже готов стать зверем: подчинить себя без остатка звериным инстинктам, т.е. слушаться своего тела. А тело требовало еды. Соответственно, «то сознание, которое <...> ещё оставалось» у мародерствующего Глебова («Ночью») «и которое, возможно, уже не было человеческим сознанием, <...> было направлено лишь на одно — чтобы скорее убрать камни с могилы и заполучить бельё мертвеца для обмена на хлеб. Вообще в лагере не то, что добывание, сам разговор о еде являлся одним из главных, им «жило всё население»: «какой будет или был на обед суп, будут ли давать хлеб трижды в день или сразу с утра...» («Заклинатель змей»), — равно как «здешняя жизнь требовала» ото всех, «чтоб все пищевые отправления производились быстро — слишком много было голодных вокруг» («Тифозный карантин»).

Обнажение в лагерном человеке животного начала склоняло узников Колымы к «великому равнодушию», поколебать которое не представлялось возможным. Однако «с точки зрения лагерной этики» всё как раз «обстояло нормально» («Тифозный карантин») — люди, отдавшиеся звериным инстинктам, не способны жить иначе. «Каждый за себя», — напишет Шаламов в «Одинокном замере». Отсюда «никому нет дела до того, что Дугаев не может выдержать шестнадцатичасового рабочего дня». Но, например, Поташников («Плотники») «не винил людей за равнодушие», так как «понял давно, откуда эта душевная тупость, душевный холод». Причина единственная — Колыма: «Мороз, тот самый, который обращал в лед слюну на лету, добрался и до человеческой души. Если могли промерзнуть кости, мог промерзнуть и отупеть мозг, могла промерзнуть и душа».

Тем не менее, Шаламов множит ситуации, в которых лагерный человек, пожалуй, выглядит жестокосерднее зверя: «Я поволок бревно волоком под улюлюканье, крик, ругань товарищей — они замерзли, пока меня били» («Ягоды»); «После гудка надо ещё собрать инструмент, отнести его в кладовую, сдать, построиться, пройти две из десяти ежедневных переключек под матерную брань конвоя, под безжалостные крики и оскорбления своих же товарищей, пока ещё более сильных, чем ты, товарищей, которые тоже устали и спешат домой и сердятся из-за всякой задержки» («Заклинатель змей»); «Тут кто-то ударил меня по голове чем-то тяжелым... Все оставались на своих местах и смотрели на меня со злобной радостью. Развлечение было лучшего сорта...» («Посылка»). Примером же тотального расчеловечивания лагерного человека является судьба капитана Шнайдера («Тифозный карантин»), «не-

¹ Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. — С. 14.

мецкого коммуниста, коминтерновского деятеля», «знатока Гёте», бесстрашного, сильного духом, — таким Андреев знал его по Бутырской тюрьме, ставшего на Колыме холопом — чесальщиком пяток — блатарей. И в этом отношении «усилия по выживанию среди животных кажутся» — особенно на фоне обезчеловечивания Шнайдера в борьбе за собственную жизнь, — «слабыми, наивными и безгрешными»¹. К тому же, как замечает Шаламов в «Заклинателе змей», «есть собаки и медведи, поступающие умнее и нравственнее человека», в их числе якутская ездовая собака Тамара («Сука Тамара»), между тем также хлебнувшая своего, собачьего, горя от конвоиров. (Это видно в её ненависти к начальнику опергруппы Назарову). А щенок, — с его радостно-доверительным отношением к людям («доверчиво взвизгнул и лизнул человекаю руку»), жертва блатарей, — разве не укор безжалостному человеческому миру?!

Вместе с тем Шаламов оставляет лагерному человеку, защищающемуся от колымского ада животными инстинктами, «свое самое последнее, самое важное — то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно <...> отнимали», но главное, что давало возможность не утратить навсегда человеческий образ. Так, у рассказчика в «Выходном дне» «спасительное последнее» — это стихи, «чужие любимые стихи», «единственное, что ещё не было подавлено усталостью, морозом, голодом и бесконечными унижениями». И всё же писатель не позволил себе уверовать в несломленного, «устоявшего» в аду Колымы человека. Таких, как майор Пугачев («Последний бой майора Пугачева»), у Шаламова крайне мало. Собственно, в этом и состояла основная причина расхождения Шаламова и автора «Архипелага ГУЛАГ».

Отстаивая, в отличие от Шаламова, гуманистическую веру в человека, завещанную классической литературой минувшего столетия, А.И. Солженицын доказывал на известных ему примерах, что человек заслуживает большего уважения, что многие лагерники всё-таки выставляли, находили в себе силы бороться, «с этой, говоря словами Шаламова из «Тифозного карантина», — исполинской машиной, зубья которой перемалывали его (лагерного человека. — Л.К.) тело». Правда, А.И. Солженицын признавал, что Колыма — это особое испытание, и здесь он полностью доверял свидетельствам Шаламова. Однако личность самого автора «Колымских рассказов» как раз укрепляла его в собственной мысли о возвышающей человека внутренней силе, столь необходимой для борьбы со злом. Что же касается Шаламова, то он отодвигал на задний план явленный им сильный и духовно значительный человеческий характер, максимально апеллируя к своему горькому, безысходному колымскому опыту, лишенному веры, света, надежды, чему непосредственно содействовали так называемые лагерные «боги» и их подручные.

Лагерные «боги». Засвидетельствованное в «Колымских рассказах» целенаправленное и ничем не мотивированное духовное, нравственное,

¹ Жаравина Л. Колыма Варлама Шаламова и Крым Ивана Шмелёва // Материалы международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения Варлама Шаламова. — С. 134.

социальное, физическое истребление людей, делало зримыми не только тех, кто становился «отбросами», «шлаком» ГУЛАГа, но и осуществлявших всемерный процесс насилия над человеческими жизнями — «лагерное начальство», в лице начальника лагеря и подчиненных ему, прежде всего, надзирателей и конвоиров. При этом Шаламов подчеркивал, что лагерь — «отрицательный опыт, отрицательная школа» и для лагерных начальников тоже, поскольку именно он превратил их в палачей по роду службы, растлил им души. Но главное, определив «почти бесконтрольную власть над арестантами», лагерь приучает всех начальствующих — от штатного санитаря и дневального до начальника лагеря — ощущать себя «богами».

Имелись, однако, боги и повыше, а именно, «директор Дальстроя, сиречь генерал-губернатор Колымы» («Галстук», «Иван Федорович»), для кого «через каждые пятьсот километров на огромной трассе было построено здание с картинами, коврами, зеркалами, бронзой, превосходным буфетом, поваром, завхозом и охраной, где мог бы достойно переночевать» верховный «бог». И действительно, «раз в год он <...> ночевал в своих домах». «Все остальное время» они стояли наготове — на случай внезапного приезда «божества». Кроме того, Колыма знала и верховную «богиню» — жену директора Дальстроя, «двадцатилетнюю комсомолку Рыдасову», «начальницу большого лагерного отделения — хозяйку жизни и смерти многих тысяч людей». Как видим, лагерь, — исходя из шаламовской темы лагерных «богов» (помимо названных рассказов — «Красный крест», «Кусок мяса», «Перчатка» и др.), — перекраивает первую Христову заповедь («да не будет у тебя других богов перед лицом Моим»)¹, что в свою очередь ещё более актуализировало в «Колымских рассказах» тему нравственного рабства человека.

У Шаламова, однако, в большинстве своем «боги» Колымы — это начальник лагеря и его непосредственное окружение. Именно их писатель называет в «Заговоре юристов» «хозяевами жизни и смерти» лагерников, «символом угнетения, принуждения» — в «Красном кресте»: «Эти люди заставляют заключенного работать, стерегут его и ночью и днем от побегов, следят, чтобы заключенный не ел и не пил лишнего...» Откровенно фантазмагорический характер последней «хозяйской» установки подтверждает ночная сцена в бараке, когда начальник лагеря Коваленко, озабоченный состоянием чистоты в казенном помещении («...покажу, как грязь разводить!»), «опрокинул котелки», в одном из которых варилась «сбереженная от обеда корка хлеба», в другом — «листья мерзлой капусты», в третьем — присланная из дома горстка чернослива, продыривил каждый принесенным с собой кайлом и растоптал ногами. По всему было видно, что боролся он с ночным ужином заключенных не в первый раз. Иначе зачем ему понадобилось приносить в барак кайло? И откуда Коваленко мог знать, что варили заключенные? А он-таки знал! Потому и бросил презрительно в ответ на ерническое замечание находящегося с ним начальника прииска Рябова:

¹ Об этом: *Друми Ю.* «По десяти заповедям». Религиозно-нравственная основа «Колымских рассказов» // Материалы международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения Варлама Шаламова. — С. 80.

«Есть котелки, значит, есть что варить». — «Да ты бы видел, что они варят».

Самое страшное, однако, даже не эти ночные рейды начальства по наведению чистоты и порядка на вверенной территории. Страшит своей бесчеловечностью не административное усердие, а то, как «развлекаются» «боги» и их окружение. Наиболее «безобидный» пример развлечения — это когда выдаваемые заключенным «ящики посылок, едва живые от многомесячного путешествия, подброшенные умело, падали на пол, раскалывались. Куски сахара, сушеные фрукты, загнивший лук, мятые пачки махорки разлетались по полу...» («Посылка»). А каким беспределом оборачивается, кажется, обыденный лагерный обряд санобработки — бритье арестованных, поскольку «развлекающееся начальство» приказало «женщинам брить мужчин, а мужчинам — женщин» («Прокаженные»).

В сонме лагерных «богов» законное место занимал конвой, непосредственно выполнявший — наряду с голодом, холодом, работой — смертоносную¹ задачу, возложенную государством на Колыму. «Розовощечные, здоровые, сытые, хорошо одетые» («Ягоды»), конвоиры являли собой полную противоположность тем, кого круглосуточно охраняли, ежедневно сопровождали в забой, равнодушно убивали, и при этом своим исправным служебным поведением неминуемо наводили на мысль о страже Ада — Цербере. Как неминуемо сравнение мучений заключенных, стоявших «по пояс в земле, в каменных ямах, длинной вереницей шурфов растягиваясь по берегу высохшего ручья («Дождь»), с муками грешников в «злых щелях» восьмого круга дантова ада. И каким ледящим холодом смерти веет от ритмизованных строк «Дождя»:

«Мы не могли выходить из шурфов — мы были бы застрелены ...»

«Мы не могли кричать друг другу — мы были бы застрелены ...»

Так и «стояли молча», друг против друга: жертвы — «по пояс в земле», под «холодными плетями» дождя, и стерегущие их «палачи», укрывшись от дождя под «грибом».

Палачи стерегут свои жертвы и на работе в лесу, причем, один из конвоиров — Серошاپка — не позволит голодным заключенным перейти запретную зону к «кочкам с ягодами шиповника, и голубики, и брусники», убьет Рыбакова первым же выстрелом, считающимся предупредительным («Ягоды»). И подобные зверства лагерного конвоя сохранит не только память узников Колымы, но даже собачья память («Сука Тамара»).

Изображая лагерных «богов», Шаламов не прошел мимо их «ближнего круга» — так называемых «блатарей», осужденных за уголовные дела и находившихся в лагерях Колымы на особом — вседозволенном — положении, проистекавшем из весьма «доверительных» отношений между лагерными «богами» и уголовниками. Эти отношения были санкционированы высоким, московским, начальством, искавшим в блатарях орудие борьбы с троцкистами, «врагами народа». Отсюда блатных, в принципе, официально, в 1938 года объявили «друзьями народа», о чем Шаламов писал в «Жульнической крови» («Очерки преступного мира»).

¹ Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста). — С. 217.

Книга «Очерков преступного мира» не пользовалась популярностью¹. Между тем именно в ней писатель рассказал о столь знакомом ему по Колыме блатном мире и, исходя из своего непосредственного общения с ним, стремился развенчать подобие романтического ореола, которым окружала мир воров старая и новая художественная литература. «Яд блатного мира невероятно страшен, — подчеркивает Шаламов. — Отравленность этим ядом — растление всего человеческого в человеке. Этим зловонным дыханием дышат все, кто соприкасается с этим миром». Прямым подтверждением данной позиции выступает судьба капитана Шнайдера («Тифозный карантин», цикл «Колымские рассказы»). Вообще образ блатаря является сквозным в прозе Шаламова, а сам блатарь может быть причислен к подручным «богов».

Подручные «богов». Действительно, у лагерных «богов» для более успешного осуществления процесса истребления людей имелись надежные подручные — *холод, голод и непосильный труд*, которые по праву значатся в списке колымских убийц и навсегда остались в памяти уцелевших жертв Колымы. Так, сам Шаламов говорил, что колымский холод в его «душе в любой жаре». И он же отмечал, что холод — этот естественный подручный палачей в краю вечной мерзлоты — «всегда в союзе с начальством» — организатором и исполнителем вничеловеческого насилия над сотнями тысяч ни в чем не повинных людей. Подтверждением — тесный «союз» конвоя с холодом в «Заговоре юристов», когда по дороге в Магадан замерзшие в «кузове трехтонки» заключенные «кричали, стонали», просили остановить машину, чтобы как-то, на минуту, размяться, а значит, чуточку согреться, «но конвой был неумолим» из-за желания скорейшего приезда — «засветло» — в Спорный. Однако по прибытии в назначенный пункт узников повергает в еще большее отчаяние определение их на ночлег в «мерзлый, нетопленный лагерный изолятор», в котором «иней затянул все стены» и «земляной пол весь обледенел». Впрочем, подобное обстоятельство является примером прямого использования лагерными «богами» холода в качестве подручного убийцы. И этот пример не единственный. В колымской зоне вообще было принято наказание заключенного изолятором усугублять холодом, как-то: «вырубленный в скале, в вечной мерзлоте, карцер Кадыкчана», или «изолятор в Партизане, где надзиратели нарочно выдергали весь мох, служивший прокладкой между бревнами», или «карцер Черного озера, где вместо пола была ледяная вода» («Мой процесс»). И если учесть, что зимняя обувь узника-колымчанина — «матерчатые бурки из старых стеганных ватных брюк с подошвой из того же материала», то, безусловно, именно «обледенелый» пол в изоляторе Спорного стал причиной отморожения «наново всех десяти пальцев ног» у Андреева, главного героя рассказа «Заговор юристов».

Что касается голода и работы в лагерях Колымы, то, в отличие от холода, эти подручные «богов»-палачей искусно и с нескрываемым изуверством сотворены самой вничеловеческой системой ГУЛАГа. Причем, у Шаламова всю противоестественность такого «творческого» гулаговс-

¹ Шрейдер Ю. Предопределенная судьба // Литературное обозрение, 1989, № 1. — С. 57.

кого акта, как обреченность узников на голод, наглядно демонстрировала фигура раздатчика еды, возникающая на пороге пересыльного барака — словно ангел — «в широкой полосе утреннего света» перед двумя тысячами мученических глаз, неотрывно следящих за «огромным фанерным подносом, прогнувшимся под горой селедок, разрубленных пополам». Вот так же «глаза заключенного Багрецова неотрывно глядели Глебову в рот», точнее, глядели на «пищу, исчезающую во рту другого человека» («Ночью»). В колымском аду это не считалось зазорным. Для того, чтобы отвести глаза «от зрелища человека вкушающего» («Домино»), требовалась «могучая воля», но её здесь «не было ни в ком» («Ночью»). Голодом объясняется и невозможность пренебречь давно замеченной большой мусорной кучей близ забора («Детские картинки»). Голод явился основанием и недоступной рассудку картины поедания заключенным сырого мороженого поросенка («Васька Морозов, похититель свиней»). Хотя в этом, должно быть, и заключалась прерогатива голода как одного из подручных колымских палачей: поспособствовать превращению узников лагерей в скотов, нелюдей.

Впрочем, как замечает Шаламов, та же лошадь на Колыме «не выносит месяца зимней здешней жизни в холодном помещении с многочасовой тяжелой работой на морозе» («Заклинатель змей»). Поэтому лошади здесь «умирали раньше людей». «А человек живет», «он выносливей любого животного». Тем не менее, в лагере к заключенным «относятся как к рабочей скотине» («Шоковая терапия»), которая, кстати, способна на трудовые чудеса. Так, центральная колымская трасса длиной в две тысячи километров «построена вся от кайла и лопаты, от тачки и бура...» («Галстук»). И стоит она, как и упоминаемая в рассказе некрасовская «железная дорога», на костях строителей.

Лагерные «боги», однако, умели играть на обнаружившей себя в колымском аду «материальности психики» заключенного («Сгущенное молоко»), утвердив «подвижную шкалу пищевых поощрений... — и вот уже рабский труд превращается в труд благословенный» («Геологи»), причем, «в любые градусы», даже когда «свыше пятидесяти пяти» и «плевок замерзает на лету» («Плотники»). Отсюда отношение Шаламова к «многочасовому тяжелому физическому труду, прославленному на фронтонах всех ворот» лагерей «как дело доблести и геройства» («Сгущенное молоко»), категорически отрицательное. Но самое циничное, по мнению писателя, заключалось в официальной версии, согласно которой лагеря ГУЛАГа создавались якобы для перевоспитания трудом и назывались исправительно-трудовыми. Естественно, как не раз подчеркивал Шаламов, никоим они не перевоспитывали. «Лагерь <...> мог прививать и прививал только ненависть и отвращение к труду» («Татарский мула и чистый воздух»), действительно, прямому подручному палачей, ибо лагерный труд обрекал заключенных на неуклонное умирание. В этой связи принципиально важной является шаламовская характеристика «золотого забоя», — что «беспрерывно выбрасывает отходы производства в больницы, в так называемые оздоровительные команды, в инвалидные городки и на братские кладбища» («Татарский мула и свежий воздух»), — уравнивающая жизнь и смерть в колымском аду.

«Смерть нисколько не хуже, чем жизнь...» — утверждает автор «Колымских рассказов», — в которой нет места нравственным принципам, памяти, надежде, воле... Поэтому узники Колымы «не боялись ни той, ни другой». Единственное, что «владело» ими — это «великое равнодушие», прежде всего, к смерти («Сухим пайком»), причем, даже если из «медленно приближающейся» («Сгущенное молоко») она становилась непреложным фактом. Собственно, только так и можно объяснить иррациональность будничного тона, с каким была произнесена — на вопрос Андреева («А куда нас везут?») — ответная фраза одним из его попутчиков: «Куда тебя везут, не знаю, а меня в Магадан. На расстрел» («Заговор юристов»). Хотя, если помнить, что данная фраза принадлежит лагерному человеку, то ничего экстраординарного в ней как раз нет. Лагерники, — так думает о зеках майор Пугачев, — «живые мертвецы».

«Мертвым человеком» называет себя и Андреев, а обитатели транзитного барака, среди которых он оказался и которым только предстояла дорога в тайгу, — по его убеждению, — «были еще люди» («Тифозный карантин»), делящиеся ночами теплом своего тела с соседями по нарам, тогда как от лагерных соседей-«мертвецов» «рядом лежащим никакого тепла не доходило» («Сентенция»). Однако в колымской «мертвецкой» другого и быть не могло, ибо здесь вообще отсутствует какое-либо тепло — физическое и душевное, чему всемерно способствовали, с одной стороны, лагерные «боги» и их подручные, с другой — сами жертвы Колымы, безразличные к правде и лжи, добру и злу, жизни и смерти. И в то же время, как говорит герой рассказа «Плотники», в лагерном человеке «было тайное страстное желание <...> — желание умереть где-нибудь в больнице, на койке, на постели, при внимании других людей <...>, но не на улице, не на морозе, не под сапогами конвоя, не в бараке среди брани, грязи и при полном равнодушии всех...» А это означало, что в нечеловеческих условиях узник Колымы хотел остаться человеком. Тем не менее, Шаламов непреклонен в своих выводах о колымском аде с присущим ему неумолимым расчеловечиванием. Единственное, — считает писатель, — что противится процессу душевного распада, равно как оказывается неподвластным и распаду физическому — смерти, — это поэзия, бессмертие духа в творчестве. К подобной мысли Шаламов подводил также в «Шерри-бренди», в котором смерти, физической и духовной, поэзия противостоит не только как искусство, но как часть бытия, как само бытие. А потому, как писал в шестом священном сонете Джон Донн: «И смерти более не быть, Умри же смерть». Однако остается ад Колымы, в котором умирает поэт¹. И это обстоятельство нерушимости ада непреложно, о чем свидетельствовал смысловой финал цикла «Колымские рассказы».

Действительно, в «Тифозном карантине», с его, казалось, сквозной мыслью о попытке прорыва из пространства ада, происходит вполне очевидное выбрасывание героя на новые мученические колымские «круги», закрепленное финальным движением («Машина давно уже вертелась витой дорогой между скал»), в котором неотступно ощущается «как бы по-

¹ Хотя «Шерри-бренди», по словам Шаламова, не о Манделыштаме, но, несомненно, ради Манделыштама, равно как и о самом себе, ощущающем творческое «я» в первую очередь как «я» поэта.

лет в пропасть, в безнадежность»¹, причем, как окажется, даже более глубокую, чем у Данте. И, стало быть, ад в колымской прозе Шаламова с неумолимостью продолжался.

Закон сохранения личности. «Левый берег». В подтверждение этой мысли следующий за «Колымскими рассказами» сборник «Левый берег» открывался поистине адским зрелищем, заставляющим вспомнить девятый дантов круг с его «преисподней мглой» и «вмерзшим» «в недра ледяного слоя» множеством теней: «...Пятого декабря тысяча девятьсот сорок седьмого года в бухту Нагаево вошел пароход «КИМ» с человеческим грузом — тремя тысячами заключенных. В пути заключенные подняли бунт, и начальство приняло решение залить все трюмы водой. Все это было сделано при сорокаградусном морозе».

Три тысячи человеческих душ в тисках трюмного Коцита... Данная картина является своеобразным импульсом мотива памяти, одного из ведущих в «Левом берегу», и, что особенно важно, сопряженного в его начальном рассказе, «Прокуратор Иудеи», с мотивом забвения.

Ставший свидетелем участи жертв — три тысячи обмороженных заключенных — ледяного ада, «ознаменовавшего» первый день колымской службы («ради выслуги лет») вчерашнего фронтового хирурга, а ныне заведующего хирургическим отделением центральной больницы на левом берегу реки Колымы, Кубанцев «заставил себя забыть» увиденное. Но не потому, что груз памяти о колымском аде был невыносим, разрушителен для человеческого сознания. В стране — всеобщем лагере с караульными вышками, увенчанными кремлевскими звездами, помнить страшные страницы ее истории было опасно. Отсюда забвение расценивалось ничем иным как условием дальнейшей жизни. Хотя, именно так, — считает Шаламов, — совершается предательство памяти о страданиях тысяч и тысяч жертв Колымы, граничащее с подлостью.

Не желая мириться с отступничеством от пережитого, писатель противопоставил беспамятству свою непримиримую, больную память. «Я и сейчас помню, — пишет он в «Сентенции», — все выбоины, все ямы, все рытвины на этой смертной тропе», — каковой воспринималось Шаламовым лагерное существование. Более того, «смертная тропа» по кругам ада Колымы стала «бесконечным воспоминанием», — как означено автором в посвящении «Левого берега» И.П. Сиротинской. И здесь же добавлено — «заторможенное воспоминание», «заторможенное» словом, с тем, чтобы достичь чужого слуха, стать знанием многих. И тогда, возможно, не сможет повториться, как писал Шаламов, «позор Колымы и печей Освенцима»... По этой причине автор «Левого берега» взывал не забывать «нетленных мертвецов» Колымы («По лендлизу»). И от себя лично не прощает, не может простить того, что сделали на «островах» ГУЛАГа с человеком.

Вместе с тем, как говорил сам Шаламов, он передал в своем творчестве «борьбу человека с государственной машиной, правду этой борьбы, борьбы за себя, внутри себя — и вне себя». И если в первом цикле, «Колымских рассказах», было показано, как эта «машина» с неумолимой

¹ Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом. — С. 18.

жестокостью разрушала человеческую личность, то в «Левом берегу» предстала несколько иная картина, чему определенно способствовал резкий перелом лагерной судьбы Шаламова, обусловленный его переходом из золотого забоя, где нужно было стоять по четырнадцать часов «в резиновых чунях на босу ногу в ледяной воде», на работу в больницу санитаром, а после фельдшером. Собственно, эта смена рода деятельности и позволила ему внутренне распрямиться, а стало быть, обратиться к себе, к своему духу, сознанию, и в этом «выпрямленном» состоянии попытаться понять, что помогает не сломаться в колымском аду. Хотя, разговаривая на данную тему с Ю. Шрейдером и его женой, Шаламов заметил, что «ни какого секрета» здесь «нет» и что «сломаться может каждый»¹. Тем важнее ему было представить, а точнее, вывести «закон сохранения личности»² в условиях лагеря. Но главное, Шаламов в «Левом берегу» показал, насколько непросто в адовой тьме сберечь светлое человеческое начало. Последнее его спасение виделось единственно внутри собственной черепной коробки, т.е. в сохранении ясности сознания, и для этого, — убежден Шаламов, — необходимы личные усилия. Их как раз и разглядела Ф.А. Вигдорова в его героях, прежде всего — в их «стремлении сохранить способность и желание думать», что по её мнению, «помогает им выжить и остаться людьми».

Между тем Шаламов неоднократно подчеркивает в рассказах «Левого берега», какого труда стоит лагерному человеку малейшее напряжение сознания. Причиной этому являлся атрофированный мозг, — вследствие его обреченности на многолетний колымский холод и голод, — которому сейчас элементарно больно включаться в мыслительный процесс: «Фразы ворочались в мозгу, причиняя боль клеткам мозга» («Необращенный»), «Незнакомые слова ползли по его утомленному, иссохшему мозгу» («Академик»), «уставшим, измученным мозгом я пытался понять...» («По лендлизу»). Но самое страшное заключалось в том, что лагерный человек «радовался» факту атрофии мышления, памяти... — «как освобождению от лишней обузы — не нужной <...> в нижних этажах жизни, в подвалах жизни, в выгребных ямах жизни». Действительно, зачем в аду стихи? «Стихи там только мешали...» — ибо напоминали узнику Колымы о безвозвратном человеческом состоянии («Необращенный»). В настоящем существовании гораздо важнее было знать, «дадут ли мне сегодня ужин».

Вместе с тем, уже в книге «Колымские рассказы» тот, кого низвели до уровня животного, причислили к «приисковому шлаку», приходит — рационалистически непостижимым путем — к обретению самосознания, ибо начинает понимать, «что он кое-что стоит, что он может уважать себя», что «здесь», в лагере, он «еще живой и никого не предал и не продал...» («Тифозный карантин»). Напротив, всецело обреченный лагерем на звериную борьбу за выживание любой ценой, он противопоставил ей собственное нравственное кредо: умереть, но не посягнуть на чужое, будь то свобода, жизнь, более выгодное место работы, телогрейка или

¹ Шрейдер Ю. Предопределенная судьба. — С. 57.

² Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста). — С. 221.

кусоч хлеба («Сухим пайком», «Плотники», «Сгущенное молоко»). Также в «Колымских рассказах» уже присутствует тот, кто поднимет свой голос на лагерных «богов». «Я не фашист, — твердо ответил «розовощекому, здоровому, сытому, хорошо одетому» конвоиру Фадееву герой рассказа «Ягоды», — я больной и голодный. Это ты фашист. <...> Подумай о том, как ты будешь рассказывать своей невесте, что ты делал на Колыме».

В «Левом берегу» подобные поступки, мысли, слова Шаламовым расцениваются как «освобождение» от насаждаемой заключенным лагерной морали. При этом, по его убеждению, «освободиться» было не только «трудно», но и «радостно, ибо всегда находились, вставали со дна души силы» («Лида»), непосредственно направленные против попыток «расчеловечивания» лагерного человека. И хотя «распад» человеческого сознания, согласно позиции автора, в колымской прозе преобладает, тем не менее Шаламов не преминул показать, — в рассказах всех циклов без исключения, — людей, сохранивших в себе, несмотря на пребывание в колымском аду, свет и чистоту духа.

Так, в собственно «Колымских рассказах» — это в первую очередь пастор Адам Фризоргер («Апостол Павел») и священник Замятин («Выходной день»), вообще все религиозники, которые, как говорит лагерник Шаламов, не подличали, не стучали, не воровали. Это красавица-секретарша Анна Павловна, что помахала людям в серой, рваной одежде рукой, показала на солнце, спускающееся к закату, и крикнула: «Скоро уже, ребята, скоро!» — словно стараясь утешить и поддержать их напоминанием о близящемся отдыхе и еде («Дождь»). Это врач Лидия Ивановна, оборвавшая на полуслове фельдшера, возмущавшегося видом вшивых заключенных: «Разве они виноваты?» («Тифозный карантин»). Свет человечности сквозит и в жесте Баранова, протянувшего своему напарнику Дугаеву, обреченному на завтрашний смертный одиночный замер, «тоненькую папироску», хотя они, по сути, «не были дружны» («Одиночный замер»).

В «Левом берегу» — это, безусловно, девушка Лида, которая, сильно рискуя, превратила КРТД — безнадежную аббревиатуру в деле Криста — в КРД, пропустив литеру «Т», означавшую «троцкистский», иначе, некую «метку, тавро, клеймо, приметку, по которой травили». Но еще ранее «литерщика» Криста спас бухгалтер угольной разведки, по совместительству секретарь начальника, Иван Богданов, когда он сжег на костре «листочек», — «не выпуская из рук <...>, пока не сгорела последняя буква», — из его личного дела — «спецуказание Москвы», обязывающее всех лагерных «богов», вплоть до «верховного» — начальника управления лагерями, «следить, доносить, принимать меры», словом, «быть активными в уничтожении тех, кто обладает “спецуказаниями”» («Лида»).

Наиболее пронзительным случаем проявления человечности, отраженным в колымской прозе, является, однако, брошенное в печку следователем «дело» «литерника» Криста, — своим решительным поступком, по мысли автора, будто озарившим собственную душу, на дне которой, как оказалось, «нашлось <...> что-то очень важное, человеческое»

(«Почерк»¹). Об этом, равно как и о других ниспосланных ему в аду Колымы актах милосердия, участия, доброты, о «всех кусках хлеба, съеденных из чужих, не казенных рук», Шаламов помнил всю свою послеколымскую жизнь. Как помнил он и о том, что в условиях лагеря сохранять в себе человека во многом помогали твердость личных убеждений и верность кодексу чести. В этом отношении не случайно в рассказах «Левого берега» нередко появляется слово «*проба*» — «проба всего, с чем я вырос, чему научился...» («Ожерелье княгини Гагариной»), иначе, «проба духа» («Лучшая похвала»). Испытанием на несгибаемость духа для самого Шаламова вначале стала тюрьма, затем лагеря, в которых ему предстояла, говоря словами его героя Андреева из «Ожерелья княгини Гагариной», — «большая проба», когда, как и в истории, рассказанной доктором Миролубовым, «надо было решать сразу — человек я или не человек». Тем более что перед глазами узника Колымы Шаламова стояли два неподражаемых примера крепости духа — отец, Тихон Николаевич, соборный священник, европейски образованный, хорошо владеющий словом и, что особенно важно, придерживающийся достаточно независимых суждений и взглядов, верный себе во всем человек, и мать, Надежда Александровна, беззаветно преданная мужу и пятерым детям, тонкая душой, во многом повлиявшая на прорастание в сыне Варламе художественно-эстетического отношения к окружающему миру.

Помимо семьи, моральной твердостью и силой духа, укреплявшим в лагернике Шаламове человека, он также обязан героям своих детских и юношеских лет — русским революционерам «народовольческой» закваски, а потому не изменит к ним отношения и в конце жизни. Революционная традиция Шаламову «была важна и дорога (в чем нередко упрекали его современники. — Л.К.²) не столько социальным пафосом преобразования, переделки общества, сколько нравственным пафосом личного подвижничества, жизненного подвига, способностью к самопожертвованию»³, который сполна исповедуют член боевой группы эсеров Мария Михайловна Добролюбова и Александр Георгиевич Андреев, генеральный секретарь общества политкаторжан (с ним Шаламов познакомится в Бутырской тюрьме в 1937 году). При этом вышеназванные составляющие революционного нравственного пафоса как раз и являются, по Шаламову, «пробами» духа, в конечном итоге знаменующими торжество в человеке личных усилий, — или, как говорит автор в «Лучшей похвале», — «требовательности к самой себе», имея в виду Машу Добролюбову, — направленных на укрепление его сознания.

Торжество личностного начала в лагерном человеке обнаруживает себя и в «ином опыте сопротивления» (И. Сухих) колымскому аду, состоящем не в бунте (он был «залит» пущенной в трюмы парохода «КИМ»

¹ Сб. «Артист лопаты».

² Головизнин М. Образ революции и революционера у Варлама Шаламова // Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Варлама Шаламова. — С. 318.

³ Шкловский Е.А. Варлам Шаламов. — М., 1991. — С. 12.

ледяной водой), не в побеге («Бежать с Колымы нельзя¹. Место для лагерей было выбрано гениально». «Зеленый прокурор»), не в «звериной хитрости» тела, бросающего вызов «зверю»-Колыме (в конце концов тело оказывается бессильным перед подручными «богов»), но главным образом в расширении пространственно-временных границ сознания узников. Это происходит, когда рассказчик не только думает о том, что будут давать на ужин, но и обращается к своей культурной памяти, вспоминая Анатоля Франса, Блока, Александра Добролюбова, Михаила Лунина, Софью Перовскую... Когда глаза видят не только «холеный желтый ноготь» блатаря Севочки («На представку»), но и «большие, вздутые голодом кисти рук» поэта («Шерри-бренди»). Когда думы «бегут» к жизни за пределами лагеря («Лида»). И что особенно важно, это расширенное сознание, обусловившее новые переживания и мысли, инициирует также появление новых слов и переосмысливает слова старые.

Так, в «Сентенции» звучит прежде не характерное для Шаламова слово «радость» («Великая радость переполняла все мое существо»). Что же касается слова «чудо», неоднократно присутствовавшего в собственно «Колымских рассказах» («Хлеб», «Тетя Поля» и др.) и по преимуществу воплощавшего абсурд мира — ада, где «чудом» является порция селедки, на десять граммов больше той, что получена соседом, а «ожидание чуда» сопряжено с движением пальцев, «чтоб определить — сухая или жирная досталась порция» заведомо сухой охотской селедки, в «Левом берегу», в частности, в рассказе «Необращенный» оно выступает в трансформированном смысле. Здесь, как и позже в «Сентенции», «чудо» — это то, что в «иссохшем мозгу» лагерного человека «вновь явились слова («родилось слово, вовсе не пригодное для тайги...» «Сентенция») и, главное, повинуюсь» его «собственной воле», и даже против его воли («Я был испуган, ошеломлен, когда в моем мозгу <...> родилось слово...» «Сентенция»), что означало бессилие всеразъедающего воздействия лагерей, их несостоятельность перед жизнеутверждающей мощью человеческого сознания.

Вместе с тем в финале «Сентенции», рассказа, замыкающего «Левый берег», вновь напоминает о себе убежденность Шаламова в том, что сохранение себя во враждебном человеку мире скорее похоже на чудо, нежели на реальную возможность, ибо сознание мучеников ада смертельно поражено «расчеловечивающим» ядом Колымы. Подтверждением последнего является замечание рассказчика, научившегося «вызывать из глубины мозга всё новые и новые слова», о том, что они обыкновенно «не возвращались потоком. Каждое возвращалось поодиночке, без конвоия других знакомых слов». Как видим, для отравленного лагерем сознания любое изолированное движение, т.е. осуществляющееся без сопровождения, включая движение одиночных слов, навеки сопряжено с таким понятием, как бесконвойное движение, что лишний раз заставляет осознать, насколько лагерь является отрицательным опытом, который, судя по приведенной ситуации, нельзя преодолеть. Ко всему прочему драма-

¹ См. об этом: *Есипов В.* Кто он, майор Пугачев? (После фильма. Еще раз о художественных особенностях прозы Шаламова) // Материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Варлама Шаламова. — С. 160.

тическая судьба писателя также не замедлила предоставить собственные доказательства. Как вспоминает И.П. Сиротинская¹, к доживающему в доме престарелых последние месяцы жизни Шаламову вернулись лагерные привычки: «Простыни, пододеяльники он срывал, комкал и прятал под матрас — чтоб не украли. Полотенце завязывал на шее. <...> На еду кидался жадно — чтоб никто не опередил».

Между тем сам факт возвращения слова, о котором говорится в «Сентенции», недвусмысленно свидетельствовал о возрождении распыленного сознания и вместе с ним жизни как таковой. При этом необычайно важно отметить, что умирающий поэт («Шерри-бренди») тоже приходит к пониманию слова, — «ибо стихи были словом», — прежде всего «как животворящей силы, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами». И в этом также проявилась победа духа, осветившая последние часы и минуты поэта. Но главное, благодаря возвратившемуся к лагерному человеку слову, он сумел почувствовать «великую радость» возвращения из адowego небытия, становящегося главной темой цикла «Артист лопаты».

«Я возвращался из ада...» «Артист Лопаты». Однако для Шаламова возвращение не означает забвения Колымы, о чем свидетельствует мотив памяти в начальном рассказе цикла — «Припадок».

Память здесь предстает, — несмотря на то, что рассказчику в приступе болезни вспоминается конкретный день лагерной жизни, — в символично-онтологическом изводе. Этому способствуют ассоциируемые с нею большим сознанием образы «звездного неба» и «огромной серой черепахи».

Так, подобно бездонному «звездному небу», память как бы обступает рассказчика со всех сторон, заполняя все его существо без остатка, и тем самым приобретая всеобъемлющий, а главное, всепоглощающий характер, непосредственно объясняющий максимальную сориентированность цикла «Артист лопаты», как и двух предыдущих, на пережитую Колыму. В свою очередь, образ большой и медлительной черепахи отражал, с одной стороны, непомерную тяжесть колымской памяти, с другой — её деформирующее — замедливающее — воздействие на течение времени, препятствующее прошлому смениться настоящим. Именно эта заторможенная память, оставившая Шаламова навеки в аду колымских лагерей, водила его пером в «Надгробном слове» (следующем за «Припадком»), звучащем реквиемом по нетленным мертвецам Колымы. И эту заторможенную память Шаламов сделал своей судьбой. Отсюда не случайно и в «Артисте лопаты», и в «Воскрешении лиственницы», и в «Перчатке, или КР-2» писатель будет неотступно возвращаться на адовые круги Колымы. Но от этих повторных проходов она не станет менее страшной. Наоборот, всё как будто в первый раз. И колымское небытие — когда лагерь представлял смертельной воронкой («Артист лопаты»), обращающей людей в приисковый шлак («Надгробное слово»). И всё те же лагерные «боги» над ними, например, начальник участка инженер Киселёв, «читавший Пушкина, Лермонтова, Некрасова», что не мешало ему «перещеголять всех палачей в своём палачестве» («Инженер Киселёв»): «не-

¹ Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. — С. 50.

мало заключенных видели у своего лица железки на подошвах и каблук-ках киселёвских сапог». Он заставлял «впрягать» людей в «конный ворот» вместо лошадей, «воскресил ледяной карцер, <...> вырубленный в скале, в вечной мерзлоте»... Или Богданов, начальник угольной разведки на Черном озере, бывший уполномоченный НКВД в одном из колымских управлений, «прославившийся» изощренным моральным садизмом. Это он на глазах у рассказчика «разорвал в клочки и бросил в горящую печь» письма его жены, которых не было более двух лет. Но особой любовью отличались бригадиры РУРа — роты усиленного режима: «кайловище, черенок лопаты в их руках» являлись неотъемлемой частью «в разговорах» с заключенными, еще вчерашними товарищами («РУР»).

На страницах рассказов цикла «Артист лопаты» предстал и один из главных подручных «богов» — лагерный каторжный труд, на Колыме — синоним смерти («РУР»), в «лучшем» случае превращающий людей в инвалидов, а также связанная с этим «подручным» известная мысль Шаламова о его вопиющей бесчеловечности. В «Любви капитана Толли» она озвучена следующим образом: «В лагере убивает работа, поэтому всякий, кто хвалит лагерный труд — подлец или дурак».

Лагерь в «Артисте лопаты» столь же абсурден, что и в предыдущих циклах. Так, в «Калигуле» обессиленную от работы лошадь начальником Ардатовым приказано отправить «ко всем филонам, ко всем врагам человечества — в карцер. На голую воду». На «трое суток для первого раза». И лошадь в самом деле «посадили <...> в четвертую. К интеллигенции».

Не обошел вниманием Шаламов в третьем цикле колымских рассказов и «великое равнодушие, которое воспитывает в людях лагерь» («Инженер Киселёв»). Когда с ног умирающего заключенного снимали «ещё крепкие зеленые одеяльные» портянки, присутствующий при этом рассказчик замечает: «<...> мне было всё равно» («Надгробное слово»). И лошадьми узники Колымы становились тоже с явным равнодушием («Богданов»), и легко прощали удары, тычки конвоирам, надзирателям («Инженер Киселёв») ... А отсюда в цикле «Артист лопаты» сошлись воедино, заявив о себе с удвоенной силой, две отнюдь не разнополярные, как может показаться на первый взгляд, позиции писателя; одна из них — то, что «лагерный опыт — это целиком отрицательный опыт, до единой минуты», ибо здесь «человек становится только хуже», другая — это то, что «лагерь был великой пробой нравственных сил человека». Но как раз, — замечает Шаламов, — «девяносто девять процентов людей этой пробы не выдерживали» («Инженер Киселёв»), и, следовательно, обе позиции сводились к общему «знаменателю»: «ни одному человеку в мире не надо знать лагерей». Хотя, стремясь быть объективным в восприятии лагерного человека, Шаламов и в данном цикле уповает на закон сохранения личности. Однако его действенность, как было показано в «Левом берегу», зависит исключительно от человека. Аналогично рассуждает писатель в цикле «Артист лопаты». Он убежден, что «видеть дно жизни — ещё не самое страшное. Самое страшное — это когда это самое дно человек начинает — навсегда — чувствовать в своей собственной жизни, когда его моральные мерки заимствуются из лагерного опыта <...>» — ибо в таком случае он обрекает себя, живого, на невозвращение

из ада.

Между тем, как и в «Левом берегу», Шаламов в «Артисте лопаты» не склонен выпрямлять движение лагерника к достижению возможности, — говоря словами Ф.М. Достоевского, — «выделаться в человека». Так, в описании картины «страшного боя у входа в вагон» («Поезд»¹) рассказчик обращается, возможно, неосознанно, к знакомым лагерным реалиям, разглядев в вагонной толчее толпу заключенных у барака, вернувшихся «на два часа раньше, чем надо», и рвущихся к его дверям, а значит, к «теплой печке», и этим речевым жестом напомнив рассказчика из «Сентенции» («Левый берег») с его «бесконвойными словами».

Впрочем, это и другие имеющиеся в рассказах «Артиста лопаты» указания на непреодоленность лагерного мышления не мешают обнаружить в цикле одновременный процесс обновления сознания узника Колымы по дороге из её ада. Подтверждением последнего является, прежде всего, *голос совести*, не позволивший Чудакову помочь следовательно «засудить» своего напарника Андреева («Июнь»), и *голос души*, не соглашающейся сдаваться ни при каких обстоятельствах лагерной жизни («Протезы»). О том, что в лагернике, стоящем на пороге выхода за пределы колымского ада, начинает подавать голос душа, говорит и проявившаяся у него — именно в цикле «Артист лопаты» — тяга к книгам: «<...> подержать книги в руках, постоять около прилавка книжного магазина — это было <...> как стакан живой воды» («Поезд»). И вспомним рассказ «Домино» из цикла «Колымские рассказы», где книги названы «чужими, недружелюбными, ненужными».

Не менее важным подтверждением эволюции сознания узника Колымы является *голос детства*, зазвучавший в рассказчике цикла «Артист лопаты». Прежде этот голос у Шаламова почти не возникал. По крайней мере, в его рассказах не было детского смеха, света детства, что, впрочем, вполне объяснимо. Мир, который предстаёт в колымской прозе, в принципе исключает присутствие в нем детства. Тем не менее, его метастазы проникли также и в мир ребенка, чем, собственно, и можно объяснить зловещую мрачность, пропитавшую рисунки, сделанные детской рукой в серой ученической тетради («Детские рисунки»²). Однако ничего другого не стоило ожидать от маленького художника — жителя земли лагерей. Ведь за свою жизнь он «ничего не увидел, ничего не запомнил, кроме желтых домов (выкрашенных светлой охрой. — Л.К.), колючей проволоки, вышек, овчарок, конвоиров с собаками...» Таким образом, Колыма, по мысли Шаламова, разрушала не только сознание взрослого человека, но и ребенка. И детские картинки прямое тому подтверждение.

В «Марселе Прусте», рассказе четвертого цикла «Воскрешение лиственницы», писатель выскажет ещё более страшную колымскую истину: смерть детей в лагере — это «счастье» матери, в противном случае обреченной наблюдать их каждодневные страдания. Однако в цикле «Артист лопаты» всё резко изменилось: в вагоне поезда, увозящего рассказчика с Колымы, смеялся ребенок! («Поезд») И этот детский смех становится для него знаком высвобождения из колымского ада, ибо в аду детям суждено

¹ Сб. «Артист лопаты».

² Сб. «Колымские рассказы».

единственно плакать и умирать.

Вместе с тем, в «Поезде», заключительном рассказе цикла, присутствует ещё одна очень важная — связанная с детством — мысль писателя, а именно детство — это та самая пора для человека, «когда рождается родина», т.е. когда в его сознании возникает, формируется чувство родины. И, соответственно, в цикле «Артист лопаты» с голосом детства органично сопрягается *голос родины*. Причем, этот «голос» теперь необычайно дорог рассказчику, прежде убежденному в том, что его «обманула страна» («Тифозный карантин»¹). Ведь с возвращением на родину у него связаны надежда на возвращение к жизни. Поэтому ему так необходимо «услышать гудок паровоза, увидеть большой паровозный дым, стелющийся по откосу железнодорожной насыпи» — как непосредственное подтверждение воплощения этой надежды. Однако, по Шаламову, возвращение к жизни вовсе не означает отказ от памяти.

Последние циклы. Эту мысль писателя подтверждают четвертый и пятый циклы колымских рассказов, соответственно, «Воскрешение лиственницы» и «Перчатка, или КР-2».

Бесконечное мысленное обращение к Колыме порождает новые и новые тексты, нередко опирающиеся на уже известные эпизоды, однако представленные в ином, чем прежде, освещении. Так, мотив тропы (таежная тропа, на которой пишутся стихи; «Тропа»²) тесно сопрягается с мотивом белого, нетронутого листа (колымская «снежная бескрайность»; «По снегу»³). Темой бессмертных мертвецов Колымы связаны «Графит» («Воскрешение лиственницы») и «По лендлизу» («Левый берег»). В цикле «Воскрешение лиственницы» Шаламов снова обращается к теме животных, контрастирующих своей человечностью с «расчеловеченным» Колымой человеком («Храбрые глаза», «Безымянная кошка»).

Как и в предыдущих циклах, в «Воскрешении лиственницы» заключенные — это «приисковый шлак», однако среди них также есть Адамы Фризоргеры («Апостол Павел»⁴) — религиозники, люди «великой пробы», решившиеся — ценой собственной жизни — на уход в небеса из крошечного колымского ада («Сидевший рядом со мной сектант встал и пошел мимо конвоира в туман, в небо...» — «Тишина»). Тема нравственного барьера, выбора, стоящая перед лагерным человеком (например, «Сгущенное молоко»⁵) обозначена и в цикле «Перчатка, или КР-2» — в рассказе «Шахматы доктора Кузьменкова». Сквозной же темой заключительных циклов колымской прозы продолжает оставаться тема Памяти.

В цикле «Перчатка, или КР-2» в первую очередь ею пронизаны очерки-портреты колымских заключенных. В «Воскрешении лиственницы», в одноименном рассказе цикла, решение этой темы отличается углубленной философичностью, поскольку здесь речь идет не только о человеческом долге: чтобы люди не забыли «о тех миллионах убитых, замученных,

¹ Сб. «Колымские рассказы».

² Сб. «Воскрешение лиственницы».

³ Сб. «Колымские рассказы».

⁴ Сб. «Колымские рассказы».

⁵ Сб. «Колымские рассказы».

которые сложены в братские могилы к северу от Магадана», но и в целом о жизни, смерти, бессмертии, тлении и расцвете, о прошлом и рождении будущего, а главное, о крепости души, помогающей возродить, кажется, навсегда исчезнувшую жизнь, вернуть ей цвет, запах, токи, «физические и духовные», что, собственно, и происходит с мертвой веткой ливтенницы, присланной с Колымы в московскую квартиру на годовщину оставшегося в вечной мерзлоте поэта, которого в этой квартире продолжают любить и помнить. И если можно назвать чудом воскрешение «шершавой, неприхотливой жесткой ветки», то это ничто иное, как *чудо не ослабевшей* от невзгод и боли утрат *души*, любовью и памятью подарившей новую жизнь той, которая «дышала, говорила и жила» от имени колымских мертвецов. Тем самым «возрождение, воскресение» ветки «дерева Колымы, дерева концлагерей» — это залог неизбывной памяти о том, что, по убеждению Шаламова, никогда больше не должно произойти на Земле. Во имя этого он и себе, как писателю и как человеку, не позволил освободиться, говоря словами О. Волкова, «из-под лагерных глыб»¹.

Основные понятия

Лагерная проза, колымская проза, «новая проза», «новая эстетика».

Вопросы и задания

1. Опираясь на исследования и критические работы, прокомментируйте существующие мнения о своеобразии «колымской прозы» В.Т. Шаламова.
2. Чем было обусловлено стремление В.Т. Шаламова создать «новую прозу». Охарактеризуйте ее главные принципы и свойства.
3. Покажите специфику преломления автобиографического элемента в «Колымских рассказах».
4. Каким предстает человек в «Колымских рассказах»? Продемонстрируйте творческое решение этой проблемы на конкретных произведениях шести циклов рассказов писателя.
5. Проанализируйте своеобразие пространственно-временных отношений в структуре «Колымских рассказов».

Литература

Соч.: Шаламов В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1998.

Лит.: <http://www.shalamov.ru/memory/81/>; Волкова Е. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии, 1996, № 11; она же. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литерату-

¹<http://www.shalamov.ru/memory/81/>

ры, 1997. Ноябрь—декабрь; *она же*. «Липовый мед» Варлама Шаламова: Поэтический дневник «Колымских тетрадей» // Человек, 1997, № 1; Красухин Г. Человек и природа // Сибирские огни, 1969, № 1; Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир, 1991, № 7; Материалы международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения Варлама Шаламова. — М., 2007; Михайлик Е. Другой берег («Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста) // Новое литературное обозрение, 1997, № 28; Михайлов О. По самой сути бытия // Литературная газета, 1968, 31 января; Никольсон М. Шаламов на западе // Советская библиография, 1990, № 6; Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. — М., 2006; *она же*. О Варламе Шаламове: Воспоминания // Литературное обозрение, 1990, № 10; Слуцкий Б. Огнivo высекает огонь // Литературная газета, 1961, 5 октября; Сухих И. Жить после Колымы (1954–1973. «Колымские рассказы» В. Шаламова) // Сухих И. Двадцать книг XX века. Эссе. — СПб., 2004; Сучков Ф. Показания В. Шаламова // Хронограф: Сб. — М., 1991; Терц А. (Синявский А.) Срез материала // Синтаксис, 1980, № 8; Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы // Октябрь, 1992, № 3; Шаламовский сб. Вып. 1. — Вологда, 1994; Шкловский Е.А. Варлам Шаламов. — М., 1991; Шрейдер Ю. Предопределенная судьба // Литературное обозрение, 1989, № 1.

Ю.В. ТРИФОНОВ (1925–1981)

Осенью 1950 года журнал «Новый мир» опубликовал повесть «Студенты», за которую автор в 1951 г. получил Сталинскую премию. Эта повесть, дипломная работа выпускника Литературного института Юрия Валентиновича Трифонова, была порекомендована для публикации Твардовскому К. Фединым, руководителем творческого семинара прозаиков. «Студенты», произведение явно идеологическое, написанное по соцреалистической схеме, имели большой успех.

«Студенты». Действие повести происходит в первые послевоенные годы. Вадим Белов возвращается домой с фронта и поступает в институт вместе со своим давним школьным приятелем Палавиным, тоже бывшим фронтовиком. Оба хорошо учатся, участвуют в работе научного студенческого общества, руководимого профессором Козельским.

Герои повести в момент публикации рассматривались критикой по традиционной схеме: Белов — положительный, Палавин — отрицательный. Таково было и авторское отношение к ним. Но при внимательном чтении вдруг обнаруживаются случайные черточки: Вадим не только трудолюбив, но и бездарен (автор постоянно акцентирует внимание на отсутствии у него особых способностей), да и завистлив; Сергей — обаятелен, а не только морально нечистоплотен и оторван от коллектива. Обнаруживается некоторая половинчатость героев, неоднозначность.

В дальнейшем подобные герои, ровесники Белова, Палавина и Ме-

довской, будут переосмыслены автором и акценты в изображении их поступков и характеров будут расставлены иначе. Эта повесть очень важна для понимания «позднего» Трифонова. В ней заложен целый комплекс характерных для его творчества мотивов. Наиболее явно они обнаруживаются при сравнении «Студентов» с повестью «Дом на набережной». В обоих произведениях действие происходит в Москве на рубеже 40–50-х годов. Основная коллизия — разоблачение старого профессора. Похожи и главные герои — Вадим Белов и Вадим Глебов (даже именами). Но та черта, которая была на периферии образа Белова, — зависть — становится определяющей в характере Глебова. В «Доме на набережной» тоже присутствует антитеза тяжелой зависти, с трудом пробивающейся в жизни (Белов, Глебов), и легкости, когда все само собой получается (Палавин, Шулепников). Кстати, исследователи отмечают, что в глубине сюжета «Студентов» прячется старинный сюжет басни про стрекозу и муравья. В повести «Дом на набережной» автор переосмысливает тип добросовестного, ничем не примечательного и при этом завистливого человека, но переосмысление идет не прямолинейно (Глебов — отрицательный, профессор Ганчук — положительный). Ганчук тоже неоднозначен, но автор осуждает прежде всего тех, кто с ним расправляется.

Есть в «Студентах» ситуация, которая будет постоянно обыгрываться Трифоновым, — это смертельная болезнь близкого человека (предполагаемый рак легких у матери Белова). Позже писатель напрямую свяжет болезнь и смерть с этическими вопросами поведения родных и близких. Например, именно с болезни матери начинается конфликт в «Обмене». Смерть близкого человека во многом определяет поступки и даже жизнь героев Трифонова (смерть жены Летунова в «Старике», бабушки Нилы в «Доме на набережной», мужа Ольги Васильевны в «Другой жизни» и т.д.).

Шум вокруг «Студентов» быстро затих. Трифонов начинает собирать материал к новому роману и параллельно пишет рассказы, вошедшие в сборники «Под солнцем» (1959) и «В конце сезона» (1961). Они написаны в гораздо более реальной манере, чем повесть, более жизненны и достоверны. В рассказах «на спортивные темы» возникает очень важный для прозы Трифонова момент: нетерпимость и суд, осуждение как следствие нетерпимости. Эта проблема пронизывает собой все творчество писателя: она поднимается и в «Студентах», и в «Доме на набережной», и в «Старике». Если в первой повести право на безапелляционный суд над Козельским или Палавиным само собой разумелось, то в «Обмене» право на суд уже подвергается сомнению, так как автору важнее понять героев, а не осудить. Введение ненавязчивых авторских комментариев («а судьи кто...») позволяет по-новому взглянуть и на ситуацию суда над близкими в повести «Предварительные итоги». В «Доме на набережной» суд над профессором выворачивается наизнанку. Героиня «Другой жизни» «разбирая дело» своего мужа в конце концов приходит к пониманию его, да и самой себя.

Вторым крупным произведением Трифонова становится роман «Утоление жажды» (1962). Для его написания автор выпросил творческую командировку в журнале «Знамя» и поехал на одну из «великих строек

коммунизма» — в Туркмению на строительство Каракумского канала.

Этот роман отличает своеобразная жанровая структура: сочетание производственного романа с элементами исповедальной прозы. Соответственно в произведении переплетаются две сюжетные линии — линия, рассказывающая о строителях канала, и линия судьбы самого рассказчика Петра Коришева. Трифонов прибегает к традиционным для производственного романа мотивам: рвачи становятся беззаветными тружениками, туркмены превращаются в настоящих советских рабочих, с осознанием ответственности за свою землю и свою страну, управляющих могучими машинами. Конфликт романа тоже не отличается оригинальностью: борьба между преданными идее людьми и теми, кто просто хочет заработать.

Исторический фон вводится показанием признаков оттепели (упоминаются заключенные, когда-то работавшие здесь, сталинские репрессии). Это время, когда с особой остротой встает вопрос о восстановлении справедливости. Споры о ней неоднократно ведутся на страницах романа:

«— Вы знаете, как туркмены утоляют жажду? Вот послушайте: сначала утоляют «малую жажду», две-три пиалки, а потом, после ужина, — «большую жажду», когда поспеет большой чайник. А человеку, который пришел из пустыни, никогда не дают много воды. Дают понемногу. — Иначе ему будет плохо, — сказал Платон Кириянович.

— Да не будет никому плохо! Чепуха это! Не верю! — говорит Тамара возбужденно. — Как может быть чересчур много правды? Или чересчур много справедливости?»

Эта притча об «утолении жажды» выражает суть ведущихся в романе споров. Причем спорят и сами жизненные уклады героев. Но самое главное: «Люди спорили о крутизне откосов, о дамбах, о фразах, о мелочах, но на самом деле это были споры о времени и о судьбе». Слом времени происходит и в душе главного героя, который чувствует, что прошлое давит на него: его отец был когда-то репрессирован, с тех пор Коришева мучает чувство неуверенности («Проклятая неуверенность. Она сидит во мне, как бацилла»). Отсюда мотив «Я не люблю вспоминать», который проходит через весь роман. В размышлениях героя подчеркивается взаимосвязь человека со временем: «Мой отец всю жизнь пронес на себе печать семнадцатого года. А есть люди конца двадцатых годов, середины тридцатых, и люди начала войны, и люди конца войны, и они, как и мой отец, остаются такими до конца своих жизней». Коришев и себя упрекает за податливость общему течению, за уступки обстоятельствам. Перед ним необходимость выбора: гнаться за временем или не поддаваться потоку. Так в творчестве Трифонова зарождается проблема «человек и время», «человек и история» — проблема, которая будет занимать особое место практически в каждом его произведении.

Эта же проблема поднимается в документальной повести об отце писателя, Валентине Андреевиче Трифонове, профессиональном революционере, участнике гражданской войны, расстрелянном в 1938 году. Не случайно повесть «Отблеск костра» (1964) обрамляется словами об истории: «На каждом человеке лежит отблеск истории, одних он опалает

жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый в него бросает свой хворост», — написано в начале повести. В конце ее автор возвращается к тому же мотиву, развивая и иначе поворачивая его: «А костер шумит и пылает, и озаряет наши лица. И будет озарять еще лица наших детей и тех, кто придет за ними».

Трифонов утверждает, что, создавая свое произведение, он «шел за документом». Действительно, повествование ведется сухо, информативно, сдержанно; в текст постоянно включаются документы (статьи, официальные донесения, личные письма), подтверждающие подлинность изображенного. Время и место точно обозначаются. Но протокольность повествования иногда нарушается романтической образностью (возьмем хотя бы сравнение истории с костром). Автор не вводит в текст никакой занимательности, никаких приключенческих интриг. Так же сжато описываются и люди. «Два-три эпитета, точно выбранная информация — и уже готов не только образ, а целая судьба, взыскующая отдельного романа. Такими микророманами судеб насыщено повествование», — отмечает Н. Иванова¹.

В «Отблеске костра» Трифонов впервые использует принцип монтажа различных исторических пластов времени (через монтаж документов и авторских комментариев, размышлений, воспоминаний, лирических отступлений), который будет с успехом применен и в других произведениях.

Валентин Трифонов и другие революционеры (Евгений Трифонов, Борис Думенко, Филипп Миронов) предстают в повести людьми героическими, благородными. Преданность идее, высота их принципов поражает. Но их образы не лишены противоречий и выражаются они (противоречия) прежде всего через постановку нравственных вопросов, главным из которых становится вопрос о цене человеческой жизни. В этом смысле показательна сцена голодовки заключенных: «Заключенные выставили ряд требований, голодали всей семеркой уже неделю. Все были без сил, лежали на нарах, экономили каждое движение, чтобы продлить борьбу. Начальство не шло на уступки. Один из заключенных не выдержал, говорит: «Товарищи, я больше не могу терпеть. Чтобы не сдать и не подвести вас, разрешите покончить с собой?» Всей камерой, лежа на нарах, обессиленные, обсуждали вопрос: имеет ли он моральное право покончить с собой, уйти от борьбы? Согласились, разрешили...» Таким образом, для них цена идеи оказывается выше цены человеческой жизни, и автор (пока еще) не высказывает сомнений по поводу оправданности подобного подхода. Хотя уже постановка подобных вопросов свидетельствует о стремлении не просто принять все как данность (как это было в «Студентах»), но понять, разобраться.

Сразу же после повести Трифонов пишет произведения, в которых на первый план выдвигается современность. Но и революционное прошлое не исчезает из поля зрения писателя. Например, в рассказе «Был летний полдень» (1966) коллизии современного быта соединяются с историей в образе жизни старой революционерки Ольги Робертовны. Ретроспектив-

¹ Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. — М., 1984. — С. 83.

ный план включает в себя ее воспоминания (революция, гражданская война, поездка на Южный фронт с мужем). А в настоящем — житейские проблемы, беременность внучки, очередь в магазине, разговор о погоде. Легендарное прошлое противопоставляется мелкой жизни современного человека. Хотя возможна и иная точка зрения. «Современный быт — с семейными ссорами и неурядицами, беременностями, шарфами, комиссиями и гастрономами не только высвечивает прошлое, но и обогащает его, дает ощущение реального потока жизни. Исторические, «бытийные» проблемы невозможны в безвоздушном пространстве, а быт и есть тот воздух, в котором живет память, живет история...»¹.

В конце 60-х — начале 70-х годов Трифонов создает цикл так называемых «городских повестей» (или «московских повестей»). В статье «Город и горожане» Трифонов писал: «Город как предмет изображения очень привлекателен для меня. В этом колоссальном замкнутом конгломерате можно найти элементы любого уклада, рядом соседствует старое и новое, прошлое и будущее. Город — огромный резервуар, способный бесконечно питать литературу...». Писателя интересует жизнь обычного городского жителя, складывающаяся из внешне похожего, каждодневного поведения. Средний горожанин воспринимается им как тип времени, в сознании и поведении которого обнажаются все многочисленные противоречия жизни. Возможно, определение «городские повести» возникает в противовес термину «деревенская проза», появившемуся в 60-е годы в критике. Но противопоставление деревенской прозы с ее углубленными поисками духовности прозе городской неверно, так как такой же поиск нравственных ценностей, утверждение человечности характеризует и произведение Трифонова.

В первой повести московского цикла («Обмен», 1969) жизненная ситуация обмена квартиры обогащается другими смыслами. Например, о бывшей любовнице Тане Дмитриев, главный герой, думает, что она была бы ему лучшей женой, чем Лена (внутренняя прикидка обмена). Место в институте ГИНЕГА, куда Дмитриев хотел устроить друга, он оставляет для себя (меняет друга на удобную должность). Тут и обмен одного образа жизни на другой: образа жизни Дмитриевых на образ жизни Лукьяновых, так называемое «олукьянивание». Но слово «олукьянивание» имеет и более широкое значение в повести — обмен нормальных человеческих отношений на мнимые ценности. Изображенные автором клановые стычки выявляют как чрезмерный практицизм и приземленность интересов Лукьяновых, так и высокомерие, презрительную нетерпимость Дмитриевых. На их фоне только дед Федор Николаевич выглядит настоящим интеллигентом.

После выхода повести в свет критики стали упрекать Трифонова в отсутствии определенности позиций, в том, что следовало бы резче противопоставить эти два клана: благородных интеллигентов Дмитриевых и помещански приземленных Лукьяновых. Но в том и сложность авторской позиции, что ни те, ни другие не изображены однозначно. Трифонов не обличает отдельных героев, а лишь рисует незаметную утрату ими духовных ценностей в повседневной суете. Так, цепь мелких преда-

¹ Иванова Н. Указ. соч. — С. 97.

тельств, соглашений с совестью совершает герой повести «Предварительные итоги» (1970). Геннадий Сергеевич, как и Виктор Дмитриев, средний человек, не бездарный, но и без особых талантов. Трифонов намеренно отказывается от ситуации, когда герой, наделенный незаурядными способностями, противостоит среде. Ему интереснее разобраться в образе жизни среднего человека, понять ее, а не торопиться с осуждением.

Говоря об особенностях писательской манеры Трифонова, обычно проводят параллель с Чеховым. Эстетика Чехова действительно близка Трифонову. Обоих писателей объединяет любовь к конкретному человеку. «Чехов писал не о человечестве, но о людях. Его интересовало не бытие человека, а жизнь его. Жизнь одного, конкретного человека, например, дяди Вани. Все дяди Вани мира ответили трепетом и слезами, когда он написал об одном из них», — пишет Трифонов в статье «Правда и красота». Трифонов привлекал и характер авторской позиции Чехова: принципиальное отсутствие заданности в его мировоззрении, умение просто исследовать души людей, не подводя все под «общие идеи» и не поучая. Сближает его с Чеховым и воздержание от явной авторской оценки (так, Чехов писал одной беллетристке: «Над рассказами можно и плакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление»). Кроме того, Трифонов считал, что Чехов произвел переворот в области формы: «Он открыл великую силу недосказанности. Силу, заключающуюся в простых словах, в краткости». Все эти особенности мы находим и в прозе Трифонова.

После «московских повестей», принесших ему известность, Трифонов вновь обращается к проблеме «человек и история». Он пишет роман о народных волях «Нетерпение» для серии «Пламенные революционеры», выходившей в Политиздате. «Нетерпение» вызвано к жизни размышлениями автора о взаимоотношениях человека и обстоятельств, личности и истории: человек творит историю или она формирует человека — вот вопрос, который волнует писателя.

В композиции романа переплетаются линии авторского повествования, прямые голоса участников событий и «голос истории» «Клио-72» (72-й год — год работы над «Нетерпением»). Портрет эпохи создается тщательно, через точное определение времени и места, введение бытовых подробностей.

Герои романа — это не средние люди «московских повестей», а сильные люди, одержимые высокой идеей. Исследуя жизнь идеи, овладевшей человеком, и проводя ее через различные стадии соприкосновения с действительностью, Трифонов следует традициям классической литературы и прежде всего традициям Достоевского. Достоевский привлекал его своим стремлением понять суть людей, умением обнажить нутро человека, поставив его в экстремальную ситуацию. Трифонов тоже любит испытывать своих героев. Поэтому такое важное место в его произведениях занимает ситуация, когда герой оказывается перед необходимостью выбора. Интерес к Достоевскому был вызван и тем, что время работы над романом совпало с празднованием 150-летия со дня рождения великого писателя. Да и обращаются оба писателя почти к одному времени. В тексте

романа имеются явные параллели с произведениями Достоевского. Например, в «Нетерпении» незримо присутствует дух Нечаева, чье имя отсылает нас к роману «Бесы». Кроме того, Трифонов изображает внутренний спор своего героя с Достоевским, когда Желябов случайно попадает на похороны писателя: «И вдруг так ясно, внезапно подумалось: а ведь ненависть у них к одному — к страданию... Только он-то [Достоевский] хотел смирением победить, через тысячелетия, но ведь никакого терпения не хватило!» Герои Трифонова, как и герои Достоевского, захвачены идеей. Их мечта об освобождении народа определяет их жизнь. И весь вопрос в том, какими средствами осуществить мечту. Благородная цель требовала далеко не благородных средств. Этот вопрос мучает и самих организаторов террора («А если гибель врага повлечет за собой гибель близкого, невинного человека?»). Кроме того, идея кровопролития (и в этом Трифонов близок к Достоевскому) ведет к духовному вырождению человека, превращению его в инструмент идеи, утрате им человечности. Проявлением этого становится, например, отношение Желябова к собственной семье, которая ведет жалкое существование.

Образ Желябова, как и других трифоновских героев, неоднозначен. Желябов честен, умен, бесстрашен. Но все эти черты имеют и свою противоположность: бесстрашие перерастает в позы, преданность идее — в жестокость. Другие герои отмечают его честолюбие («...был заметно честолюбив и не терпел чужого превосходства»), чувство сословного превосходства, о котором говорит Перовская: «Кичиться крестьянским происхождением так же нелепо, как и дворянским». Автор показывает, что поступками героя движут противоречивые мотивы. Так, искреннее страдание за судьбу народа и действительное желание спасти свою семью от преследований сочетается с подсознательным эгоистическим стремлением освободиться от ответственности за жену и сына.

Неоднозначность позиции героев не раз подчеркивается Трифоновым. Суханов, например, считает, что в «Нетерпении» показано перерождение первоначально нравственной идеи народовольцев в свою противоположность, что проявляется в постепенном их приближении к образу Нечаева, от идей которого герои отрекаются, но средствами которого пользуются¹. Вот как герои отзываются о Нечаеве: «Сделать политическое убийство основной задачей партии — нет уж, увольте! Обратитесь к Сергею Геннадьевичу Нечаеву»; «...убийства будут разжигать жажду власти, стремление к тайному господству надо всем и вся, что может привести к перерождению движения, к нечаевщине. Об этом Андрей прямо сказал Михаилу. Тот ответил: партия вовсе не собирается превращаться в корпорацию убийц, в фабрику тайных казней по нечаевскому идеалу»; «Что у них общего с этим грязным обманщиком, вымогателем? Так говорить значит ничего не понимать в русском освободительном движении! Обманул умирающего Герцена! Шантажировал Огарева! Вера Засулич говорила о его бессовестных проделках! Бакунин от него отрекся! <...> Убить невинного человека! Иезуит от революции!» Но к концу романа все чаще идет открытое совпадение их этики с этикой Нечаева (появление

¹ Суханов В.А. Романы Трифонова как художественное единство. — Томск, 2005.

текста «Катехизиса революционера», образа самого Нечаева, изображение встречи Желябова с Нечаевым).

После романа «Нетерпение» Трифонов возвращается к проблематике «московских повестей». В его новой повести «Другая жизнь» (1975) мы встречаем уже знакомую по более ранним произведениям внимательность к бытовым деталям, изображение семейных отношений. Но теперь социально-бытовое переосмыслено автором в психологическом и даже философско-онтологическом плане.

Трифонов подчеркивал, что эта повесть имеет для него особое значение: «Когда я писал «Другую жизнь», я вовсе не думал о том, что эта книга станет поворотным моментом в моем собственном творчестве... Если это и получилось, то только потому, что я поставил перед собой очень сложную задачу: показать душу человека, охваченного большим горем, овдовевшую женщину, которая одновременно и страдает, и чувствует себя виновной, и оправдывается, мучается страхом перед будущим, но в конце концов я хотел как можно более точно художественно передать феномен такой жизни».

Повесть представляет собой косвенный монолог Ольги Васильевны, пытающейся осмыслить свои отношения с покойным мужем Сергеем Троицким. Ольга Васильевна — биолог, занимающийся проблемой совместимости, для нее «все начинается и кончается химией». Она олицетворение здравого смысла, поэтому отсутствие логики в поступках мужа (с ее точки зрения) ставит ее в тупик. Выше уже было сказано, что Трифонов чужд цели показать «положительность» или «отрицательность» своих героев. Он не спешит подойти к героине с приговором (как это делали многие критики после выхода повести в свет: и за житейский прагматизм, и за приземленность мышления, и за то, что не понимает, даже ненавидит, мужа). Она хороший работник, жена, мать. Она лишена мыслей о собственном индивидуальном счастье. Трифонову важно изобразить сознание Ольги Васильевны, даже не столько сознание, сколько процесс самосознания. Героиня и обвиняет себя, и лукавит перед собой. Ее оценки часто необъективны. Но все ее лукавство искупается искренностью страдания (следует заметить, что принцип оправдания героя через саморазоблачение станет определяющим и в романе «Старик»). Вот почему Трифонов и дарует героине «другую жизнь». Символически эта мысль выражается с помощью сна героини, в котором она встретила с мужем, то есть духовно воссоединилась с ним, поняла его. А в финале повести, когда Ольга Васильевна встречает другого человека, о котором с нежностью заботится и переживает, звучат слова: «И она подумала, что вины ее нет. Вины ее нет, потому что другая жизнь была вокруг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера».

Образ Сергея Троицкого дается через сознание его жены, сквозь призму ее оценок. Сергей занимается историческими исследованиями, ищет «нити, соединявшие прошлое с еще более далеким прошлым и будущим» (следует отметить, что образ историка является сквозным для творчества Трифонова; это и Сергей Ребров из повести «Долгое прощание», и Летун из романа «Старик»). Для Троицкого история — это преодоление за-

бвения, то есть жизнеутверждающее начало. Таким приобщением к истории, к нити, объединяющей людей, и оказывается восстановление прошлого в сознании Ольги Васильевны.

Исследование взаимосвязи человека и истории, человека и времени лежит в основе повести «Дом на набережной» (1976). Действие повести разворачивается в нескольких временных пластах: начинается повесть 1972 годом, затем действие возвращается в предвоенные годы, далее мы видим конец 40-х — начало 50-х годов, и в конце повести уже 1974 год. Такое переплетение времен возможно благодаря особой повествовательной манере: повествование от третьего лица сочетается с внутренним монологом главного героя Глебова и при этом время от времени перебивается лирическими отступлениями от первого лица. Автор исследует тип личности героя-приспособленца, подстраивающегося под любое время и именно влиянием времени объясняющего все свои поступки. Трифонов желает раскрыть истоки «глебовщины». Для этого он возвращает героя к тому, что он, Глебов, больше всего ненавидит в своей жизни и о чем не желает теперь вспоминать — к детству и юности.

Конфликт «Дома на набережной» напоминает ситуацию «Обмена»: Глебов, топчущийся на перепутье, вынужден выбирать между профессором Ганчуком и его противниками (как Дмитриев между двумя семейными кланами). Как и в «Обмене», ни одна из позиций не подвергается однозначному осуждению или безоговорочному приятию. Лицемерие и нетерпимость «пламенных революционеров» Ганчуков внушает столь же мало симпатии, как и беспринципность Друзяевых и Ширейко, организовавших кампанию против профессора.

У многих критиков возникало искушение представить Ганчука как благородную жертву, как человека, несправедливо пострадавшего за свою принципиальность. Но автор более критичен по отношению к профессору, это проявляется даже в описании его внешности: «Когда он надевал каракулеву шапку, влезал в белые, обшитые кожей шоколадного цвета бурки и в длиннополую шубу, подбитую лисьим мехом, он становился похож на купца из пьес Островского. Но этот купец, неторопливо, размеренными шажками гулявший по вечерней пустынной набережной, рассказывал о польском походе, о разнице между казачьей рубкой и офицерской, о беспощадной борьбе с мелкобуржуазной стихией и анархистствующими элементами, а также рассуждал о теоретической путанице Луначарского, колебаниях Горького, ошибках Алексея Толстого... И обо всех... говорил хотя и почтительно, но с оттенком тайного превосходства, как человек, обладающий какими-то дополнительными знаниями». Эта ситуация тайного внутреннего превосходства и нетерпимости постоянно обыгрывается Трифоновым в его произведениях.

Автор неоднократно дает понять, что литературная критика Ганчука не ограничивалась только «литературными» методами: «Ганчук — это звучало страшно для врагов. Потому что ни колебаний, ни жалости». Не зря профессор с таким наслаждением вспоминает литературные бои 20–30-х годов. «Да, это были действительно бои, а не ссоры. Истинное понимание вырабатывалось в кровавой рубке», — замечает автор. Из-

любленный аргумент старого профессора и его жены — несоответствующее классовое происхождение.

Как отмечают исследователи творчества писателя, «глубинный конфликт в прозе Трифонова — между памятью и забвением, а не между «хорошими» и «плохими» героями (или социальными силами)»¹. И именно в этом плане важны воспоминания лирического героя. Они не только позволяют со стороны взглянуть на Глебова (взгляд изнутри дан через собственные размышления Глебова), но и рисуют совершенно иной подход к жизни. Лирический герой говорит о том же времени и о тех же людях, что и Глебов. Но его воспоминания вызваны желанием понять прошлое, восстановить связь времен, а не желанием оправдать себя, освободиться от ответственности, что характерно для Глебова («Не Глебов виноват, и не люди, а времена»). Глебова сопровождает мотив забвения: «он старался не помнить». Не помнит о прошлом и Ганчук: «И дело не в том, что память старца ослабла. Он не хотел вспоминать». В отличие от них герой не пытается забыть. Все его отступления начинаются со слов «Я помню», «И еще я помню». Последовательное и подробное изложение им событий противопоставлено отрывочным воспоминаниям Глебова. Герой в «Доме на набережной» выполняет ту же миссию, что и Сергей Троицкий в «Другой жизни»: ищет нить, связующую прошлое с настоящим и будущим. Его задача — понять время, извлечь из него уроки и осознать свою ответственность за все совершенное. Забвение и безответственность оказываются у Трифонова синонимами. Именно память дает знание времени. Неслучайно герой работает над книгой о 1920-х годах.

Конфликт между памятью и забвением лежит и в основе романа «Старик». В романе, как и в «Доме на набережной», соединяются различные временные пласты: внутренний монолог старого революционера Летунова о прошлом переплетается с событиями настоящего, происходящими в подмосковном дачном поселке, где Павел Евграфович живет со своим семейством. Соответственно этим двум временным пластам организуется и повествование: от первого лица (в воспоминаниях Летунова) и от третьего. Соотнесенность времен, взаимоотражение пошлого и настоящего всячески подчеркивается автором. Н. Иванова делает интересное наблюдение: «Обо всем, что происходит в настоящем, Трифонов сообщает в прошедшем глагольном времени; прошлое же восстановлено во времени настоящем. Этот парадокс времени положен писателем в основу стилистики произведения и дает содержательный эффект: прошлое в буквальном смысле слова возрождается. Тем самым прошлое становится более настоящим, более существенным, что ли, чем то настоящее, которое уже проходит и завершается»².

Своего рода прологом к роману и введением в проблематику служит спор об Иване Грозном, который ведется на веранде у Летунова. Неоднозначная оценка деятельности царя («Царь Иван разорвал Россию надвое и развратил всех: одних сделал палачами, других жертвами» — «Царь Иван сделал бесконечно много для России!») вновь ставит читателя перед

¹ Иванова Н. Чужой среди своих // Мир прозы Юрия Трифонова. — Екатеринбург, 2000. — С. 27.

² Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. — М., 1984. — С. 245.

проблемой взаимодействия человека и времени, ответственности человека за прошлое. Оправдание изуверских убийств Ивана Грозного «расширением границ» ставится в один ряд с неразборчивостью в средствах людей типа Кандаурова, который живет по принципу «до упора», то есть добивается поставленной цели любыми способами. Жизнь сегодняшним днем, как у Кандаурова, соотносится с жизнью памяти, которая вводится через воспоминания Летунова. Толчком к ним становится полученное Павлом Евграфовичем письмо от Аси, вдовы комкора Мигулина.

В восстановленном памятью Летунова прошлом велись те же споры, что ведут его дети в настоящем: о личности и истории, об исторической необходимости и о цене отдельной человеческой жизни. Одни герои, например, Шигонцев, Орлик, Браславский (прототипы современных Кандауровых), считают, что «Не надо бояться крови!» Другие полагают, что, когда дело идет о судьбе людей, спешить нельзя, надо тщательно разобратся. Опасность поспешных оценок демонстрирует автор на примере судьбы комкора Мигулина, чьим прототипом послужил Миронов, герой более раннего произведения Трифонова «Отблеск костра». Именно через этот образ выявляется противоречивость позиции Павла Евграфовича. С одной стороны, он носитель памяти, того качества, которое так ценит автор в своих героях. Именно он добивается восстановления исторической справедливости в отношении Мигулина, пишет статью о нем, осуждает себя за несправедливые оценки его деятельности. Но в его памяти всплывает не вся правда о прошлом. О чем-то Павел Евграфович не желает вспоминать; это подчеркивается отдельными репликами, подробностями, как бы неосознанно всплывающими в памяти героя. И в этом плане Летунов оказывается в одном ряду с «забывчивыми» Глебовым, Ганчуком и др. Павел Евграфович не вполне объективен в оценке своей роли в судьбе Мигулина. Он, как и Глебов, пытается свалить вину на время, объяснить трагическую судьбу комкора историческими обстоятельствами. Но в эпилоге вводятся размышления некоего историка-аспиранта, который пишет работу о Мигулине: «Истина в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Миронова в контрреволюционном восстании, ответил искренне: “Допускаю”, но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, тогда так думали все или почти все...».

В романе «Старик» Трифонов вновь возвращается к своей излюбленной проблеме — проблеме нетерпимости. Нетерпимость присуща не только Шигонцевым и Браславским, но и самому Павлу Евграфовичу. Летунов изображен автором в тот момент, когда жизнь его уже определена, когда он подводит окончательные итоги прожитого. К настоящему он относится несколько отстраненно: «Глухо, будто сквозь слой воды доходили до его сознания голоса и зовы детей и внуков, в жизни которых что-то происходило, но Павел Евграфович не прислушивался». Повседневная суета настоящего по сравнению с прожитой им жизнью вызывает в нем презрительность и чувство нравственного превосходства над окружающими. Причем мотивируется это превосходство высокой миссией, возложенной на героя: Летунов считает, что он стоял у истоков юридической науки и является единственным хранителем совести жены Гали. Вспом-

ним, что такое же чувство нравственного превосходства характеризует и Желябова: он видит себя спасителем народа. Результатом подобного отношения является тайное презрение героев к людям из-за ничтожности их жизни и присвоение ими права судить других. Но сами герои не ощущают этого.

Трифонов, рисуя противоречивую позицию героя, не утверждает, что герой сознательно умалчивает о чем-то. Наоборот, Летунов искренне убежден в собственной честности. Вспомним, что и Глебов, совершая мелкие предательства, верит, что поступает так исходя из внутренних убеждений, а не под давлением обстоятельств. Например, предавая Ганчука, он утешает себя тем, что поступает справедливо, так как Ганчук на самом деле не очень хорош, да и Соню, по его мнению, он бросил лишь потому, что разлюбил, а не из страха быть каким-то образом причастным к семье опального профессора.

Показывая неполноту найденной Летуновым истины, автор все же отдает должное его стремлению осмыслить прошлое, стремлению, которое оказывается своеобразным искуплением вины за это прошлое.

Роман «Старик» стал последним опубликованным при жизни произведением Трифонова. Роман «Время и место», а также цикл рассказов «Опрокинутый дом» появляются в печати после смерти писателя.

Роман «Время и место» состоит из тринадцати глав, внутренне законченных, но связанных множеством смысловых скреп. Г. Белая в статье «О «внутренней» и «внешней» теме» писала, что для Трифонова слова «жизнь» и «время» были синонимами, отсюда и определяющие начала его прозы: «неисчерпаемость жизни — и ее ежесекундное течение»¹. Изображение «текучести» жизни положено и в основу его последнего романа. Эта текучесть передана в произведении с помощью образа реки, движущейся воды, проходящего через весь роман.

При всем пристальном внимании к времени Трифонов не дает прямого изображения исторических событий. История словно отодвинута на задний план, заслонена личной жизнью героев. Но сквозь бытовые драмы проступают драмы исторические: 1937 год, смерть Сталина и другие. Хотел ли автор передать этим непонимание героями своего времени или, наоборот, желал подчеркнуть нераздельность вечного и проходящего в жизни? Нельзя сказать с точностью. Скорее всего, и то, и другое. Трифонов, как всегда, уходит от категоричных утверждений. В его романе происходит соединение противоположных смыслов (в этом плане Трифонов близок Достоевскому). Так, в одной из глав автор пишет: «Все так туго сплелось, так крепко связалось одно с другим, как будто не может существовать отдельно: доброта и безвыходность, ликование и печаль, сладчайшая радость и смерть, и прочее, прочее, что кажется таким далеким». Этот принцип находит отражение и в структуре романа, в частности — в системе двойников-антиподов. Двойником главного героя, писателя Антипова, является Станислав Семенович. Другой его двойник — рассказчик. В то же время Антипов является двойником самого автора (так как тоже пишет, и пишет в свою очередь

¹ Белая Г. О «внутренней» и «внешней» теме // Белая Г. Литература в зеркале критики. Современные проблемы. — М, 1986.

о писателе).

Трифонов определяет свое произведение как «роман сознания» или «роман самосознания». Образ героя-писателя как нельзя более подходит для такого романа, так как сознание писателя непрерывно осмысливает события и людей, ищет цепь, объединяющую их (образ цепи проходит через все произведение).

Исследователи романа отмечают, что для понимания романа очень важен мотив судьбы. Нужно ли стремиться к чему-то, если судьба уже predetermined? Этот вопрос мучает многих героев. В сущности, это тот же вопрос о личности и истории, человеке и времени, всегда интересовавший Трифонова. Автор приходит к выводу, что даже при неминуемости судьбы у человека всегда есть возможность выбора. Писатель неоднократно ставит своего героя в ситуацию, когда от выбранного решения зависит дальнейшая жизнь людей. И Антипов не уступает напору судьбы, хотя такое поведение дается ему с огромным трудом, через постижение всей противоречивости человека и его поступков. Только через мучительное осознание этого становится возможным и литературный труд Антипова. В разговоре с Антиповым его старый учитель Киянов говорит: «Литература — это страдание. Вам не приходилось страдать, Антипов? Нет? И слава богу. Но, значит, пока вам нечего сказать людям». «*Страдание* предстает у писателя как одно из основных состояний, свидетельствующих о том, что человек пребывает в мире, что он есть, существует, поэтому в этике писателя жизнь и страдание составляют единое целое, одно без другого не существует, а отсутствие страданий означает и утрату существования, переход в нежизнь, в смерть»¹. Пройдя через муки человеческие и муки творческие, герой на грани смерти испытывает чувство благоговения перед жизнью, то есть приходит к осознанию своего времени и места: «Когда несли на носилках по лестнице, Антипов думал сквозь боль: не было времени лучше, чем то, которое он прожил. И нет места лучше, чем эта лестница с растрескавшейся краской на стенах, с водяными разводами наверху, с какими-то надписями карандашом, с голосами и запахами жизни, с распахнутым окном, за которым шевелился огненный ночной город».

Последним произведением Трифонова становится цикл из шести рассказов — «Опрокинутый дом». Рассказы написаны в свободной стилистической манере. И вновь в центре внимания автора вечность, история и современность. Действие их происходит в Риме, Москве, Лас-Вегасе, Финляндии. Рассказы объединяются не сюжетом, а внутренней проблематикой и авторским голосом. Трифонов прослеживает связь событий и времен, единство разных людей. Например, изображение Сицилии неожиданно вызывает ассоциации с жизнью Москвы. А в рассказе «Вечные темы» в ночном Риме вдруг возникает бывший знакомый по Москве.

В статье «Нескончаемое начало» Трифонов замечал: «Раньше писал более связно. Одно клеилось к другому, одно текло из другого. В этой связности была и связанность. Теперь стремлюсь к связям отдаленным, глубинным, которые читатель должен нащупать и угадывать сам». Так, Н. Иванова видит проявление этих связей в следующем: «То умозаключение, которым открывается рассказ, опровергается развитием, ходом

¹ Суханов В.А. Указ. соч. — С. 232.

действия»¹. Например, рассказ «Смерть в Сицилии» начинается риторическим вопросом: «Что можно понять за несколько дней в чужой стране? Можно ли догадаться о том, как люди живут? И как умирают?» Ответ подразумевается отрицательный. Рассказ, однако же, посвящен как раз пониманию жизни и смерти женщины, заброшенной судьбой в Сицилию. Итак, постижение закономерности жизни через осознание ее непредсказуемости — вот итог, к которому приходит Трифонов в своем творчестве.

■ Основные понятия

Роман, рассказ, мышление революционера, терпение и нетерпение в истории, закономерность в жизни и в литературе.

■ Вопросы и задания

1. Очертите творческий путь Ю.В. Трифонова от первого до последнего романа.

2. В каком направлении шло развитие писателя?

3. Какие проблемы подняты Трифоновым в повести «Студенты» и как они художественно решены?

4. Какие поставлены писателем в романе «Утоление жажды»? Стал ли этот роман переломным в творческом пути писателя?

5. Какова проблематика романа «Нетерпение»? В чем обнаруживается в нем связь с творчеством Достоевского: в идеях, которые обсуждаются героями, в нравственной позиции писателя или в художественном решении исторических проблем?

6. Какой символический смысл вкладывает Трифонов в заглавие «Обмен»? Раскройте эту многозначность слова и подтвердите ее рассмотрением конфликта.

7. Какова роль мотива памяти в повести «Дом на набережной», романах «Старик», «Время и место»?

8. Есть ли в произведениях Трифонова сквозные мотивы? Если есть, то назовите их.

■ Литература

Соч.: Трифонов Ю.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1985–1987; Дом на набережной. — М., 1997.

Лит.: Аннинский Л. Спор двух талантов // Литературная газета, 1959, 20 октября; он же. Очищение прошлым // Дон, 1977, № 2; Бабеев Э. Рассказы романиста // Новый мир, 1970, № 9; Белая Г. О «внутрен-

¹ Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. — М., 1984. — С. 290.

ней» и «внешней» теме // *Белая Г.* Литература в зеркале критики. Современные проблемы. — М., 1986; *она же.* Неповторимое однажды // Литературное обозрение, 1983, № 5; *Бушин В.* Большой разговор: О повести Ю. Трифонова «Студенты» // Московский комсомолец, 1930, 29 ноября; *Дудинцев В.* Великий смысл — жить // Литературное обозрение, 1976, № 5; *Еремина С., Пискунов В.* Время и место прозы Ю. Трифонова // Вопросы литературы, 1982, № 5; *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. — М., 1984; *она же.* Мир прозы Юрия Трифонова. — Екатеринбург, 2000; *Кожин В.* Проблема автора и путь писателя // Контекст-77. — М., 1978; *Магд-Соэн К. де.* Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. — Екатеринбург, 1997; *Оклянский Ю.* Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание. — М., 1987; *Панкин Б.* По кругу или по спирали? // Дружба народов, 1977, № 5; *Патера Т.* Повести Юрия Трифонова. — Анн-Арбор, 1983; *Сахаров В.* «Фламандской школы пестрый сор...» // Наш современник, 1974, № 5; *Суханов В.А.* Романы Ю.В. Трифонова как художественное единство. — Томск, 2001; *Турков А.* [Вст. ст.] // Трифонов Ю. Избр. произв.: В 2 т. — М., 1978; *Шитов А.П.* Юрий Трифонов: Хроника жизни и творчества. 1925–1981. — Екатеринбург, 1997; *Якименко Л.* Повесть о студентах // Правда, 1951, 8 января.

В.М. ШУКШИН (1929–1974)

«Жить <...>, не оглядываться, уходить и уходить вперед, сколько отмерено» — такими словами Шукшин завершает один из своих последних рассказов «Жил человек...» (февраль 1974 г.). И эти слова имели непосредственное отношение к самому писателю. Как бы предчувствуя, что судьбой ему отведена совсем недолгая творческая жизнь, он спешил как можно больше в ней зачерпнуть, испробовать, ощутить, осмыслить, а потому без устали «уходил и уходил вперед», пребывая в непрекращающихся поисках, работая жадно, неистово. В этом отношении знаменательно его замечание в одном из последних интервью — на съемках фильма «Они сражались за Родину», где Шукшин умрет, — о том, «как много нужно работать, думать...»¹

В сущности, Шукшину был «отмерен» всего-навсего десятилетний путь художника, на котором, кстати сказать, он не поставил ни одной вешки (даже точные даты создания его произведений неизвестны, что значительно осложняет вопрос о периодизации и эволюции шукшинского творчества) — словно решил не тратить время на то, чтобы как-то выстроить, упорядочить пройденное. Возможно, потому, что изначально им был сделан выбор: «жить уж, не оглядываться», иначе многого не успеть. Как оказалось в итоге, успел сделать немало: в кинематографе — будучи замечательным актером и режиссером, в литературе — как автор «малой» и «большой» прозы. И все это, — повторим, — уложилось в какое-то десятилетие! Но что особенно важно, в пределах последнего было

¹ *Фомин В.* Пересечение параллельных. — М., 1976. — С. 341.

сформировано целостное, объемное, уникальное явление, называемое «шукшинским эпосом», литературным и кинематографическим, уводящим в глубины жизни, и, главное, в глубины души человека. «Меня больше интересует «история души», и ради ее сознательно и много опускаю из внешней жизни того человека, чья душа меня волнует», — подчеркивал Шукшин. Волновала же его исключительно народная душа: «И в литературе, и в кинематографе привязанности мои постоянны. Я исследую крестьянский слой. А точнее говоря — судьбы людей, вышедших из крестьян»¹.

Между тем критика явно поспешила зачислить Шукшина в «деревенщики», поскольку он во всех своих произведениях, раз за разом, предпринимал попытку какого-то первичного — сугубо шукшинского — открытия мира и человека. Именно на подобном первичном познании народной души «замешаны» его «чудики». Однако писатель не ограничил себя созданием определенного типа героя. Шукшина от современных ему прозаиков отличало стремление отобразить всю бесконечную многоликость человеческого «моря», заполнившего пространство окружающей жизни. Хотя, справедливо заметить, его бесчисленные герои — от деревенского краснбая Глеба Капустина («Срезал») до «государственного человека» Н.Н. Князева («Штрихи к портрету») — это не галерея типов, но варианты одного характера в разных проявлениях и ситуациях. В результате, как свидетельствовало творчество Шукшина, предметом внимания художника выступал не национальный тип, а национальный характер и национальная судьба, со всем тем, что отложилось в них за долгие годы отечественной истории. При этом немаловажным являлось присущее Шукшину чувство сопричастности к изображаемым им характеру и судьбе народа, обусловившее, по сути, «врастание» писателя своей психологией, своим мировоззрением в героя, что в немалой степени позволило выразить в свойственном для его персонажей душевном неспокое собственные тревожные мысли о людях и жизни.

Стремясь охватить взглядом и осмыслить современную русскую жизнь, Шукшин также пытался показать ее многомерной, изменчивой, сложной, избегая прямого морализаторства, подходил к ней дифференцированно, конфликтно и проблемно. Отсюда и шукшинские герои, в которых автор стремился разглядеть что-то всеобщее, какую-то единую душу, представляли необычайно противоречивыми, непоследовательными во взглядах, оценках, решениях, поступках... Из них словно «выпирал» некто сродни лесковскому персонажу («Разговор»), очень точно названному критиком Л. Аннинским «темным мужичком». Но в то же самое время именно свойственная героям Шукшина многоликость, повлекшая за собой пестрый мир индивидуальных характеров, помогла воссоздать неоднозначную мозаичную русскую жизнь, запечатленную писателем в органичной ей форме рассказа.

И все же, как не раздроблен, кажется, шукшинский эпос, как не разбит на мелкие осколки рассказов, в нем есть законченность и полнота, нашедшая отражение в авторской попытке философского освоения действительности, иначе, в попытке воссоздания вполне определенной кар-

¹Цит. по изд.: *Фомин В.* Пересечение параллельных. — С. 341.

тины мира и человека, а также в поразительном единстве художественного мира прозы Шукшина, цементирующей силой которого являлся шукшинский герой. А поскольку герой обладал вполне очевидной внутренней динамикой, то несомненной становилась и эволюция эпоса Шукшина, запечатлевшая, — сквозь призму меняющегося характера героя, — поступательное движение авторского восприятия окружающей жизни: *от быта к бытию*, проявляющее со всей определенностью напряженный духовный рост писателя, изменения в его системе ценностей и, говоря словами Шукшина, в «глубине нравственного раздумья»... Своеобразными овнешненными знаками этого «роста» — свидетельствами личностной и творческой эволюции Шукшина — стали его книги рассказов («Сельские жители» — 1963, «Там вдали...» — 1968, «Характеры» — 1973, «Беседы при ясной луне» — 1974), фильмы «Живет такой парень» (1963), «Ваш сын и брат» (1965), «Странные люди» (1968–1969), «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1974), снятые по им же написанным сценариям, актерские работы Шукшина (в том числе в «Двух Федорах» М. Хуциева, «У озера» С. Герасимова, «Они сражались за родину» С. Бондарчука). За четыре месяца до его смерти в издательстве «Советский писатель» был сдан в набор роман «Я пришел дать вам волю».

Подобное творческое «поле», всего за десятилетие освоенное Шукшиным, безусловно, делало очевидным, зримым присущее ему и, говоря словами А. Блока, «чувство пути», и универсальное творческое мышление, но, главное, — без чего не могло бы быть ни того, ни другого, — исключительное внутреннее единство натуры Шукшина, укрепляемое неуклонным движением к ясной и осознанной цели, содержание которой он раскроет, как окажется, в своем последнем интервью. В нем он открыто заявил о том, что и по сей день продолжает оставаться живучим в разговорах о Шукшине, а именно каким глубоко сельским человеком, далеким от искусства он пришел в институт кинематографии в 1954 году: «...и начитанность моя была относительная, и знания мои были относительные. Мне было трудно учиться. Чрезвычайно. Знаний я набирался отрывисто и как-то с пропусками. Кроме того, я должен был узнавать то, что знают все и что я пропустил в жизни...» Но одновременно в молодом человеке жила необоримая вера («я знал, вперед знал») в то, что он «окажется более состоятельным» в искусстве по сравнению с теми, кто носится «со своими бесконечными заявлениями об искусстве», отчего Шукшин, — об этом свидетельствует одна из его рабочих записей, — «никогда, ни разу в своей жизни...не позволил себе пожить расслабленно, развалившись. Вечно напряжен и собран...», даже поймал себя на том, что спит «с зажатыми кулаками». Вместе с тем важно и то, что он «все время... хоронил в себе от посторонних глаз» этого — никому в его жизненном окружении — «неизвестного человека, какого-то борца, нерасшифрованного»¹ в своей устремленности осуществить себя в искусстве. Впрочем, эта цель в действительности ни для кого не являлась тайной. Всякий и в особенности расположенный к Шукшину «наблюдатель»

¹ Цит. по изд.: Горн В.Ф. Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — М., 1993. — С. 28–29.

мог заметить, насколько стремительно и последовательно тот «уходил и уходил вперед» в выстраивании и одновременно сохранении собственного художественного мира и насколько этот процесс не был искусственным, преднамеренным, ибо сила, инициирующая его, шла из сердца писателя, подпитывалась его сокровенными мыслями и чувствами о жизни и людях. Собственно, у Шукшина, — считавшего, что «самая потребность взяться за перо, лежит, думается, в душе растревоженной», — иначе и быть не могло.

«Ничего, кроме деревни!..» Писать Шукшин начал с шестнадцати-семнадцати лет, в пору учебы в Бийском автомобильном техникуме, сочинял рассказы во время службы на флоте, правда, старался делать это тайно. Но все было напрасно: в матросской среде пошли шутки, что он «заболел писательством», которое, как оказалось, обернулось призванием и ради которого Шукшин намеревался навсегда оставить кинематограф: «...конец всему, что мешает писать!»

В литературу он пришел с твердым намерением выразить собственный взгляд на мир. Этому, несомненно, способствовала верность Шукшина своему деревенскому первородству, ибо именно народная почва подготовила самобытность мировоззрения и духовного опыта писателя. Вместе с тем его органичное сродство с деревенской темой (как вспоминал оператор О.Саранцев, друживший долгие годы с Шукшиным, — на вопрос, почему он «не выходит из одной темы», «Василий даже оскалился как-то: “Никогда!! Ничего, кроме деревни!..”») не в последнюю очередь обусловило острое чувство несправедливости по отношению к выходцам из деревни, испытанное им еще во вгиковских стенах и впоследствии вылившееся в пронизавшую все его творчество внутреннюю полемику с теми, кто свысока смотрит на людей села. Шукшину было больно и за то, что число этих «высокколобых» неуклонно пополняли те, кто менял деревню на город. О таких, вчерашних деревенских, шла речь уже в раннем рассказе «Игнаха приехал» (1962), вошедшем в сборник «Сельские жители», и во многих последующих (например, «Как зайка летал на воздушных шариках», «Беседы при ясной луне»).

Прямой и опосредованный спор города и деревни — постоянный шукшинский мотив, и звучит он не только в рассказах, но и в фильмах: «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки». Однако не следует подозревать Шукшина в апологетике деревни. В полемической позиции писателя скорее просматривается тревога за ее судьбу, а еще, — как отмечал А. Макаров, — им движет бесконечная любовь к «той России, которую когда-то называли полевой», к людям, живущим «в обнимку с природой и физическим трудом» и заслуживающим «понимания и уважения», к которым, по мысли критика, «и зовет Шукшин в своих повестях и рассказах»¹. При этом писатель «ненавидел», когда его героев называли «простыми людьми», и утверждал, что нет «простых» и «культурных». Аналогичную позицию занимает и герой раннего шукшинского рассказа «Актер Федор Грай» (1961) — молодой парень, сельский кузнец, определенный руководителем местного драмкружка играть «простых людей». Однако по твердому убеждению Федора, все, что согласно предложенной роли его за-

¹ Макаров А. Критик и писатель. — М., 1974. — С. 255.

ставляли делать, а главное, «говорить всякие «чаво», «куды», «евон», «ейный», «было...совсем неверно», но он «не умел только этого сказать». И эту непосильную для героя задачу берет на себя автор. Изображая Федора Грая необычайно чутким ко всякой фальши, несогласным со всем наносным и вычурным, наделенным чувством собственного достоинства, писатель недвусмысленно настаивал — в противовес оскорбительному для любого человека внешнему делению — на *внутреннем критерии личности* как единственно истинном, в свете которого, казалось бы, такие незамысловатые деревенские люди оборачивались неподдельно глубокими и значительными.

В этой связи трудно согласиться с оценкой критиков первой книги писателя, единодушно отрекомендованной — в унисон их мнению о ее героях, «простых, милых сельских жителях», — как «безмятежной» и «светлой». Напротив, содержание вошедших в нее рассказов (в их числе — «Актер Федор Грай») отличается эмоциональной напряженностью и проблемной заостренностью, ибо деревня для Шукшина — «понятие социальное, национальное, нравственное, где сходится весь самый сложный комплекс человеческих отношений. Она стала тем необходимым материалом, в котором нашли отражение коренные проблемы современности». Кстати, этот «взгляд» писателя («...для меня именно в селе острее сходятся и конфликты») наилучшим образом свидетельствует об осознанном выборе Шукшиным «деревенской темы», отвечающей его желанию сказать свое слово о близких людях, вылиться в размышления обо всей народной жизни.

Одновременно «деревенская тема» отразила и пристрастие Шукшина к серьезнейшим раздумьям о человеке, о смысле жизни, ибо, — согласно наблюдениям Л.Аннинского,¹ — «не между городом и деревней проходит в сознании Шукшина нравственный водораздел. Не между образованными и теми, которые не знают, что такое пирамидон («Классный водитель»). Не между живущими «там» и живущими «тут». Смысл не в том, *где*, а в том — *как* живут». Вот почему главная и тревожная тема раздумья Шукшина — человеческая личность, в особенности — ее душа. И это шукшинское «раздумье» уже сполна запечатлено в книге «Сельские жители» (1963), а точнее, в главной ее проблеме, связанной с вековечным и протянутым через все последующее творчество писателя шукшинским вопросом вопросов — о выборе человека между журавлем и синицей.

Журавль в небе или синица в руках? Эта дилемма стоит перед всеми «сельскими жителями» Шукшина: водителями, бухгалтерами, механиками и директорами колхозов, учетчицами, кузнецами, деревенскими мальчишками, стариками и старухами... Такое множество и разнообразие героев ни в коей мере не мешает автору рассказать о их очень нелегких и разных судьбах и показать «как просто людей» (А. Макаров), т.е. не в «ненавистном» Шукшину смысле — как «простых людей», но кто подобно большинству других живет обыкновенной повседневной жизнью. И пусть она ничем не примечательна, однако иной им не нужно,

¹ Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. — М., 1991. — С. 163.

ибо, по верному замечанию Л. Аннинского, шукшинским героям «хорошо» от одного только осознания, что они «дома».¹ Отсюда совсем не случайно «Сельские жители» открывались рассказом «Далекие зимние вечера», наполненным ощущением *дома, родства*, а главное, *материнской любви*, охраняющей беззащитные детские души в горниле страшной войны.

Именно поэтому не унывают Ванька Колокольников и его синеглазая сестренка Наташка, находясь в студеной, без крошки хлеба избе: как только возвратится с работы мама, не станет в ней места ни холоду, ни голоду! И березку для печки хватит сил дотащить по глубокому снегу на онемевшем от тяжести плече, если чувствовать рядом мамины руки и ее горячее дыхание, а после забраться втроем на печку, устроить рядом лампу и читать вслух маме и Наташке хорошую книжку! Но главное, все это вкупе: дом, печка, мама, сестренка, лампа, книжка про неведомого Вия... — такое родное, доброе, успокаивающее, — и явилось основанием того переживания, которое посреди нескончаемой войны и бесконечной сибирской зимы для детского сознания оказывается сродственным с ощущением «счастья, радости! праздников!..», «что сами берегаются», — замечает Шукшин, — без сознательных усилий, настолько непреходящими ценностями в жизни человека выступает родительский дом и то, что с ним связано.

Поэтому и Игнаха («Игнаха приехал»), с головой ушедший в похвальбу о своем теперешнем городском житье-бытье, в демонстрацию привезенных подарков, словно отрезвляется, увидев перед собой спину постаревшего отца, и, возможно, в этот миг становясь самим собой, прежним Игнахой, — каким его помнил и долгие пять лет ждал отец. Вместе с тем, как ни горько сознавать, но автору и читателю вполне понятно, что герой ничуть не привязан к родительскому дому и по окончании отпуска уедет обратно в город. Однако Шукшин не преминул рассказать и о том, каким неумолчным может быть зов родных мест, в сущности, оказавшийся главной и единственной причиной побега — за три месяца до окончания срока тюремного заключения! — Степана Воеводина («Степка»). «Соскучился... сны замучили — каждую ночь деревня снится...», — объясняет Степан свой безрассудный поступок изумленному участковому и, кажется, нимало не горюет, что за него «еще пару лет накинута»: «Ничего... Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть». Иными словами, «теперь можно сидеть», потому что тоску по дому и близким утолил? «Знакомые избы, ворота, прясла» увидел? «Вдохнул знакомого с детства терпкого весеннего холодка»? Получается, что так. И все же никак не укладывается в сознании: не дотерпеть какую-то малую малость и сбежать домой на несколько дней, чтобы потом рассчитаться за это прибавлением двухгодичного срока?! Нет, тут имеет место настоящая загадка души. Точнее, загадка заключается в присутствии самой души в этом ничем не примечательном и откровенно беспутном герое. Однако Степанова душа, какая есть — нерасчетливая, дурашливая, беззащитная, всемерно заявляя о себе, как раз и обнаруживает в нем глубокого человека, который до поры

¹ Аннинский Л. Тридцатые—Семидесятые. Литературно-критические статьи. — М., 1977. — С. 232.

до времени как бы таится, не дает о себе знать.

Вообще Шукшин, начиная с первых рассказов, очень многое в героях держит под спудом, отчего поверхностному, беглому восприятию они представлялись крайне незамысловатыми. Подобное обстоятельство упорочивалось установкой писателя на изображение окружающей деревенской жизни, не отягощенной рефлексией автора: как если бы за нею наблюдал простодушный взгляд местного жителя, — что закономерно проливалось свет на шукшинскую манеру повествования с присущей ей «авторской самоустраненностью»¹, а именно собственно авторское слово нередко сводилось до минимума и напоминало ремарки в развернутом диалоге героев. И хотя у Шукшина голоса героев и речь автора, по справедливому замечанию М. Чудаковой², нередко «звучат порознь, не только не вращая друг в друга, но и не переговариваясь друг с другом», сфера авторского сознания в его произведениях, тем не менее, выступала необычайно активной, нередко проявляя себя в тексте на уровне мельчайших деталей и даже отдельного слова. Отсюда манера письма Шукшина создавала почву для читательской рефлексии его рассказов, что логично в ситуации «самоустраненности» автора, но, главное, она склоняла читателей к предельно заостренному и вдумчивому осмыслению воссозданной писателем картины мира и человека, тем самым давая почувствовать подспудную глубину последней и закономерно соответствующую ей глубину авторского мировосприятия.

Так, например, в рассказе «Стенька Разин» (1960) это происходит посредством включения в повествование, на первый взгляд, несущественной подробности из жизни заглавного героя, как-то: прослышавший в родном селе человеком с «невозможным характером» исключительно по причине беспрестанной смены мест трудовой деятельности, Васека начинал ее как пастух («Кем он только не работал после армии! Пастухом, плотником, прицепщиком, кочегаром...»). Между тем авторское уточнение биографии героя чрезвычайно значимо. Вместе с ним в шукшинский рассказ привносится библейская аллюзия, обращающая читателей к ветхозаветной фигуре пастуха — праотца и охранителя первородного мира, пророка, говорить которого научили звезды, «первого мыслителя и поэта»³, а отсюда настраивающая их на выявление скрытых внутренних возможностей в «странном», «непонятном» деревенском парне Васеке. Этому, несомненно, способствовал реконструируемый читательской культурной памятью библейский контекст пастушьего занятия героя Шукшина.

Прежде всего, он помогал представить пастушество нравственной опорой в определении Васекой жизненной координаты — отказаться от внешнего бытия, выбрав взамен жизнь духа с ее иерархией ценностей⁴. Но главное, разглядеть в непригодном ни к чему, по мнению односель-

¹ Горн В.Ф. Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — С. 35.

² Чудакова М. Заметки о языке современной прозы // Новый мир, 1972, № 1. — С. 233.

³ Есенин Сергей. Ключи Марии // Есенин Сергей. Избранное. — Л., 1975. — С. 423.

⁴ Не случайно С. Есенин, — отмечая, что «в русском языке часто *д* переходит в *т*», — слова «пас-тух» и «пас-дух» соотносил как однопорядковые.

чан, чуде, а точнее, дурне неординарную личность, возвышающуюся над ними своей устремленностью к отрыву от тягостно-рутинной земной сущности навстречу высоким мыслям о человеке, к проникнутыми ими вдохновенному творчеству, а также погруженностью, — отгородившись от наружной суеты, — в сосредоточенно-уединенное постижение смысла жизни.

И нашел его Васека в работе, исполненной души, но никогда не пытался объяснить это людям, возможно, понимая внутреннее несовпадение с ними. Даже матери, укорявшей сына в очередном уходе, — как он твердо считал, — с бездушной работы, ничего не отвечал, только «пожимал плечами», дескать, сам не знаю, «что теперь делать». Единственный, с кем герой делится всем сокровенным, — сосед Захарыч, учитель-пенсционер, и еще были звезды, не оставлявшие его в часы раздумий о Стеньке Разине.

На этом пронзительном фоне одиночества Васеки среди, казалось бы, своих, с детства знакомых, людей явственно проступает опять-таки прямую не высказанная мысль автора, однако предельно органичная библейскому изводу слова «пастух», — о том, что в местном «дурне» так и остался не узанным духовный пастырь, необходимый всем живущим во все века, но в особенности тем, чей взгляд никогда не устремлялся ввысь, предпочитая ограничиться горизонтом. И здесь важно отметить, что одну из сторон в складывающемся в прозе Шукшина конфликте, — отражающем противостояние присущих человеческому сознанию вертикальной и горизонтальной картин мира, — представлял непосредственно автор. Когда речь шла о нравственном «здоровье» души человека, Шукшин становился в достаточной степени тенденциозным писателем, но делал это, в чем можно было убедиться на примере библейской аллюзии в «Стеньке Разине», предельно художественно.

Как свидетельствует рассказ о Васеке, уже в первом сборнике писатель всерьез заговорил о душе, открывающей, по его убеждению, человека в человеке. Вообще путь Шукшина в искусстве — это именно разговор о душе, попытка ее понять, порой очень простодушную, но всегда пытлиую, ищущую, поскольку шукшинский герой — человек с неистребимой внутренней потребностью понимать — для чего живешь?

Конечно, герои Шукшина никакие не мыслители. Тем не менее, шорник Антип Калачиков («Одни», 1962) ставит прямой философский вопрос: «Для чего же, спрашивается, мне жизнь была дадена?» Если для того, чтобы, — как считает «чудной» Васека, — делать «работу для души», своей и чужой, то тогда прости-прощай социальный успех и благополучие, ибо внутренняя потребность трудиться для удовлетворения души ни в коей мере не способствует их достижению. Но как раз это противоречие, рассекающее человеческое сообщество на «придурковатых» людей (именно так называет Антипа его жена) и людей с правильным образом мыслей, как бы подписавших незримый отказ от души (все та же Марфа Калачикова без обиняков заявляет мужу, заикнувшемуся о том, что у него «есть душа»: «Плевать мне на твою душу»), является основанием центрального конфликта «Сельских жителей» — конфликта человеческой души и социально-плотской действительности, вылившегося

во многих рассказах сборника в своеобразное противостояние *мечты* о журавле в небе и *заботы* о синице в руках. Кстати сказать, шукшинский Васека не только довольствовался своей «журавлиной» забавой — вырезал «кукол» из дерева, из-за чего потешались над ним жители поселка, но сам внешне смахивал на журавля. Даже родная мать в минуты гнева на Васеку называла чудаковатого долговязого сына не иначе как «Журавль». Впрочем, те, что выходили из-под резца Васеки, тоже порой чем-то неуловимо напоминали птиц, например, торчащие под ситцевой рубахой «острые лопатки» смолокура могли взять и оказаться свернутыми крыльями, спрятанными от людских глаз.

Нетрудно понять, что мечтателями-«журавлями» и рачительными «синицами» героев Шукшина делают их жизненные предпочтения. Так, если колхозного водителя Михайлу Беспалова («Светлые души», 1959), «шибко уж дурного, — по словам жены, — до работы», даже ночью не отпускают беспокойные мысли о неполадках в карбюраторе и о том, что «зерна много сыплется» из худого кузова машины, то его Анну извели думы совсем иного рода, к примеру, о полуплюшевом пальто Василисы Калугиной. Но более всего не идут у нее из головы наряды жены местного продавца Гани, об открывшемся воровстве которого наперебой судачила вся деревня.

Под стать Михайле шорник Антип («Одни»), не умеющий жить единственно заботой о земном. И если бы не «бдительная» Марфа, что «тряслась над копеечкой», а потому следила за тем, «чтобы он целыми днями только шил и шил», Антип не выпускал бы из рук «заветной балалайки» — «его бессловесной глубокой любви всей жизни». Он «мог часами играть на ней», жена же считала такое поведение мужа («играет — не работает») непростительной блажью, оттого она « всю жизнь воевала с Антиповой балалайкой», а стало быть, и с душой Антипа, отказывающейся думать о деньгах. Впрочем, что касается денег, то с ними у мечтателей-«журавлей» откровенные нелады. Так, Михайла Беспалов в отличие от своей «головой» жены «не знал», четыре сотни — «много это или мало». Не испытывают ни малейшего интереса к деньгам и Витька («Племянник бухгалтера») с Васекой. Не случайно первый заявил, что не хочет учиться на счетовода, и второй, хотя и старше по возрасту, а недалеко от него ушел: не пожелал связать себя с «блестящей наукой хозяйственного учета», предпочтя ему «кукол».

О том, какая непреодолимая пропасть разделяет героев Шукшина, выбирающих — каждый для себя — журавля в небе или синицу в руках, свидетельствует рассказ писателя «Ленька» (1961). Действительно, разве смогут понять друг друга мать Тамары, озабоченная в первую очередь заработком знакомого своей дочери, и сидящий перед нею смущенный паренек, переполненный «огромным счастьем» от встречи с понравившейся ему девушкой, которое он, возвращаясь из гостей в общежитие, «медленно нес», словно боялся расплескать.

Предельная сосредоточенность Леньки на неведомом ему до настоящего дня состоянии души с зародившейся в ней мечтой о большой любви, еще сильнее склоняет его к уединению, к отгороженности от наружного шума и суеты. И в этом он необычайно сродственен шукшинским мечта-

телям-«журавлям», например, Васеке, «всегда быстро» шагавшему с работы домой — к «куклам», запиравшемуся в горнице и не выходявшему оттуда до утра, или Алеше Бесконвойному, герою более позднего одноименного рассказа (1972), живущему единственно ожиданием субботы, когда он топил баню, отчего «сразу у него распускалась в душе тихая радость», так как в эти часы, за окошечком бани, он становился «недосягаем» «для суетни и злости» окружающей жизни. Нечто подобное означает для Антипа Калачикова («Одни») любимая балалайка: лишь только она зазвучала в его руках, «не стало осени, одиночества, не стало денег, хомутов...» Но что особенно важно, с ее звуками Антипу сразу «подумалось о чем-то главном в жизни» и «что же есть это главное». Так и Алеша, всякий раз находясь в бане и глядя на огонь в печке, слушая треск березовых поленьев, дыша запахом чисто вымытых полов, «серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирять спокойно...»

О «тайне жизни», о том, «надо жалеть свою жизнь или нет», напряженно размышляет сам с собой по ночам и председатель колхоза Матвей Рязанцев («Думы», 1967). Но это не только потому, что ночью стихал гомон сельской жизни, и, соответственно, душа председателя обретала временный покой. У Шукшина ночная тишина дарует возможность внимать голосу внутри себя, ибо днем из-за суеты к нему бывает трудно пробиться, не то что расслышать. Ночью же, — как бы говорит своему герою автор, — когда тишина охватывает тебя, твоя душа сможет воспарить, запеть, пусть и безмолвно, как у Мишки Беспалова («Светлые души»), сраженного открывшейся ему неведомой красотой ночного мира: «Ты гляди, что делается!.. Ночь-то!..» Но это «пение», как известно, дается не каждому. У Шукшина — исключительно мечтателю-«журавлю», становясь его неотъемлемым душевным качеством, что передавалось близким по духу героям, к примеру, Алеше Бесконвойному.

Вместе с тем, каким бы жестким не показался этот вывод писателя, однако воспарившая душа шукшинских героев, будучи беззащитной перед теми, кто в жизни предпочел синицу в руке, была обречена на глубокие страдания. Мучительно состояние бескомпромиссного Федора Грая, ибо «он уже не мог больше выносить... бессовестные пустоты и фальши в человеке». Непреходяще одиночество Васеки среди, казалось бы, родных и близких односельчан. Не менее тягостно положение в родном доме Михайлы Беспалова и Антипа Калачикова. Хотя каждый из них пытается найти для своей души опору: в работе, в пристрастии, привязанности к чему-либо. Но если все же душа под тягой земной захворала, то ей на помощь может прийти песня, о врачующей силе которой говорит дед десятилетнему внуку Петьке («Демагоги», 1961), или обращенное к самому себе суровое слово правды, чтобы не случилось победы над «журавлем» «рачительной синицы» («Правда», 1960). Кстати, ситуация, изображенная в последнем рассказе свидетельствовала о том, насколько Шукшин верил в человека и как много обнадеживающего видел в нем. Так, он разглядел в самодовольном и самоуверенном, на первый взгляд, председателе колхоза Николае Алексеевиче Аксенове хорошего, сильного, с головой ушедшего в сельские проблемы хозяина, умеющего не только ценить

и уважать достойного оппонента, но и честно судить о себе, о своих поступках и делах, что, несомненно, склоняет к тому, чтобы поверить в его светлую душу.

Вообще у Шукшина, как известно, нет «простых», «одноцветных» героев, скорее, наоборот, в них смущало, сбивало с толку парадоксальное сочетание в рамках одного характера совершенно несоединимых как будто черт и качеств, что нередко приводило к вынесению шукшинским героям оценки критикой, резко не совпадающей с авторской. Подобным образом обстоит дело со Степаном Воеводиным («Степка»), но больше всего это имело отношение к Пашке Колокольникову из фильма «Живет такой парень» (1964), удостоенного на кинофестивале в Венеции главной премии — «Золотой лев святого Марка».

В основу фильма легли два рассказа из сборника «Земляки» — «Гринька Малыгин» (1962) и «Классный водитель» (1962) — с уже знакомым героем-«журавлем», мечтающим «встретить в жизни идеал», но одновременно как будто непроходимым дураком, беспашаным балагуром и несусветным вралем. Эти качества определяли и характер «такого парня», Пашки Колокольникова, что не могло не сказаться на единодушном восприятии его исключительно комическим персонажем и отсюда — на жанровом определении первой картины Шукшина как комедии, к тому же названной отечественной критикой «лучшей комедией года». Однако у режиссера было иное понимание натуры Пашки Колокольникова, о чем свидетельствует авторская оценка литературных «прототипов» героя фильма — Гриньки Малыгина и Пашки Холманского.

Прежде всего, Шукшин давал понять, что их характеры ни в коей мере не исчерпываются лишь «придурковатостью», хотя именно к такому «общему мнению» склоняются односельчане Гриньки Малыгина, наблюдая за его воскресными прогулками по деревне — непременно в «черных плисовых штанах», в куртке с «молниями», с намоченным и уложенным «на правый бочок аккуратненькой копной» русым чубом, а также за тем, как он ходит: «раскачиваясь взад-вперед» и при этом «медленно поглядывая вокруг бездумно и ласково». Не менее смущено и «местное население» Быстрянки дураковатым поведением приезжего ухаля, шофера Пашки Холманского, когда он на танцах в клубе, стараясь привлечь к себе внимание здешней красавицы Насти Платоновой, пускает в ход свои многочисленные «привороты»: и «бордовую рубаху с распахнутым воротом», и завывающий «хмелиной» чуб из-под козырька, и «светское» обхождение, и мастерство танцора, и невообразимую манеру речи. Но в то же самое время автор не преминул заметить, как этому, казалось, легкомысленному хвастуну и вралю вдруг «стало больно под ложечкой», «горячо и больно», наверно, от осознания того, что не пришелся он по сердцу Насте, а ведь она ему действительно понравилась, отчего, должно быть, и перестал балагурить на потеху собравшимся в клубе. Более того, когда Пашка, забравшись ночью через окно в спальню к Насте, окажется свидетелем ее переживаний из-за ревности жениха, он и вовсе бросится помогать девушке, несмотря на живущую в его душе любовь к ней.

Таким же образом, безоглядно и бескорыстно, бросится спасать лю-

дей от внезапно возникшего на бензохранилище пожара и Гринька Малыгин: сядет за руль машины, в кузове которой пылают бочки с горячим, и, ощущая спиной полыхающее позади него пламя, погонит ее к обрывистому речному берегу. А позже, в больнице, на вопрос корреспондентки из газеты о том, что его «заставило броситься к горящей машине», ответит со свойственной ему бесшабашностью: «Дурость». Но тогда как расценить поведение оставшихся со стороны наблюдать за бегущим в огонь «дураком»? Именно в ответе автора на этот вопрос содержится его отношение к выведенным в рассказах героям-«дуралеям», а позже и похожему на них, как две капли воды, Пашке Колокольникову. Критикам авторское приятие таких героев было непонятно и странно. Разве можно столь бездумно, легкомысленно, а главное, дурашливо шагать по жизни?! Впрочем, размышляя в подобном ключе, они недалеко ушли от шукшинских героев-«синиц» с их «правильным образом мыслей», противостоящим крайнему «житейскому неразумию» «журавлей». Шукшин же в этом неразумии видел не только нерасчетливое простодушие. Сквозь кажущуюся легкость, бездумность присущего им отношения к жизни просматривалась неподдельная, как у лесковских праведников, «беззаботливость о себе», жалость и доброта к людям. Отсюда вполне очевидно, что у Шукшина «дурак» играет роль умного, а умный оказывается в дураках. Впрочем, это если судить о Гриньке Малыгине и Пашке Холманском, — с их бесшабашными и порой откровенно нелепыми выходками, — не с позиции быта, но бытия, что, собственно, и делает Шукшин сначала в рассказах, а после в фильме «Живет такой парень», в котором им задумывался разговор о цели и смысле человеческой жизни. Возможно, поэтому он искренне обескуражен его оценкой: «Я в полном недоумении, ибо выяснилось, что мы сняли комедию... Я был уверен, что получится очень серьезный фильм». Вместе с тем, утвердившееся в творческих кругах суждение о «несерьезности» шукшинского фильма не мешало понять, что его автор пришел в кино не иначе как всерьез и надолго.

«Смысловик». После литературного и кинематографического признания Шукшин продолжал интенсивно работать и написал более трех десятков новых рассказов, из которых составились сборники «Там, вдали» (1968) и «Земляки» (1970); в 1966 году на экранах появляется его новый фильм «Ваш сын и брат», спустя год, удостоившийся Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых. Путь третьего фильма Шукшина — «Странные люди» (1969) — к экрану оказался довольно сложным. Целых восемь месяцев был вынужден сдавать его режиссер, но все завершилось благополучно. Премьера «Странных людей» прошла даже в Париже.

Если судить о сделанном писателем за последние шесть лет, то складывается впечатление, что он только упрочивает изначально выбранную им художническую колею, не сворачивает с однажды намеченного, не привносит в свое творчество ничего неожиданного, что бы отвлекло внимание читателей и критиков от уже знакомого Шукшина. Наоборот, все более упрочивается такая характерная черта его мировидения, как страстие к серьезнейшим раздумьям о смысле жизни, и что особенно важно, о том, как зачастую человек не может этот «смысл» себе объяс-

нить.

Устойчивый интерес Шукшина к беспокойному, нервному восприятию человеком окрестного мира, его поискам личного местонахождения в нем, по мысли И. Золотусского¹, заметно отличает данного писателя от прозаиков 1950-х — начала 1960-х годов: «Те больше по проблемам шли, по темам, касались одной практической стороны или другой. Шукшин бьет по целям общим», иначе, остро, напряженно, страстно размышляет над опорными вопросами бытия. Отсюда проза его по своему характеру «сущностная, а не фактографическая»: «реальный мир словно бы процежен и отобран в наиболее узловых и драматических своих моментах»². И в этом отношении Шукшин, по точному замечанию В. Соловьева, *не бытовик* (хотя, несомненно, он «любит рассказ о быте, бытовой рассказ...»). Он — мастер этого, здесь он — в своей тарелке, жив, весел, рельефен, стилистически совершенно прост, лаконичен, «гол»; здесь он — «царь и бог», как сказали бы его герои³), *а смысловик*⁴, другими словами, писатель, малоформатный эпос которого ориентирован на «момент вечности»⁵.

Вековыми вопросами были заняты «сельские жители» писателя, не обходят их и герои последующих сборников («Там, вдали...», «Земляки»), своей поведенческой позицией упрочивающие обычную для Шукшина (он любил задавать «вопросы самому себе») и его повествовательной манеры оголенно-вопросительную интонацию. Они чувствуют глубокую неудовлетворенность, внутренний непокой. Они мечтают. Ищут. Жаждают. Вопросы смысла жизни, душевные вопросы все более становятся первостепенными для большинства из них. Вообще в художественном мире Шукшина «задумывающемся» герою «принадлежит огромное место»⁶ и с годами оно только укреплялось писателем. И главное, он не никогда не скрывал, насколько сложны и мучительны отношения человека с жизнью, например, как у его Генки Пройдисвет, героя одноименного рассказа, для которого жизнь — сплошные вопросительные знаки.

Шукшин всегда искал ту критическую точку судьбы, когда человек — вроде бы вдруг, ни с того ни с чего — ощущает непреодолимое желание понять самого себя и свое положение в мире. И дело здесь не в возрасте, но в каком-то особом переломном моменте, «пороговой ситуации», концентрирующейся по преимуществу в вопросах «Зачем жить?», «Как

¹ Золотусский И.П. «Совесть, совесть и совесть» // Золотусский И.П. Трепет сердца. Избранные работы. — М., 1986. — С. 130.

² Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. Статья первая // Искусство кино, 1975, № 10. — С. 21.

³ Гусев В. Испытание веком. Сборник литературно-критических статей. — М., 1982. — С. 103.

⁴ Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. Статья первая. — С. 21.

⁵ Золотусский И.П. Час выбора // Золотусский И.П. Трепет сердца. — С. 170. О «прозе «малого эпоса», в том числе шукшинской, на замкнутом пространстве нередко решающей глобальные вопросы общечеловеческого масштаба», также пишет Г. Белая (Белая Г.А. Парадоксы и открытия Василия Шукшина // Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 118).

⁶ Горн В.Ф. Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — С. 78.

жить?», на которые вместе с писателем пытаются ответить герои.

В этом отношении следующий за «Сельскими жителями» сборник «Там, вдали...» не случайно открывался рассказом «Охота жить...» В нем сошлись в напряженном разговоре старик Никитич и неожиданный в его таежной охотничьей избушке гость, беглец из мест заключения, — о том, какой представляет себе жизнь человек, чего ожидает и добивается от нее, оправдывает она его надежды или отнимает последнюю. Но главное, что вытекает из разговора героев и к чему ведет читателя автор, это осознание того, что помимо желания жить не менее важным является то, *как человек живет* в отпущенный ему на земле срок. Собственно, эта мысль становится лейтмотивом сборника «Там, вдали...», обнаруживая — по мере развертывания содержания вошедших в него рассказов — свои обертоны.

Обратившись к осмыслению жизни человека, Шукшин стремится не выпустить из поля авторского зрения оба ее «края»: *отправление и завершение жизни*, — с тем чтобы, сопоставив, каким человек вступает в нее и каким предстает на «исходе дня», можно было явственно ощутить драматизм происходящих с ним перемен, причиной которых во многом является он сам. Именно такая ситуация изображена в рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» с его героями — стариком Наумом Евстигнеевичем и квартирантом в доме старика, восьмиклассником Юркой. Впрочем, Шукшину важно не только показать, насколько удручающе, — а тем более в сравнении с мальчиком, устремленным мысленно за горизонт, в пространство вселенной, — выглядит старый человек, в конце жизни дальше «своей пашни», «своего огорода», откармливания свиней и распития бутылки в день пенсии уже ничего не видящий. Гораздо тревожнее нравственная слепота Наума Евстигнеевича, из-за которой он «не замечает Юркиной бедности», регулярно «берет с него пять рублей в месяц».

Нравственно слеп и бежавший из лагеря парень («Охота жить...»). Только его слепота обусловлена непомерными претензиями, которые он предъявляет к жизни. Герой убежден в том, что ему, оказавшемуся в местах заключения, жизнь несправедливо задолжала. «Но ты мне отдашь все. Все! Возьму!..» — яростно выговаривает он воображаемой «обидчице». «Долг» же этот — возможность «красиво жить!»: «Музыка... хорошие сигареты, шампанское... Женщины...» И за то, чтобы все это к нему вернулось, герой, не раздумывая, идет на убийство старика-охотника, полагая, что он ненароком может выдать его местному начальнику милиции, оказавшемуся тем вечером вместе с ними в лесной сторожке. Хотя, вполне вероятно и то, что он мог убить его импульсивно. Действительно, не скажи Никитич, кто второй гость на самом деле, наверняка, остался бы жить. Однако автор не случайно неоднократно упоминает «остылые глаза» лагерника, как бы давая понять, что перед нами мертвый человек. Мертвый в том смысле, что в нем давно умерла жизнь в ее вековечном значении, точнее, он сам себя из нее вынул, будучи уверенный в том, что вовсе не она является настоящей жизнью, но другая, ради которой он, собственно, и решил бежать из тюрьмы. И ничто не должно помешать ему в достижении желанной цели, даже встреченный в лесу старик, меж-

ду тем накормивший и обогревший беглеца, да к тому же отрекомендовавший неожиданно появившемуся в избушке начальнику милиции якобы мертвецки спящего парня как отставшего от своей партии геолога. Трудно сказать, настанет ли минута покаяния для такого героя — чужой жизнью расплатившегося за собственное желание жить. Одна из финальных строк рассказа: «Он смотрел вперед...» — в этом отношении не только не обнадеживает, наоборот, говорит о том, что, убив человека, парень продолжал целеустремленно двигаться по направлению к «красивой жизни».

Шукшин никогда не позволял себе прекраснотуши в отношении человека, раздумывающего над смыслом жизни. Прямым подтверждением этому являются рассказы «Случай в ресторане» и «Два письма». В них герои как раз открыто признаются самим себе и другим в обесмысленности прожитой жизни. Однако рассказы связывает не только эта общая ситуация, но и обозначенный в них тип героя — своеобразного «рыцаря на час».

Так, всего лишь ночь потребовалась старичку из ресторана, чтобы его душевный надрыв («Ах, как я бездарно прожил...») и решение, принятое в результате разговора за ресторанным столиком со случайным знакомым, приехавшим по делам в город Н., — уехать завтра вместе с ним в Сибирь, сменились стыдливым, а потому тайным уходом из гостиничного номера новоявленного сибирского друга и оставленной ему запиской с прощальными слова: «...я не могу с тобой...» Также герой, написавший бессонной ночью письмо к другу юности, полное горьких сетований («Не сбылось...», «...жизни как-то не успел порадоваться...», «...все охота послать к черту») и с предложением вернуть — хотя бы на краткий срок — себя прежних, в итоге терпит полное фиаско. И происходит это оттого, что в дневной, лишенной каких-либо сомнений чиновничьей жизни он застыдился своей ночной «слабости» — внезапно нахлынувшей душевной боли от несбыточного, вылившейся в откровения с другом, и поспешил исправиться во втором варианте письма, стараясь придать в нем своему образу больше оптимизма и жизненной уверенности. Однако и этот значительно смягченный вариант выглядит инородным в теперешней, с ее «боевым настроением», жизни героя, где не остается места искренности и подлинности — у Шукшина главным мерилам человеческой сущности.

Чтобы еще более актуализировать поднятую в «Случае в ресторане» и «Двух письмах» тему несостоявшейся жизни, Шукшин поместил в сборнике между ними рассказ «Вянет, пропадает», добавляющий уже своим названием пронзительную ноту в его содержание. При этом старательно воспроизводимая на баяне Славкой незамысловатая мелодия выступала своеобразным камертоном не столько безрадостной одинокой жизни матери мальчика, сколько бесцветного и пустого существования Владимира Николаича, частого гостя в их доме. И действительно, у него, — прежде «крепко» выпивавшего человека, а теперь строгого моралиста, не только «очень аккуратно, обстоятельно, точно кубики складывает», говорящего, но еще и точно также живущего, — кроме новой мебели в квартире и назидательно-демагогических рассуждений

по любому житейскому поводу за душой ничего нет. Возможно, поэтому Владимир Николаич, в отличие от героя рассказа «В профиль и анфас», живет, не мучаясь, не задаваясь вопросом, «зачем живет». И тем более не изводится, как Иван, по ночам думами о жизни, да так, что «хоть кричи».

Вопросами о том, что есть жизнь и как жить, в не меньшей степени, чем его герои, терзался сам Шукшин. Но при этом каждый раз, ставя их в своих рассказах, фильмах, пьесах, повестях, романах, он твердо знал, где искать ответ, — в народной среде, в образе жизни народа. Ибо, как писал Шукшин, «народ всегда знает Правду». Однако для того, чтобы приобщиться к народной правде о жизни, необходимо «думать, как думает народ». Народ же, согласно вековым крестьянским этическим представлениям, был убежден, что смысл жизни — в труде, и, прежде всего, потому, что от него напрямую зависела жизнь крестьян как таковая. Эту позицию разделяет и автор-повествователь в «Дяде Ермолае»¹. Стоя над могилой героя, он думает о нем единственно как о «вечном труженике». «Как впрочем, все тут», на этом деревенском кладбище, — замечает автор, — «как дед мой, бабка», отчего и «дума» его о смысле жизни этих «вечных тружеников» необычайно «простая», поскольку, кажется, в подобной жизни «не было никакого смысла, а была одна работа, работа...» Аналогичный взгляд на жизнь у старика — односельчанина Ивана («В профиль и анфас»), объясняющего парню, что в его годы он не задумывался над тем, хорошо ему жить или нет, по той причине, что «некогда было так думать»: «Знал работал за троих...» И в то же самое время этот труд был ради жизни. Ведь если, — по словам старика, — «собрать ба весь» хлеб, который он «вырастил», то «с год все село кормить можно было».

«Простая дума». «Простой» она была еще и потому, что «вечные труженики» у Шукшина, следуя народной трудовой этике, представляли абсолютными бесребрениками. Вот почему не может понять старик Байкалов сына Игнаху («Игнаха приехал»), погнавшегося за длинным рублем, для чего он и уехал в город. Однако это вовсе не означает, что герой Шукшина пренебрежительно относится к деньгам. Напротив, он умеет ценить трудовую копейку, о чем свидетельствует прямой укор старика, обращенный к Ивану («В профиль и анфас»), не желающему напрягаться ради возможности хорошего заработка. А все потому, что не знает он, чего стоил каждый колхозный трудодень: «Тебе полторы тыщи в месяц неохота заработать, а я за такие-то денюжки все лето горбатился». Но одновременно Шукшин стремился донести мысль о том, что сам труд, каких бы денег он не стоил, не должен унижать достоинство человека, как это имеет место в случае с Иваном: за провинность он, слесарь пятого разряда, с девятью классами образования, отправлен директором в воспитательных целях с вилами на скотный двор. Но герой противится решению начальника и в знак своего несогласия с ним решает оставить деревню. И автор, безусловно, на стороне Ивана, поскольку труд в народном представлении в первую очередь выступает силой одухотворяющей, а не «карательной», несмотря на все его возможные тяготы, в особенности со-

¹ Сб. «Земляки».

путствующие крестьянской жизни.

Так, сенокосная пора — по понятным народу причинам — всегда обогативалась своей праздничной стороной. В самом деле, разве можно по иному воспринять раннее, залитое солнечным светом и теплом, вставание на покос, неспешное вышагивание к нему по мокрой утренней дорожке, в плотной тишине утра, лишь пробиваемой «тонко посвистывающими невидимыми птицами». Разве не праздник — эта «одурающее» пахнущая «обилием зеленых своих сил» земля, этот «теплый резкий дух вялой травы» в шалаше, да если еще «с неба льются и скользят серебряные жавороны сверлышки» («Земляки»)?! Труд на земле предстал в рассказах Шукшина, особенно из одноименного сборника «Земляки», в исключительно народном восприятии — как радость, как исполненное высокого чувства деяние. Подобные настроения рождает в крестьянине не только присущее ему влечение к земле, но и ощущение ее величия и мощи. Причем, как показывает писатель, возраст и жизненный опыт здесь роли не играют; это свойственно в равной степени председателю колхоза Ивану Алексеичу и тринадцатилетнему парнишке Ваньке Попову («Из детских лет Ивана Попова», 1968). Причем, именно его, Ванькиными глазами, читатель видит впечатляющую картину поля жатвы, раскинувшегося под «голубым полотном», прокаленного обжигающим солнечным жаром, окутанного дымкой висящей над ним «золотисто-серой пыли», пахнущего «спелым зерном» и «нагретой травой».

Это поле «литых, медных колосков» поспевшей ржи помимо того, что является источником жизни, писателю также видится хранителем времени и ушедших с ним поколений людей, живших нераздельно с землей. Именно о них, своих предках, вспоминает автор-повествователь в «Дяде Ермолае», написанном в один год с рассказом «Из детских лет Ивана Попова». Мертвые, они стоят перед его взором, как живые. Их, подобно распутинской Дарье, вопрошает он о смысле жизни.

Размышляя о том, во имя чего была прожита жизнь старшими поколениями, Шукшин неизменно возвращался к извечным и простым истинам: *хлеб, дом, родина*, — составляющим непреходящую основу бытия. И в то же самое время отношением к ним он «просвечивал» духовный мир своих современников, который предстал на страницах рассказов сборника «Там, вдали» не вполне однозначным. Например, если для старика, собеседника Ивана («В профиль и анфас»), хлеб, издревле слывший в народе «кормильцем», заключал в себе некую святость, то для Ивана хлеб лишь средство пропитания, или, говоря его словами, возможность «нажраться». И эта амплитуда колебания смысла хлеба подводит читателя к непреложному выводу — об измелечании души человека в настоящей жизни. Потому ничего и не держит Ивана дома, в деревне, на родине, что, равно как хлеб, эти понятия не исполнены для героя чего-то сокровенного, непреходящего, незаменимого. В этом отношении антипод Ивана его ровесник Минька Лютаев («И разыгрались же кони в поле»), талантливый паренек, уехавший из родного колхоза, — наперекор отцу, — учиться в Москву на артиста. И все, кажется, складывается у героя на новом месте: и судьба «мерещилась» ему «красивая», и «силу он в себе чуял большую». Но вот появился отец, — возвращаясь с курорта,

завернул к сыну, — и пошли они с ним на ВДНХ... Там, на выставке, при виде «образцового жеребца» отец горячо и горько заговорил о колхозном Буяне, которого тоже хотел сюда отправить, да комиссия забраковала... «И как-то тревожно, тихонько, сладко заныло сердце» у Миньки, «расхотелось говорить об искусстве, не думалось о славной, нарядной судьбе артиста ... Охота стало домой. Хлебнуть грудью степного полынного ветра...» Позже, на вокзале его и вовсе «охватило чувство, похожее на боль», так «тяжело вдруг» сделалось при расставании с отцом. И уже в общежитии, уткнувшись в подушку лицом, он вновь, как и на выставке, увидел отчетливо перед собой: «несется в степи вольный табун лошадей», а «впереди, гордо выгнув тонкую шею, летит Буян». И это была родина!

Подобная острая тоска припоминания родных мест, — где «за деревней — степь да колки», «да полыхает заря в полнеба», — охватывает героя «Двух писем», когда бессонной ночью он садится за письмо другу детства и зовет его «съехаться», «вернуться», хотя бы на время, «опять туда, в степь». Да что там тоска по родине через годы! Стоило Проньке Лагутину, задержавшемуся в городе по причине сделанного ему предложения сняться в эпизоде фильма, всего лишь представить, «как приедет завтра утром к станции битком набитый поезд, как побегут все через площадь — занимать места в автобусах», «а его не будет там...» и «не мелькнут потом среди деревьев первые избы его деревни», он тотчас переменил свое решение и ушел, оставив режиссеру записку: «Не выйдет у нас. Лагутин Прокопий». «Не выйдет» потому, что силен зов родной земли, не оставляющий любящему ее человеку никакого выбора, ибо он без нее жить не сможет.

Помимо непосредственной привязанности к родной земле Шукшин размышлял также о тех нравственных качествах, которые были присущи ее труженикам, и прежде всего это *чувство достоинства*, проявлявшееся в них как-то очень естественно и просто. В этом отношении показателен герой рассказа «Как помирал старик» (1967), схожий со старухой Анной из «Последнего срока» Распутина (1970) своей рассудительностью, спокойным принятием смерти. Нет у него обиды на детей, втроем забывших отца с матерью. Обращаясь мыслями к ним, он признает за детьми право строить жизнь сообразно собственным представлениям, но, единственно, тревожится за старуху: как-то она без него и поддержки детей доживать будет? С двумя из них старику все ясно: Петька «сам едва концы с концами сводит», Маньке нужно парнишку учить. А вот Мишка должен «докормить мать до конца». Хотя, советуя жене, в случае, «если он, окаанный, не очухается», «подать на Мишку на алименты», старик словно признается самому себе в том, что их дети могли бы быть и добрее, и совестливее, потому и упреждает возможную реакцию старухи на сыновние алименты: «Стыд стыдом, а дожить тоже надо. Пусть лучше ему будет стыдно».

И здесь у Шукшина проступает связь с его будущим рассказом «Дядя Ермолай» (1970), в котором с еще большей силой зазвучит беспокойная мысль писателя о необходимости наследования молодым поколением отцовских духовных идеалов. Главным из них для самого писателя была *совестливость*. «Совесть, совесть и совесть», — настаивал Шукшин в

статье «Монолог на лестнице», при этом именно с нею сопрягая достоинство человека. Ведь что, собственно, потрясло старого хлебороба в поведении мальчишек, посланных им на ток сторожить обмолоченное зерно, но по причине грозы заблудившихся и заночевавших в первой попавшейся скирде соломы? Даже не их отчаянное вранье: «Да вы были там?! На точке-то?» — спрашивает их бригадир и слышит твердый ответ: «Были. А где же мы были?» — а то, что уж если малые дети не чувствуют угрызений совести, чего остается ждать от большого мира?

Человеческое достоинство в представлении Шукшина связано не только с совестью, но и с другой, не менее значительной для русских людей христианской добродетелью — *состраданием*, о чем свидетельствуют события в рассказе «Горе».

Его героя — старика Нечая — подкосила смерть жены. Оказалось, не готов он был принять на свои слабые стариковские плечи тяжелую ношу — сознание собственного сиротства, оставленности на земле. Свидетелем обрушившейся на человека непосильной беды становится двенадцатилетний мальчик, услышавший, а потом и рассмотревший в темноте ночи плачущего старика. Тем самым в рассказе как бы слились воедино два ночных времени, а с ними и два времени жизни. Одно из них — это когда душа, стоящая лишь в начале своего пути, замирает в переживании «необъяснимой, тайной радости» от открывшейся ей величественной картины ночного мироздания, другое приходится на блуждание изжившей свой век души в потемках угасшей жизни. Однако главное в «Горе» то, что детская душа, как будто забывшаяся в чужащемся ей и томящем ожидании чего-то, раздумавшаяся «вольно, дерзко, сладко», потянувшись к старческой душе, одиноко тоскующей на пороге надвигающегося небытия, услышала ее зов. И действительно, благодаря мальчику другой старик, его дед, постарался найти дорогу к скорбящему сердцу старика Нечая, согрел его теплом своего участия, помог ему, придавленному горем, подняться. Но старик Нечай не только встал, он также нашел в себе силы на сострадание давно случившейся чужой беде. И что особенно важно, через рассказ деда мальчика о смерти молодого лейтенанта оба старика приобщаются к непреходящему общенародному горю — войне, величие которого взывает всех живущих к смирению перед собственными бедами.

Вообще рассказ «Горе» потрясает своей онтологической глубиной, обращенностью к вселенским и вековым истинам. В то же время в русской литературе, кажется, не было и подобной «ночной» встречи душ ребенка и старика. Хотя сам Шукшин в том же 1966 году воспроизвел аналогичную ситуацию в «Космосе, нервной системе и шмате сала», единственно, переводя ее в дневное время. Впрочем, и в «дневном свете» она не утратила присущего ей метафизического смысла, ибо в рассказе предстала все та же обращенность души мальчика к «болящему» — озлобленному, одинокому, грубому, язвительному, скаредному — духу Наума Евстигнеича, доживающего свои годы без малейшего интереса к бурлящей, непрестанно меняющейся вокруг него жизни. Однако просветленный великой верой в знания, устремленный в будущее мальчишка-квартирант каким-то невероятным образом пробивает эту

стариковскую заскорузлую душу, пробуждает в ней интерес к большому миру, увлекает за собой, в тайны природы и познание законов человеческого общества, приводя примеры великого служения науке. Но главным здесь все же оказалось доброе сердце Юрки, совсем по-взрослому почувствовавшего необходимость этого разговора с нелюдимым, злым, несговорчивым, словом, совсем не располагающим к себе и в то же время таким одиноким стариком, а потому вызвавшим ответное сострадание мальчика.

Поиски ответов на вечные вопросы о смысле жизни и преемственности поколений потребовали от Шукшина погружения в чувства героев, через которые, собственно, и познается человек, а через него — сущность бытия. Тем не менее, писатель зарекомендовал себя необычайно сдержанным художником-психологом, что, в свою очередь, не лишило его рассказы глубокой и проникновенной драматической тональности. Шукшин обладал способностью представлять человеческие судьбы в скупых, но выразительнейших деталях. Так обстоит дело в рассказе «Нечаянный выстрел», когда вся неизбывная горечь жизненного положения мальчика-калеки Кольки оказывается сконцентрированной в ситуации ежегодных проводов «соседских ребят» в армию, во время которых он, по словам автора, «обычно стоял в сенях своего дома и смотрел в щелочку». Нарастание же беды, вылившейся в конечном итоге в попытку самоубийства, отражено в его одиноких шагах в переулке, сопровождаемых «аккомпанементом» поскрипывания костылями — «двумя постылыми спутниками» паренька, в то время как одноклассники Кольки провожали девочку из клуба. Что же касается своеобразного взросления героя, вылившегося, прежде всего, в осмысленное принятие своей жизненной судьбы, то в рассказе оно запечатлено в картине больничного августовского полдня, «вызывающего за окнами (палаты, где лежит Колька) светлую тихую музыку жизни». И, действительно, более точного и верного времени для осознания себя самого и смысла своего существования на земле, пожалуй, найти затруднительно. Плодоносящий, помогающий всему природному созреть и преобразиться в результате этого созревания, месяц август становится и для героя Шукшина таким же сроком «созревания» и «преображения», подводящим паренька к принятию судьбоносного решения — жить в доступных ему пределах и возможностях, суметь жить, несмотря ни на что, как, например, «умеют», по словам Кольки, делать на заводе «крошечное колесико» — часовой маятник, дающий ход времени, а стало быть, и жизни. Так, приобщаясь к законам природного мира, герои Шукшина приходили к непосредственному постижению общих законов бытия, и эта логика мышления была органичной народной, крестьянской, среде.

«Странные» герои. Чем глубже размышлял Шукшин о жизни, тем сложнее и заковыристее становились его герои, но, главное, среди них — по мере выхода рассказов — обнаруживается тот, кого сам писатель называет «чудиком». Шукшина вообще притягивали чудаковатые, странные люди, о которых им был снят фильм («Странные люди», 1969). Раскритикованный за художественные несовершенства, он, тем не менее, засвидетельствовал прямой шукшинский интерес к этому особому человечес-

кому типу. Причем «чудика» не следует путать с «чудаком», «живущим в идеальном мире и далеким от реальности»¹. Напротив, это герой из самой что ни на есть реальной действительности, «по профессии, статусу и образу жизни — “маленький человек” (как говорили в XIX веке), “простой советский человек” (как привычно формулировали через столетие). Шофер, механик, пастух...»²

Шукшин, однако, стремился показать в «маленьком человеке» 1960-х годов то, что можно определить как «невидимую глубину простого» (выражение Е. Габриловича). Но она становилась наглядной, очевидной лишь тогда, когда герой полностью сливался со своей «духовной тенью», предстывая перед читателями выше упомянутым «журавлем-мечтателем». Отсюда нетрудно заключить, что шукшинские «чудики» из этой же «мечтательной» породы. Правда, с одним существенным отличием от прочих шукшинских «журавлей», поскольку присущая им «своя линия поведения» (Г. Белая³) приобретала «парадоксальные формы»: эксцентричность, импульсивность, логическую непредсказуемость, неумную фантазию, — что, собственно, и давало основание говорить о человеке с «чудиной», выделяющей его из среды односельчан и делающей предметом насмешек, пересудов и пренебрежения, или умиления, удивления и восхищения.

Так, чудиками героев Шукшина прежде всего делает поглотившая их забота — ни больше, ни меньше — о судьбе человечества. Первый из числа его радетелей — Андрей Ерин («Микроскоп», 1969), тайком от жены купивший микроскоп и с упоением разглядывающий, после трудового дня, микробов, копошащихся в капле воды, мечтаая при этом избавиться от них всех живущих на земле людей. Не отстают от него Митька Ермаков («Сильные идут дальше», 1970) и Моно Квасов («Упорный», 1972). Первый мечтает вылечить человечество от рака какой-то неизвестной другой травкой, второй, малообразованный изобретатель, — осчастливить вечным двигателем. А пока Митька Ермаков на глазах городских туристов-«очкариков» решает сигануть — для форсу — в осенний Байкал, откуда эти самые «очкарики» его, тонущего, и вытаскивают.

Вообще «форсят», неминуемо выставляя себя чудиками в глазах окружающих, многие герои Шукшина, причем, по разным поводам и причинам, будь то непреодолимое желание купить в городе шляпу и гордо пройти в ней по деревне («Дебил», 1971) или, к примеру, стремление самоутвердиться и одновременно произвести впечатление на односельчан, ставя на место знатных земляков заковыристыми «учеными» вопросами и дискуссиями («Срезал», 1970). Хотя нередко в шукшинских рассказах чудиками становятся непроизвольно, совершая «странные» поступки вследствие какого-то внутреннего порыва, эмоции, чувства, как это происходит с ветфельдшером Козулиным («Даешь сердце!», 1967). Потрясенный новостью, переданной по радио, о пересадке человеку сердца в далекой Кейптауне, он «отсалиютовал» в честь победы науки «глухой мо-

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т.: 1968–1990. М., 2003. — Т. II. С. 89.

² Сухих И.Н. Двадцать книг XX века. — СПб., 2004. — С. 466.

³ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 102.

розной ночью» двумя выстрелами из крупнокалиберного ружья. В свою очередь, Василий Князев («Чудик», 1967), желая сделать приятное снوخе и одновременно сообразуясь с глубоко личными представлениями о красоте, способной привносить в мир людей радость и тепло, разрисовал детскую коляску стайкой журавликов, травкой-муравкой, петушками и цыплятками. И что особенно примечательно, ни один из героев не подумал о том, что их поступки могут вызвать у людей непонимание и раздражение, настолько были чисты и непосредственны их помыслы. Между тем неподдельное восхищение величием человеческого разума было расценено как «нарушение общественного порядка трудящихся», а неумное фантазерство обернулось поспешным расставанием с незадачливым гостем. Иначе сказать, логически необъяснимые поступки вызывают удивление и недоумение окружающих. Более того, шукшинские герои-чудики вследствие очевидной непохожести на всех остальных, а также по причине своих далеко нестандартных поступков, как правило, «ассоциируются с коренным, истари идущим типом «дурака» из балагана, сказок, райка»¹, с которым традиционно связывают человека, чье поведение квалифицируют как нарушение социальных норм. Но именно благодаря этому обстоятельству Шукшин и занимал сторону чудика-«дурака»: ему был необычайно близок герой, вступающий в конфликт со «здравым смыслом». Отсюда чудаковатость у Шукшина выступает своеобразной отметиной присущей его героям духовности, не всегда сознаваемой самими чудиками, в большинстве случаев проявляющейся стихийно. Таков Костя Валиков, мужик с необычайно тонкой поэтической душой, прозванный в деревне «бесконвойным — неуправляемым, значит, человеком, не имеющим над собой контроля, конвоя, то есть управы». Вернее сказать, не позволяющим хотя бы раз в неделю «конвоировать» собственную душу. Однако по здравому житейскому разумению односельчан, субботнее настроение Алеши, с раннего утра налаживающего баньку, а потом чуть ли не до ночи парящегося, не более чем нелепость. Нечто подобное усматривают окружающие и в покупке Сергеем Духаниным дорогостоящих, — да к тому же без примерки, — сапожек жене, равно как однозначно нелепым выглядит в глазах совхозного инженера попытка Мони Квасова («Упорный») изобрести вечный двигатель.

Между тем поведение героев только внешне схоже с чудачеством. По существу же за ним стоит стремление к чему-то наполняющему душу. И это самое важное, что отличает шукшинских чудиков. Так, кажется, бесперспективные занятия вечным двигателем на деле помогают молодому парню испытать непомерное счастье творчества, а купленные сапожки открывают супругам подлинные земные ценности, например, «сделать человеку радость» и в ответ получить неподдельную благодарность. Поэтому сколь бы странными, а главное, неразумными с точки зрения обыденной морали, доводов рассудка не выглядели поступки «чудиков», но «по высокому человеческому счету — истина на их стороне»². Это, собственно, и пытается показать Шукшин, настаивая на приоритете духовного начала бытия. Вместе с тем, как отмечает Г.Белая, он никогда не

¹ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 102.

² Там же.

пытался скрыть, насколько «мучительно и драматично, и одновременно исполнено внутреннего напряжения» столкновение «чудика» с миром, истово жаждающего самовыражения, — того, чтобы «душа сказала», и не менее отчаянно борющегося за людское понимание¹. В шукшинском рассказе это столкновение приобретает преимущественно характер «курьезного сюжетного положения» (Г. Белая), со всей ясностью запечатлевающего несовпадение поведения героя с общепринятыми нормами. Действительно, что лучше курьеза — эксцентричной ситуации — может предельно обнажить жизненную разнополюсность заоблачных чудиков-«журавлей» и трезвомыслящих «синиц»? И хотя эксцентрика, как известно, зачастую граничит с условностью (теща в уборной за дверью, забитой гвоздями, поп, танцующий вприсядку, неграмотный человек, написавший «раскас» и пр.), однако, например, момент, когда теща оказывается «плененной» зятем, обрамляет целая история жизни Вени Зяблицкого, с ее внутренним движением и сокровенным смыслом, которую писатель вместил в небольшой рассказ «Мой зять украл машину дров!» (1971). И уже перед читателем представала не просто анекдотическая ссора тещи с зятем, но нечто большее — смыкающееся со свойственными Шукшину онтологическими размышлениями о человеческом характере, наделенном, по мысли писателя, самодостаточным взглядом на мир, твердо ощущающим себя в нем как нечто целое в самом себе — неделимое, отдельное, единственное, прекрасно-невоспроизводимое². Понятно, что в фокусе такой художнической позиции в шукшинских «обыкновенных» героях становилась видна их необыкновенность, глубина, сложность, значительность, раскрывались совершенно неожиданные грани и скрытые возможности.

Рассказывая о Вене Зябличком, Шукшин не скрывает свойственной ему «малости»: «маловат ростом», малопривлекателен, малообразован, маловоспитан, мало в нем доброты, по крайней мере, по отношению к жене и теще, мечтает о малом — «надеть кожанку и пройтись в выходной день по селу в ней нараспашку»... Однако по мере знакомства с «крепкой» тещей-командиршей, ее угрожающе повелительным «Молчать!» в адрес зятя, и «толстомысой» тридцатилетней Соней, непрестанно жалующейся матери на мужа-голытьбу, пришедшего, — как они обе считают, — «на все готовенькое», со свойственным им накопительным инстинктом (в рассказе неоднократно упоминаются их сундуки) и «сажательным» тешиным рефлексом (она уже определила в тюрьму собственного мужа и предыдущего зятя), «малое» Венино начинает обрастать дополнительными смыслами, подчас многое объясняющими в характере, поведении героя, особенно его злость, грубость, обидчивость, агрессивность и даже мечту о кожаном пальто, и, что особенно примечательно, склоняющими читателя разглядеть антипода в «маленьком человеке» Вене Зябличком.

Безусловно, в рассказе присутствует ощутимая нота авторского подтрунивания над героем, особенно когда он, Веня Зяблицкий, разгневанный высокомерием и хамством тещи, «взмыл над землей от ярости» и

¹ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 102.

² Золотусский И.П. Час выбора. — С. 175.

«сверху, с высоты, скружил ястребом» на нее. Впрочем, это молниеносное преобразование «зяблика» в «ястреба» недолговечно: стоило Лизавете Васильевне накатать жалобу на зятя, как «ястреб» обернулся «воробьем подстреленным», настолько бессилен Веня перед тещиным натиском. И это только первая его неудача в попытке противостоять «крепкой» теще. Испить чашу горечи ему еще предстоит. Хотя, кажется, горестей на Венину долю успело выпасть предостаточно.

Так, из рассказа о жизни героя становится известно, что он сирота (отец погиб на войне, мать «надсадилась в колхозе»), «с десяти лет пошел работать», был прицепщиком, там его и «шаркнуло плугом по ноге», в результате чего Веня охромел. Тем не менее, он стал шофером и, не покладая рук, вот уже пять лет продолжает трудиться в колхозе, «выше нормы вкалывает», отчего «каждый праздник отмечают» его «как передового труженика». Все это вкупе: сиротство, хромота, необычайное трудолюбие, — несомненно, выступает основанием формирующегося по ходу повествования уважительного отношения к герою. Аналогично воспринимают Веню и его односельчане.

Читатель, впервые столкнувшись с ним, незамедлительно ощущает, однако, что герой Шукшина живет на пределе душевных сил, будучи беспрерывно оскорбляемым и унижаемым, — как это не покажется странным, — единственно родными ему людьми — женой и тещей. Но Веня, что немаловажно, не смирился со своей рабской участью в тещином доме, и это также поднимает его в наших глазах. А когда Соня, поддерживаемая матерью, добралась до его мечты — купила себе искусственную каракулевую шубу на деньги, откладываемые Веней на кожанку, герой взбунтовался против ненавистных родственников. Все дальнейшее, а именно Венина месть теще, безусловно, не более чем анекдот, курьез: воспользовавшись жадностью тещи, он заманил ее в уборную, а после дверь заколотил гвоздями. Однако подспудный смысл его эксцентричного поступка не имеет ничего общего с забавой ради смеха. К тому же «расправа» с тещей — это не только Венякин акт защиты достоинства и прав человека, но еще и суд, и одновременно приговор намерению индивидуальной воли единовластно распоряжаться чужими судьбами: «Посиди малость, подумай! — приговаривал Веня. — Сама любишь людей сажать? Теперь маленько попробуй на своей шкуре».

Конечно, в обвинительных действиях и словах героя немало детского простодушия. Присутствует оно и в выяснениях отношений Вени с женой Соней и в его наскоках на тещу, да и мечта о кожанке, в которой он в выходной день собирается пройтись по селу, и чтобы обязательно она была «нараспашку», — тоже какая-то детская. И в самом Вене Зябличком крепко засело что-то от ребенка, и, прежде всего, это желание видеть людей справедливыми. «Да мне не жалко!» — говорит он, вызванный по заявлению тещи в дирекцию совхоза, об истраченных деньгах на Сонину шубу. — «Но хоть один-то раз надо же и мне тоже чего-нибудь взять!»

Впрочем, только ли детскость стоит за взыванием Вени к справедливости, к равным правам живущих на земле? Нет, не только. В этой и других ситуациях в героя Шукшина хотя и стихийно, но отчетливо проступает то, что присуще зрелой, сформировавшейся личности, а именно

обостренное чувство самоценности, осознание своей отдельности и единственности в окружающем мире. И действительно, чем другим, как не твердым ощущением себя в мире можно объяснить его, — бесправного и помыкаемого, «молокососа» и «сопляка», — решительный отпор теще — вершительнице человеческих судеб — кого, когда посадить и где, кому и что пригодится? «Ты сперва посади!.. Потом уж я буду думать, где мне пригодится, а где не пригодится...», — бесстрашно бросает он ей в лицо, когда Лизавета Васильевна начинает пугать зятя тюрьмой, в которой, по ее циничному замечанию, придется к месту Вениных «пятнадцать лет трудового стажу». И разве не убежденность в значимости собственного «я» заставляет героя болезненно переживать напоминания тещи о его некрасивости, неумении наживать добро, а следовательно, об их с Соней неравности. Наконец, именно заговорившее в Вене «я» становится причиной испытанного им ужаса перед прокурором, поскольку сопряженное с личностным взглядом на мир углубленное сознание героя позволяет ему, на первый взгляд, простодушному и недалекому, почувствовать то, что несет людям власть (а прокурор есть лицо, облеченное властью), жаждающая расправы даже над таким, как Веня Зяблицкий, маленьким человеком, — это страх и насилие. Отсюда становится понятно, почему в финале рассказа, когда Веня остался в кабине машины один, без нечаянного попутчика, того самого «страшного» прокурора, ему стало «хорошо», «спокойнее как-то стало, лучше». Вместе с тем приобретенное героем драматическое жизненное знание помогло раскрыться и выразиться потаенным силам Вениной души. Соответственно, как справедливо писал В.Сахаров¹, всё не так просто с курьёзом у Шукшина. А главное, именно курьёз, являясь сюжетным ядром рассказа, вел читателя от частного комического происшествия в жизни героя к его индивидуальной судьбе и через неё — мысленно — к судьбе целой страны, оказавшейся во власти этих самых «страшных людей», с одним из которых случилось столкнуться Веня Зяблицкому и ужаснуться человеческой жестокости.

Рассказ «Мой зять украл машину дров!» лишний раз показал, что Шукшин не переставал быть «смысловиком», что человек, его жизнь и место в мире неотступно оставались в фокусе изображаемого писателем и что комизм у него сложен и неоднозначен, ибо зачастую сопрягается с трагедийностью. Впрочем, так уже было в рассказе «Как помирал старик» (1967) и в «Земляках» (1968), но с особой художественной выразительностью трагедия представлена в одном из самых пронзительных рассказов Шукшина — «Осенью» (1972).

Как и в первых двух здесь единственные и главные герои — старики. Это и понятно, ведь старость максимально оделена трагическим переживанием, ибо предельно приближена к смерти. В то же время в старости уходит всё наносное, остаются лишь главные вещи, подлинные ценности: хлеб, работа, думы о близких, о прожитой жизни. Именно на этом и сосредоточены герои рассказов «Как помирал старик» и «Земляки». И совершенно неожиданное содержание рассказа «Осенью», где речь идёт о любви, неутраченной, страстной, всепоглощающей, обрекающей

¹ Сахаров В. Жизнь, оборвавшаяся на полуслове... // Сахаров В. Обновляющийся мир. Заметки о текущей литературе. — М., 1980. — С. 207.

паромщика Филиппа Тюрина на непреходящие страдания. Однако центральная повествовательная ситуация ещё более трагически заострена тем, что герою суждено в один из сентябрьских дней перевезти на другой берег — и в прямом, и в переносном смысле — любимую Марью, о которой «всю жизнь сердце кровью плакало и болело» и с которой жил долгие годы в своём сердце. Теперь же он перевозил на пароме её мёртвую, а потому «мысли вихлялись в голове» Филиппа, «не собирались в скорбный круг». Однако стоило ему заглянуть в стоявший в кузове машины гроб, как тотчас «круг» сложился, и вместе с ним стала очевидной разверзшаяся в Филипповой душе пропасть сиротства, ибо терял он Марью во второй раз (первый случился в молодости, когда Филипп, активист, борец с засильем старых нравов, отказался от венчания в церкви, Марья же по-инному не согласилась, и распалась их свадьба) и уже навсегда.

Кульминацией в рассказе является столкновение Филиппа с Павлом, мужем Марьи, не позволившим ему с нею проститься. При этом каждый из них сознаёт, что был обойден в жизни счастьем, и в результате оказалась «побирушкой»: Филипп — потому что потерял Марью и все последующие годы, по словам Павла, «скулил... как пёс, за воротами» о любовном подаянии с её стороны, однако так и не случившемся; Павел — потому что Марья осталась без Филиппа, и в этой ситуации он вынужден был жить также ожиданием милостыни возможной Марьиной любви. И эта боль не случившейся любовной гармонии разом обрушилась в день похорон на двух стариков, заставила их излить взаимные обвинения, а затем остаться каждому по отдельности, со своим горем. Однако в предпоследнем абзаце рассказа трагическая нота звучит с ещё большей силой, обусловленная мыслью о необратимости времени и безвозвратности даже тех крох счастья, которые Филипп и Павел имели, пока Марья была жива: один мысленно лелеял её образ, другой жил подле неё. Теперь же им ничего не оставалось, как только принять обстоятельства жизни — «как-нибудь дожить», «да тоже собираться — следом» за Марьей.

Между тем в рассказах Шукшина присутствует и обратная ситуация, связанная с нежеланием героя принимать уготованную судьбой жизненную участь. Как говорит об этом Тимофей Худяков: «Так бы вот встал на четвереньки, и зарычал бы, и залаял бы... Может, заплакал бы» («Билетик на второй сеанс», 1971). И тогда он решает переиграть положение вещей, чтобы снять измучившее душу несовпадение жизни, как она есть, и жизни, как она ему представляется, для чего обращается к привидевшемуся ему Николаю-Угоднику с просьбой «родиться... ишо разок!»: «Пусть это не считается, что прожил — родите-ка вы меня ишо разок. А?» Но поскольку натура Тимофеева мелка до чрезвычайности, — он, будучи кладовщиком перевалочной товарной базы, и «приворочивает», и, когда нужно, умеет всякого «обвести вокруг пальца», — то и его попытка начать жизнь с чистого листа оборачивается фарсом. А всё потому, что Николай Угодник, перед кем Тимофей стоит на коленях и, глядя в его «святые глаза», жалуется на то, что «жизнь-то не вышла!», оказывается ненавистным тестем, которого он мечтает в другой жизни «законопатить... за язычину его», о чём и сообщил доверительно Тестю-Угоднику. Однако в конечном счёте Тимофей просит за случившееся прощение у тестя («Про-

сти за комедию-то. Прости великодушно»), хотя объяснить свой поведение он не может: «Я б честно сказал, только не знаю, чего такое со мной делается». Возможно, — считает Тимофей, — он «пристал так жить», как живёт. И за этим признанием героя вдруг явственно проступают очертания трагедии бессмысленного человеческого существования.

Вообще тоска по осмысленной жизни — это «родимое пятно» шукшинских героев, в особенности «чудиков». Но они потому и чудят, что в душе не соглашаются с жизнью «чудовищно лишенной смысла»¹. Между тем их чудачества могут вызвать целую амплитуду колебаний в наших чувствах: от смеха до слёз, — настолько в шукшинских героях переплетено, перепутано низкое и высокое². Особенно примечателен в этом отношении Бронька Пупков из рассказа «Миль пардон, мадам» (1967).

В своей деревне Бронька считался известной «персоной», но не потому, что «охотник был умный и удачливый» и «стрелок редкий», а эдакий местный «Калиныч» для городских, приезжающих поохотиться: «легкий на ногу и на слово», он уходил с ними на три дня, на четыре, на неделю, и, — что особенно важно, — не только делал это с неизменным удовольствием, но «ждал городских охотников, как праздника». «Праздника», преображающего и его существо, и его существование.

С наступлением последнего дня охоты, когда её участники справляют «отвальную», Бронька Пупков, будучи хорошим рассказчиком, имеет возможность приступить к главной своей истории — о покушении на Гитлера. Истории совершенно фантастической. Однако без этой байки жизнь Броньки лишится смысла. Ведь всякий раз приступая к повествованию, опьяненный воображением, он возносится над собой, заурядным и усредненным, чьё имя, согласно мнению жены, — «дурак беспальный», «харя неумытая», «скот лесной», отлетает далеко от мира, где он лишь «Пупок», в то время как в рассказе о своём покушении на Гитлера исключительно герой-освободитель. Отсюда вдохновенное вранье для Броньки желаннее унылого прозябания, поскольку только час вранья, как ни парадоксально, даёт ему почувствовать себя человеком. А потому в читательском сознании не остаётся места для безразличности к деревенскому Хлестакову, но лишь сочувствию к человеческой душе, уязвленной собственной незначительностью, и ещё убежденности в том, что жизнь человека должна быть освещена высоким светом.

К этому свету пытается прорваться и Максим Яриков («Верую», 1970). Однако в отличие от Броньки Пупкова, предпочтшего вымысел реальности и поэтому бесчувственного к окрестной действительности, бессознательно — в беспробудном пьянстве — проживающего дни до очередного «праздника», герой рассказа «Верую» мучительно переживает пустоту своего существования, отвечая на неё «болезнью» души — всеохватной тоской, выливающейся в агрессивные чудачества. Ему мало иметь дом, мотоцикл, корову и телевизор, ему подавай ответы на беспрестанные «Зачем?».

Мается тоской и Сёмка Рысь («Мастер», 1969), и тоска его — от «узос-

¹ Беляя Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 96.

² Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. Статья первая. — С. 20.

ти душевного проявления»¹ в жизни и в самих людях. Что же касается Генки Пройдисвет, то его тоска напрямую связана с желанием понять себя и подлинные жизненные ценности.

Вообще когда судьбы шукшинских чудиков выстроились в достаточно внушительный ряд, стало понятно, что в основе этих судеб — таких разных! — неумолимо действует, в сущности, одна и та же формула: чудики никак не могут найти своё место в жизни, как бы высоко и далеко «не залетали» они в собственных мечтах и устремлениях. Отсюда и тоска, и маета, которые, порой кажется, просто не вынести. Вот когда становятся понятными причины их дури, куража, дикого пляса...

«Крепкие» люди. Итак, чудики-«журавли» тоскуют и маются. А что жизнестойкие, упёртые взглядом в землю «синицы»? Каким предстаёт этот человеческий характер в художественном мире Шукшина? Прежде всего, в нём отчётливо проступает такая характерная доминантная черта, как «крепость»: «крепкий мужик» Шурыгин из одноименного рассказа, «вся очень крепкая» Венина тёща Лизавета Васильевна («Мой зять украл машину дров!»). В числе «крепких» — в первую очередь из-за «крепкого взгляда на жизнь» — «хозяин бани и огорода», деревенский делец Баев, «свойак Сергей Сергеевич», тесть Ивана Дегтярёва Наум Кречетов... Их откровенная конфликтность с «чудиками», раздражающими своим простодушным, открытым, бескорыстным отношением к миру, преимущественно проявляется в форме речевой агрессии², ибо «крепкие» люди и «чудики» постоянно пребывают в состоянии идейного спора. И хотя чудикам тоже не всегда хватает выдержки, однако их оппоненты, — как им и полагается, — держат удар крепче, главным образом, за счёт выбора тактики общения: оскорблений, упрёков, обвинений, наконец, угроз, — непосредственно провоцирующей конфликт. При этом «крепкий» мужик бригадир Шурыгин в диалогах с односельчанами выказывает не только пренебрежительное отношение к людям («Я вам прижму хвосты-то...»), но и вполне отчётливое желание повелевать ими: «Шурыгин вдруг почувствовал себя важным деятелем с неограниченными полномочиями». Отсюда, столкнувшись с сопротивлением односельчан разрушению местной церкви, он впал в такое неистовство («затрясся, побелел», «заревел», «заорал»), которое заставило знавших его людей «удивиться» и «примолкнуть». Хотя понятно, что победа Шурыгина — церковь XVII века превратилась «в безобразную грудку кирпича» — мнимая: ему противостоит весь деревенский люд, и он не забудет «подвига» своего земляка. Впрочем, Шурыгин и сам понимает это.

«Демагогствующие». Помимо агрессии «крепких», шукшинские герои испытывают не меньший по силе напор демагогов, людей, исполненных гордого сознания собственной правоты, непогрешимости и особого права поучать других, зачастую своих собеседников.

Явление социальной демагогии претило Шукшину, поэтому ему хо-

¹ Золотусский И.П. Час выбора. — С. 174.

² Хисамова Г.Г. Социально-психологические типы языковых личностей в рассказах В.М. Шукшина // Сергеева Л.А., Хисамова Г.Г., Шаймиев В.А., Яковлева Е.А. Антропосфера дискурса. — Уфа, 2007. — С. 80.

телось разобраться в духовной организации «демагогствующих», чему и посвятил он ряд рассказов — «Срезал», «Ноль-ноль целых», «Бессовестные», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Генерал Малафейкин» и др., показав, что, прежде всего, демагог озабочен значимостью своей персоны, и это проявляется в навязывании личного мнения посредством поучений, советов и даже приказов. Подобное происходит с Макаром Жеребцовым, преувеличивающим авторитетность собственного жизненного опыта, а потому стремящимся «учить жить» окружающих. Но особенно примечательная ситуация изображена в «Бессовестных» (1970) — по природе курьёзная, но, как и в прочих рассказах Шукшина, конечным смыслом не укладывающаяся в простой комизм. Хотя исток её, безусловно, — в анекдотичном развороте событий. Это история неудавшегося сватовства, причем, единственно по причине метаморфозы свахи: из традиционной устроительницы будущего брака она становится его яростной разрушительницей. Что же произошло с Ольгой Сергеевной Малышевой, старой приятельницей старика Глухова, обратившегося к ней с просьбой сосватать ему старуху Отавину?

В этом «редкостном сватовстве», возможно, не обошлось без обыкновенной женской ревности. Впрочем, в селе помнили о случившейся — в далёкой молодости — у Ольги Сергеевны любви к «орлу-комиссару», где-то сгинувшему «в кровавой тогдашней мешанине». Замуж она больше не вышла, утверждая, что «все мужики не стоят мизинца её незабвенного комиссара». Так и коротала свой век в одиночестве. Правда, она подружилась с Глуховым. К тому времени схоронивший жену, он помогал ей по хозяйству. Однако дальше дружбы дело не пошло, хотя к тому были основания. Однажды, будучи молодым и подвыпившим, он признался, что любил её. Но Ольга Сергеевна «рассердилась, заплакала», вспомнила комиссара и с тех пор они к этой теме не возвращались. Теперь же она смотрела на новоиспеченного жениха «с каким-то скрытым враждебным значением»!

Без сомнения, она его ревновала к Отавихе. Именно ревность помешала Малышевой исполнить обязанности свахи. Однако то, что случилось во время так называемого сватовства — это, прежде всего, результат эгоистичного и вздорного характера героини, а главное, свойственного ей чрезвычайного самомнения. Как говорит о ней Глухов: «Всех бы она переделала, перекроила. Всех бы она учила жить, всех бы судила». Так всё и случилось: Ольга Сергеевна «учила и судила», а ещё укоряла и осуждала сидящих перед ней сверстников — семидесятилетних стариков — за дурной пример молодым, за отсутствие ответственности перед народом («Народ сил своих не жалеет — трудится, а вы — со свадьбой затеетесь... на выпивку людей соблазнять и на лёгкие отношения. Бессовестные»), за потерю совести («Как же вы после этого на белый свет глядеть будете? А? Да люди всю жизнь живут одинокие...»). Причем, делала она это, — замечает Шукшин, — «с какой-то необъяснимой жестокостью».

Собственно здесь раскрывается ещё одна доминантная черта демагогической личности, и, соответственно, героя-демагога, который в парт-

нере видит прежде всего средство самоутверждения¹. В случае с Ольгой Сергеевной Малышевой — самоутверждения «с необъяснимой жестокостью» и ещё — «от всего сердца, наболевшего тайной какой-то болью». Что же это за «боль», которая явилась причиной разрушения возможно-го союза двух старых людей? Боль за обойденность жизнью, а с нею — любовью, счастьем, заботой. Отсюда в рассказе о сватовстве, в принципе завершившимся стыдливым бегством — из дома Ольги Сергеевны — в разные стороны незадачливых жениха и невесты, появляется светлая, великая, напоминающая «Старосветских помещиков» Гоголя, печаль²: «Но прошло много-много лет, всё забылось, всё ушло, давно шумела другая жизнь, кричала на земле другая — не ихняя — любовь...» И в ответе этих слов явственным становится непреодолимое одиночество героини. И необычайно её жаль.

У Шукшина, однако, есть рассказ «Срезал» (1970), в котором писатель более категоричен в оценке героя-демагога, ибо Глеб Капустин, — осознанно и с нескрываемым удовольствием глумящийся над человеком, — выглядит не только жестоким, но даже страшным³. Что же движет им, почему он взял на себя неблагоприятное обязательство в свободное время развлекать мужиков публичным посрамлением «трудными вопросами», вроде того: «Как теперь обстоит дело с проблемами шаманизма в районах Крайнего Севера?» или ещё чище: «Как новейшая философия определяет понятие невесомости?» — деревенских выходцев, добившихся разных степеней жизненного успеха, когда они приезжали в родные места? Сам Глеб считает, что он делает нужное дело — «осаживает выскочек», ставит их на свои места. И, нужно заметить, в определенном смысле он прав. Разве не случалось, что свои, деревенские, кто выучился в городе и опять вернулся домой, — по словам Алёши Бесконвойного, — «норовили выше людей глядеть», чем глубоко обижали земляков, задевали их гордость, чувство собственного достоинства. Такого рода обида, возможно, и подтолкнула Глеба Капустина к дискуссиям со «знатными гостями», чтобы те могли наглядно убедиться, что «тут» — в деревне — «тоже микитят».

Изображая схватку «народного защитника» Глеба с очередным визитёром в деревню Новую — сыном старухи Агафьи Журавлёвой, кандидатом наук, Шукшин стремится быть объективным. Прежде всего, потому, что имел представление о подлинной интеллигентности, отчего довольно строго судил о поведении кандидата Журавлёва в споре с Глебом. В то же время Шукшин не понаслышке знал и о глебах капустинных; ему — выходцу из деревни — самому приходилось сталкиваться с ними и выслушивать незаслуженные претензии в свой адрес. Вот и городской гость из рассказа «Срезал» оказался под градом необоснованных, безапелляционных обвинений местного «умника», малообразованного и непомерно самонадеянного. Но главное — это Глебов выбор тактики ведения спора, преимущественно нацеленного на унижение и оскорбление

¹ Хисамова Г.Г. Социально-психологические типы языковых личностей в рассказах В.М. Шукшина. — С. 86.

² Сахаров В. Жизнь, оборвавшаяся на полуслове. — С. 207.

³ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 95.

противника, что не может не вызвать ответной духовной реакции читателя — его неприятия воинствующей злобности, мстительности, амбициозности, заносчивости в невежестве, пренебрежения и даже ненависти к людям. Потому и страшен Глеб Капустин. Как страшен и Спирька Расторгуев («Сураз», 1970) — всё той же попыткой покуражиться над другими, не такими, как он.

Спирька, однако, — не из разряда Капустиных, не демагог. Хотя с этим психологическим типом его сближает живущий в нём комплекс неполноценности, оборачивающийся желанием вышеупомянутого куража. И тем не менее характер героя «Сураза» более сложен, более проблематичен, и что ещё необычайно важно, — он вызывает тревожное чувство, обусловленное гораздо большей, по сравнению с «чудиками», терзающей героя тоской, обрекающей на неразумные поступки, подтачивающей душу, и в конце концов заставляющей растрачивать жизнь понапрасну.

Появление такого героя, как Спирька Расторгуев, — закономерное звено перемен в позднем творчестве Шукшина, связанных, прежде всего, с изменившимся мироощущением писателя. В первую очередь он требует от себя «потрезвее взглянуть на жизнь» и объясняет почему: «Это необходимо хотя бы из уважения к тому самому человеку, о котором мы пишем, снимаем фильмы. Может быть, высшая форма уважения к человеку и заключается в том, чтобы не скрывать от него, каков он есть на самом деле. Говорить всё — не одни только подслащенные комплименты, а полную правду, какой бы горькой и жестокой она ни была...»

«Теперешнего» Шукшина «не устраивает» «однообразно-почтительное» отношение к сельским героям. «Неохота уже так писать». Кроме того, — считает он, — «про сельских людей — якобы непременно чистых душой и невинных телом — писать становится всё сложнее», потому что «жизнь меняется». Отсюда, — замечает Шукшин, — и «отношение к герою меняется. Да и герои-то, похоже, тоже меняются. Напрашивается сатирическая струя. Из души рвётся разговор горький, немного даже ожесточенный». А состоялся он в рассказах сборника «Характеры» (1973) и в «Калине красной» (1973).

«Вести совсем другой разговор». Как отметил исследователь кинематографического творчества Шукшина В. Фомин, настроение «перейти на иной режим работы» овладело писателем, однако, вовсе не в последние годы его жизни. Он стремился к этому всегда. Другое дело, что в поздних его произведениях это устремление к более глубоким пластам жизни, к работе «более трезвой и беспощадной» выявилося рельефнее и полнее, чем в раннюю пору¹.

Новый герой окончательно откристаллизовался в шукшинских «Характерах», заметно отличающихся не только от всего прежнего сухостью и резкостью повествовательной манеры, но и едкой, убийственной иронией в изображении героев. Ибо большинство персонажей этого сборника — уже не «странные люди», а мелкие и часто подлые людишки², подобные бригадиру тракторной бригады Шурыгину, ни с того ни с сего решившему свалить старую, единственную в селе церквушку («Крепкий

¹ Фомин В. Пересечение параллельных. — С. 352.

² Там же. — С. 326.

мужик»), или тому новенькому, появившемуся в больничной палате, где лежит тихий, безвредный дурачок Боря. «Я пацан с весёлой душой», — заявил он о себе и, вручив слабоумному Боре сигарету вместо конфеты, заставил его сжевать её всю без остатка. «Ешь-ешь, Боря, она сладкая...» («Боря»).

Вместе с тем «Характеры» представляют читателю «болевого» Шукшина. Боль же писателя сопрягалась с осознанием последствий духовного вакуума в человеке и составляла эмоциональный стержень сборника. Пик этой боли — судьба Спирьки Расторгуева, героя сродни стихийным лесковским персонажам, таким как Иван Флягин («Очарованный странник»), не знающим точки отсчета, от которой исходит решение, что есть добро и что есть зло. Вернее, таким исходным центром для молодого Флягина и Спирьки является любое их хотение. А потому живут они, сполна отдавшись буйству заключенных в них сил, взрыву чувств, нисколько не задумываясь, что те несут в своем потоке разное — в том числе и тёмное — содержание. Это не важно Спирьке ещё и по той причине, что, не имея в своём сознании никаких моральных тормозов, он ни перед чем не остановится. Спирька — «широкий человек», способный на решительные чувства и не менее решительные действия. Так, влюбившись в молоденькую учительницу пения, с ходу пошёл в атаку, и, встретив сопротивление (муж Ирины Ивановны только с крыльца его толкнул — а у него уже «мелькнуло в голове: “Убью”»), не раздумывая, взялся за ружьё. И убил бы... Если бы не «закричала» учительница, не «поползла» к нему, «протягивая руки»... Но и пережить своего позора (избил его учитель, жестоко, уничижительно) Спирька не смог — застрелился в лесу, на «весёлой полянке». Там его и нашли спустя три дня. Однако стрелялся он не в аффекте, а потому что «собственная жизнь вдруг опостылела, показалась чудовищно лишённой смысла». Тем самым Шукшин с нескрываемой горечью напомнил нам, что нередко отсутствие у красивой, сильной, доброй натуры духовной ориентации и осмысленной цели становится основанием её трагических решений и поступков.

«Болезненная» мысль Шукшина о нереализованной душе, неосуществлённой личности, которая, оказываясь, придумывает иллюзии, выискивает суррогаты, чтобы заполнить духовный вакуум, компенсировать свою человеческую недостаточность и таким образом утвердить себя в собственных глазах и в общем мнении¹, нашла воплощение и в своего рода «маленькой повести» «Штрихи к портрету. Некоторые конкретные мысли Н.Н. Князева, человека и гражданина» (1973) — «своеобразном эпиллоге к книге “Характеры”»².

Герой повести Н.Н. Князев безмерно страдает от непонимания окружающих. И одновременно в нём присутствует чувство какой-то болезненной неопределённости. Иначе как объяснить его озлобленные сетования на «общение с человеческой глупостью и тупостью»? Тем самым, исходя из заявленного конфликта, читатель предполагает увидеть в герое умного,

¹ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы. Т. 2. — С. 88.

² Соловьев В. Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. Статья первая. — С. 25.

тихого, скромного, обижаемого и даже отторгаемого людьми человека. А Князев в действительности оказывается человеком малообразованным, неуравновешенным, грубым и, главное, непомерно амбициозным. Что же могло стать причиной подобного состояния героя?

Однажды Князев обнаружил, что его, посвятившего себя решению грандиознейшей задачи государственного устройства, никто не видит! И тогда возроптал «маленький человек»! Но его «ропот» выливается в нескончаемое ерничанье, жалобы, поиски виноватых, безжалостное отношение к близким (как уничижительно говорит он о жене: «...не надо было жениться. Пожалел дуру...»). Князев не просит, а требует понимания. Хотя глаза выдают глубоко затаённую «мольбу и тревогу» и «слабую надежду, что его хоть раз в жизни дослушают до конца...» «И голос его был такой обиженный, такая в нём чувствовалась боль и грусть...»

Собеседник Князева Кайгородов называет его «необычным человеком». Однако этот герой не из числа шукшинских «чудиков» и вот почему. Чудики у Шукшина никогда не настаивают на своём чудачестве, а просто изо дня в день — как Алёша Бесконвойный — живут сообразно своему, странному для окружающих, кодексу жизни, считая его вполне обычным. Князев же жаждет признания собственной правоты, не замечая, как при этом он обижает и унижает невольно оказавшихся на его пути людей. «Дура! Дура ты пучеглазая!.. — кричит он на служащую почты, посмевавшую предложить ему не отправлять в центр посылку с записями о государстве. — Что ты сидишь квакаешь!.. Ты хоть «государство» напишешь правильно? Ведь ты же напишешь «гасударство»!» А когда в разразившийся скандал вмешивается некий Сергей Николаевич, ему тоже достаётся от Князева: «Разберись, Сергей Николаевич, может в твоей тышке хоть полторы извилины есть...» Впрочем для себя герой уже «давно понял, что здесь, в райгородке своём, он не найдёт никого, кто оценил бы его большую сложную работу», над которой он «сох» дни и ночи напролёт.

В этом жалком провинциальном телемастере, мнящем себя современным Спинозой, в той или иной степени обнаруживаются предыдущие шукшинские «мыслители», такие как зять старухи Кандауровой («Письмо»), который «всё думает чего-то, газетами без конца шуршит», или «башковитый» старик Баев («Беседы при ясной луне»), — по причине своей башковитости считающий себя не крестьянского замеса, молодой юрист Ваганов, что «сам не свой: весь в мыслях», увлечённый политикой паромщик Филипп Тюрин... Хотя больше всего в Князеве от вьедливого резонёра Глеба Капустина и ещё — от «непротивленца» Макара Жеребцова с его неистребимым унтерпришибевским духом и опасными замашками. Ведь от мыслишек Князева тоже подчас оторопь берёт. Так в автобиографии, приложенной к «Трактату», он задаётся следующим вопросом: «А что было бы, если бы мы, как муравьи, несли максимум государству?» И отвечает: «Когда я вдумался во всё это, у меня захватило дух. Боже мой, что же мы делаем! Ведь мы могли бы, например, асфальтировать весь земной шар! Прорыть метро до Владивостока, построить лестницу до луны!»

Вместе с тем Шукшин не озадачивается абсурдностью аберраций «философского сознания» героя. Его внимание сосредоточено, главным

образом, на существовании Н.Н. Князева, которое тщится выдать себя за какую-то духовность и в итоге обнажает зияющую пустоту человеческой жизни, а вместе с ней и человеческой души. Именно этот «итог» определил смысл обострившейся душевной боли у позднего Шукшина и душевных терзаний его героев, сознающих невозможность жить, когда душа заполнена «не тем»¹. Этот мучительный вопрос будет задан нам с экрана — в «Калине красной». Судьба Егора Прокудина — горький и мужественный ответ на него самого Шукшина.

«Чтобы не потеряться». Киноповесть «Калина красная» Шукшин написал в больнице. В апреле 1973 года её опубликовал журнал «Наш современник». А в мае Шукшин спешно отбыл из Москвы вместе со съёмочной группой студии «Мосфильм», запустившей «Калину красную» в производство. Картина имела большой, неподдельный успех. Однако это не исключило и многочисленных зрительских несогласий, высказанных в письмах автору «Калины красной». Они касались прежде всего главного героя, его истории, характера, его «циничных реплик», «отвратительных манер» и прочее. Но были отклики и другого рода — в первую очередь возражения против смерти Егора: «...он, мол, уже всё осознал, надо было, чтобы он женился и стал честным тружеником»². Между тем Шукшин не представлял иного финала прокудинской жизни — жизни «разменянной на пятаки», растроченной попусту. Отсюда и финал своего фильма он не видел другим. «Но при этом, — пишет кинокритик В. Фомин, — судьба Егора Прокудина и всё, что за ней стояло, настолько волновали, настолько больно ранили самого Шукшина, что он был поглощён ею весь без остатка. Даже потом, когда «Калина красная» была уже закончена, Шукшин не «остыл» и не мог спокойно думать о судьбе Егора. Известен случай: когда снимали интервью с Шукшиным для телевизионной «Кинопанорамы», он, рассказывая о Егоре Прокудине, заплакал сам...»³ Хотя не считал, что обошёлся с ним несправедливо: «Очевидно, мы за всё в самом деле должны платить в жизни, и при всём при том, что нам иногда жаль прямо так глядеть и видеть, как человек погибает, но сила разума нам должна говорить, что, если случилось непоправимое, что, если случилось необратимое, приход к такому финалу, к такому концу жизни должен состояться всё равно; он должен состояться, и он состоялся»⁴.

И в этом плане сюжет «Калины красной» таил в себе определённую опасность, которая заключалась в том, что история героя сама по себе уже подталкивала к нравоучительству и назиданиям: «Не делайте так, как поступал Егор. Не ходите по его дорожке...» Отсюда самая сложная задача Шукшина состояла в том, чтобы «разрушить», «преодолеть» внешний — криминалистический — сюжет, перевести разговор в иную, бо-

¹ Аннинский Л. Тридцатые — Семидесятые. Литературно-критические статьи. — С. 263.

² Шукшин В. Если бы знать... Беседа с корреспондентом газеты «Правда» // Шукшин В. Я пришёл дать вам волю. Публицистика. — Барнаул, 1991. — С. 442.

³ Фомин В. Пересечение параллельных. — С. 334–335.

⁴ Шукшин В. «Я родом из деревни...» Беседа с корреспондентом газеты «Уни-та» // Шукшин В. Я пришел дать вам волю. Публицистика. — С. 433.

лее важную плоскость: рассказать не о злосчастной судьбе «рецидивиста» а о неудавшейся, обесмысленной, никчемной жизни. Однако тема человеческой жизни, по признанию Шукшина, волновавшая его необычайно, в «Калине красной» сопрягается с не менее важной для писателя темой души человека, являющейся предметом не только его художественного исследования, но и неутихающей личной тревоги¹ — особенно за душу погибающую. Автор «Калины красной» хотел показать, как не устроена она, как мается и ищет своего места, и тянется туда, где почует спасение.

Шукшин отмечал: «По разному гибнет душа: у иного она погибла, и он этого и не заметил». Чего нельзя сказать о Егоре Прокудине: он как раз сознаёт, что его душе недужится, хотя и говорит об этом, ёрничая, явно играя на публику: «моя многострадальная душа», «она плачет», «тесно ей там» («он рванул рубаху»). Впрочем, в данной ситуации показательно реакция Губошлепа, которому, как видно, давно знакомы и определённно не нравятся душевные страдания Егора: «"Опять ты за старое, Горе?" — спросил он». Но чем, собственно, может раздражать главаря воровской «малины» старинная «болячка» Горя-Егора? Тем, что у «рецидивиста, ворюги несусветного» есть душа и она болит. Болит от того, что завалена хламом блатной жизни. Однако Егору это ещё неизвестно. Ясно ощутима только боль («Нет, она плачет! — остервенело сказал Егор, — ...плачет!»), которую он пытается заглушить «праздниками для души», но опять-таки на блатной манер, — «малиной», «бардальеро». Осознание причины болезни души — «не тем» она заполнена — придёт к Егору, когда он встретится с Любой Байкаловой, пробудившей то здоровое, что всегда было в нём и только на время оказалось придавленным — и потому забытым — хламом воровской жизни. Но ещё до Любы он слышит, чувствует свою душу, иначе не вспомнилась бы в разговоре с начальником выходящему на волю Егору корова, с утратой которой покатилося под горку — прямо в лапы Губошлёпа — судьба деревенского парнишки, ушедшего из дома от голода мыкать по свету горя. Правда, говорит Прокудин о своих жизненных планах, — «думаю заняться сельским хозяйством», «я же ведь крестьянин», — достаточно наигранно, легко, несерьёзно. В самом деле, какой из вора крестьянин! И вместе с тем он пока не понимает, что окажись эти планы всамделишными, дороги в прошлое для него нет. Но всё так складывается, что иного пути у Егора тоже нет. И этот очередной виток судьбы героя писателем художественно мотивируется.

Так, в начале повести выстраивается рельефная оппозиция *природного мира*, с которым Егор Прокудин в прямом изначальном родстве, и *мира «малины»*, вменённого ему в детские годы жизненными обстоятельствами, прогнозирующая внутреннюю склонность героя к изменению траектории собственной судьбы. Это выражается в радостном переживании Прокудиным открывшейся ему за воротами колонии картины весны: вдыхаемого «всей грудью весеннего воздуха», белого «свечения» берёзового леса, окаймленного чернотой земли и голубизной неба, распахнутого во ширь простора, и противостоящего ей «вонючего», «сокрытого» во-

¹ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 106.

ровского логова, берущего в тиски и без того стеснённую Егорову душу. Тем самым нетрудно понять, какой мир может стать для него неоспоримо благотворным. Но одновременно в выборе Егором природного мира, земли, деревни заключается неотвратимая трагедия, завершившая его судьбу смертью. Что же обусловило эту трагедию? Что лежит в её основании? Как говорил сам Шукшин — предательство. «Так случилось, что он ушёл от корней, ушёл от истоков, ушёл от матери. И, таким образом, уйдя — предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен был поплатиться...»¹

Тогда, весенним вечером, на вокзале, у сидящего «на своём деревенском сундуке» парнишки, не знающего «куда деваться», всё могло сложиться иначе, — не испугайся он первой серьёзной трудности («Один на земле остался...»), не откликнись на приглашение Губошлёпа «играть» в жизнь, а не жить, тем самым захлавив собственную душу и совесть. Однако именно с этой, пусть даже бессознательно выбранной воровской дороги «искривилась», как говорит Шукшин, жизнь Егора, «потекла по законам ложным, неестественным»² — «до кровавого конца, до пули в живот от своих же, только уже не своими они были»³. Впрочем, здесь дело даже не столько в физической смерти героя, сколько в его крахе нравственном, духовном. Шукшину важно было донести до читателя мысль о том, что, разорвав со своими корнями, забыв о своём родстве с землёй, Егор, как любой другой в этой ситуации, лишился житейского «запаса прочности», который даёт человеку связь с малой родиной⁴, «потерял то дорогое, что обрёл от традиционного воспитания, что успел понять, что успел полюбить», и в результате «остался один»⁵. Не случайно он ощущает себя чужим в мире, волком среди людей, да и окружающие люди кажутся ему волками. Отсюда Прокудин такой напряжённый, острый, подозрительный, злой. Как говорит Губошлёп Люсьен, жалеющей «плачущую» Егорову душу-«голубку»: «Смотри, не клюнула бы эта голубка... А то клюнет».

Не меняется Егор и в новой жизни: окружённый доверием и добротой, продолжает оставаться самим собой — с вечной душевной мерзлотой. Но ведь будучи родом из крестьян, — как он говорит о себе, — Егор должен помнить о народной сердечной теплоте к оказавшемуся в несчастье. Он же, Егор Прокудин, и в первую очередь его душа как раз в беде, — это он точно знает, да видно успел забыть в «малине», как в народе ведётся. В этой связи важно отметить, что на всём протяжении повествования Шукшин не изменил «глубокому, давнему чувству справедливости, перед которым, — говорил писатель, — я немею»⁶, — в отношении своего героя. Справедливость же, считает Шукшин, заключает в себе помимо

¹ Шукшин В. Я родом из деревни... — С. 432.

² Шукшин В. Если бы знать... — С. 443.

³ Золотусский И.П. Разин у Шукшина // Золотусский И.П. Трепет сердца. — С. 119.

⁴ Шукшин В. Слово о «малой родине» // Шукшин В. Я пришёл дать вам волю. Публицистика. — С. 430.

⁵ Шукшин В. Я родом из деревни... — С. 443.

⁶ Шукшин В. Слово о «малой родине». — С. 426.

милосердия *возмездие*, настигающее Егора именно тогда, когда он вспомнил о забытой им в угаре блатной жизни старушке-матери. Писатель прямо говорил, что встреча с нею стала «потрясением» для Егора и «вывела его мятущуюся душу на вершину понимания. Он увидел, услышал, узнал, что никогда не замолить ему величайшего из человеческих грехов — греха перед матерью, что никогда уже его больная совесть не заживёт». Вот почему именно с этой минуты в него вселяется некое безразличие ко всему, что может отнять «у него проклятую им же самим собственную жизнь»¹. Так, он не боится пойти один против бывшего мужа Любы и его троих дружков, идёт с гаечным ключом против пистолета, не зовёт никого на помощь, иначе, отрезает себе путь к спасению, «зная, — по мысли И.Золотусского,² — что другого конца для него нет, что всё он в себе изжил, всё истратил и пришла пора» подвести черту под своей беспутной жизнью, в которой ему никто не был нужен и он никому.

И только «добрая и ясная» Люба Байкалова растопила спасительным теплом Егорову душевную остуду, вызвала из глубин сознания, казалось, давно забытое, хотя и совсем небольшое, но, — как в том отдаёт себе отчёт Егор, — единственно настоящее в его «длинной» и такой «разной» жизни: «корову Маньку, да как с матерью носили на себе берёзки, чтобы истопить печь...» А ещё Любаша, Любушка, Любовь... побуждает его учиться жить: в семье, в труде, в заботе о ближних... Как Егор говорит ей после встречи с матерью: «Ничего, Любаша!.. Всё будет в порядке! Голову свою покладу, но вы у меня будете жить хорошо. Я зря не говорю!»

Конечно, между ними ещё нет любви, а только её предчувствие. Но какой неизбывной, затаённой нежностью исполнены их души! Нежностью, заставляющей Егора почувствовать «ласковую незримую ладонь, гладившую его по лицу», отчего оно «потихоньку утрачивало обычную свою жестокость», а Любу — сокрушённо плакать от непомерной жалости к этому заблудившемуся в самом себе человеку.

И действительно, Егору зачастую трудно понять себя, равно как и окружающих людей Егора. Прежде всего потому, что он «странен», непохож на них. Но от этого труднее всего Егору. Ему все сулят «нормальную жизнь», как у «всех»: работа, семья, дом, а он всё тоскует, всё мечется, не может — и не будет — жить, как «все»³, жизнью усреднённой. Он не признаёт покоя (и отдыха тоже) и поэтому в душе не верит, что сможет «остановить свой постоянный бег по земле». Пытается найти своему «беспокойству» объяснение и не может. Знает только, что душа его «наскипидаренная какая-то», упряжи не знает, а потому «заведёт... куда-нибудь». Но Егор согласен на любую неизвестность, лишь бы была она пряной, острой, хмельной, вольной, сладостно-весёлой, словом, радостной.

Однако все «забеги в ширину» как раз радости Егору не приносят. «Бардельеро» замышляется им как своеобразный прорыв, выход души за кромку обыденности, в праздник — безудержное буйство сил и вели-

¹ Шукшин В. Если бы знать... — С. 444.

² Золотусский И.П. Разин у Шукшина. — С. 120.

³ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 112.

кую стихию безрассудства, но оборачивается, причем, не без влияния его «захламленной» души, обычным — как в «малине» — застоьем с обильным возлиянием и нескончаемым закусыванием. При этом в их чередовании — как в неводе — застревают произносимые Егором знаковые праздничные призывы «любить друг друга», а главное, как всегда ёрнические, но довольно неожиданные из уст героя признания: в желании покоя — той самой остановки в «постоянном беге по земле» («Я сяду на пенёк и буду сидеть тридцать лет и три года»), и в предчувствии спасительной и всесокрушающей любви («Но если меня кто-нибудь другой пожалеет или сдуру полюбит... Мне хорошо, даже сердце болит — но страшно. Мне страшно!..»).

Эти необычайно важные для осмысления духовной эволюции Прокудина, хотя никем не услышанные в гуле «бардака», признания (впрочем, герой говорил их исключительно для себя) свидетельствуют о живой душе Егора, рвущейся к возрождению. Однако этот порыв ещё более усугубляет трагедию, которая случится завтра — в день встречи Прокудина с матерью и которая перечеркнёт его надежды на обретение согласия с душой. В то же время Егор Прокудин найдёт мужество согласиться с настигшей его расплатой за то, что позволил себе жить в разладе с совестью, с сердцем, что сильно скособолил в жизни. И уже ничего не изменить, сроки вышли, жизнь прошла. Калина вызрела... Тем не менее, как отмечает И. Золотусский, характер Егора Прокудина состоялся, утвердился в смерти, в этом — по существу добровольном — отказе от недостаточной жизни¹, лишённой корневых основ и «нравственной крепости», благодаря которым — об этом также свидетельствует уход Егора — мы сможем не потерять собственные души.

«А мне... всего на свете воля дороже». Роман «Я пришёл дать вам волю». (1971). «Калина красная» явилась, по выражению Г.А. Белой, «прощальной песнью» Шукшина. Главным же его произведением стал роман «Я пришёл дать вам волю» — о Степане Разине, в котором писатель видел «средоточие национальных особенностей русского народа, вместилища в одну фигуру, в одну душу»².

Как объект художественного осмысления Разин вошёл в творчество Шукшина с начала шестидесятых годов. В 1962 году он написал рассказ «Стенька Разин». В марте 1966 года им подаётся заявка на литературный сценарий «Конец Разина», впоследствии опубликованный в журнале «Искусство кино» (1968). Столкнувшись с препятствиями в постановке задуманного фильма, Шукшин тем не менее не оставляет работы над образом Степана Разина, продолжая углублять его концепцию уже в романе «Я пришёл дать вам волю» начавшем печататься с января 1971 года в «Сибирских огнях». В конце 1974 он вышел отдельной книгой, так и не увиденной автором. Фильм о Разине Шукшину не удалось снять вообще.

Как и в случае с Егором Прокудиным, Шукшин (говоря словами В. Фомина) «переселился в героя своего романа, растворился в нём, настолько он был поглощён весь без остатка его личностью и судьбой. Разин — это мука и боль Шукшина, его невоплощённый идеал в

¹ Золотусский И.П. Час выбора. — С. 177.

² Цит. по изд.: Фомин В. Пересечение параллельных. — С. 357.

действительности»¹. С Разиным связаны раздумья писателя об истории, современности, вечных нормах человеческого бытия, о смысле жизни, сущности человека, его назначении... При этом исследователи, высоко оценивая собственно исторический аспект романа, отмечали, что Шукшина интересовал прежде всего легендарный Разин, который остался в сказаниях и песнях народа. Однако, по справедливому утверждению Г.А. Белой, этот выбор писателя являлся глубоко осознанным².

Так, несмотря на отражённый в романе исторически выверенный тяжкий опыт Степана Разина, у Шукшина герой воплощает живущее в народе ничем и никем неодолимое стремление к воле и связанную с ней нестёртую веками его надежду на счастье, за что и был, по словам Шукшина, «прочно пойман народной памятью»³, сложившей легенды о вольном атамане Степане Тимофеевиче Разине. Отсюда, следуя духу легенд, Шукшин получил возможность художественно мотивировать ведущую тему своего романа — тему воли, вынесенную в его название, занявшую ключевую позицию в повествовании, принципиально значимую в финале, но главное, — обусловившую своеобразие авторской рефлексии фигуры Разина — «яркого, неповторимо яркого, сильного, вольного, могучего заступника крестьянства»⁴.

Повенчавший себя с думами о воле, должно быть, загаданной у «синей птицы», Разин кажется странным, непонятным окружающим. Никто из его войска не может понять ни его отказа стать атаманом на Дону, ни отказа от царской милости, ни тем более отказа от желанного покоя после «опасного, затяжного, изнурительного похода в Персию», из которого разинцы «приползли чуть живые». (Правда и «такими богатыми» до них оттуда никто не приходил). А потому нередко задают они «бацьке» вопрос: «Чего ты хочешь?» — на что он им единственно отвечает: «Воли хочу». Причем воли он хочет не лично себе, а всем: «дать *вам* волю», — хотя, будучи умным и трезвомыслящим (это Шукшин знал из документов), Разин «понимает, что такая острая, такая вызревшая потребность в воле, какая была в нём, недоступна другим». И это, по мысли Г.А. Белой, «истинная беда, настигшая его»⁵ и, — что особенно важно, обусловившая трагический исход разинской судьбы.

Разин, однако, как никто другой отчётливо сознающий, что рабство — презренно, ибо оно лишает человека собственного достоинства, не позволил себе остаться в стороне, «всей своей силой и своей неуёмностью, своей жалостью... воткнулся в крестьянскую боль», и, «замкнув её на себе», «сбрав громаду людей», «из казачьего атамана вырос в большую историческую личность»⁶, предводителя невиданного доселе народного движения. Вместе с тем, в представлении Шукшина он не только вождь и мститель, но мощная натура, стремящаяся к самореализации, к жизненной активности. Так, сказка о синей птице, — рассказанная Степа-

¹ Золотусский И.П. Разин у Шукшина. — С. 115.

² Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 114.

³ Шукшин В. Я родом из деревни. — С. 436.

⁴ Там же. — С. 437.

⁵ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 113.

⁶ Шукшин В. Я родом из деревни... — С. 436–437.

ном пасынку Афоньке, — помогающей осуществиться заветным думам, обнаруживает в нём не только возвышенную душу, способную «отрываться от кровавой и грубой действительности» и «воспарять в идеальном»¹ — мечтать найти волю, но и реальный действенный порыв — дать эту волю людям, тем самым изменив их жизнь к лучшему.

Движение души, — отлёт от обыденного, — обнаруженное в Разине его сказкой о синей птице, свидетельствует и о том, что в герое живёт то, что Шукшин называл «праздником», «радостью жизни». И действительно, поверить старой бабке, а потом и самому разглядеть в утренней и вечерней синеве за окном спустившуюся на землю диковинную птицу мог человек, чья душа не придавлена обыденным существованием, но, напротив, способна радоваться праздничной благодати окружающей жизни, распахнута пьянящей, подобно хмелю, красоте мира: сажающемуся «за рекой, за степью» солнечному «красному колесу», реке, мерно, без натуги «двигающей громаду свою», ночным часовым — темным силуэтам курганов... — столь часто с волнением созерцаемой Степаном. Хмелит его и «мысль, что на земле на этой хорошо бы жить босиком, в просторной рубахе — шагать по ней и шагать из конца в конец...» А буйство молодецких сил его казаков в гульбе, а безудержная, кипящая удаль войска казачьего в далёких походах — разве это не возможность праздничного, радостного ощущения жизни для атамана, ни в чём самого не уступающего своим товарищам — ни в бою, ни в пире?!

Вместе с тем, что касается пира казаков, то нередко в «разноцветное человеческое море», охваченное «могучим загулом», вклинивается интонация тревоги, сопряженная с обстоятельствами разинского похода на Москву. В этом отношении необычайно знаменательна сцена, когда гульбу казаков пронзает плач кликуши, пророчествующей погибелю Степану: «Ох, да не знаешь ты беду свою лютую, не ведаешь. Да не чуёт-то её сердечушко твоё доброе! Ох-х... ..И не подскажет-то тебе господь-батюшка — вить надел-то ты да всё чёрное!..» Однако Разин проявляет присущую ему силу духа, решительно отказываясь согласиться с предсказанием: «Врёшь, старая, мой ворон ещё не кружил!» А главное, он призывает казаков «не клонить головы» даже перед неминуемой смертью: «Отпевать умельцы найдутся, сперва пусть угробют». Хотя сам ещё до поражения под Симбирском сознаёт, что обречён со своим войском.

Вообще Разин в романе Шукшина — личность рефлексирующая. Здесь он чаще, чем в сценарии, предаётся сомнениям, спорит с самим собой, задумывается о судьбе похода за волей. Но особенно его не отпускает чувство собственной греховности от пролитой крови, которое неуклонно нарастает в нём, тяготит его, мучит. В ужасе от задуманного Степаном кровавого дела его жена Алёна, подавлены жестокостью расправы атамана над сыновьями астраханского воеводы есаулы. Один из них, Фёдор Сукнин, пытается возразить: «Другой то совсем малой... Не надо, можеть». Разин же в ответ «сказал негромко и непреклонно: “Надо”». Правда, при этом в глазах его, устремлённых на Фёдора, стоит «не злоба, а мольба и слёзы стоят» — призывающие товарища понять необходимость происходящей жестокости.

¹ Золотусский И.П. Час выбора. — С. 169.

Разинское «надо» — это выставленный им страшный счёт царю и царским воеводам за всю Русь, униженную и обобранную власть имущими («Хуже скотов! Только человеческого мяса не едят. А кровь пьют...»), держащими народ в страхе и повиновении. Тем самым кровь, которой залит путь Разина, выступает мерой обуревающего его душу масштаба горя и несправедливости в судьбе простого человека. И именно сострадание к мужицкой судьбе является причиной нерасторжимости в характере героя жалости и жестокости, приводящей, в свою очередь, к тому, что душа Разина была и «болящей за всех» и «больной душой» одновременно¹.

Вместе с тем Шукшин, в отличие от своих предшественников (Злобин и Чапыгина) в разинской теме, «предельно акцентирует внимание на тяжких, ошибочных, кровавых поступках атамана»². Но это, прежде всего, связано с предпринятым писателем художественным исследованием глобальной общественно-исторической проблемы: истоков социального противостояния в русской нации³. В сущности, как и у Пушкина в «Истории пугачевского бунта», жестокость народного движения Шукшиным обосновывается жестокостью реального социального противостояния. Вот почему Разин не может согласиться с прямо обращенными к нему словами Матвея Иванова о непростительном грехе напрасно пролитой крови. Не он начал, к тому же в условиях борьбы (как он говорит Алёне: «Без крови её (волю. — Л.К.) не дают») всегда льётся кровь: «Не я так завёл, нечего и всех упокойников на меня вешать. Много будет». Чтобы укрепить данную позицию своего героя, Шукшин приводит — в третьей главе первой части — исторические свидетельства жесточайшего подавления московского бунта 1662 года⁴. Но если историческая логика событий ведёт Разина к крови, то в сердце атамана нарастает уже ничем не сдерживаемое отчаяние, зачастую приводящее к стихийным безрассудным поступкам, как, например, убийству безвинного казака Куприяна, разве что только откровенно радующегося своему возвращению от шаха, а заодно привезшего из Астрахани плохие вести, после чего Степан просит себе смертного наказания, которое одновременно может стать для него избавлением от невыносимых душевных мук: «Милые мои... помогите. Не могу больше. Тяжело». Тяжело жить с мыслями о чужой пролитой крови, даже если она пролита за волю для других. Так что же делать? Шукшин оставляет открытым этот вопрос.

Одновременно в романе ставился ещё один немаловажный и для человека XVIII века Разина, и для современного читателя вопрос — о государственной власти, замешанной на крови. И конечно, в этом отношении царь и поднявший свой кровавый мятеж атаман — «не равновеликие силы». Как отметила Г.А. Белая, «в романе всё царское — мелкое, глумливое»⁵. И Разин, даже стоя на помосте перед плахой, продолжает

¹ Спиридонова И.А. Степан Разин у Василия Шукшина // Русская литература, 1990, № 4. — С. 23.

² Там же. — С. 22.

³ Кормилов С.И. Жестокость и справедливость в историческом романе В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» // Русская словесность, 1993, № 2. — С. 50.

⁴ Там же. — С. 52.

⁵ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 111.

презирать его: поклонился только «на три стороны» — народу (минуя Кремль с царём). Хотя Шукшину в процессе осмысления разинского движения, как подчёркивает Л. Аннинский, пришлось «поистине перешагнуть через самого себя»¹ — признать, что «тишайший» и мятежник делали в принципе одно и то же дело: «покачнули» «бородатую... лесовую Русь», — которое «потом, совсем» завершил Петр Великий. Тем не менее антицарские настроения Разина, воевавшего не столько с боярами и воеводами, сколько с государством, в романе доминируют, завершаясь на высокой трагедийной ноте — страшной по своей жестокости казни атамана. Однако Разин принял смерть не сломленным, потому что знал, за какое дело — волю для народа хотел отыскать — он умирал. И, как утверждал Шукшин, «оттого, что он сложил голову за это дело, он вошёл прочно и в историю, и особенно в крестьянскую память...»²

Позднее творчество. Будучи «удивительно цельным и последовательным в своих исканиях художником»³, Шукшин и в «заключительных» произведениях продолжал исследовать проблему человека и его души, а точнее, бездуховности, причем абсолютной. Здесь уже нет «странных людей», и «это уже не бунтующие, мятущиеся души недавних «чудиков», а души «пустые... Мёртвые души!»⁴ И жизнь их — неподвижная, застылая. Отсюда, как и в «Характерах», в повестях для театра «Энергичные люди», «А поутру они проснулись», в сказке «До третьих петухов», в рассказе «Постскриптум» и др. звучит ирония и сатирическая нота автора, сопряженная с беспощадностью его суда над своими героями. Но это был также справедливый суд, ибо человеку показывалось, каков он есть⁵. И в то же время в сатирической повести для театра «Энергичные люди» и в «просто повести для театра» «А поутру они проснулись» (её прочли после смерти автора) по-прежнему так много шукшинской боли и муки, что совершенно понятно: никакие они не «комедии-фарсы», как нередко их расценивают театры, а глубокие драмы, в которых изображаются драматические судьбы людей, пришедших к полной духовной деградации. Достаточно сказать, что у героев даже нет имен. Бездуховность делает безликими, однозначными, похожими друг на друга. И это у Шукшина — у которого каждый персонаж до сей поры — личностен, оригинален! Хотя у «энергичных» имеются внешние приметы: курносый, лысый, брюхатый... А те, кто «поутру проснулся» в вытрезвителе, именуются по социальной принадлежности: урка, тракторист, очкарик...

У «энергичных людей» фактически отсутствует прошлое. Оно стерлось. Кто кем был? Да что прошлое! Например, тракторист, протрезвевший к утру, не может вспомнить, что же с ним произошло вчера! Впрочем, когда человек корней своих не помнит, это пострашнее.

¹ Аннинский Л. Тридцатые—Семидесятые. Литературно-критические статьи. С. 247.

² Шукшин В. Я родом из деревни... — С. 437.

³ Селезнев Ю. Вечное движение: Искания современной прозы 60-х-начала 70-х годов. — М., 1976. — С. 153.

⁴ Фомин В. Пересечение параллельных. — С. 327.

⁵ Сахаров В. Жизнь, оборвавшаяся на полуслове. — С. 213.

Изображая «энергичных / деловых», Шукшин в большей степени ведет разговор об общезначимых вопросах: совести, душе... «Протрезвевшие» «втянуты» писателем в конкретный самоанализ. «И в том обнажении причин их пьянства, к которому подключаются почти все присутствующие, открываются характер и судьба каждого из них»¹. А в результате Шукшин продолжает отображать притягивающую его всю бесконечную многоликость человеческого моря, и в последних своих вещах выводит два типа, необычайно волновавшие его **лично, обывателя**, невежественного, претенциозного и развязного («Постскриптум») и *хама* («Кляуза»).

Как заметил актер Г. Бурков², Шукшин обладал характером стойким, способным к сопротивлению. И поэтому, встретившись с подобными типами, он умел им противостоять. Однако в «Кляузе», автобиографическом рассказе, герой в ужасе бежит от вахтерши, унизившей и оскорбившей его, бежит больной, сраженный натиском хамства, в больницы одежде... Шукшинский рассказ прозвучал как вопль душевной тревоги, но главное, как призыв к нравственной активности человека. Нечто подобное было уже в романе о Разине, когда вместе со своим героем писатель говорит, протягивая его боль и мучительные раздумья из XVIII века в XX-й: «Мне за людей совестно, что они измывательство над собой терпят». И теперь он уже обращается к современникам с прямым вопросом: «Что с нами происходит?» Почему торжествуют хамы? Почему мы терпим наступающую силу хамства? Сродни этому тревожному настроению Шукшина «влетевшая в башку» мысль совхозного механика Романа Звягина, героя одного из последних рассказов «Забуксовал». Однажды, когда его сын Валерка зубрил знаменитое лирическое отступление «Русь-тройка» из гоголевских «Мертвых душ», Звягин-старший, вдумавшись в смысл сыновнего пересказа, пришёл в замешательство от внезапно возникшей в его сознании мысли: получалось, что в Русь-тройке, несущейся волшебным бегом в прекрасное будущее, едет господин Чичиков, прохиндей, шулер?! «Так это Русь-то — Чичикова мчит? Это перед Чичиковым шапки все снимают?» — «пытливо и требовательно» выспрашивает Роман у Николая Степаныча, школьного учителя. Впрочем, даже если бы тот объяснил «забуксовавшему» в гоголевских проблемах механику, что в поэме автору свойственно то и дело «забывать» о ничтожестве Чичикова и отдаваться во власть лирической стихии, превращая пыльную провинциальную дорогу в символ общероссийского пути к «Храмину», а бричку, — уподобляя тройке (нечто подобное говорит и учитель: «Гоголь был захвачен движением, и пришла мысль о Руси, о её судьбе...»), то и эти «филологические штудии» мало чем могли бы успокоить не на шутку обеспокоенного Звягина, не могущего взять в толк, как получается, что у Гоголя «все дают дорогу, все расступаются» перед мошенником! И тем самым обеспечивают ему беспрепятственный проход, — как Иван-дурак чертям в монастырь, — в новую жизнь!

Если кого и брать в будущее, так это Разина, — убежден Звягин: «Ехай там, например, ...Стенька Разин, — всё понятно». В контексте про-

¹ Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — С. 107.

² Об этом: Горн В.Ф. Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — С. 27.

блематики рассказа «Забуксовал», но особенно в свете тревожащих писателя вопросов, связанных с родиной, её людьми, их судьбами, это «заявление» героя существенно. Именно такие, как Разин, не дадут людям «измывательство» обывателя, склонного «распоясываться хамом» (выражение Б. Пильняка¹), «над собой терпеть», «на карачках сидеть», а будут заставлять их подниматься. «Но как всех-то поднять?» — и опять это тревога не только Разина, но и Шукшина. Подобно своему бунтующему герою, писатель вёл трагический поединок со временем, обществом, в годы застоя ощутимо утрачивающим духовные и нравственные ориентиры, порождением которого во многом был сам Шукшин, в тупиках которого он блуждал, запрыгивая в своих «дурачках», чудиках-«журавлях» Россию, а в мятежном атамане — свою страдающую душу. Однако его борьба не являлась борьбой за свободу. Шукшин боролся за правду, взывал к правде, а стало быть, к нравственности. Но в 70-е годы делать это — напрямую, непосредственно — было совсем не просто, что обусловит изменения в основном жанре Шукшина — рассказе.

Так, в более поздних рассказах писатель разрушает прежде свойственную им иллюзию достоверности — как бы подслушанных разговоров, «случаев из жизни»². Теперь повествование нередко выскальзывает за грань реального, тянется к гиперболе, условному заострению, тем самым способствуя сатирическому гротескному изображению отрицательных явлений современной действительности. Правда, опробовал Шукшин данную стилевую манеру ещё в сатирической повести-сказке «Точка зрения», написанной сразу после окончания работы над картиной «Живет такой парень». Он собирался даже снимать по этой повести фильм³. Подобной возможности тогда не представилось. Да и опубликовать «Точку зрения» удалось только в 1974 году в журнале «Звезда». Спустя некоторое время в «Нашем современнике» (1975) будет напечатана другая сатирическая повесть-сказка — «До третьих петухов», засвидетельствовавшая новую, безусловно, едва наметившуюся, но плодотворную попытку освоения писателем и «сказочного» жанра, и, по мысли Ю. Селезнёва, овладения методом «фантастического реализма», столь характерного для русской классики⁴, начиная с Пушкина и Гоголя, — с целью создания в гротесково-фантастической форме нелепого, абсурдного мира зла, — «крошечного антимира», — с господствующими в нём искажёнными, перевёрнутыми понятиями и, главное, воцарившейся бесовщиной⁵.

«Госпожа Бумага». Сказка «До третьих петухов» — итоговое произведение Шукшина — повествует о том, как Иван-дурак большинством голосов литературных героев, обитателей библиотеки, был отправлен добывать себе справку о том, что он «умный». Однако основанием этой ку-

¹ См. об этом: *Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. — С. 108.

² *Горн В.Ф.* Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — С.52.

³ *Фомин В.* Пересечение параллельных. — С. 325.

⁴ *Селезнёв Ю.* Вечное движение: Искания современной прозы 60-х-начала 70-х годов. — С. 153.

⁵ *Кофанова Е.В.* Народный характер в творчестве В.М. Шукшина // *Русская словесность*, 1996, № 6. — С. 42.

рьезной истории, произошедшей в сказочном мире, является наиреальнейшая общероссийская беда — власть Бумаги, составившая одну из ведущих проблем романа о Разине. С помощью её «парализующей силы», пишет в нём Шукшин, — государство «вовлекло человека в свой тяжёлый, медленный, безысходный круг», заставив его беспрекословно себе подчиняться. Отсюда следует непреложный вывод автора: «Ничто так не страшно было на Руси, как госпожа Бумага. Одних она делала сильными, других — слабыми, беспомощными». В сущности, эта «госпожа» и является не персонифицированным главным действующим лицом сказки, т.е. она как таковая в сказке не присутствует, но о Бумаге, точнее, Справке говорят все, от Ильи Муромца до Обломова, и от неё непосредственно зависит пребывание Ивана на библиотечной полке. Ведь заявила же со всей категоричностью на собрании Бедная Лиза: «Мне стыдно, что Иван-дурак находится вместе с нами. Сколько можно? До каких пор он будет позорить наши ряды?» Но что особенно важно, незримая Справка выступает ни больше ни меньше бесом-искусителем, которому простодушный Иван (не случайно Михайло Иванович говорит о нём: «чистое дитё») закладывает свою душу. И действительно, за добытую печать он заплатил дорогую нравственную цену. Здесь не помогло Ивану даже чуткое сердце Ильи Муромца, что не удивительно. Разве может кто-то победить Бумагу?

Так, именно Иван помог чертям захватить монастырь, незамедлительно превратившим духовную святыню в притон. По этой причине он навсегда лишил Медведя, обитавшего на монастырских пасаках, «насиженного места». В избушке Бабы-яги шутком Змея Горыныча сделался. И когда на обратной дороге — в библиотеку — Иван увидел, что, будучи рабом всесылной Справки, оставил после себя, то горько заплакал: «Сколько же я на душу взял... За один-то поход! Как же мне тяжело!..»

Не менее «тяжко» приходится и читателю, казалось бы, столкнувшемуся лицом к лицу с фантастическим миром, в котором, однако, проглядывают легко узнаваемые черты современной действительности. Это и мечта Бабы-яги о котеджике, и «золотая молодёжь» — «молодые бычки и тёлки» — во главе с «царевной» Алкой Несмеяной, изнывающая от безделья и скуки. И некая государственная система с её основными управлениями: *идеологическим* (во главе с Мудрецом), *административным* — в лице Милки секретарши и *репрессивно-охранительным* о трёх головах Змея Горыныча. Эпицентр системы — знаковая фигура Мудреца, являющего собой средоточие пороков власти: резонерства, блудливости, жестокости (вспомним, как рывкнул Старичок на Ивана: «Распушу!»).

В сказке есть ещё одна, не менее горькая примета русской жизни, а именно нежелание народа что-либо менять в своей, недостойной человека, жизни. И в данной ситуации Иван — беспримесный дурак и он же «чудик». «Что терпеть-то? Надо же что-то делать», — обращается он к изгнанным из обители монахам. «Нам бы не сидеть! Не рассиживаться бы нам!..» — укоряет Иван Илью Муромца. И действительно, нет времени «сидеть», — вторит Ивану Шукшин, — в противном случае нам будет не удержать расхोлившихся «энергичных» мудрецов, «демагогов»-обывателей, «крепких» хамов... И здесь немалая надежда у него была на ду-

ховное прозрение народа, в которое писатель, несмотря ни на что, продолжал верить. Яркий, самобытный, талантливый, совестливый художник, «никогда ни при какой погоде, не ломавший голос», — как сказал о нём В.Г. Распутин, — Шукшин всегда жил верой в свой народ, в его неиссякаемые внутренние силы.

■ Основные понятия

«Шукшинский эпос», шукшинский рассказ, шукшинский характер, «чудик», шукшинский «праздник».

■ Вопросы и задания

1. Почему В.М. Шукшин выламывается из разряда «писателей-деревенщиков»?
2. Охарактеризуйте определяющие черты «шукшинского эпоса».
3. Покажите специфику авторского сознания в шукшинской прозе.
4. Какие темы представляются вам доминирующими в творческом наследии В.М. Шукшина?
5. Какие типы в особенности интересовали писателя. Перечислите их и дайте характеристику каждому.
6. Чем «болеют» герои В.М. Шукшина?
7. Какие из шукшинских героев современны сегодня?
8. Что отличает позднее творчество В.М. Шукшина?

■ Литература

Соч.: Шукшин В.М. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1998.

Лит.: Аннинский Л. Воля. Путь. Результат // Новый мир, 1975, № 12; он же. Тридцатые—Семидесятые. Литературно-критические статьи. — М., 1977; он же. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. — М., 1991; Анухтина В. Проза В. Шукшина. — М., 1986; Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. — М., 1983; Биличенко Н. Герой Шукшина в оценках критики // Русская литература, 1980, № 2; Вертлиб Е. Русское — от Загоскина до Шукшина. — СПб., 1992; Горн В. Василий Шукшин: Личность, книги. — Барнаул, 1990; он же. Василий Шукшин. Штрихи к портрету. — М., 1993; Залыгин С. Василий Шукшин: Литературный портрет. — М., 1977; Емельянов Л. Василий Шукшин: Очерк творчества. — Л., 1983; Золотусский И.П. Трепет сердца. Избранные работы. — М., 1986; Кардин В. Чудаки и баламуты Василия Шукшина: Штрихи к литературному портрету // Первое сентября, 1996, 12 октября; Карпова В. Талантливая жизнь: Василий Шукшин-прозаик. — М., 1986; Коробов В. Василий Шукшин. — М., 1977; М., 1984; М., 1988; О Шукшине: Экран и жизнь. — М., 1979; Овчаренко А. От Горького до Шукшина. — М., 1982; Соловьев В. Фено-

мен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному. Статья первая // Искусство кино, 1975, № 10; *Спиридонова И.А.* Степан Разин у Василия Шукшина // Русская литература, 1990, № 4; *Сухих И.* Душа болит (1973. «Характеры» В. Шукшина) // *Сухих И.* Двадцать книг XX века. — СПб., 2004; *Толченова Н.* — Слово о Шукшине. М., 1982; *Чудакова М.* Заметки о языке современной прозы // Новый мир, 1972, № 1; Василий Макарович Шукшин: Библиографический указатель. — Барнаул, 1981.

ДРАМАТУРГИЯ 1960–1970-Х ГОДОВ

Театр и время. От «оттепели» — к застою и перестройке. Как ни парадоксально, время несвободы в искусстве, унижительное для театров политикой запретов, в нынешней, постперестроечной атмосфере нет-нет, да и вызовет ностальгические воспоминания как время «удивительно театральное».

Основу репертуара тогда составляли современные советские пьесы, которые раньше других литературных жанров дали почувствовать необходимость перемен во всех сферах жизни общества. Не случайно, что наиболее заметные явления драматургии и театра становились объектом широкого обсуждения читателей и зрителей, потому что они «пробивались к тому уровню правды, который нужен народу, а значит — к полной правде», — говорилось позже на VIII съезде советских писателей¹. В эти годы особенно ощутима была общественная роль театра, гражданское мужество театральных режиссёров (Ю. Любимова, Г. Товстоногова, О. Ефремова, М. Захарова, А. Эфроса), чьими колоссальными усилиями, где-то раньше, где-то позже пробивались на сцену «перестроечные пьесы». Не было гласности, запрещались любые формы свободного волеизъявления — и зрители шли на «Таганку», в «Современник», БДТ, «Ленком», как на митинг, чтобы услышать со сцены слова, созвучные общественному настроению, о пороках Системы, преступно разрушающей страну и души людей.

Публицистичность — одна из ярко выраженных тенденций в драматургии периода общественной стагнации, проявившаяся прежде всего в так называемой «**производственной**» драме, а также в пьесах на тему **героико-революционную** и тему международной жизни.

Именно производственная драматургия, в условиях командно-административной системы, подняла спор «о старых стенах и новых людях», призывала сквозь штурмовые цифры плана видеть реальную жизнь, человеческие судьбы и души, страдающую природу («Мария» А. Салынского, «Старые стены» А. Гребнёва). Принципиально новое мышление принёс с собой инженер Чешков из пьесы «**Человек со стороны**» **И. Дворецкого**. Талантливый, умный, деловой, он шокировал и восхищал зрителя непривычно резкими, рублеными фразами-приговорами очковитерательству, вранью и самоуспокоенности: «Пора перестать нам разговаривать на пальцах. Всё считать! Всё подвергать анализу! Ложь —

¹ Литературная газета, 1986, 2 июля.

неэкономична...». Не преувеличивая, можно сказать, что и **«Протокол одного заседания» («Заседание парткома»)** А. Гельмана вызвал состояние общественного шока: бригадир строителей Потапов и часть его бригады, отказавшиеся получать «липовую премию», бросили вызов традиционной показухе.

Производственную драматургию 70–80-х годов можно назвать поистине подвижнической, взявшей на себя миссию острой социологической публицистики. Названные выше пьесы, а также **«Сталевары»** Г. Бокарева, **«Обратная связь»** и **«Мы, нижеподписавшиеся»** А. Гельмана, **«Дарю тебе жизнь»** Д. Валеева, **«Тринадцатый председатель»** А. Абдуллина, **«Неоконченный репортаж»** Д. Ибрагимбекова и многие другие становились фактом общественной жизни. И хотя усилиями застойной критики и чиновников от искусства им отводилась роль «пьес-однодневок», нельзя игнорировать феномен общественного резонанса вокруг лучших производственных драм. Они вместе с написанными накануне перестройки драмами **«Серебряная свадьба»** А. Мишарина, **«Святая святых»** И. Друцэ, **«Статья»** Р. Солнцева, **«Говори...»** А. Буравского составили ядро предперестроечного, так называемого **«съездовского»** сезона в театре.

Публицистический пафос был присущ и пьесам на героико-революционную тему, прежде всего «документальным драмам» М. Шатрова: **«Большевики» («30-е августа»)**, **«Синие кони на красной траве» («Революционный этюд»)**, **«Диктатура совести»**, **«Так победим!»**, предварившим начавшуюся в период перестройки работу учёных-историков по переосмыслению нашего революционного прошлого, демифологизации отдельных событий и образов вождей. Автор объяснял жанровое определение этих пьес, рассуждая о драматургической насыщенности многих внешне бесстрастных исторических документов: «Никто из нас, какой бы мерой таланта ни обладал, не смог бы придумать конфликты и события столь же острые, яркие и неповторимые, какие встают со страниц стенограмм и воспоминаний». Суть самого обращения к революционному прошлому, по мнению драматурга, — стремление осмыслить в свете исторического опыта животрепещущие проблемы наших дней, понять, «что мы должны сделать, чтобы наше «завтра» было похоже на то, о чём думали «вчера»; «помочь современнику ощутить это сердцем и душой — значит идейно и нравственно обогатить его»¹.

«Опытами документальной драмы» называет он многие свои пьесы, посвящённые, как правило, одному конкретному дню в революционной буре. Так, **«Шестое июля»** воспроизводит драматический эпизод в жизни молодой республики Советов, связанный с заговором левых эсеров против советского государства. Драма **«Большевики» («30-е августа»)** рассказывает о покушении на жизнь Ленина, в связи с чем в Совнаркоме дискутировались вопросы о преемственности и коллегиальности руководства, о революции и терроре. Шатровым был создан киноман **«Брестский мир»** и серия телевизионных сценариев на основе документов, исполненных драматической напряжённости: **«Новый адрес Совнар-**

¹ Литературная газета, 1980, 15 октября.

кома», «Поимённое голосование», «Выстрел Каплан» и другие. Автор не фетишизирует, не компилирует исторические факты, а подчиняет их идейно-эстетической концепции произведения, законам драматургического жанра. Документ в структуре пьес Шатрова помогает ощутить пульс, живое дыхание изображаемого времени. Каждая последующая пьеса драматурга на революционную тему являлась новым поворотом в развитии жанра: «Синие кони на красной траве» — «опыт публицистической драмы», «Так победим!» — «публицистическая трагедия», «Диктатура совести» — «споры и размышления восемьдесят шестого года». Не случаен трудный путь этих пьес к сцене, так как в центре этих споров и размышлений была судьба социалистической идеи, принципы демократии, проблема свободы и тоталитаризма, необходимость гласности и утверждения исторической правды. Монодрама «Так победим!» была допущена к постановке во МХАТе после нескольких пристрастных просмотров партийными комиссиями, а пьеса «Брестский мир» вообще была запрещена в связи с тем, что впервые изображался Ленин сомневающийся, непонятый многими из его окружения.

В эти же годы публицистическую окрашенность приобретает **политическая драма**, связанная с международной тематикой, где ставились «на глобус» проблемы беспокойного современного мира. «Сегодня, как никогда ранее, миру грозит ядерная катастрофа; политика врывается буквально в каждый дом, в жизнь каждого человека на Земле, поэтому с особой силой звучит страстное слово литератора, работающего в самых разных жанрах» — так предварялся большой разговор о «политическом» романе, пьесе, фильме, поэме на страницах «Вопросов литературы»¹. Не случайно к жанру политической пьесы обращались прежде всего журналисты-международники: Г. Боровик («Интервью в Буэнос-Айресе»), В. Чичков («Этот странный русский»), Г. Зубков («Монолог на городской площади») и другие авторы остроконфликтных пьес.

Публицистичность, злободневность, открытость авторской гражданской позиции, диалог-споры о наболевшем, обращение непосредственно к читателю и зрителю, герои-бунтари, максималисты — всё это, несомненно, сильные стороны драматургии кануна перестройки, особенно если иметь в виду жесточайшую идеологическую цензуру, «прокрустово ложе» репертуарной политики, породившие «самиздат», «диссидентство», «андеграунд». Критика 70–80-х годов упрекала публицистическую драматургию в психологической непроработанности характеров её героев. Однако в полемике с ними прав был Олег Ефремов, постановщик «Протокола одного заседания» А. Гельмана, «Сталева-ров» Г. Бокарева и «Так победим!» М. Шатрова во МХАТе, утверждая, что «есть пьесы, которые надо разгадывать, а есть... которые надо быстро ставить, заботясь больше всего о расстановке сил и прямом — да, прямом донесении смысла. Это один из способов исследования общественно-важных проблем»².

¹ Вопросы литературы, 1984, № 4. — С. 4.

² Уроки художественного... Диалог О. Ефремова и Н. Крымовой // Литературная газета, 1978, 30 августа.

Много художественных открытий в драматургии этих лет связано с поисками иных, не публицистических способов говорить правду, с разработкой **иносказательных, притчевых форм** разговора со зрителем. Типологически пласт этих пьес в драматургии 60-х — начала 80-х годов (тогда ещё «советской многонациональной») был широк и многообразен: художественные «обработки чужого сюжета» Гр. Горина («Тиль», «... забыть Герострата», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт»); исторические экскурсы Э. Радзинского («Беседы с Сократом», «Луний, или Смерть Жака», «Театр времён Нерона и Сенеки»), Л. Зорина («Царская охота», «Дион»), А. Володина («Ящерица», «Две стрелы»); странные, «страшные» комедии белоруса А. Макаёнка («Святая простота», «Дышите экономно»); поэтические фольклорные метафоры молдавского драматурга И. Друцэ и другие формы **интеллектуальной драмы**. Однако и эзопов язык не всегда спасал пьесу. Многие из написанного в то время осталось ненапечатанным, не было поставлено на сцене и лишь в годы перестройки обрело новую жизнь («Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина, «Кастручка» и «Мать Иисуса» А. Володина). Богиня лжи Ата властвовала в нищей Элиде «развитого социализма», выдавая себя за Истину, объявляя чёрное белым. Слишком узнаваемыми были болезни, поразившие общество в этих придуманных драматургами условных мирах: апатия и бездуховность, «всё на продажу», процветающий конформизм.

По той же причине в эти годы непросто жилось и традиционной для русской драматургии **психологической пьесе**. А. Арбузов и В. Розов, А. Володин и А. Вампилов неизменно обращали зеркало своего творчества внутрь души человеческой и с беспокойством фиксировали, а также пытались объяснить процесс нравственного разрушения личности, девальвацию «морального кодекса строителей коммунизма». Вместе с прозой Ю. Трифонова и В. Шукшина, В. Астафьева и В. Распутина, песнями А. Галича и В. Высоцкого, киносценариями и фильмами Г. Шпаликова, А. Тарковского и Э. Климова пьесы названных авторов кричали с болью: «Что с нами происходит?! Откуда это в нас?!»; «Это ужасно, ужасно. С нами что-то приключилось. Мы одичали, совсем одичали...» Даже лиричнейший А. Арбузов в конце жизни написал жёсткий «драматический опус» («Жестокие игры», «Виноватые», «Победительница»), а В. Розов в конце 70-х в форме привычных для себя «семейных сцен» создал острую трагикомедию «Гнездо глухаря» и нарисовал гротескный образ нового «вершителя судеб», швейцара, «охраняющего входы» в ... ресторан в одноактной комедии «Хозяин». Хотя в этих пьесах нарастающая жестокость, хамство, исчезновение доброты и доверия в людях демонстрировалось в сфере семейно-бытовых отношений, авторы, в лучших традициях русской классической драматургии, поднимались над бытом, воссоздавая неблагоприятную атмосферу нравственного состояния общества «эпохи застоя». Девальвация нравственных ценностей — сквозная тема в Театре А. Вампилова и в драматургии **«новой волны»**. Так в критике была названа группа драматургов, вступивших в литературу в 70-е годы: Л. Петрушевская, В. Арро, А. Галин, В. Славкин, Л. Разумовская, А. Казанцев, М. Рощин и другие. Они вслед за Вампиловым разрабатывали

нравственные проблемы и исследовали образ современного героя в жанре социально-психологической драмы.

Официальная критика не случайно ополчилась на эти пьесы, обвиняя их в «безгеройности» и «мелкотемье», в «подталкивании нашего искусства на путь, пролегающий в стороне от больших дорог жизни народа, от предстоящих народу новых задач, от нерушимых гуманистических идеалов». По этой причине не был понят и оценён при жизни талант А. Вампилова, не были допущены в печать, на экран и театральные подмостки многие пьесы и «повести для театра и кино» А. Володина, не увидела сцены до конца 80-х пьеса В. Розова «Кабанчик», с трудом пробивались к зрителям пьесы драматургов «поствампиловского призыва».

Итак, драматургия застойного времени жила напряжённой творческой жизнью, прорывалась в эпицентр политических бурь, нараставших уже в общественном сознании, через наслоения лжи и лозунговый оптимизм — к правде, гласности, свободе, хотела и ждала перемен.

■ Основные понятия

Публицистичность, производственная драма, социальная драма, психологическая драма, интеллектуальная драма, политическая драма, опыты документальной драмы, иносказательные, притчеобразные формы.

■ Вопросы и задания

1. Почему 60–80-е годы принято считать поистине «театральным временем»? Какова была общественная роль театра? Назовите имена режиссёров-новаторов и наиболее популярные театры этого времени.

2. Назовите главные жанрово-стилистические направления в драматургии этих лет.

3. Что затрудняло развитие литературы для театра в доперестроечное время?

■ Литература

Соч.: Арбузов А. Драммы. — М., 1969; Избранные произведения: В 2 т. — М., 1981; Виноватые: Ром. в 2 ч., 5-ти гл. — М., 1984; Володин А. Для театра и кино. — М., 1967; Осенний марафон: Пьесы. — Л., 1985; Так неспокойно на душе: Записки с отступлениями. — СПб., 1993; Гельман А. Премия: Киносценарий. — М., 1976; Обратная связь: Киносценарий. — М., 1978; Зинуля // Театр, 1984, № 10; Пьесы. — М., 1985; Дело и смерть: Воспоминания // Диалог: Литературный альманах. — [М.], 1998, № 2; Претендент: Телевизионная пьеса // Сценарии для

России. — М., 1999; *Горин Г.* Хочу харчо! — М., 1970; Кто есть кто? — М., 1978; Комическая фантазия. — М., 1986; Формула любви. — Екатеринбург, 1994; О бедном гусаре замолвите слово... — М., 1994; Дом, который построил Свифт. — Киев, 1995; Прощай, конференсье! — М., 1997; Королевские игры. — М., 1997; 208 избранных страниц. — М., 1999; Избранное. — Екатеринбург, 1999; *Радзинский Э.* Беседы с Сократом: Пьесы. — М., 1982; Наш Декамерон: Рассказы. — М., 1988; «Последняя из дома Романовых»: Повесть в диалогах. — М., 1989; Властители дум. — М., 1993; Сталин. — М., 1997; Загадки любви. — М., 1997; *Розов В.* Мои шестидесятые... Пьесы и статьи. — М., 1969; Из бесед с молодыми литераторами. — М., 1970; Прикосновение к войне // О времени и о себе (1941–1945). — М., 1977; Избранное: Пьесы. — М., 1983; *Гофман* // Современная драматургия, 1996, № 2; *Рошин М.* Пьесы. — М., 1980; Рассказы с дороги. — М., 1981; Чертово колесо в Кобулет: Рассказы. — М., 1987; Полоса: Повести, рассказы, статьи. — М., 1987; Избранное: Повести, рассказы. — М., 1988; *Шatroв М.* 18-й год: Пьесы. — М., 1974; Террор: Отрывок из сценария. [В соавторстве с А. Аловым и В. Наумовым] // Советский экран, 1979, № 17; Избранное. — М., 1982; В эти тревожные дни // Советская культура, 1991, 24 августа.

Лит.: Анастасьев А.Н. Виктор Розов: Очерк творчества. — М., 1966; *Аннинский Л.* Билет в рай // Современная драматургия, 1986, № 4; *Ардов В.* Скрытой камерой // Труд, 1971, 9 июля; *Бугров Б.С.* Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы. — М., 1981; *Василинина И.* Театр Арбузова. — М., 1983; *Велихов Л.* Все, что хотите, кроме лжи! // Театр, 1978, № 10; *Вергасова И.* 20 лет спустя, или Беседы с автором // Театр, 1983, № 1; *Вишневская И.* Алексей Арбузов: Очерк творчества. — М., 1971; *она же.* Лицом к лицу // Театр, 1982, № 4; *она же.* Затишье после «бума»? // Литературная газета, 1982, 17 февраля; *она же.* Виктор Розов и его герои // Театр, 1963, № 6; *она же.* После Погодина // Современная драматургия, 1988, № 5; *Володин А.* Улыбайтесь, господа, улыбайтесь! // Литературная газета, 1987, 16 сентября; *Гончаров А., Блок В.* Былое и раздумья // Театр, 1983, № 7; *Громова М.И.* Русская современная драматургия: Учебное пособие. — М., 1999; *Гульченко В.* Люди и должности // Театр, 1985, № 10; *Гурабанидзе Н.* Почему сошли со сцены «Синие кони»? // Театр, 1991, № 12; Два эпизода театральной «Ленинианы» [Из архива ЦК КПСС] // Современная драматургия, 1995, № 3–4; *Дементьева М.* Монологи Эдварда Радзинского. — М., 1990; *Жилин Е.* Алексей Николаевич Арбузов: Указатель литературы. — Л., 1958; *Жутовский Б.* Весенняя рыбалка с фон Гориным // Общая газета, 2000, 2–8 марта; *Захаров М.* Человек театра // Советский театр, 1987, № 4; *Исаева Е.* Эти новые старые истины // Литературное обозрение, 1987, № 8; *Кардин В.* «Хочу харчо!» // Новый мир, 1971, № 11; *Карпов В.А.* Политический театр М. Шatroва // Литература в школе, 1988, № 6; *Кривин Ф.* Четверо под одной обложкой // Литературная газета, 1966, 25 октября; *Ланина Т.* Александр Володин: Очерк жизни и творчества. — Л., 1989; *Москалева Е.* Тенденции жанрового развития советской драматургии 70–80-х годов // Мир современной драмы. — Л., 1985; *Новацкий В.* Уметь радоваться жизни // Культура и жизнь, 1986, № 7; *Потемкин В.*

Историк. Публицист. Художник // Нева, 1986, № 1; Поюровский Б. Игры для королей // Вечерняя Москва, 1995, 21 октября; Рассадин Ст. Стыдно быть несчастливым, или Непонятный Володин // Театральная жизнь, 1989, № 1; он же. Обыкновенные чудеса // Известия, 1985, 13 января; Рудницкий К. Портреты драматургов. — М., 1961; он же. О пьесах А. Арбузова и В. Розова // Вопросы театра-73. — М., 1975; Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства. — М., 1999; Соловьева И. Герои и темы Виктора Розова // Соловьева И. Спектакль идет сегодня. — М., 1966; Сурков Е. Женька Шульженко, ее друзья и недруги // Знамя, 1958, № 3; Тихонов А.А. Ленинская тема в драматургии М. Шатрова 80-х гг. // Вопросы русской литературы. Вып. 1 — Львов, 1989; Традиционный сбор: Портрет драматурга Виктора Розова глазами его друзей // Театр, 1983, № 9; Туrowsкая М. О пьесах В. Розова // Москва театральная. — М., 1960; Фролов В.В. Муза пламенной сатиры. — М., 1988; Швыдкой М. Какой театр нужен людям // Театр, 1986, № 2; он же. Как важно быть серьезным // Московские новости, 2000, 7–13 марта; Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже. — Саратов, 1989.



Глава 13

Русская литература 1960–1970-х годов за пределами России. Эмигрантская литература «третьей волны»

Отличительными особенностями эмигрантской литературы 1960-х и, прежде всего, 1970-х, а затем и 1980-х годов, были две. В эмигрантской русской литературе уживались оставшиеся в живых писатели старшего и молодого поколений «первой», «второй» и «третьей» «волн» эмиграции. «Третья волна» эмиграции пополнялась за счет эмигрантов, которые были либо высланы из советской России, либо покинули страну тем или иным способом. Среди таких писателей в разное время оказались в изгнании Солженицын, Аксенов, Синявский, Довлатов, Гладilin, Бобышев, Максимов, Бродский, Коржавин и др. Они были изгнаны из советской России как по политическим, так и по собственно эстетическим причинам. Политические причины довольно полно изложены в соответствующих главах: неприятие тоталитарного строя, требование свободы политической, интеллектуальной и личной, бесцензурные публикации произведений на Западе, что считалось одним из самых больших грехов. Эстетические разногласия касались метода социалистического реализма и требований изображать советскую действительность в свете фантастически чудесной коммунистической перспективы. Писатели, не разделявшие партийные установки, безжалостно критиковались функционерами от литературы. Так возникли поэзия и проза «третьей волны» русской эмиграции. Но, оказавшись на Западе, лишь немногие из них удержались на той моральной и художественной высоте, какую читатели вправе были от них ожидать. Наиболее ёмкую и нелицеприятную характеристику новой эмиграции дал Александр Солженицын во второй главе книги «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов» (1982): «И вот — видные российские литераторы хлынули в эмиграцию, освободились, наконец, от ненавистной цензуры, и тутошнее общество не игнорирует их, но подхватывает их многими издательствами, изданиями, с яркими обложками, находками оформления, рекламами, переводами на языки, — ну сейчас они нам развернут высокую литературу!

Но что это? Даже те, кто (немногие из них) взялись теперь бранить режим извне, из безопасности, даже и те слова не пикнули о своём подлаживании и услужении ему — о своих там лживых книгах, пьесах и киносценариях, томах о «Пламенных революционерах», — взамен на блага ССП-Литфонда. А нет раскаяния, так и верный признак, что литература мелкая.

Нет, эти освобождённые литераторы — одни бросались в непристойности, и даже буквально в мат, и обильный мат, как шкодливые мальчишки употребляют свою первую свободу на подхват уличных ругательств. Уже по этому можно судить об их художественной беспомощности. Другие, ещё обильнее, — в распахнутый секс. Третьи — в самовыражение, модное словечко, высшее оправдание литературной деятельности. Какой ничтожный принцип. «Самовыражение» не предполагает никакого самоограничения — ни в обществе, ни перед Богом. И — есть ли ещё что выразить»¹.

Солженицын настаивал на покаянии, поскольку, по его мнению, не было среди писателей праведников, — все они, так или иначе, были повинны в том, что поддерживали режим и пользовались его благами, несмотря на то, что критиковали его. С эстетической точки зрения он был удивлен тем пониманием свободы как вседозволенности, которую выказывали русские эмигранты, пустившиеся в описание пороков и низводящие изящную словесность к бессодержательной пустоте. Однако Солженицын вряд ли имел в виду таких авторов, как Аксенов, Синявский, Довлатов, Бобышев, Максимов, Бродский и др. Все-таки эмигрантская литература «третьей волны» в творчестве ее наиболее крупных писателей сохранила весьма высокий художественный уровень поэзии и прозы.

Тут, однако, надо заметить, что многие эмигранты впоследствии перестали быть ими юридически, а некоторые и фактически, поскольку им было возвращено российское гражданство, и они получили право беспрепятственного въезда в Россию и выезда из нее, воспользовавшись им. Так, например, Солженицын вернулся в Россию и поселился в ней, Аксенов, не однажды приезжал на родину. Другие писатели, имея такие же возможности, предпочли остаться на Западе (фактически они были эмигрантами, хотя юридически они уже не были ими).

Поэзия. В шестидесятые-семидесятые годы продолжается развитие литературы второй волны русской эмиграции, представителем которой был и **Игорь Владимирович Чиннов (1909–1996 гг.)**, чье поэтическое творчество можно с полным правом назвать ярчайшим явлением в поэзии Русского Зарубежья.

И.В. ЧИННОВ (1909–1996)

Игорь Владимирович Чиннов — крупнейший русский поэт «второй волны» эмиграции, тесно связанный с литераторами «первой волны» (он

¹ *Солженицын А.И.* «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов» // Новый мир, № 6, 2000. Некоторые критики, например, М.М. Дунаев, преувеличенно строго и вряд ли справедливо, оценили литературу «третьей волны эмиграции». «Литература продемонстрировала — ещё раз — вырождение всё того же гуманизма, которым пытались взбудорить себя простодушные “шестидесятники”. В силу своих невысоких художественных достоинств многие книги этой волны перестали вызывать интерес у потенциальных читателей уже через 10–15 лет после публикации».

испытал сильное влияние Г. Адамовича и «парижской ноты», а затем Г. Иванова) и увидевший новое, незнакомое племя поэтов «третьей волны». В этом отношении его с полным правом можно назвать связующим звеном между поэтами «первой» и «второй» «волн» русской эмиграции.

Игорь Чиннов родился в Туккуме, в имении бабушки, под Ригой. Его отец происходил из старинного, но давно обедневшего рода. Он увлекался литературой и собиранием книг, хорошо знал Гомера, Ж. Расина, И.В. Гёте, Ф. Шиллера. Мать — родовитая дворянка, Корвин-Косаговецкая, имела давнее родство с декабристом А. Якубовичем и приходилась двоюродной сестрой поэта и революционера П.Ф. Якубовича-Мельшина, потомка декабриста, знаменитого также своими переводами из Ш. Бодлера («Падалъ», «Альбатрос» и др.).

В начале Первой мировой войны отец, занимавший в то время должность члена окружного суда, эвакуировался из Риги вместе со своим учреждением. В 1915 году из города уезжают и мать с сыном — к рязанской тетке. После революции семья перебирается в Харьков, а затем с Белой гвардией отступает на юг России — в Ставрополь. По словам Чиннова, в эти годы он пережил страх, бедность, голод, военный коммунизм, и это надолго оставило травмы в его душе. В 1922 году — через всю страну, в товарных вагонах — Чинновы возвращаются в Ригу (в то время в Латвии установилась буржуазная республика), где Игорь Чиннов и прожил до войны. Окончил городскую русскую (Ломоносовскую) среднюю школу и Латвийский университет — экономический и юридический факультеты со степенью магистра юридических наук. Примечателен тот факт, что дипломная работа, написанная Чинновым по уголовному праву, привлекла к себе внимание в университетских кругах своим стилистическим блеском¹, — как еще одно подтверждение собственного новоявленного магистру права дара художественного слова, полностью обнаружившегося даже еще раньше — у студента Чиннова, участника Содружества молодых писателей и поэтов «На струге слов», сотрудника и автора журнала «Мансарда», завсегдатая поэтических кружков.

Как показало время, поэзия целиком подчинила молодого Чиннова, ибо именно она заставила его забыть о хлебе насущном, зарабатыванию которого, по словам самого поэта, он «долгие годы предпочитал бедность и досуг», заполненный «стихами — чужими, но и своими»². Впрочем, с уходом юности «пора стихов» — как это нередко случается — могла благополучно миновать. И вся жизнь Игоря Чиннова сложилась бы иначе, не познакомься он в 1931 году с Георгием Ивановым, который, как вспоминала Ирина Одоевцева, был взволнован встречей с Чинновым: «Это настоящий, законченный поэт... У него безошибочный поэтический слух. Удивительное чувство ритма. И такая техника. Я просто изумился, слушая его. И как он начитан. Он знает сотни стихотворений наизусть и очень правильно судит о поэзии. Он любит поэзию, а не только собственные стихи. А ведь это теперь такая редкость». Георгий Иванов рекомендовал стихи двадцатилетнего Чиннова редактору крупнейшего эмигрантского журнала «Современные записки»: «Он очень талантлив, и, читая

¹ Плеханов Б. Игорь Чиннов // Даугава, Рига, 1989, № 7. — С. 91.

² Чиннов И. О себе. — Там же. — С. 92.

его стихи, я испытываю такой же шок, как в свое время от стихов Бориса Поплавского».

В «Современных записках» Чиннова не напечатали, но благодаря посредничеству Г.Иванова он становится постоянным автором одного из лучших журналов эмиграции «Числа», известного вплоть до Харбина, и вскоре его признает вся литературная элита русского Парижа. Стихи Чиннова и его эссе «Рисование Несовершенного» были опубликованы в журнале «Числа».

В 1941 году в Ригу вошли немцы. Чиннова угнали на работу в Германию, в Рейнскую область. Так он оказался в лагере в Вуппертале. Когда война кончилась, американские солдаты, освободившие заключенных Вуппертала, «вывезли всех желающих насельников лагеря во Францию!»¹

В 1945 году Чиннов поселяется в Париже и живет там до 1953 года, посещает Сорбонну, читает лекции для участников Русского студенческого христианского движения (РСХД), преподает немецкий язык в русской гимназии.

В Париже Чиннову, как он справедливо считал, «помогла начавшаяся в Риге литературная деятельность». Не «Мансарда», нет, но исключительно «сотрудничество в престижнейшем журнале “Числа”»: «Уже через три недели по приезде я читал свое стихотворение (написанное за ночь перед ним) на вечере памяти Пушкина в Русской консерватории <...>»². Его жизнь во Франции протянулась до 1953 года. Дальше оставаться здесь было невозможно — по причине отсутствия работы. Временные заработки — случайные частные уроки, преподавание немецкого языка в Русской гимназии — все это не спасало от безденежья.

И тогда Чиннов уехал в Мюнхен, где открылась радиостанция, которая должна была вещать на СССР. Первоначально она называлась «Освобождение», позже «Свобода». Туда пригласили директором русских программ В.В. Вейдле, известного критика Русского Зарубежья. Он и позвал с собой Чиннова, впоследствии проработавшего на радио почти десять лет, до 1962 года.

Чиннову стало казаться, что он «почти прижился» в Германии, но «пришло приглашение в США!»: «Канзасский университет зовет меня на кафедру русской литературы: хочу ли я стать associated professor. За литературные заслуги, вот какие дела!»³

В Канзасском университете Чиннов прослужил шесть лет, «потом был Питтсбург, затем Вандербильд в Нашвиле». Вообще же со стихами и лекциями он выступал в сорока университетах мира, на двадцати съездах славистов. В 68 лет, после отставки, Чиннов — из любви к теплему климату — поселился во Флориде, в курортном городке Дейтон Бич. «Бродил по пляжу», похожему на Рижское взморье, «бормотал русские стихи» и продолжал писать свои. Последняя, восьмая книга стихов Чиннова «Автограф» вышла в США в 1984 году. От первой книги («Монолог») последнюю книгу («Автограф») отделяло более тридцати лет.

¹ Там же.

² Там же.

³ Чиннов И. О себе. — С. 93.

В 1991 и 1992 гг. И. Чиннов приезжал в Россию, выступал с чтением своих стихов, а до этого публиковался в журналах «Даугава» (воспоминания «О себе», стихи «Был освещен торжественный фасад»), «Новый мир» («Голубые дельфины»). После поездок в Москву вышли его книги «Эмпирии. Девятый сборник стихов» (1994), «Алхимия и ахинея: Гротескиада. Десятый сборник стихов» (1996), «Загадки бытия: Избранные стихи» (1998), а также подготовленное еще при жизни автора и с его участием собрание сочинений в двух томах. Похоронен Чиннов по его просьбе в Москве, на Ваганьковском кладбище.

Поэт Игорь Владимирович Чиннов — один из самых одаренных лириков «второй волны» эмиграции и к тому же «последний парижский поэт». Стихи начал писать во время обучения в университете. Впоследствии этим своим произведениям не придавал серьезного значения. Оказавшись в Париже, Чиннов входит в круг русских литераторов-эмигрантов: он постоянно встречается с Г. Адамовичем и попадает под его влияние, с А. Ремизовым, бывает на «четвергах» у И. Бунина и на «воскресеньях» у Н. Бердяева в Кламаре.

В 1950 году выходит его первый сборник стихотворений «**Монолог**», выдержанный в стиле «парижской ноты». Сборник удостоили вниманием и похвалами Г. Адамович, В. Вейдле, Ю. Терапиано и др. С. Маковский, пытаясь определить своеобразие дарования И. Чиннова, писал о «невещественном характере» его стихов, передающих «зыбкие, чуть мерцающие отражения». «Вся настроенность Чиннова и вся поэтика его, — писал он, — содействует тому же впечатлению, приоткрывает ту же тему: нереальность реального, восприятие жизни как потока явлений, вызывающих ассоциации, связанные между собою созерцательной грустью»¹.

«Монолог» (1950) вышел в парижском издательстве «Рифма», руководимом бывшим издателем петербургского «Аполлона» Сергеем Маковским. И хотя поэт, которому тогда уже перевалило за сорок, возник, казалось бы, совершенно неожиданно, но голос его был настолько совершенен и самобытен, что Объединение русских писателей в Париже устроило обсуждение «Монолога», к тому же высоко оцененного всеми рецензентами, включая «первого критика эмиграции» Георгия Адамовича, восхищавшегося стихами Чиннова.

Сам Чиннов, характеризуя, спустя годы, свое «писательство», заметил, что «первая книга» создана «в тонах адамовичевской “парижской ноты”». Однако причисливший себя к “ноте” автор «Монолога» в одном из интервью не преминул подчеркнуть: «Я как бы довесок, запоздалый отклик на «парижскую ноту», что являлось справедливым уточнением, ибо «нота» — даже не «направление», но скорее «некое веяние» — была присуща эмигрантской поэзии в период между войнами. Чиннов же, по мысли С. Федякина², пройдя через Вторую мировую, сумел удержать «ноту», когда она, по сути, перестала звучать в Париже, и довел ее строгую аскетику до невозможного:

¹ Маковский С. Поэзия И. Чиннова // Опыты. [Нью-Йорк]. 1953, № 1. — С. 143.

² Федякин С. От мудрости — к юности. Игорь Чиннов. Загадки бытия. Избранное. — М., 1998 // Независимая газета, 1999, 11 марта.

Порой замрет, сожмется сердце,
И мысли — те же все и те же:
О черной яме, «мирной смерти»,
О темноте и немоте.
И странно: смутный, тайный признак —
Какой-то луч, какой-то звук —
Нездешней, невозможной жизни
Почти улавливаешь вдруг...

Хотя когда о «черной яме», — чреве войны-чудища, — заглатывающей десятки миллионов людей, о военном мороке, погружающем землю в «темноту» и «немоту», говорится не срывающимся на крик голосом, но как-то по-особенному тихо и ясно, то пережитая смертная человеческая мясорубка представляется чем-то еще более страшным, а сменившая ее жизнь — действительно «нездешней» и «невозможной».

Второй сборник «Линии» вышел в Париже в 1960 году. Рецензией на него откликнулся Г. Адамович, заметивший, что в «поэзии Чиннова «двадцатый век» присутствует как тема, как зловеющий фон, но в ней есть и вызов веку... в ней есть, острое ощущение современности»¹. После смерти Г. Адамовича было опубликовано его письмо к И. Чиннову, в котором он писал о стихах «Линий»: «Меня в них изумляет и наполняет завистью их тончайшая выделка. Именно ее-то и не оценить при быстром чтении! Но и помимо того, что принято называть «мастерством», — а рядом с Вашим всякое другое кажется грубым, топорным! ...Я читаю 2–3 Ваших стихотворения, а потом книгу откладываю и невольно спрашиваю себя: можно ли дальше продолжать *subtilité* [тонкость] или Вы дошли до предела, где надолго придется остановиться?»²

Вторая книга «Линии» (1960) также писалась Чинновым под влиянием все тех же «нотных» настроений. Между тем как в третьей книге «Метафоры» (США, 1968) уже самим ее названием он заявил, что ищет новых путей в поэзии, и в итоге «изящную бледность», присущую его парижским стихам, «сменила многокрасочность, яркость, пышная образность»³ стихов нового сборника.

Третья книга стихов Чиннова — «Метафоры» — появилась в 1968 году, в США, в Нью-Йорке. Она характеризуется тем, что Чиннов отходит от канонов «парижской ноты». По мнению Ю. Терапиано, «образы его и ассоциации усложнились, стали неожиданнее и свободнее, и в таком их сочетании есть порой какая-то острая, своеобразная прелесть»⁴. Однако критика в целом была недовольна тем, что многие стихи не имели рифм. Так, Г. Струве благодарил Чиннова за присылку сборника, но сожалел, что «все меньше и меньше» в сборнике встретил стихов с рифмами, «хотя бы неточными», и сетовал, что «все больше и больше» поэт «вдается в прозу, пусть и поэтическую»⁵.

¹ Новое русское слово. [Нью-Йорк]. 1961, 4 июля.

² Новый журнал, 1989, № 175. — С. 256.

³ Чиннов И. О себе. — С. 93.

⁴ Русская мысль, 1969, 29 мая.

⁵ Коллекция Ю.П. Иваска. Архив Амхерст-колледжа, США. Цит. по статье

Что же касается трагического пафоса лирики Чиннова, обозначившегося еще в «Монологе», то он продолжал удерживаться и даже усиливался от книги к книге поэта, ибо то, что он видел и все более узнавал о мире, не утешало его и не давало надежд на перемены к лучшему. Собственно, в призме этого устойчивого трагического мировосприятия Чиннова сполна осознается справедливость характеристики В. Вейдле его первого сборника как «монолог приговоренного к смерти» и в целом приверженность его автора «парижской ноте», обусловленной отчаянием и безысходностью, неумолимо распространяющихся в среде эмигрантов, ощущавших свою ненужность и для России, и для Европы и, стало быть, неумолимость своего ухода, «конца». Отсюда и берет истоки призыв к поэтам обходиться такими словами, которые можно расценить как последние, обращаться к таким вещам, о которых думают и говорят на пороге смерти.

Именно с позиции сопряженного с «парижской нотой» абсолюта «конечного» Чинновым осмыслиется тема бренности и тщеты жизни («Вот живешь: суета, нищета...»), усугубляемой бессмыслицей — рутинного, приземленного — человеческого существования («Жил да был Иван Иванович...»). При этом поэт не отрицает, что не все в мире и в человеке может быть исполнено высоты и значимости. Более того, он соглашается с неизбежностью «удела» «Иван Ивановичей», не способных осознать кратковременность своего пребывания на земле, и с присутствием в мироздании таких «пустяков», как «отцветающие цветники», или «трепет звезды», или «сиянье волны»... И в то же время как воспринимать факт жизни, которая прошла «как попало», на фоне трагизма конечности бытия человека?! И какова цена «пустяковой» утренней росе, «блестящей капле», что «спадает с весла», «накануне войны»? В этой ситуации автор не способен пощадить Ивана Ивановича даже с его обреченностью на «обыкновенный» удел, равно как его голос гремит набатом, призывая безумный мир разглядеть («Поглядим... Поглядим... Поглядим...») пребывающую в нем красоту и заставить войну отступить. Хотя, будучи человек трезво мыслящим, но главное, наделенным трагической установкой духа, Чиннов создавал, что ничто не может воспрепятствовать катаклизмам XX века. Поэтому в «Метафорах» звучит скорбный авторский голос: «А если все-таки — война?..»

Впрочем, уже в «Монологе» устойчивой мысли о непреодолимом трагизме бытия — *обрыве «линии нежной / Жизни»*, подобно тому, как

...дорожка прибрежная,
Описав полукруг,
...кончилась вдруг, —

противостоит убеждение поэта иного рода:

Неужели не стоило
Нам рождаться на свет... —

А.Н. Богословского в издании: Русские писатели 20 века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 743.

поскольку рядом с оборвавшейся дорожкой/линией жизни пролегла

...полоска попутная —
Слабый след на реке —
Словно линия смутная
Счастья — там, вдалеке...

И в этом обещании счастья на «смутном рассвете», возможно, даже таком же хрупком, как утренний «синеющий иней», как «тонкие линии / На ладони твоей», словом, вполне неосуществимом, — весь Чиннов, никогда не лишавший человека надежды.

И главное, эта надежда — не какое-то абстрактное умозаключение, логическая цепочка тезисов и антитезисов, но она, можно сказать, разлита в самом окружающем мире, исполненном притягательной, завораживающей зрение (и слух) красоты, сияющем — особенно в «Метафорах» — всевозможными красками, благодаря глазам художника отчетливо проступающим, предельно укрупняющимся в «раме» картины земного мира:

Поэт, попробуй стать чародеем,
Чтоб день превратился в райскую птицу...

А отсюда, несмотря на существующие в жизни невзгоды и беды, Чиннов настраивает себя, и всякого поэта тоже, на приятие мира: «Позабудь о всех страданиях, мучениях, Расскажи, как вечер тих, Говори о нежных обольщениях, Украшениях земных».

В следующем сборнике стихотворений «Партитура» (Нью-Йорк, 1970) главным, по словам Дж. Глэда, остается «сосредоточенность на человеческой, судьбе, на безысходности человеческого удела ... на смерти»¹. Здесь И. Чиннов опять явился с новой стороны: в стихах появились ирония, гротеск, шарж, — словом, фантастика. Поэт отступает от реальности, иронически оперирует заведомыми поэтизмами и прозаизмами, которые, напротив, облагораживает музыкальностью, сливая поэтизмы и прозаизмы «в единое поэтическое целое». Ю. Иваску, как замечает А.Н. Богословский, новая поэтика Чиннова видится достойной кисти Иеронима Босха, в частности гротески — «очень обрусевшими с шуточками добровольных шутов Достоевского... Еще слышится в его поэзии жалость ко всем раздавленным Мармеладовым, ко всем доходягам»².

Очередной сборник стихотворений «Композиция» (Париж, 1972) дал основание М. Слониму сказать, что сила Чиннова «в сочетании лирики и гротеска, в замысловатых языковых находках, в звучной меткости аллитераций, ассонансов и полных рифм, в неожиданности сравнений, в избыточности языка и метафор, и в остроумии пародий»³.

¹ Глэд Дж. Игорь Чиннов // Глэд Дж. Беседы в изгнании. — М., 1991. — С. 24.

² Русская литература в эмиграции. — Питтсбург, 1972. — С. 64.

³ Слоним М. Поэзия Игоря Чиннова // Новое русское слово, 1973, 6 мая.

В новые сборники Чиннов стал включать старые стихи с новыми концовками. Критик В. Вейдле увидел в этом резонное основание, поскольку стало отчетливо ясно, что «Старое к новому приросло оттого, что новое из него выросло», но был недоволен заменой старых окончаний.

Пятая книга — «Композиция» (1972) — своеобразный гимн земному миру. Хотя опять же, следуя правде жизни, поэт в третьей части «Композиции» — «Полуосанна» — замечает, что он часто посылает человеку разочарования. Однако, следуя своему излюбленному приему контрапункта, в результате чего мир предстает сочетающим в себе возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное, тишину и шум и пр., Чиннов показывает его гармоничным:

Гадит голубь на пышный порфир,
Лепестки устилают ступени.
Царство грязи и царство сирени,
И стоит гармонический мир,
Композиция света и тени.

Подобному диалектическому восприятию мира в немалой степени способствует присущее поэту удивительное жизнелюбие, о котором очень проникновенно говорит О. Кузнецова в статье-некрологе «Прощаясь с Игорем Чинновым»¹. Хотя, любуясь земным великолепием, он не сможет преодолеть мучительное осознание бренности бытия. «Вот эта пряная смесь печального восхищения и сладостной грусти» от переживания мира и есть «самое запоминающееся у Чиннова». Причем так был способен писать «только горячо влюбленный в этот мир и в то же время все понимающий человек»², — то, что наступает время, когда нужно уходить. Потому и просит поэт свою душу: «Не будь<...> упрямой поперечницей, / Взгляни смиреннее на небо». Но одновременно ему хочется успеть, как можно больше напиться, особенно — надышаться окружающим миром, поскольку за него душа этого сделать не в состоянии:

Гиацинтом, левкоем
Насладиться спеши
Перед вечным покоем
Для безносой души.

И вместе с тем как он понимает ее слезы при расставании с землей, ибо сам хотел бы тоже здесь задержаться:

Плачешь, Психея-Аленушка?..
С нашим земным воплощением
Нам расставаться не хочется...

¹ Кузнецова О. Прощаясь с Игорем Чинновым // Новый журнал, 1996, № 202. — С. 303.

² Коростелева А.Е. «Вся жизнь так грустно-коротка...» Игорь Чиннов. Загадка бытия: Избранное. — М, 1998. Она же Литературное обозрение, 1999, № 4. — С. 93.

Лучше подольше попробуем
Здесь оставаться — подобием
Божиим, хоть приблизительным,
Прежде чем стать небожителем.

Тем не менее, мысль о смерти является сквозной и всепроникающей в поэзии Чиннова. Так, в «Монолог» смерть предстает в образе птицы, склевывающей «зерна» времени — годы, дни, часы, минуты...

Ты знаешь, есть птица одна.
Она не поет:
Лишь время, как семя она
Неслышно клюет.

И в другом месте читаем: «Дни мои, бедная горсточка риса... / Быстро клюет их серая птица...»

В первой книге Чиннов размышляет и о трагическом осознании неизбежности смерти. Не отсюда ли возникает не отпускающее его желание заглянуть за кромку? Тем более, как пишет О. Кузнецова, «он как будто постоянно чувствовал за спиной дверь, открытую — куда?»¹ В этом отношении знаменательной является фраза, произнесенная Чинновым незадолго до своего ухода: «Будем посмотреть»². Вопросом о посмертном существовании или несуществовании поэт будет задаваться не раз в седьмой книге стихов «Антитеза» (1979). Главной же тема смерти предстанет в четвертой книге «Партитура» (1970). И здесь ей также сопутствует мысль о краткости человеческого существования. Аналогичная ситуация имеет место в «Композиции». Но всякий раз Чиннов ищет новый способ воплощения подобного сопряжения. Так, в «Антитезе» он «ударился» в «новоявленное обэриутство»³:

О, Планида-Судьба, поминдальничай,
Полимонничай, попельсинничай,
Чтоб душа пожила не страдалицей,
Пожила бы душа именинницей;

в «Композиции» — в иронию, например, когда поэтам предлагается утешаться — в связи с «человеческим уделом» краткости бытия — даруемым им после кончины бессмертием:

Бессмертье поэтам? А если ни жарко,
Ни холодно им от такого подарка?
...Там дальше Вестминстер, аббатство, где лица
«Бессмертных» поэтов... Но мрамор пылится...

¹ Кузнецова О. Прощаясь с Игорем Чинновым. — С. 310.

² Там же.

³ Федякин С. От мудрости — к юности. Игорь Чиннов. Загадки бытия. Избранное.

Между тем, утверждает Чиннов, бессмертие существует. И первым подтверждением этому являются дети («А помнишь детство, синий сумрак, юг...») как воплощение идеи начала бытия и его бесконечности. О бессмертном начале смертной жизни неопровержимо свидетельствуют совершаемые в ней духовные процессы, как-то: переживание людьми гармонии, красоты, добра, чувства справедливости, чести, достоинства... — противостоящие всему плотскому, заземленному, тривиальному...

Бессмертной красоте посвящена шестая книга Чиннова «Пасторали»¹ (1976), вобравшая «географические стихи», написанные по следам его бесконечных путешествий, пропитанные его впечатлениями от увиденных храмов, музеев, дворцов, пирамид... — всего того, что создано человеческим гением, обессмертившим себя своими творческими мыслями и свершениями. И в этом отношении творчество действительно бессмертно! Хотя Чиннова не оставляет державинское: «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, — / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы!»:

Пора стихам, как дыму, дать развеяться
(Перелистают не читая)
Пора понять, что не что надеяться...

Но в то же время в нем теплится надежда на торжество искусства «над забвением и небытием!» — в силу его гуманистического содержания, отраженной в нем высоты и мощи человеческих способностей, воплощения духовного бытия, поднимающего над «конечной» существенностью.

Несомненно, мысль о том, что искусство способно пережить время, помогала Чиннову верить в свое — пусть посмертное, хотя бы в стихах — возвращение в Россию. Подобно многим своим соотечественникам, оказавшимся на чужбине, он мучительно переживал оторванность от родной земли и русскоязычной почвы. Воспоминания и раздумья о покинутой Родине всегда вызывали у него горечь и боль: «Но имена / Не знает наши наша же страна». Однако Чиннов, один из немногих, успел увидеть Россию (осенью 1991 года побывал в Москве и Ленинграде, выступал в Фонде культуры, Доме журналистов и Союзе писателей), а главное, он успел увидеть и публикацию своих стихов в России, и вышедшие здесь сборники: «Эмпирей» (1994), «Алхимия и Ахинея» (1996). Хотя подобное казалось ему абсолютно несбыточным:

В Россию — ветром — строчки занесет...
Эх, эмигрантские поэты!
Не ветром, а песком нас — занесет,

¹ В шестом сборнике стихотворений «Пасторали» отразились путевые впечатления И. Чиннова. Стихи сборника слагаются в своеобразный дневник путешествий поэта по Западной Европе и Америке. В. Вейдле назвал эту книгу «монологом приговоренного к смерти». Тот же характер носят и сборники «Антитеза» (1979) и «Автограф» (1984), посвященные странствиям по Северной Африке, Центральной и Южной Америке.

И стаю строчек у глухих ворот
Засыплет временем — бесчувственным, как лед,
Как злые зимние рассветы.

Но не только «глухие ворота» были сняты и «бесчувственное» время оттаяло. Было выполнено завещание Чиннова — похоронить его в русской земле. И созданный в Отделе рукописей Института мировой литературы в 2002 году «Кабинет архивных фондов эмигрантской литературы имени И.В. Чиннова» на основе материалов, полученных из Флориды (тоже по завещанию поэта), является также воплощением его мыслей о бессмертии творца, победы духа над небытием.

Незадолго до смерти Чиннов начал готовить свое избранное, однако довести книгу до печати уже не успел. Тем не менее, благодаря исследователям творчества поэта она увидела свет в 1998 году; в нее вошли лучшие стихотворения из всех восьми эмигрантских сборников Чиннова. Собственно, это и явилось основанием того, что в «Загадках бытия» сполна просматривалась глубинная суть его творчества¹. Но главное, в книге «избранного» рельефно отразился путь поэта, иначе, траектория его развития. Одна из главных вех пути Чиннова — «ломка голоса»², которая началась с «Метафор» и «Партитуры», когда он отходит от традиций «парижской ноты» и начинает писать более свободно, преодолевая поэтическую аскезу. По мнению М. Слонима, это вылилось в какую-то волшебную по мастерству работу со словом, что было не удивительно. «Чиннов любит слова...» — писал Г. Адамович³. Например, что касается чинновских эпитетов, то «необыкновенно яркие, запоминающиеся», они «заставляют не просто увидеть, но почувствовать, ощутить всем своим существом мир, описываемый поэтом». Причем «его находки воистину неповторимы: печальногубый, осенне-обреченно, задумчиво-взыскательный, грустно-счастливое, жемчужно-блаженное, огромно-пустое»⁴... И все это Чиннов рассмотрел на земле!

Был южный сад. И птицы-самоцветы,
Как фейерверк, как пышные ракеты,
Почти затмив закаты и расцветы,
Сияли. Я залюбовался пиром —
Рубином, изумрудом и сапфиром,
Живым, живым, но непонятным миром.
И все кричал пернатый царь — с восточной
Гортанностью — стоявший одиночкой,
Лазурно-желтый, с черной оторочкой...

¹ Коростелева А.Е. «Вся жизнь так грустно-коротка...» Игорь Чиннов. Загадка бытия: Избранное. — С. 93.

² Федякин С. От мудрости — к юности. Игорь Чиннов. Загадки бытия. Избранное.

³ Адамович Г. Игорь Чиннов. Метафоры // Новый журнал, 1969, № 98. — С. 287.

⁴ Коростелева А.Е. «Вся жизнь так грустно-коротка...» Игорь Чиннов. Загадка бытия: Избранное. — С. 93.

Но поэт не только «ворожил» над словом. Он смело экспериментировал в целом с формой и постепенно приобрел славу главного новатора эмиграции середины XX века¹. Так, в «Метафорах» у Чиннова появились верлибры. Но главное, он точно знает, когда, как и что писать. Дело в том, что, вводя новые элементы поэтики, поэт стремился, прежде всего, наиболее полно и точно выразить свое отношение к миру и человеку. Именно этим объясняется появление у Чиннова гротесков, «черного юмора», шаржей.

Впервые во множестве стихи-гротески появились в «Партитуре», затем в «Композиции», и, минуя «Пасторали», возобладали в «Антитезе», а в них предстал образ некоего «адорая»²:

Там поют гиены и павлины,
Ходят по долинам золотым,
И слетает к лилиям долины
Бывший демон — серафим.

Не являясь для поэта самоцелью³, уродливо-гротесковые образы и картины бытия («душа гниет», «Я пью коктейль с ценителями гноя», «Мировая душа, упоительно пьяная» и т.д.), а с ними и обострившаяся в поэзии Чиннова ирония, передавали авторское ощущение захлестнувшего мироздание всеобщего разлада, разрушения, хаоса, при котором кажется вполне нормальным, что «дважды два семь», что «серый волк на Иване-царевиче скачет» и что «Окружена публичными домами / Стариннейшая церковь в Амстердаме»... К тому же все эти алогизмы являлись отражением непомерной тоски поэта по утраченной миром красоте и гармонии.

И, тем не менее, в поэзии Чиннова постоянно звучит благодарность за жизнь, дарованную человеку⁴:

А надо бы сказать спасибо:
За кринку молока парного,
За черную ковригу хлеба,
За небо с кромкою лиловой,
За двух небоязливых галок,
Собаку с мордой черно-сивой,
За то, что на порог упала
Для нас желтеющая слива,
За ветки в глиняном кувшине,
За ветер, веявший с востока,
За вкус черешни темно-синей,
За связки чеснока и лука...
Сказал ли я за все спасибо?

¹ Носова О.Е. Поэзия И.Чиннова: истоки, характер, эволюция трагического мироощущения. Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. — М., 2004. — С. 102.

² Там же. — С. 114. Адорай — поклонник, обожатель.

³ Там же. — С. 37.

⁴ Кузнецова О. Прощаясь с Игорем Чинновым. — С. 305.

Это было одно из последних стихотворений Игоря Чиннова, попрощавшегося с жизнью благодарностью за то, что она была.

■ Основные понятия

Литература второй и третьей волн русской эмиграции, поэзия и проза Русского Зарубежья, «парижская нота».

■ Вопросы и задания

1. Что отличает поэзию И. Чиннова?
2. Дайте характеристику стихотворным сборникам И. Чиннова.

■ Литература

Соч.: Антитеза. — Колледж Парк, 1979; Автограф. — Холиок, 1984.
Лит.: Адамович Г. Игорь Чиннов. Метафоры // Новый журнал, 1969, № 98; Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. Библиографические очерки. — М., 2005; Бахрах А. Один из последних. — Русская мысль [Париж], 1978, 16 февраля; Бобышев Д. Метафоры-мутанты, или Memento mori (о стихах Игоря Чиннова) // Звезда, 1992, № 3; Богословский А. Игорь Чиннов // Человек, 1992, № 3; Вейдле В. О поэтах и поэзии. О стихах И. Чиннова // Мосты; Альманах. — [Мюнхен], 1961, № 7; Ильинский О. Памяти И.В. Чиннова // Новый журнал, 1996, № 200; Коростелева А.Е. «Вся жизнь так грустно-коротка...» Игорь Чиннов. Загадка бытия: Избранное. — М., 1998; она же. Литературное обозрение, 1999, № 4; Крейд В. Поэт И. Чиннов // Новый журнал, 1996, № 200; Крепс М. Поэтика гротеска Игоря Чиннова. — Новый журнал, 1990, № 181; Кузнецова О. Прощаясь с Игорем Чинновым. — Новый журнал, 1996, № 202; Носова О.Е. Поэзия И. Чиннова: истоки, характер, эволюция трагического мироощущения. Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. — М., 2004; Одоевцева И. (Рец.: «Композиции») // Новый журнал [Нью-Йорк], 1973, № 113; Пасквинелли А. «Метафоры и метаморфозы...»: Гностическое изгнаничество И. Чиннова // Новый журнал, 1991, № 183; Плюханов Б. Игорь Чиннов. — Даугава, Рига, 1989, № 7; Райс Э. Поэзия Игоря Чиннова // Возрождение [Париж], 1971, № 235.

ПРОЗА

Что касается эмигрантской прозы 1960–1970-х годов, то ее представляют писатели, чьи имена были известны еще в предыдущее десятилетие: Б. Филиппов (Филистинский), Н. Нароков (Марченко), Л. Ржевский (Суражевский), Г. Андреев (Хомяков), М. Соловьев, И. Сабурова, Т. Фесенко, Г. Климов, В. Свен и др. Однако если принять во внимание их произведения, опубликованные на рубеже 50–60-х годов и в 60-е годы, то намечается ряд тенденций в прозе этого времени. И прежде всего это лагерная проза, представленная — до сих пор неизвестной русскому читателю — книгой Г. Андреева «Трудные дороги» (1959), а также поздними лагерными новеллами Б. Филиппова («В тайге», «Любовь», 1965, «Мотив из “Баядерки”», 1970, «Радость», 1971). Причем писателей связывает не только тема, но и то, как они осмысливают поведение человека в лагерьном аду. Им обим важно донести мысль о его стремлении даже в условиях морака сохранить свою личность. Только в понимании Андреева единственно приемлемый способ для заключенных остаться людьми — это попытка побега. Филиппов же продолжает развивать характерную для его творчества идею благословения жизни как крестного пути к добру и любви¹.

Пронзительно звучание в прозе этого времени ностальгии по родной культуре, погибающей, как казалось писателям-эмигрантам, потому что погибала прежняя Россия. В этом отношении особенно примечателен роман И. Сабуровой «Корабли старого города», напечатанный в 1963 году и посвященный «русской Риге» (1920–1940). «В чужой стране я буду писать о тебе, мой любимый и родной город...» Однако это было не только повествование о «красавице Риге», но и своего рода летопись гибели старой культуры в Латвии в результате присоединения республики к СССР, подтверждением чему являются судьбы героев, их взаимоотношения с представителями советской власти, прежде всего с сотрудниками спецслужб.

В прозе 60–70-х годов продолжается осмысление истории России. И делается это писателями, к примеру, М. Соловьевым, как и ранее, на основе собственных жизненных наблюдений, однако с выходом в большие социально-исторические обобщения. Тем более что этому способствует пространственно-временная организация романа М. Соловьева «Когда боги молчат»², события в котором разворачиваются на всей российской территории — от Ставрополя до Дальнего Востока — в первые сорок лет двадцатого века. Впрочем, рефлексия жизненных впечатлений не всегда оборачивалась подобным «политизированным» повествованием. И хотя Вяч.Завалишин, один из ведущих литературных критиков Русского Зарубежья середины XX века, писал, что «Повесть кривых лет» (1963) Т. Фесенко — это «в какой-то мере история борьбы советского человека за себя, борьбы за человечность»³, справедливее было бы судить об этой

¹ Агеносов В.В. Проза второй волны русской эмиграции // Филологические науки, 1998, № 4. — С. 17.

² Русское издание — 1963 год.

³ Цит. по: Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. Биобибли-

книге как о произведении онтологического характера, актуализирующем такие вековые проблемы и образы, как Дом, Семья, Мать, являющиеся, по убеждению автора, основой мироздания. Этим обусловлена и «сверхценность семейной идеи» в повествовании Т. Фесенко¹.

Яркое явление в прозе 1960–1970-х гг. — второе дополненное издание романа-бестселлера Г. Климова «Берлинский Кремль» (1951), выпущенное под названием «Крылья холопа» (1972), своеобразный детектив о закулисных действиях советской разведки и как одна из выдвинутых автором версий сталинского режима.

На общем фоне прозы двадцатилетия выделяются талантливые рождественские сказки И. Сабуровой. Оригинальное видение мира и человека представлено и в сборниках В. Свена (например, «Буря на корабле», 1961, и др.), после никогда не переиздававшихся. Автор показывает мир, увиденный глазами детей, зверей и даже птиц, и оценивает его через отношение человека к «братьям нашим меньшим».

Вообще же проза 1960–1970-х годов, в значительной степени малоизвестная русскому читателю, заслуживает большего внимания в силу присущего ей несомненного художественного достоинства и гуманистического смысла.

Эмигрантская проза в 1960–1970-е и затем в 1980-е годы пополнилась произведениями выходцев из России, по тем или иным причинам покинувшим родину. Среди них видное место заняли Солженицын, Аксенов и другие. Многие писатели впоследствии переселились на родину или могли периодически бывать в ней. Но другие остались на Западе безвыездно. Среди них оказался и замечательный прозаик **Сергей Донатович Довлатов**.

С.Д. Довлатов (1941–1990). Проза Сергея Довлатова сочетает в себе многие черты литературы последней трети XX века, которые принято связывать с модернизмом и постмодернизмом. Основным материалом для своих произведений Довлатов сделал собственную биографию, стилизованную особым образом. Уникальное авторское начало прозы Довлатова объединяет реальность и абсурд, сочетает автобиографизм и вымысел, достоверность фактов и анекдотичность повествования. Так возникает комизм и одновременно драматизм довлатовского преодоления косности жизни.

Проза Довлатова представляет собой особую целостность, обусловленную единым для всех произведений героем, наделенным автобиографическими чертами. Близость героя произведений Довлатова к автору является одной из главных стиливых особенностей его прозы. Этапы жизни героя Довлатова в точности повторяют таковые в жизни Довлатова-писателя: учеба в университете, служба в армии, мытарства по издательствам, работа в эстонской многотиражке и, наконец, эмиграция. Можно сказать, что проза Довлатова представляет собой развернутую автобиографию, особым образом обобщенную в художественной речи. Довлатов провоцирует читателя, как бы «обнажает» приём, «документирует» изображение. Каждое из крупных произведений Довлатова представляет

ографические очерки. — М., 2005. — С. 310.

¹ Там же. — С. 311.

собой отдельный блок, выражающий тот или иной период в жизни героя и одновременно автора, которые являются своеобразными двойниками. Художественное отождествление автора и героя не следует переносить на реального автора: многочисленные мемуары, написанные друзьями и знакомыми, рисуют совершенно иной образ человека Довлатова.

В интервью, данном Д. Глэду, Довлатов пытается сам охарактеризовать стиль своей прозы в ее отношении к реальности и автобиографичности. Он утверждает, что в настоящее время наибольшей популярностью пользуется то, что называется «нонфикшн», то есть, нехудожественная, документальная проза, основанная на реальных событиях: «Я этим спекулятивно пользуюсь, пытаюсь сделать свои рассказы документально подобными, но они по существу «фикшн», выдумки, замаскированные под документальные события»¹. И далее в той же беседе звучит еще одно определение довлатовского жара: «псевдодокументальная исповедь».

В поэтике Сергея Довлатова можно выделить две основных оппозиции: «литература — действительность», непосредственно и сложно связанную с автобиографизмом и вымысленностью, а также «норма — абсурд». Это можно заметить уже в первой книге «Зона», повествующей о службе в лагерной охране. Проблема соотношения литературы и действительности в «Зоне» начинается уже с самой структуры произведения: Довлатов сопровождает лагерные рассказы письмами к издателю Игорю Ефимову. Большинство произведений Довлатова было написано до его эмиграции, однако отредактировано, закончено и издано уже в Америке. Лагерные рассказы «Зоны», написанные Довлатовым после его демобилизации, стали литературным произведением только в Америке. Многие факты и даты, приведенные в «Зоне» как реальные, оказываются при ближайшем рассмотрении всего лишь литературной игрой. Так, например, действие рассказа «Представление» происходит в дни празднования шестидесятилетия Октября, то есть, в 1977-м году, в это время Довлатов давно не на службе, в 1978 он уже эмигрировал. Письма к Игорю Ефимову служат не только авторскими комментариями к рассказам «Зоны», но призваны подчеркнуть временное различие автора и героя. В комментариях явно просвечивает эмигрантская действительность и даже анекдоты из жизни русских в Америке. Таким образом, «Зона» превращается из лагерных воспоминаний автора Довлатова в собственно литературное сочинение.

Довлатов не раз подчеркивал, что не хочет сосредоточивать внимание читателя на ужасах лагерной жизни и, тем не менее, материал «Зоны» накладывает отпечаток на его поэтику. Основным противоречием в «Зоне» становится соотношение окружающей действительности и сознания героя. Ужасная действительность способствует активной работе сознания: «Даже когда я физически страдал, мне было хорошо. Голод, боль, тоска — все становилось материалом неутолимого сознания. Фактически я уже писал. Моя литература стала дополнением к жизни. Дополнением, без которого жизнь оказывалась совершенно непотребной»².

¹ Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. — М., 1991. — С. 90.

² Довлатов С.Д. Собр. соч.: В 4 т. — СПб., 2003. — Т. 2. С. 24.

Жизнь сознания оказывается реальнее происходящего в действительности. Эта формула будет еще не раз использована Довлатовым и станет для него основным определением творчества.

«Компромисс» по своей структуре и художественным особенностям очень близок к «Зоне» несмотря на разницу в тематике. Если «уникальный жизненный материал» «Зоны» вступает в противоречие с авторским утверждением жизни подлинной и служит поводом для создания литературы, то действительность, изображаемая в «Компромиссе», вполне обыкновенна: серые будни советского журналиста в Эстонии. В «Компромиссе» основной темой становится невозможность творчества в *такой* повседневности, с одной стороны, и создание фальшивой «лучшей реальности» на страницах газеты, — с другой. По сути, разница между действительностью и литературой в «Компромиссе» так же значительна, как и в «Зоне», однако дана иначе. Собственно, в «Компромиссе» оппозиция литература/действительность оказывается глубоко спрятана, и на первый план выходит соотношение норма/абсурд.

Соотношение нормы и абсурда — главный признак анекдота, жанра активно используемого Довлатовым. Анекдот строится на «пересечении контекстов» (Е. Курганов), в анекдоте абсурдная ситуация становится нормальной и естественной, а норма, напротив, подвергается сомнению. Именно эта оппозиция становится центральной во всей прозе Довлатова. Реальность и абсурд в художественном мире Довлатова настолько близки, что часто становятся просто неотделимы друг от друга. Анекдот опосредует эти понятия, любая бытовая тема в анекдоте заостряется и разрабатывается с парадоксальным поворотом, с оттенком абсурда. Сам Довлатов так оценивал понятия «нормы» и «абсурда»: «Я старался вызвать у читателя ощущение нормы... Одним из таких серьезнейших ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением»¹. С героем то и дело происходят всякие невероятные происшествия, которым он в конечном итоге даже не удивляется, воспринимая их как нечто естественное и закономерное.

Так же, как и «Зона», «Компромисс» состоит из двух смысловых планов: предваряющие короткие газетные статьи и рассказы о том, как все было на самом деле. Комментирующий, осмысляющий курсив «Зоны» сменяется здесь курсивом лживым, предваряющим. Мнимая достоверность, биографичность, при ближайшем рассмотрении оказывается выдумкой. Так, например, Эрик Буш, герой «Компромисса девятого» получает задание получить от капитана западного судна поздравление с шестидесятилетием годовщиной Октябрьской революции. То есть, действие рассказа относится к 1980 году, тогда как предваряющая заметка помечена июлем 1976-го. Оппозиция норма/абсурд в «Компромиссе» задает тон всему произведению: герой ежеминутно ощущает абсурдность всего происходящего. В такой ситуации единственным выходом снова, как и в нечеловеческих условиях зоны, становится уход от реальности. В прозе Довлатова как раз ощущение абсурдности жизни вызывает раз-

¹ Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. — М., 1991. — С. 93.

мышления о сущности происходящего и о смысле жизни вообще. Так возникает особая экзистенциальная ситуация на границе абсурда и реальности.

В «Компромиссе одиннадцатом»¹ тема смерти возникает в связи с мотивом многократной подмены одного человека другим. Сначала героя отправляют выступить на похоронах некоего Ильвеса вместо коллеги, журналиста Шаблинского, уехавшего в командировку, и предлагают надеть его пиджак. Затем женщина, с которой живет Довлатов-герой, узнает в первую очередь пиджак и принимает его за Шаблинского, бывшего раньше ее любовником. В этой ситуации герой вновь ощущает абсурдность мира: «Я вдруг утратил чувство реальности. В открывшемся мире не было перспективы. Будущее толпилось за плечами. Пережитое заслоняло горизонт. Мне стало казаться, что гармонию выдумали поэты, желая тронуть людские сердца»². И, наконец, произнося патетическую речь над гробом совершенно незнакомого ему (и, как выясняется впоследствии, вовсе другого) человека, герой вдруг ощущает себя на месте усопшего: «Я почувствовал удушливый запах цветов и хвои. Борта неуютного ложа давили мне плечи. Опавшие лепестки щекотали сложенные на груди руки. Над моим изголовьем суетливо перемещался телеоператор»³.

Абсурдность мира обнаруживается в прозе Довлатова с помощью особым образом организованного авторского начала, которое не только объединяет автора и его героя, но распространяется и на других персонажей — в виде своеобразной авторской экспансии, его тени. И таким образом не только герой-Довлатов, но и многие другие персонажи становятся отражением и проявлением всепроникающего авторского начала.

В ряду довлатовских произведений особо выделяется «Заповедник». Это книга о судьбе художника в разные времена. «Заповедник» был написан до эмиграции, в нем нет ни одного упоминания об американской жизни, и лишь две небольшие детали напоминают читателю о судьбе автора: пометка «Июнь 1983 года, Нью-Йорк» в конце повести⁴ и посвящение «Моей жене, которая была права» — в её начале. Последняя фраза раскрывается в контексте произведения: жена героя «Заповедника» убеждает мужа уехать, прожить «еще одну жизнь», дать себе шанс реализоваться.

«Заповедник» Довлатова часто рассматривается под заголовком «Пушкинская тема в произведениях писателей конца XX века»⁵. «Заповедник» насыщен разговорами о Пушкине, о нем рассуждают экскурсоводы и методисты Михайловского. Характеристика писателя сводится к официальным фразам («Пушкин — не только великий поэт, но и великий гражданин») и вопросу: «Вы любите Пушкина?». По сути, заповедник — та же зона, недаром именно слово «заповедник» вынесено в название. Заповедник — ограниченное, замкнутое пространство, внутри кото-

¹ В отдельном издании рассказ назывался «Чья-то смерть и другие заботы».

² Довлатов С.Д. Указ. соч. Т. 1. — С. 387.

³ Там же. — С. 386.

⁴ Датирование своих произведений Довлатову не свойственно.

⁵ См., например, учебник М. Черняк. Современная русская литература. — М., 2007.

рого идет особая жизнь, наполненная ложью и официальной культурой (как и в «Компромиссе»). Герой, однако, не борется с окружающей действительностью, и даже не пытается уйти от реальности в глубины сознания и литературного творчества (как в «Зоне»), а послушно исполняет свою работу, приспосабливаясь к обстоятельствам и получая неплохую зарплату. Но настоящая, неофициальная, не приукрашенная жизнь дает о себе знать. Вокруг заповедника живут обыкновенные крестьяне, такие, например, как хозяин квартиры алкоголик Михаил Иванович. Столкновение искусственно созданного пространства с реальностью жизни происходит постоянно. Сотрудница музея в Михайловском знакомит героя с окрестностями: «Тут все буквально живет и дышит Пушкиным, — сказала Галя, — буквально каждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль... Между тем из-за поворота вышел Лёня Гурьянов, бывший университетский стукач»¹.

Итак, «Зона», «Компромисс» и «Заповедник» объединены общим поэтическим сходством. В основе каждого из этих произведений лежит один и тот же главный мотив: на фоне реальной, официальной советской жизни (а лагерь, зона — тоже часть советского государства) идет внутренняя жизнь, преодолевающая внешние обстоятельства. Обнажая действительность, писатель создает иную, поэтическую реальность как явленную непосредственно возможность самоосуществления человека в неблагоприятных социальных обстоятельствах. Таким образом, художник достигает освобождения и одновременно обнаруживает его возможность благодаря творческому самоопределению.

Как отмечено выше, анекдот становится жанрообразующим элементом прозы Довлатова. Снова обнажая приём, Довлатов представляет собственную «биографию в анекдотах», сочиняя и используя различные анекдоты о себе, о друзьях, об известных личностях (например, об И. Бродском или Р. Якобсоне) или привлекая «бродячие» анекдотические сюжеты своего времени. Анекдот принадлежит стихии устной речи, тяготея, однако, к тексту и балансируя на грани художественной реальности и жизни. Анекдот всегда являлся неотъемлемой частью российской действительности и культуры.

Сборник рассказов «Наши» связывает историю семьи автора-героя — Сергея Довлатова с историей Советского Союза. Причем в качестве единицы культурного смысла выступают анекдоты, способные отразить нюансы эпохи. Благодаря тому, что «семейная сага» начинается с описания биографий дедов и заканчивается рождением сына в эмиграции, она охватывает практически все время существования Советского Союза. В описании истории жизни деда Исаака присутствует Сталин, указом которого дед был переведен в гвардию, а затем расстрелян как «бельгийский шпион»; в повествовании о тетке Маре, которая служила корректором, появляются Алексей Толстой, Юрий Герман, Михаил Зощенко, Борис Корнилов. Рассказ о теткинском муже Ароне наполнен разговорами о Ленине, Хрущеве и Брежнев; в биографии отца фигурируют Толубеев и Черкасов. Повесть «Наши» пестрит историческими реалиями. Собранные вое-

¹ Довлатов С.Д. Указ. соч. Т. 2. — С. 179.

дино и объединенные образом автора выдумки, байки, забавные происшествия и диалоги составляют летопись времени в анекдотах. Так история частной жизни становится частью истории страны, и возникает мифологизированный образ действительности.

Принцип анекдотического претворения действительности остаётся основополагающим и в «Чемодане». Привычный мир во всей его сложности и многообразии дробится на конкретные вещи — в заглавие каждого из рассказов чемодана вынесено название какого-либо предмета одежды: «Финские креповые носки», «Номенклатурные полуботинки», «Шоферские перчатки». Одновременно с этим каждая вещь становится символом определенного этапа в жизни героя Довлатова. Таким образом «Чемодан» подобно «Нашим» становится сагой о времени, начинающейся с ленинградской юности героя и заканчивающейся в Америке.

Небольшие рассказы-сценки в «Чемодане» начинаются вполне обыденно, но неизменно заканчиваются каким-либо парадоксом, а иногда даже фантаσμαгорией (И. Сухих). Такова, например, история финских креповых носков: фарцовщики купили носки, а на следующий день такими же носками оказались завалены все магазины. В результате герой сообщает, что оставшиеся у него двести сорок пар носков он носит в течение двадцати (!) лет, дарит всем знакомым, но они все-таки не заканчиваются. «Так я и уехал, бросив в пустой квартире груду финских креповых носков. Лишь три пары сунул в чемодан»¹.

Принятие анекдотической абсурдности становится единственным способом понять и интерпретировать действительность. Так, в рассказе «Шоферские перчатки» герой Довлатов в костюме Петра I снимается для любительского диссидентского фильма. По замыслу «режиссера» он должен вызвать удивление и бурную реакцию окружающих. Однако никто не замечает ничего странного и даже не обращает внимания на человека в странном костюме. «Я присоединился к хвосту очереди. Двое или трое мужчин посмотрели на меня без всякого любопытства. Остальные меня просто не заметили».

«Филиал» — одно из самых сложных произведений Довлатова. Если «Чемодан» органично продолжает анекдотическую линию «Наших», то «Филиал» начинает новую стилевую тенденцию. Можно говорить о том, что он намечает новую линию творчества писателя, которая не успела развиваться из-за его смерти. «Филиал» состоит из двух основных сюжетных линий: истории первой, ленинградской, любви героя и отчета о конференции в Лос-Анджелесе. В «Филиале» оппозиция норма — абсурд является центральной и многократно подчеркивается. Герой получает загадочные телеграммы («Сократить на двенадцать процентов количество авторских материалов»), странным образом ему в номер доставляют спиртные напитки, наконец, на конференции в Лос-Анджелесе он встречает свою первую любовь. Финалом же является апофеоз абсурда, когда взбалмошную и легкомысленную героиню Тасю выбирают главой оппозиции будущего правительства России. Границы абсурда и реальности в «Филиале» становятся размытыми, абсурд проникает в жизнь героев, не привлекая особого внимания.

¹ Довлатов С.Д. Указ. соч. Т. 3. — С. 303.

«Филиал» — настоящий карнавал персонажей анекдотов: на конференции в Лос-Анджелесе присутствуют многие известные эмигрантские деятели. Изобретенные Довлатовым фамилии, скрывающие истинные лица известных литературоведов, писателей и диссидентов обработаны таким образом, что настоящие фамилии «просвечивают» сквозь них. Так, например, профессор Серман превращается в Шермана, литературовед Эткинд — в Эрдмана, правозащитники Шрагин и Литвинов — в Шагина и Литвинского, писатель Юз Алешковский — в Юзовского, а поэт Наум Коржавин — в Рувима Ковригина. Однако все «замаскированные» персонажи могут быть узнаны не только по «фонетическому сходству», все они говорят и действуют так же, как действуют и говорят в жизни их реальные прототипы. Необходимо отметить и тот факт, что в «Филиале» Довлатов изменил и собственную фамилию, его героя зовут Сергей Далматов. Таким образом, Довлатов-герой оказывается наравне с остальными действующими лицами повести.

Ставя себя в один ряд с героями анекдотов, автор-Довлатов отделяет себя от Довлатова-героя, подчеркивает его литературность, чего не встречалось в более ранних произведениях («Зоне», «Компромиссе», «Наших»).

Итак, категория абсурдности, осознание «ненормальности» окружающего мира, свойственные анекдоту, составляют основу авторского начала. Именно на стыке оппозиции «норма-абсурд» в прозе Довлатова проявляется автор как таковой: возникают размышления о сущности человека и основных жизненных категориях: жизни, смерти, любви, проблеме человеческого выбора и т.д. С этой точки зрения, анекдот является лишь средством для самовыражения автора, структурой, при помощи которой проявляется в произведении собственно авторское начало. Это очень важно для понимания прозы Довлатова: близость автора и героя в его прозе затрудняет выделение «инстанции автора», наоборот, анекдотизация действительности, создание особого мира анекдота позволяют ощутить и осмыслить авторское начало. Автор, создающий альтернативную действительность, представляющий свой собственный анекдотический мир, оказывается не так уж близок к герою. Герой-Довлатов существует в искривлённом мире, над которым торжествует Довлатов-автор. Проза Довлатова представляет собой художественное преодоление абсурда и торжество человечности.

Создавая цельное художественное повествование, Довлатов играет с читателем в духе постмодернизма, намеренно обнажая стиливые приёмы автобиографизма и анекдотизации. Однако особенности авторского начала прозы Довлатова свидетельствуют о ее гуманистическом пафосе, о возвышении человека-творца над обстоятельствами жизни, что свойственно скорее литературной позиции модернизма. В этом смысле показательно определение его творчества И. Бродским: «Писатель в том смысле творец, что он создает тип сознания, тип мироощущения, дотоле не существовавший или не описанный. Он отражает действительность, но не как зеркало, а как объект, на который она нападает; Сережа при этом еще и улыбался»¹.

¹ Бродский И. О Сереже Довлатове // Соч. Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 2001. — Т. 7. С. 143.

■ Основные понятия

Автобиографизм, авторское начало, анекдот, анекдотическое претворение действительности, литературная игра.

■ Вопросы и задания

1. Чем характеризуется русская эмигрантская проза 1960-х годов?
2. Какими качествами отмечено творчество И. Сабуровой?
3. Каким образом реализуется принцип автобиографизма в произведениях Довлатова «Зона», «Заповедник» и «Компромисс»?
4. В чем заключается принцип анекдотизации в произведениях Довлатова «Наши» и «Чемодан»?
5. Определите основные признаки модернизма и постмодернизма в произведениях Довлатова.

■ Литература

Соч.: Собр. соч.: В 4 т. — СПб., 1999.

Лит.: Абдулаева З. Между зоной и островом: О прозе С. Довлатова // Дружба народов, 1996, № 7; Агеносов В.В. Проза второй волны русской эмиграции // Филологические науки, 1998, № 4; Анастасьев Н. «Слова — моя профессия». О прозе С. Довлатова // Вопросы литературы, 1995. Вып. 1; Арьев А.Ю. История рассказчика // О Довлатове: Статьи, рецензии, воспоминания. — Нью-Йорк—Тверь, 2001; он же. Арьев А. Театрализованный реализм // Звезда, 1989, № 10; Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Звезда, 1994, № 3; они же. Литературные мечтания // Часть речи: Альманах литературы и искусства. — [Н.-Й.], 1980, № 1; Генис А. Довлатов и окрестности // Генис А. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. Екатеринбург, 2003; Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. — М., 1991; Демарш энтузиастов. — Париж, 1985; Сергей Довлатов: Творчество, личность, судьба: Итоги Первой международной конференции «Довлатовские чтения». — СПб., 1999; Елисеев Н. Человеческий голос // Новый мир, 1994, № 11; Зверев А. Записки случайного постояльца // Литературное обозрение, 1991, № 4; Искандер Ф. Рассказы Сергея Довлатова // Довлатов С. Рассказы. — М., 1991; Камянов В. Свободен от постоя // Новый мир, 1992, № 2; Кривулин В. Поэзия и анекдот. — Малоизвестный Довлатов. — СПб., 1996; Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. — СПб., 2001; Курицын В. Вести из Филиала, или Дурацкая рецензия на прозу Сергея Довлатова // Литературное обозрение, 1990, № 12; Найман А. Персонажи в поисках автора // Звезда, 1994, № 3; Не только Бродский: Русская культура в портретах и анекдотах. — Нью-Йорк, 1988; Сухих И.Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба. — СПб., 2006; Там жили поэты. — СПб., 1998; Топоров В. Дом, который построил Джек (о прозе Довлатова). — Звезда, 1994, № 3.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века

Вторая часть учебника знакомит с развитием русской литературы с 1925 по 1985 гг.

Наследие этого периода включает литературу первых лет становления и упрочения принципов «социалистического реализма» в столкновении с другими направлениями и течениями; литературу о Великой Отечественной войне (от военной поэзии, прозы и драматургии до опытов переосмысления военной темы); многие произведения о жизни деревни (от сельских идиллий послевоенных лет до реалистически драматических картин «деревенской прозы»); литературу времен «оттепели» и так называемой «эпохи застоя». Завершается учебник обзором литературы середины 1980-х годов, когда с наступлением «перестройки» в России стали доступны сочинения писателей русского зарубежья.

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР



ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02029-2 (ч.2)



9 785691 020292