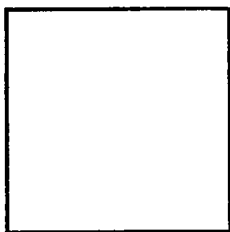
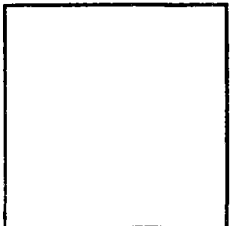


И. Н. Сухих



ЛИТЕРАТУРА



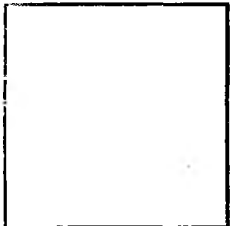
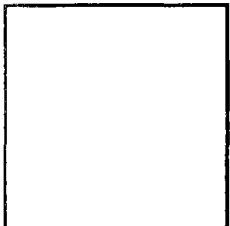
*учебник для 11 класса
(базовый уровень)*

В двух частях

Часть 2

4-е издание

**Рекомендовано
Министерством образования
и науки Российской Федерации**




АКАДЕМИА
Москва
Издательский
центр «Академия»
2011

УДК 82 (075.3)
ББК 74.268.3я721
С912

Сухих И. Н.

С912 Литература : учебник для 11 класса : среднее (полное) общее образование (базовый уровень) : в 2 ч. Ч. 2 / И. Н. Сухих. — 4-е изд. — М. : Издательский центр «Академия», 2011. — 368 с.

ISBN 978-5-7695-8325-4

Учебник И. Н. Сухих дает целостное культурно-историческое представление об основных этапах развития русской литературы XX в., ее главных проблемах, направлениях, именах. Главы о писателях строятся как драматические очерки, эссе. Разборы конкретных произведений отражают многообразие их проблематики и поэтики. Вопросы и задания различной степени сложности предполагают разные способы работы и серьезно расширяют культурный контекст.

Для учащихся 11 классов, изучающих предмет на базовом уровне.

**УДК 82 (075.3)
ББК 74.268.3я721**

Учебное издание
Сухих Игорь Николаевич
Литература
В двух частях
Часть 2
Учебник для 11 класса
(базовый уровень)

Редактор *Т. В. Козьмина*. Художественный редактор *Л. В. Жебровская*
Компьютерная верстка: *Л. А. Смирнова*
Корректоры *Е. В. Кудряшова, Н. В. Козлова*

Изд. № 104113772. Подписано в печать 27.06.2011. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 23,0.
Тираж 8000 экз. Заказ № 2532.

Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 26б.

Адрес для корреспонденции: 129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1, а/я 48.
Тел.: (495) 648-05-07, факс: 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 14963 от 21.12.2010.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
издательством материалов в ОАО «Тверской ордена Трудового Красного
Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР»,
170040, г. Тверь, проспект 50 лет Октября, 46.

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Сухих И. Н., 2009
© Образовательно-издательский
центр «Академия», 2009
© Оформление. Издательский центр
«Академия», 2009

ISBN 978-5-7695-8325-4 (Ч. 2)
ISBN 978-5-7695-8324-7

**(1920—
1930-е)**

**СОВЕТСКИЙ
ВЕК: ДВЕ
РУССКИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИЛИ ОДНА?**

Михаил Александрович
Шолохов

Осип Эмильевич
Мандельштам

Анна Андреевна
Ахматова

Михаил Афанасьевич
Булгаков

Марина Ивановна
Цветаева

Борис Леонидович
Пастернак

ЗДЕСЬ

НИЧЕГО

НЕТ

Михаил Александрович

Шолохов (1905— 1984)



**Вёшенский самородок:
стремя «Тихого Дона»**

«Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова», — говорил О. Э. Мандельштам («Шум времени», 1925). Еще сложнее обстоит дело с биографией в простонародной, крестьянской культуре, где не сохраняют писем, редко оставляют воспоминания, а своих предков знают не дальше третьего колена.

«И надо оставлять пробелы / В судьбе, а не среди бумаг», — определял Б. Л. Пастернак задачу художника («Быть знаменитым некрасиво...», 1956). Шолохов, кажется, перевыполнил ее. Многочисленные пробелы как в его судьбе (особенно в ранние годы), так и среди бумаг привели к ожесточенной полемике и возникновению шолоховского вопроса (до этого историки литературы знали лишь гомеровский и шекспировский вопросы). Автор великой — и огромной — книги оставил множество загадок в своей биографии. О нем спорят так, как будто он был современником английского драматурга (рубеж XVI — XVII вв.) или греческого эпического поэта (VIII в. до н. э.). Между тем со дня его рождения прошло чуть более ста лет.

Михаил Александрович Шолохов, согласно его официальной биографии, родился 11 (24) мая 1905 года на хуторе Кружилин станицы Вёшенской области Войска Донского.

Однако даже эта дата не общепризнанна. Год рождения писателя иногда сдвигают назад от одного до пяти лет (1904 — 1900).

Многое в биографии будущего писателя (как и поэта А. А. Фета) определила семейная тайна. Мать будущего писателя Анастасия Даниловна Черникова родила сына вне брака, до 1913 года он считался казаком и носил фамилию Кузнецов и лишь после смерти фиктивного отца был усыновлен отцом настоящим, получил фамилию Шолохов, но зато потерял право на казачий надел, потому что его отец был не казаком, а иногородним.

Александр Михайлович Шолохов приехал на Дон с Рязанщины, служил приказчиком, довольно успешно торговал (в 1917 году, в разгар революции, он купил мельницу, которую вскоре пришлось бросить), но в 1925 году умер от пьянства.

Эти драматические события (в детстве мальчика, подобно герою его раннего рассказа, дразнили «нагульным сыном» и «нахаленком») навсегда отбили у Шолохова желание рассказывать о себе даже самым близким людям. Е. Г. Левицкая, многолетний друг Шолохова (ей посвящен рассказ «Судьба человека»), заметила: «За семью замками, да еще за одним держит он свое нутро» («На родине “Тихого Дона”», 1930).

Немногочисленные автобиографии Шолохова очень кратки и противоречивы.

Самый важный, переломный этап его жизни — с революции до начала писательской работы — описан всего в нескольких строчках.

«Я в это время <революции 1917 года> учился в мужской гимназии в одном из уездных городов Воронежской губернии. В 1918 году, когда оккупационные немецкие войска подходили к этому городу, я прервал занятия и уехал домой. После этого продолжать учение не мог, так как Донская область стала ареной ожесточенной Гражданской войны. До занятия Донской области Красной Армией жил на территории белого казачьего правительства.

С 1920 года, то есть с момента окончательного установления Советской власти на юге России, я, будучи пятнадцатилетним подростком, сначала поступил учителем по ликвидации неграмотности среди взрослого населения, а потом пошел на продволь-

ственную работу и, вероятно, унаследовав от отца стремление к постоянной смене профессий, успел за шесть лет изучить изрядное количество специальностей. Работал статистиком, учителем в низшей школе, грузчиком, продовольственным инспектором, каменщиком, счетоводом, канцелярским работником, журналистом. Несколько месяцев, будучи безработным, жил на скудные средства, добытые временным трудом чернорабочего. Все время усиленно занимался самообразованием» («Автобиография», 1934).

Эти скупые факты обросли многочисленными увлекательными легендами. Опираясь на лаконичное замечание писателя в другой автобиографии («Гонялся за бандами, властвовавшими на Дону до 1922 года, и банды гонялись за нами. Все шло как положено», 1931), биографы рассказывали, что Шолохов был захвачен анархистами и знаменитый батька Махно, по одной версии, хотел его расстрелять, по другой — приглашал в свое войско. Утверждали, что пятнадцатилетний подросток (как Аркадий Гайдар) будто бы был командиром отряда в 270 человек и активным комсомольцем (хотя будущий писатель не был ни тем ни другим). Фантазировали, что он жил в одном курене (так называют на Дону дома) с известным бандитом Фоминым, который будет упомянут в «Тихом Доне». Степень участия Шолохова в исторических событиях часто пытались преувеличить, но он был — до поры до времени — их скромным свидетелем, чтобы совсем скоро превратиться в неподкупного летописца.

С осени 1922 года Шолохов уже в Москве, по-прежнему никому не известный юноша, ищущий себя и берущийся за любую работу. Он начинает занятия в литературных кружках и объединениях и пишет первые рассказы на знакомом материале Гражданской войны на Дону. Довольно быстро из публикаций в журналах сложился сборник «Донские рассказы» (1926), в дополненном виде переизданный под заглавием «Лазоревая степь».

Главной темой Шолохова уже в первых рассказах становятся ужас и жестокость Гражданской войны. Главным принципом — беспощадная правда, противостоящая выдуманной поэтичности, литературному украшательству. В основе большинства рассказов сборника — трагические конфликты, которые разрывают, разрушают семейные связи: муж убивает жену, сын идет на отца, брат — на брата.



Критики еще называют Шолохова представителем «крестьянского литературного молодняка». А в это время он совершает, быть может, один из решающих поступков, определивших его судьбу: возвращается на родину, чтобы, как потом окажется, навсегда остаться на месте действия и среди героев своей главной книги. В 1925 году двадцати-

летний автор двух десятков рассказов, за плечами которого всего четыре класса гимназии, начинает писать огромный роман о только что миновавшей эпохе. На такой труд среди современников отваживались немногие. Далее жизнь Шолохова связана только с литературным творчеством, хотя история то отрывает его от работы, то врывается в его книги.

Работа над «Тихим Доном», как признавался Шолохов, шла «запоем». Две первые книги были написаны за два с половиной года и опубликованы уже в 1928 году. Третья книга писалась гораздо медленнее: она была напечатана в 1929 — 1932 годах.

В это время в СССР началась коллективизация, «великий перелом», который А. И. Солженицын назовет «великим перешибом» хребта русского крестьянства. Шолохов отрывается от «Тихого Дона» и идет по следам современной истории, пишет роман «Поднятая целина» (1932), первоначальное заглавие которого было «С кровью и потом».

В отличие от «Тихого Дона» драматизм романа о коллективизации значительно уступал трагизму подлинных событий. Рассказывая о передовом двадцатипяти тысячнике Семене Давыдове, об изменениях в сознании казаков, о трудной организации колхоза и счастливой новой жизни, Шолохов видит вокруг совсем иное. Жизнь опрокидывает придуманные схемы, коллективизация и раскулачивание оказываются продолжением Гражданской войны — с насилем, голодом, смертями.

«...Я все такой же, только чуть-чуть погнутый. Я бы хотел видеть такого человека, который сохранил бы оптимизм и внимательность к себе и близким при условии, когда вокруг него сотнями мрут от голода люди, а тысячи и десятки тысяч ползают опухшие и потерявшие облик человеческий, — рассказывает Шолохов о результатах коллективизации давней знакомой. — Я мотаюсь и гляжу с превеликой жадностью. Гляжу на все. А поглядеть есть на что. Хорошее: опухший колхозник, получающий 400 гр. хлеба пополам с мякиной, выполняет дневную норму. Плохое: один из хуторов, в нем 65 хозяйств. С 1-го февраля умерло около 150 человек. По сути — хутор вымер. Мертвых не заховывают, а сваливают в погреб. Это в районе, который дал стране 2 300 000 пудов хлеба. В интересное время мы живем! До чего богатейшая эпоха!..» (письмо Е. Г. Левицкой, 30 апреля 1932).

Несколько раз в 1930-е годы Шолохов встречается со Сталиным и обращается к нему с посланиями по поводу положения дел в крестьянской России. Эти письма, как правило, остаются без ответа. В 1937 году опасность нависла над самим писателем: арестованы несколько его близких знакомых, ростовских коммунистов, уже собраны документы на него самого как члена контрреволюционной организации. Поездка (практически побег) в Москву и встреча со Сталиным помогают писателю не только избежать ареста, но и вернуть отдельных арестованных. Странные отношения с вождем, его расположение к Шолохову, который в отличие от многих не принимал активного участия в формировании культа личности, — еще одна загадка шолоховской биографии. Написанная после смерти Сталина шолоховская статья-некролог называлась «Прощай, отец!» (8 марта 1953).

Четвертую книгу «Тихого Дона» Шолохов завершает и публикует только в 1940 году. Ее трагический пафос и огромная художественная сила были признаны по обе стороны великого русского разлома, на какое-то время объединив советских и эмигрантских читателей.

В 1941 году за роман «Тихий Дон» Шолохов получает Сталинскую премию. Еще раньше (1939) он был награжден орденом Ленина, стал писателем-орденоносцем и одновременно действительным членом Академии наук СССР. «Тихий Дон» публикуется огромными тиражами, о нем высказываются многие писатели и критики — от давнего поклон-

ника Шолохова, автора «Железного потока» А. Серафимовича до А. Фадеева и А. Толстого. В специально посвященной Шолохову монографии критик канонизирует его как главного советского писателя: «В романах Шолохова ощущаешь черты и величие того нового, что будет называться советской классической литературой» (В. Гоффеншефер. «Михаил Шолохов», 1940).

Но, может быть, важнее для автора были не премии и ордена, а слезы читателей, оказавшихся по другую сторону баррикад, навсегда потерявших Тихий Дон.

«Роман М. Шолохова “Тихий Дон”» есть великое сотворение истинно русского духа и сердца... Читал я “Тихий Дон”» взалхлеб, рыдал-горевал над ним и радовался — до чего же красиво и влюбленно все описано, и страдал-казнился — до чего же полынногорька правда о нашем восстании. И знали бы вы, видели бы, как на чужбине казаки... зачитывались “Тихим Доном”... И многие рядовые и офицеры допытывались у меня: “Ну до чего же все точно Шолохов про восстание написал. Скажите... кем он у вас служил в штабе, энтот Шолохов”. И я, зная, что автор “Тихого Дона” в ту пору был еще отроком, отвечал полчанам: “То все... талант, такое ему от Бога дано видение человеческих сердец”», — вспоминал через много лет (1961) воевавший с Красной армией командующий повстанческими войсками на Дону П. Н. Кудинов.

Уже на первой странице романа в пейзажном описании упоминается стремя Дона. Обычно так называют середину реки, место с наибольшей глубиной и быстрым течением. После окончания романа Шолохов надолго утвердился на «стремени» литературного процесса. Путь от начинающего автора до всемирно признанного классика самородок из станицы Вёшенской проделал всего за пятнадцать лет.

**Советский писатель: бремя
великой книги**

Великая Отечественная война становится для Шолохова, как и для многих рус-

ских людей, страшным испытанием и трагедией. Полученную за «Тихий Дон» премию он передает в фонд обороны. Всю войну, как и многие писатели, он работает военным журналистом, ездит в действующую армию, публикует публицистические статьи о происходящем. В 1942 году, когда фронт подошел к его родным местам, при бомбежке

Вёшенской был разрушен шолоховский дом, погибла мать, почти полностью уничтожен архив.

Шолохов-гражданин активно участвует в войне. Шолохов-писатель испытывает явный кризис. Когда А. Твардовский создает «Василия Теркина», когда всенародно известными становятся стихи и повести К. Симонова, публицистика И. Эренбурга, когда в окопах, на полях войны зарождаются замечательные проза и поэзия военного поколения — Шолохов почти замолкает. Появляются лишь его рассказ «Наука ненависти» (1942) и главы из романа «Они сражались за Родину» (1943).

Этот третий шолоховский роман стал очередной легендой. Писатель окончил его первую книгу в 1949 году, потом неоднократно сообщал о завершении второй книги (первоначально была задумана трилогия), печатал главы из нее, роман инсценировался, экранизировался, изучался — но так и остался неоконченным.

В послевоенные десятилетия Шолохов публикует лишь рассказ «Судьба человека» (1956) и наконец-то завершает вторую книгу романа «Поднятая целина» (1959). Все остальные замыслы (проблемная повесть об освоении целины) остались нереализованными. Почти за сорок лет послевоенной жизни, находясь в неизмеримо более благоприятных, чем в юности, условиях, Шолохов написал намного меньше, чем за те два с половиной года, когда «запоём» сочинялись первые тома «Тихого Дона».

Писатель оказался заложником своей первой великой книги. Когда в 1965 году ему, третьему из русских авторов, но первому советскому писателю (Бунин на идеологическом языке эпохи был антисоветским, а Пастернак — несоветским), была присуждена Нобелевская премия, ее заслужил на самом деле не шестидесятилетний, получивший все возможные государственные знаки признания патриарх, а молодой человек, рискнувший начать работу над огромным романом о ближней истории, когда ему было чуть больше двадцати, и успевший окончить его, когда ему было еще далеко до сорока лет. В лауреатском дипломе было сказано, что премия вручается Шолохову «в знак признания художественной силы и честности, которые он проявил в своей донской эпопее об исторических фазах жизни русского народа».

Нобелевская речь Шолохова была краткой. В ней он полемически защищал реалистический метод и жанр рома-

на (в шестидесятые годы как раз много говорили о смерти реализма и конце романа) и присягал в верности советскому строю и простому человеку.

«Я горжусь тем, что эта премия присуждена писателю русскому, советскому. Я представляю здесь большой отряд писателей моей Родины. <...>

Человечество не раздроблено на сонм одиночек, индивидуумов, плавающих как бы в состоянии невесомости, подобно космонавтам, вышедшим за пределы земного притяжения. Мы живем на земле, подчиняемся земным законам, и, как говорится в Евангелии, дню нашему довлеет злоба его, его заботы и требования, его надежды на лучшее завтра. Гигантские слои населения земли движимы едиными стремлениями, живут общими интересами, в гораздо большей степени объединяющими их, нежели разъединяющими.

Это люди труда, те, кто своими руками и мозгом создает все. Я принадлежу к числу тех писателей, которые видят для себя высшую честь и высшую свободу в ничем не стесняемой возможности служить своим пером трудовому народу» («Живая сила реализма», 1965).

Загадочное и странное молчание писателя в последние десятилетия сочеталось с его активной общественной деятельностью: Шолохов много раз избирается депутатом советских органов, партийных и писательских съездов, выступает с речами, пишет газетные напутствия и поздравления, встречается с молодыми писателями, зарубежными гостями, сельскими тружениками. Еще больше времени он отводит любимым занятиям: охоте и рыбной ловле, причем его угожьями является вся страна. Известие о Нобелевской премии, к примеру, застает писателя на рыбалке в Казахстане, в 300 километрах от ближайшего города, и для составления благодарственной ответной телеграммы за ним посылают специальный самолет.

Некоторые суждения позднего Шолохова кажутся изменой подлинному гуманизму, традиции «милости к падшим», которая была определяющей в «Тихом Доне». Вскоре после вручения Нобелевской премии Шолохов выступит на XXIII съезде КПСС. Незадолго перед этим съездом писатели Ю. Даниэль и А. Синявский были осуждены как уголовные преступники за публикацию своих произведений на Западе. Этот шаг советской власти вызвал активное

противодействие многих советских людей, прежде всего интеллигентов. Появилось несколько коллективных писем протеста: осужденным писателям предлагали заменить наказание на условное, перевоспитывать их, как школьников, по месту жительства и работы.

Позиция Шолохова была жестокой и непримиримой.

«Мне стыдно не за тех, кто оболгал Родину и облил грязью все самое светлое для нас. Они аморальны. Мне стыдно за тех, кто предлагает свои услуги и обращается с просьбой отдать им на поруки осужденных отщепенцев, — заявлял он с официальной трибуны. — И еще я думаю об одном. Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные 20-е годы, когда судили, не опираясь на строго ограниченные статьи Уголовного кодекса, а “руководствуясь революционным правосознанием”, ох, не ту меру наказания получили бы эти оборотни! А тут, видите ли, еще рассуждают о “суровости” приговора».

Казалось, что подобные речи произносит не автор «Тихого Дона», а какой-то другой человек, подозрительный, мстительный, отрицающий свободу творчества, не понимающий специфики литературы, различий между точкой зрения автора и персонажа, особенностей сатирической поэтики. На таком фоне вновь возник шолоховский вопрос, отравлявший писателю жизнь еще в двадцатые годы.

Шолоховский вопрос: истина и вера

«Проблему Шолохова» в общем виде сформулировал Пушкин в стихотворении

«Поэт» (кстати, очень любимом Шолоховым): «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира, / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» (1827). На менее поэтическом языке вопрос можно поставить так: «Где в обыкновенном человеке скрывается, прячется великий писатель?»

Шолоховский вопрос возник сразу после публикации первых томов «Тихого Дона». Уже в 1929 году появились слухи, что очень молодой и «не кончавший гимназий» провинциал — плагиатор, воспользовавшийся рукописями погибшего белого офицера. Оскорбленный Шолохов привез

в Москву чемадан черновиков романа и ранних рассказов, специальная комиссия под председательством сестры Ленина М. И. Ульяновой изучила их и опубликовала в газетах опровержение клеветы.

Однако после получения Шолоховым Нобелевской премии и на фоне многолетнего писательского молчания подозрения сформировались в гипотезу о «двух авторах», один из которых будто бы сочинил роман, а Шолохов его только отредактировал, дописал, обработал. Ее активным сторонником, между прочим, был следующий русский Нобелевский лауреат А. И. Солженицын, написавший предисловие к «антишолоховской» книге филолога И. Н. Томашевской «Стремя “Тихого Дона”» (1974) и поддержавший версию о «первоначальном авторе» — донском журналисте Ф. Д. Крюкове (1870 — 1920). «Соавторами» Шолохова или «настоящими авторами» объявлялись кроме Крюкова и еще несколько донских журналистов, и его литературный «крестный» А. С. Серафимович, написавший предисловие к «Донским рассказам», и его тесть П. Я. Громославский, и даже великий и абсолютно непохожий на Шолохова по стилистической манере А. П. Платонов — всего около десятка человек.

Строить подобные гипотезы было легко, потому что ранние рукописи писателя считались погибшими во время войны. Но в 1999 году черновики первых двух книг «Тихого Дона», много лет тайно хранившиеся в семье погибшего на войне шолоховского друга, стали доступны. Вопрос об авторе «Тихого Дона», кажется, был окончательно закрыт.

Однако даже 673 страницы, написанные забытой уже перьевой ручкой и простым карандашом, не убедили некоторых скептиков. Тех, кому хочется найти для великого романа любого другого автора, но только не Шолохова, убедить вряд ли возможно. Ф. Энгельс когда-то утверждал, что если бы в арифметику вмешивались человеческие эмоции, мало кто согласился бы признать, что дважды два — четыре.

Шолоховский вопрос сегодня — вопрос не истины, а веры.

Один из близких друзей писателя сын Е. А. Левицкой в спорах о романе напомнил главное: «Шолохов дал людям “Тихий Дон”. И даже если он больше ничего бы не написал, он свой долг перед человечеством выполнил».

- 1905, 11(24) мая** — родился на хуторе Кружилине станицы Вёшенской области Войска Донского (ныне — Шолоховский район Ростовской области).
- 1914 — 1918** — учился в мужских гимназиях Москвы, г. Богучара и станицы Вёшенской (вышел из 5-го класса).
- 1922 — 1923** — жизнь в Москве, начало литературной деятельности.
- 1925** — начало работы над романом «Тихий Дон».
- 1926** — публикация сборников «Донские рассказы» и «Лазоревая степь».
- 1928** — опубликованы первая и вторая книги романа «Тихий Дон».
- 1932** — Шолохов вступает в коммунистическую партию; публикация третьей книги романа «Тихий Дон» и первой книги романа «Поднятая целина».
- 1940** — публикация четвертой книги «Тихого Дона», завершение работы над романом.
- 1959** — завершение работы над второй книгой романа «Поднятая целина».
- 1965** — Шолохову присуждена Нобелевская премия.
- 1984, 21 февраля** — умер в станице Вёшенской.

«Тихий Дон» (1925 — 1940)

**Казацкий эпос:
между Толстым и Гомером**

«Тихий Дон» — самая длинная книга среди классических русских романов XX века.

В ней четыре тома, восемь частей, больше семисот персонажей, около полутора тысяч страниц. По объему и охвату событий — это почти точная копия «Войны и мира» (в 1928 году на родине писателя отрывок из первой книги ро-

мана публиковался под редакционным заглавием «Казачья “Война и мир”»).

Сопоставление с толстовским произведением неслучайно. Уже первые критики увидели у Шолохова не только современную социальную проблематику, но и ориентацию на жанровую схему Толстого.

«Замысел “Тихого Дона” — показать социальные сдвиги в среде крестьянства, в данном случае казачества и преимущественно середняков, в результате войны и революции. Но замысел этот не ограничивается рамками индивидуальных сдвигов, или шире — сдвигов в пределах одной семьи. Он расширяется до социального разреза целой эпохи и вкладывается в жанр *романа-эпопеи*» (А. П. Селивановский. «Тихий Дон», 1929).

Жанровое определение «Тихого Дона» как *романа-эпопеи* стало общепризнанным (во французской литературе есть аналогичное метафорическое определение *роман-река*).

Л. Н. Толстой, в свою очередь, создавая новый жанр, обозначал далекий жанровый ориентир. «Без ложной скромности — это как Илиада», — скажет он в конце жизни (М. Горький. «Лев Толстой», 1923).

Однако роман-эпопея «Гомера русской “Илиады”» (А. Ф. Кони), естественно, не похож на гомеровскую поэму-эпопею. Толстой вносит в свой эпос подробный психологический анализ и философскую проблематику девятнадцатого века. Шолохов в этом смысле делает шаг назад, в прошлое, от Гомера русского к Гомеру греческому.

«Тихий Дон» отличается от «Войны и мира» отсутствием четкой социальной вертикали (выходы на вершины власти, к своим Александрам и Багратионам, у Шолохова эпизодичны), диалектики души (ее заменяют живописный показ героев и суммарный психологизм, диалектика поведения), философии истории (дело ограничивается идеологическими формулами эпохи и краткими сентенциями повествователя). Это эпос не интеллектуальный, а *низовой, почвенный, наивный*.

Внешне композиционная структура романа уравновешенна, почти симметрична: четыре книги, восемь частей, которые, так же как у Толстого, делятся на четкие главки-эпизоды. Но эта гармоничность обманчива. Три части первого тома (главы 21, 23 и 24) сменяются двумя частями

книги второй (части 4 — 5: главы 21 и 31). Третья книга, вообще, написана одним куском, состоит из одной части (часть 6: 65 глав). В четвертой книге снова появляется двухчастное деление (части 7 — 8: главы 29 и 18). Столь же непропорциональна, негармонична и структура отдельных глав. Некоторые занимают одну-две страницы и являются чисто информативными, другие, наоборот, весьма пространны и содержат несколько разноплановых эпизодов.

Также обстоит дело и с другими уровнями и элементами шолоховского произведения. Композиционную стройность и стилистический блеск нужно искать не в «Тихом Доне», а в других местах. Это циклопическое сооружение сложено из неотшлифованных, необтесанных блоков.

Литература модернизма, как мы помним, часто строилась на эстетском, технологическом подходе: писатель становился собственным критиком и стремился отшлифовать произведение до блеска, рассчитать стилистический эффект каждого тропа, каждого слова. Автор не думал о читателе, а выполнял поставленную художественную задачу.

Шолохов учитывает некоторые модернистские стилистические приемы, оригинально использует диалектную лексику и тропы, но все-таки опирается на иные, более глубокие художественные принципы. В эссе «Суеверная этика читателя» (1932), написанном как раз в годы работы Шолохова над «Тихим Доном», аргентинский писатель-модернист Х. Л. Борхес (1899 — 1986) представил два противоположных способа создания художественного произведения, две писательские стратегии.

«Нищета современной словесности, ее неспособность по-настоящему увлекать породили суеверный подход к стилю, своего рода псевдочтение с его пристрастием к частностям... Но прочтите два три абзаца из «Дон Кихота» — и вы почувствуете: Сервантес не был стилистом (по крайней мере, в нынешнем, слухоуслаждающем, смысле слова). Судьбы Дон Кихота и Санчо слишком занимали автора, чтобы он позволил себе роскошь заслушиваться собственным голосом».

Современной «тщеславной жажде стиля», «опустошительной жажде совершенства» Борхес противопоставлял старый «содержательный» принцип: «Писателя ведет из

бранная тема». Автора «Тихого Дона» тоже ведет избранная тема. Правда, она далеко не сразу прояснилась, далась Шолохову в руки.

Из скупых автобиографических признаний известно, что книга начиналась с революционных событий.

«В 1925 г. осенью стал было писать “Тихий Дон”, но после того, как написал 3 — 4 печатных листа (около 60 книжных страниц. — И.С.), — бросил. Показалось — не под силу. Начинал первоначально с 1917 г., с похода на Петроград генерала Корнилова. Через год взялся снова и, отступив, решил показать довоенное казачество» («Автобиография», 1932).

В итоге эти главы затерялись во втором томе. Генерал Корнилов и другие реальные исторические фигуры (белый генерал Краснов, красный казак Подтелков) оказались проходными, эпизодическими персонажами. Отступив назад, в 1912 год (столетие той войны, которую сделал предметом своей эпопеи Л. Н. Толстой), автор в то же время резко сузил поначалу горизонт повествования.

«Тихий Дон» начинается как **семейная сага**. Прологом романа становится история рода Мелеховых. С Русско-турецкой войны (речь идет о Крымской войне 1854 — 1855 годов, участником которой был Л. Н. Толстой, описавший ее в «Севастопольских рассказах») Прокофий Мелехов привозит на хутор жену-турчанку, защищая ее, убивает соседа хуторянина, попадает на каторгу, возвращается только через двенадцать лет к преждевременно родившемуся, выросшему без отца сыну.

«Пантелей рос исчерна-смуглым, бедовым. Схож был на мать лицом и подбористой фигурой. Женил его Прокофий на казачке — дочери соседа. С тех пор и пошла турецкая кровь скрещиваться с казачьей. Отсюда и повелись в хуторе горбоносые, диковато-красивые казаки Мелеховы, а по-уличному — Турки» (кн. 1, ч. 1, гл. 1).

Бытовые *детали* первой экспозиционной главы в развитии повествования становятся важными *мотивами*, приобретают *символический смысл*: мелеховский двор — на самом краю хутора; любовь Прокофия удивительна, непонятна для хуторян («Ребятишки, пасшие за прогоном телят, рассказывали, будто видели они, как Прокофий вечерами, когда вянут зори, на руках носил жену до Татарского, ажник, кургана»); потом герой совершает *убий-*

ство, которое сопровождается *рождением* ребенка и *смертью* матери.

Любовь, рождение, естественная и насильственная смерти сплетаются в тугой узел человеческого существования на самом краю, где действуют скорее не исторические, а легендарные, мифологические законы.

Потом все успокаивается, страсти уходят в глубину, младший сын, «звероватый» Григорий, до поры до времени ничем не выделяется из казачьей среды и станичного быта. Драматическая семейная сага превращается в *казацкий эпос* (многие земляки Шолохова, особенно эмигранты, читали роман прежде всего как хронику любимого, но навеки утраченного казацкого быта).

Люди ловят рыбу, пашут землю, косят сено, скачут на лошадях, охотятся на волка (как в «Войне и мире»), едут в лес за хворостом, поют на гулянках. Другие люди спорят о Толстом или читают Евангелие. Среди них есть богатые и бедные, есть хуторская интеллигенция. Откуда-то на хуторе появляется большевик Штокман и начинает пропагандировать среди казаков. Какой-то бледной тенью проходят воспоминания о пятом годе. Но события прошлого и настоящего не ломают сложившегося порядка вещей.

Поначалу мир «Тихого Дона», как и положено в эпосе, сделан из одного куска, подчиняется природным закономерностям, измеряется не историческими датами, а временами года и религиозными праздниками, более широко — неизбежной сменой поколений.

«Стекали неторопливые годы. Старое, как водится, старилось; молодое росло зелеными» (*кн. 1, ч. 2, гл. 1*).

«А над хутором шли дни, сплетаясь с ночами, текли недели, ползли месяцы, дул ветер, на погоду гудела гора, и, застекленный осенней прозрачно-зеленой лазурью, равнодушно шел к морю Дон» (*кн. 1, ч. 2, гл. 3*).

Сагами

назывались родовые повествования в древнеисландской литературе; В. И. Даль в своем толковом словаре дает такие синонимы этого слова: *дума, сказанье, былина*.

«Обычным, нерушимым порядком шла в хуторе жизнь: возвратились отслужившие сроки казаки, по будням серенькая работа неприметно сжирала время, по воскресеньям с утра валили в церковь семейными табунами; шли казаки в мундирах и праздничных шароварах; длинными шуршащими подолами разноцветных юбок мели пыль бабы, туго затянутые в расписные кофточки с буфами на морщиненных рукавах» (кн. 1, ч. 3, гл. 1).

Традиционную версию казачьей судьбы хорошо определяет дед Гришака. На вопрос внучки: «Боишься помирать, дедуня?» — он с радостной улыбкой отвечает: «Жду смертыньку, как дорогого гостя. Пора уж... и пожил, и царям послужил, и водки попил на своем веку...» (кн. 1, ч. 1, гл. 19). Что-то похожее на сто лет раньше произносил другой мудрый дед — толстовский Ерощка. Вообще, начальные сцены «Тихого Дона» больше напоминают не «Войну и мир», а толстовских «Казачков».

Даже самые ужасные события (изнасилование Аксиньи отцом и его убийство матерью и братом, страшные побои мужа, попытка самоубийства Натальи) не акцентируются, не выделяются, а поглощаются мощным стихийным жизненным потоком. Но здесь же, в первых двух частях первой книги, завязывается главный сюжетный узел, который определит всю романную структуру «Тихого Дона».

Григорий и Аксинья: от семейной саги к истории любви

В основе сложного эпического построения «Тихого Дона» лежит простая фигура:

любовный треугольник (Григорий — Аксинья — Наталья), с добавлением еще нескольких линий (Аксинья — Степан — Григорий, Аксинья — Евгений Листницкий). «Григорий и Аксинья» — это не менее страстный любовный роман, чем история Ромео и Джульетты или Мастера и Маргариты.

«Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона, / Как месяц любит ночи мглу?» — спрашивает импровизатор, герой пушкинской повести «Египетские ночи» (1835), имея в виду знаменитую трагедию Шекспира «Отелло» (1604). И сразу же отвечает: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона».

Сердцу девы нет закона... Сердцу казака, оказывается, тоже. В первой книге «Тихого Дона» семейная сага превра-

щается в историю драматической любви: *и казачки (казаки) любить умеют.*

Первый виток отношений Григория и Аксиньи — случайная и роковая встреча на берегу Дона (она будет откликаться в романе до самого конца), ночное свидание («Пусти, чего уж теперь... Сама пойду!..») и демонстративный разрыв Григория с чужой женой накануне собственной женитьбы: «...Надумал я, давай с тобой прикончим... <...> прикончим эту историю» (кн. 1, ч. 1, гл. 16).

Второй цикл — новое сближение («Ну, Гриша, как хошь, жить без тебя моченьки нету...»), уход из мелеховского дома и попытка самоубийства Натальи, бегство любовников к Листницким.

Потом романический сюжет надолго останавливается. В отношения героев вмешивается история: не только в Петрограде, но и здесь, в казачьем хуторе, наступает Настоящий Двадцатый Век. В третьей части первой книги происходит очередная трансформация жанра: история любви сменяется *военно-исторической хроникой.*

Война, как в страшном сне, начинается в «Тихом Доне» многократно: о ней узнают на хуторе, потом отдельно рассказано, как с ней столкнулся Григорий, потом еще раз она дана через восприятие Петра и других хуторян-однополчан.

Горизонт повествования в военных главах расширяется. Действие перебрасывается в Петроград, Москву, на фронт. Хутор Татарский, в первых двух частях бывший центром казачьего мира, становится точкой на карте, песчинкой в историческом водовороте.

Линейная фабула семейной истории здесь резко ломается. В романе появляются многочисленные исторические персонажи. Повествование — по-толстовски — ведется с точки зрения то казачьего сотника Листницкого, то большевика Бунчука, то генерала Корнилова. Огромное место именно в этой, хроникальной, части занимают массовые сцены. Причем размышления и споры персонажей, пейзажно-символические и социально-политические обобщения, «толстовские» моралистические умозаключения относительно автономны, жестко не соотносятся друг с другом. Повествователь в «Тихом Доне» не всемогущий и всезнающий Бог, как повествователь «Войны и мира», а объективный свидетель, наблюдатель мощного потока взбаламученной, несущейся куда-то жизни.

В шолоховском эпосе по-своему показано *крушение гуманизма*, о котором говорили в интеллигентских салонах Блок и другие модернисты.

«Помните одно: хочешь живым быть, из смертного боя целым выйтить — надо человечью правду блюсть, — наставляет идущих на войну казаков мудрый старик. <...> Чужого на войне не бери — раз. Женщин упаси Бог трогать, и ишо молитву такую надо знать» (кн. 1, ч. 3, гл. 6).

Казаки списывают и увозят под натальными рубахами «приглянувшиеся» молитвы «от ружья» и «от боя», но это их не спасает: «Смерть пятнила и тех, кто возил с собою молитвы». В сцене жестокого надругательства над полькой-горничной нарушается второе стариковское наставление. Пытавшийся защитить девушку Григорий получает освященное именем Божиим предупреждение: «Вякнешь кому — истинный Христос, уьем!» (кн. 1, ч. 3, гл. 2).

Еще сложнее оказывается придерживаться вечного «не укради». Здесь грешны все, молодые и старики (начиная с Пантелея Прокофьевича), казаки и иногородние, красные и белые, рядовые и офицеры. «Грабиловку из войны учинили! Эх вы, сволочи! Новое рукомесло приобрели!» — распекает «добычливого подхорунжего» Мелехов. Но тот с улыбкой кивает на начальство: «Да они сами такие-то! Мы хучь в сумам везем да на повозках, а они цельными обозами отправляют» (кн. 4, ч. 7, гл. 19).

В развитии сюжета романа героям все труднее становится «блюсть» *человеческую правду*. Она постоянно вступает в конфликт с непостижимыми законами жизни. «Свои неписанные законы диктует людям жизнь», — комментирует повествователь парадоксальные отношения Аксиньи и Евгения Листницкого (кн. 1, ч. 3, гл. 22). *Жизнь* — одно из главных романских слов, простое и непонятное, объясняющее все — и ничего.

В военных частях и главах Григорий Мелехов, молодой и безудержно-страстный казак, живущий бездумно, так, как растет трава, постепенно превращается в казачьего Гамлета. «Я, Петро, уморился душой. Я зараз будто недобитый какой... Будто под мельничными жерновами побывал, перемяли они меня и выплюнули. <...> Меня совесть убивает», — исповедуется он брату, вспоминая убитых собственной рукой (кн. 1, ч. 3, гл. 10).

Одна из ключевых «гамлетовских» характеристик появляется в разговоре Мелехова с однополчанином Урюпиним.

«Убью и не вздохну — нет во мне жалости! — чеканит человек с “волчиным сердцем”. — <...> Животную без потребности нельзя губить — телка, скажем, или ишо что, — а человека уничтожай. Поганый он, человек... Нечисть, смердит на земле, живет вроде гриба-поганки». Григория же он упрекает: «У тебя сердце жидкое» (кн. 1, ч. 3, гл. 12).

Мучительно переживая первое убийство австрийца, проходя обычный солдатский путь (атака — ранение — госпиталь — возвращение в строй — второе ранение — лечение в Москве — возвращение домой), Мелехов, человек с *жидким сердцем*, время от времени, как очнувшийся от сна, пытается понять, что происходит с ним и в мире, но, в конце концов, упирается в то же самое прозрачно-загадочное понятие *жизнь*.

«“Давно играл я, парнем, а теперь высох мой голос и песни жизнь обрезала. Иду вот к чужой жене на побывку, без угла, без жилья, как волк буерачный...” — думал Григорий, шагая с равномерной усталостью, горько смеясь над своей диковинно сложившейся жизнью» (кн. 1, ч. 3, гл. 24).

Очередным уходом от Аксиньи к Наталье, от чужой жены к своей, возвращением в родной дом оканчивается первая книга.

Война и революция: в годину смуты и разврата

Война лишает опоры не только Григория Мелехова. У всех уходит земля из-под ног, ломается привычный образ жизни. «Перемены вершились на каждом лице, каждый по-своему вынашивал в себе горе, посеянное войной» (кн. 1, ч. 3, гл. 10). Взгляды на ближайшее будущее в вихре этих перемен оказываются катастрофически несовместимы.

«Эта война не для меня. Я опоздал родиться столетия на четыре», — грезит о прошлом подъяесаул Калмыков, «маленький круглый офицер, носивший не только в имени, но и на лице признаки монгольской расы». — «Завидую тем, кто в свое время воевал первобытным способом. <...> В честном бою врубиться в противника и шашкой разделить человека надвое — вот это я понимаю, а то черт знает что!» (кн. 1, ч. 3, гл. 15).

Евгению Листницкому эта война тоже кажется чужой, но совсем по другой причине. «С каждым днем мне все тяжелее было пребывать в этой клоаке. В гвардейских полках — в офицерстве, в частности, — нет того подлинного патриотизма, страшно сказать — нет даже любви к династии. Это не дворянство, а сброд. Этим, в сущности, объясняется мой разрыв с полком», — жалуется он в письме отцу (*кн. 1, ч. 3, гл. 14*).

На такие романтические бредни со злым прищуром смотрит буревестник будущего, большевик Бунчук. «— Что вы думаете делать после войны? — почему-то спросил Листницкий, глядя на волосатые руки вольноопределяющегося. — Кто-то посеянное будет собирать, а я... погляжу, — Бунчук сощурил глаза. — Как вас понять? — Знаете, сотник (еще пронзительнее сощурился тот), поговорку: “Сеющий ветер пожнет бурю”?» (*кн. 1, ч. 3, гл. 15*).

Еще у одного большевика, Гаранжи, уже готова картина будущего, утопия в духе горьковских героев «Матери»: «И у германцив, и у хранцузив — у всих заступэ власть робоча и хлиборобьска. За шо ж мы тоди будемо брухаться? Границы — геть! Чорну злобу — геть! Одна по всьому свиту будэ червона жизнь. Эх! <...> Я б, Грыцько, кровь свою руду по капли выцидыв бы, шоб дожить до такого...» (*кн. 1, ч. 3, гл. 23*).

Сами хлеборобы рассуждают еще проще: «Нам до них дела нету. Они пуцай воюют, а у нас хлеба неубраты! — Это беда-а-а! Гля, миру согнали, а ить ноне день — год кормит» (*кн. 1, ч. 3, гл. 4*).

Разногосица — признак того, что время общей жизни, время эпоса уходит безвозвратно. Война плоха не потому, что она «империалистическая», «захватническая» и т.п. Просто для многих, для большинства это — *чужая война*, не имеющая ни смысла, ни оправдания.

Вторая книга романа более исторична и идеологична. Большевик Бунчук тут пропагандирует и читает Ленина. Здесь появляются исторические персонажи: Корнилов, Подтелков и Кривошлыков. Мелеховский сюжет во второй книге развивается в десятке глав (из 52). Значимыми здесь оказываются лишь роды Натальи. Листницкий, Бунчук и Анна заслоняют, отодвигают в сторону Григория и других персонажей с хутора Татарского. В многочисленных диалогах-спорах второй книги герои предсказывают будущие потрясения, к которым ведет бессмысленная война.

«Вот, старики, до чего довели Россию. Сравняют вас с мужиками, лишат вас привилегий, да еще старые обиды припомнят.

Тяжелые наступают времена... В зависимости от того, в какие руки попадет власть, а то и до окончательной гибели доведут», — предупреждает хуторской богач Мохов после Февральской революции (кн. 2, ч. 4, гл. 7).

«Россия одной ногой в могиле...» — в то же время вздыхают офицеры на фронте, обвиняя во всем пропагандирующих среди казаков большевиков (кн. 2, ч. 4, гл. 11).

«Эх, господин есаул, нас, терпеливых, сама жизнь начинила, а большевики только фитиль подожгут...» — спорит с таким предположением казак из сотни Листницкого (кн. 2, ч. 4, гл. 12).

Самое страшное предсказание звучит из уст столетней старухи. Ее апокалипсические пророчества припоминает по пути на фронт Максимка Грязнов, «беспутный и веселый казак, по всему станичному юрту стяжавший до войны черную славу бесстрашного конокрада».

«Ягодка, мой Максимушка! В старину не так-то народ жил — крепко жил, по правилам, и никаких на него не было напастей. А ты, чадунюшка, доживешь до такой поры-времени, что увидишь, как всю землю опутают проволокой, и будут летать по синю небушку птицы с железными носами, будут людей клевать, как арбуз грач клюет... И будет мор на людях, глад, и восстанет брат на брата и сын на отца... Останется народу, как от пожара травы”. Что ж, — помолчав, продолжал Максим, — и на самом деле сбылось; телеграф выдумали — вот тебе и проволока! А железная птица — еропланы. Мало они нашего брата подолбили? И голод будет. Мои вон спротив энтих годов в половину хлеба сеют, да и каждый хозяин так. По станицам стар да млад остались, а хлоп урожаяй — вот и “глад” вам.

— А брат на брата — это как, вроде брехня? — спросил Петро Мелехов, поправляя огонь.

— Погоди, и этого народ достигнет» (кн. 2, ч. 4, гл. 8).

Вторая книга подробно рассказывает о механизме этого «достижения».

Революция, или Октябрьский переворот (обозначение этого события в «Тихом Доне» варьируется), входит в мир романа в отличие от войны внезапно и тихо. Она не свершается, а подкрадывается. Впервые об «октябрьском перевороте» узнают Корнилов и другие узники Быховской тюрьмы. Перед этим, в сцене у Зимнего дворца, Шолохов так и не поставил точку: закончил 19-ю главу пятой части

картиной пустой площади, отказавшись изображать и выстрел «Авроры», и штурм, и красных вождей — все необходимые элементы советского мифа.

Во 2-й главе пятой части повествователь после долгого перерыва вспоминает о Мелехове и дает вначале объективную, внешнюю его характеристику, вписывает его в сюжет исторической хроники.

«Мелехов Григорий в январе 1917 года был произведен за боевые отличия в хорунжий, назначен во 2-й запасный полк взводным офицером. В сентябре он, после того как перенес воспаление легких, получил отпуск; прожил дома полтора месяца, оправился после болезни, прошел окружную врачебную комиссию и вновь был послан в полк. После Октябрьского переворота получил назначение на должность командира сотни. К этому времени можно приурочить и тот перелом в его настроениях, который произошел с ним вследствие происходивших вокруг событий и отчасти под влиянием знакомства с одним из офицеров полка — сотником Ефимом Извариным».

Затем повествователь возвращается к личной судьбе героев, начинается новый этап поисков и метаний Мелехова. Изварин, разрушая интернациональные идеи Гаранжи, колеблет под ногами Григория «недавно устойчивую почву», тянет его в сторону «самостийности» Тихого Дона.

«В жизни не бывает так, чтобы всем равно жилось. Большевики возьмут верх — рабочим будет хорошо, остальным плохо. Монархия вернется — помещикам и прочим будет хорошо, остальным плохо. Нам не нужно ни тех ни других. Нам необходимо *свое*, и прежде всего избавление ото всех опекунов — будь то Корнилов, или Керенский, или Ленин. Обойдемся на своем поле и без этих фигур. Избавь, Боже, от друзей, а с врагами мы сами управимся. <...> Между сегодняшним укладом казачьей жизни и социализмом — конечным завершением большевистской революции — непреходимая пропасть...» (кн. 2, ч. 5, гл. 2).

Подтелков напоминает большевистские идеи и лозунги.

«...Раз начали — значит борозди до последнего. Раз долой царя и контрреволюцию — надо стараться, чтоб власть к народу перешла. А это — басни, детишкам утеха. В старину прижали нас цари, и теперь не цари, так другие-прочие придают, аж запишим!..» (кн. 2, ч. 5, гл. 2).

Но Григория по-прежнему одолевают гамлетовские сомнения. «Я говорю... — глухо бурчал Григорий, — что ничего я не понимаю... Мне трудно в этом разобраться... Блукаю я, как метель в степи...» (кн. 2, ч. 5, гл. 2).

Заканчивается важная «идеологическая» глава вроде бы невинной пейзажной зарисовкой.

«Остановившись у запотевшего окна, Григорий долго глядел на улицу, на детишек, игравших в какую-то замысловатую игру, на мокрые крыши противоположных домов, на бледно-серые ветви нагого осокоря в палисаднике и не слышал, о чем спорили Дроздов с Подтелковым; мучительно старался разобраться в сумятице мыслей, продумать что-то, решить.

Минут десять стоял он, молча вычерчивая на стекле вензеля. За окном, над крышей низенького дома, предзимнее, увядшее тлело на закате солнце: словно ребром поставленное на ржавый гребень крыши, оно мокро багровело, казалось, что оно вот-вот сорвется, покатится по ту или эту сторону крыши».

Этот пейзаж — один из ключевых *символов, лейтмотивов* «Тихого Дона». «Если на сцене повешено ружье, оно обязательно должно выстрелить», — говорил Чехов о законах драмы. Шолоховское «ружье» в последний раз выстрелит почти через тысячу страниц.

Солнце будет сопровождать героя на всем его дальнейшем мучительном пути. Жизнь на грани, на гребне, в ситуации постоянного выбора станет его обычным состоянием. Взгляд на революцию из точки вечного промежутка, с позиции человека, барахтающегося в потоке, а не сразу выбравшего определенный берег, придает авторской концепции идеологическую неоднозначность и глубину.

«Ведь вот я по-честному не приемлю революцию, не могу принять! И сердце и разум противятся... Жизнь положу за старое, отдам ее, не колеблясь, без позы, просто, по-солдатски. А многие ли на это пойдут?» — думает Листницкий (кн. 2, ч. 4, гл. 10). Он же первым в романе произносит страшные слова, подтверждающие пророчество «и восстанет брат на брата и сын на отца»: «Я говорю, что тогда, то есть в будущих боях, в Гражданской войне, — я только сейчас понял, что она неизбежна, — и понадобится верный казак» (кн. 2, ч. 4, гл. 11).

Бунчук, человек с другой стороны, с другого берега, ускакивает и обещает: «Большевики войны не хотят. Будь



власть в их руках — сейчас же был бы мир». Но совсем скоро именно он — тоже первым в пределах романного мира — начинает новый кровавый виток, стреляет в своего, в русского, реально превращает «войну империалистическую в войну гражданскую»: «Они нас, или мы их!.. Середки нету. На кровь — кровью. Кто кого... Понял? Таких, как Калмыков, надо уничтожать, давить, как гадюк. И тех, кто слюнявится жалостью к таким, стрелять надо... понял?» (кн. 2, ч. 4, гл. 17).

Эту мысль подхватывает Мишка Кошевой, главный большевик, Немезида в лампадах с хутора Татарского.

«По-моему, страшной людской середки ничего на свете нету, ничем ты ее до дна не просветишь... Вот я зараз лежу с тобой, а не знаю, об чем ты думаешь, и сроду не узнаю, и какая у тебя сзади легла жизнь — не знаю, а ты обо мне не знаешь... Может, я тебя зараз убить хочу, а ты вот мне сухарь даешь, ничего не подозреваешь... Люди про себя мало знают» (кн. 2, ч. 4, гл. 21).

Непознаваемость страшит, *середка* вызывает даже большую ненависть, чем подобный собственному фанатизм другой стороны. В отличие от автора «Войны и мира», исходившего из целостности, единства национальной жизни в пору великих испытаний (хотя и там были свои Друбецкие и Берги), Шолохов во второй и третьей книгах демонстрирует взрыв национального ядра, осколки которого разлетаются по разным траекториям.

Только теперь, после революции, в Татарском начинают по-настоящему не любить богатых. Только теперь иногородние становятся источником ненависти и страха. Только во время войны и восстания Григорий осознает свою чуждость соратникам по оружию — кадетам, офицерам, дворянам, что и оказывается причиной его очередного шатания в сторону красных.

Целостный взгляд в военных книгах «Тихого Дона» либо связан с прошлым (старые казацкие песни поют и рядовые, и офицеры, и бандиты — в окопах, в вагонах, на свадьбе), либо принадлежит повествователю, который способен посмотреть на происходящее не из горячего кровавого бреда гражданской распри, даже не из середины, а откуда-то сверху, из другого времени (в таких случаях шолоховская точка зрения в наибольшей степени напоминает Толстого).

«В просвет, с крохотного клочка августовского неба, зеленым раскосым оком глядел ущербленный, омытый вчерашним дождем, месяц. На ближнем перекрестке стояли, прижимаясь друг к дружке, солдат и женщина в белом накинутом на плечи платке. Солдат обнимал женщину, притягивая ее к себе, что-то шептал, а она, упиравшись ему в грудь руками, откидывала голову, бормотала захлебывающимся голосом: “Не верю! Не верю!” — и приглушенно, молодо смеялась» (кн. 2, ч. 4, гл. 17).

Этот эпизод счастливого ночного свидания следует сразу же за сценой убийства Бунчуком Калмыкова и его словами о крови и истреблении «середки» — как знак другой жизни, не подчиняющейся выведенным доморощенными идеологами законам.

«Шуршали на кукурузных будылях сохлые листья. За холмистой равниной переливами синели отроги гор. Около деревушки по пажитям бродили рыжие коровы. Ветер клубил за перелеском морозную пыль. Сонлив и мирен был тусклый октябрьский день; благодным покоем, тишиной веяло от забрызганного скупым солнцем пейзажа. А неподалеку от дороги в бестолковой злобе топтались люди, готовились кровью своей травить сытую от дождей, обсемененную, тучную землю» (кн. 2, ч. 4, гл. 21).

Это «толстовское» моралистическое размышление относится как раз к Октябрю 1917 года.

«Травой зарастают могилы, — давностью зарастает боль. Ветер зализал следы ушедших, — время залижет и кровавую боль и память тех, кто не дождался родимых и не дождетя, потому что коротка человеческая жизнь и не много всем нам суждено истоптать травы...» (кн. 2, ч. 5, гл. 1).

Таким лирическим вздохом начинается пятая часть второй книги.

Завершается она композиционным кольцом — символической сценой и сентенцией морально-метафизического, общечеловеческого характера. Гибнет вслед за Подтелковым и Кривошлыковым от случайной пули безвестный Валет, закапывают его в густой донской чернозем, и какой-то старик с ближнего хутора ставит над могилой-холмиком часовню со скорбным ликом Богоматери и черной вязью славянского письма:

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

«Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску.

И еще — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зеленый разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперенным крылом» (кн. 2, ч. 5, гл. 31).

Младая жизнь природы сияет у гробового входа на щедро политой и поливаемой кровью земле.

Казачий Гамлет: на грани света и тьмы

Третью книгу романа объединяет одно историческое событие: Верхнедонское антибольшевистское восстание. Ее ключевые сцены: многочисленные (начатые еще в книге второй) сцены братоубийства, бессудных расстрелов и рубки пленных, грабежей. Оканчивается она тоже символически — судным днем, который устраивает хуторским богачам Мишка Кошевой.

«Внизу, в Татарском, на фоне аспидно-черного неба искривленным лисьим хвостом распушилось рыжее пламя. Огонь то вздымался так, что отблески его мережили текучую быстринку Дона, то ниспадал, клонился на запад, с жадностью пожирая строения. С востока набегал легкий степной ветерок. Он раздувал пламя и далеко нес с пожарища черные, углисто сверкающие хлопья...» (кн. 3, ч. 6, гл. 65).

В этой сцене словно откликается использованная А. Блоком в «Двенадцати» частушка: «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем...» Однако метафора мирового пожара в реальности «Тихого Дона» превращается в горящие дома соседей-хуторян.

Григорий Мелехов в третьей книге еще в большей степени напоминает казачьего Гамлета, выбирающего свой путь в безнадежной для правильного выбора ситуации. Гамлетовская коллизия отчетливо явлена в его разговоре с братом — и опять на фоне символического пейзажа с солнцем.

« — Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто с плугом проехали: один — в одну сторону, другой — в другую, как под лемешом. Чертова жизнь, и время страшное! Один другого уж не угадывает... Вот ты, — круто перевел он (Петро Мелехов. — И.С.) разговор, — ты вот — брат мне родной, а я тебя не пойму, ей-богу! Чую, что ты уходишь как-то от меня... Правду говорю? — и сам себе ответил: — Правду. Мутишься ты... Боюсь, переметнешься ты к красным... Ты, Гришатка, до се себя не нашел.

— А ты нашел? — спросил Григорий, глядя, как за невидимой чертой Хопра, за меловой горою садится солнце, горит закат и обожженными черными хлопьями несутся оттуда облака.

— Нашел. Я на свою борозду попал. С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду» (кн. 3, ч. 6, гл. 2).

«Некуда податься!» — думает Мелехов в начале третьей книги (кн. 3, ч. 6, гл. 10). Потом, кажется, он тоже выбирает свою борозду.

«Ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях. <...> Пути казачества скрестились с путями безземельной мужичьей Руси, с путями фабричного люда. Биться с ними насмерть. Рвать у них из-под ног тучную донскую, казачьей кровью политую землю. Гнать их, как татар, из пределов области!» (кн. 3, ч. 6, гл. 28).

Но сразу же, вопреки «слепой ненависти» к чужакам, в нем «ворохнулось противоречие»: «“Богатые с бедными, а не казаки с Русью... Мишка Кошевой и Котляров тоже казаки, а насквозь красные...” Но он со злостью отмахнулся от этих мыслей».

Однако и потом, уже командуя дивизией, герой не может избавиться от сомнений.

«И ему ли, малограмотному казаку, властвовать над тысячами жизней и нести за них крестную ответственность? “А главное — против кого веду? Против народа... Кто же прав?”

Григорий, скрипя зубами, провожал проходившие сомкнутым строем сотни. Опьяняющая сила власти состарилась и поблекла в его глазах. Тревога, горечь остались, наваливаясь непереносимой тяжестью, горбя плечи» (кн. 3, ч. 6, гл. 36).

Ведомы ли подобные мысли генералу Краснову или, скажем, Штокману, не сомневающимся в своем праве вести, властвовать, судить, посылать на смерть и убивать?

Потом к Мелехову снова приходит прозрение, он понимает, что своя борозда была выбрана неправильно: «А у меня думка... — Григорий потемнел, насильственно улыбаясь. — А мне думается, что заблудились мы, когда на восстание пошли...» (кн. 3, ч. 6, гл. 38).

Однако, избегая однозначного ответа, Шолохов переводит повествование в символический план, во время атаки (бытовая мотивировка) бросая героя на грань между светом и тьмой.

«Огромное, клубившееся на вешнем ветру белое облако на минуту закрыло солнце, и, обгоняя Григория, с кажущейся медлительностью по бугру поплыла серая тень. Григорий переводил взгляд с приближающихся дворов Климовки на эту скользящую по бурой непросохшей земле тень, на убегающую куда-то вперед светло-желтую радостную полоску света. Необъяснимое и неосознанное, явилось вдруг желание догнать бегущий по земле свет. Придавив коня, Григорий выпустил его во весь мах — наседая, стал приближаться к текучей грани, отделявшей свет от тени. Несколько секунд отчаянной скачки — и вот уже вытянутая голова коня осыпана севом светоносных лучей, и рыжая шерсть на ней вдруг вспыхнула ярким, колющим блеском».

Но заканчивается этот отчаянный бросок очередной кровавой схваткой, страшной рубкой красных, «тягчайшим

припадком» («Кого же рубил!.. <...> Братцы, нет мне прощенья!.. Зарубите, ради бога... в бога мать... Смерти... предайте!..») и ссылкой повествователя на ту же непобедимую и непостижимую Жизнь, Мойру, Судьбу.

«...И, стоная, бился головой о взрытую копытами, тучную, сияющую черноземом землю, на которой родился и жил, полной мерой взяв из жизни — богатой горестями и бедной радостями — все, что было ему уготовано.

Лишь трава растет на земле, безучастно приемля солнце и непогоду, питаюсь земными жизнетворящими соками, покорно клонясь под губительным дыханием бурь. А потом, кинув по ветру семя, столь же безучастно умирает, шелестом отживших былинков своих приветствуя лучшее смертью осеннее солнце...» (кн. 3, ч. 6, гл. 44).

Постоянные символические переключения превращают историческую хронику в *экзистенциальную притчу*. Выбор героя не просто исторический, а вечный, метафизический. Его «шатания», даже его любовные метания осмысляются как *схватка с судьбой* на текучей, подвижной грани, отделяющей свет от тени.

Вернувшись в родной дом (ритм уходов, побегов и возвращений определяет «мелеховскую» фабулу), Григорий ведет диалог с дедом Гришакой. Этот шолоховский Фирс, обломок прошлого («Мельканула жизнь, как летний всполох, и нету ее...»), упрекает Мелехова за бунт против власти («По божьему указанию все вершится. Мирон наш через чего смерть принял? Через то, что супротив Бога шел, народ бунтовал супротив власти. А всякая власть — от Бога. Хучь она и анчихристова, а все одно Богом данная») и ищет разгадку происходящего в книге пророка Иеремии (с Библией в руках он и погибнет от руки Кошевого).

Для Григория «таинственные, непонятные “речения” Библии» оказываются пустым звуком: «Ну, уж ежели мне доведется до старости дожить, я эту хреновину не буду читать! Я до библиев не охотник».

«Какая уж там совесть, когда вся жизнь похитнулась... Людей убиваешь... <...> Я так об чужую кровь измазался, что у меня уж и жали ни к кому не осталось. Детву — и эту почти не жалею, а об себе и думки нету. Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе...» (кн. 3, ч. 6, гл. 46).

И эта исповедь жене происходит на фоне символического пейзажа — оттаявшего чернозема, трели жаворонка, высокого и гордого солнца.

Лишь в финале третьей книги романическая фабула напоминает о себе. Григорий понимает, что дело не в красных или кадетах, а в великой усталости, ощущении исчерпанности жизни и необратимости происходящего.

«Он не болел душой за исход восстания. Его это как-то не волновало. Изо дня в день, как лошадь, влачащая молотильный каatok по гуменному посаду, ходил он в думках вокруг все этого же вопроса и наконец мысленно махнул рукой: “С советской властью нас зараз не помиришь, дюже крови много она нам, а мы ей пустили, а кадетская власть зараз гладит, а потом будет против шерсти драть. Черт с ним! Как кончится, так и ладно будет!”» (кн. 3, ч. 6, гл. 58).

Его опорой остается лишь давняя любовь.

«Единственное, что оставалось ему в жизни (так, по крайней мере, ему казалось), — это с новой и неумемной силой вспыхнувшая страсть к Аксинье. Одна она манила его к себе, как манит путника в знобящую черную осеннюю ночь далекий трепетный огонек костра в степи» (кн. 3, ч. 6, гл. 58).

Третья книга связана с еще одним важным сюжетным переломом. В начале романа *смерть как событие* отсутствует. Люди, как мифологические титаны, умирают редко и *давно*. Война нарушает этот природный, эпический порядок вещей. Ушедшие на фронт убивают и погибают, но это происходит где-то *далеко*. Домой, в Татарский, в центр романного мира, доносятся только трагические известия.

Потом смерть и война, рубки и расстрелы становятся привычным делом. «Ну, завиднелась и на донской земле кроввица, — подергивая щекой, улыбнулся Томилин» (кн. 2, ч. 5, гл. 24). Однако до поры до времени несчастья обходят мелеховский курень.

Убийство Петра Кошевым ломает и эту границу, стирает и эту невидимую черту. «“Лучше б погиб ты где-нибудь в Пруссии, чем тут, на материнных глазах!” — мысленно с укором говорил брату Григорий и, взглянув на труп, вдруг побелел: по щеке Петра к пониклой усине ползла слеза» (кн. 3, ч. 6, гл. 34).

Но через какое-то время Григорий вспоминает о брате уже с какой-то легкой печалью и даже усмешкой: «Усчастливился ты, брат Петро, помереть... — думал развеселившийся Григорий. — Это не Дарья, а распрочерт! От нее до поры до времени все одно помер бы!» (кн. 3, ч. 6, гл. 46). «Торжествующая жизнь взяла верх» — сказано о расцвете похорошевшей вдовы (снова романное слово-ключ).

Но права торжествующей жизни ограничивает торжествующая смерть.

Первую книгу «Тихого Дона» можно назвать книгой канунов. Ее магистральная тема — естественное течение, буйство органической жизни и ее внезапный слом (война).

Вторая и третья — книги катаклизмов, кризисов и катастроф: затянувшаяся война мировая, потом революция и война Гражданская взрывают все привычные основы, потрясают Тихий Дон до самого дна.

Книга четвертая — книга уходов и итогов.

Критики предлагали назвать толстовскую эпопею «Война и семья». Один из промежуточных вариантов авторского заглавия — «Все хорошо, что хорошо кончается». Четвертая книга шолоховской эпопеи повествует о гибели семьи, о том, что все кончается плохо.

Брат Григория Петр, жена Наталья, Дарья, отец, мать, дочь, Аксинья уходят по разным причинам — по болезни, от старости, от случайной пули, по собственной воле. Разные характеры и варианты жизненного пути: буйство и протест — смирение — упорство — любовь-страсть и любовь-жалость. Конец, увы, один: эта война, эта выпавшая им эпоха перемалывает всех.

«Тихий Дон» — книга не только о великом переломе, но и о великом переделе. «Григорий мысленно перебирал в памяти убитых за две войны казаков своего хутора, и оказалось, что нет в Татарском ни одного двора, где бы не было покойника» (кн. 4, ч. 7, гл. 25).

В четвертой книге Мелехов не столько выбирает (демонстрируя правоту красной или белой идеи), сколько пытается выбраться из очередного жизненного водоворота, спастись и спасти то, что можно, последнее, что дорого, — близкую жизнь.

После тифа он смотрит на «вновь явившийся ему мир» взглядом ребенка, с простодушной улыбкой, «с таким видом, словно был человеком, недавно прибывшим из чужой,

далекой страны, видевшим все это впервые». Совсем по-детски он мечтает распутать затянувшийся любовный узел: «Он не прочь был жить с ними с обеими, любя каждую из них по-разному...» (кн. 4, ч. 7, гл. 18) — но его разрушает смерть жены.

Потом появляется Кошевой («Я вам, голуби, покажу, что такое советская власть»), и происходит очередное, последнее, идеологическое столкновение.

«Крепкая у тебя память! Ты брата Петра убил, а я тебе что-то об этом не напоминаю... Ежли все помнить — волками надо жить. <...> — Значит, разные мы с тобой люди... Сроду я не стеснялся об врагов руки поганить и зараз не сморгну при нужде» (кн. 4, ч. 8, гл. 6).

Мечта Григория «жить да поживать мирным хлеборобом и примерным семьянином» так и остается неосуществимой. Логика судьбы приводит его в банду Фомина, потом уводит из нее.

Бегство с Аксиньей на Кубань, о котором мечталось еще в самом начале книги, прерывается сразу же: героиня гибнет от случайной пули. В описании похорон любимой в очередной раз возникает образ, сопровождавший Григория на всем его мучительном пути.

«Он попрощался с нею, твердо веря в то, что расстанутся они ненадолго... <...>

Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Слово пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (кн. 4, ч. 8, гл. 17).

Это символическая кульминация книги. *Черное солнце — солнце мертвых*. Подобный мифологический образ неоднократно встречается у Мандельштама: еще одна странная связь Шолохова с модернизмом.

Писатель развертывает его в последней главе.

«Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него,

все порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других...» (кн. 4, ч. 8, гл. 18).

Наконец черное солнце в финале книги рифмуется с другим — на последней странице, в последней фразе.

«Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (кн. 4, ч. 8, гл. 18).

И в конце романа автор оставляет героя на той же грани, черте между тьмой и светом — черным солнцем мертвых и холодным солнцем огромного сияющего мира.

В финале «Тихого Дона» не только рифмуются два солнца. Финал, в свою очередь, очевидно перекликается с началом романа.

«Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, сырая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона» (кн. 1, ч. 1, гл. 1).

«Утром на следующий день он подошел к Дону против хутора Татарского. Долго смотрел на родной двор, бледнея от радостного волнения» (кн. 4, ч. 8, гл. 18).

Уже цитированный Х. Л. Борхес парадоксально утверждал, что в литературе существует всего четыре изначальные истории и человечество бесконечно пересказывает их в разных вариантах. Первая, третья и четвертая — истории об укрепленном городе («Илиада»), о поиске (миф об аргонавтах), о самоубийстве, жертвенности бога (распятие Христа). «Вторая история, связанная с первой, — о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке...» («Четыре цикла», 1972).

«Тихий Дон», если поверить этой поэтической гипотезе, — очередной пересказ истории о возвращении. В финале романа Григорий Мелехов оказывается в ситуации скитальца Одиссея: он стоит у родного порога и держит на руках сына. Этот путь, как в древнем эпосе, тоже занял десять лет. Однако герой возвращается не победителем, «пространством и временем полным» (О. Э. Мандельштам). Он приходит на пепелище семьи, в холодный обезлюдевший мир.

Одиссея казачьего Гамлета завершается под черным солнцем трагедии.

В «Тихом Доне», таким образом, свободно соединяются, переплетаются разные жанровые традиции: казацкий эпос, семейная сага, любовный роман, военно-историческая хроника, наконец — философско-экзистенциальная притча.

Судьба казака, воина, проливающего свою и чужую кровь, мечущегося между двумя женщинами и разными лагерями, становится метафорой удела человеческого в эпоху исторических катаклизмов. Григорий Мелехов оказывается невольным скитальцем, наивным философом, сокровенным человеком, который ищет третью правду в вывихнувшем суставе века.

Шолохова часто упрекали в том, что он не привел своего героя к красным, не заставил его поверить в правоту их идеи.

«Конец четвертой книги (вернее, та часть повествования, где герой романа Григорий Мелехов, представитель крепкого казачества, талантливый и страстный человек, уходит в бандиты) 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...» —

предупреждал автора А. Н. Толстой, не сделавший подобной ошибки и «правильно» окончивший свою романную трилогию «Хождение по мукам». Как будто, если бы герой закончил свой путь в красном лагере, это воскресило бы брата, спасло от смерти жену, продлило дни матери, восстановило сожженные дома и брошенные поля.

Когда *распалась связь времен*, быть победителем — постыдно. Под черным солнцем трагедии счастливый выбор невозможен, поражение защищающейся жизни — неизбежно. Надежда — лишь на ту же жизнь, на память, на забвение, на читательский катарсис и сострадание.

Т 1. В чем своеобразии писательской судьбы Шолохова? Как она определяется особенностями его биографии? В чем жизнь Шолохова была типична и в чем необычна для эпохи?

2. Каковы были отношения писателя с советской властью, со Сталиным в 1930-е годы?

3. Первоначальное заглавие шолоховского романа о коллективизации было иным: «С кровью и потом». Чем оно отличается от окончательного? Как изменение заглавия, с вашей точки зрения, передает изменение смысловой доминанты, идеи книги?

4. Какую роль играл писатель в литературной жизни 1950 — 1980-х годов?

5. За какие заслуги Шолохов получил Нобелевскую премию? Какие русские писатели получали эту награду ранее? Каким проблемам посвящена его Нобелевская речь?

6. Когда и почему возник шолоховский вопрос? Каковы были аргументы сторонников и противников Шолохова? Чем завершилась полемика?

П 7. Как вы понимаете заглавие «Тихий Дон»? В каком отношении находятся заглавие и эпиграфы?

8. Каково жанровое определение «Тихого Дона»? На какие традиции опирается Шолохов? В чем отличие его произведения от этих традиций?

9. Вспомните определение толстовской «диалектики души». Применяется ли этот метод в шолоховском романе? Какие толстовские художественные приемы можно найти в шолоховской книге?

10. Можно ли назвать «Тихий Дон» семейным романом? История каких семей прослежена в книге?

11. Каково время действия романа? Какое место занимают в нем исторические события и персонажи? Какие из них и почему изображены наиболее подробно? Можно ли назвать шолоховское произведение историческим романом, исторической хроникой?

12. В чем своеобразие любовного конфликта «Тихого Дона»? Как сочетаются в книге личная, семейная и историческая фабулы?
13. Какое место в романе занимает пейзаж? Как он характеризует персонажей и проблематику книги?
14. Какое место в структуре «Тихого Дона» занимают песни, легенды, пословицы и другие фольклорные жанры?
15. Какова роль диалектной лексики в романе? Приведите образцы диалектизмов и объясните смысл этих слов.
16. Какую роль в романе играет символика? Найдите в стихотворениях Мандельштама образ «черного солнца». В чем его сходство и отличие от образа солнца в шолоховском романе?
17. Почему, на каком основании Григория Мелехова можно сравнить с Гамлетом? Как судьба героя характеризует эпоху?
18. Как соотносятся начало и конец «Тихого Дона»? В чем своеобразие финала книги? Можно ли, зная исторический контекст, предсказать дальнейшую судьбу Григория Мелехова?

литература для дополнительного чтения

Ермолаев Г.С. Михаил Шолохов и его творчество. — СПб., 2000.

Загадки и тайны «Тихого Дона» / Под общ. ред. Г. Порфирьева. — Самара, 1996.

Кузнецов Ф.Ф. «Тихий Дон»: Судьба и правда великого романа. — М., 2000.

Осипов В.О. Шолохов. — М., 2005. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Писатель и вождь: Переписка М. А. Шолохова и И. В. Сталина. 1931 — 1950. — М., 1997.

Сивоволов Г.Я. Михаил Шолохов: Страницы биографии. — Ростов н/Д, 1995.



Осип Эмильевич

Мандельштам (1891– 1938)

В мире державном:
самолюбивый,
скромный пешеход

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:

— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... —
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на
третье

Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

(«Стихи о неизвестном солдате»,
1 — 15 марта 1937)

В конце жизни год своего рождения Мандельштам вписал в судьбу поколения, вообразив (литературоведы расходятся в объяснении этих загадочных стихов) то ли очередь призываемых на войну новобранцев, то ли лагерную переключку заключенных. В обоих случаях поэтом угаданы главные детали: обескровленный рот, место в безличном строю, ненадежность человеческого существования. Судь-

ба Мандельштама оказалась частицей, каплей, характерным эпизодом трагической истории окруженного огнем двадцатого столетия.

Осип Эмильевич Мандельштам действительно родился в ночь со 2 на 3 (14/15) января 1891 года в Варшаве, которая еще была столицей входящего в Российскую империю Царства Польского. Немецко-еврейская фамилия Мандельштам переводится с идиш как *ствол миндаля*. Отец будущего поэта был купцом — торговцем кожами, сначала довольно удачливым, во время мировой войны разорившимся; мать — учительницей музыки, хотя и непрактиковавшей.

В 1897 году семье (у Осипа Эмильевича было еще два младших брата) удалось перебраться в Петербург. Сцены из жизни парадного императорского Петербурга, пушкинского *города пышного* — прогулки в Летнем саду, бунты студентов у Казанского собора, симфонические концерты в Дворянском собрании — поэт позднее замечательно опишет в прозаической книге «Шум времени» (1925). Прочитав ее, А. А. Ахматова назовет Мандельштама «последним бытописателем Петербурга».

Свое чувство по отношению к городу Мандельштам определяет как «ребяческий империализм». Первым ярким детским впечатлением Пастернака был увиденный в четырехлетнем возрасте у себя дома Лев Толстой. Для Мандельштама таким потрясением стало общественное событие в жизни империи.

«Мрачные толпы народа на улицах были моим первым сознательным и ярким восприятием. Мне было ровно три года. Год был 94-й, меня взяли из Павловска в Петербург, собравшись погледеть на похороны Александра III. <...> Даже смерть мне явилась впервые в совершенно неестественном пышном, парадном виде» («Шум времени», глава «Бунты и француженки»).

Подробно описывая поражающий воображение ребенка мир за окном, Мандельштам противопоставляет ему прямо противоположный домашний мирок традиционной еврейской семьи.

«Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о ко-

тором смутно догадывался — и бежал, всегда бежал» («Шум времени», глава «Бунты и француженки»).

Мандельштам вспоминал детство с печалью — как время, от которого хотелось бежать, которое хотелось забыть.

«Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рожденья...» («Шум времени», глава «Комиссаржевская»).

Позднее Мандельштам с гордостью причислял себя к разночинцам:

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги,
чтоб я теперь их предал?

Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим

ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское
лето...», май — 4 июня 1931)

Дворянскую родословную, историю, дом, семью разночинцу, по мнению Мандельштама, заменяет книжный шкаф: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова».

Так сложилось с детства: родиной выходца из хаоса иудейства стали русский язык и европейская культура.

В 1899 году Мандельштам был отдан в Тенишевское училище — одно из самых известных, привилегированных учебных заведений Петербурга (его даже сравнивали с пушкинским Лицеумом). В разное время там учились писатели В. В. Набоков и О. В. Волков, литературоведы В. М. Жирмунский и Д. С. Лихачев. Здесь не было атмосферы привычной гимназической муштры и чиновничества: проводилось много познавательных экскурсий-путешествий (Белое море, Крым, Финляндия, Великий Новгород), учителя запросто общались с учениками, искали к каждому индивидуальный подход, старшеклассникам даже разрешалось курить (чем почти никто не пользовался).



Впечатления Мандельштама отличаются от общего благостного тона воспоминаний о «меде и счастье образцовой школы».

«Воспитывались мы в высоких стеклянных ящиках, с нагретыми паровым отоплением подоконниками, в просторнейших классах на 25 человек и отнюдь не в коридорах, а в высоких паркетных манежах, где стояли косые столбы сол-

нечной пыли и попахивало газом из физических лабораторий. Наглядные методы заключались в жестокой и ненужной вивисекции, выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь, в мучении лягушек, в научном кипячении воды, с описанием этого процесса, и в плавке стеклянных палочек на газовых горелках.

От тяжелого, приторного запаха газа в лабораториях болела голова, но настоящим адом для большинства неловких, не слишком здоровых и нервических детей был ручной труд. <...>

Все время в училище пробивалась военная, привилегированная, чуть ли не дворянская струя; это верховодили мягкотелыми интеллигентами дети правящих семейств, попавшие сюда по странному капризу родителей» («Шум времени», глава «Тенишевское училище»).

Мандельштам был далек от большинства одноклассников, не участвуя ни в научных кружках, ни в спортивных развлечениях. Один из соучеников приводит его училищное прозвище — Гордая лама. Сложившееся в школьные годы амплу самолюбивого чудака мешало многим увидеть реальные свойства его личности и по-настоящему оценить его творчество.

С большой симпатией Мандельштам отзывался лишь об учителе литературы В. В. Гиппиусе и однокласснике Бори-

се Синани, который увлек его политикой, прежде всего идеями эсеров (какое-то время он даже участвует в эсеровском рабочем кружке).

Привычным состоянием Мандельштама с отроческих лет становится одиночество, главным занятием — сочинение стихов, позволяющее найти друзей и собеседников в далеком прошлом: в Пушкинской эпохе («Словно гуляка с волшебною тростью, / Батюшков нежный со мною живет») и даже глубоко в Античности («Бессонница. Гомер. Тугие паруса. / Я список кораблей прочел до середины»).

В 1907 году Мандельштам опубликовал первое стихотворение, окончил училище, съездил в Париж, где слушал лекции в Сорбонне и писал стихи. В 1909 году он навещает в Царском Селе И. Ф. Анненского, по-мальчишески прикатив к нему на велосипеде. Анненский принял его дружелюбно и посоветовал заняться переводами, чтобы приобрести технические навыки. В это же время Мандельштам появляется на Башне Вяч. Иванова, читает там стихи. Но в этом кругу он оказался чужим: «Символисты никогда его не приняли» (А. А. Ахматова. «Воспоминания об О. Э. Мандельштаме»).

В 1911 году такие же отвергнутые символизмом авторы создают «Цех поэтов», в котором Мандельштам быстро делается «первой скрипкой» (Ахматова). Через год, как мы помним, рождается русский акмеизм, благодаря которому неприкаянный молодой поэт (даже мать характеризует его как «неврастеника») не только определяет свой метод, но и находит друзей на всю жизнь: Н. С. Гумилева, А. А. Ахматову, переводчика М. Л. Лозинского.

В 1913 году появилась первая книга Мандельштама «Камень», в ней было всего тридцать страниц. Деньги на издание дал отец. Шестьсот экземпляров расходились довольно быстро. «Со свойственной ему прелестной самоиронией Осип любил рассказывать, как старый еврей — хозяин типографии, где печатался “Камень”, — поздравляя его с выходом книги, подал ему руку и сказал: “Молодой человек, вы будете писать все лучше и лучше”» (А. А. Ахматова. «Воспоминания об О. Э. Мандельштаме»).

В данном случае хозяин типографии оказался прав. Судьба поэта определилась. Какое-то время он учится в Петербургском университете, но так и не оканчивает его, знакомится с М. И. Цветаевой (сохранились посвя-

ценные друг другу стихи), живет в Коктебеле у М. А. Волошина.

В «Петербургских строфах» (1913) дана замечательная панорама имперского города, в которой находится место и «желтизне правительственных зданий», и «Онегина старинной тоске», и «оперным мужикам», и чайкам. В последней строфе пушкинское прошлое и мандельштамовское настоящее соединяются, накладываются друг на друга:

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Бензин вдыхает странный персонаж: вышедший на петербургскую улицу то ли потомок Евгения Онегина, то ли наследник бедного Евгения из «Медного всадника». Мандельштам и сам был самолюбивым скромным пешеходом, собратом чудака Евгения, «мраморной мухой» (такое прозвище он получил на одном из писательских диспутов) на парадных площадях Петербурга:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья —
И ни крупицей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

(«С миром державным я был лишь ребячески
связан...», 1931)

Но время переломилось, пейзаж изменился — поэту пришлось сделать свой выбор и прожить иную жизнь.

**В ночи советской:
неизвестный солдат**

Февральскую и Октябрьскую революции Мандельштам встретил в Петрограде.

«Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня “биографию”, ощущение личной значимости, — отвечал он на анкету через десятилетие. — Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Подобно многим другим, чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается» («Поэт о себе», 1928).

Мы помним зимние картины идущего на дно послереволюционного Петербурга в «Двенадцати» Блока и «Хорошо!» Маяковского. Близок к этим образам и Петербург Мандельштама, но похожие детали включаются в культурно-исторический контекст, поэтому город кажется увиденным откуда-то издалека, как часть грандиозного театрального представления, финал которого неизвестен.

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает.

(«На страшной высоте блуждающий
огонь!..», 1918)

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

(«В Петербурге мы сойдемся
снова...», 1920)

Прежний *мотор* из «Петербургских строф» становится *злым*, превращается в деталь совсем другого, революционного, пейзажа наряду с патрулем и часовыми. Однако *советская ночь* является в этом стихотворении не идеологической оценкой, а пейзажной деталью, частью символически-театрального лейтмотива. «В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты» — сказано в первой строфе. А в следующих строфах упоминаются «легкий театральный шорох» и «грядки красные партера».

Мандельштам с его разночинским мировоззрением и эсеровскими симпатиями принял произошедшее в 1917 году не как «возмездие» (Блок), не как долгожданный социальный взрыв, «мою революцию» (Маяковский), не как катастрофу, которую надо смиренно переживать вместе с родиной (Ахматова), не как бунт взбесившейся черни, провоцируемый большевиками (Бунин), но — как грандиоз-

ный эксперимент во имя счастья «четвертого сословья», народа. «Мандельштам один из первых стал писать на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* не случайно фигурирует в его стихах», — утверждала А. А. Ахматова («Воспоминания об О. Э. Мандельштаме»).

Поэт, которого упрекали в эстетизме, отрешенности от жизни, стал в 1920 — 1930-е годы одним из самых внимательных и чутких наблюдателей современной жизни. В его поэтической речи появляются высокие интонации оды как оправдание и приятие происходящих изменений:

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
Восходишь ты в глухие годы —
О, солнце, судия, народ!

<...>

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

(«Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918)

Но Мандельштам руководствуется не теорией социального заказа, а собственным зрением и представлениями о жизни, сложившимися благодаря культуре, философии, религии. А. Блок констатировал «крушение гуманизма», Мандельштам пытается сохранить его и в летейской стуже новой эпохи.

«Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством. <...> Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из челове-

ка, а для человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями» («Гуманизм и современность», 1923).

Мандельштам надеется на эту благоприятную для человеческой жизни социальную архитектуру, хотя обстоятельства его собственной послереволюционной жизни этому противоречат.

В Гражданскую войну поэт кочевал по стране, оказываясь по обе стороны фронта: Москва, Харьков, Киев, Феодосия, Батум, Тифлис, снова Москва и Петроград. В Киеве он познакомился с Надеждой Яковлевной Хазиной, которая с 1922 года стала его женой и спутницей до конца жизни, а потом — хранительницей-спасительницей его архива, его литературного наследия. В Феодосии он был арестован врангелевской контрразведкой и освобожден после хлопот М. А. Волошина и белого полковника — любителя стихов. В Тифлисе арестован еще раз, за отсутствие в паспорте грузинской визы. В Москву он вернулся на бронепоезде. В Петрограде поселился в «кособокой комнате о семи углах» знаменитого ДИСКа, Дома искусств, в котором жили многие старые и новые советские писатели.

В 1922 году вышла вторая книга Мандельштама «Tristia». Ее заглавие повторяло заглавие сборника древнеримского поэта Овидия, которое обычно переводится как «Скорбные элегии», или «Печальные элегии». В следующие три года поэт не написал и десятка стихотворений, а потом и вовсе замолчал. Наступило «удушье», «глухота паучья», растянувшаяся почти на десятилетие. Его в той или иной мере переживали также А. А. Ахматова и Б. Л. Пастернак.

Причины молчания Мандельштама отчасти объяснялись тяжелыми личными обстоятельствами: поэт, теперь уже вместе с женой, скитается по стране, не имеет ни постоянного места жительства, ни службы, с трудом зарабатывая на жизнь многочисленными переводами. Но не менее существенным были изменившиеся отношения со своим временем.

Понятие *века, эпохи* было очень важно как для Мандельштама-поэта, так и для Мандельштама-мыслителя. Прославив сразу после революции «сумерки свободы», согласившись со «скрипучим поворотом руля», он поначалу с иронией и высокомерием отзывается об ушедшем столе-

тии, упрекая его в излишнем рационализме (позитивизме), отрешенности от жизни (буддизме), явно не собираясь брать что-то существенное из его наследия в новый век. Мандельштаму кажется гораздо ближе и полезнее наследие предшествующего века Просвещения.

«В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк. И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова пригодиться» («*Девятнадцатый век*», 1922).

Но новое время и новое общество не оправдывали надежд на гуманизацию. Совсем скоро разрыв с прошлым столетием Мандельштам видит уже как трагедию. «В самом начале тридцатых годов О. М. как-то мне сказал: “Знаешь, если когда-нибудь был золотой век, это — девятнадцатый. Только мы не знали”», — пишет Н. Я. Мандельштам («*Воспоминания*»).

В лирике сходная мысль появляется еще раньше:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою кровью склеит
Двух столетий позвонки?

<...>

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век.

В этом же стихотворении возникает новая формула связи столетий, определяется задача поэта:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.

(«*Век*», 1922)

Напоминать о гуманизме «золотого века», связывать «флейтой» (искусством, словом) позвонки столетия — так теперь формулируется задача Мандельштама, в выполнении которой он часто предстает чудаком-одиночкой, не учитывающим меняющихся социальных обстоятельств и действующим вопреки им.

В 1928 году Мандельштам с помощью симпатизировавшего ему крупного партийного деятеля Н. И. Бухарина (через несколько лет он будет репрессирован) выпускает сразу три книги: сборник стихотворений, критические статьи и повесть «Египетская марка» — историю маленького человека на фоне предреволюционного Петербурга. Это была последняя издательская удача.

В следующем году в результате недоразумения (издательство приписало Мандельштаму лишь отредактированный им перевод) начинается преследование поэта, фактически травля, завершающаяся резким разрывом с литературной средой, описанным в так называемой «Четвертой прозе» (1930). В этом памфлете-исповеди появляется замечательная метафора настоящей литературы, резко и даже грубо противопоставленной литературе заказной, верно-подданнической, угождающей власти.

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове... <...> У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а кругом — густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!»

Сочиняя неразрешенные вещи, нужно было отказаться от надежд на публикацию, рассчитывая лишь на немногих друзей и будущего читателя, «провиденциального собеседника», «неизвестного адресата, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе» («О собеседнике», 1913).

Ахматова вспоминает внешне смешной, но на самом деле очень серьезный эпизод: «Чудак? Конечно, чудак. Он, например, выгнал молодого поэта, который пришел жаловаться, что его не печатают. Смущенный юноша спускался по лестнице, а Осип стоял на верхней площадке и кричал

вслед: “А Андрея Шенья печатали? А Сафо печатали? А Ису-са Христа печатали?”» («Воспоминания об О.Э.Мандельштаме»).

Неразрешенные вещи становятся все более резкими, опасна уже не только их публикация, но и даже хранение. В 1933 году, вернувшись из Крыма, Мандельштам пишет стихотворение о голодающих крестьянах (страшный голод на Украине, возникший в результате коллективизации, конечно, был неразрешенной темой):

Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Комочки на земле. На рубищах заплаты,
Все тот же кисленький, кусающийся дым.

<...>

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные Украйны и Кубани...
На войлочной земле голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца...

(«Холодная весна. Бесхлебный робкий
Крым...», лето 1933)

(Эти стихи будут опубликованы за границей через тридцать лет. В СССР они появятся лишь в 1987 году.)

Через несколько месяцев, в ноябре 1933 года, поэт совершает и вовсе самоубийственный жест. На фоне усиливающихся репрессий и быстро формирующегося культа личности Сталина Мандельштам пишет беспощадный памфлет, страстную «антиоду» о вожде:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ:
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него — то малина
И широкая грудь осетина.

Ахматова всю жизнь помнила слова Мандельштама (потом они появятся в «Поэме без героя»), сказанные вскоре после сочинения этих стихов: «Я к смерти готов».

Пастернак, услышав «антиоду», заявил: «То, что вы сейчас мне прочли, не имеет никакого отношения к литературе, к поэзии. Это не литературный факт, но акт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участия. Вы мне их не читали, я ничего не слышал и прошу вас не читать их никому другому».

Мандельштам не послушался, хотя число его слушателей исчислялось полутора-двумя десятками. Но и этого оказалось достаточно. Через полгода, 13 мая 1934 года, за ним пришли. Ахматова, гостившая у Мандельштамов в недавно полученной квартире, написала об этом с пушкинской простотой и точностью.

«Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной у Кирсанова играла гавайская гитара. Следователь при мне нашел “Волка” и показал О. Э. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увезли в семь утра. Было совсем светло».

«Волк» («За гремучую доблесть грядущих веков...», 17—28 марта 1931) тоже был частью ворованного воздуха:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

<...>

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

На допросах под диктовку Мандельштама были записаны и стихи о Сталине. Приговор оказался неожиданно мягким. Поэт был отправлен в ссылку в маленький городок Чердынь на Каме, потом, после попытки самоубийства, переведен в Воронеж. Там фактически была написана последняя книга Мандельштама, около ста стихотворений, получивших название «Воронежские тетради».

После трехлетней воронежской ссылки поэт с женой возвращается в Москву, но не может жить в собственной квартире и потому кочует между столицей и Калинином (ныне — Тверь). Его «преступления», несмотря на несколько все-таки написанных панегирических сталинских стихов (Мандельштам объяснял их создание психологической «болезнью»), не были забыты. 3 мая 1938 года он был снова арестован в подмосковном санатории, куда только что приехал по писательской путевке.

Осужденный на пять лет за «контрреволюционную деятельность», Мандельштам попал в пересыльный лагерь под Владивостоком. Отправить поэта на Колыму уже не успели. Он умер в лагере от болезней, истощения в состоянии глубокого психического расстройства.

«В сущности, он сжигал себя и хорошо делал. Будь он физически здоровым человеком, сколько лишних мучений пришлось бы ему перенести, — с горькой гордостью написала жена поэта. — О. М. властно вел свою жизнь к той гибели, которая его подстерегала, к самой распространенной у нас форме смерти “с гурьбой и гуртом”» (Н. Я. Мандельштам. «Воспоминания»).

На одном из поэтических вечеров на провокационный вопрос об акмеизме (ведь в этот круг входил и расстрелянный Гумилев) Мандельштам ответил: «Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых».

Он погиб как неизвестный солдат. От него не осталось ничего: ни вещей, ни квартиры, где можно было бы организовать музей, ни даже могилы. Только «новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама» (А. Ахматова).

основные даты жизни и творчества

1891, 3 (15) января — родился в Варшаве.

1899 — 1907 — учеба в Тенишевском училище в Петербурге.

- 1912** — входит в группу акмеистов.
- 1913** — первый сборник стихотворений «Камень».
- 1919** — знакомство в Киеве с Н. Я. Хазиной, которая в 1922 году станет женой поэта.
- 1920** — жизнь в Коктебеле; арестован белой контрразведкой, после освобождения через Грузию возвращается в Петроград.
- 1922** — второй сборник стихотворений «Tristia».
- 1928** — сборник «Стихотворения», последнее прижизненное издание лирики.
- 1934** — арест в Москве и ссылка в г. Чердынь на Каме.
- 1934 — 1937** — ссылка в Воронеж.
- 1938** — арест в подмосковном санатории «Саматиха», приговор к пяти годам исправительно-трудовых лагерей за контрреволюционную деятельность.
- 1938, 27 декабря** — умер в пересыльном лагере под Владивостоком.

Художественный мир лирики Мандельштама

**Утро акмеизма:
камень и культура**

«Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих

себя — вот высшая заповедь акмеизма», — написал Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма» (1912). В одной фразе повторяются три синонимичных, важных для акмеистской поэтики понятия: *вещь, существование, бытие*. Светлый циферблат часов вместо луны был для поэта, как уже говорилось в главе об акмеизме, переходом от символистской метафорической отвлеченности к новой конкретности, вещизму, адамизму.

Повествователь сборника «Камень» (1913) — «старинный пешеход», «прохожий человек», перед которым открывается наполненный привлекательными и прелестными подробностями мир: «Медлительнее снежный улей, /

Прозрачнее окна хрусталь, / И бирюзовая вуаль / Небрежно брошена на стуле». — ««Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит. / Прозрачный стакан с ледяною водою». — «Поедем в Царское Село! / Свободны, ветрены и пьяны, / Там улыбаются уланы, / Вскочив на крепкое седло... / Поедем в Царское Село!» — «Воздух пасмурный влажен и гулок; / Хорошо и нестрашно в лесу. / Легкий крест одиноких прогулок / Я покорно опять понесу».

В этом освоении, пристальном разглядывании мира Мандельштама интересуют не только привычные вещи, но и совершенно новые приметы времени. Он одним из первых начинает живописать технические новинки. Он пишет стихи о приморском казино, кинематографе, теннисе, футболе, путешествующей по Европе американке.

Заглавие книги Мандельштама — предметно, но в то же время и символично. Камень — основа здания. Архитектура придает миру наглядность, вещественность и становится памятью об ушедшей эпохе, *памятником*. Многие стихотворения Мандельштама — архитектурные пейзажи, описания дворцов, соборов, площадей. Он не только упоминает «желтизну правительственных зданий», площадь Сената и торговую набережную Невы в «Петербургских строфах», но и посвящает стихи Адмиралтейству, Дворцовой площади, Казанскому собору, собору Святой Софии в Стамбуле и собору Парижской Богородицы.

В последнем из этих стихотворений задача поэта прямо соотносится с работой зодчего:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

(«Notre Dame», 1912)

Мандельштамовская особенность воссоздания мира заключалась в том, что его зрение не только улавливало самые современные детали бытия («Кинематограф. Три скамейки»), но и проникало в близкое и далекое прошлое, делало своими, домашними, и Англию девятнадцатого века («Когда, пронзительнее свиста, / Я слышу английский язык — / Я вижу Оливера Твиста / Над кипами конторских книг»), и классицистскую Францию («Театр Расина! Мощ-

ная завеса... Спадают с плеч классические шали...»), и шотландское средневековье («И перекличка ворона и арфы / Мне чудится в зловещей тишине; / И ветром развеваемые шарфы / Дружинников мелькают при луне!»), и императорскую римскую историю («Я в Риме родился, и он ко мне вернулся»), и времена Гомера.

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, —
На головах царей божественная пена, —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

(«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915)

Исходная ситуация, точка лирического отсчета в этом замечательном стихотворении находится в современности: во время бессонницы лирический субъект читает «Илиаду». Но перечень вождей, которые отправились на завоевание Трои, давно ставший образцом школьной скуки, оказывается толчком для воображения поэта. Гомеровские корабли вдруг превращаются в метафорические *журавлиный клин* и даже *поезд* (в этом слове соединяются и старинное значение «обоз, караван», и, возможно, современное — «сцепление вагонов на железной дороге»). И вот уже поэт прямо обращается к спутникам Одиссея, даже различает на их головах «божественную пену», понимает причины их похода («И море, и Гомер — все движется любовью») и ощущает шум, голос (*витийство*) моря у своего изголовья.

Воображение является для Мандельштама машиной времени. Кажется, далекая история оживает, наряду с кинематографом и футболом становится фактом современной культуры. Поэт предоставляет ее в распоряжение внимательного читателя, предлагая увидеть баснословные времена на расстоянии вытянутой руки.

Продолжает этот контакт с гомеровской эпохой стихотворение, написанное в Крыму между двумя революциями, — «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917).

Множество конкретных деталей передают медленное, тягучее ощущение времени. Этому ощущению помогает и выбранный размер: длинный пятистопный анапест, напоминающий о русской аналогии античного гексаметра (это был шестистопный дактиль с пропусками стоп, стяжениями).

Композиционная особенность стихотворения Мандельштама и здесь заключается в том, что пейзаж современной Тавриды органически сливается со временем гомеровского эпоса. Детали крымского пейзажа лишены отчетливо современного колорита: возделывали и убирали виноград, разливали мед, пили чай и смотрели на горы на этой земле тысячелетиями. В общую картину включены отсылки к далекому прошлому: виноград напоминает герою-рассказчику старинную битву; виноградники и винные погреба — службы бога виноделия Бахуса; *не Елена — другая* — это жена Одиссея Пенелопа. И эти разновременные, но однородные детали в последней строфе вновь сливаются в единую картину, где, словно в ответ на вздох повествователя («Золотое руно, где же ты, золотое руно?»), появляется возвратившийся домой главный герой гомеровского эпоса.

«Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи; / Старца великого тень чую смущенной душой», — написал Пушкин, прочитав русского Гомера, переведенного Н. И. Гнедичем («На перевод Илиады», 1830). Мандельштам позволяет увидеть эту великую тень не хуже Гнедича.

Существует забавная легенда о том, как Мандельштам сдавал университетский экзамен по античной литературе. На просьбу рассказать об Эсхиле он, подумав, сказал, что драматург был религиозен, потом, после долгой паузы, добавил, что Эсхил написал «Орестею», — и, не дожидаясь оценки экзаменатора, гордо покинул аудиторию.

Подлинные отношения поэта с античной культурой описал литературовед К. В. Мочульский, который в юности как раз помогал Мандельштаму готовиться к экзамену.

«Он приходил на уроки с чудовищным опозданием, совершенно потрясенный открывшимися ему тайнами греческой грамма-

тики. Он взмахивал руками, бегал по комнате и декламировал нараспев склонения и спряжения. Чтение Гомера превращалось в сказочное событие: наречия, энклитики, местоимения преследовали его во сне, и он вступал с ними в загадочные личные отношения. <...> Он превращал грамматику в поэзию и утверждал, что Гомер — чем непонятнее, тем прекраснее. <...> Мандельштам не выучил греческого языка, но он *отгадал его*. Впоследствии он написал гениальные стихи о золотом руне и странствиях Одиссея:

**И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.**

В этих двух строках больше “эллинизма”, чем во всей “античной” поэзии многоученого Вячеслава Иванова» («*О.Э.Мандельштам*», 1945).

Мандельштам *отгадал* не только Гомера, но и многие другие времена. Историю он воспринимал как личное, доступное изображению и осмыслению пространство культуры: «Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея» («Декабрист», 1917).

Если акмеизм Гумилева, как мы уже говорили, связан с *экзотической* вещью, акмеизм Ахматовой с вещью *психологизированной*, то основой акмеистской поэтики Мандельштама становится *культурно-историческая вещь*. В умении видеть и предметно изображать самые разные исторические эпохи ему не было равных в поэзии Серебряного века.

**И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает — остается
Пространство, звезды и певец!**

(«*Отравлен хлеб, и воздух
выпит...*», 1913)

**Прямая речь:
земля и воздух**

Общие принципы поэтики акмеизма — предметность, объективность взгляда на мир, отсутствие лирического героя, соизмеримость поэта с современниками — Мандельштам сохраняет и в поздних стихах. В этом смысле он — поэт без истории. Но предметный мир и черты лирического субъекта в его стихах все-таки изменяются: слишком менялась окружающая реаль-



ность, чтобы поэт мог спокойно погружаться в разные культурно-исторические эпохи.

В стихах, написанных в воронежской ссылке, наряду со стихиями моря и неба Мандельштам открывает русский простор, которым пытается вылечиться от выпавших на его долю испытаний.

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромлен...
Как «Слово о полку», струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружие,
Сухая влажность черноземных га!

(«Стансы», май — июль 1935)

Земля, чернозем (одно из стихотворений так и называется «Чернозем», апрель 1935) приходит на смену *камню*. Вещь как знак культурной эпохи не исчезает из стихов Мандельштама, но в то же время она становится симптомом психологического состояния, мгновенного впечатления.

Вехи дальние обоза
Сквозь стекло особняка,
От тепла и от мороза
Близкой кажется река.
И какой там лес — еловый?
Не еловый, а лиловый, —
И какая там береза,
Не скажу наверняка —
Лишь чернил воздушных проза
Неразборчива, легка...

(«Вехи дальние обоза...»,
26 декабря 1936)

С четко зафиксированной точки зрения поэт вглядывается в мир, рассматривает его и, в конце концов, видит невидимое: прозрачный *воздух*, связанный с ощущением легкости, творчества, вдохновения. «Живем на высоком берегу реки Цны. Она широка или кажется широкой как Волга. Переходит в чернильно-синие леса. Мягкость и гармония русской зимы доставляет глубокое наслаждение», — описывает поэт пейзаж, из которого вырастают это и несколько других стихотворений (Н. Я. Мандельштам. «Воспоминания»). В прозаическом описании представлена та же точка зрения (дом на высоком берегу реки и лес за ней), назван главный цвет (чернильно-синий), но прямая оценка (гармония, высокое наслаждение) спрятана, растворена в самом изображении.

Мандельштам, в согласии с призывом Пастернака и даже раньше него, временами впадает в «неслыханную простоту». Такую простоту — высокие ценности обыденной жизни — вдруг открывают поэты разных эпох. Одни читатели оценивают подобную поэтику пословицей «Простота хуже воровства», а другие считают жизненной и поэтической мудростью.

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;
Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,
А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,
Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.
(«Мы с тобой на кухне посидим...»,
январь 1931)

Кажется, такие стихи писать очень просто: здесь нет ни одной метафоры, использован лишь один эпитет (белый керосин). Но здесь есть, существует самое главное для настоящей лирики: правда психологического состояния, ощущение человека, вроде бы лишённого всего, но тем не менее добывающего поэзию из самых простых вещей (хлеб, керосин, корзина, веревка), имеющего друга, собеседника, любимую («мы с тобой» так не объяснено конкретнее), сохраняющего веру и надежду в скитаниях по враждебному миру.

Детали этого стихотворения показывают, что Мандельштам воспринимает исторически не только далекие времена, но и свою собственную эпоху. Причем он видит ее как в крупных чертах и огромных размерах, так и мелко, четко, как полагается настоящему акмеисту, влюбленному в существование вещей (керосином заправляют примус, корзину в поездке используют вместо чемодана, хлеб продают большими караваем).

Прямая речь, прямое слово («сладко пахнет белый керосин») становятся для поэзии Мандельштама так же необходимы, как и сложные культурно-исторические образы («на головах царей божественная пена»).

Пора вам знать: я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам — себе свернете шею!

(«*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...*»,
май — 4 июня 1931)

Установкой на прямую речь порождены и гражданские, политические стихи Мандельштама. Однако поэт хочет быть *современником, человеком эпохи Москвошвея*, не предавая ни Гомера с Расином, ни разночинцев в рассохлых сапогах. В этих же стихах лето называется буддийским, тот же мотив продолжает загадочный «сморщенный зверек в тибетском храме», в последней строфе упоминаются Рембрандт, Рафаэль и Моцарт.

После прозрачного «утра акмеизма» поэзия Мандельштама одновременно становится и более простой, и более сложной.

В одних случаях сложность связана с тем, что предмет описания выведен за пределы стихотворения, но все встанет на свои места, если мы узнаем или опознаем его.

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит
И шуршит сухая печка, —
Это красный шелк горит.

(«*Что поют часы-кузнечик...*»,
1918)

Смысл этого стихотворения пояснила А. А. Ахматова: «...это мы вместе топили печку; у меня жар — я мерю температуру». Подобные стихи похожи на загадочные метафорические картинки Маяковского: узнав, *что* описано, мы легко располагаем вокруг предмета все образы.

Но у позднего Мандельштама есть и другие стихи. Их загадочная образность напоминает, скорее, о поэзии символизма. Таковы «Стихи о неизвестном солдате». В этом тексте находят множество литературных цитат, аналогий, отсылок к разным произведениям мировой литературы (это свойство называют *интертекстуальностью* или мандельштамовскими *подтекстами*), но все равно многие его строки и образы остаются загадочными, допускают только предположительное прочтение.

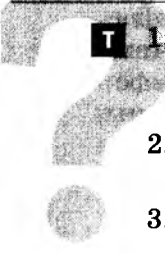
Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна — вещество...

До чего эти звезды изветливы!
Все им нужно глядеть — для чего?
В осужденье судьи и свидетеля,
В океан без окна, вещество.

От прозрачного воздуха воронежских полей («Воронежские стихи») и звезд-булавок в «Камне» и «Тtistia» до плотного воздуха-вещества и угрожающих изветливых звезд в «Стихах о неизвестном солдате» — таков диапазон одного и того же образа в поэзии Мандельштама. Однако неизменными остаются глубокий смысл подобных стихов и их трагическая сила.

«Я — смысловик», — говорил о себе Мандельштам. На вопрос «Что такое акмеизм?» он однажды ответил: «Тоска по мировой культуре». А в письме литературоведу Ю. Н. Тынянову написал: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень. Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе» (21 января 1937).

Так и случилось: стихи Мандельштама слились, растворились в русской поэзии, изменили ее состав, стали частью мировой культуры.

- 
- Т** 1. Какое влияние на становление Мандельштама оказал Петербург? Какой образ Петербурга сложился в его стихах?
2. Чем примечательны гимназические и студенческие годы поэта?
3. Когда и в рамках какого литературного направления началась его литературная деятельность?
4. В чем особенности отношения Мандельштама к революции? Чем оно отличалось от отношения его современников?
5. Как менялось отношение Мандельштама к традиции XVIII и XIX веков? С чем были связаны эти изменения?
6. Какие исторические события 1930-х годов отразились в поэзии Мандельштама? Как они сказались на его судьбе?
7. В чем своеобразие акмеизма Мандельштама? В чем его сходство и различие с соратниками по направлению?
8. Какие подробности современной жизни отразились в стихотворениях Мандельштама? Можно ли угадать жанр фильма, который Мандельштам описывает в стихотворении «Кинематограф»?
9. В чем своеобразие исторических стихотворений Мандельштама? Какие эпохи становятся предметом его изображения?
10. Как меняется поздняя лирика Мандельштама? Какие темы и мотивы являются в ней доминирующими?
- И** 11. В стихотворениях Мандельштама и Ахматовой встречается одна и та же предметная деталь: *устрицы*. Найдите эти тексты. Как в этой детали проявляются своеобразие поэтов и различия между ними? У кого из русских писателей XIX века есть рассказ «Устрицы»?
- П** 12. Перечитайте стихотворение «Петербургские строфы». На каких контрастах оно строится? Какие традиционные детали образа Петербурга, «петербургско-

го текста» здесь использованы? В чем смысл финального появления «чудака Евгения»? С какими пушкинскими образами он соотносится?

13. Как меняется образ Петербурга в стихотворении «Ленинград» («Я вернулся в свой город, знакомый до слез...»)? С чем связаны эти изменения? Почему здесь использовано двойное именование города (Ленинград — Петербург)? Напишите сочинение-миниатюру «Петербург Мандельштама».
14. Прочитайте одно из «Восьмистиший» Мандельштама:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме,
И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.
Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

(Ноябрь 1933 — январь 1934)

Как вы понимаете его смысл? Чем можно объяснить использование имен Шуберта, Моцарта, Гёте, Гамлета? К ранней или поздней поэтике Мандельштама близок этот текст?

15. Прочитайте еще одно короткое стихотворение Мандельштама:

Мой щегол, я голову закину —
Поглядим на мир вдвоем:
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?

Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли — до чего щегол ты,
До чего ты щегловит?

Что за воздух у него в надлобье —
Черн и красен, желт и бел!

В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

(10 — 27 декабря 1936)

В чем отличие его деталей, композиции, смысла от «Восьмистишия»?

Напишите реферат «Сложный и простой Мандельштам».

- !** 16. Как вы понимаете мандельштамовское разделение произведений на разрешенные и написанные без разрешения? Какие произведения 1920 — 1930-х годов кажутся вам разрешенными? Почему?

литература для дополнительного чтения

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // О. Мандельштам. Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 5 — 64.

Ахматова А. А. Листки из дневника: Воспоминания об О. Э. Мандельштаме. (Любое издание.)

Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама. (Любое издание.)

Гинзбург Л.Я. Поэтика ассоциаций // Л. Я. Гинзбург. О лирике. — 2-е изд. — Л., 1974. — С. 354 — 397.

Лекманов О.А. Осип Мандельштам. — (Серия «Жизнь замечательных людей»). (Любое издание.)

Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. — Киев, 2000.

Струве Н. А. Осип Мандельштам. — Томск, 1992.

Анна Андреевна

Ахматова

(1889—
1966)



Царскосельская ода:
акмеистская Ева

И никакого розового детства...
Веснушечек, и мишек, и игрушек,
И добрых тетя, и страшных дядя,
и даже
Приятелей среди камешков речных.
Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом.
Иль отраженьем в зеркале чужом... —

так начала Анна Ахматова одну из «Северных элегий» (1955), в которых подводила жизненные итоги.

Позднее, уже в прозе, она заметит: «Мое детство так же уникально и великолепно, как детство всех детей в мире; со страшными отсветами в какую-то несуществующую глубину, с величавыми предсказаниями, которые все же сбывались, с мгновеньями, которым было суждено сопровождать меня всю жизнь, с уверенностью, что я не то, за что меня выдают, что у меня есть еще какое-то тайное существование и *цель*» («Мнимая биография», 1964).

Восстанавливая в конце жизни, когда *цель* давно была найдена и осуществлена, подробности детства, Ахматова делает важное наблюдение: «Детям не с чем сравнивать, и они просто не знают, счастливы они или несчастны» («Мнимая биография»). Но потом, на расстоянии, большинству

кажется: да, были счастливы; никогда не были так счастливы, как в детстве.

Анна Андреевна Ахматова родилась в дачном пригороде Одессы 11 (23) июня 1889 года в большой семье отставного капитана, инженера А. А. Горенко. Как часто любила делать, и дату своего рождения она вписала в широкий исторический контекст.

«Я родилась в один год с Чарли Чаплиным, «Крейцеровой сонатой» Толстого, Эйфелевой башней... <...> В это лето Париж праздновал столетие падения Бастилии — 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется древняя Иванова ночь — 23 июня» («Будка», 1957).

Жизнь на юге была недолгой. В 1891 году семья переехала в пригород Петербурга Царское Село, которое стало поэтической колыбелью Ахматовой и навсегда осталось для нее лучшим местом на земле. «Царским положительно отравляешься», — говорил директор Царскосельской гимназии и один из поэтических учителей Ахматовой И. Ф. Анненский. «Мои первые воспоминания — царскосельские: зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошадки, старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в “Царскосельскую оду”», — писала Ахматова («Коротко о себе», 1965).

В самой «Царскосельской оде» (1961) возникнет более противоречивый образ, в который наряду с поэтическими войдут и прозаические бытовые детали.

Фонари на предметы
Лили матовый свет.
И придворной кареты
Промелькнул силуэт.
Так мне хочется, чтобы
Появиться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали.
Здесь не древние клады,
А дощатый забор,
Интендантские склады
И извозчичий двор.

На лето Ахматова обычно уезжала в Одессу, к морю, две зимы провела в Киеве, но главные события ее жизни связаны с Царским Селом. В 1900 году она поступила в царскосельскую Мариинскую гимназию (оканчивать гимназию придется уже в Киеве). В 1903 году Анна Горенко познакомилась с начинающим поэтом Николаем Степановичем Гумилевым, годом старше ее. Так начался один из самых драматических литературных романов XX века.

Гумилев влюбился в красавицу-гимназистку, много лет ухаживал за ней, посвящал ей многочисленные стихотворения, превращая в русалку, царицу, Беатриче. Ахматова, наконец, приняла предложение, но счастливой семейной жизни не получилось.

«26 апреля 1910 я вышла замуж за Н. С. Гумилева. Венчались мы за Днепром в деревенской церкви. В тот же день Уточкин летал над Киевом и я впервые видела самолет», — легко объединит Ахматова событие в личной жизни и одну из эффектных деталей наступающего технического века.

Вскоре муж и жена словно обменялись печальными стихами, главным мотивом которых оказывается непонимание, неоправдавшееся ожидание.

Через полгода после свадьбы, 9 ноября 1910 года в том же Киеве Ахматова сочинит редкое для себя нерифмованное стихотворение «Он любил...»:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

В следующем году и Гумилев напишет стихи, в которых жена предстанет еще в одном облике:

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью.
А думал — забавницу,
Гадал — своенравницу,
Веселую птицу-певунью.

Покликаешь — морщится,
Обнимешь — топорщится,
А выйдет луна — затомится,
И смотрит, и стонет,
Как будто хоронит
Кого-то, — и хочет топиться.

(«Из логова змиева», 1911)

Гимназическая подруга Ахматовой через много лет сделала сравнительное жизнеописание двух характеров.

«Конечно, они были слишком свободными и большими людьми, чтобы стать парой воркующих “сизых голубков”. Их отношения были скорее тайным единоборством. С ее стороны — для самоутверждения как свободной от оков женщины; с его стороны — желание не поддаться никаким колдовским чарам, остаться самим собою, независимым и властным... над этой, вечно, увы, ускользающей от него женщиной, многообразной и не подчиняющейся никому» (В.С. Срезневская. «Дафнис и Хлоя»).

Рядом оказались не просто два сложных человека, но два очень разных, трудно совместимых *поэта*. Ахматова вспоминала, что первое («чудовищное») стихотворение написала в 11 лет. Ее первую публикацию в издаваемом им самим парижском журнале осуществил в 1907 году Гумилев (она была подписана: *Анна Г.*). В литературных кругах ее некоторое время воспринимали всего лишь как жену своего мужа, Анну Гумилеву, подражательную сочинительницу. «Какой густой романтизм!» — иронически заметил известный символист Вяч. Иванов, прослушав ее стихи, после чего Гумилев предложил ей бросить писать и заняться танцами («Ты такая гибкая»). Но она стремилась к иному: чтобы ее знали и ценили саму по себе, как оригинального поэта (она не любила слова «поэтесса»).

В 1911 году, вернувшись из африканского путешествия, Гумилев прослушал новые стихи жены (их уже было написано несколько сотен) и сказал: «Ты — поэт. Надо делать книгу».

Книга «Вечер» вышла в 1912 году тиражом 300 экземпляров. В ней было всего 46 стихотворений. На обложке стоял уже знакомый читателям по журнальным публикациям псевдоним *Анна Ахматова*. Его происхождение связа-

но с семейной легендой: «Моего предка хана Ахмата убили ночью в его шатре подкупленный убийца, и этим, как повествует Карамзин, кончилось на Руси монгольское иго». Фамилию своей прабабки, татарской княжны Ахматовой, Анна Гумилева-Горенко и сделала своим «литературным именем».

Поэт И. А. Бродский оценил его как первое значительное литературное произведение.

«Пять открытых “А” (Анна Ахматова) завораживали, и она прочно утвердилась в начале русского поэтического алфавита. Пожалуй, это была ее первая удачная строка, отлитая акустически безупречно, с “Ах”, рожденным не сентиментальностью, а историей. Выбранный псевдоним красноречиво свидетельствует об интуиции и изощренном слухе семнадцатилетней девочки» («Скорбная муза», 1982).

Через два года появилась еще одна маленькая книжка — «Четки» (1914). Чуть менее ста стихотворений сделали Ахматову знаменитой. Ее заметили все — от А. Блока до молодых подражательниц-ахматовок, сходно одевавшихся, подстригавшихся и сочинявших стихи «под Ахматову». Почти мгновенно возникла антология посвященных ей стихотворений. Из ее портретов можно было составить небольшую выставку.

И чем сильнее они меня хвалили,
Чем мной сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить,
И тем сильнее хотелось пробудиться,
И знала я, что заплачú сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, — но длилась пытка счастьем.

(«Северные элегии», вторая; 4 июля 1955)

Творчество Ахматовой было воспринято не только как явление еще одного замечательного русского поэта, но и как преодоление символизма, начало новой поэтической эпохи.

«В 1910 году явно обозначился кризис символизма, и начинающие поэты уже не примыкали к этому течению. Одни шли в



футуризм, другие — в акмеизм. Вместе с моими товарищами по “Первому Цеху поэтов” — Мандельштамом, Зенкевичем и Нарбутом — я сделалась акмеисткой», — лапидарно вспоминала Ахматова литературные битвы Серебряного века («Коротко о себе»).

Но Ахматова не просто «сделалась акмеисткой». Ее стихи стали идеальным воплощением и оправданием акмеистской теории, которую разрабатывал главным образом Гумилев.

Первоначально акмеисты, как мы помним, окрестили себя еще и адамистами, ведя свою родословную от библейского Адама. На одном из литературных вечеров того времени сравнение было продолжено. После выступления акмеистов разъяренный бородатый старик «потрясал кулаками и кричал: “Эти Адамы и эта тощая Ева” (то есть я)». Ахматова действительно была акмеистской Евой, словно впервые называя и объясняя мир.

Вскоре в литературные полемики вмешалась история. «В сущности никто не знает, в какую эпоху он живет. Так и мы не знали в начале 10-х годов, что жили накануне первой европейской войны и Октябрьской революции. Увы!»

Выход второго ахматовского сборника совпал с историческим рубежом эпох.

«В марте 1914 года вышла вторая книга — “Четки”. Жизни ей было отпущено примерно шесть недель. В начале мая петербургский сезон начинал замирать, все понемногу разъезжались. На этот раз расставание с Петербургом оказалось вечным. Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX, все стало иным, начиная с облика города» («Коротко о себе»).

Пытка счастьем в ахматовской жизни закончилась, впереди были совсем иные испытания.

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

(«Северные элегии», пятая; 1945)

**Северная элегия:
тихая Кассандра**

В рецензии на «Четки» тонкий филолог Н. В. Недоброво, друживший с Ахматовой, писал:

«При общем охвате всех впечатлений, даваемых лирикой Ахматовой, получается переживание очень яркой и очень напряженной жизни. Прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать, гордые и свободные соотношения людей, и все это в осиянии и в пении творчества... <...>

Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Анны Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которых мы не за года только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX века отвыкли. У Ахматовой есть дар геройского освещения человека» («Анна Ахматова», 1915).

В переломные, катастрофические эпохи возможности «геройского освещения человека», конечно, возрастают, но в то же время труднее проникнуться гордостью за жизнь и увидеть высокое в своих современниках. После революции Ахматова, в отличие от Маяковского или Бунина, делает не

политический, а нравственный выбор. Ее позиция: христианские терпение и стойкость; верность культуре и родине, а не той или иной власти; преданность немногим друзьям; выполнение своего главного долга — поэтическое запечатление времени, память о прошлом и предсказание будущего. В эпоху катастроф, измен и предательств, разрушения прежних ценностей ахматовская позиция и поэзия были напоминанием о *норме*.

Не принимая того, что происходит в России, Ахматова в то же время отвергает для себя возможность разрыва с родиной, эмиграции. Ее принципиальный выбор зафиксирован в стихотворении, написанном осенью 1917 года:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Прежняя акмеистская Ева, *называющая мир*, заговорила как предсказательница Кассандра, героиня греческого мифа, обладавшая *даром предвидения*, который, однако, не признавали, не ценили окружающие. «Больная, тихая Кассандра», — обратился к Ахматовой О. Э. Мандельштам и тоже выступил в роли предсказателя (о чем Ахматова позднее часто вспоминала):

Когда-нибудь в столице шалой,
На скифском празднике, на берегу Невы,
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы...

(«Кассандре», 1917)

Послереволюционная эпоха оказалась для Ахматовой временем бесконечных испытаний. Воспевавшая простые

радости бытия, она с трудом приспосабливается к новому быту «пещеры» (Е. Замятин). «Это были годы голода и самой черной нищеты», — лаконично скажет она. Современники добавляют дополнительные живописные детали. Ахматова продает селедку из мешка (литературный паек), чтобы купить другие продукты. На улице ее, плохо одетую женщину, принимают за нищую и подают милостыню (дома Ахматова прячет деньги за икону: на черный день).

Но она с гордостью вспоминала и иное — эпизод, отраженный в поздней микроновелле.

Ахматова возвращается из Царского Села в переполненном вагоне. «И вдруг, как всегда неожиданно, я почувствовала приближение каких-то строчек (рифм). Мне нестерпимо захотелось курить. Я понимала, что без папиросы я ничего сделать не могу». Папироса с трудом находится в сумке, но во всем вагоне ни у кого не оказывается спичек. Ахматова выходит из вагона на открытую площадку. «Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные, красные, еще как бы живые, жирные искры паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать (прижимать) к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. “Эта не пропадет”, — сказал один из них про меня» («Искра паровоза», 1962).

Ахматова помнила и то, какие стихи благодаря искрам паровоза были выловлены из воздуха, записаны, включены в книгу:

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.
Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

(«Не бывать тебе в живых...»,
16 августа 1921)

Частушка-плач связана со многими трагедиями этих лет.

В 1918 году Ахматова разводится с Н. С. Гумилевым, хотя дружеские отношения между ними сохраняются. Попытка устроить семейную жизнь с ученым В. К. Шилейко, исследователем древневосточных цивилизаций, тоже оказалась недолгой (1918 — 1921).

В эти годы окончательно рассыпалась большая семья Горенко. Еще в 1915 году умер отец. Во время революции пропал служивший на Черноморском флоте младший брат Виктор. Ахматова написала о нем стихи: «На Малаховом кургане / Офицера расстреляли. / Без недели двадцать лет / Он глядел на божий свет». Однако офицер остался жив. Письмо от брата из Америки — как будто с того света! — Ахматова получит лишь через тридцать восемь лет, ответит ему еще через семь, за три года до смерти. Больше они никогда не увиделись. Мать Ахматовой оказалась на Сахалине и вскоре умерла.

Смерть Александра Блока Ахматова тоже переживает как личную потерю. В Блоке она видела воплощение лучших черт русской культуры Серебряного века. Позднее Блок предстанет в ее стихах как «памятник началу века», «трагический тенор эпохи». 10 августа 1921 года на похоронах Блока Ахматова узнает об аресте Гумилева. Через несколько дней, 25 августа, за участие в мнимом антисоветском заговоре (его руководителем «назначили» профессора-юриста В. Н. Таганцева) он был расстрелян.

Гумилевым начинается ряд русских поэтов XX века, могилы которых неизвестны. В эти годы Ахматова примеряет трагическую судьбу современников и на себя:

...Оттого, что мы все пойдем
По Таганцевке, по Есенинке
Иль большим Маяковским путем.

(1932)

Тем не менее вопреки всему она продолжает сочинять стихи и издавать новые книги. В 1917 году выходит «Белая стая», третий сборник. В 1921 году — еще две книги: «Подорожник» и «Anno Domini MCMXXI» < В лето Господне 1921 — лат. >. При этом регулярно переиздавались «Четки», самая популярная ее книга. Затем наступила пауза: Ахматова надолго замолчала, прекратились переиздания и старых книг. «Между 1925 — 1939 годами меня пе-

рестали печатать совершенно... <...> Тогда я впервые присутствовала при своей гражданской смерти. Мне было 35 лет», — вспоминала Ахматова. Она предполагала, что существовало какое-то тайное партийное постановление, запрещающее печатать ее стихи.

В 1922 году Ахматова выходит замуж за искусствоведа Н. Н. Пунина и поселяется во дворце графа Шереметьева на Фонтанке, который надолго станет ее местом жительства и навсегда — героем ее поэзии. «Фонтанный Дом» — ставит Ахматова рядом с датой многих стихов.

Через тридцать лет, переезжая на другую квартиру, она подведет итог:

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

(«Особенных претензий не имею...»,
1952)

Здесь, под знаменитой кровлей, Ахматова пережила самые страшные годы.

Ленинградская трагедия: великая душа

Эпоха, которую историки советского общества определяют как «Большой террор», а современники называли «ежовщиной» (по имени главного исполнителя Н. И. Ежова, наркома внутренних дел в 1936 — 1938 гг.), началась 1 декабря 1934 года после убийства С. М. Кирова. В 1935 — 1938 гг. в Советском Союзе были арестованы, осуждены и отправлены в лагеря или расстреляны несколько миллионов человек. Особенно пострадал Ленинград, город трех революций, в котором большевистская власть по-прежнему видела очаг недовольства и вольнодумства. «Понемногу жизнь превратилась в непрерывное ожидание гибели», — вспоминала Ахматова.

В необъятный поток жертв попали друзья и родственники Ахматовой. В мае 1935 года, приехав в Москву, она стала свидетелем ареста О. Э. Мандельштама, соратника по акмеизму и самого близкого в послереволюционные деся-

тилетия человека. В том же году в Ленинграде были арестованы муж Ахматовой Н. Н. Пунин и единственный сын Л. Н. Гумилев, студент исторического факультета университета (он родился в 1912 году). В результате мучительных хлопот (в них Ахматовой помогали М. А. Булгаков и Б. Л. Пастернак) и личного письма Сталину родных через несколько дней выпустили, но потом вновь арестовали. Н. Н. Пунин через несколько лет умер в заключении. Сын — с перерывами на войну и учебу — провел в лагерях пятнадцать лет и вернулся в Ленинград лишь в 1956 году, уже после смерти Сталина и XX съезда КПСС.

Ахматова вела себя как простые русские женщины: стояла в тюремных очередях, писала утешающие письма, собирала посылки с продуктами, книгами и вещами. Однако она была не просто женой и матерью, но — поэтом. Всеобщая трагедия вернула ей голос, прервала долгое молчание.

«...В 1936-м я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного коня или Черного коня из тогда еще не рожденных стихов. <...> 1940-й — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь...»

Речь здесь идет о поэме (или цикле стихотворений) «Реквием» (1935 — 1940). Вопреки возгласам «ликующих, празднично болтающих, обгагривших руки в крови» Ахматова тихим голосом Кассандры высказала трагическую правду о времени:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки,
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

(«Вступление», ноябрь 1935)

В фантастическом романе Рея Брэдбери «451° по Фаренгейту» изображены люди, наизусть выучившие преданные сожжению великие книги, чтобы позднее, когда это станет возможно, продиктовать их и тем самым восстановить память человечества. Реальная история ахматовского «Реквиема» оказывается сильнее этой фантазии. Сочинив поэму, Ахматова много лет даже не решалась записать ее, но лишь читала верным друзьям с надеждой, что кто-то доживет до лучших времен. Перенести текст на бумагу она отважилась только через четверть века. А публикация на родине появилась почти через полвека (1987).

Великая Отечественная война на какое-то время отодвинула в сторону личные трагедии. Ахматова встречает ее в Ленинграде, только в конце сентября ее вывозят на самолете из осажденного города, до 1944 года она живет в эвакуации в Ташкенте. Одно из ее патриотических стихотворений, позднее вошедших в цикл «Ветер войны», печатает главная партийная газета «Правда»:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах.
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

(«Мужество», февраль 1942)

Даже в этом риторическом, одическом тексте, мало похожем на оригинальные ахматовские стихи, есть важный оттенок мысли. Родина для поэта — не идеологические лозунги, даже не природа, а прежде всего — речь, *великое русское слово*, которое должен защищать не только поэт, но и каждый человек.

В мае 1944 года Ахматова возвращается в Ленинград, снова поселяется в Фонтанном Доме. С фронта приходит сын, публикуются новые стихи, в апреле 1946 года с огромным успехом проходит совместное с Б. Л. Пастернаком



выступление в Колонном зале Дома союзов в Москве, готовятся к публикации сразу две ее книги. Все меняется в один день.

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

(«Один идет прямым путем...»,
1940)

В августе (снова август!) 1946 года публикуется Постановление ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», главными героями которого оказываются два ленинградца: А. А. Ахматова и М. М. Зощенко. Партийный идеолог А. А. Жданов произносит разъясняющую постановление речь, в которой полуграмотные, надерганые из старых работ об Ахматовой характеристики ее творчества сочетаются с ругательствами, достойными не государственного деятеля, а дворового хулигана или лагерного урки. В это время Ахматова, опасаясь за близких людей, сжигает многие материалы из своего архива.

«Скажите, зачем Великой стране, изгнавшей Гитлера со всей его мощной техникой, зачем им понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи?» — задает она безответный вопрос (запись Ф. Г. Раневской). Точного ответа на него и сегодня не знает никто, од-

нако ясно, что цели были выбраны правильно: Зощенко был самым популярным советским автором, известным буквально каждому человеку, Ахматова — безусловным нравственным авторитетом среди интеллигенции, воплощением связи времен, памяти о старой русской культуре.

Существенно положение Ахматовой изменилось лишь после смерти Сталина и XX съезда КПСС.

«Того, что пережили мы, — да, да, мы все, потому что застенок грозил каждому! — не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы — все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли — мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казненные или лагерники, я говорить не смею. Это не называемо словом. Но и каждая благополучная жизнь — шекспировская драма в тысячекратном размере», — утверждала Ахматова в разговоре с Л. К. Чуковской (4 марта 1956) (*Л. К. Чуковская. «Записки об Анне Ахматовой»*).

Поэта возвращают к жизни: начинают публиковаться ахматовские переводы. Но маленький сборник оригинальных стихов (за красный цвет Ахматова иронически будет называть его партийной книжкой) появится лишь в 1961 году. Однако партия не могла ошибаться: еще несколько поколений школьников и студентов должны были изучать не стихи Ахматовой, а ждановский доклад и партийное постановление. (Его отменили лишь в 1988 году, когда это уже никого не интересовало.)

В последнее десятилетие Ахматова подводит итоги: Настоящего Двадцатого Века и собственной жизни. Завершена «Поэма без героя», писавшаяся больше двадцати лет (1940 — 1962). Современники видят в ней «трагедию совести», «объяснение, отчего произошла революция», «реквием по всей Европе», «осуществленную мечту символистов». Выходит сборник «Бег времени» (1965), в котором в тщательно продуманном порядке представлены стихи — от раннего «Вечера» до так и не изданной отдельно «Седьмой книги». Начинается работа над воспоминаниями и пишутся важные фрагменты о детстве, первых литературных шагах, Мандельштаме.

В последней книге она составляет из стихов разных лет циклы «Венок мертвым» и «Северные элегии» с эпитафией из Пушкина «Все в жертву памяти твоей...», пишет «Царскосельскую оду. Девятисотые годы» (1961) с эпитафией из Гумилева.

В поздних стихах Ахматовой память заменяет зрение. Но неизменной остается система человеческих ценностей, отмеченная когда-то в статье Н. В. Недоброво: *прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать.*

Даже о расставании с миром Ахматова пишет с просветленной грустью и надеждой:

Земля хотя и не родная,
Но памятная навсегда,
И в море нежно-ледяная
И несоленая вода.

На дне песок белее мела,
А воздух пьяный, как вино,
И сосен розовое тело
В закатный час обнажено.

А сам закат в волнах эфира
Такой, что мне не разобрать,
Конец ли дня, конец ли мира,
Иль тайна тайн во мне опять.

(«Земля хотя и не родная...»,
1964)

Анна Андреевна Ахматова умерла 5 марта 1966 года в подмосковной больнице, но похоронена она в писательском поселке Комарово, пригороде Петербурга (Ленинграда), где часто жила в последние годы.

Одной из ее поэтических надежд был Иосиф Бродский, много общавшийся с ней в 1960-е годы. Когда через четверть века знаменитый поэт-изгнанник получал Нобелевскую премию, в лауреатской лекции он вспомнил, что на этой кафедре могла стоять Ахматова. Еще раньше, в эссе «Скорбная муза» Бродский говорил о «божественной неповторимости личности» другого поэта. А в июле 1989 года он написал стихи «На столетие Анны Ахматовой»:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острое и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен
костный хруст,

и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
затем что жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

В сложных стихах Бродского, так непохожих на стихи Ахматовой, сквозь метафоры проступает судьба, сквозь судьбу — история. Но их смысл совпадает с теми словами, которые произнес когда-то Н. В. Недоброво. Великая душа поэта, вопреки всем историческим трагедиям и вечной трагедии смерти, небытия, находит слова, благодаря которым родная земля обретает дар речи в глухонемой вселенной.

Бог сохраняет все — таков написанный на латыни девиз над парадными воротами Фонтанного Дома.

основные даты жизни и творчества

1889, 11 (23) июня — родилась в дачном предместье Одессы.

1900 — 1907 — учеба в Царскосельской и киевской гимназиях.

1910 — выходит замуж за Н. С. Гумилева.

1912 — первый сборник «Вечер».

1922 — становится женой искусствоведа Николая Николаевича Пунина.

1935 — арест Н. Н. Пунина и сына Л. Н. Гумилева; они освобождены через несколько дней после хлопот Ахматовой.

1938 — повторный арест Л. Н. Гумилева, стояние в тюремных очередях, описанных в «Реквиеме».

1941 — 1944 — жизнь в эвакуации в Ташкенте.

1946 — Постановление ЦК «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», многочисленные идеологические проработки, исключение из Союза писателей.

1949 — очередные аресты Н. Н. Пунина и Л. Н. Гумилева; муж умирает в заключении в 1953 году, сына освобождают в 1956 году.

1965 — поездка в Англию, присуждение почетной степени доктора Оксфордского университета; выход последнего прижизненного сборника «Бег времени».

1966, 5 марта — умерла в подмосковной больнице, похоронена в пос. Комарово под Ленинградом (Петербургом).

Художественный мир лирики Ахматовой

**Лирический роман:
я научила женщин говорить**

Анна Ахматова начинает с одной из главных поэтических тем. Стихотворения ее

первого творческого десятилетия, пять лирических книг — от «Вечера» (1912) до «Anno Domini» (1922) — воспринимались современниками прежде всего как *антология любовной лирики*.

Однако в вечной теме открылось актуальное, оригинальное, неожиданное содержание, позволяющее тем же критикам-современникам утверждать, что у Ахматовой нет близких предшественников. «...Надо в понятии поэтессы, *женщины-поэта*, сделать сначала ударение на первом слове и вдуматься в то, как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины», — замечал Н. В. Недоброво («Анна Ахматова»).

Через много лет в цикле «Тайны ремесла» Ахматова обозначила свое поэтическое место ироническим четверостишием:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, боже, как их замолчать заставить!

(«Эпиграмма», 1958)

Действительно, знаменитые возлюбленные итальянских поэтов Данте Алигьери (1265 — 1321) и Франческо Петрарки (1304 — 1374) Беатриче и Лаура были объектом любви и предметом многочисленных лирических произведений, но сами остались безмолвными. Русские поэтессы XIX века Каролина Павлова и Мирра Лохвицкая явно уступали по-

этам-современникам. Даже «символистская Мадонна» Э. Н. Гиппиус была больше известна не своими стихами, а критическими статьями и публицистикой.

Ахматова первой встает в ряд больших русских поэтов, ее поэтический мир оценивается уже без всяких скидок на пол. Причиной разрыва с Н. С. Гумилевым становится, помимо прочего, и поэтическое соперничество, в котором мужчина чувствовал себя ущемленным и обиженным. Ахматова вспоминала одну из семейных ссор, которая завершилась мстительно-гордой репликой: «А все равно я пишу стихи лучше тебя!» Неслучайно в поисках культурных аналогий критики часто обращались к имени легендарной греческой поэтессы, называя Ахматову «русской Сафо».

Чувство, которое Ахматова изображала с женской точки зрения, глазами женщины, тоже было по-особому акцентированным. Это увидел проницательный критик Н. В. Недоброво, продолжая анализ ранней ахматовской лирики.

«Несчастной любви и ее страданиям принадлежит очень видное место в содержании ахматовской лирики — не только в том смысле, что несчастная любовь является предметом многих стихотворений, но и в том, что в области изображения ее волнений Ахматовой удалось отыскать общеобязательные выражения и разработать поэтику несчастной любви до исключительной многорудности. <...> ...И, однако, нельзя сказать об Анне Ахматовой, что ее поэзия — “поэзия несчастной любви”. <...> ...Так богата отзвуками ахматовская несчастная любовь. Она — творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды».

Тема *несчастной любви* как прием «проникновения в человека» реализуется у Ахматовой в особой композиционной форме. В трех — пяти строфах обычно изображается или — чаще — угадывается кульминация любовной истории, воспроизведенной с точки зрения лирической героини. Ахматова превращает стихотворение в *короткий рассказ, микроновеллу*. Проницательные читатели, в том числе соратник по акмеизму О. Э. Мандельштам, сразу заметили в ее лирике связь не столько с поэзией, сколько с русской прозой.

«Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”, Тургенева с “Дворянским гнездом”, всего Достоевского и отчасти даже Лескова. Генезис <происхождение> Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» («Письмо о русской поэзии», 1922).

При этом отдельные стихи Ахматовой складываются в единство, образуя что-то подобное *стихотворной повести* или даже *роману*.

«Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман. <...> “Подорожник” — продолжение романа, развитие и укрепление знакомых нам по прежним сборникам повествовательных мотивов», — утверждал Б. М. Эйхенбаум, один из лучших исследователей ранней лирики Ахматовой в рецензии на сборник «Подорожник» («Роман-лирика», 1921).

Но этот роман все-таки был стихотворным, кратким, *лирическим*, поэтому огромная нагрузка падала на выделенную, представленную крупным планом *подробность, деталь*, которая брала на себя выражение психологического содержания. Выхваченные из реальности *предметы*, превращенные в *психологические средства*, стали главным открытием в поэзии акмеистской Евы. В предисловии к первому сборнику Ахматовой «Вечер» поэт М. Кузмин отнес ее к *вещелюбам* и пояснил это свойство заимствованными из стихов примерами.

«Нам кажется, что, в отличие от других вещелюбов, Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами. Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет (перчатку на столе, облако, как беличья шкурка, в небе, желтый свет свечей в спальне, треуголку в Царскосельском парке), казалось бы, не имеющий отношения ко всему стихотворению, брошенный и забытый, но именно от этого упоминания более ощутимый укол, более сладостный яд мы чувствуем. Не будь этой беличьей шкурки, и все стихотворение, может быть, не имело бы той хрупкой пронзительности, которую оно имеет» («Предисловие», 1912).

Теория акмеизма, как признавала позднее сама Ахматова, создавалась Гумилевым путем наблюдения над ее поэзи-

ей и поэзией Мандельштама и опиралась на этот психологизированный вещиизм. «Она почти никогда не объясняет: она показывает» (Н. С. Гумилев. «Анна Ахматова. Четки», 1914).

Новыми, неожиданными были не только предметный мир, женская точка зрения и психологическая парадоксальность главной героини. Б. М. Эйхенбаум, обративший внимание на новеллистичность ахматовской лирики, заметил еще одно важное свойство — особенность ее интонации, речевой структуры: «Три голоса: трагический голос Блока, крик Маяковского, шепот Ахматовой». Затем эти метафоры были конкретизированы: «Ораторское слово Маяковского (тоже произносительное) — и разговорное у Ахматовой» («Об Ахматовой», 1946).

Названные поэты наиболее отчетливо обозначают в поэзии Серебряного века основные интонации, способы чтения русского стиха. Стих Блока (эту традицию продолжает Есенин) — преимущественно *напевный*, требующий размеренно-протяжного произнесения; его естественно читать про себя, бормотать, петь без музыки. Стих Маяковского — *ораторский*, ориентированный, как мы помним, на громкое чтение, выкрик, обращенный к большой аудитории; он требует декламации. Стих Ахматовой — *разговорный*, его произносительным образцом является беседа, обращенная к узкому кругу понимающих людей; его хочется рассказывать.

Попробуем увидеть обозначенные свойства и признаки в нескольких ставших знаменитыми стихотворениях, вошедших в первый сборник Ахматовой «Вечер».

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!»

Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

(«Песня последней встречи»,
29 сентября 1911)

В четырех строфах Ахматовой возникают контуры, очертания новеллы, которую можно представить, например, в «Темных аллеях» И. А. Бунина. Пейзаж: осенний парк, шумящие деревья, три ступени крыльца усадебного дома, горящие в спальне свечи. Вышедшая в парк намеренно легкой походкой героиня на самом деле не просто взволнована, но — потрясена. Она с трудом преодолевает три знакомые ступеньки. Слушая шум деревьев, таинственный осенний шепот, она готова умереть вместе с природой. *Последняя встреча* воспринимается как трагедия, конец ее жизни.

Но в чем конкретный смысл этой трагедии? С кем происходит последняя встреча и почему она последняя? Кто виноват? Мы словно наблюдаем чью-то драму издалека и должны заполнить психологические пропуски воображением или собственными воспоминаниями.

К разгадке драмы лирической героини приближает эпитет, относящийся к свечам: *равнодушно-желтый* огонь может быть характеристикой того, кто остался там, за окнами. Ее потрясение более всего передает данная крупным планом деталь из первой строфы: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки».

«Ее вещи — самые обыкновенные, не аллегии, не символы: юбка, муфта, устрицы, зонтик. Но эти мелкие, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она властно подчинила их лирике. Что такое, например, перчатка? — а между тем вся Россия запомнила ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее», — писал К. И. Чуковский, по-своему расшифровывая загадку этой стихотворной новеллы и одновременно соединяя ее с другими, аналогичными лирическими сюжетами («Ахматова и Маяковский», 1921).

«Песня последней встречи», согласно авторской пометке, написана в Царском Селе. За несколько месяцев до нее

в Киеве было сочинено другое стихотворение, вошедшее в цикл «В Царском Селе».

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

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

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

*(«Сжала руки под темной
вуалью...», 1911)*

Похожая драматическая ситуация разыгрывается здесь как будто с переменной ролей. Теперь героиня напоила терпкой печалью героя, и он уходит, вероятно, навсегда. Опять отмечена легкость ее походки-бега и потрясение от произошедшего, которое равносильно смерти («Уйдешь, я умру»). Кульминацией этой лирической новеллы становится уже не деталь (перчатка), а намеренно-заботливая, спокойно-жуткая реплика героя.

Даты и место действия ахматовских стихотворений меняются — ситуация и психологические черты лирической героини остаются неизменными. Она страстно любит, страдает и пронзительно-остро, пронцательно-мудро видит вещный мир.

Проплывают льдины, звеня,
Небеса безнадежно бледны.
Ах, за что ты караешь меня,
Я не знаю моей вины.

<...>

Все по-твоему будет: пусть!
Обету верна своему,

Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собой возьму.

(«Черный сон», 4; 1918)

Отмечая аскетизм, преданность, самоотверженность ахматовской лирической героини, ее часто сравнивали с монахиней.

«Читая “Белую Стаю” Ахматовой — вторую книгу ее стихов (на самом деле — третью; критик забыл о сборнике «Вечер». — И.С.), — я думал: уже не постриглась ли Ахматова в монахини? У первой книги было только название монашеское: “Четки”, а вторая вся до последней страницы пропитана монастырской эстетикой. В облике Ахматовой означилась какая-то жесткая строгость, и, по ее же словам, губы у нее стали “надменные”, глаза “пророческие”, руки “восковые”, “сухие”. <...> В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует, и крестит» (К.И. Чуковский. «Ахматова и Маяковский»).

Этот образ, злонамеренно вырванный из контекста, стал одним из поводов идеологических обвинений Ахматовой в 1946 году.

Система нравственных ценностей, воплощенная в религии, в христианстве, оказалась крайне важна для Ахматовой, когда в ее лирический мир вошла, ворвалась, вломилась история.

**Реквием: я была тогда
с моим народом**

После революции, как мы помним, к образам акмеистской Евы и влюбленной монахини

добавляется образ тихой Кассандры. В лирике Ахматовой появляются гражданские темы и мотивы. Стихотворение «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922) продолжает диалог с невидимыми оппонентами, начатый несколькими годами ранее стихотворением «Мне голос был. Он звал утешно...».

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

А здесь, в глухом чаду пожара
 Остаток юности губя,
 Мы ни единого удара
 Не отклонили от себя.

Ахматова сделала сознательный выбор и действительно не отклонила ни одного удара судьбы, разделила со страной трагические послеоктябрьские десятилетия. Вершиной ее гражданской лирики и, вообще, одним из самых значительных поэтических документов 1930-х годов стала поэма «Реквием». Ее эпиграфом взяты строки из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961): «Нет, и не под чуждым небосводом, / И не под защитой чуждых крыл, — / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был».

Бытовую основу произведения Ахматова пояснила в прозаическом предисловии.

«В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» («*Requiem. Вместо предисловия*», 1 апреля 1957).

В самой поэме тоже появляются биографические детали: воспоминание о гибели Н. Гумилева («муж в могиле»), арест сына и хлопоты за него («сын в тюрьме»; «Что случилось, не пойму, / Как тебе, сынок, в тюрьму / Ночи белые глядели»; «Семнадцать месяцев кричу, / Зову тебя домой, / Кидалась в ноги палачу, / Ты сын и ужас мой»), несправедный приговор («И упало каменное слово / На мою еще живую грудь...»).

Однако личная трагедия включается Ахматовой в поток общего горя, она ощущает себя частью «стомиллионного народа»:

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.

Недавнее прошлое и настоящее сталкиваются в поэме в поразительном контрасте черного и белого, добра и зла.

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.

Рассказ расширяется в пространстве и времени. Наряду с ленинградскими топонимами (Нева, тюрьма Кресты) в поэме упоминаются кремлевские башни Москвы, сибирские вьюги, Енисей, тихий Дон (шолоховский роман, в котором это словосочетание приобрело не интимно-лирический, а трагико-иронический характер, уже написан). Своих близких поэт обнаруживает в Петровскую эпоху («Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть»). Заключение в кавычки пушкинское выражение «каторжные норы» напоминает о ссыльных декабристах и их женах, последовавших за осужденными в Сибирь.

Трагедия «большого террора» включается в извечное русское горе-злосчастье, которое в очередной раз заполнило «безвинную Русь». Однако она вписывается и в более широкий контекст.

В поэме отчетливо присутствуют библейские, евангельские мотивы. Неслучайно ее кульминацией становится состоящая из двух частей десятая глава «Распятие», в которой идет речь о смерти Иисуса Христа и страдании его близких: «Магдалина билась и рыдала, / Ученик любимый ка-

менел, / А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел»).

Страдание настолько невыносимо, что героиня временами впадает в безумие («Уже безумие крылом / Души накрыло половину»), обращается к смерти («Ты все равно придешь — зачем же не теперь? / Я жду тебя — мне очень трудно»).

Из безнадежной ситуации намечаются два выхода: религиозный и светский.

Страдающая героиня не раз вспоминает о молитве («У божницы свеча оплыла. / На губах твоих холод иконки»; «Помолитесь обо мне»; «И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною»). В последнем фрагменте эпилога она заглядывает в далекое будущее, отыскивая место для своего памятника:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Ахматова выбирает место не там, где она была счастлива, а у тюремной стены, где в бесконечной тюремной очереди она была частью своего народа. Конечно, это монумент не поэту, но — страдающей матери.

Таким образом, эпилог поэмы строится на двух важных мотивах: *поминальной молитвы* и *памятника*. Однако для Поэта в трагической ситуации есть еще один выход — *памятник нерукотворный*, само слово, запечатлевающее и преодолевающее страдание.

«Ржавеет золото и истлевает сталь, / Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное слово», — записывает Ахматова философское четверостишие в последний год Великой Отечественной войны.

«Реквием» стал таким долговечным словом о пережитой трагедии. Заканчиваются погребальные плачи, бред, мо-

литва строфой, в которой, как луч надежды, появляются мотивы и детали ранней ахматовской лирики: тяжелые веки воображаемого монумента, ручейки тающего снега на щеках, воркование голубя, корабли на реке.

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Выходом из трагедии становятся простые ценности *здешней* жизни.

**Историческая поэма:
я — голос ваш**

Ахматова всю жизнь протестовала против попыток «замуровать» ее в десятых

годах и даже несколько ревниво относилась к «слабым стихам» двадцатилетней девушки, ставшим ее визитной карточкой. Уже в двадцатые годы, а особенно очевидно после «Реквиема», лирическая исповедь обрывается, и на первый план выходят мотивы *памяти, культуры, истории*. Ахматова называет себя *голосом времени*: «Я — голос ваш, жар вашего дыханья, / Я — отраженье вашего лица» («Многим», 1922).

Когда-то, как мы помним, «вся Россия» заметила и запомнила деталь из стихотворения «Песня последней встречи». В позднем стихотворении та же деталь превращается в подробность. Теперь это не характеристика психологического состояния героини, а одна из примет Серебряного века, тесно связанная с другими культурными реалиями и образом А. Блока как его главным поэтическим воплощением:

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

(«Три стихотворения», 2; 1960)

Пережившая почти всех своих современников, Ахматова все отчетливее ощущает себя летописцем ушедшей эпохи. Главный герой «Поэмы без героя» — *время, Серебряный век*, с которого начинается Настоящий Двадцатый Век. «Северные элегии», примыкающая к ним «Царскосельская ода» осознаются как фрагменты целого, большой исторической поэмы, грандиозной фрески, где в манере лирической скорописи воссоздается жизнь поколения Анны Ахматовой на протяжении почти столетия: от «прапамяти», «предыстории» восьмидесятих годов девятнадцатого века до шестидесятих годов века двадцатого.

Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольной.
Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады...

Перечисляя многочисленные подробности времени (вывески, моды, увлечения, вид петербургских улиц и домов), вспоминая мать, от которой она получила доброту, «ненужный дар моей жестокой жизни», Ахматова в конце первой «Северной элегии» снова возвращается к Достоевскому, видя в нем писателя-Творца, создающего из хаоса пророческие произведения.

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над перевозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет.
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

Так вот когда мы вздумали родиться
И, безошибочно отмерив время,
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ
Невиданных, простились с небытьем.

(«Северные элегии», первая;
1940, 1943)

В этом цикле, так и не доведенном до конца, Ахматова хотела еще раз пройти по местам своей памяти: описать десятые годы, Царское Село, Фонтанный Дом, послевоен-

ное время. Из *лирического романа* акмеистской Евы позднее творчество Ахматовой превращалось в *историческую хронику*, причем художественное зрение поэта проникало глубоко в прошлое, за пределы его физической жизни, в Античность, к Данте, в Пушкинскую эпоху.

Спускаясь в *подвал памяти* (так называется ее стихотворение, 18 января 1940), Ахматова часто становится своеобразным философом. Наряду с лирическими новеллами циклами, возвращающими ранние мотивы тайны, судьбы, случайных встреч, снов, отражений в зеркалах («Шиповник цветет», «Полночные стихи»), монументальными «Северными элегиями» и «Поэмой без героя» она сочиняет короткие тексты, напоминающие античные *эпиграммы*: философские размышления, бытовые иронические наблюдения. Позднее они были включены в цикл «Вереница четверостиший».

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Им приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

(1961)

Образ из этого четверостишия дал заглавие последнему сборнику Ахматовой: «Бег времени» (1965).

Природа поэтического творчества, призвание поэта, роль слова в культуре — предмет постоянных размышлений Ахматовой. В сборнике «Бег времени» стихи на вечную тему «поэта и поэзии» составили особый цикл «Тайны ремесла».

Его заглавие — оксюморон. *Тайна* — образ из словаря символистов и, вообще, традиционной, «пророческой» традиции поэзии, которую разделяли и Пушкин, и поэты-романтики. *Ремесло* — понятие, близкое акмеистам, на него ориентировались и Гумилев, и ранний Мандельштам.

Ахматова объединяет эти точки зрения. *Тайны ремесла* — как будто одновременный взгляд на искусство пушкинских «гуляки праздного» Моцарта и «ремесленника» Сальери. В этом цикле Ахматова дает формулу собственного творчества. Стихи зарождаются где-то внутри, в таинственной глубине сознания:

Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,

Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.

<...>

И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(«Творчество», 5 ноября 1936)

Но для них столь же необходимы внешние впечатления, простые вещи, милые подробности бытия, с которых когда-то начинался акмеизм:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

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

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

(«Мне ни к чему одические рати...»,
21 января 1940)

Стихи были бы невозможны и без *тайного круга* сознания, и без *таинственной плесени* на стене. Еще один необходимый, и тоже таинственный, их элемент — «поэта неведомый друг», читатель: «А каждый читатель как *тайна*, / Как в землю закопанный клад...» («Читатель», лето 1959).

Наконец, заключительным звеном в этом процессе простых и таинственных переключек оказывается *культура*, которая понимается Ахматовой как огромное пространство, где между родственными поэтическими душами нет расстояний, временных границ, языковых барьеров, где всякое оригинальное высказывание становится частью коллективно создаваемого текста Поэзии. Эту формулу поэтического мира Ахматовой хорошо передает еще одна эпиграмма:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

(4 сентября 1956)

Это представление о природе и роли искусства разделял О. Э. Мандельштам, определивший акмеизм как *тоску по мировой культуре*. Такое понимание поэзии — вера в будущего читателя и непобедимость Слова — помогает поэту жить в трагические, катастрофические времена.

В «Слове о Пушкине» (1961) Ахматова описала механизм превращения императорской России в Россию пушкинскую.

«Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах величественно красуется на стене Пушкинского музея...»

Своему творчеству Ахматова в страшном для нее году предрекала иную судьбу:

Теперь меня позабудут,
И книги сгнут в шкафу.
Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу.

(«И увидел месяц лукавый...»,
январь 1946)

Здесь она ошиблась. Ее книги живут. Ахматовскими зовут не только строфы, но и музеи, и памятники. А имена многих гонителей поэта стали примечаниями к сборникам ее произведений и воспоминаний о ней. Оправдалось другое ахматовское поэтическое пророчество:

Забудут? — вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,

Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

(«Забудут? — вот чем удивили!..»,
1957)

-
- T** 1. Какое место занимала Ахматова в кругу акмеистов? В чем видели своеобразие ее ранних стихов?
2. Каково было отношение Ахматовой к революционным событиям? Кому из писателей-современников оказалась близка эта позиция?
3. Какие личные трагедии переживает Ахматова в 1920—1940-е годы? Как они связаны с историческими событиями?
4. Почему ранние стихи Ахматовой называли женской лирикой? В чем своеобразие их лирической героини и специфика любовной тематики?
5. Чем интонационно стихи Ахматовой отличаются от стихов Блока и Маяковского? Какого чтения требует ее лирика?
6. С какими событиями жизни Ахматовой связана поэма «Реквием»? В чем состоит ее художественное своеобразие?
7. Как меняется поздняя ахматовская лирика? Какие мотивы становятся в ней доминирующими?
- !** 8. Какие события детства и юности оказали влияние на формирование А. А. Ахматовой? Найдите в сборнике Ахматовой стихи, в которых отразились воспоминания об этих «эпохах развития».
9. В поэзии Н. С. Гумилева выделяют большой цикл (более тридцати текстов) посвященных Ахматовой стихотворений. Прочитайте некоторые из них, пользуясь сборником Гумилева или указанной в списке литера-

- туры антологией «Анна Ахматова: pro et contra». Какой образ Ахматовой возникает в стихотворениях Гумилева?
10. Каковы связи лирики Ахматовой с классической традицией? Почему ее стихи называли *лирическим романом*? Найдите в сборнике Ахматовой тексты, наиболее отвечающие этому определению.
 11. Приведите примеры «вещелюбства» Ахматовой. Вспомните, чем предметность ее стихов отличается от предметности Гумилева и Мандельштама.
 12. В чем парадоксальность заглавия цикла «Тайны ремесла»? Какую роль отводит Ахматова поэтическому слову? Как вы понимаете ахматовское определение поэзии: «одна великолепная цитата»? Ко всем ли поэтам можно его отнести?
 13. Ахматовой не только посвящено множество стихов, но и на ее стихи написано несколько пародий (в том числе И. А. Буниным, В. В. Набоковым). Прочитайте две из них: первая принадлежит известному эмигрантскому литературоведу К. В. Мочульскому (его статья цитируется в главе о Есенине), вторая — советскому литературоведу С. А. Малахову.

К. В. Мочульский

РАЗЛУКА

Он пришел ко мне утром в среду,
А всегда мы были враги.
Не забыть мне эту беседу,
В передней его шаги.

Я спросила: «Хотите чаю?»
Промолчав, он сказал: «Хочу».
Отчего, я сама не знаю,
По ночам я криком кричу.

Уходя шепнул: «До свиданья».
Я стала еще светлей.
А над садом неслось рыданье
Отлетающих журавлей.

(1923)

Настоящую даму не спутать
Ни за что: ведь она в мехах.
Ты напрасно хочешь напутать.
И ответил он жалобно: — Ах!

Только вздрогнула: — Милый! Милый!
О, господь мой, ты мне помоги!
И на правую руку стащила
Галошу с левой ноги.

Задыхаясь, ты крикнул: — Анютка!
Я на лесенку села: — Ну что?
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал: — Не протри пальто!

(1929)

Какие ахматовские стихотворения были взяты за основу этих пародий? Как вы думаете, почему пародисты выбрали именно их? Какие особенности ахматовского творчества подвергаются пародированию? Какая пародия более удачна с вашей точки зрения и почему?

14. В главе приводятся некоторые выражения Ахматовой, которые стали «крылатыми словами». Попробуйте найти их и продолжить этот список (для проверки можно воспользоваться «Словарем современных цитат» К. Душенко).
15. Проведите сравнительный анализ стихотворений «Сжала руки под темной вуалью...» и «Приморский сонет». В чем особенности их предметности, композиционного развития, интонации? О какой дороге говорит Ахматова в последней строфе «Приморского сонета»?
16. В цитированной в главе статье К. И. Чуковского «Ахматова и Маяковский» (1921) говорилось: «Похоже, что вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетья. И одни ненавидят других». (Более подробную мотивировку можно найти в самой статье.) Как вы понимаете это высказывание? Удалось ли позднее преодолеть этот раскол?

Анна Ахматова: pro et contra. Антология. — Т. 1 / Сост. С. Коваленко. — СПб., 2001. (Статьи Н. В. Недоброво, В. М. Жирмунского, К. И. Чуковского, К. В. Мочульского, В. В. Виноградова.)

Ахматова А. А. Десятые годы; После всего; Requiem. — Кн. 1 — 3 / Сост. Р. Д. Тименчик и К. М. Поливанов. — М., 1989.

Виленкин В. Я. В сто первом зеркале: Воспоминания с комментариями. — 2-е изд. — М., 1991.

Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных. — М., 1991.

Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973.

Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. — М., 1991.



Михаил Афанасьевич

Булгаков

(1891—
1940)

Скитания: гибель Дома

«Белая гвардия» (1925). Дальше следует пейзаж, увиденный глазами человека, изгнанного из рая, куда уже невозможно вернуться.

«Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром. <...>

Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира. Они раскинулись повсюду огромными пятнами, с аллеями, каштанами, оврагами, кленами и липами.

Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках, царствовал вечный Царский сад».

Этот город ни разу не назван прямо, но легко узнается: его черты находят в изображениях и Москвы, и даже древнего Ершалаима. Воспоминания о нем пронизывают многие булгаковские произведения.

Киев навсегда остался *Городом*, неповторимым и единственным.

Место, где Михаил Афанасьевич Булгаков родился 3 (15) мая 1891 года, известно лишь приблизительно. Однако через несколько лет семья поселилась на Андреевском спуске, и этот дом, от которого открывалась замечательная панорама Города, навсегда стал точкой опоры в перевернувшемся мире. Милые приметы безмятежной жизни — лампа под зеленым абажуром, оперные арии, книжный шкаф, где соседствуют детская книжка о Петре I «Саардамский плотник» и знаменитая 86-томная энциклопедия, «золото-черный конногвардеец Брокгауз-Ефрон», — заполнили булгаковскую прозу, начиная с первого романа «Белая гвардия».

В доме жила большая семья. Отец Афанасий Иванович, человек «крепкой веры», преподавал в Духовной академии историю западных религий и публиковал научные труды. Мать Варвара Михайловна, как и положено, вела домашнее хозяйство. Детей в семье было семеро. Михаил, первый, старший, был тем не менее избавлен от необходимости продолжить родительское дело. Профессор Духовной академии хотел дать всем трем сыновьям светское образование.

Отец умер рано (1907), но даже оставшейся без помощи матери удалось на пенсию выполнить наказания и осуществить задуманное. Куррикулум вите (жизненный путь) Михаила Булгакова проходит через гимназию и медицинский факультет.

Линия жизни определилась: в грядущей перспективе киевского студента-медика маячили доктор Астров из пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» или сам доктор-писатель Чехов, ставящий мучительные вопросы, берящийся за общественные язвы, намекающий на будущие потрясения, но страдающий прежде всего от обыденщины, однообразной провинциальной жизни, вида семейства, спокойно пьющего чай на веранде.

«Это были времена легендарные, те времена, когда в садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение. Тогда-то в сердцах у этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный ласковый снег...

...И вышло совершенно наоборот.

Легендарные времена оборвались, и внезапно, грозно наступила история» («Киев-город»).

Начало Настоящего Двадцатого Века, времени, когда белый цвет превратится в «черный снег» (драму под таким заглавием будет сочинять герой романа Булгакова «Записки покойника»), современники, как мы помним, обозначали по-разному. Для одних (Ахматова) рубежом был август четырнадцатого, когда империя втянулась в несчастную мировую войну. Для других *новая эра* (Маяковский, Блок) или *окаянные дни* (Бунин) начались в октябре семнадцатого, когда — на горе всем буржуям — запылали по всей Руси помещичьи усадьбы и трамваи продолжили свою гонку уже при социализме.

Булгаков датировал наступление новой эры по-своему, с точностью до минуты: в 10 часов утра 2 марта 1917 года загадочный депутат Бубликов прислал в Киев телеграмму об отречении императора.

«История подала Киеву сигнал к началу. И началось, и продолжалось в течение четырех лет. Что за это время происходило в знаменитом городе, никакому описанию не поддается. Будто уэллсовская атомистическая бомба лопнула над могилами Аскольда и Дира, и в течение 1000 дней гремело, и клокотало, и полыхало пламенем не только в самом Киеве, но и в его пригородах, и в дачных его местах окружности на 20 верст радиусом.

Когда небесный гром (ведь и небесному терпению есть предел) убьет всех до одного современных писателей и явится лет через 50 новый, настоящий Лев Толстой, будет создана изумительная книга о великих боях в Киеве. Наживутся тогда книгоиздатели на грандиозном памятнике 1917 — 1920 годам.

Пока что можно сказать одно: по счету киевлян у нас было 18 переворотов. Некоторые из теплушечных мемуаристов насчитали их 12; я точно могу сообщить, что их было 14, причем 10 из них я лично пережил» («Киев-город»).

Революцию Булгаков встретил земским врачом в глухом углу Смоленской губернии, перед этим побывав на Юго-Западном фронте. В феврале незабываемого 1918-го в Москве было получено освобождение от военной службы по болезни, но в исторические времена это уже ничего не значило.

В марте Булгаков возвращается в дом на Андреевском спуске. Здесь начались «необыкновенные приключения доктора», те самые бесчисленные перевороты, сопровождаемые кровью, голодом, страхом, ощущением безнадежности.

«За что ты гонишь меня, судьба?! Почему я не родился сто лет назад? Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если б я совсем не родился. Сегодня один тип мне сказал: “Зато вам будет что порассказать вашим внукам!” Болван такой. Как будто единственная мечта у меня — под старость рассказывать внукам всякий вздор о том, как я висел на заборе! <...> К черту внуков. Моя специальность — бактериология. Моя любовь — зеленая лампа и книги в моем кабинете. Я с детства ненавидел Фенимора Купера, Шерлока Холмса, тигров и ружейные выстрелы, Наполеона, войны и всякого рода молодецкие подвиги матроса Кошки. <...>

А между тем...

Погасла зеленая лампа. “Химиотерапия спириллезных заболеваний” валяется на полу. Стреляют в переулке. Меня мобилизовала пятая по счету власть» («Необыкновенные приключения доктора», 1922).

Многие подробности булгаковских скитаний во время Гражданской войны остаются неизвестными, но бытовая точность и психологическая достоверность его ранних рассказов несомненны.

Год жизни в Киеве заканчивается мобилизацией. Военному врачу Михаилу Булгакову довелось послужить и у «самостийных» петлюровцев, и (предположительно) в Красной, и в деникинской армиях. Его заносит во Владикавказ, Беслан, Грозный (города, которые через много десятилетий станут местом действия новых трагедий). Попытка эмиграции в Константинополь не удалась: Булгаков заболел тифом и не смог уйти с отступающими белыми войсками.

Свой диагноз произошедшему в стране он поставил в ноябре 1919 года: в газете «Грозный» еще при белой власти под псевдонимом М. Б. публикуется статья «Грядущие перспективы» (историки обнаружат и перепечатают ее лишь через семьдесят лет). Сравнивая положение России с тоже пережившим великую войну Западом, Булгаков делает мрачное предсказание.

«Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном, и в буквальном смысле слова.

Платить за безумство мартовских дней, за безумство дней октябрьских, за самостийных изменников, за возвращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станком для печатания денег... за все!

И мы выплатим.

И только тогда, когда будет уже очень поздно, мы вновь начнем кой-что созидать, чтобы стать полноправными, чтобы нас впустили опять в версальские залы.

Кто увидит эти светлые дни?

Мы?

О нет! Наши дети, быть может, а быть может, и внуки, ибо размах истории широк, и десятилетия она так же легко “читает”, как и отдельные годы.

И мы, представители неудачливого поколения, умирая еще в чине жалких банкротов, вынуждены будем сказать нашим детям:

— Платите, платите честно и вечно помните социальную революцию!»

После прихода во Владикавказ Красной армии Булгаков служит в отделе народного образования, читает лекции перед спектаклями, пишет в газеты, сочиняет агитационные пьесы.

В мае 1921 г. начинается его очередное странствие уже по советской стране: Баку — Тифлис — Батум — Одесса — Киев.

«В конце 1921 года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда», — напишет он в «Автобиографии» (1924).

Булгаков приехал в Москву не только без вещей и денег, но и без каких бы то ни было иллюзий.

Личной платой Булгакова за социальную революцию стало рассеяние большой семьи. Двое братьев, служивших в белой армии, оказались в эмиграции, Михаил долго ничего не знал об их судьбе. Сестры жили в разных городах. В начале 1922 года умерла от тифа мать. Здание на Андреевском спуске сохранилось, но Дом погиб. Зеленая лампа стала воспоминанием. Нужно было начинать новую жизнь при новой власти, в новом городе и новой стране.

**Противостояние:
квартирный вопрос
и писательская позиция**

Советская Москва начала 1920-х годов, новая старая столица, была городом великих возможностей и огром-

ных проблем. Первые московские письма Булгакова родным и близким напоминают репортажи с фронта, где уже не стреляют, но еще умирают.

«Игривый тон моего письма объясняется желанием заглушить тот ужас, который я испытываю при мысли о наступающей зиме. Впрочем, Бог не выдаст. Может, помрем, а может, и нет. Работы у меня гибель. Толку от нее пока немного» (Н.А.Земской, 23 октября 1921).

«Самый ужасный вопрос в Москве — квартирный» (В. А. Булгаковой, 24 марта 1922). Этот вопрос потом отразится во многих сатирических эпизодах «Мастера и Маргариты», причем он, как правило, оборачивается вечной проблемой человеческой природы, борьбы добра и зла в человеческой душе, зависимости от бытовых и социальных норм.

Однако решая бытовые вопросы, Булгаков помнит об одной скитальческой ночи.

«Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едуци в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов. В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал» («Автобиография», 1924).

Приехав в Москву, Булгаков поменял не только город, но — судьбу. В столицу явился уже не лекарь с отличием, а *писатель*, который осознал свою миссию, ощутил свое призвание и в то же время мучительно сомневался в нем.

«Я буду учиться теперь. Не может быть, чтобы голос, тревожащий сейчас меня, не был вещим. Не может быть. Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним — писателем» (Дневник, 6 ноября 1923).

Чехов любил шутить, что медицина — его законная жена, а литература — любовница. Хотя первые литературные опыты Булгакова относятся к детским годам, лишь в Москве он делает литературу «законной женой», навсегда вступает в «орден русских писателей». Командором ордена он считает Александра Пушкина, а своим учителем — Николая Гоголя.

«Я с детства ненавижу эти слова “Кто поверит?..” Там, где это “кто поверит”, я не живу, меня нет. Я и сам мог бы задать десяток таких вопросов: “А кто поверит, что мой учитель Гоголь? А кто поверит, что у меня есть большие замыслы? А кто поверит, что

я — писатель?» И прочее и так далее» (В. В. Вересаеву, 22 — 28 июля 1931).

Это недоверие потом откликнется в одной из финальных сцен «Мастера и Маргариты». «Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем», — издевается Коровьев над вахтершей, требующей показать писательское удостоверение.

Доказывать свое право на писательство приходилось в процессе тяжелой борьбы. Для Булгакова было характерно противостояние утверждавшейся новой жизни во всем, начиная с бытовых привычек и заканчивая литературными вкусами.

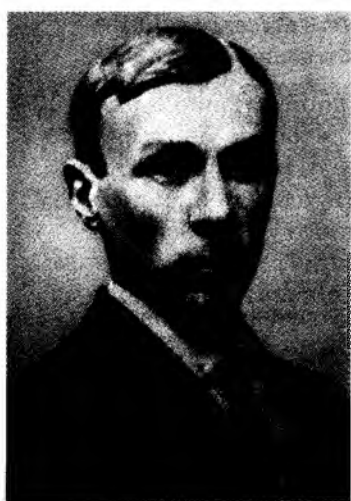
Он работает в газете для железнодорожников «Гудок». Вместе с ним в редакции служат молодые авторы, которые совсем скоро станут знаменитыми в только еще формирующейся новой — советской — литературе: Юрий Олеша, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров.

Булгаков во многих отношениях был чужим и чуждым в этой веселой компании. «Он был старше всех нас — его товарищей по газете, — и мы его воспринимали почти как старика. По характеру своему Булгаков был хороший семьянин. А мы были богемой», — вспоминал В. П. Катаев. «Старику» недавно исполнилось тридцать лет, автор мемуаров был на шесть лет моложе.

Действительно, на фотографиях даже внешне — галстук или бабочка, шляпа, монокль, тщательная прическа — Булгаков резко отличается от красной богемы, напоминая людей, навсегда оставшихся по ту сторону разлома, в эпохе белого снега («С виду был похож на Чехова», — отмечал Катаев), или оказавшихся по ту сторону границы, в Константинополе, Берлине, Париже.

Да что там одежда! Литературные вкусы и симпатии Булгакова были еще более вызывающими. Он не признавал не только современных кумиров. К эпохе модернизма, к Серебряному веку он тоже относился без особого почтения.

Молодые писатели двадцатых годов молились (слово Катаева) на «Петербург» Андрея Белого. «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, незави-



симый от Андрея Белого. Андрей Белый — вершина русской психологической прозы...» — предсказывал О.Э. Мандельштам вскоре после булгаковского приезда в Москву («Литературная Москва. Рождение фабулы», 1922).

Булгаков эту вершину не только не преодолевал, но и демонстративно не замечал. Как и других — главных — авторов Серебряного века. «Блок, Бунин — они, по моим представлениям, для него не должны были существовать! Его литературные вкусы должны были заканчиваться где-то раньше...» (В. Катаев).

Раньше — значит в *золотом* XIX веке.

В своей прозе Булгаков (как по-иному и Бунин) как бы продолжал русскую литературу прошедшего века, обращался к тем же жанрам, связывал оборванные нити, присягал не новым богам, а старым учителям — Пушкину, Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Толстому, Достоевскому, Чехову (пусть временами диалог превращался и в серьезную полемику с ними).

Булгаков опирается на разработанную технику русской классической прозы: персонажи с психологией, портретными и речевыми характеристиками, фабула, пейзаж и точные детали, прямые авторские включения, «лирические отступления», не отменяющие действия, а лишь аккомпанирующие ему. Даже многочисленные «сны» (Булгаков — один из самых значительных *сновидцев* в русской литера-

туре) не романтически прихотливы, а, при всей своей причудливости, словно продолжают реальность, объясняют, комментируют ее.

Придуманное Достоевским определение *фантастический реализм* прекрасно подходит к булгаковской прозе. Но для одних строгих критиков в ней было слишком много фантастики, для других — много реализма. «Помню, как он читал нам “Белую гвардию”, — это не произвело впечатления, — признавался через много лет В. Катаев. — Мне это казалось на уровне Потапенки. И что это за выдуманные фамилии — Турбины! <...> Вообще это казалось вторичным, традиционным».

Но и старомодные бытовые привычки, и традиционные эстетические вкусы были следствием более фундаментального расхождения с современниками, советской литературной средой (включая Андрея Платонова и Михаила Зощенко).

Для них, как чуть раньше для Маяковского, не было сомнений *принимать или не принимать* произошедшее в России. Они приняли новый строй как «безвыборную» реальность и, как могли, служили ему, пытались понять его природу, исходя из него самого. Они смотрели на прошлое сквозь современные очки. Они были *модернистами*, даже если, как Фадеев или Алексей Толстой, сочиняли романы в духе Льва Толстого.

То, что для многих современников в России-СССР было фактом, для Булгакова оставалось *проблемой*. Его проза и драматургия двадцатых годов — попытка понять все стороны и позиции, взвесить разные социальные и психологические «правды» — и лишь затем сделать выбор. Точка зрения Булгакова находится *по ту сторону*, в легендарном времени, которое оборвалось то ли в четырнадцатом, то ли в семнадцатом году. Он является *архаистом*, даже когда, как Юрий Олеся или Валентин Катаев, сочиняет в «Гудке» заказные фельетоны на злобу дня.

Автор статьи в «Литературной энциклопедии» (1929) отказывается числить Булгакова не только соратником, пролетарским писателем, но и «попутчиком», присваивая ему самую унижительную кличку, придуманную Троцким.

«Булгаков вошел в литературу с сознанием гибели своего класса и необходимости приспособления к новой жизни... Задача автора — моральная реабилитация прошлого... Весь творческий путь Булгакова — путь классово-враждебного советской действи-

тельность человека. Булгаков — типичный выразитель тенденций “внутренней эмиграции”».

Итоговые формулы своей общественной позиции Булгаков найдет позднее в письме Правительству СССР (28 марта 1930). Здесь отвергнута мысль о пасквильном изображении революционных событий. «...Пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать НЕВОЗМОЖНО».

Первой чертой своего творчества, своим писательским долгом Булгаков считает борьбу с цензурой за свободу печати. Далее следует принципиальное, программное заявление, определение собственной миссии и традиции.

«Но с первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: 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 вызвали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина».

С такими убеждениями литературный путь Булгакова неизбежно превращался в мучительное противостояние, тяжбу со временем.

**Сочинения:
одиноким волк**

В неоконченной повести «Тайному другу» (1929) Булгаков признается, что первые годы своего московского житья жил «тройной жизнью». Речь шла о трех тенденциях, трех направлениях его творчества.

В «Гудке» Булгакову приходилось сочинять заказные фельетоны по письмам рабкоров и указаниям редакторов. М. Зощенко (*Михал Михалыч*) или Ю. Олеша (*Зубило*) наполняли этот неуважаемый жанр личным содержанием, превращали редакционную почту в инструмент исследования современной жизни, а газетные шаблоны — в школу стиля. Булгаков воспринимал подобную работу как постылую поденщину, о которой говорил с мучительным чув-

ством, а чуть позднее, на расстоянии — с победительной иронией вынырнувшего из литературной тины человека.

«Сегодня в “Гудке” первый раз с ужасом почувствовал, что я писать фельетонов больше не могу. Физически не могу. Это надругательство надо мной и над физиологией» (*Дневник, 5 января 1925*).

Однако и это пригодилось писателю. В фантастической сатирической трилогии «Дьяволиада» (1924), «Роковые яйца» (1925), «Собачье сердце» (1925) фельетонные герои и конфликты становятся основой для глубоких размышлений о современности и постановки философских проблем. Фельетонная школа «Гудка» потом отзовется и в комических московских эпизодах «Мастера и Маргариты».

Другая жизнь шла в газете «Накануне» (Булгаков называет ее «Сочельник»), где автор получал большую свободу в выборе темы и стиля. «Эта вторая жизнь мне нравилась больше первой. Там я мог несколько развернуть свои мысли».

В «Накануне» Булгаков публикует автобиографические «Записки на манжетах» (1922) и многочисленные очерки о московской жизни («Москва краснокаменная», 1922; «Столица в блокноте», 1922 — 1923; «Москва 20-х годов», 1924).

Писатель с радостью отмечает и живописует признаки нормализации жизни после революции и Гражданской войны, в эпоху нэпа. Он славит нового бога, который способен решить пресловутый квартирный вопрос.

«Каждый бог на свой фасон. Меркурий, например, с крылышками на ногах. Он — нэпман и жулик. А мой любимый бог — бог Ремонт, вселившийся в Москву в 1922 году, в переднике, вымазан известкой, от него пахнет махоркой. <...> Этот сезон подновляли, штукатурили, подклеивали. На будущий сезон, я верю, будут строить. <...> Московская эпиталама: “Пою тебя, о бог Ремонта!”» (*«Столица в блокноте»*).

Главная мысль, которая возникает из этих живых картин, — благотворность возвращения из «голых времен» к прошлому. Булгаков и здесь идет против течения: многие современники воспринимали нэп как отступление советской власти, уступку прежнему буржуазному строю, идеологическое поражение.

Но главная, тайная, жизнь писателя была связана с работой над заветной книгой, рождавшейся из детских вос-

поминаний, снов, отцовских работ, трагического опыта десяти лично пережитых киевских переворотов.

«Дело в том, что, служа в скромной должности читальщика в “Пароходстве”, я эту свою должность ненавидел и по ночам, иногда до утренней зари, писал у себя в мансарде роман.

Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, Гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя. И проснулся я в слезах. Я зажег свет, пыльную лампочку, подвешенную над столом. Она осветила мою бедность — дешевенькую чернильницу, несколько книг, пачку старых газет.

<...> Дом спал. Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении. Я успокоился, успокоилась и кошка, закрыла глаза.

Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» («Записки покойника», 1937).

«Тройная жизнь. И третья жизнь цвела у моего письменного стола. Груда листов все пухла» («Тайному другу»). Так был написан роман «Белая гвардия» — одна из лучших книг о Гражданской войне, о гибели Дома (1923 — 1924). Но только две ее части появились в СССР. Журнал «Россия», где осуществлялась публикация, закрылся, в полном виде книгу удалось издать только в Париже.

Начинается булгаковское литературное хождение по мукам. По мотивам романа он сочиняет пьесу «Дни Турбиных» (1925 — 1926), она с огромным успехом идет в Московском Художественном театре, но через три года постановка запрещается и возобновляется лишь через несколько лет по личному указанию Сталина (по свидетельствам современников, красный вождь смотрел спектакль о трагедии Белой гвардии больше десяти раз).

Булгаков сочиняет еще несколько пьес — они отвергаются театрами или снимаются после долгих репетиций. Рукопись завершающей сатирическую трилогию повести «Собачье сердце» в 1926 году после обыска в квартире писателя вместе с дневником конфискуется ГПУ и возвраща-

ется автору лишь после долгих хлопот. О публикации ее не могло быть и речи (за рубежом она появится через 42, в СССР — через 62 года). Написанная для серии «Жизнь замечательных людей» биография Мольера (1933) все-таки будет опубликована в этой серии — но через 30 лет.

Булгакову приходится опять заниматься поденщиной: делать инсценировки, сочинять либретто опер. Но даже в ситуации, когда «судьба берет за горло», Булгаков сохраняет способность пошутить, посмотреть на себя со стороны. Получив от МХАТа заказ на пьесу по мотивам гоголевской поэмы, он с горькой иронией рассказывает другу, философу П. С. Попову: «Итак “Мертвые души”... Через 9 дней мне исполнится 41 год. Это — чудовищно! Но тем не менее это так.

И вот, к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева? Лескова? Брокгауза — Ефрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно, предвидя то, что случится со мною в 1929 — 1931 гг.» (7 мая 1932).

Среди булгаковских работ тридцатых годов, кроме «комедии в четырех актах» «Мертвые души», — «инсценированный роман Л. Н. Толстого в четырех действиях» «Война и мир» (в нем 30 сцен, 115 персонажей, включая «чтеца» и 5 «голов»), «мольериана в трех действиях» «Полоумный Журден», «пьеса по Сервантесу в четырех действиях» «Дон Кихот».

«Недавно подсчитал: за 7 последних лет я сделал 16 вещей, и все они погибли, кроме одной, и та была инсценировка Гоголя! Наивно было бы думать, что пойдет 17-я или 19-я.

Работаю много, но без всякого смысла и толка. От этого нахожусь в апатии», —

пожалуется писатель в трудную минуту В. В. Вересаеву (5 октября 1937), который помогал ему в работе над пьесой «Александр Пушкин» (1934 — 1935).

Когда положение становится совсем безнадежным, он обращается к И. В. Сталину и Правительству СССР с дерзкими письмами, в которых откровенная характеристика своих взглядов и писательской судьбы сочетается с просьбами выслать его за границу или дать любую работу, даже рабочего сцены.

«На широком поле словесности российской в СССР я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. <...>

Злобы я не имею, но я очень устал и в конце 1929 года свалился. Ведь и зверь может устать.

Зверь заявил, что он более не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает. Это, скажем прямо, малодушие.

Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был не настоящий.

А если настоящий замолчал — погибнет.

Причина моей болезни — многолетняя затравленность, а затем молчание» (И.В. Сталину, 30 мая 1931).

Временами Булгаков настолько уставал, что пробовал «выкрасить шкуру». В 1938 — 1939 гг. опять по просьбе Московского Художественного театра он сочиняет пьесу «Батум», рассказывающую о юности Сталина, о начале его революционной деятельности (ее раннее заглавие — «Пастырь»). Однако и она была запрещена к постановке и публикации — без всяких мотивировок.

Но Булгаков был *настоящим писателем*. Он не мог замолчать. Параллельно с другими произведениями, забывая о неудачах и запрещениях, он упорно реализует давний замысел: больше десяти лет работает над романом, который становится его главной книгой.

Завещание: закатный роман

Историки до сих пор задаются вопросами: каким образом одинокий волк, внутренний эмигрант, все время напоминавший власти о своем мучительном существовании, уцелел в репрессиях тридцатых годов? почему Булгаков не пополнил мартиролог русской литературы XX века?

Эти *почему* не имеют правдоподобного ответа: жизнь и смерть человека, в том числе и писателя, в тридцатые годы подчинялась правилам дьявольской лотереи. Государство может погубить человека, но вряд ли может его спасти. Спасти человека может лишь другой человек.

Булгакову повезло: рядом с ним в трудные эпохи оказывались верные, любящие женщины. Еще будучи гимназистом, он познакомился с Т. Н. Лаппа, приехавшей на канику-

лы в Киев. Через пять лет (1913) — вопреки воле родителей — они повенчались и вместе прожили переломные годы двадцатого века. Татьяна Николаевна сопровождала Булгакова и во время работы в Смоленской губернии (об этом периоде рассказывают булгаковские «Записки юного врача», 1925 — 1926), и в скитаниях по России. Они расстались по взаимному согласию в первые годы московской жизни.

Роман «Белая гвардия» посвящен уже Любви Евгеньевне Белозерской, второй жене писателя. Через день после расторжения брака с ней женой Булгакова стала Елена Сергеевна Шиловская (1893 — 1970). Познакомившиеся в тяжелый для Булгакова 1929 год, с этого времени они были неразлучны. «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!» («Мастер и Маргарита»)

Е. С. Шиловская была женой крупного советского военачальника. Но во имя любви она бросила налаженный быт, связала свою жизнь с писателем-неудачником. Елена Сергеевна превратилась в доброго ангела Булгакова. Она переписывала и печатала рукописи, вела подробный дневник, но главное — была первым читателем булгаковских произведений, внушала писателю веру в те времена, когда очередная пьеса отвергалась театром или изгонялась со сцены.

После смерти Булгакова она посвятила жизнь его творчеству: сохраняла и пополняла архив, предлагала издательствам рукописи. Наследие Булгакова полностью сохранилось и дошло до читателей благодаря прежде всего ее усилиям. Ее часто отождествляли с Маргаритой, потому что последний, главный, закатный булгаковский роман существенно изменился после встречи с ней и заканчивался при ее непосредственном участии.

В 1928 году Булгаков задумывает книгу, которая должна была строиться как «роман в романе», иметь две пересекающиеся сюжетные линии: в советской Москве появляется дьявол, а один из персонажей рассказывает историю Иисуса Христа. Булгаков пробует разные заглавия книги: «Черный маг», «Копыто инженера», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Князь тьмы». Он надолго оставляет работу, сжигает и рвет черновики. Благодаря знакомству с Е. С. Булгаковой в роман добавляется еще одна сюжетная линия, и книга получает окончательное заглавие.

«Дописать прежде, чем умереть!» — помечает Булгаков на одной из черновых тетрадей «Мастера и Маргариты». Он успевае́т дописать роман и в последние дни, во время смертельной болезни, уже диктует эпилог и поправки жене. В книге остаются лишь незначительные нестыковки, бытовые и исторические неточности, которые замечают очень внимательные читатели. Эти многочисленные читатели появились только на рубеже 1966 — 1967 годов, когда роман наконец-то был опубликован в советском журнале.

Таким образом, последний роман Булгакова писался тринадцать лет, ждал публикации двадцать шесть, а будет читаться, вероятно, до тех пор, пока существует русский язык. «Мастер и Маргарита» стал одной из главных книг XX века.

основные даты жизни и творчества

1891, 3 (15 мая) — родился в Киеве.

1901 — 1909 — учеба в Первой киевской гимназии.

1909 — 1916 — учеба на медицинском факультете Киевского университета.

1918 — 1920 — жизнь в Киеве, скитания по России во время Гражданской войны.

1921 — приезд в Москву, начало систематической литературной деятельности.

1923 — 1924 — работа над романом «Белая гвардия».

1925 — написаны повесть «Собачье сердце» и пьеса «Дни Турбиных», с успехом поставленная в Московском Художественном театре (1926).

1926, 7 мая — обыск в квартире Булгакова, конфискация рукописей «Собачьего сердца» и дневника.

1929 — запрещение всех идущих в театрах пьес («Дни Турбиных») вновь разрешены в 1932).

1932 — женитьба на Е. С. Шиловской (Булгаковой).

1936 — 1937 — работа над «Записками покойника» («Театральным романом»).

1928 — 1940 — работа над романом «Мастер и Маргарита» (опубликован в журнале «Москва», 1966, № 11; 1967, № 1).

1940, 10 марта — умер в Москве.

«Мастер и Маргарита» (1928 — 1940)

**Роман мастера:
добро и преданность,
предательство и трусость**

Книга «Мастер и Маргарита» похожа на роман-лабиринт. Можно даже сказать, что внутри «большого романа» существуют три малых романа, три лабиринта, временами пересекающихся, но достаточно автономных (более точно эти части можно назвать сюжетными линиями, или фабулами).

Двигаться по ним можно в разных направлениях, но все равно оказаться в одной точке, точке *художественного смысла*. Мы начнем это движение с самого короткого романа, который можно назвать *романом мастера*.

В четырех главах (вторая, шестнадцатая, двадцать пятая и двадцать шестая) изображены одни сутки весеннего месяца нисана в городе Ершалаиме. Любой связанный с христианской культурой человек узнает в этом повествовании историю суда над Иисусом Христом и его гибели.

Священная книга христиан, Новый Завет, начинается с четырех книг Евангелий (в переводе с греческого языка это слово означает *благая весть*) — от Матфея, Марка, Луки, Иоанна. Позднее о Страстях Господних рассказывали множество раз, но так или иначе опираясь на свидетельства евангелистов. Булгаков дает свою версию евангельского сюжета, поэтому роман мастера можно назвать *евангелием от Михаила*.

Читающие это новое «евангелие» богословы и просто верующие христиане замечают у автора «Мастера и Маргариты» многочисленные неточности и отступления от евангельского канона. «Вставная повесть о Пилате у Булгакова <...> представляет собой апокриф, весьма далекий от Евангелия. Главной задачей писателя было изобразить человека, «умывающего руки», который тем самым предает себя», — писал отец Александр Мень в книге «Сын Человеческий» (1969).

Апокрифами называют книги, которые излагают неканонические эпизоды и версии жизни Иисуса. С этой точки зрения «евангелие от Михаила», действительно, апокриф, не совпадающий с официальным вероучением. Но в отли-

чие от Александра Меня в книге «Сын Человеческий» смиренно предлагавшего очерк, который «поможет читателю лучше понять Евангелие, пробудить к нему интерес», автор «Мастера и Маргариты» вовсе не ставит такой цели. Булгаков сознательно отталкивается от канонических текстов, использует евангельский материал, трансформируя его в соответствии с собственными задачами.

Изменения начинаются уже с личных имен. Если Понтий Пилат и Иуда фигурируют в романе мастера под привычными евангельскими именами, то Иисус Христос превращается в Иешуа Га-Ноцри, а евангелист Матфей — в Левия Матвея. Иерусалим, где происходит действие романа, соответственно, оказывается Ершалаимом. Фонетические замены — внешний знак того обновления образов, которое нужно Булгакову в древних главах.

Евангельский Иисус был *богочеловеком*: он знал, откуда пришел, кем послан, во имя чего живет и куда уйдет. Он имел дело с толпами, пророчествовал, проповедовал, совершал чудеса и умирлял стихии. Его страх и одиночество в Гефсиманском саду накануне ареста были лишь эпизодом, понятным для смертного человека, но не для богочеловека. Но и здесь, как мы узнаем из Евангелия от Луки, его поддерживал ангел: «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22:43).

Булгаковский Иешуа — просто *человек*. Он моложе своего евангельского прототипа и не защищен от мира ничем. Он совершенно одинок и не помнит родителей: «— Родные есть? — Нет никого. Я один в мире». Вместо двенадцати апостолов и множества поклонников у него всего один верный ученик. Он боится смерти и ни словом не намекает на покровительство высших сил и будущее воскресение: «А ты бы меня отпустил, игемон... <...> Я вижу, что меня хотят убить». Его проповедь сводится к простой мысли: *человек добр, «злых людей нет на свете»*.

Однако, создавая свою версию биографии Иешуа Га-Ноцри, Булгаков сохраняет, удерживает самое главное свойство евангельского Иисуса Христа. В сцене суда Понтий Пилат задает циничный, демагогический вопрос: «Что есть истина?» В Евангелии от Иоанна ответ дан даже раньше вопроса: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18:37).

Булгаковский Иешуа также не просто свидетельствует об истине. Он сам с его удивительной, внеразумной, вопреки очевидности, верой в любого человека (будь то равнодушно-злостный Марк Крысобой или «очень добрый и любознательный человек» Иуда) есть *воплощенная истина*. Поэтому он не подхватывает предложенный Пилатом иронический тип философствования, а отвечает на вопрос прокуратора просто и конкретно, обнаруживая уникальное понимание его физического и духовного состояния.

«Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. <...> Беда в том... <...> что ты слишком замкнул и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласишься, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон...» (гл. 2).

«Ты великий врач?» — спрашивает Пилат после того, как головная боль внезапно проходит. Быть *великим врачом*, по Булгакову, значит исцелять болезни не столько тела, сколько души.

Ф. М. Достоевский говорил: если ему математически докажут, что истина и Христос несовместимы, он предпочтет остаться с Христом, а не с истиной. Он же собирался воссоздать в «Идиоте» образ «положительно прекрасного человека», в черновых записях главный герой романа князь Мышкин называется князь-Христос. Отзвуки подобных замыслов и идей есть в «Мастере и Маргарите». Иешуа тоже положительно прекрасный человек, он «не сделал никому в жизни ни малейшего зла», его простые истины производны от его личности.

Хотя Иешуа Га-Ноцри действует фактически лишь в одном большом эпизоде, его присутствие (или значимое отсутствие) оказывается смысловым центром всей булгаковской книги. Такой композиционный прием в более радикальном варианте был уже опробован в пьесе Булгакова «Александр Пушкин (Последние дни)» (1935). Это драма о Пушкине без Пушкина. Поэт ни разу не появляется на сцене, но с его имени начинается афиша (список действующих лиц), его присутствием, его стихами определяется развитие действия.

Переписывая на свой лад Священное Писание, корректируя его, Булгаков тем не менее сохраняет (причем во всех

трех романах) его основной конструктивный принцип: *абсолютную веру во все происходящее*.

«И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Виффагию к горе Елеонской, тогда Иисус послал двух учеников, Сказав им: пойдите в селение, которое прямо перед вами; и тотчас найдете ослицу привязанную и молодого осла с нею; отвязавши, приведите ко Мне... <...> Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус: Привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постилали свои одежды по дороге; а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге. Народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна* Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!» — рассказывал евангелист Матфей о въезде в Иерусалим (*Мф. 21:1 — 2; 6 — 9*).

«Кстати, скажи: верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку? — тут прокуратор указал на свиток пергамента.

Арестант недоуменно поглядел на прокуратора.

— У меня и осла-то никакого нет, игемон, — сказал он. — Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал» (*гл. 2*).

«Евангелие от Михаила» как будто отменяет свидетельства других евангелистов, но сохраняет их исходную установку: безусловности, достоверности рассказа.

Не было родителей, жены, осла, множества учеников, ощущения избранности, чудесных исцелений и хождения по водам. Но странная проповедь, предательство Иуды, суд Пилата, казнь, страшная гроза над Ершалаимом — *были*.

«Вот теперь я знаю, как это было на самом деле», — будто бы сказала машинистка, перепечатаывавшая современную версию библейской истории Иосифа Прекрасного — роман немецкого писателя Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1933 — 1943). Булгаков раньше Манна и более последовательно идет по тому же пути: он предлагает читателю рассказ о том, *как все было на самом деле*.

Начало ершалаимской истории (гл. 2) мы узнаем от Воланда, продолжение ее (гл. 16) оказывается сном Ивана Бездомного и лишь окончание (гл. 25, 26) — романом мас-

тера, который читает Маргарита. Но это — единая и непротиворечивая фабула: сожженный и чудесно восстановленный роман словно висит в воздухе, растворен в атмосфере и проникает в сознание разных персонажей. Мастер не сочинил его, а *угадал*, записал случившееся на самом деле. Книгу Булгакова поэтому иногда называют *романом-мифом*, имея в виду абсолютное доверие членов древнего общества к мифологическим рассказам.

Только ни во что не верящий Берлиоз пытается доказать Иванушке, что никто из богов «не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса», и отождествляет «простые выдумки» и «самый обыкновенный миф». Противоположная позиция формулируется в начале романа Воландом. «А не надо никаких точек зрения, — ответил странный профессор, — просто он существовал, и больше ничего... <...> И доказательств никаких не требуется...» (гл. 1).

Внутри большого булгаковского романа тоже не требуется никаких доказательств: здесь не подвергаются сомнению не только распятие Иешуа, но и шабаш ведьм, и большой бал сатаны в квартире № 50, и Бегемот с Коровьевым в Грибоедове, и подписывающий бумаги костюм. Граница между *было* и *не было*, реальностью и вымыслом в «Мастере и Маргарите» отсутствует, подобно тому, как она не существует в мифе, в поэмах Гомера, в сказаниях несущих благую весть евангелистов.

Однако одно очень важное свойство булгаковского романа сближает его с гомеровским типом повествования и отличает от евангельских рассказов. Немецкий литературовед Э. Ауэрбах в книге «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» (1946) утверждал, что в основе литературы нового времени лежат два стилистических принципа, восходящих к Гомеру и Ветхому Завету. Первый — живописный, пластический: «описание, придающее вещам законченность и наглядность». Другой — фрагментарный, психологический: «выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного».

* *Осанна* — торжественное молитвенное восклицание: спаси, сохрани.

В булгаковском романе евангельская история рассказана на языке Гомера, со множеством не только психологических, но и предметных, живописных деталей, которые отсутствуют в канонических евангелиях.

Пока Иешуа и Пилат ведут свой вечный спор, пока решаются судьбы мира, движется привычным путем солнце (*невысокое, неуклонно поднимающееся вверх, безжалостный солнцепек, раскаленный шар* — всего во второй главе оно упоминается двенадцать раз), бормочет фонтанчик в саду, чертит круги под потолком ласточка, доносится издалека шум толпы. В следующих главах появляются все новые подробности: красная лужа разлитого вина, доживающий свои дни ручей, большое фиговое дерево, которое «пыталось жить», страшная туча с желтым брюхом.

Четкая графика евангельской истории раскрашена и озвучена, приобрела «гомеровский» наглядный и пластический характер. Роман строится по принципу «живых картин» — путем фиксации, растягивания и тщательной пластической разработки каждого мгновения. В булгаковском изображении это — бесконечно длинный день, поворотный день человеческой истории.

Неслучайно мастер определяет свой дар так: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь». *Описание*, изображение оказывается для него важнее, чем рассказ. «Мастер и Маргарита» — роман не испытания идеи (как романы Достоевского), а *живописания* ее.

Но предметные детали постепенно превращаются в *символические мотивы*: беспощадное *солнце трагедии*; *обманное мерцание луны*, при которой совершается убийство предателя; *кровавая лужа вина*; *багровая гуща бессмертия*; страшная *туча* как образ апокалипсиса, вселенской катастрофы. И смыслом живописной картины становятся все те же *вечные вопросы*, но представленные не в канонической, а в булгаковской художественно-еретической трактовке.

Булгаковский Иешуа, как уже говорилось, не ощущает себя Сыном Божиим, знающим о своем предназначении. Он — сирота, человек без прошлого, самостоятельно открывающий некие истины и, кажется, не подозревающий об их и о своем будущем. Он гибнет потому, что попадает между жерновами духовной (Каифа и синедрион) и светской (Пилат) власти, потому, что люди любят деньги и за них гото-

вы на предательство (Иуда), потому, что толпа жадна к зрелищам, даже если это — чужая смерть. Огромный сжигаемый яростным солнцем мир равнодушен к одинокому голосу человека, утверждающего простые, как дыхание, прозрачные, как вода, вещи.

«Злых людей нет на свете. <...> Всякая власть является насильем над людьми... <...> Настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть. <...> Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» (гл. 2, 26).

В Ершалаиме на проповедь Иешуа откликаются лишь двое — сборщик податей Левий Матвей, бросивший деньги на дорогу и ставший его единственным учеником, и жестокий прокуратор Понтий Пилат, пославший его на смерть.

Левия Матвея часто представляют ограниченным фанатиком, не понимающим Иешуа, искажающим его идеи. «...Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил», — говорит сам Иешуа Понтию Пилату (гл. 2). Почему же тогда, как становится известно в финале, именно Левий Матвей, а не мастер заслужил свет?

Слова Иешуа относятся, скорее, к евангельскому Матфею и другим евангелистам и связаны с булгаковским представлением об истине личности, не вмещающейся в любые «изречения» и проповеди. На самом деле Левий Матвей — образ *бесконечной преданности, самоотверженности, любви и веры* (такой же фанатичной и безрассудной, как любовь и вера Маргариты). Бывший сборщик податей сжигает за собой мосты и безоглядно идет за учителем, записывает каждое его слово, готов любой ценой спасти Иешуа от крестных мук, собирается мстить предателю Иуде. Как Маргарита, ради любимого ставшая ведьмой, Левий Матвей из-за Иешуа не боится вступить в схватку с самим Богом: «Проклинаю тебя, Бог! <...> Ты бог зла! <...> Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» (гл. 16).

В романе мастера Левий Матвей выделен даже композиционно: его глазами, «единственного зрителя, а не участника казни», мы видим все происходящее на Лысой Горе.

Роль Левия Матвея в древней фабуле в чем-то аналогична роли мастера. Он — первый свидетель, пытающийся рассказать, «как все было на самом деле». Он делает свои «логи» (дневниковые записи для памяти) даже во время казни: «Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а смерти все нет!.. Солнце склоняется, а смерти нет». Единственная его просьба при свидании с Пилатом касается куска чистого пергамента. Закономерно, что он оказывается посредником в переговорах Иешуа с Воландом о судьбе мастера, оставаясь все тем же фанатичным учеником, самым непримиримым и враждебным к духу зла: «...Я не хочу, чтобы ты здоровствовал, — ответил дерзко вошедший» (гл. 26).

С Пилатом в роман, напротив, входит тема *трусости, душевной слабости, компромисса, невольного предательства*. Зачем мастеру (и Булгакову) понадобился прокуратор? Ведь в кругу канонических евангельских образов есть персонаж, в связи с которым та же тема могла быть обозначена с не меньшим успехом, не вызывая в то же время упреков в симпатиях автора к власти и заигрыванию со злом.

Апостол Петр, первый ученик, тоже трижды предает Христа, отрекаясь от него. (Кстати, чеховского «Студента», в котором история Петра сопоставлена с современностью и возникает образ невидимой цепи времен, можно считать структурным аналогом булгаковского романа, но в лапидарном жанре лирического рассказа.)

Различие между сходными поступками, однако, велико. Петр — обычный слабый человек, он испытывает давление обстоятельств, его жизни угрожает непосредственная опасность. В случае с Пилатом эти внешние причины отсутствуют или почти отсутствуют (намек на страх перед императором все-таки есть в тексте). Пилат *может* спасти Иешуа, он даже пытается это сделать, но робко, нерешительно — и в конце концов сдается, умывает руки (в романе, в отличие от Евангелия от Матфея, этого жеста, впрочем, нет).

После выкрика на площади («Все? — беззвучно шепнул себе Пилат. — Все. Имя!»), спасающего Варраввана и управляющего на казнь Иешуа, «солнце, зазвенев, лопнуло

над ним и залило ему огнем уши. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист» (гл. 2).

Это не только воющая толпа, но — голос бездны, тьмы, «другого ведомства», торжествующего в данный миг свою победу. Потом Пилат приказывает убить предателя (в эпизоде с Иудой реализуется скорее не евангельское изречение «подставь другую щеку», а ветхозаветное — «око за око»), как в зеркале, видит свою жестокость в поступках подчиненного («У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите...»), спасает Левия Матвея («Ты, как я вижу, книжный человек, и незачем тебе, одинокому, ходить в нищей одежде без пристанища. У меня в Кесарии есть большая библиотека, я очень богат и хочу взять тебя на службу. Ты будешь разбирать и хранить папирусы, будешь сыт и одет»), но это не избавляет его от угрызений совести, которые длятся две тысячи лет.

Свершив зло, можно творить сколько угодно добра, но случившееся небывшим сделать уже не удастся. Невозможно искупить совершенное, его лишь можно, если удастся, забыть. Но всегда найдется кто-то с куском пергамента. Он запишет, и записанное останется. И даже если рукописи сгорят, все запомнят то, что было записано. Не торжество силы, а ее слабость, роковую необратимость каждого поступка демонстрирует образ булгаковского Понтия Пилата.

Так в ершалаимском романе сталкиваются, сплетаются в непримиримом конфликте учитель — проповедник добра и сострадания, его преданный ученик, бездумный и корыстолюбивый предатель и жестокий властитель, предающий Иешуа вследствие припадка трусости, «обморока робости».

Проблемы, поставленные в романе мастера, определяют другие сюжетные линии, другие фабулы булгаковской книги.

**Московская дьяволиада:
люди как люди**

Роман мастера (точнее, его часть, которую нам доверено прочитать) строится, в сущности, по законам новеллы. Для него характерны небольшое число персонажей, концентрация места и времени действия. В нем всего четыре эпизода: встреча Пилата с Иешуа — казнь Иешуа — убийство Иуды — встреча Пилата с Леви-

ем Матвеем. Романскими здесь являются лишь живописность, детализация, тщательность и подробность повествования.

Время действия в Москве тоже ограничено (всего четыре дня), но оно включает множество персонажей и событий (около четырехсот). В московском хронотопе параллельно разворачиваются две сюжетные линии, сосуществуют два романа: *дьяволиада* (у Булгакова, как мы помним, была повесть с таким заглавием) и *роман о мастере*, история его любви и творческой трагедии.

В московских сценах особенно очевидно проявляется пластический, живописный талант Булгакова, о котором мы уже говорили. Главы «Было дело в Грибоедове», «Черная магия и ее разоблачение», «Великий бал у сатаны» и большинство других строятся по принципу «колеса обозрения»: по страницам романа проносится какой-то шутовской хоровод, каждый персонаж характеризуется резко, однозначно, иногда с помощью одного эпитета или просто фамилии.

«Заплясал Глухарев с поэтессой Тamarой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках» (гл. 5).

На смену драматическому напряжению романа мастера в московской дьяволиаде приходят комизм, смех в разных его вариантах — от сатиры до юмора и буффонады.

Одновременно меняется и форма повествования. Ершалаимскую историю рассказывал *объективный повествователь*, летописец, строгий хроникер, ни разу не позволивший прямо выразить свое отношение к описанным событиям, их драматизм не нуждался в дополнительной эмоциональной раскраске. В московской дьяволиаде появляется неназванный *рассказчик*, суетливый репортер, собиратель слухов, карикатурист, напоминающий повествователя в «Бесах» Ф. М. Достоевского или простодушного рассказчика М. М. Зощенко.

«Дом назывался “Домом Грибоедова” на том основании, что будто бы некогда им владела тетка писателя — Александра Сер-

геевича Грибоедова. Ну, владела или не владела — мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из “Горя от ума” этой самой тетке, раскинувшей-ся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это!» (гл. 5).

Между ершалаимской мистерией и московской дьяволиадой обнаруживается множество словесных, предметных, мотивных переключек — от образов палящего солнца и страшной апокалипсической грозы до реплики: «Яду мне, яду!..», повторенной во второй и пятой главах.

Однако Ершалаим и Москва не только зарифмованы, но и противопоставлены в структуре «большого» романа. В древнем сюжете нет Воланда, хотя он, смущая души Берлиоза и Бездомного, говорит, что присутствовал в Ершалаиме «инкогнито» (как гоголевский ревизор из Петербурга!). Дьяволу нет места на страницах романа мастера, там ничего еще не решено.

В Москве же правит бал «другое ведомство». Здесь часто поминают черта (в нескольких случаях Булгаков реализует поговорку — герой говорит: «Черт возьми» — и черт действительно берет), но Иисуса считают несуществующей галлюцинацией: «Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге» (гл. 1). Естественно, на освободившемся месте появляются не только мелкие бесы, но и сам Сатана.

Образ Воланда у Булгакова, вероятно еще больше, чем Иешуа, далек от канона и культурно-исторической традиции. В данном случае Булгаков опирается на широкий круг предшественников в изображении дьявола — черта — Сатаны — Мефистофеля (Гете, Гоголь, Достоевский) и одновременно полемизирует с ними.

Булгаковский персонаж не столько творит зло, сколько обнаруживает его. Он читает человеческие мысли и, как рентгеновский аппарат, проявляет таящиеся в душах темные пятна распада. Несчастливого Берлиоза, кроме случайности, губят гордыня и тотальное, циничное безверие («Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу»). Лишь когда

уже будет поздно, на мертвом лице Маргарита вдруг увидит «живые, полные мысли и страдания глаза».

Единственным убитым, оставленным воинством Воланда в Москве, окажется барон Майгель, современный Иуда. Все остальные отделяются сильным испугом и неприятными воспоминаниями. А кое-кто даже становится лучше, как Варенуха, приобретший «всеобщую популярность и любовь за свою невероятную, даже среди театральных администраторов, отзывчивость и вежливость» («Но зато и страдал же Иван Савельевич от своей вежливости!»), или председатель Акустической комиссии, превратившийся в замечательного заведующего грибнозаготовительным пунктом.

В «Мастере и Маргарите» Воланд, оставаясь оппонентом Иешуа, в сущности, играет роль *чудесного помощника* из волшебной сказки или *благородного мстителя* из народной легенды — «бога из машины», спасающего героев в безнадежной ситуации.

«Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Но я хочу вам сказать, что если вы меня погубите, вам будет стыдно! Да, стыдно! Я погибаю из-за любви!» (гл. 19).

После этого признания и напоминания о стыде Маргарита не губит душу, а спасает любимого.

Сцены дьявольских проделок и игрищ в «Мастере и Маргарите» не столько страшны, сколько смешны или лиричны. Булгаков, подобно Гоголю в «Ночи перед Рождеством», извлекает из «чертовщины» сюжетные или живописно-изобразительные возможности.

Кот издавна считался спутником нечистой силы. Однако обаятельный булгаковский Бегемот скорее напоминает «кота ученого» из пушкинского предисловия к «Руслану и Людмиле», ироничного студента или разгульного гусара (неслучайно в романе он появляется «с отчаянными кавалерийскими усами»). Он принаряжается перед Маргаритой, рассказывает гротескные истории, чеканит афоризмы, зайцем ездит на трамвае. «Один из самых реальных персонажей — кот. Что ни скажет, как ни поведет лапой — рублем подарит...» — писал Е. С. Булгаковой П. С. Попов в 1940 году, после первого чтения полного текста романа.

В средневековом трактате «Молот ведьм», служившем пособием для выявления и последующего сожжения про-

давших душу дьяволу женщин, шабаш нечистой силы описывался как ряд чудовищных кощунств и преступлений: ведьмы отрекались от Бога и святых, попирали крест, пожирали жаб, печенки и сердца некрещеных детей, устраивали ужасные оргии. Булгаковский шабаш превратившейся в ведьму Маргариты (гл. 21) ограничивается захватывающим чувством полета, купанием в реке, танцем вокруг костра, комическим выяснением отношений с напившимся коньяка козлоногим толстяком. На какие-либо кощунства здесь нет и намека. Все разрушительные инстинкты Маргариты ограничиваются погромом в квартире ненавистного критика Латунского. Успокаивает ее как раз голос испуганного ребенка.

Жуткие бредни инквизиторских трактатов Булгаков заменяет легкой иронией и прозрачной лирикой, напоминающей атмосферу сказок Андерсена или ранних гоголевских повестей.

«Под ветвями верб, усеянными нежными, пушистыми сережками, видными в луне, сидели в два ряда толстомордые лягушки и, раздуваясь как резиновые, играли на деревянных дудочках бравурный марш. Светящиеся гнилушки висели на ивовых прутьиках перед музыкантами, освещали ноты, на лягушачьих мордах играл мятущийся свет от костра.

Марш игрался в честь Маргариты. Прием ей был оказан самый торжественный. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями...» (гл. 21).

Настоящая дьяволиада разворачивается в Москве рядом с Воландом. В каком-то странном театральном зале-тюрьме у граждан отбирают валюту, какие-то люди без имен и лиц следят, преследуют, стреляют, обыскивают квартиру, отвозят в клинику Стравинского. В московском воздухе рассеяна неясная угроза. Булгаков дает не изображение, а *ощущение* угрожающей современности: большое количество деталей могло разрушить структуру романа-мифа.

Спасения от мира мелких бесов, где торжествует бездарность, власть принадлежит безликой силе, а самым спокойным местом оказывается сумасшедший дом, можно искать только у Воланда. Выясняется, что зло небесное, метафизическое — это еще не самое страшное. Воланд если не служит, то слушается Иешуа, но можно ли вообразить, чтобы

мастеру помогал Могарыч или Никанор Иванович бросил деньги на дорогу, как это сделал Левий Матвей? «Власть, таким образом, есть как бы “настоящий дьявол” в противоположность Воланду» (А.Зеркалов. «Этика Михаила Булгакова», 2004).

Как мы уже говорили, роман Булгакова представляет не столько испытание идеи, сколько живописание ее. Философские диалоги и размышления, которые у Достоевского или Толстого занимали целые страницы и главы, в «Мастере и Маргарите» сжимаются до афоризма, философской максимы: «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» (гл. 1); «Все будет правильно, на этом построен мир» (гл. 32). Самым знаменитым, определившим судьбу и самого булгаковского романа стало изречение «Рукописи не горят» (гл. 24).

Однако в одном эпизоде булгаковская философия человека тоже разворачивается в подробное размышление, в формулировку смысла московской дьяволиады (правда, и здесь она сочетается с комизмом, буффонадой подручных Воланда).

В сцене сеанса черной магии (гл. 12) Воланд, совсем не общаясь с залом, сам ставит вопросы и сам же отвечает на них.

«Скажи мне, любезный Фагот... <...> как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось? <...>

— Точно так, мессир, — негромко ответил Фагот-Коровьев.

— Ты прав. Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили...

— Автобусы, — почтительно подсказал Фагот... <...>

— Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая...

— Аппаратура! — подсказал клетчатый.

— Совершенно верно, благодарю, — медленно говорил маг тяжелым басом, — сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?

— Да, это важнейший вопрос, сударь».

И после фокуса с хлынувшим на зал денежным дождем Воланд подводит итог: «Ну что же... <...> они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человече-

ство любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Это — булгаковская реплика в споре о новом человеке, которого пытались создать в советскую эпоху и официальные идеологи, и пролеткультовцы, и Маяковский: *люди не изменились*.

Но это и трезвый взгляд на *природу человека вообще*: милосердие иногда стучится в сердца, но любовь к деньгам, квартирный вопрос, прочие бытовые обстоятельства все портят. В толпе люди оказываются хуже, чем поодиночке. *Образ толпы*, а не отдельные персонажи — вот что теснее всего связывает московский и ершалаимский романы.

На фоне воющей толпы, «человеческого моря» Пилат произносит приговор, толпа наблюдает за казнью, толпа с восторгом ловит деньги в театре и радуется унижению Семплеярова, толпы писателей танцуют, выстраиваются в очереди, топчут вышедшего из ряда собрата.

Соединительным звеном между ершалаимской и московской толпой являются гости большого бала у сатаны.

«...По лестнице снизу вверх подымался поток... Снизу текла река. Конца этой реке не было видно <...> Какой-то шорох, как бы крыльев по стенам, доносился теперь сзади из залы, и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища гостей... <...> На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертясь в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути» (гл. 23).

Зло коллективно, массовидно. Чтобы сделать добро, нужно выхватить из толпы лицо, разглядеть за преступлением человека. Так происходит у Маргариты с Фридой. На дьявольском балу она узнает имя («Фрида, Фрида, Фрида! Меня зовут Фрида, о королева!»), уже не может его позабыть и спасает несчастную женщину, жертвуя даже своей любовью к мастеру.

В сцене спасения Фриды (в ней есть явное сходство с последующим спасением Пилата: Фриде тоже перестают напоминать о ее преступлении) важна одна параллель с классической литературой. Рассказывая о трагедии, Бегемот утверждает, что соблазвивший Фриду хозяин кафе не-

виновен «с юридической точки». Услышав же просьбу Маргариты, Воланд предлагает заткнуть все щели спальни, чтобы в них не пролезло милосердие (вспомним сцену в варьете: «милосердие иногда стучится в их сердца»).

Коллизия *формального закона*, «юридической точки» и *душевного порыва* — одна из русских проблем, восходящая к «Капитанской дочке». *Милости, а не правосудия* просит у царицы земной Маша Миронова. «Металлический человек», Пушкин, которого видит Рюхин на московском расвете, присутствует в романе и таким образом.

Принимая участие в московской дьяволиаде, Маргарита в то же время становится героиней третьей сюжетной линии романа.

Роман о мастере: любовь и творчество

Есть писатели, которые четко отделяют личную жизнь от литературного творчества. «У меня болезнь: автобиографофобия», — ответил Чехов на просьбу прислать хотя бы короткую автобиографию для журнала. «Людам давай людей, а не себя», — поучал он еще в молодости старшего брата. Чехов никогда не вел дневников, его записные книжки заполнены набросками сюжетов, а не личными признаниями. В чеховских произведениях с большим трудом обнаруживаются автобиографические мотивы, писатель растворяется, исчезает, умирает в своих героях.

Булгаков (и в этом он похож на Толстого) принадлежит к писателям противоположного типа. Навсегда отказавшись в середине двадцатых годов от ведения дневника (после ареста рукописей ему было нестерпимо, что его личные записи читают чужие глаза), он фактически сделал таким дневником все художественное творчество. Автобиографические эпизоды и мотивы содержатся в «Записках юного врача», «Белой гвардии» и «Днях Турбиных», московских очерках, «Записках покойника» («Театральном романе»). Причем собственную жизнь после «Записок юного врача» Булгаков рассматривает прежде всего как жизнь художника, профессионального литератора.

Писатель — один из главных героев булгаковской прозы. Художник и власть — один из ключевых конфликтов его художественного мира. Обращаясь к другим историче-

ским эпохам, Булгаков ищет там своих собратьев-двойников, близких ему по духу и отношению к миру. Мольер в биографической книге о нем и пьесе «Кабала святош» (1929), Пушкин в пьесе «Александр Пушкин» в отдельных эпизодах кажутся булгаковскими соратниками, почти двойниками. Естественно, в итоговом булгаковском романе с самого начала возникли тема творчества и прием романа в романе: историю Иешуа рассказывает современный писатель, и результаты его труда представляются читателю. Однако в процессе работы эта булгаковская *личная тема* соединилась с еще одной *вечной темой*.

В 1929 году Булгаков, как мы помним, познакомился с Е. С. Булгаковой. Через какое-то время он возобновил работу над романом, и в книге появилась новая сюжетная линия, связанная с мастером и историей его любви. Постепенно «Черный маг» (или «Князь тьмы») стал «Мастером и Маргаритой». (Так «Анна Каренина» в процессе работы Толстого фактически превратилась в «Константина Левина», хотя, в отличие от Булгакова, Толстой не изменил первоначальное заглавие.)

«Мастер и Маргарита» — заглавие типологическое. В литературе уже были античный роман Лонга «Дафнис и Хлоя», средневековая легенда «Тристан и Изольда», шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» — истории о любви, верности и смерти, сочетание любовной идиллии и социальной трагедии.

Однако булгаковский герой — художник. Героев соединяет не просто внезапное и вечное чувство, но — *книга*, дело мастера, которое Маргарита тоже считает своим («Ведь ты знаешь, что я всю жизнь вложила в эту твою работу»).

Роман мастера полемически противопоставлен обычной тематике советской литературы: «— О чем роман? — Роман о Понтии Пилате. <...> — О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» Мастер, однако, не может найти другой темы. Ему, как романтическому поэту, диктует тему вдохновение, а не социальный заказ.

В главах, посвященных любви героев, возникает новый повествователь: не эпический живописец или сатирический наблюдатель, а патетический лирик, прибегающий к высокому стилю и романтическим формулам.



«За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» (гл. 19).

Но мастера, конечно, нельзя отождествлять с автором «большого» романа. В романе-мифе (в отличие, скажем, от «Театрального романа») Булгаков создает обобщенный образ художника, вспоминая о своих литературных учителях и двойниках.

Имя «мастер» появляется в романе лишь в процессе работы, в середине тридцатых годов. В планах герой назывался Фаустом, в ранних редакциях — поэтом. Первоначально Булгаков называет мастером господина де Мольера. «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер!» — обращается повествователь к герою в «Прологе». И здесь же рисуется стилизованный портрет самого повествователя, в сущности, тоже «романтического мастера»: «И вот: на мне кафтан с громадными карманами, а в руке моей не стальное, а гусиное перо. Передо мною горят восковые свечи, и мозг мой воспален».

Портрет героя напоминает уже не Мольера, а Гоголя (острый нос, свешивающийся на лоб клочок волос). Гоголевским оказывается и отчаянный жест (сожжение рукописи), повторенный Булгаковым в жизни.

Мастер — персонаж «Мастера и Маргариты» — автор единственной книги, утративший после всех испытаний способность творить. Трагический итог его судьбы подводит диалог с Воландом.

«После некоторого молчания Воланд обратился к мастеру:

— Так, стало быть, в арбатский подвал? А кто же будет писать? А мечтания, вдохновение?

— У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет, — ответил мастер, — ничто меня вокруг не интересует, кроме нее, — он опять положил руку на голову Маргариты, — меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал.

— А ваш роман? Пилат?

— Он мне ненавистен, этот роман, — ответил мастер, — я слишком много испытал из-за него. <...>

— Но ведь надо же что-нибудь описывать? — говорил Воланд. — Если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы этого Алоизия.

Мастер улыбнулся.

— Этого Лапшенникова не напечатает, да кроме того, это и неинтересно» (гл. 24).

Это неинтересно автору романа о Пилате, но *это* (Алоизий и прочие) очень интересно автору романа «Мастер и Маргарита».

Так что не Пилат, не мастер с любимой и даже не Иешуа оказываются в центре большого романа, но — *Автор*, все время находящийся за кадром, однако связывающий, сшивающий разные планы книги, создающий общий план лабиринта, перевоплощающийся то в строгого хроникера-евангелиста, то в разбитного фельетониста, то в патетического рассказчика, то в проникновенного лирика.

По богатству повествовательных интонаций, полету фантазии, предметной изобразительности «Мастеру и Маргарите» трудно найти аналогии в литературе 1920 — 1930-х годов. Но зато роману легко находят двойники в XIX веке, у любимых Булгаковым Гоголя и Пушкина. Предшественниками булгаковского автора оказываются лирико-иронический автор «Евгения Онегина» и патетический повествователь «Мертвых душ».

Третий булгаковский роман оканчивается диссонансом: Маргарита еще способна беззаветно любить, герой уже сломан, неспособен творить. Но любящая героиня еще раз спасает мастера. Это происходит уже в многоступенчатом окончании книги. Трех сюжетным линиям романа соответствуют и три финала.

Развязывает узлы, разрешает судьбы героев, ставит финальные точки невидимый, но хорошо слышимый Автор уже не в Москве. После последнего полета (гл. 32) гаснет на глазах мастера один город, в котором казнили его героя, уходит в землю, растворяется в тумане другой, недавно покинутый, «с монастырскими пряничными башнями» — и возникает каменистая площадка среди гор, прокуратор с верной собакой, не высохшая за две тысячи лет кровавая лужа.

Все фабульные узлы развязываются лишь при свете луны, в «разоблачающей обману» ночи, по ту сторону земной жизни — в вечности.

Роман мастера кончается словами: «...пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Этими же словами Автор закончит свой «большой» роман. Но роман о Пилате завершится по-иному.

«Тут Воланд опять повернулся к мастеру и сказал: — Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой!

Мастер как будто бы ждал этого уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: — Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» (гл. 32).

Иешуа (так и не появившийся, в отличие от Воланда, на площадке вечности) прощает Пилата, как Маргарита простила Фриду. И они уходят по лунной дороге, то ли назад, в «пышно разросшийся за много тысяч этих лун сад», то ли вперед, в сны Ивана Николаевича Понырева, бывшего поэта Бездомного.

Романтическому мастеру Иешуа и Воланд согласно даруют иное: песчаную дорогу с мостиком через ручей, венецианское окно с вьющимся виноградом, музыку Шуберта — вечный дом. Этот образ подготовлен диалогом Левия Матвея и Воланда.

« — Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе, в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий» (гл. 29).

Афоризм о свете и покое выглядит загадочно: в самом деле, почему мастер не заслужил света? Материал для ответа на этот вопрос может дать та же вечная книга, которая стала основой романа мастера.

«Светом» в Евангелии, во-первых, называется Бог («...Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». — 1 Ин. 1:5), во-вторых — Христос («Доколе Я в мире, Я свет миру». — Ин. 9:5), в-третьих — его ученики («Вы — свет мира. <...> Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца нашего Небесного». — Мф. 5:14, 16), в-четвертых — все христиане («Ибо все вы — сыны света и сыны дня: мы — не сыны ночи, ни тьмы». — 1 Фес. 5:5). Все эти смыслы так или иначе могут быть соотнесены с булгаковским «светом», в котором находятся Иешуа и его ученик.

Близкое же романному значение слова «покой» встречается в канонических книгах, кажется, лишь однажды.

«...И не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его... <...> И услышал я голос с неба, говорящий мне: напиши: отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе; ей, говорит Дух, они успокоятся от трудов своих, и дела их идут вслед за ними» (Откр. 14:11, 13).

Цитата из Откровения Иоанна Богослова стала эпиграфом «Белой гвардии», ссылки и реминисценции Апокалипсиса не раз появляются и в тексте «Мастера и Маргариты».

«Логия» Левия Матвея: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл» — на самом деле восходит не к Матфею, а к тому же Иоанну Богослову: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22:1).

Так что весьма вероятно, что мастер обретает этот, апокалипсический покой, тоже успокаивается от трудов своих.

Подвижник и ученик Левий Матвей получает одно, художник-подвижник без имени — другое. Это не низший, а *другой* аспект бытия в хронотопе вечности. *Свет и покой* — два варианта, две версии рая, который заслуживают пра-

ведники. Причем образ «покоя» имеет не только евангельские, но и отчетливые литературные истоки.

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» Пушкинский стих отзывается в заглавии тридцатой главы романа. Еще ближе к булгаковскому финалу окончание этого стихотворения: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля — / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег».

Разница лишь в том, что булгаковский усталый раб предпринимает побег не по своей воле да его обитель оказывается слишком дальней... Кстати, образ смерти тоже есть у Пушкина: «Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем».

В сущности, о подобном покое-сне, покое-посмертии написано лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...».

А конкретные черты вечного приюта мастера — сад, обязательно упоминаемые вишни (они были уже в черновиках), музыка, свечи, ручей — напоминают два сада над обрывом Настоящего Двадцатого Века: «Вишневый» и «Соловьиный». Прекраснодушные близорукие герои Чехова и требовательный самоотверженный путник Блока уходили из сада по необходимости или собственной воле. Булгаковские мастер и Маргарита получают его как последнюю награду, причем уже по ту сторону земного бытия.

« — Скончался сосед ваш сейчас, — прошептала Прасковья Федоровна... <...> — Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, кто, — тут Иванушка таинственно улыбнулся, — это женщина» (гл. 30).

Они, как Ромео и Джульетта или герои Грина, умирают в один день и даже мгновение. (Так обстоит дело в романе о мастере, в сюжете московской дьяволиады смерть превращается в исчезновение.) О той же судьбе, о «прощении и вечном приюте», в сущности, мечтает и повествователь, невидимый Автор, с лирического монолога которого начинается тридцать вторая глава.

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто мно-

го страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдаётся с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...»

Булгаковская фраза не окончена. Обычно ее дополняют так: «...только она одна успокоит его».

Прощение неразрывно связано с прощением.

Вечный приют, вечный Дом возможен лишь в вечном покое.

С вечной памятью все оказывается тоже не так просто.

Сначала большой роман заканчивался в хронотопе вечности, где ставилась последняя точка романа мастера и романа о мастере. Московская дьяволиада просто обрывалась многоточием, таяла в тумане, оставалась за спиной героев: «...Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман».

В мае 1939 года Булгаков попросил зачеркнуть последний абзац тридцать второй главы (текстологи обычно оставляют его) и продиктовал эпилог. Вернулся оттуда, из вечности — сюда, на землю. Поставил точку и в третьем, московском, романе.

Действие в эпилоге переносится в неопределенное будущее: «Прошло несколько лет». Здесь снова появляется рассказчик — собиратель слухов: «Слухи эти даже тошно повторять». Множатся фельетонно-гротескные детали: по всей стране (какой?) граждане ловят черных котов, персонажи продолжают шутовской хоровод: Степа Лиходеев заведует в Ростове гастрономическим магазином, Римский переходит в театр детских кукол, а на месте Римского оказывается доносчик Могарыч.

Но вдруг это привычное для московского романа сатирическое колесо обозрения останавливается, интонация повествователя меняется, внимание сосредоточивается на одном герое и связанном с ним мотиве памяти. «Да, прошло несколько лет, и затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия и угасли в памяти. Но не у всех, не у всех».

Память мучит каждый год в дни весеннего праздничного полнолуния бывшего поэта, ныне профессора Института истории и философии, Ивана Николаевича Понырева. (Правда, и здесь Булгаков дает герою фельетонного двойника: память мучит и бывшего борова — Николая Ивановича.) Историк сидит на той же скамейке на Патриарших прудах (так закольцовывается не только роман о Пилате, но и московский роман). Его сознание, его сны — последний земной приют, где живут «давно позабытый всеми Берлиоз», Иешуа и Пилат, мастер и его любимая.

Мотив «укола» — реального и символического, укола в сердце и укола памяти — настойчиво проводится Булгаковым через все три романа. Тупую иглу, засевшую в сердце (предчувствие смерти), ощущает в самом начале, перед появлением Коровьева, Берлиоз. Тупая иголочка беспокойства (ироническое снижение мотива) покалывает Босого перед получением взятки. Острая боль, как от иглы, пронзает Маргариту во время великого бала. Тихим уколом копья в сердце завершается земная жизнь Иешуа. Мощный ножевой удар кончает с Иудой. «Беспокойная, исколотая иглами память» была дана в последних строках романа мастеру. В эпилоге она передается Поныреву.

Но она, эта память, «потухает», «гаснет», «затихает». Она ни в коем случае не вечна, если место мастера, «вакансия поэта» остается пустой. Когда Москва лишается человека из сто восемнадцатого номера (умирает он или исчезает), сны и галлюцинации так и не удается воплотить в слово.

«Так, стало быть, этим и кончилось? — Этим и кончилось, мой ученик... Конечно, этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо».

Чем кончилось? И как надо?

Мир обязательно нуждается в Мастере, хотя сам не подозревает об этом. Описать его, дать ему голос может только другой мастер. Кажется, лишь в такое бессмертие — *душа в заветной лире мой прах переживет* — и верит автор «Мастера и Маргариты».

«История народа принадлежит Поэту», — написал Пушкин Н. И. Гнедичу (23 февраля 1825). Булгаков мог бы повторить эти замечательные пушкинские слова.

- Т** 1. Какую роль в творчестве Булгакова играют образы Дома и Города? Как они связаны с биографией писателя?
2. Где и как Булгаков пережил события революции и Гражданской войны? Каково было его отношение к этим событиям? В каких произведениях оно отразилось?
3. Какую роль в биографии Булгакова сыграла Москва? Какие проблемы вставали перед писателем в ранние московские годы? Какие произведения им посвящены?
4. Каково было положение писателя в советской литературе 1920-х годов? Чем его позиция отличалась от позиции писателей-современников (например: В. В. Маяковского, М. М. Зощенко)?
5. Каким писателям XIX века близок Булгаков? Каково было его отношение к классической традиции?
6. Почему Булгаков называл себя «одиноким волком»? Какова была судьба основных его произведений?
- !** 7. А. А. Ахматова посвятила Булгакову стихотворение из цикла «Венок мертвым».

ПАМЯТИ М. А. БУЛГАКОВА

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
 Взамен кадильного куренья;
 Ты так сурово жил и до конца донес
 Великолепное презренье.
 Ты пил вино, ты как никто шутил
 И в душных стенах задыхался,
 И гостью страшную ты сам к себе впустил
 И с ней наедине остался.
 И нет тебя, и все вокруг молчит
 О скорбной и высокой жизни,
 Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
 И на твоей безмолвной тризне.
 О, кто поверить смел, что полоумной мне,
 Мне, плакальщице дней погибших,

Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех потерявшей, все забывшей, —
Придется поминать того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь предсмертной боли.

(1940. Фонтанный Дом)

Какие черты личности Булгакова выделяет Ахматова? На какие исторические факты и биографические подробности (в том числе, относящиеся к ней) она намекает? Чем объясняется загадочность, зашифрованность стихотворения?

- п** 8. Почему Булгаков называл «Мастера и Маргариту» «закатным» романом? Какова творческая история книги?
9. Какова композиционная структура романа «Мастер и Маргарита»? Какие малые романы внутри большого романа можно выделить? Попробуйте придумать этим романам заголовки в булгаковском стиле. Напишите сочинение-миниатюру «Заглавия у Булгакова».
10. Сравните описание последнего дня жизни Иисуса Христа в Евангелии от Матфея и Иешуа Га-Ноцри в романе мастера. Какие детали и характеристики и каким образом использует Булгаков? Чем его изображение Понтия Пилата, Левия Матфея, Иуды отличается от канонических образов?
11. Какие символические детали и образы можно увидеть в романе мастера? Как они используются в других сюжетных линиях?
12. Каковы особенности московской дьяволиады? Какую роль в этом романе играют Воланд и его свита? Какова главная философская проблема этой части булгаковской книги?
13. Какие сказочные мотивы обнаруживаются в романе? Какова их художественная функция?
14. Каковы особенности романа о мастере? С какими литературными традициями он связан? На какие фак-

- ты биографии Булгакова он опирается? Какие проблемы и мотивы являются в этой сюжетной линии главными?
15. В чем особенность финала булгаковской книги? С какими произведениями и мотивами русской литературы он связан?
 16. Некоторые фразы из булгаковских книг стали афоризмами, крылатыми словами. Попробуйте составить словарики «крылатых слов» из «Мастера и Маргариты». Сравните свой список с тем, который дается, например, в «Словаре современных цитат» К. В. Душенко. Как вы понимаете изречение «Рукописи не горят»?
 17. Д. С. Мережковский противопоставлял Достоевского и Толстого как *ясновидца духа* и *ясновидца плоти*. Как вы думаете, к какому из этих полюсов ближе Булгаков? Почему булгаковский роман можно назвать романом не испытания, а живописания идеи?
 18. Один из критиков булгаковского романа, К. Икрамов, писал: «Иешуа Га-Ноцри интересуется мастера меньше, нежели Пилат, сын короля-звездочета, еще меньше интереса вызывает в Булгакове философия добра, в ней реальный автор реального романа изверился прежде всех... Иешуа, как и мастер, прежде всего спасает сильных мира сего, прежде всего — палачей». Согласны ли вы с такой точкой зрения? Какой персонаж, с вашей точки зрения, вызывает наибольший интерес мастера? А Булгакова?
 19. В учебнике для 10 класса не раз говорилось о «петербургском тексте». Вспомните, какие писатели его создавали и в чем его основные особенности. Булгакова называют одним из создателей «московского текста». Какие черты московского текста можно увидеть в «Мастере и Маргарите»? Чем он отличается от петербургского текста?
 20. После публикации «Мастера и Маргариты» в критике появилось выражение «Булгаков для бедных». Как вы думаете, что оно означало? К каким произведениям его можно применить? Можно ли назвать произведения мировой литературы и культуры, по отноше-

нию к которым булгаковская книга окажется «романом для бедных»?

21. Роман Булгакова стал основой многочисленных инсценировок, экранизаций, циклов иллюстраций. Напишите рефераты «“Мастер и Маргарита” в театре и кино» (или в иллюстрациях) либо «Роман Булгакова: кино и книга».

литература для дополнительного чтения

Белобровцева И. З., Кульюс С. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Опыт комментария. — М., 2007.

Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес. — М., 1988.

Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М., 1991.

Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 28—82.

Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. — М., 2004.

Сарнов Б. М. Каждому — по его вере (О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). — М., 1997.

Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1986.

Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М., 1988.



Марина Ивановна

Цветаева

**(1892 –
1941)**

**Семейный альбом:
мятежная юность**

Сравнение Петербурга и
Москвы, противопоставление
петербургской и московской

литературы, как мы помним, стало привычным уже в XIX веке. Новый век подхватил эту традицию. Соперничество двух столиц многое определяет в искусстве модернизма. Блок, Ахматова, Мандельштам порождены атмосферой Петербурга и по-разному продолжили «петербургский текст». Древняя столица, вернувшая себе этот статус сразу после революции, тоже имела своих певцов и поклонников. В стихотворении, обращенном к А. А. Ахматовой, Цветаева декларирует внутреннее родство с ней и в то же время разграничивает «сферы влияния»:

Соревнования короста
В нас не осилила родства.
И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя — Москва.

(«Соревнования короста...»,
12 сентября 1921)

В одном из многочисленных стихотворений Цветаевой, посвященных Москве, есть признание в любви, переходящее едва ли не в молитву:

Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

<...>

И льется аллилуйя
На смуглые поля.
— Я в грудь тебя целую,
Московская земля!

(«*Стихи о Москве*»,
8; 8 июля 1916)

Москва была домом и почвой Цветаевой, одной из главных тем ее поэзии и оказалась матерью и мачехой в ее судьбе.

Марина Ивановна Цветаева родилась 26 сентября (8 октября) 1892 года в семье профессора Московского университета Ивана Владимировича Цветаева. Об отце она всю жизнь вспоминала с понятной гордостью, не только как об ученом, но и как об энтузиасте, бессребренике, который положил жизнь на то, чтобы подарить Москве культурное чудо.

И. В. Цветаев был сыном бедного священника из Владимирской губернии. Он окончил Петербургский университет, занимался историей искусства и, уже будучи серьезным ученым, побывал в Италии. Как вспоминала дочь, он едва ли не с детства мечтал о том, чтобы сокровища европейского искусства как можно раньше стали доступны русским мальчикам и, вообще, русской публике.

«...Мечта о музее началась, конечно, до Рима — еще в разливанных садах Киева, а может быть, еще и в глухих Талицах, Шуйского уезда, где он за *лучиной* изучал латынь и греческий. “Вот бы глазами взглянуть!” Позже же, узрев: “Вот бы другие (такие же, как он, босоногие и “лучинные”) могли глазами взглянуть!”» («*Музей Александра III*», 1933).

Жизнь в очередной раз воспроизводила сюжет некрасовского «Школьника»: вдохновленный примером великого предшественника деревенский мальчишка вступает в мир науки (или культуры), а через много лет, добившись цели,

хочет, чтобы по его пути, но уже с меньшими усилиями, прошли другие.

Практическое осуществление идеи началось в год смерти императора Александра III (1894), когда одна московская старушка пожертвовала несколько тысяч на богоугодное дело в память об усопшем. Музей изящных искусств (сейчас это Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) открылся 31 мая 1912 года. Цветаева вспоминала, что в день открытия богатая дама-поклонница привезла создателю музея подарок.

« — Хочу, чтоб вы знали: это — римский лавр. Я его выписала из Рима. Деревцо в кадке. А венок сплела сама. Да. Пусть вы родились во Владимирской губернии, Рим — город вашей юности (моей — тоже!), и душа у вас — римская. Ах, если бы ваша жена имела счастье дожить до этого дня! Это был бы ее подарок!»

Воспоминания об отце Цветаева оканчивает печальной финальной точкой: «Отец мой скончался 30 августа 1913, год и три месяца спустя открытия музея. Лавровый венок мы положили ему в гроб» («Отец и его музей», 1936).

В двадцать один год Марина Цветаева осталась без родителей. К этому времени у нее уже была своя семья, и за плечами — большая, сложная и, как потом оказалось, самая счастливая часть жизни.

В 1926 году Цветаева заполнила анкету для биографического словаря (она будет опубликована лишь через много лет), в которой сухие пункты дышат поэзией и страстью.

«Главенствующее влияние — матери (музыка, природа, стихи, Германия. Страсть к еврейству. Один против всех. Heroica). Более скрытое, но не менее сильное влияние отца. (Страсть к труду, отсутствие карьеризма, простота, отрешенность.) Слитое влияние отца и матери — спартанство. Два лейтмотива в одном доме: Музыка и Музей. Воздух дома не буржуазный, не интеллигентский — рыцарский. Жизнь на высокий лад».

Уже по этим строчкам виден характер резкого и афористичного цветаевского мышления. В счастливом профессорском доме выросло существо, которое, кажется, ошиблось временем. Цветаева осталась довольно равнодушна к эстетическим спорам и конфликтам Серебряного века. «Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу», — писала она в той же

анкете. В литературных битвах Цветаева различала и выделяла лица близких людей. В круг ее общения входили и символисты Брюсов, Белый и Бальмонт, и акмеисты Ахматова и Мандельштам, и футуристы Маяковский и Пастернак — и обо всех них она написала замечательные статьи или воспоминания.

Своим временем для Цветаевой была бы, пожалуй, первая треть XIX века, эпоха романтизма и Пушкина. Она восхищалась Наполеоном, много читала французских и немецких поэтов-романтиков, боготворила Пушкина. По своему мироощущению Цветаева была романтиком, поэтом, для которого и жизнь становилась книгой. Цветаевским «двойником» в поэзии русского золотого века оказывается, конечно, не Пушкин, а Лермонтов — поэт контрастов, одиночества, отрицания мира и влюбленности в него.

Как личность Цветаева сформировалась очень рано.

«Любимое занятие с четырех лет — чтение, с пяти лет — писание. Все, что любила, — любила до семи лет, и больше не полюбила ничего. Сорока семи лет от роду скажу, что все, что мне суждено было узнать, — узнала до семи лет, а все последующие сорок — осознавала», —

с привычной бескомпромиссностью, предельностью выражения мысли заметит она позднее («Автобиография», 1940). (Многие ли рискнут повторить такие слова? Чаше люди подчеркивают собственную позднюю мудрость и отрекаются от прошлого.)

В 1910 году, еще гимназисткой, Цветаева за свой счет издает первую книгу «Вечерний альбом». В сборнике, содержащем чуть более ста стихотворений, сочиненных Цветаевой с 15 до 17 лет, было три части: «Детство», «Любовь», «Только тени». Цветаева обращалась к темам, привычным для начинающих поэтов. Вскоре появился второй сборник «Волшебный фонарь» (1912). Стихи автора «вне групп» заметили известные модернисты В. Я. Брюсов, Н. С. Гумилев. «Это очень юная и неопытная книга — “Вечерний альбом” — таково было мнение поэта М. А. Волошина. — <...> Ее нужно читать подряд, как дневник, и тогда каждая строчка будет понятна и уместна. Она вся на грани последних дней детства и первой юности» («Женская поэзия», 1910).

Волошин сам пришел познакомиться с молодой поэтессой (еще не поэтом!) и подарил статью, о которой Цветаева

даже не знала. Это знакомство, быстро переросшее в дружбу, сыграло большую роль в цветаевской судьбе (на смерть старшего поэта она откликнется замечательным мемуарным очерком «Живое о живом», 1932).

Весной 1911 года Цветаева в свою очередь приезжает в гости к Волошину в крымский поселок Коктебель и там знакомится с человеком, который в следующем году станет ее мужем и спутником на всю жизнь: Сергеем Яковлевичем Эфроном. Вскоре в семье рождается дочь Ариадна, Аля. Цветаева по-прежнему много сочиняет, но надолго исчезает из литературы: не выпускает книг, не печатается в журналах, редко общается с писателями.

«...В до-революционной России самовольная, а отчасти невольная исключенность из литер<атурного> круга из-за раннего замужества <...> раннего и страстного материнства, а главное — из-за рожденного отвращения ко всякой кружковщине», — признается она позднее («Моя судьба — как поэта», 1931).

Но пророческие стихи уже написаны, хотя тоже не опубликованы. «Формула — наперед — всей моей писательской (и человеческой) судьбы», — скажет позднее об этих строках сама Цветаева.

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет,

Ворвавшимся, как маленькие черти,
В святилище, где сон и фимиам,
Моим стихам о юности и смерти,
— Нечитанным стихам!

Разбросанным в пыли по магазинам,
Где их никто не брал и не берет,
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

(«Моим стихам, написанным так рано...»,
13 мая 1913)

В послереволюционной России у полузабытой поэтессы Марины Цветаевой, как и у многих, началась совсем иная жизнь.

В промежутке между
Февралем и Октябрем далекая
от политики Цветаева

пишет стихи, в которых нет ни характерного для Маяковского восхищения происходящим, ни блоковского воодушевления «духом музыки», ни мандельштамовского смирения перед историческим величием событий, ни жертвенности Ахматовой, ни бунинского яростного неприятия революции. Эти стихи написаны словно об уже завершенной исторической эпохе, на которую можно посмотреть со стороны, поставить ее в определенный исторический ряд:

Из строгого, стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
— Свобода! — Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, —
Обедня еще впереди!
— Свобода! — Гулящая девка
На шалой солдатской груди!

(«Из строгого, стройного храма...»,
26 мая 1917)

Не принимая, Цветаева не осуждает, а *рассуждает*. Однако роковой ход событий втянул ее в происходящее в гораздо большей степени, чем поэтов-современников.

Широта цветаевской поэтической природы проявляется в любопытном факте. В один и тот же предновогодний день, словно подводя итоги, она пишет два тематически и эмоционально абсолютно разнородных стихотворения.

В одном — тоска, объясняющаяся расставанием с мужем и ожиданием новых катаклизмов после революционных событий в Петрограде и Москве: «Новый год я встретила одна. / Я, богатая, была бедна, / Я, крылатая, была проклятой» («Новый год я встретила одна...», 31 декабря 1917).

Другое — страстное объяснение в любви литературному герою, персонажу романа аббата де Прево «История Манон Леско и кавалера де Грие», страдавшему от измен неверной красавицы:

Кавалер де Грие! — Напрасно
Вы мечтаете о прекрасной,

Самовластной — в себе не властной —
Сладострастной своей Маноп.

<...>

Долг и честь, Кавалер, — условность.
Дай Вам Бог целый полк любовниц!
Изъявляя при сем готовность...
Страстно любящая Вас

— М.

(«Кавалер де Гриз! — Напрасно...»,
31 декабря 1917)

Пастернак в революционное лето 1917 года пишет книгу о любви и митингующей природе, позабыв об исторических событиях. Маяковский в это же время сочиняет оды революции, позабыв о страданиях израненного сердца и нервной скрипки. Цветаева в своем восприятии мира, в своих стихах соединяет эти противоположности, *одновременно существует в мире реальном и мире воображаемом*. Романтические всеобщность и контрастность все очевиднее становятся главными принципами ее поэзии.

В январе 1918 года, ненадолго появившись в Москве для тайного свидания с семьей, С. Я. Эфрон отправляется на Дон и вступает в Добровольческую армию. Он выбирает путь прямой борьбы за Белое дело. Цветаева на четыре с половиной года остается в любимом, но совершенно изменившемся городе и переживает трудности, выпадающие на долю простого человека в годы Гражданской войны, в самом драматическом варианте.

Она пытается служить в разных советских учреждениях, как и многие москвичи, голодает и в ноябре 1919 года вынуждена сдать в детский приют двух своих дочерей. Через несколько месяцев младшая дочь умирает. Воспоминание об этой трагедии будет преследовать Цветаеву всю жизнь:

Две руки, легко опущенные
На младенческую голову!
Были — по одной на каждую —
Две головки мне дарованы.

Но обеими — зажатыми —
Яростными — как могла! —

Старшую у тьмы выхватывая —
Младшей не уберегла.

*(«Две руки, легко опущенные...»,
апрель 1920)*

Чуть раньше Цветаева напишет свой автопортрет, обращенный к старшей дочери, словно глядя на происходящие события из далекого будущего.

Когда-нибудь, прелестное создание,
Я стану для тебя воспоминаньем.

Там, в памяти твоей голубоокой,
Затерянным — так далеко-далёко.

Забудешь ты мой профиль горбоносый,
И лоб в апофеозе папирасы,

И вечный смех мой, коим всех морочу,
И сотню — на руке моей рабочей —

Серебряных перстней, — чердак-каюту,
Моих бумаг божественную смуту...

Как в страшный год, возвышены Бедою,
Ты — маленькой была, я — молодойю.

*(«Когда-нибудь, прелестное создание...»,
ноябрь 1919)*

Но даже в самых тяжелых обстоятельствах настоящий поэт не может отказаться от своего призвания. Вопреки всему, из «божественной смуты» бумаг вырастает несколько завершённых произведений, хотя опубликованы многие из них будут совсем не скоро.

В московские годы Цветаева пишет большие поэмы и целую книгу стихотворных драм, героями которых становятся легендарный авантюрист и великий любовник XVIII века Дж. Казанова («Приключение», «Феникс»), французский герцог Лозэн и королева Мария-Антуанэтта, Амур и даже игральные карты. Пьесы были написаны для молодых актеров театра-студии режиссера Е. Б. Вахтангова, который в голодной Москве поставил веселый, праздничный спектакль по пьесе-сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот». Заглавие неосуществленной книги характерно для предпочтений Цветаевой: «Романтика».

Высокий *романтический* взгляд на события был обращен не только в прошлое, но и в настоящее. Параллельно с драмами и прозаическими дневниковыми набросками, которые позднее станут очерками «Октябрь в вагоне», «Вольный проезд», «Мои службы», складывается книга «Лебединый стан» (1917 — 1920). Тоскуя о воюющем муже, о котором она ничего не знает, Цветаева пытается *перекричать разлуку*: «Я эту книгу поручаю ветру / И встречным журавлям. / Давным-давно — перекричать разлуку — / Я голос сорвала. // Я эту книгу, как бутылку в волны, / Кидаю в вихрь войн» («Я эту книгу поручаю ветру...», февраль 1920).

Переживая реальный гражданский разлом, поэт видит Гражданскую войну романтически: как сражение вдохновленной высокой монархической идеей Белой гвардии с темными силами зла.

Белая гвардия, путь твой высок:
Черному дулу — грудь и висок.

<...>

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...

(«Дон», 1; 24 марта 1918)

Противоположный белому красный цвет отождествляется с новой властью, изображенной столь же символически-неопределенно, хотя и очевидно угрожающе:

И страшные мне снятся сны:
Телега красная,
За ней — согбенные — моей страны
Идут сыны.

<...>

Пурпуровой маша рукой беспалой
Вопит калека, тряпкой алой
Горит безногого костыль,
И красная — до неба — пыль.

(«Взятие Крыма», ноябрь 1920)

Но в одном из итоговых стихотворений книги Цветаева пытается встать «над схваткой», увидеть в происходящем

не правоту белых или красных, а национальную — и материнскую — трагедию.

Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!
То шатаясь причитает в поле — Русь.
Помогите — на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда!

<...>

Все рядком лежат —
Не развестъ межой.
Поглядеть: солдат.
Где свой, где чужой?

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:
Смерть побелила.

<...>

И справа и слева
И сзади и прямо
И красный и белый:
— Мама!

(«Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!..»,
декабрь 1920)

С. Я. Эфрон, к которому был обращен «Лебединый стан», остался жив и прошел обычный путь офицера Белой гвардии, знакомый многим хотя бы по пьесе М. А. Булгакова «Бег»: эвакуация из Крыма после разгрома Врангеля, лагерь для перемещенных лиц в Константинополе, попытка устроить новую жизнь в Европе. В конце концов он оказался в Чехии, поступил в университет и позвал жену и дочь к себе (Россия для него была закрыта).

«Я на красной Руси / Зажилась — вознеси!» — закончила Цветаева одно из стихотворений «Лебединого стана» («Об ушедших — отошедших...», октябрь 1920). В мае 1922 года, простившись с Москвой, она с дочерью через Берлин, где пришлось задержаться на несколько месяцев, уезжает в Чехию. Начинается семнадцатилетняя жизнь в эмиграции. «После России» (1928) — так называется последняя изданная ею книга.

данность Цветаевой семье сочеталась со страстностью: она очаровывалась новыми людьми, обрушивала на них свою — чаще всего заочную — любовь, потом разочаровывалась, шла на разрыв, возвращалась к «дорогой несвободе», чтобы через какое-то время найти новую пищу для души.

Главным эпистолярным романом Цветаевой стала переписка 1926 года с Пастернаком и австрийским поэтом Р. М. Рильке (1875 — 1926). Рильке вскоре умер, о чем Цветаева узнала с опозданием. Переписка с Пастернаком оборвалась по его инициативе. Цветаева тоже опасалась «катастрофы встречи»: высокий стиль заочных отношений мог быть разрушен грубой реальностью.

Так и случилось. Они увиделись в Париже лишь через девять лет, но это свидание оказалось (или показалось?) *невстречей*, как скажет сама Цветаева.

«Я, когда люблю человека, беру его с собой всюду, не расстаюсь с ним в себе, *усваиваю*, постепенно превращаю его в воздух, которым дышу и в котором дышу, — и в всюду и в нигде, — признается Цветаева близкой знакомой С. Н. Андрониковой в июле 1926 года. — Я совсем не умею вместе, ни разу не удавалось. Умела бы — если бы можно было нигде не жить, все время ехать, просто — не жить. <...> Когда я без человека, он во мне целей — и цельней. <...> Знаете, где и как мне хорошо? В новых местах, на молу, на мосту, ближе к *нигде*, в часы, граничащие с никоторым».

Таких часов в жизни Цветаевой было все меньше. В 1925 году родился сын, которого назвали Георгием (домашнее прозвище — Мур). Окончив университет, С. Я. Эфрон так и не смог найти работу в Чехии. Унизительная бедность и надежды на лучшее толкают семью на переезд во Францию. Но появившись в «русском Париже», Цветаева быстро обнаруживает свою чуждость ему. Непримиимые русские эмигранты (вроде семейства Д. С. Мережковского — З. Н. Гиппиус) видят в ней «агента Москвы». После публикации в 1928 году в одной из газет приветствия приехавшему в Париж В. Маяковскому Цветаеву перестают печатать главные эмигрантские издания. Новые стихи, поэмы, мемуарная и автобиографическая проза, критические ста-



*М.И. Цветаева.
Гравюра
на дереве. 1930 (?)*

тьи, как и когда-то в юности, остаются в письменном столе.

Еще в Москве Цветаева написала стихотворение, в котором в очередной раз дала формулу своей судьбы: «Под свист глупца и мещанина смех — / Одна из всех — за всех — противу всех!» («Роландов рог», март 1921).

Все чаще она ощущает одиночество даже в собственном доме. Разлом завершившейся Гражданской войны проходит прямо через ее семью.

Один из героев романтического «Лебединого стана» начинает полемику с автором. Об этом через много лет вспоминала А.С.Эфрон.

«В годы Гражданской войны связь между моими родителями порвалась почти полностью... <...> Пока, по сю сторону неведения, Марина воспевала “Белое движение”, ее муж, по ту сторону, развенчивал его, за пядью

пядь, шаг за шагом и день за днем. <...>

Помню один разговор между родителями вскоре после нашего с матерью приезда за границу:

“...И все же это было совсем не так, Мариночка”, — сказал отец, с великой мукой все в тех же огромных глазах выслушав несколько стихотворений из “Лебединого стана”. “Что же — было?” — “Была братоубийственная и самоубийственная война, которую мы вели, не поддержанные народом; было незнание, непонимание нами народа, во имя которого, как нам казалось, мы воевали. Не “мы”, а — лучшие из нас. Остальные воевали только за то, чтобы отнять у народа и вернуть себе отданное ему большевиками — только и всего. Были битвы за “веру, царя и отечество” и, за них же, расстрелы, виселицы и грабежи”. — “Но были — и герои?” — “Были. Только вот народ их героями не признает. Разве что когда-нибудь жертвами...”» (А.С.Эфрон. «Страницы воспоминаний», 1973).

В тридцатые годы позиция С. Я. Эфрона становится более радикальной. Он активно участвует в движении «возвращенцев», эмигрантов, которые хотели вернуться на родину и тесно сотрудничали с советскими организациями,

включая и тайные, разведывательные. «С<ергей> Я<ковлевич> совсем ушел в Сов<етскую> Россию, — пишет Цветаева чешской знакомой А.Тесковой в октябре 1932 года, — ничего другого не видит, а в ней видит только то, что хочет». В этом порыве отца поддерживают повзрослевшая дочь и даже маленький сын.

Цветаева колеблется. Тоска по родине остается постоянной на протяжении всех ее эмигрантских лет. Ей посвящено множество строк, в том числе замечательное стихотворение-парадокс. Цветаева уговаривает себя в устарелости этого чувства («Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока! / Мне совершенно все равно — / Где — совершенно одинокой // Быть...»), приводит все новые и новые аргументы, но заканчивает стихи многоточием, паузой; у нее просто не хватает слов:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

(«Тоска по родине! Давно...»,
3 мая 1934)

В религиозной философии такие утверждения называют *апофатическими*, в них «отрицания указывают на присутствии Неизреченного, Неограниченного, абсолютной Полноты» (В. Н. Лосский. «Мистическое богословие», 1944). Многоточие заменяет здесь обрывающееся дыхание, крик или рыдание. Простой куст рябины становится для Цветаевой глубочайшим воплощением Родины.

Рябина вообще была для поэта интимным, личным символом, проходящим через все ее творчество.

Но в то же время Цветаева понимала, что вернуться придется не только в страну с другим названием, но и в другое время.

С фонарем обшарьте
Весь подлунный свет!
Той страны — на карте
Нет, в пространстве — нет.

<...>

Той, где на монетах —
Молодость моя —
Той России — нету.
— Как и той меня.

(«Страна», конец июня
1931)

Цветаева может, воодушевившись, написать гимн официальным советским героям и зарифмовать газетные лозунги:

Сегодня — смеюсь!
Сегодня — да здравствует

Советский Союз!
За вас каждым мускулом
Держусь — и горжусь:
Челюскинцы — русские!

(«Челюскинцы! Звук...»,
3 октября 1934)

Но чуть раньше она пишет «Стихи к сыну», где, привычно перебирая и ощупывая слова, договаривается до пророчества.

Да не поклонимся словам!
Русь — прадедам, Россия — нам,
Вам — просветители пещер —
Призывное: СССР, —
Не менее во тьме небес
Призывное, чем: SOS.

Нас родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —
В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —
В Россию — вас, в Россию — масс,
В наш-час — страну! в сей-час — страну!
В на-Марс — страну! в без-нас — страну!

(«Стихи к сыну» 1; январь 1932)

В «Стихах к Чехии» реакция на исторические катаклизмы (фашисты оккупировали любимую страну, вот-вот начнется мировая война) соединяется с ощущением личной безысходности:

О, слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О, Чехия в слезах!
Испания в крови!

О, черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет,

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по теченью спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

(«Стихи к Чехии»,
8; 15 марта — 11 мая 1939)

Цветаева еще славилась челюскинцев как русских людей, но уже понимала, что ее России — нет. Она была готова «Творцу вернуть билет» (это цитата из «Братьев Карамазовых» Достоевского), но еще не знала, что это возвращение произойдет так быстро и будет таким страшным.

Финал оказался скоротечен и трагичен. Катастрофы следовали одна за другой. Родина стала *без-них страной* для всей цветаевской семьи.

Первой в 1937 году уехала в СССР Ариадна Эфрон. Через несколько месяцев, замешанный в политическом убийстве, бежал из Франции С. Я. Эфрон. Когда в июне 1939 года на родину отправилась и Цветаева с сыном, ее не провожал никто.

Семья воссоединилась в подмосковном поселке Болшево. Но уже в августе была арестована А. С. Эфрон, в октябре — С. Я. Эфрон.хлопоты Цветаевой и ее немногих друзей были безуспешными. Она занимается переводами, сни-

мает углы и комнаты в Подмосковье и Москве. Сборник ее оригинальных стихов публиковать отказались.

В августе 1941 года, после начала войны, она вместе с другими писателями была эвакуирована на Урал, в маленькую Елабугу. Поиски работы ни к чему не привели: без ответа осталось даже заявление Цветаевой о приеме посудомойкой в писательскую столовую.

Когда-то она завершила ответы на вопросы анкеты ироничной и гордой фразой: «Жизнь — вокзал, скоро уеду, куда — не скажу». 31 августа 1941 года, оставшись в одиночестве, М. И. Цветаева покончила с собой. Ее могила вскоре затерялась на елабужском кладбище.

Цветаева думала, что уходом спасает сына, поручая его заботам знакомых писателей. Однако Мур ненадолго прежил мать: так и не окончив школу, он успел немного поучиться в Литературном институте, но вскоре оказался на фронте и в 1944 году погиб при неясных обстоятельствах. С. Я. Эфрон был расстрелян после начала войны, о чем Цветаева так и не узнала. Из всей семьи выжить удалось лишь А. С. Эфрон: через много лет она вернулась из заключения, посвятив себя сохранению наследия матери, изданию книг, собиранию материалов, написанию воспоминаний.

«Горька судьба поэтов всех времен; / Тяжеле всех судьба казнит Россию...» — вздохнул когда-то ссыльный декабрист В. К. Кюхельбекер, вспоминая о своих современниках — Рылееве, Грибоедове, Пушкине, Лермонтове («Участь русских поэтов», 1845). Двадцатый век подтвердил эту закономерность.

Судьба М. И. Цветаевой оказалась одной из самых трагических в трагическом веке. Она продолжила ряд великих поэтов, вернувших Творцу билет, и другой ряд — поэтов, могилы которых неизвестны.

основные даты жизни и творчества

1892, 26 сентября (8 октября) — родилась в семье И. В. Цветаева, профессора Московского университета, основателя Музея изящных искусств.

1901—1908 — учится в пансионах и гимназиях Лозанны, Ялты, Москвы (выходит из 8-го класса).

1906 — смерть матери, М. А. Мейн.

1910 — первая книга стихов «Вечерний альбом».

1912 — выходит замуж за С. Я. Эфрона, рождается дочь Ариадна.

1913 — смерть отца.

1917 — 1920 — работа над книгой «Лебединый стан».

1922 — 1939 — жизнь в эмиграции, в Чехии и Франции.

1925 — рождение сына Георгия (Мура).

1926 — переписка с Б. Л. Пастернаком и Р. М. Рильке.

1928 — в Париже издана последняя прижизненная книга «После России».

1939 — возвращение в СССР, арест мужа и дочери.

1941, 31 августа — самоубийство в Елабуге.

Художественный мир лирики Цветаевой

Голос:
безмерность в мире мер

Мы уже говорили, что М. И. Цветаева в наибольшей степени унаследовала пред-

ставление о поэте, о творчестве, характерное для романтической эпохи.

Поэт — высшее воплощение человеческой природы. «...Поэт — прежде всего — СТРОЙ ДУШИ!» (запись 1921). Он наделен божьим даром, который отличает его от обычных людей, он противостоит быту и стремится ввысь, вперед, к какому-то иному бытию. Он подчиняется только вдохновению, стихии, а не земным властям, ожиданиям читателей и критиков. Ежеминутно ощущая свою чуждость миру, он в то же время приносит ему свои дары, оценить которые способно только будущее.

«Путь комет / Поэтов путь», — восклицает Цветаева в первом стихотворении цикла «Поэты» (8 апреля 1923). А в последнем, третьем, стихотворении того же цикла по-своему формулирует непримиримость *поэта* и *толпы*, «певца» и «мира».

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший — сер!

Где вдохновенные хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

(«Что же мне делать, слепцу
и сынку...», 22 апреля 1923)

Тема *поэта и поэзии* занимает у Цветаевой исключительное место. Никто так много не писал о творчестве, о своих современниках и предшественниках как в прозе, так и в стихах. Цветаева выпускает целую книгу (правда, небольшую) «Стихи к Блоку» (1922), пишет циклы «Стихи к Ахматовой» (1916), «Стихи к Пушкину» (1931), посвящает стихи Мандельштаму, Пастернаку, Маяковскому, Есенину, Волошину, воспекает письменный стол («Стол», 1933 — 1935), Музу и другие атрибуты поэтического ремесла («Ремесло», 1923 — заглавие одной из ее книг).

Находя для каждого индивидуальное определение (Блок — *нежный призрак, рыцарь без укоризны*; Ахматова — *муза плача*; Маяковский — *архангел-тяжелоступ, певец площадных чудес*), Цветаева включает их в высокий круг, сонм настоящих поэтов, где вместе с ними оказываются и скромный эмигрант Н. П. Гронский, и погибший на эшафоте поклонник французской монархии А. Шенье.

В стихах и прозе Цветаева создает образ некоего братства, где все подлинные творцы, великие и малые, далекие и близкие перекликаются, аукаются, делают общее дело.

Адресаты посвящений не всегда отвечали Цветаевой взаимностью. «Там жили поэты, — и каждый встречал / Другого надменной улыбкой» (А. Блок. «Поэты», 24 июля 1908). В цветаевских стихах А. А. Ахматову, например, смущала экзальтированность, дисгармоничность, воспринимаемая как безвкусица. Как уже говорилось, расположение к Маяковскому привело Цветаеву к разрыву со многими эмигрантами, но со стороны поэта Революции ее поэзия вызывала упреки в классовой чуждости. Романтическую безудержность и беспредельность ее отношения к миру часто не понимали как близкие, так и соратники-поэты.

Но они были одним из главных свойств цветаевского таланта, цветаевского дара. Любую затронутую тему Цветаева выводила за пределы обыденности, превращала в грандиозную гиперболу.

Любимая Москва — не город, а *град*: дивный, мирный, нерукотворный, огромный странноприимный дом; вокруг него — облака и червонные купола: их звон — гром и прибой, Иверская часовня — звездный золотой ларчик («Стихи о Москве», 1916).

В одном из последних стихотворений «Лебединого стана» плач Ярославны слышится через столетия, теперь она рыдает по погибшим участникам Белого похода:

Вопль стародавний,
Плач Ярославны —
Слышите?
С башенной выщечки
Неперерывный
Вопль — неизбывный:
— Игорь мой! Князь
Игорь мой! Князь
Игорь!

(«Плач Ярославны»,
5 января 1921)

Любовь тоже воспринимается лирической героиней как событие, происходящее на глазах всего мира, в котором участвует природа, которая вписывается в мироздание.

«С этой горы, как с крыши / Мира, где в небо спуск. / Друг, я люблю тебя свыше / Мер — и чувств» («С этой горы, как с крыши...», 30 августа 1923); «На льдине — / Любимый, / На мине — / Любимый, / На льдине, в Гвиане, в Геенне — любимый» («Стихи сироте», 4; 5 — 6 сентября 1936).

На сопоставлении любви с природными стихиями, выраженном в традициях народной песни, с помощью синтаксического параллелизма, строится одно из лучших цветастых стихотворений.

Мировое началось во мгле кочевье:
Это бродят по ночной земле — деревья,
Это бродят золотым вином — грозди,
Это странствуют из дома в дом — звезды,
Это реки начинают путь — вспять!
И мне хочется к тебе на грудь — спать.

(«Мировое началось во мгле кочевье...»,
14 января 1917)

Такова счастливая любовь. Но и равнодушие любимого оборачивается вселенской катастрофой, которая настигает всех женщин земли:

Вчера еще в глаза глядел,
А нынче — все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, —
Все жаворонки нынче — вороны!
Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»

(«Вчера еще в глаза глядел...»,
14 июня 1920)

Обычный пейзаж, композиционно развертываясь в стихотворении, тоже часто разрастается у Цветаевой до космических масштабов.

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена,
Зеленее, чем плесень на чане!
Зелена, значит лето в начале,
Синева — до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей! —

начинает поэт позднее стихотворение, работа над которым заняла четыре с половиной года. Бузина меняет цвет и превращается в мелкие бусы цвета запекшейся крови. Потом ее казнят, и она становится черной и одинокой («Возле дома, который пуст, / Одинокий бузинный куст»). Наконец, в последней строфе поэтическая мысль делает очередной скачок, и бузина оказывается одним из символов — болезнью века.

Бузина багрова, багрова!
Бузина целый край забрала
В лапы. Детство мое у власти.
Нечто вроде преступной страсти,
Бузина, меж тобой и мной.
Я бы века болезнь — бузиной
Назвала...

(«Бузина», 11 сентября 1931 —
21 мая 1935)

От приметы весеннего пейзажа до пугающего символа, от сада к миру — такова в этом стихотворении судьба обыкновенного кустарника.

Главной своей работой в 1920-е годы Цветаева считает поэмы. Даже заглавия большинства из них обобщенны, масштабны, связаны со стихиями и символами: «На красном коне», «Поэма Горы», «Поэма Конца», «С Моря», «Попытка комнаты», «Лестница», «Поэма Воздуха».

И в гражданских, и в личных темах Цветаева исповедует единый поэтический принцип: грандиозность, безмерность, беспредельность. Для ее поэзии характерна *разговорная интонация*, переходящая в интонацию *ораторскую*. Неслучайно она ощущала родство со столь же громогласным Маяковским.

Любовь к мужчине, родине, поэзии Цветаева доводит до предела, испытывает на излом. Она — поэт восклицательных знаков, форсированного голоса, крика, стога. Поэтический голос Цветаевой, говорил И. А. Бродский, был *голосом трагедии*.

Путь: поэтика быта и поэтика слова

Но к подобной манере и такой картине мира Цветаева пришла не сразу. «Не вправе

судить поэта тот, кто не читал каждой его строки. Творчество — преимущество и постепенность. <...> Хронология — ключ к пониманию», — афористично сформулировала она в одной из статей («Поэт о критике», 1926). Ее ранние, юношеские стихотворения более спокойны, гармоничны, связаны не с говорным, а с напевным стихом. В 1913 году, издавая лучшие стихи из двух первых книг под одной обложкой, Цветаева сопровождает их программным предисловием, своеобразным стихотворением в прозе, которое определяет ее творческие задачи.

«Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен.

Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! <...>

Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» (*Предисловие к сборнику «Из двух книг», 1913*).

Призыв запечатлеть разнообразные подробности бытия напоминает появившиеся в это же время манифесты акмеистов. Но психологическая выделенность вещей в поэзии Ахматовой или культурный контекст, в который включены вещи у Мандельштама, размывается потоком цветаевской страстности. На первом плане в цветаевских стихах оказывается все-таки не мир, а *лирическая героиня*. *Дневник* (личное повествование) для поэзии Цветаевой важнее, чем *летопись* (рассказ о событиях общезначимых). Описывая счастливые, милые подробности девичьей жизни, Цветаева одновременно создает ощущение драматизма бытия, связанного с вечными темами — одиночества, любви, времени, смерти.

Я сегодня всю ночь не усну
От волшебного майского гула!
Я тихонько чулки натянула
И скользнула к окну.

Я — мятежница с вихрем в крови,
Признаю только холод и страсть я.
Я читала Бурже: нету счастья
Вне любви!

(«Гимназистка»)

В лирическом дневнике Цветаева не только фиксирует жизнь, но и размышляет о ней. Ее стихи, как правило, стремятся к четкой формулировке, афоризму, венчающему строфу или все произведение. Через много лет Цветаева вспоминала разговор с близким к акмеистам поэтом М. А. Кузминым. «Ведь все ради этой строки написано?» — спрашивает она, процитировав одно из стихотворений Кузмина. «Как всякие стихи — ради последней строки. — Которая приходит первой. — О, вы и это знаете!» («Нездешний вечер», 1936).

День был невинен, и ветер был свеж.
Темные звезды погасли.
— Бабушка! Этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от Вас ли?..

(«Бабушке», 4 сентября 1914)

О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты
Закон звезды и формула цветка.

(«*Стихи растут, как звезды и как розы...*»,
14 августа 1918)

Предстало нам — всей площади широкой! —
Святое сердце Александра Блока.

(«*Блоку*», апрель 1920)

Финальных афоризмов много в ранних стихах Цветаевой. После революции, во время работы над «Лебединым станом», в поэтике Цветаевой происходят важные изменения. «День лирического дневника сжимается до момента, впечатление — до образа, мысль — до символа, и этот центральный образ начинает разворачиваться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться» (М. Л. Гаспаров. «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова», 1982).

Подобные изменения, продолжает анализ М. Л. Гаспаров, резко меняют и саму структуру, построение стиха.

«Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец... <...> Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучающий поэта образ (например, «Наклон»), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность».

Действительно, в стихотворении «Маяковскому» (18 сентября 1921), сравнив в первой строфе поэта с архангелом-тяжелоступом, Цветаева продолжает нанизывать сходные метафорические определения: «Он возчик и он же конь, / Он прихоть и он же право», «певец площадных чудес», «гордец чумазый». Завершается этот метафорический ряд оксюморонным соединением прежних определений: «Здорово, булыжный гром! / Зевнул, козырнул — и снова / Оглоблей гребет — крылом / Архангела ломового». Поэт оказывается одновременно архангелом и ломовой лошадью, его крыло — одновременно веслом и оглоблей.

Цветаева поэтически весело и радостно играет с миром, видя в нем все новые и новые метафорические подобия поэту. Причем эти метафоры не случайны, а точны, они передают суть поэзии Маяковского: городскую тематику, тя-

желовесность и живописность, соединение земного и небесного.

В первом стихотворении цикла «Стихи к Блоку» (всего в него входит около двадцати текстов) метафорический ряд меняется.

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ.
Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

Имя твое — ах, нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток.
С именем твоим — сон глубок.

(«Стихи к Блоку»,
1; 15 апреля 1916)

Блоковские образы холода (льдинка, снег, ледяной глоток, нежная стужа), бешеной скачки (серебряный бубенец, легкое щелканье ночных копыт), любовного свидания (поцелуй в глаза, поцелуй в снег) растворяются в тексте Цветаевой, создавая в совокупности — уже совсем иной, чем в стихах Маяковскому — образ поэтического мира.

В этюде из двух стихотворений «Молодость» (18 — 20 ноября 1921) сохраняется принцип «нанизывания уточнений», но сами уточнения опять приобретают особый эмоциональный смысл в соответствии с заявленной темой прощания с молодостью. Молодость здесь «сапожок непарный», «ноша и обуза», «морока», «лоскуток кумашный» (кумачовый, красный. — И.С.), «голубка смуглая», «шалая», «золотце мое». В этом стихотворении перебор

определений не обрывается и не уходит в бесконечность, а увенчивается обычным для ранней Цветаевой афоризмом-парадоксом:

Неспроста руки твоей касаюсь,
Как с любовником с тобой прощаюсь.
Вырванная из грудных глубин —
Молодость моя! — Иди к другим!

Однако в стихах Цветаевой уточнение имеет и другой характер: поэт ищет подобия центральному понятию, теме уже не в мире, а в языке. *Поэтика быта* превращается в *поэтику слова*.

Проследим композиционное развертывание в стихотворении «Рас — стояние: версты, мили...» (24 марта 1925). Уже в первой строфе слово-тема разделено, разрублено, для того чтобы пристальнее всмотреться в него, увидеть в нем новые смыслы:

Рас — стояние: версты, мили...
Нас рас — ставили, рас — садили,
Чтобы тихо себя вели
По двум разным концам земли.

И дальше Цветаева вспоминает начинающиеся с той же приставки глаголы, всякий раз обнаруживая в них близкий волнующей ее теме смысл. Мотив *расставания*, невозможности общения родных людей последовательно проводится через все стихотворение.

Переключки, *звуковые метафоры* превращают разные слова в своеобразный синонимический ряд: *расставили* — *рассадили* — *расклеили* — *распаяли* — *рассóрили* — *рассорíли* — *расслоили* — *расселили* — *расстроили* — *растеряли* — *рассовали* — *разбили*.

Подобными звуковыми метафорами Цветаева завершает уже цитированные «Стихи к сыну»: «В наш-час — страну! в сей-час — страну! / В на-Марс — страну! в без-нас — страну!»

Ранние стихи Цветаевой своей предметностью были похожи на акмеистские. Словесная, филологическая игра в поздних стихотворениях напоминает футуристов. Однако поэт не упивается заумью (как Крученых), а обнаруживает смысл даже в фонетике и грамматике (как Хлебников и Маяковский).



Но любившая Пушкина больше всех других поэтов, Цветаева и в юности, и позднее знала прелесть простого слова, прямо и точно выраженного чувства (простые слова, «автологическая лирика» — самое сложное, высший пилотаж в поэзии: здесь глубина, естественность эмоции не заслоняется тропами и фигурами).

Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может — пьют вино,
Может — так сидят.
Или просто — рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть окно такое.

(«Бессонница»,
10; 23 декабря 1916)

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина —
Судьбина

Горькая.
Рябина —
Седыми
Спусками...
Рябина!
Судьбина
Русская.

(«Рябину...»,
1934)

В этом коротком стихотворении (всего двенадцать слов, каждое из них выделено в стих) едва ли не каждое слово перекликается с другими. Бытовая картинка (рубят куст рябины) становится для поэта символом ее собственной судьбы (рябина, как мы уже говорили, была «личным» деревом поэта), человеческой «судьбины горькой» и всей «судьбины русской».

Меняясь, Цветаева сохраняла основы романтического мировоззрения, его противопоставление искусства и жизни. Искусство было для поэта и оправданием жизни, и защитой от нее.

«Я не люблю жизни как таковой, — признавалась она чешской подруге, — для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес, — только преображенная, т. е. — в искусстве. Если бы меня взяли за океан — в рай — и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая» (А. А. Тесковой, 30 декабря 1925).

Цветаева начинала с поэтизации быта. Когда же быт оказался таким, что его стало невозможно поэтизировать, она отказалась от жизни.

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный...

(«Пора снимать янтарь...»,
февраль 1941)

Четверостишие-набросок — одно из последних, написанных М. И. Цветаевой в любимой и неприветливой Москве. Дальше были война, эвакуация, Елабуга, ощущение безвыходности и «возвращение билета» Творцу.

- Т** 1. Какими были детство и юность Цветаевой? Кому из поэтов Серебряного века она оказывается близка?
2. Каковы цветаевские культурные интересы и предпочтения? Как они отразились в ее творчестве?
3. Как назывался первый стихотворный сборник Цветаевой? Какое важное свойство ее поэзии отразилось в нем?
4. Что вам известно о судьбе Цветаевой и ее семьи во время революции? Каким был взгляд поэта на российскую современность в книге «Лебединый стан»?
5. Почему Цветаева чувствовала себя одинокой в эмиграции? Каково было ее отношение к событиям, происходившим в СССР?
6. Какие особенности поэзии Цветаевой роднят ее с романтизмом? Какие свойства цветаевской поэзии сближают ее с акмеизмом и футуризмом?
7. Какие темы и мотивы оказываются главными, доминирующими в поэзии Цветаевой?

- !** 8. Как уже говорилось в тексте главы, Цветаева ценила многих своих современников и посвящала им стихи и воспоминания. В то же время для нее характерна стойкая неприязнь к Чехову.

«Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства», — признается она Б. Л. Пастернаку (1 июля 1926).

«И, 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», — соединяет она похвалу и упрек в письме эмигрантскому поэту Дону Аминадо (31 мая 1938).

Как бы вы ответили на вопрос: «Почему Цветаева не любила Чехова?» Не проявляются ли в этой нелюбви какие-то важные особенности ее мировоззрения? (Напомню, что к Чехову сложно относились также Ахматова и Мандельштам.)

9. В заметке для книги «Земные приметы» (1919) Цветаева признается: «Две любимые вещи в мире: песня — и формула». Как эти «любимые вещи» проявляются в ее стихах?
10. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, процитированным в тексте главы, развитие поэзии Цветаевой шло от *поэтики быта* к *поэтике слова*. Найдите в сборнике Цветаевой тексты, наиболее наглядно иллюстрирующие поэтику быта и поэтику слова.
11. В поэзии Цветаевой часто используются *звуковые метафоры*. Что это такое? Чем они отличаются от обычных метафор, тропов? Найдите в сборнике Цветаевой стихотворения, где этот прием проявляется особенно очевидно.
12. Цветаева была московским поэтом, в то время как Ахматова и Мандельштам — поэтами Петербурга. Попробуйте сравнить какой-либо текст из «Стихов о Москве» Цветаевой с петербургскими стихами Ахматовой и Мандельштама. Напишите сочинение-миниатюру «Москва Цветаевой и Петербург Ахматовой (Мандельштама)».
13. В ахматовском цикле «Венок мертвым» Цветаевой посвящены два стихотворения. Прочитайте одно из них.

НАС ЧЕТВЕРО

Комаровские наброски

Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены.
О. М.

Таким я вижу облик Ваш и взгляд.

Б. П.

О, Муза Плача...

М. Ц.

...И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага.

Духом, хранителем «места сего»
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить — это только привычка.
Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная, свежая ветвь бузины...
Это — письмо от Марины.

(1961)

Попробуйте определить, какие стихи использованы Ахматовой в качестве эпиграфов. По какому принципу она объединяет поэтов? Почему письмом от Марины оказывается ветвь бузины?

литература для дополнительного чтения

Бродский И.А. О Цветаевой. — М., 1997.

Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. (Любое издание.)

Павловский А.И. Куст рябины: О поэзии М. Цветаевой. — Л., 1989.

Швейцер В.А. Марина Цветаева. — М., 2002. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Борис Леонидович

Пастернак

(1890—
1960)



Вечное детство:
выбор судьбы

За то, что дым сравнил с Лаокооном,
Кладбищенский воспел чертополох,
За то, что мир наполнил новым звоном
В пространстве новом отраженных
 стрóf, —

Он награжден каким-то вечным
 детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

(«Поэт», 19 января 1936)

Стихи А. А. Ахматовой называются «Поэт», но имеют в виду не обобщенный образ, а вполне конкретного ее современника. Ахматова отмечает необычность, смелость тропов (сравнение дыма с Лаокооном), оригинальную интонацию стиха (*новый звон*) и связывает их с личностью поэта (*вечное детство*). В быту такое свойство называют инфантильностью и оценивают отрицательно. Но для Поэта оно было принципиальным и звучало совсем в ином контексте. «Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить. <...> Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело

наших сердец, пока мы дети» («Охранная грамота», часть первая, гл. 2, 1931).

Он был награжден вечным детством, чтобы стать поэтом.

Борис Леонидович Пастернак родился 29 января (10 февраля) 1890 года в Москве в семье художника Л. О. Пастернака. Отец Пастернака был близко связан с передвижниками, преподавал в Академии художеств, занимался не только живописью, но и рисунком, книжной графикой. Наиболее известны его иллюстрации к роману Л. Н. Толстого «Воскресение», во время работы над которыми художник часто встречался с писателем. В автобиографическом очерке, подводящем жизненные итоги, Пастернак вспоминал ночь, когда он вдруг проснулся «от сладкой и щемящей муки», закричал и заплакал «от тоски и страха», был вынесен матерью из детской в гостиную и увидел там старика, образ которого пронес через всю жизнь.

«Эта ночь, — заключает Пастернак, — межевою вехой пролегла между беспамятством младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого» («Люди и положения», гл. «Младенчество», 1956 — 1957).

Реальная сцена приобретает в изложении поэта символический характер. У кроватки четырехлетнего ребенка оказались не только родители, но и Лев Толстой. «Боренька знал, когда проснуться», — любовно-иронически комментировала этот эпизод А. А. Ахматова.

В насыщенной культурным кислородом атмосфере обращение к творческой профессии было неизбежно. Но ее поиск и выбор были для Пастернака довольно долгими и мучительными, внешне — движением от одной случайности к другой.

Естественно, он с детства много рисовал, к чему отец относился спокойно, не мешая сыну, но и особенно не поддерживая его: «Если человеку дано быть художником, его хоть палкой бей, а он им станет».

В 1903 году дачным соседом семейства Пастернаков оказалась еще одна знаменитость, композитор-модернист А. Н. Скрябин (1871/72 — 1915), который во время частых прогулок «спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловечество,

аморализм, ницшеанство». Новый кумир заслонил прежние привязанности. «Судьба моя была решена, путь правильно избран. Меня прочили в музыканты...» («Люди и положения», гл. «Скрябин»).

Все оставшиеся гимназические годы (1903 — 1908) Пастернак упорно занимается музыкой, но отсутствие абсолютного слуха и недостаточные технические навыки (свойства отнюдь не обязательные для профессионального композитора) заставляют его думать, что его музыка «неудобна судьбе и небу». Из сложной ситуации был найден самый радикальный выход. «Музыку, любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог, я вырвал из себя, как расстанутся с самым драгоценным».

В университет Пастернак поступает уже на философский факультет, надеясь обрести в «любомудрии» новое призвание. «Философией я занимался с основательным увлечением, предполагая где-то в ее близости зачатки будущего приложения к делу» («Охранная грамота», часть первая, гл. 7). Целый семестр Пастернак проводит в Германии, со времен Гегеля и Канта считавшейся философским центром Европы, в старинном университете города Марбурга, где когда-то учился Ломоносов. Профессор Герман Коген, последователь Канта, «гениальный» (определение Пастернака) философ интересовался его планами и советовал обосноваться на Западе. Но недоучившийся философ уже «основательно занялся стихописанием» и пережил страстную и несчастную любовь. Он уезжает из Марбурга, решив снова резко изменить жизненные планы: «Вагон шатало на стремительном повороте, ничего не было видно. Прощай, философия, прощай, молодость, прощай, Германия!» Памятью о городе остались не только мемуарные страницы, но и замечательное стихотворение «Марбург» (1916, 1928), которое Пастернак многократно редактировал, возвращаясь к нему всю жизнь.

Последние университетские экзамены были сданы в мае 1913 года. Ощущения человека, с порога университета вступающего в неизвестную пугающую жизнь, через много лет Пастернак передаст герою неоконченной «Повести» (1929).

«Много-много чего оказалось вдруг за плечами у Сережи, когда с последнего благополучно сданного экзамена он, точно без шапки, вышел на улицу и, оглушенный случившимся, взволно-

ванно осмотрелся кругом. <...> Сережа оглянулся. За оградой, в одном из серейших и самых слабостойных фасадов, праздно и каникулярно тяжелела дверь, только что тихо затворившаяся за двенадцатью школьными годами. Именно в эту минуту ее замуровали, и теперь навсегда».

Пастернак так и не забрал из университетской канцелярии диплом кандидата философии. Накануне экзаменов в альманахе «Лирика» были опубликованы его первые стихи. Так что экзамены сдавал не будущий философ, а наконец выбравший свою судьбу начинающий поэт.

В начале 1910-х годов, как мы помним, символизм претерпевает кризис и молодые поэты выбирают новые пути, создают новые литературные группы. «Одни шли в футуризм, другие — в акмеизм», — вспоминала А. А. Ахматова.

Волею судьбы Пастернак «уходит» в футуризм, однако не в петербургский эго-вариант, где царил «гений Игорь Северянин», и даже не в шумную московскую группу, главными фигурами которой были Хлебников и Маяковский. В 1914 году Пастернак вместе с молодыми поэтами С. П. Бобровым и Н. Н. Асеевым образует группу «Центрифуга».

Однако вкусы поэта были очень далеки от футуристских лозунгов. Пастернак не разделял будетлянских идей «слова как такового», нигилистского отношения к традиции и, напротив, восторженного отношения к машине. Его интересовали не будущее, а настоящее, не слово, а предмет, не заумь, а смысл.

«...Моя постоянная забота обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. <...> Мне ничего не надо было от себя, от читателей, от теории искусства. Мне нужно было, чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался весь Врестский, ныне Белорусско-Балтийский, вокзал», — говорил Пастернак позднее («Люди и положения», гл. «Перед Первой мировой войною»).

Такая установка, конечно, больше похожа на характерные для акмеизма предметность, вещизм. Неслучайно спутником-соперником Пастернака в поэзии на долгие годы станет А. А. Ахматова. В посвященном ей стихотворении Пастернак отметит *прозы пристальной крупницы* в ее первых

книгах («Анне Ахматовой», 1929), а в стихотворении-послесловии к своей главной книге «Сестра моя — жизнь» откроет *всесильного бога деталей* («Давай ронять слова...», 1917).

Поход Пастернака в футуризм был, в общем, случайным, но там он столкнулся с поэтом, заставившим его в очередной раз задуматься о своем пути и уточнить ориентиры, теперь уже в поэзии.

Летом 1914 года на одной из враждебных встреч, где выяснялось, кто более футуристичен, Пастернак познакомился с Маяковским и на следующий день на московском бульваре услышал в авторском чтении трагедию «Владимир Маяковский». Этот день, как и «толстовскую» ночь, Пастернак запомнил на всю жизнь.

«Вернувшись в совершенном потрясении тогда с бульвара, я не знал, что предпринять. Я сознавал себя полной бездарностью. <...> Если бы я был моложе, я бросил бы литературу. Но этому мешал мой возраст. После всех метаморфоз я не решился перепределяться в четвертый раз» («*Охранная грамота*», часть третья, гл. 11).

Результатом сознательного ухода от «совпадений» с Маяковским стала «неромантическая поэтика» второго сборника Пастернака «Поверх барьеров» (1917). В год, когда этот сборник появился, почти полностью была создана книга, которую не мог бы написать уже никто — «Сестра моя — жизнь».

В книге, построенной, подобно ахматовским сборникам, как *лирический роман*, драматическая история любви (девушка, которой посвящены стихи, вышла замуж за другого) превращается в грандиозное, космическое событие. Исторические революции, которыми начался и закончился 1917 год, растворяются в стихийных митингах природы, становятся частью революции в мироздании.

«Заразительная всеобщность <...> стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясно видящим и одушевленным» («*Люди и положения*», гл. «Сестра моя — жизнь»).

Создавшему эту замечательную метафору поэту (она используется и в романе «Доктор Живаго») предстояло жить и в реальной истории Настоящего Двадцатого Века.

**Второе рождение:
вакансия поэта**

Переломившая жизнь страны русская революция была рубежом для всех ее граждан. Вопрос «*Принимать или не принимать?*» стоял перед каждым, но особенно остро — перед интеллигентами, людьми культуры, писателями, которые не могли промолчать, но неизбежно должны были выявить свое отношение в творчестве, в слове. Пастернак принял революцию, услышал ее музыку, как Блок или Маяковский. Но свойства характера и обстоятельства (юношеская травма избавила его от необходимости военной службы во время мировой войны и революции) сделали его не участником, а заинтересованным свидетелем, наблюдателем событий.

В конце 1917 года Пастернак возвращается в Москву с пермского завода, где два года проработал конторщиком, и переживает в городе все «прелести» послереволюционной разрухи.

«Зимой 1919 г. встреча на Моховой. Вы несли продавать Соловьева (?) <29-томную “Историю России с древнейших времен” историка С. М. Соловьева> — “потому что в доме совсем нет хлеба”. — “А сколько у Вас выходит хлеба в день?” — “5 фунтов”. — “А у меня 3”. — “Пишете?” — “Да (или нет, не важно)”. — “Прощайте”. — “Прощайте”», — вспоминала только что уехавшая за границу М. И. Цветаева встречу с Пастернаком в письме к нему (29 июня 1922). И потом словно подводила итог, давала конспект этой встречи: «Книги. — Хлеб. — Человек».

В лихие времена человеку помнятся, его радуют и спасают самые простые вещи: *книги, хлеб, другой человек*. В отличие, например, от Блока Пастернак переносит бытовые трудности легко, с весельем и отвагой: он моложе на десятилетие, он слышит новую музыку, которую уже не воспринимает автор «Двенадцати».

«А ужасная зима была здесь в Москве, — рассказывает он одному из знакомых о зиме 1920 года. — Открылась она так. Жильцов из нижней квартиры погнало Изобразительный Отдел вон; нас, в уваженье к отцу и ко мне, пощадили, выселять не стали. Вот

мы и уступили им полквартиры, уплотнились. Очень, очень рано, неожиданно рано выпал снег, в начале октября зима установилась полная. Я словно переродился и пошел дрова воровать у Ч. К. по соседству. Так постепенно сажень натаскал. И еще кое-что в том же духе. — Видите, вот и я — советский стал. Я к таким ужасам готовился, что год мне, против ожиданий, показался сносным и даже счастливым — он протек “еще на земле”, вот в чем счастье» (Д.И.Петровскому, 6 апреля 1920).

В следующем году отец Пастернака вместе с женой и двумя дочерьми получил разрешение на командировку в Германию. В Россию он больше не вернулся. Пастернак после уплотнения на много лет остался жильцом единственной комнаты в отцовской квартире, бывшей когда-то мастерской.

В 1922 году он и сам получает разрешение на поездку за границу, вновь посещает Марбург, переиздает в Берлине появившуюся сначала в Москве книгу «Сестра моя — жизнь». В обзоре мэтра символизма В. Я. Брюсова он вместе с Маяковским упоминается в числе поэтов-футуристов, значение которых выходит далеко за пределы одной школы.

«Стихи Пастернака удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому, потому что пытались схватить самую суть его поэзии. Стихи Б. Пастернака сразу производят впечатление чего-то свежего, еще небывалого: у него всегда своеобразный подход к теме, умение все видеть по-своему» («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», 1922).

В это же время Пастернак пишет стихотворение (первоначальное его заглавие — «Поэты»), в котором создает образ маленькой группы, горстки единомышленников, несущихся куда-то в неизвестное будущее по бушующей стране:

Нас мало. Нас, может быть, трое
Донецких, горючих и адских
Под серой бегущей корою
Дождей, облаков и солдатских
Советов, стихов и дискуссий
О транспорте и об искусстве.



Мы были людьми. Мы эпохи.
Нас сбило и мчит в караване,
Как тундру под тендера вздохи
И поршней и шпал порыванье.
Слетимся, ворвемся и тронем,
Закружимся вихрем вороньим,
И — мимо! — Вы поздно поймете.
Так, утром ударивши в ворох
Соломы — с момент на намете, —
След ветра живет в разговорах
Идущего бурно собранья
Деревьев над кровельной дранью.

(«Нас мало..Нас, может быть,
трое...»,
1921)

Множество конкретных деталей, природных и исторических, связаны в три строфы-периода, ритмически все более быстрые, динамичные. Увенчивается это лихорадочное движение образом-кентавром, объединяющим вечную природу и революционную историю: бурное *собрание деревьев* над крышей деревенского дома.

Под загадочной птицей-тройкой Пастернак подразумевал Маяковского, себя и Асеева. Но через несколько лет он изменил или расширил состав группы, послав М. И. Цветаевой книгу «Темы и вариации» (1923), в которую было включено это стихотворение, с надписью: «Несравненному поэту Марине Цветаевой, “донецкой, горючей и адской...”».

В 1931 году стихотворение, обращенное к Б. Пильняку, Пастернак заканчивает сразу всем запомнившимся афоризмом:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

(«Иль я не знаю, что в потемки
тычась...»)

Его объяснение предложил сам поэт: «Смысл строчки “Она опасна, если не пуста” — она опасна, когда не пустует (когда занята)».

Опасность поэтической вакансии, вероятно, можно понимать двояко. Поэт опасен для власти: он может *истину с улыбкой говорить* как царям, так и генеральным секретарям. Но эта истина, выраженная в слове, может быть опасна уже для него самого, что подтвердили судьбы современников Пастернака.

Сразу после смерти Маяковского вакансию первого поэта советской эпохи пытаются передать именно Пастернаку. На Первом съезде советских писателей (1934) его высоко оценивает в «установочном» докладе Н. И. Бухарин, поэт сидит в президиуме рядом с М. Горьким и тоже произносит речь. На антифашистский конгресс в Париже (1935) его посылают по просьбе зарубежных писателей и по правительственному указанию: Б. Л. Пастернак и И. Э. Бабель были самыми известными в Европе писателями СССР.

С одной стороны, поэт тяготится подобной жизнью. «Я человек несвободный, нештатский. Я — частица государства, солдат немногочисленной армии...» — признается он живущей за границей знакомой (Р. Н. Ломоносовой, 7 июня 1926). С другой — как честно выполняющий свой долг солдат, он принимает социальный заказ, но по-иному, чем Ма-

яковский, всегда наполняя его глубоко индивидуальным, личным содержанием.

Во второй половине 1920-х годов Пастернак сочиняет две поэмы на исторические сюжеты, приуроченные к десятилетию Октябрьской революции: «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» (обе — 1926). Лирическим центром первой стали главы «Детство» и «Отцы»: «Повесть наших отцов, / Точно повесть / Из века Стюартов, / Отдаленней, чем Пушкин, / И видится / Точно во сне». (Здесь Пастернак и сравнил клубы дыма с Лаокооном: именно это сравнение, а не тема, так понравилось и запомнилось А. А. Ахматовой.)

Описание моря в главе «Морской мятеж» оказалось настолько мощным, что заслонило картину московского вооруженного восстания в главе «Москва в декабре».

Приедается всё.
Лишь тебе не дано примелькаться.
Дни проходят,
И годы проходят,
И тысячи, тысячи лет.
В белой рьяности волн,
Прячась
В белую пряность акаций,
Может, ты-то их,
Море,
И сводишь, и сводишь на нет.

Ты на куче сетей.
Ты курлычешь,
Как ключ, балагурия,
И, как прядь за ушком,
Чуть щекочет струя за кормой.
Ты в гостях у детей.
Но какую неслыханной бурей
Отзываешься ты,
Когда даль тебя кличет домой!

Это — один из лучших морских пейзажей в русской поэзии.

Во второй поэме образ идеального героя, борца и правдолюбца Шмидта предстал не столько объективным изображением, сколько маской лирического героя Пастернака.

В поэме «Высокая болезнь» (1923, 1928) Пастернак обращается к образу Ленина, но рисует его портрет не в монументально-плакатной манере Маяковского, а в *человеческом измерении*, в потоке больших и малых подробностей, в психологической противоречивости и загадочности. Это изображение опиралось на личные впечатления: в декабре 1921 года Пастернак присутствовал на IX съезде Советов, где Ленин выступал с докладом. В январе 1924 года Пастернак вместе с Мандельштамом в похоронной очереди прошел мимо ленинского гроба.

Чем мне закончить мой отрывок?
Я помню, говорок его
Пронзил мне искрами загрибок,
Как шорох молнии шаровой.
Все встали с мест, глазами втуне
Обшаривая крайний стол,
Как вдруг он вырос на трибуне,
И вырос раньше, чем вошел.
Он проскользнул неуследимо
Сквозь строй препятствий и подмог,
Как этот в комнату без дыма
Грозы влетающий комок.

<...>

Он был как выпад на рапире.
Гонясь за высказанным вслед,
Он гнул свое, пиджак топыря
И пяля передки штиблет.
Слова могли быть о мазуте,
Но корпуса его изгиб
Дышал полетом голой сути,
Прорвавшей глупый слой лужги.
И эта голая картавость
Отчитывалась вслух во всем,
Что кровью былей начерталось:
Он был их звуковым лицом.

<...>

Столетий завистью завистлив,
Ревнив их ревностью одной,
Он управлял теченьем мыслей
И только потому — страной.

Заканчивается «Высокая болезнь» предсказанием-про-
рочеством:

Я думал о происхожденьи
Века связующих тягот.
Предвестьем льгот приходит гений
И гнетом мстит за свой уход.

«Гнет» в тридцатые годы резко усиливается. Завершение больших замыслов, смерть Маяковского, которую Пастернак пережил очень тяжело, совпали с новой, сталинской, революцией, взорвавшей едва устоявшуюся жизнь СССР.

«В начале тридцатых годов было такое движение среди писателей — стали ездить по колхозам, собирать материалы для книг о новой деревне. Я хотел быть со всеми и тоже отправился в такую поездку с мыслью написать книгу, — вспоминал Пастернак через много лет. — То, что я там увидел, нельзя выразить никакими словами. Это было такое нечеловеческое, невообразимое горе, такое страшное бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел. Целый год я не мог спать» (З.А. Масленникова. «Портрет Бориса Пастернака», запись 17 августа 1958).

Пастернак постепенно перестает жить «заодно с правопорядком». В 1936 году в стихотворении «Художник» он еще вспомнит о Сталине: «За древней каменной стеной / Живет не человек — деянье: / Поступок ростом в шар земной», — но назовет это последней попыткой «жить думами времени и ему в тон». По словам самого поэта, «единение с временем перешло в сопротивление ему». Из спутника, сочувствующего новой власти, Пастернак превращается в голос уходящего поколения, защитника старой русской интеллигенции.

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены, и сойду.
Здесь места нет стыду.
Я не рожден, чтоб три разá
Смотреть по-разному в глаза.
Еще двусмысленней, чем песнь,
Тупое слово — враг.

(«Высокая болезнь»,
1923, 1928)

В тридцатые годы, когда идут аресты, повсеместно отрываются от родных, писатели подписывают многочисленные письма, осуждающие «врагов народа» и одобряющие репрессии, Пастернак хлопочет за арестованных родственников Ахматовой, за Мандельштама. После отказа подписать одно коллективное письмо-осуждение он сам ожидает ареста. Но ему повезло. Согласно легенде, Сталин приказал оставить в покое этого «небожителя».

В 1936 году Пастернак поселился на даче в писательском поселке Переделкино. В это время он много занимается переводами, потому что его оригинальные произведения почти перестают публиковать. Благодаря Пастернаку на русском языке заговорили многие герои Шекспира, гетевские Фауст и Мефистофель.

В конце войны, в ожидании великой победы и в надежде на лучшее будущее страны после пережитых трагедий, Пастернак начинает работу над прозаическим произведением, которое рассматривает как итог творческого пути, *книгу жизни*.

**Главная книга:
двойная жизнь**

Пастернак всю жизнь мечтал писать не только стихи, но и прозу. Первые его прозаические опыты появляются еще в 1920-е годы. Он часто говорит о замысле большого романа, посвященного русской истории и судьбе своего поколения. Но непосредственная работа над ним начинается зимой 1945 — 1946 гг. и охватывает целое десятилетие.

Уже в это время четко определились хронологические границы повествования, его структура, некоторые прототипы.

«Там описывается жизнь одного московского круга (но захватывается также и Урал). Первая книга обнимет время от 1903 года до конца войны 1914 г. Во второй, которую я надеюсь довести до Отечественной войны, примерно так в году 1929 должен будет умереть главный герой, врач по профессии, но с очень сильным вторым творческим планом, как у врача А. П. Чехова. <...> Этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь этому человеку Юрию Живаго» (*М. П. Грому, 6 апреля 1948*).

Поэт называл свое произведение «роман в прозе» (словно переворачивая пушкинское определение *роман в стихах*) и даже «моя эпопея». Последнее определение — эстетический оксюморон. Эпопея, как мы помним, представляет картину национальной жизни в ее обобщенном, безличном варианте. Один из вариантов заглавия — «Мальчики и девочки» — напоминал о великих *И-романах* девятнадцатого века, в том числе о толстовской эпопее. Однако сделав главным героем «Доктора Живаго» врача-поэта, щедро уступив ему не только собственные мысли, но и стихи, Пастернак превратил роман в субъективное повествование, *лирическую эпопею*.

Основные герои романа — сверстники Пастернака, люди его поколения. Родившиеся на рубеже 1890 — 1900-х годов, они переживают все события двадцатого века: мировую войну, революцию, войну Гражданскую, нэп, репрессии тридцатых годов. В эпилоге книги не только, как предполагал автор, изображаются несколько эпизодов Великой Отечественной войны, но и есть взгляд в утопическое счастливое будущее.

«Прошло пять или десять лет, и однажды тихим летним вечером сидели они опять, Гордон и Дудоров, где-то высоко у раскрытого окна над необозримою вечернею Москвою. <...> Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом».

На самой границе книги автор отодвигает в прошлое страшные годы России и дарит родному городу и родной земле просветление, освобождение, неслышную *музыку счастья*. Еще в большей степени ее передает завершающая роман лирика.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,

Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

(«Свадьба», 1953)

В «Стихотворениях Юрия Живаго» (часть семнадцатая) практически не отражены трагические события русской истории, которым посвящены прозаические главы. Здесь переплетаются три вечные темы: *природа, любовь, страсти Господни*.

Стихи о Рождестве Иисуса Христа, чуде, страданиях Марии Магдалины, воскресении были очень важны для Пастернака. «Атмосфера вещи — мое христианство...» — говорил он еще в начале работы над романом (О. М. Фрейденберг, 13 октября 1946). Даже Гамлет в первом стихотворении цикла напоминал, скорее, не шекспировского героя, а христианского подвижника, сознающего свою жертвенную роль во вселенской трагедии: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси».

В завершающей книгу балладе ее христианский характер подчеркнут: это монолог уже не Гамлета, а ожидающего предательства, смерти и воскресения Иисуса. С этих событий, собственно, и начинается история, заключительными эпизодами которой представляется прозаическая часть романа.

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.

Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

(«Гефсиманский сад», 1949)

Лирический эпос «Доктор Живаго» создавался как еще одна в XX веке вариация вечной книги — *евангелие от*

Бориса. Это сознавал и сам поэт, и его наиболее чуткие и благодарные читатели.

«Это жизнь — в самом широком и великом значении. <...> Это особый вариант книги Бытия», — писала автору после чтения первых глав его родственница, известный филолог-классик О. М. Фрейденберг (29 ноября 1948). «Эта книга во всем мире, как все чаще и чаще слышится, стоит после Библии на втором месте», — гордо сказал Пастернак всего через два года после публикации романа и победного шествия его по миру (*Т.Т. и Н.А. Табидзе, 19 марта 1959*).

Он воспринимает свой труд как последнее слово, итог, завещание. «...Я окончил роман, исполнил долг, завещанный от Бога», — цитирует он пушкинского летописца Пимена из «Бориса Годунова» (В. Т. Шаламову, 10 декабря 1955).

Сложнее всего сложилась жизнь книги на родине поэта. Советские издательства и журналы отказались от ее публикации. Партийные идеологи увидели в романе «порочное, антисоветское произведение», «злостную клевету на нашу революцию и на всю нашу жизнь». Впервые «Доктор Живаго» заговорил с читателем на итальянском языке (1957), сразу же последовали многочисленные переводы. Русское издание появилось в 1958 году в Голландии. 23 октября 1958 года было объявлено, что очередная Нобелевская премия по литературе присуждается Б. Л. Пастернаку «за значительный вклад как в современную лирику, так и в область великих традиций русских прозаиков».

Пастернак был всего лишь вторым после Бунина русским писателем, получившим самую известную и почетную литературную премию мира. Но вместо гордости за этот успех советские идеологи почувствовали в жесте Нобелевского комитета политический вызов. Грандиозная кампания осуждения книги (во время нее родилась анекдотическая реплика: «Я Пастернака не читал, но скажу»), исключение Пастернака из Союза писателей (что означало невозможность публикаций и существования литературным трудом), угрозы выслать его из СССР или не пустить обратно, если он поедет на нобелевскую церемонию, — привели к тому, что поэт отказался от премии.

Свое подлинное отношение к происходящему он выразил в стихах:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

<...>

Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолееет дух добра.

(«Нобелевская премия»,
1959)

Борис Леонидович Пастернак умер 30 мая 1960 года на той же переделкинской даче, где прожил все послевоенные десятилетия и написал «Доктора Живаго». Первая публикация романа в СССР состоялась только через двадцать восемь лет после смерти автора (1988).

Лишь в конце XX века Пастернак стал «обычным» классиком, а «Доктор Живаго» — «просто романом», который можно любить или не любить. В предшествующие десятилетия за чтение и распространение этой книги можно было получить тюремный срок.

Может быть, самые точные слова о месте Пастернака в истории русской литературы XX века произнес автор «Колымских рассказов» В. Т. Шаламов. Прочитав «Доктора Живаго», он сравнил автора с Л. Н. Толстым.

«...Мне всегда казалось — что именно Вы — совесть нашей эпохи — то, чем был Лев Толстой для своего времени. <...> ...Здесь решение вопроса о чести России, вопроса о том — что же такое, в конце концов, русский писатель? <...> Вы — честь времени. Вы — его гордость. Перед будущим наше время будет оправдываться тем, что Вы в нем жили» (Б.Л. Пастернаку, 12 августа 1956).

Шаламов, наверное, не зная об этом, замыкает начало и конец жизни Пастернака в композиционное кольцо: случайно увидевший Толстого четырехлетний ребенок принимает эстафету, оказывается достойным продолжателем великой традиции.

- 1890, 29 января (10 февраля)** — родился в Москве.
- 1901 — 1908** — учеба в московской пятой гимназии.
- 1909 — 1913** — учеба на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета; в 1912 году провел один семестр в Марбурге.
- 1913** — первый сборник стихов «Близнец в тучах».
- 1914** — участие в футуристской группе «Центрифуга».
- 1922** — третья книга стихов «Сестра моя — жизнь», в основном написанная летом 1917 года.
- 1935** — последняя поездка за границу, участие в парижском Международном конгрессе писателей в защиту культуры.
- 1941 — 1943** — жизнь в эвакуации в г. Чистополе.
- 1946 — 1955** — работа над романом «Доктор Живаго».
- 1957** — первая публикация романа в Италии (в СССР появился в 1988 году).
- 1958** — присуждение Нобелевской премии и отказ от нее под давлением советского правительства.
- 1956 — 1959** — последний лирический цикл «Когда разгуляется».
- 1960, 30 мая** — умер в подмосковном писательском поселке Переделкине.

Художественный мир лирики Пастернака

**Сестра моя — жизнь:
увиденная сложность**

М. И. Цветаева, много и замечательно писавшая о Пастернаке, в статье «Поэты с

историей и поэты без истории» (1934) отнесла его ко второй группе: «Борис Пастернак — поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменял».

Точность этого наблюдения поэт подтвердил практически. Все «Избранные», включая последнее, итоговое, он открывал разделом «Начальная пора», который в свою очередь начинался стихотворением, входившим в его первую поэтическую публикацию 1913 года.

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

(«Февраль. Достать чернил и плакать!..»,
1912)

Эти четыре строфы — визитная карточка Пастернака — кажутся поначалу загадочной картинкой, сопровождаемой вдобавок языковыми погрешностями («Под ней проталины чернеют...» — Под чем? Под грустью?).

Чтобы понять поэта, надо отправиться в страну поэта, уловить его творческий закон. В стихотворении Пастернака отчетливо выделяются две группы деталей, поэтических мотивов.

Его предметный фон — *весенний пейзаж*, ориентированный на разные органы чувств. Более всего он наполнен *звуками*: звон церковных колоколов (благовест), скрипение (клик) колес, шум ливня, крик грачей. К ним добавляются *зрительные* подробности: грачи похожи на обугленные груши, проталины тоже чернеют.

Но ключевые образы стихотворения строятся на *синэстезии*, соединении разных впечатлений в одной смысловой конструкции. «Грохочущая слякоть» — что это? Вероятно, ощущение человека, глядящего из окна на городскую улицу, где тает снег, шумят ручьи, водостоки и извозчицьи пролетки. «Ветер криками изрыт» — это, конечно, шум ветра и одновременно пронзительные крики грачиной стаи.

Но принцип взаимопроникновения, взаимодействия оказывается более глубоким. Второй предметный ряд связан с *творчеством*: дважды упоминаются чернила, прямо сказано, что «некто» собирается писать о феврале. В стихотворении даже есть намек на фабулу: этот неназванный персонаж нанимает пролетку за шесть гривен и едет туда, где крики грачей слышнее, чем звуки городской жизни.

Но главный секрет (фокус) в том, что этот неназванный некто настолько захвачен процессом творчества, что не отделяет себя от мира, ощущает себя *внутри* этой движущейся картины. Особенно заметен этот принцип на стыке третьей и четвертой строфы, где возникают уже не наглядно-синтетические, а *наглядно-психологические* образы, одновременно отражающие внешние впечатления и трудноопределимые эмоции: вид грачиной стаи вызывает «сухую» (глубокую, давнюю, позабытую?) грусть, но весенние проталины заставляют забыть о ней (или, напротив, еще сильнее о ней напоминают?). Поэт пропускает, сжимает какие-то звенья своих чувств, а мы, читатели, можем восстановить их, проникнувшись его эмоцией, встав на ту же точку зрения.

Тема этого стихотворения — *творчество, процесс создания стихотворения*. Пытаясь написать о феврале, о прошлом, поэт, в конце концов, сочинил стихи о настоящем, ранней «черной» весне, а на самом деле — о радости творчества. Композиционное кольцо подчеркивает завершение творческого акта: «Писать о феврале навзрыд» — «И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд». Но эта тема не рассказана, а *изображена*, словно вырастает изнутри пейзажа. В стихотворении даже отсутствует «я»: лирический субъект не выявлен грамматически, он является частью изображенной картины. Но без него мы бы не увидели мир в таком неожиданном ракурсе.

Пастернак, как мы помним, начинал в группе футуристов. Но предметность, «вещизм» его стихотворений, скорее, близки установкам акмеистов, прежде всего А. А. Ахматовой. Однако предмет в лирике Ахматовой четко отделен от лирической героини и в то же время подчеркивает ее состояние. В лирике Пастернака детали внешнего и внутреннего мира идут, следуют, несутся в едином потоке.

Метод Пастернака можно назвать *динамическим акмеизмом*. М. И. Цветаева нашла для него эффектную, очень

похожую на пастернаковскую, метафору *световой ливень* и даже вспомнила про Адама (адамистами, как уже говорилось, первоначально называли себя акмеисты).

«...Не Пастернак младенец, это мир в нем младенец. Самого Пастернака я бы скорей отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан *до* Адама. <...> Кстати, о световом в поэзии Пастернака. — Светопись: так бы я назвала. Поэт *светлót* (как иные, например, темнót). Свет. Вечная Мужественность. — Свет в пространстве, свет в движении, световые прорези (сквозняки), световые взрывы, — какие-то световые пиршества» («*Световой ливень*», 1922).

Идея светлого, праздничного, говорящего бытия определила структуру пастернаковской книги «Сестра моя — жизнь», заглавие которой имело символический смысл. Посвятив книгу Лермонтову (не памяти Лермонтова, а самому поэту), Пастернак объясняется в любви не только девушке («Развлеченья любимой» — один из ее разделов), но и философии, степи, искусству, Воробьевым горам и станции Мучкап.

Предметы мчатся наперегонки, отражаются друг в друге, перекликаются, пронзают душу, и, напротив, сама душа тоже становится предметно-вещественной.

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

(«*Зеркало*»)

«Определение поэзии» в сборнике «Сестра моя — жизнь» дается тоже не логическое, а предметное: «Это — круто налившийся свист, / Это — щелканье сдавленных льдинок, / Это — ночь, леденящая лист, / Это — двух соловьев поединок».

Пастернак любит изображать переломные состояния в жизни природы, не только световой, но и просто ливень, дождь, грозу. Его называют самым «грозовым» поэтом в русской поэзии. Этому «событию» посвящены полтора де-

сятка стихов: «Дождь», «Весенний дождь», «После дождя», «Июльская гроза», «Наша гроза», «Гроза моментальная навек», «После грозы» и др. Его внимания удостаиваются все времена года и почти каждый месяц. Особенно много у него зимних и летних стихотворений.

Но весь этот «природный альбом», как на картинах пуантилистов*, собран из разноцветных мелких деталей, иногда загадочных и трогательно-домашних.

Ты близко. Ты идешь пешком
Из города и тем же шагом
Займешь обрыв, взмахнешь мешком
И гром прокатаешь по оврагам.
Как допетровское ядро,
Он лугом пустится вприпрыжку
И раскидает груды дров
Слетевшей на сторону крышкой.

(«Приближенье грозы», 1929)

Ты в ветре, веткой пробующем,
Не время ль птицам петь,
Намокшая воробышком
Сиреневая ветвь!
У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.

(«Ты в ветре, веткой пробующем...»,
1917)

Удар грома в первом стихотворении напоминает и грохот ядра, и резкий звук упавшей на землю крышки, развалившей дровяную поленницу. Вдобавок он передается и звукописью: вся вторая строфа пронизана звуком *p*.

Во втором стихотворении качающаяся ветка сирени похожа на воробышка, дождевые капли — на блестящие круглые запоночки и одновременно на слезы, а весь сад с кустами мокрой сирени — на синее озеро. Вторая строфа этого стихотворения тоже оркестрована, но уже звуками *л* и *с*.

Итак, поток необычных тропов, *динамика образов*, соединяющих в одном ряду *внешнее* и *внутреннее* и в то же

время *пропускающих* некоторые логические звенья, составляет главную особенность лирики Пастернака. Замечательную формулу своего метода поэт найдет чуть позже, в маленькой поэме «Волны» (1931):

Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как *образ входит в образ*
И как предмет сечет предмет.

О. Э. Мандельштам полуиронично-полусерьезно видел в стихах Пастернака не просто поэзию, но — лечебное средство. «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза».

Читатели нескольких поколений относились к «Сестре моей — жизни» так, как сам поэт в «Марбурге» относился к любимой девушке:

В тот день всю тебя от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

(«Марбург», 1916, 1928)

С этими стихами жили, переписывали их, цитировали, сразу заучивали наизусть.

Однако Пастернак относился к своему творчеству строже, чем многие его читатели-почитатели. Наступило время, когда поэт вдруг сделал резкое движение, попытался уйти от оригинальной, но уже привычной для себя манеры к новым горизонтам.

* *Пуантилизм* — живописная манера письма мелкими мазками правильной точечной или прямоугольной формы.

сательском поселке Переделкино, превращаясь из горожанина в дачника. В 1940 году ему исполняется 50 лет: эта круглая дата часто является поводом для подведения итогов (Л. Н. Толстой отказался от искусства и попытался стать «толстовцем» как раз в пятьдесят). Достаточно долгое поэтическое молчание Пастернака прерывается. Утомленный и измученный переводами, он снова начинает писать оригинальные стихи.

Это возвращение к стихам точно зафиксировано и тонко прокомментировано А. А. Ахматовой, хорошо понимавшей поэтику и творческие стимулы Пастернака.

«Он, в сущности, навсегда покидает город. Там, в Подмосковье — встреча с *Природой*. Природа всю жизнь была его единственной полноправной Музой, его тайной собеседницей, его Невестой и Возлюбленной, его Женой и Вдовой — она была ему тем же, чем была Россия Блоку. Он остался ей верен до конца, и она царски награждала его. Удушье кончилось. В июне 1941 года, когда я приехала в Москву, он сказал мне по телефону: “Я написал девять стихотворений. Сейчас приду читать”. И пришел. Сказал: “Это только начало — я распишусь”» (*Записные книжки*).

Стихи, о которых идет речь, составили цикл «Переделкино» (1940 — 1941). Этот поворот был предсказан раньше, еще в начале десятилетия. В конце поэмы «Волны», той самой, где была выведена формула взаимопроникновения образов и «сечения» предметов, на которой строилась ранняя лирика Пастернака, появляется такое размышление:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Пастернак здесь говорит не о себе. Таким путем к *неслыханной простоте* было движение Толстого к народным рассказам или Блока к «Двенадцати». Но через несколько лет это размышление могло восприниматься как прогноз-пророчество, как новая формула собственной поэтики, не отменяющая полностью, но корректирующая прежние. «Я не люблю своего стиля до 1940 года, — признавался позднее Пастернак. — Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог» («Люди и положения», гл. «Перед Первой мировой войною»).

Образцом *нового стиля* помимо переделкинских стихов стали «Стихотворения Юрия Живаго» (1946 — 1953) и последний поэтический цикл Пастернака «Когда разгуляется» (1956 — 1959).

Сравним с ранним стихотворением «Февраль. Достать чернил и плакать!..» другое стихотворение, посвященное тому же времени года и даже упоминающее тот же месяц — «Зимняя ночь» (1946), которое становится одним из лейтмотивов романа «Доктор Живаго».

«Зимняя ночь» тоже строится на соотношении, переплетении двух тем: *природа* и *любовь* (в раннем стихотворении, как мы помним, это были *природа* и *творчество*).

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

<...>

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.



Детали из мира природы (метущая по всей земле метель; снежные хлопья, погибающие, как летящая на пламя мошкара; похожие на слезы капли, стекающие со свечечника) символически аккомпанируют любовной драме: скрещенным судьбы, жару соблазна (комментарием к этим образам становятся прозаические фрагменты ро-

мана). В позднем тексте даже сохраняется тот же композиционный прием, *кольцевое построение*: двустилишие «свеча горела на столе / свеча горела» повторяется четырежды, в том числе в первой и последней строфе.

Но на фоне этих сходных черт очевидны различия старой и новой манеры Пастернака. Логические «пропуски» здесь сведены к минимуму. Тропы становятся проще, естественнее, понятнее. Причем образ уже не «входит» в образ, предмет не «сечет» предмет: они располагаются по соседству, между ними появляется свободное пространство. Задыхающаяся интонация *разговора-исповеди* (вспомним стихотворение «Нас мало. Нас, может быть, трое...») сменяется более спокойным, хотя тоже эмоциональным, *повествованием*.

От модернизма, *динамического акмеизма* Пастернак делает шаг в прошлое к литературной классике XIX века.

«Из своего я признаю только лучшее из раннего (Февраль. Достать чернил и плакать... Был утренник, сводило челюсти) и самое позднее, начиная со стихотворений “На ранних поездах”, — признается он в одном из писем. — Мне кажется, моей настоящей стихией были именно такие характеристики действительности

или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюденной и точно названной частности, как в поэзии Иннокентия Анненского и у Льва Толстого, и очень горько, что очень рано при столкновении с литературным нигилизмом Маяковского, а потом с общественным нигилизмом революции, я стал стыдиться прирожденной своей тяги к мягкости и благозвучию...» (В.Т.Шаламову, 9 июля 1952).

В более раннем стихотворении названы еще некоторые важные для поэта имена: «Осенние сумерки Чехова, / Чайковского и Левитана» («Зима приближается», 1943). В своих вкусах, своих художественных ориентирах Пастернак сдвигается в живописи от М.А.Врубеля к И.И.Левитану, в музыке — от А.Н.Скрябина к П.И.Чайковскому, в литературе — от Блока, Маяковского и Лермонтова как «поэта сверхчеловечества» (таким видел его Мережковский) к Чехову, Анненскому и Лермонтову из школьных хрестоматий.

Пастернака вдохновила похвала одной из первых слушательниц стихов из романа «Доктор Живаго»: «Вы, знаете, точно сняли пелену с “Сестры моей — жизни”». Сняв пелену с «Сестры моей — жизни», мы получим «Стихотворения Юрия Живаго» и цикл «Когда разгуляется».

Изменив некоторые черты поэтики, Пастернак сохранил главное в своем мирозерцании: его Музой по-прежнему была *природа*, его философией — *приятие жизни, благодарность и восхищение ей*.

Пусть ветер, рябину заняньчив,
Пугает ее перед сном.
Порядок творенья обманчив,
Как сказка с хорошим концом.

<...>

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу.
И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь».

(«Иней», 1941)

Жизнь навсегда осталась *сестрой* Пастернака — в единстве большого и малого, в многообразии ее проявлений, которые должен увидеть, понять, зафиксировать художник.

В стихотворении «Ночь» (1956), навеянном чтением повестей знаменитого французского летчика и писателя А. де Сент-Экзюпери, присутствуют многие важные для поэта поэтические мотивы.

С первых строк ясны и очевидны его повествовательный, балладный характер и «космическая» точка зрения: «Над спящим миром летчик / Уходит в облака». Но высокие (в прямом и переносном смысле) тема и точка зрения нужны поэту для того, чтобы подчеркнуть *разномасштабность* и в то же время — внутреннее *единство* мира. Самолет в небе с помощью сравнений превращается в уютную, комнатную подробность: «Он потонул в тумане, / Исчез в его струе, / Став крестиком на ткани / И меткой на белье».

Но вдруг строфа-кадр резко меняется, мир предстает в пугающей беспредельности, напоминающей грандиозные образы поэзии XVIII века и Тютчева (хотя и в этом изображении появляется любимое Пастернаком бытовое словечко «куча»): «Блуждают, сбившись в кучу, / Небесные тела. // И страшным, страшным креном / К другим каким-нибудь / Неведомым вселенным / Повернут Млечный Путь».

В следующих строфах взгляд снова обращается вниз, и мир видится поверх границ в сочетании высокого, поэтического и бытового, даже пошлого: «В пространствах беспредельных / Горят материки. / В подвалах и котельных / Не спят истопники. // В Париже из-под крыши / Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс». Последняя строфа с игровой рифмой *Марс — фарс* напоминает уже не космическую поэзию Тютчева, а частушку.

Это раскачивание маятника от большого к малому, переходы от патетики к иронии завершаются изображенным крупным планом человеком, к *предмету ночных забот* которого относится все: планеты, небосвод, земля. В «Ночи» появляется четкая формулировка, афоризм, еще одно исповедание веры поэта Пастернака:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты вечности заложник
У времени в плену.

Природа (звезды, космос), *цивилизация, техника* (летчик), все многообразие *обыденной жизни* людей (от метки на белье до кочегаров и вокзалов) оказывается здесь заботой *художника*, гармонически соединяющего *время и вечность*.

Такую гармонию Пастернак умеет чувствовать даже на пороге смерти, в последние мгновения существования.

В стихотворении «Август» (1953) поэт видит во сне свою смерть и слышит «голос свой провидческий»: «Прощай, размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство, / И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство».

Стихотворение «В больнице» (1956) оканчивается обращенной к Богу молитвой и благодарностью уже реально умирающего человека:

«О Господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О Боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать».

Существует давнее разделение поэтов на трагических и гармонических. Его определяет не биография, а отношение к основным вопросам бытия: жизни, любви, религии, смерти. Трагические поэты отвергают, отрицают мир, даже если их собственная жизнь складывается вполне благополучно. Гармонические принимают, оправдывают мироздание, даже вопреки драмам собственной жизни. Вечными оппонентами-образцами, олицетворением таких образов стали в русской поэзии Лермонтов и Пушкин.

Главными трагическими поэтами XX века были Блок, Маяковский, Цветаева. Поэзия Ахматовой, Есенина, Ман-

дельштама с разных сторон, разными путями стремилась вписать человека в мироздание, внести успокоение в его душу. Пастернак, вопреки всем драмам собственной жизни, остался вечным ребенком, счастливо играющим с вечностью художником, поэтическим философом, упорно доказывающим людям, что жизнь — прекрасна.

Канонический сборник его стихотворений заканчивается «Единственными днями» (январь 1959), где дана еще одна формула такого мировосприятия:

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.

<...>

И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.

-
- Т** 1. Сразу ли Пастернак осознал поэтическое призвание? Какие люди и обстоятельства способствовали этому осознанию?
2. С каким модернистским направлением Серебряного века был связан поэт? Как менялось его отношение к этому направлению?
3. Каким было отношение Пастернака к революции и Гражданской войне? Какое место он занимал в литературе 1920 — 1930-х годов?
4. Почему поэт считал своей главной книгой роман «Доктор Живаго»? Какие темы и мотивы определяют содержание книги?
5. Почему присуждение Пастернаку Нобелевской премии вызвало международный скандал? Как в этих со-

бытиях проявились характерные особенности эпохи? Какова была реакция на них самого поэта?

6. Каковы особенности ранней лирики Пастернака? В какой книге они проявились наиболее отчетливо? Как можно назвать и объяснить поэтический метод Пастернака?

7. Как сам Пастернак относился к своей ранней лирике? Как меняются его темы и поэтика в 1940—1950-е гг.?

8. Какую роль в творчестве поэта сыграли стихи из романа «Доктор Живаго»?

0 9. В учебнике 10-го класса уже использовалась статья М. И. Цветаевой «Поэты с историей и поэты без истории». Творчество каких поэтов, с вашей точки зрения, в наибольшей степени отвечает мысли Цветаевой? В чем главное отличие этих двух типов поэтов?

! 10. Почему Цветаева причисляла Пастернака к поэтам без истории? Подтверждается ли эта метафора в творчестве Пастернака в целом?

11. Круг каких творцов из других видов искусства был важен для раннего Пастернака? А для позднего? Какие аналогии из музыки и живописи можно подобрать к его поэзии разных периодов?

12. В статье М. И. Цветаевой «Световой ливень» (1922) разрабатываются темы: «Пастернак и быт», «Пастернак и день», «Пастернак и дождь». Применимы ли они к поздним циклам «Стихотворения Юрия Живаго» и «Когда разгуляется»? Меняется ли способ их разработки? Можно ли дополнить цветаевский поэтический реферат какими-то новыми главами?

13. Попробуйте сравнить два летних (или зимних) стихотворения Пастернака, например: «Лето» (1917) и «Июль» (1956), «Зимняя ночь» (1913, 1928) и «Снег идет» (1957). Как в них проявляются изменения в его поэтике, движение от «увиденной сложности» к «неслыханной простоте»?

14. Многие выражения из стихов Пастернака стали крылатыми словами и даже заглавиями произведений других авторов. Попробуйте найти эти цитаты. (Для контроля и дополнительного поиска можно использо-

вать «Словарь современных цитат» К. Душенко или аналогичный справочник.)

15. В начале главы приводилось посвященное Пастернаку стихотворение А. А. Ахматовой. Ахматова написала несколько стихов и на смерть Пастернака, вошедших в цикл «Венок мертвым». Вот одно из них:

БОРИСУ ПАСТЕРНАКУ

Как птица, мне ответит эхо.

Б. П.

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший, им воспетый дождь.
И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели.
Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

(1 июня 1960)

Изменился ли взгляд Ахматовой на творчество ее современника? Какое свойство поэзии Пастернака она выделяет как доминирующее?

литература для дополнительного чтения

Альфонсов В. Н. Поэзия Пастернака. — М., 1990.

Баевский В. С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. — Смоленск, 1993.

Быков Д. Л. Пастернак. — М., 2005. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. — 2-е изд. — М., 1997.

Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. — СПб., 2005.

Цветаева М. И. Световой ливень. Поэзия вечной мужественности; Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак. (Любое издание.)

(1940—

1980-е)

**СОВЕТСКИЙ
ВЕК:
на разных
этажах**

Существует известный афоризм: *когда говорят пушки, музы молчат*. Как

всякая острая мысль, он односторонен. (В словаре пословиц В. И. Даля к любому изречению можно подобрать другое, прямо противоположное по смыслу.) Война убивает и писателей, в том числе будущих. Но испытания, с ней связанные, рождают настоящую, подлинную литературу.

Если бы Л. Н. Толстой не участвовал в Крымской войне, не были бы написаны не только «Севастопольские рассказы», но и, вероятно, «Война и мир». После Первой мировой войны на Западе появилась литература «потерянного поколения» (Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк, Р. Олдингтон). С Гражданской войны русские писатели 1920-х годов принесли «Разгром», «Конармию», «Россию, кровью умытую», «Тихий Дон» и — с другой стороны — «Вечер у Клэр», «Солнце мертвых».

Великая Отечественная война на какое-то время объединила русских людей по обе стороны железного занавеса. Многие непримиримые противники советской власти, включая, как мы помним, Бунина, теперь внимательно следили за развитием событий и желали победы Красной армии.

Первые военные произведения принадлежали, как правило, писателям старшего поколения и наезжавшим на передовую журналистам. Большую известность приобретают публицистика И. Г. Эренбурга, военные очерки А. П. Платонова, К. М. Симонова, В. С. Гроссмана. Воюющим солдатам и офицерам, особенно в первые два года трагических неудач, отступлений и поражений, было не до литературы.

«Когда идешь в снегу по пояс, о битвах не готовишь повесть...» — делает в записной книжке набросок в начале 1942 года С. П. Гудзенко, в будущем — один из лучших военных поэтов.

Однако мысль о несовместимости войны и литературы не абсолютна. Стихи писались и в промежутках между боями, и в ленинградскую блокаду («Февральский дневник», 1942, О. Берггольц), и даже в концентрационных лагерях. Особой популярностью пользовались песни. «Жди меня» на стихи К. М. Симонова, «В землянке» А. А. Суркова, «Катюша», «В лесу прифронтовом», «Огонек» М. В. Исаковского были важной линией военной лирики.

«Война рождает писателей и книги», — замечает Гудзенко в тех же записных книжках. Рождение поэта Гудзенко ознаменовало знаменитое стихотворение «Перед атакой» (1942), в котором натурализм сочетается с эффектностью формулировок, выражающих состояние человека, каждое мгновение ожидающего гибели.

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
Час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв —

и умирает друг.

И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед
За мной одним

идет охота

Будь проклят сорок первый год
и вмерзшая в снега пехота.

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 шеи.

Бой был коротким.

А потом

глушили водку ледяную
и выковыривал ножом
из-под ногтей

я кровь чужую.

Резкость изображения показалась надзирающим за литературой преувеличенной. При первой публикации в 1943 году у ключевой строки появился более мягкий цензурный вариант: вместо «Будь проклят сорок первый год» — «Ракету просит небосвод».

Время «жестокой правды» о войне наступит позднее, уже после окончания Великой Отечественной. «Военная проза» и поэзия военного поколения станут одним из живых, творческих направлений советской литературы в следующую эпоху, с конца 1950-х годов.

**Литературный процесс:
от официоза до тамиздата**

В 1945 году, незадолго до конца войны, С. Гудзенко написал «Мое поколение», стихотворение-реквием, однако полное надежд на лучшее будущее.

Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Мы пред нашим комбатом, как пред господом богом,
чисты.

На живых порыжели от крови и глины шинели,
на могилах у мертвых расцвели голубые цветы.

<...>

У погодков моих нет ни жен, ни стихов, ни покоя —
только сила и юность. А когда возвратимся с войны,
все долюбим сполна и напишем, ровесник, такое,
что отцами-солдатами будут гордиться сыны.

Гудзенко умрет 12 февраля 1953 года, так и не узнав, что до начала новой эпохи, ознаменованной смертью вождя, осталось меньше трех недель. Но не только для него «шесть часов вечера после войны» оказались не такими, как ожидалось.

Поколение победителей, спасшее родину и вкусившее во время войны воздух свободы, нужно было «поставить на место». Вторая половина сороковых и начало пятидесятых годов — время пряника и кнута, щедрых Сталинских премий (были писатели, получавшие их шесть раз) и многочисленных разрушительных решений по вопросам культуры, которые ломали судьбы многих людей и восстанавливали памятную по тридцатым годам и подзабытую за военные годы атмосферу Госужаса.

Непосредственное отношение к литературе имели принятое 14 августа 1946 года постановление ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и комментирующий его доклад главного партийного идеолога этого времени А. А. Жда-

нова. Главными жертвами идеологической проработки стали писатели старшего поколения — А. А. Ахматова и М. М. Зощенко.

Цели были выбраны не случайно. Ахматова (еще никому, кроме немногих друзей, не известно о «Реквиеме») воспринималась как символ прежней культуры, живая связь с Серебряным веком, безусловный авторитет у интеллигенции и квалифицированных читателей. Зощенко искренне принял послереволюционные изменения, считал себя исполняющим обязанности «пролетарского писателя», пользовался огромной популярностью у всех, начиная с Мандельштама и оканчивая самым простым читателем с улицы.

На писателей обрушивается вся мощь государственной машины. Их осуждают на собраниях, исключают из Союза писателей, естественно, перестают печатать, но зато беспрерывно поминуют в разгромных статьях. На работу не берут даже жену Зощенко, требуя сначала сменить фамилию. В 1948 году зашедший к Зощенко знакомый застал «бывшего писателя» за странным занятием.

«С большими ножницами в руках М. М. ползал по полу, выкраивая из старого пыльного войлока толстые подметки для какой-то артели инвалидов. Не помню точно, сколько ему платили за сотню пар. Во всяком случае, обед в дрянной столовке обходился дороже» (А. Б. Мариенгоф. «Это вам, потомки»).

В послевоенные годы литература почти «прекратила течение свое». Лишь очень немногие книги пережили свое время (повесть В. П. Некрасова «В окопах Сталинграда», 1946; уже упомянутая «Звезда» Казакевича). Произведения, задуманные или писавшиеся в эти годы («Доктор Живаго», «Поэма без героя»), будут завершены много позднее. «Мрачное семилетие» окончилось со смертью Сталина.

В эпоху оттепели литература оживает вместе с культурой и общественной жизнью. Возвращаются из ссылки и лагерей выжившие писатели, происходит медленная реабилитация и публикация погибших и преследуемых (И. Бабеля, А. Платонова, Б. Пильняка, М. Цветаевой, О. Мандельштама, тех же Зощенко и Ахматовой), появляется новое литературное поколение, которое вскоре назовут шестидесятниками. Начинается новый цикл литературного развития.

В 1953 году в журнале «Новый мир» публикуется статья критика В. М. Померанцева «Об искренности в лите-

С. П. Гудзенко.
Фотография



ратуре». Автор воевал с распространенной в предшествующую эпоху теорией бесконфликтности и призывал писателей верить не партийным постановлениям и догмам социалистического реализма, а собственным глазам и совести. Такая постановка вопроса была осуждена, А. Т. Твардовский смещен с должности главного редактора «Нового мира», но обозначенный Померанцевым конфликт никуда не исчез, им определялось развитие литературы последующих десятилетий.

Мандельштам, как мы помним, разделил литературные произведения на разрешенные и неразрешенные («ворованный воздух»). Но круг *разрешенных*, проходящих через цензуру и публикуемых в советских журналах и издательствах тоже оказывается неоднородным.

С одной стороны, существуют авторы (чаще всего — бесталанные), которые по-прежнему ожидают указаний, иллюстрируют очередные идеологические лозунги, рассматривают литературу как «часть общепартийного дела». В эту *официозную советскую литературу* судьба иногда заносит и талантливых писателей. А. А. Фадеев, автор замечательного романа «Разгром» и исправлявшейся по партийным указаниям менее удачной, но официально признанной «Молодой гвардии» (Сталинская премия первой степени за 1945 год), в последние годы жизни работает над романом «Черная металлургия». Однако книга так и осталась неоконченной. Фадеев опирался на официальные версии событий, между тем после смерти Сталина все перевернулось: прототипы ге-

роев, изображенных отрицательными, были оправданы, а «положительные персонажи», напротив, оказались мерзавцами и клеветниками.

13 мая 1956 года Фадеев, несколько десятилетий бывший руководителем писательского союза и одним из символов новой советской литературы, покончил с собой, оставив объяснявшее мотивы его поступка письмо — крик души (оно было надежно спрятано в партийном архиве и опубликовано лишь через 34 года).

«С каким чувством свободы и открытости мира входило мое поколение в литературу при Ленине, какие силы необъятные были в душе и какие прекрасные произведения мы создавали и еще могли бы создать!

Нас после смерти Ленина низвели до положения мальчишек, уничтожали, идеологически пугали и называли это — “партийностью”. И теперь, когда все можно было бы исправить, оказалось примитивностью, невежественностью — при возмутительной дозе самоуверенности — тех, кто должен был бы все это исправить. Литература отдана во власть людей неталантливых, мелких, злопамятных. Единицы тех, кто сохранил в душе священный огонь, находятся в положении париев и — по возрасту своему — скоро умрут. И нет никакого уже стимула в душе, чтобы творить... <...>

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. Тот был хоть образован, а эти — невежды.

Жизнь моя, как писателя, теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью, как избавление от этого гнусного существования, где на тебя обрушивается подлость, ложь и клевета, уйду из этой жизни».

Наряду с литературой «автоматчиков партии» (так однажды назвал писателей новый вождь Н. С. Хрущев) возникает *литература официальной оппозиции*, литература писателей, которые, вопреки препятствиям, стараются говорить правду о прошлом и современности. Оплотом этой литературы становится журнал «Новый мир», главным редактором которого с 1958 года снова назначили Твардовского. Ее символом — чудом там опубликованный «Один день Ивана Денисовича» (1962, № 11). Но этим импульсом — гово-

ритель правду пусть в неблагоприятных обстоятельствах — порождены лучшие произведения 1960 — 1980-х годов.

Во время зарубежных поездок Ю. В. Трифонова его часто спрашивали о советской цензуре.

«На этот, почти дежурный, вопрос Ю. В. отвечал неожиданное: цензура — это, конечно, плохо, очень плохо, но лично ему она не мешает, потому что помогает оттачивать литературное мастерство». Время кардинально изменилось, цензура исчезла, но вдова писателя справедливо замечает: «Сейчас, когда можно прочитать обо всем, обнаруживаешь с почти мистическим удивлением, что Юрий Трифонов писал об этом в самые глухие времена. Перечитывая его повести и романы, сталкиваешься с событием феноменальным — писатель может сказать обо всем, о чем хочет... если умеет это выразить художественно» (*О. Трифонова. Комментарии к дневникам и рабочим тетрадям Ю. Трифонова, 1999*).

Однако появились писатели, которые смотрели на проблему цензуры и официальной советской литературы совершенно по-иному, по-мандельштамовски: литература — ворованный воздух, она несовместима ни с какими разрешениями и должна существовать в состоянии абсолютной свободы.

С середины 1950-х годов быстро формируется второй, «подземный», уровень литературного процесса, который получает название *андеграунда* (от англ. *underground* — подполье, подпольная организация), или *второй культуры*.

Еще в сороковые годы поэт Николай Глазков ставил на титульном листе своих стихотворных сборников, которые никто не хотел печатать, придуманное им словечко «самсебяиздат» (по аналогии с Госиздатом, Политиздатом и прочими официальными — издателями).

В послевоенное время оно чуть сократилось и очень пригодилось. *Самиздатом* называли бесцензурные, как правило, машинописные тексты, распространяемые среди друзей и знакомых.

Памятником этому явлению (феномену) осталась (тоже самиздатская) песня-баллада Александра Галича «Мы не хуже Горация».

Что ж, зовите небылицы былями,
Окликайте стражников по имени!
Бродят между ражими Добрынями
Тунеядцы Несторы да Пимены.

Их имен с эстрад не рассиропили,
В супер их не тискают облаточный,
«Эрика» берет четыре копии,
Вот и все!
...А этого достаточно!
Пусть пока всего четыре копии —
Этого достаточно!

<...>

Бродит Кривда с полосы на полосу,
Делится с соседской Кривдой опытом,
Но гремит напетое вполголоса,
Но гудит прочитанное шепотом.

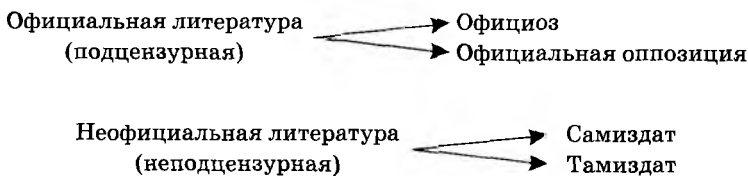
В 1960-е годы возвращение в догутенбергову эпоху, когда еще не существовало типографий и печатных машин, приобрело обвальный характер. Перепечатывались и распространялись не просто отдельные тексты. Появились машинописные сборники и журналы. Наряду с художественной прозой и поэзией в самиздате распространялись политические и философские работы, богословские труды, научные исследования и мистические трактаты. Самиздат воспроизводил все основные разделы и направления официальной, подцензурной литературы, заполняя их иными, не одобряемыми, работами и авторами.

«Не приходится сравнивать тиражи даже самых распространенных самиздатских текстов с гигантскими тиражами официальной литературы. Но 100 000 экземпляров брошюры партийного идеолога не будут прочитаны никем, а из тысячи машинописных копий трактата Сахарова каждую прочтет сто человек. Увы, мы не располагаем и никогда не будем располагать статистикой в этой области, но в нашем распоряжении масса примеров, свидетельствующих о широчайшей распространенности самиздата», — отмечал один из исследователей (*Л. Лосев. «Закрытый распределитель», 1984*).

Высокую ценность самиздата для читателей тех лет хорошо передает анекдот. Мама просит подругу перепечатать на пишущей машинке («Эрика», о которой упоминает Галич, — одна из известных марок) «Войну и мир». На вопрос «Зачем?» она отвечает, что сын ничего, кроме самиздата, не читает.

Почти одновременно с самиздатом появляется *тамиздат*. Первоначально так назывались произведения живущих в СССР авторов, публикуемые за границей на русском языке (что не одобрялось официально и считалось государственным преступлением). Первой ласточкой тамиздата был роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (1957), за который писатель получил Нобелевскую премию и обвинения в измене родине. Через несколько лет (1966) менее известные А. Д. Синявский и Ю. М. Даниэль были арестованы и осуждены за публикацию в тамиздате сатирических повестей и рассказов. Однако с конца 1960-х годов тамиздат становится широким и неконтролируемым потоком, включающим произведения как советских («Пушкинский Дом» А. Г. Битова, «Верный Руслан» Г. Н. Владимова, многие тексты А. И. Солженицына и В. Т. Шаламова), так и эмигрантских авторов разных поколений (от И. А. Бунина и И. С. Шмелева до В. В. Набокова и С. Д. Довлатова). С помощью сам- и тамиздата русская литература восполняла пробелы официальной словесности.

Таким образом, уже в шестидесятые годы структура литературного процесса приобрела завершённый вид как для его субъектов (писателей), так и для объектов (читателей). Литература этого времени оказывается двухуровневой и четырехэтажной:



Литература и мир: образы эпохи

«История литературы — это постепенное движение воды, затопление все новых пространств. Нельзя плыть, перепрыгивая через какие-то части реки, надо преодолевать все пространство» (Ю. В. Трифонов «Импульс первой книги», 1981). Юрий Трифонов предложил точное сравнение, особенно подходящее для послевоенной советской литературы, когда он писал свою первую книгу.

После почти непрерывных тридцатилетних потрясений страна перешла к относительно мирному эволюционному развитию. Советский строй и образ жизни утвердился, сложился и нуждался в новом осмыслении: слишком много «перепрыгиваний» через какие-то части реки и, соответственно, белых пятен оставила предыдущая эпоха.

Первой начинает освоение новых пространств поэзия. Молодые поэты-шестидесятники (хотя родились они в тридцатые годы) подхватывают и со страстью излагают в стихах идеи оттепели: разоблачение Сталина и культа личности, возвращение к нравственным идеалам революции; борьба с мецанством, сравнение СССР и Запада; романтика таежных костров и космических полетов. Это преимущественно общественное, публицистическое направление советской поэзии 1960 — 1970-х годов получило название *громкой, эстрадной лирики*. Наиболее известные авторы, включаемые в него, — Е. А. Евтушенко (род. в 1933), Р. И. Рождественский (1932 — 1994), А. А. Вознесенский (род. в 1933), Б. А. Ахмадулина (род. в 1937).

Поэтическим ориентиром для шестидесятников был Маяковский и стоящая за ним традиция русского авангарда. У Маяковского были позаимствованы многие формальные особенности поэзии: ораторская интонация, акцентный стих, неточные рифмы, которые должны восприниматься на слух, «лесенка», передающая интонацию при публикации. Но эти поэты вызвали резонанс, несопоставимый даже с футуристскими скандалами и странствиями по всей стране. «Удивительно мощное эхо, / Очевидно, такая эпоха!» (Л. Мартынов. «Эхо», 1955).

Маяковский с товарищами выступал в концертных залах и студенческих аудиториях. Поэты-шестидесятники вышли на стадионы и площади. «Дни поэзии» проводились, в частности, у памятника Маяковскому в Москве. Именно в это время в поэме Евтушенко «Братская ГЭС» (1965), героями которой были Стенька Разин и бетонщица Нюшка, Ленин, московские выпускники, строители Братска и даже египетская пирамида, возникает знаменитая формулировка: «Поэт в России — больше, чем поэт. / В ней суждено поэтами рождаться / лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства, / кому уюта нет, покоя нет».

Шестидесятые годы были эпохой не столько великих поэтов, сколько Великого (многочисленного) читателя.

А он появился благодаря времени великих надежд, когда страшные призраки прошлого, казалось, исчезли, а на горизонте замаячил призрак коммунизма.

И голосом ломавшимся моим
ломавшееся время закричало,
и время было мной,
и я был им,
и что за важность,
кто кем был сначала.

(Е. Евтушенко. «Эстрада», 1966)

Однако далеко не все воспринимали время так однозначно. Другой линией развития поэзии шестидесятых годов была так называемая *тихая лирика*: поэзия, ориентированная на классическую традицию, вечные темы, напевную интонацию.

Один из зачинателей тихой лирики В. Н. Соколов (1928 — 1997) обнаруживает в творчестве «гражданского» Некрасова неожиданные черты, уравнивая с ним поэта «чистого искусства», творчество которого в советскую эпоху казалось периферийным и идеологически подозрительным:

Вдали от всех парнасов,
От мелочных сует
Со мной опять Некрасов
И Афанасий Фет.

Они со мной ночуют
В моем селе глухом.
Они меня врачуют
Классическим стихом.

Звучат, гоня химеры
Пустого баловства,
Прозрачные размеры,
Обычные слова.

И хорошо мне...
В долах
Летит морозный пух.
Высокий лунный холод
Захватывает дух.

(«Вдали от всех
парнасов...», 1960)

К тихим лирикам причисляли также А. В. Жигулина (1930 — 2000), О. Г. Чухонцева (род. в 1938). Наиболее очевидно свойства тихой лирики проявились в творчестве Н. М. Рубцова (которому будет посвящена специальная глава).

Однако это противопоставление, первоначально объясняющее, систематизирующее поэзию эпохи, конечно, нельзя абсолютизировать. Поэт не обязан и не должен бежать по одному желобку. Выступавшая вместе с другими на стадионах «эстрадная» Б. Ахмадулина по особенностям стиховой речи и тематике была близка, скорее, не Маяковскому, а классической традиции: «Влечет меня старинный слог. / Есть обаянье в древней речи. / Она бывает наших слов / и современнее и резче» («Влечет меня старинный слог...», 1962). Вместе с тем и тихие лирики в случае необходимости обращались к гражданским темам и манифестам, образцом которого можно считать и процитированное стихотворение В. Соколова.

Поэтов *военного поколения* разделила война. В эпоху оттепели были опубликованы чудом сохранившиеся ранние стихи погибших, подававших большие надежды П. Д. Когана (1918 — 1942), М. В. Кульчицкого (1919 — 1943), Н. П. Майорова (1919 — 1942). Песня на стихи П. Когана «Бригантина» (1937) превратилась в один из символов шестидесятых годов.

После войны лицом поколения стали К. Я. Ваншенкин (род. в 1925), Е. М. Винокуров (1925 — 1993), Ю. Д. Левитанский (1922 — 1996), А. П. Межиров (род. в 1923). Но особо значительным представляется творчество двух авторов.

Борис Абрамович Слуцкий (1919 — 1986) упорно создавал реальную, непарадную, трагическую историю века и страны («Я историю излагаю...» — начинается одно из стихотворений), лирический эпос, свое «Кому на Руси жить хорошо», состоящее, однако, из коротких стихотворений. Он писал о сталинских репрессиях и до сих пор преданных вождю генералах, погибающих в океане лошадях и страшной участи военнопленных в Кёльнской яме, старухах без стариков в одиноких квартирах и инвалидах в бедной городской бане (его тексты часто цитируются в нашем учебнике). Многие стихи Слуцкого не проходили цензуру и были опубликованы только после его смерти.



Один из постоянных мотивов поэзии Слуцкого — память, долг живых перед погибшими (здесь он очень близок Твардовскому). Несколько стихотворений поэт посвятил другу студенческой юности М. Кульчицкому. Одно из них — негромкий и гордый реквием — написано от лица погибшего, но объединяет павших и живых в единое «Мы» (очень важное понятие для поэзии военного поколения).

Давайте после драки
Помашем кулаками,
Не только пиво-раки
Мы ели и лакали,
Нет, назначались сроки,
Готовились бои,
Готовились в пророки
Товарищи мои.

Сейчас все это странно,
Звучит все это глупо.
В пяти соседних странах
Зарыты наши трупы.
И мрамор лейтенантов —
Фанерный монумент —
Венчанье тех талантов,
Развязка тех легенд.

За наши судьбы (личные),
За нашу славу (общую),

За ту строку отличную,
Что мы искали ощупью,
За то, что не испортили
Ни песню мы, ни стих,
Давайте выпьем, мертвые,
За здоровье живых!

(«Голос друга», 1952)

Давид Самуилович Самойлов (1920 — 1990) соединял с памятью о войне (ему принадлежит прекрасная формула, передающая самоощущение поколения: «Сороковые, роковые, / Свинцовые, пороховые... / Война гуляет по России, / А мы такие молодые!», 1961) интерес к дальней истории. Он профессионально занимался пушкинской эпохой и писал о ней. Его баллада «Пестель, Поэт и Анна» является пронизательным анализом различий между мышлением политика и поэта. Поэма «Сон о Ганнибале» посвящена драматической биографии пушкинского предка. В ироническом «Струфиане» смерть Александра I связывается с пришествием инопланетян, которые похищают императора.

Самойлов был и мастером поэтической миниатюры, краткостью и афористичностью напоминающей эпиграмму.

Да, мне повезло в этом мире —
Прийти и обняться с людьми
И быть тамадою на пире
Ума, благородства, любви.

А злобы и хитросплетений
Почти что и не замечать.
И только высоких мгновений
На жизни увидеть печать.

(«Да, мне повезло в этом
мире...», 1982)

Однако поэты этой эпохи и прямо продолжают традиции *философской лирики*. Стихотворения Н. А. Заболоцкого (1903—1958), А. А. Тарковского (1907—1989), Л. Н. Мартынова (1905—1980) часто строятся как прямое размышление на заданную тему или стихотворная притча, когда мысль вырастает из пейзажной зарисовки или бытового наблюдения.



Б. Ш. Окуджава.
Фотография

А ты?
Входя в дома любые —
И в серые,
И в голубые,
Всходя на лестницы крутые,
В квартиры, светом залитые,
Прислушиваясь к звону клавиш
И на вопрос даря ответ,
Скажи:
Какой ты след оставишь?
След,
Чтобы вытерли паркет
И посмотрели косо вслед,
Или
Незримый прочный след?
В чужой душе на много лет?

(Л. Н. Мартынов. «След»)

Все предметные детали стихотворения Мартынова имеют условный характер: дома, лестницы, квартиры и клавиши нужны лишь для того, чтобы поставить заключительный вопрос. Обычный след на паркете в концовке этого стихотворения превращается в след в человеческой душе — в память.

Главный философский (метафизический) поэт эпохи, И. А. Бродский (1940 — 1996) сформировался чуть позднее и был практически неизвестен читателям официальной поэзии. Его стихи распространялись лишь в самиздате. (Бродскому, как и Рубцову, будет посвящена отдельная глава.)

Важное место в лирике эпохи занимает творчество *поющих поэтов, бардов*. В отличие от профессиональных «поэтов-песенников», часто сочинявших стихи на готовую мелодию (для этих текстов существовало обидное жаргонное словечко — «рыба»), барды уделяли главное внимание стихам, которые пелись или даже просто проговаривались под гитару на какой-то простой мотив.

Стихи-песни А. А. Галича (1918 — 1977), В. С. Высоцкого (1938 — 1980), Б. Ш. Окуджавы (1924 — 1997) были, как правило, магнитофонным самиздатом. Тяжелый магнитофон марки «Яуза» превратился даже в более мощное средство противостояния официальной культуре, чем пишу-

щая машинка «Эрика»! «Напетые вполголоса» стихи бардов расходились по всей стране в тысячах копий (об особенностях этой поэзии мы поговорим на примере В. Высоцкого).

Направления прозы послевоенного советского века определялись, прежде всего, не интонационно (громкий — тихий), а тематически. Проза (эпические произведения разных жанров) заполняла и расширяла культурное пространство, ставила острые проблемы современности, открывала новые типы, разрушала идеологические штампы, предлагала новый взгляд на ближнюю (советскую) и дальнюю (русскую) историю: «Вода дырочку найдет».

Двумя «направлениями главного удара» были *военная проза* и *деревенская проза*.

В «лейтенантской прозе» — повестях Ю. В. Бондарева (род. в 1924) «Батальоны просят огня» (1957), Г. Я. Бакланова (род. в 1923) «Пядь земли» (1959), в «окопных» и «партизанских» повестях В. В. Быкова (1924 — 2003) «Журавлинный крик» (1959), «Мертвым не больно» (1966), «Сотников» (1970), В. Л. Кондратьева (1920 — 1993) «Сашка» (1979) — был создан образ *другой* Великой Отечественной войны. Оставаясь Великой и Отечественной, она предстала не только смертельной битвой с фашизмом, но и трагическим и противоречивым событием, где честолюбивые генералы заслуживали награды солдатской кровью, бежавшим из плена приходилось доказывать свою невиновность и иногда отправляться уже в советские лагеря, тыл и работал для фронта, и был убежищем для шкурников и трусов.

Наиболее развернутую и проработанную картину непадной войны предложил **Василий Семенович Гроссман** (1905 — 1964) в романе «Жизнь и судьба» (1960), продолжая традицию «великих И» XIX века. Книга кардинально ломала привычные представления и штампы. Она была не просто запрещена. У автора конфисковали все рукописи и подготовительные материалы. Партийный идеолог сказал Гроссману, что роман можно будет опубликовать лет через двести. По сохранившемуся у друзей экземпляру в тамиздате (Париж) «Жизнь и судьба» появилась через двадцать лет, в СССР — через двадцать восемь (1988). «Этот роман — грандиозный труд, который едва ли назовешь просто книгой, в сущности, это несколько романов в романе, произведение, у которого есть своя собственная история —

одна в прошлом, другая в будущем», — написал человек, в годы войны воевавший на противоположной стороне, немецкий писатель Генрих Бёлль.

Деревенская проза начиналась с очерков В. В. Овечкина (1904 — 1968) «Районные будни» (1952 — 1956). Позднее появились цикл из четырех социально-бытовых романов Ф. А. Абрамова (1920 — 1983) «Пряслины» (1958 — 1978), психологическая повесть В. И. Белова (род. в 1932) «Привычное дело» (1966) и его роман о коллективизации на Севере «Кануны» (1972 — 1987), мемуарные и экологические повествования В. П. Астафьева (1924 — 2001) «Последний поклон» (конец 1950-х — 1979) и «Царь-рыба» (1972 — 1975). Важное место в деревенской прозе занял рассказ А. И. Солженицына (1918 — 2008) «Матренин двор» (первоначальное заглавие — «Не стоит село без праведника», 1959).

Эти и другие авторы в полемике с официозной литературой изображали трагические испытания, через которые прошла русская деревня во время коллективизации, войны, в послевоенную эпоху. Писатели создавали образ постепенно утрачиваемого крестьянского мира, «лада» (заглавие документальной книги В. Белова, 1982). Ответы на вопрос «Кто виноват?» давались разные: виновные находились в широком диапазоне — от коллективизации до цивилизации.

Фактически завершила развитие деревенской прозы советского века повесть **Валентина Григорьевича Распутина** (род. в 1936) «Прощание с Матерой» (1976), в которой бытовая картина затопления деревни на Ангаре при строительстве электростанции перерастает в символическое изображение гибели мира, ухода под воду крестьянской Атлантиды (центральный образ Распутина заставляет вспомнить знаменитый роман колумбийца Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества», 1967, где история жизни и гибели одной семьи символически отражает катастрофу мира и человечества). Своеобразным послесловием к деревенской прозе оказалась повесть Распутина «Пожар» (1985) с эпиграфом из народной песни «Горит, горит село родное...». Появившаяся в «начале конца» советской эпохи, она констатировала кризис прежних нравственных устоев, создавала ощущение трагизма и безнадежности. Особый взгляд на проблемы деревни и народного национального характе-

ра предложил В. М. Шукшин (1929 — 1974), о произведениях которого мы поговорим специально.

Менее очевидными и творчески выявленными были другие направления и тенденции литературы этих десятилетий: *производственные роман* («Не хлебом единым» В. Д. Дудинцева, 1956) и *драма* («Человек со стороны» И. М. Дворецкого, 1972), *городская проза* (ее основоположнику Ю. В. Трифонову мы посвятим отдельную главу), *историко-революционная* и *историческая проза* (повести и романы Ю. В. Давыдова о народолюбцах, роман Трифонова об Андрее Желябове «Нетерпение», 1973).

Более того, в советской литературе существовало специальное «персональное» направление — *лениниана* (так называлась одна из книг М. С. Шагинян). Были писатели, которые всю жизнь сочиняли книги только о вожде советского государства (этот официозный труд считался престижным и ответственным, удостоивался всяческих премий и знаков отличия). Однако не прекращались попытки борьбы с официозом и на этом направлении: некоторые авторы пытались воссоздать подлинный облик Ленина и его историческую роль.

Самой безразмерной и универсальной формулировкой советского века была *нравственная тематика*. Литература всегда имеет дело с этическими вопросами. Поэтому в подобную группу относили произведения, не находящие себе места в привычной тематической и жанровой классификации, изображающие сложных, неоднозначных персонажей, в духе классической традиции, для которой нравственность была необсуждаемым ориентиром (проза Ю. П. Казакова, А. Г. Битова, Ч. Т. Айтматова, драматургия В. С. Розова). Ю. В. Трифонов шутливо заявил на одном литературном собрании: «Прошу перевести меня из литературы “быта” в литературу “нравственности”».

Одним из самых блистательных представителей *литературы нравственности* оказался рано и нелепо погибший (за два дня до своего тридцатипятилетия он утонул в озере Байкал) драматург **Александр Валентинович Вампилов** (1937 — 1972). Еще студентом публикуя юмористические рассказы в иркутских газетах, Вампилов вскоре перешел к драматургии, успев сочинить несколько одноактных и четыре большие пьесы. В драмах Вампилова сочетаются тон-

кий чеховский психологизм (Чехов был любимым драматургом Вампилова) и увлекательно построенная фабула, восходящая к традициям Гоголя, Шекспира и даже античной драматургии.

В истории драмы часто встречается *мотив узнавания*: герой или героиня через много лет внезапно открывает истину о своем рождении или обнаруживает утерянного когда-то ребенка. Комедия «Старший сын» (1968) оригинально и парадоксально использует его. Никогда не знавший отца студент появляется в чужом доме, на окраине сибирского городка, и выдает себя за сына хозяина. «У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто, — говорит он случайному спутнику. — Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить».

Но вранье через сутки становится правдой. Узнавая жизнь музыканта-неудачника, «святого человека» Бусыгин действительно ощущает ответственность за него и его неустроенных родных детей. «Откровенно говоря, я сам уже не верю, что я вам не сын», — признается он в конце пьесы. И слышит в ответ: «Не верю! Не понимаю! Знать этого не хочу! Ты — настоящий Сарафанов! Мой сын! И притом любимый сын!»

Принцип духовного родства оказывается в «Старшем сыне» важнее, чем голос крови.

Другая «святая» скрывается в мире Вампилова под именем девушки-буфетчицы Валентины («Прошлым летом в Чулимске», 1972). Преодолевая собственную трагедию, она освещает жизнь вокруг, напоминает людям об идеале, незаметно вырастающем из неприглядной реальности. Символом ее упорства делается ограда палисадника, которую все ломают, а Валентина упорно чинит: «Ведь если махнуть на это рукой и ничего не делать, то через два дня растащат весь палисадник. <...> Да нет же, они поймут, вы увидите. Должны же они понять — в конце концов. Я посею здесь маки и тогда...»

В «Утиной охоте» (1970) главным героем, напротив, становится потерявший смысл жизни герой, дальний наследник Печорина, который является «топором в руках судьбы». Жалеющий не своих близких, а уток, он в конце драмы избавляется и от этой слабости, наконец, собираясь на утиную охоту, чтобы убивать.

Вампилов ставил парадоксальные нравственные эксперименты. Его драмы начинаются в области точно воспроизведенного быта, превращаясь в размышления на вечные темы, философские притчи.

Читаем, оцениваем и любим мы, таким образом, не темы и направления, а конкретные тексты. Они могли появиться на разных этапах литературного процесса. Официально, государственного признания в виде различных премий временами удостоивались не только заказные поделки, но и талантливые произведения. Автор из неофициальной оппозиции мог пустить свое запрещенное произведение в самиздат или отправить в тамиздат. Или, напротив, он уставал от своих «нравственных исканий», сочинял что-то «нужное» и делался официозным, государственно одобряемым писателем. Но если он решал эмигрировать и покидал пределы СССР, то вынужден был продолжать свою литературную деятельность только в тамиздате, даже если его темы и поэтика абсолютно не менялись: произведения новых эмигрантов не публиковали и изымали из библиотек и магазинов.

Изначально простая картинка, таким образом, запутывается, превращается в загадочную. Главным критерием оценки произведения в исторической перспективе становится такая трудноопределимая, но решающая вещь, как талант, художественное качество произведения.

На одной из эмигрантских литературных конференций, пытаясь представить цельную картину русской литературы, Сергей Довлатов «предсказывает назад» (немецкий философ Ф. Шлегель называл историка «пророком, предсказывающим назад»).

«Очень полезно было бы взглянуть на сегодняшнюю ситуацию через двести лет. Это сделать невозможно, но можно поступить наоборот. Можно взглянуть отсюда на литературу столетней давности, и тогда сразу возникнут впечатляющие аналогии. <...> Время сглаживает политические разногласия, заглушает социальные мотивы и в конечном счете наводит порядок. Взаимоисключающие тенденции образуют единый поток. <...> Сто лет назад было все: были правоверные, были либералы, был самиздат, были диссиденты. <...> Все было, и всякое бывало. Мне кажется, что любой из присутствующих сможет обнаружить в истории литературы своего двойника. <...> Литературный процесс разноро-

ден, литература же едина. Так было раньше, и так, мне кажется, будет всегда» («*The Third Wave — Третья волна*», 1981).

Через три года Довлатов подхватывает мысль, предсказывая уже не назад, а вперед: «Нет сомнения, что лучшие из нас по обе стороны железного занавеса рано или поздно встретятся в одной антологии» («*From USA with love*», 1984).

Так в итоге и получилось, но лишь в самом конце XX века. Когда прошло время и завершилась эпоха, группы и направления распались на лица и голоса.

**После XX века:
- ИЗМЫ И ТЕКСТЫ**

Исторический «короткий двадцатый век», как мы помним, закончился за десяти-

летие до календарного. На этом рубеже четырехэтажная структура литературного процесса, характерная для последних десятилетий советской эпохи (1960 — 1980-е гг.), оказалась сломанной. Отмена цензуры (законодательно закреплённая в законе «О средствах массовой информации», 1992) и отказ государства от поддержки «нужной» идеологически важной литературы привели к тому, что Госиздат (и другие издательства) превратился в филиал сам- и тамиздата. За пять лет (1987 — 1991) огромными тиражами в журналах, книгах, собраниях сочинений была опубликована «возвращенная литература», которая копилась на неофициальном уровне все советские десятилетия. На какое-то время вытеснив, закрыв для читателя современную литературу, эти авторы и произведения, в конце концов, заняли свои места в истории: «Собачье сердце» и «Чевенгур» — в двадцатых годах, «Реквием» — на рубеже сороковых, «Доктор Живаго» — в пятидесятых.

Но как же быть с литературой современной, которая пишется и читается сегодня? Эпоха, наступившая *после XX века*, была объявлена *постмодернистской* (тем более что в культуре западной о постмодернизме заговорили уже в середине прошлого века). К этому направлению относят стихи Д. А. Пригова и Т. Кибирова, прозу Вен. Ерофеева, Т. Толстой, В. Сорокина, В. Пелевина, В. Пьецуха. В книгах о постмодернизме обычно перечисляются десятки имен, причем многие авторы даже не подозревают о своей постмодернистской принадлежности. Один из таких назначен-

ных постмодернистов, А. Г. Битов, в шутку назвал первым постмодернистом «наше все», Пушкина. Описать теоретические установки постмодернизма легче, чем обнаружить образец чистокровного, без посторонних примесей, автора-постмодерниста.

Философским основанием постмодернизма стала идея всеобщей *относительности, релятивизма*.

Прежняя культура строилась по принципу *дерева*, рассуждают постмодернисты (неслучайно мировое древо — один из древнейших символов мира). В дереве четко различались ствол, большие и малые ветви, листья, корень и корневая система. Точно так же и мир понимался *целостно, иерархически*: в нем существовала структурная основа, можно было различить центр и периферию, более и менее важные вещи.

В эпоху постмодернизма «мир потерял свой стержень», превратился в хаотичный набор предметов, явлений и признаков. Его метафорическим образом становится *ризом* (от франц. rhizome — корневище) — пучок корешков, который может принимать любые формы и принципиально отменяет понятие центра, а следовательно, противопоставление главного и второстепенного (эту теорию придумали и обосновали французы Ж. Делез и Ф. Гваттари, 1976).

Поэтому идеи, которые волновали старых философов — соотношение объективного бытия и сознания, добра и зла, истины и красоты, — безнадежно устарели. В новую эпоху исчезли культурные границы между «верхом» и «низом», истину установить невозможно, она сменилась разнообразием частных, индивидуальных мнений.

В литературе же писатель имеет дело не с характерами и событиями, а только со *словами*. Причем все слова уже давно сказаны, все произведения написаны, мир литературы представляет огромный, но замкнутый *интертекст*, который каждый пишущий субъект может только повторять, *иронически цитировать* (ведь серьезный разговор о важных вещах уже невозможен). Впрочем, постмодернисты провозгласили «смерть автора», и этого субъекта они чаще называют переписчиком, «скриптором», потому что он повторяет уже кем-то сказанные слова и не имеет ни образа, ни индивидуальности, превращаясь в анонима, не-личность.

Известный теоретик и писатель Умберто Эко, автор романов «Имя розы», «Остров Накануне», приводит такой при-

мер постмодернистского объяснения в любви (заменяем только имя второстепенной, популярной много лет назад итальянской сочинительницы аналогичным русским эквивалентом).

Человек, влюбленный в очень образованную женщину, не может прямо сказать ей: «Безумно тебя люблю», — «потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы прерогатива» Лидии Чарской и говорить подобные банальности — недостойно образованного человека: они будут восприняты любимой с насмешкой. Но он находит выход, первым переводя объяснение в иронический план: «“Люблю тебя безумно”, — как сказано у Чарской».

«При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого... <...> оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви», — завершает комментарий Эко («Заметки на полях “Имени розы”», 1983).

Попробуем в виде кратких формулировок обозначить различие между тремя культурными эпохами, которые сменяли друг друга и сосуществовали в XX веке.

«**Миметическая поэтика**» (реализм, неореализм, акмеизм): художественное произведение — это не только текст, но *мир* и одновременно — *истина о мире*.

Модернизм в его *авангардистском* варианте: «Мир есть *текст*, представляющий намерение создателя, *правду творца*».

Постмодернизм: мир есть *интертекст*, созданный неизвестно кем и неизвестно для чего, поэтому можно лишь *играть* с текстом, бесконечно цитировать его, не ставя вопроса ни об истине, ни о правде.

Различие противоположных, уже не авторских, а *читательских позиций* можно определить путем трансформации гениально простой и точной пушкинской формулировки.

«Над вымыслом слезами обольюсь» — вот позиция читателя-реалиста. Понимая природу искусства (вымысел), он относится к нему как к особой реальности и проливает искренние, реальные слезы. Читатель-модернист отрицает

реальность вымысла, превращает его в чистую фикцию, но еще может проливать реальные слезы. Читатель-постмодернист смеется и над вымыслом, и над слезами.

Постмодернисты правы прежде всего в том, что мир меняется, следовательно, иным становится место культуры и литературы. Но и в современной *мозаичной культуре* должно найтись место прежним представлениям о традиции, оригинальности, истине. При этом — вспомним еще раз — читаем мы не абстрактные *-измы*, а конкретных авторов и их произведения.

Учебники истории литературы XXI века, скорее всего, будут написаны все-таки не по ризомному, а по древесному принципу. Однако кому из наших современников там будут посвящены отдельные главы, можно только догадываться.

В мозаичной современности, в отличие от истории, еще ничего не решено. Мы можем двигаться в любом направлении, назначать себе кумиров и разочаровываться в них. Можем даже, если хватит терпения и таланта, сами написать книгу, которую хотим прочесть (с такого чувства неудовлетворенности и соперничества начинались некоторые замечательные литературные судьбы).

Мы можем всё, только помня о предупреждении из «Нобелевской лекции» (1987) И. Бродского, которое уже цитировалось в самом начале нашего историко-литературного пути, в первой главе учебника 10-го класса.

«...Ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступление против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не преследование авторов, не цензурные ограничения и т.п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их нечтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация — она платит за это своей историей».

-
- Т** 1. Расскажите об особенностях литературы военных лет. Какие жанры и авторы были в это время наиболее востребованными?
2. Какое событие оказало влияние на послевоенную литературу? Какими причинами оно объяснялось?

3. Какова структура литературного процесса 1960 — 1980-х гг.? Какие связи обнаруживаются между литературными уровнями и этажами?
4. Что такое самиздат и тамиздат? Какие произведения русской литературы XX века (в том числе изучаемые в нашем курсе) впервые появились в сам- и тамиздате?
5. Какое направление появляется в русской культуре на рубеже XX — XXI веков? Объясните его своеобразие и основные понятия (ризомы, интертекст, смерть автора).
6. Как можно определить принципы трех ведущих направлений, эстетических тенденций в литературе XX века? Какой из них кажется вам наиболее универсальным?
7. Какие направления и авторы наиболее известны и значительны в поэзии 1960 — 1980-х годов? Подготовьте реферат об одном из таких поэтов.
8. Какие течения существовали в прозе 1960 — 1980-х годов? Подготовьте реферат о военной, деревенской или городской прозе.
- !** 9. Подготовьте сообщение или реферат: «Мой кандидат в школьный учебник середины XXI века».

литература для дополнительного чтения

Бочаров А. Г. Литература и время: Из творческого опыта прозы 1960 — 1980-х годов. — М., 1988.

История русской литературы XX века (20 — 90-е годы): Основные имена / Отв. ред. С. И. Кормилов. — М., 1998.

Македонов А. В. Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930 — 1970-х годов. — Л., 1975.

Сухих И. Н. Двадцать книг XX века. — СПб., 2004.

Сухих И. Н. От стиха до пули // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. — СПб., 2005. — С. 5—54. — («Библиотека поэта. Малая серия»).

Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. — М., 2007.



Александр Трифонович

Твардовский (1910— 1971)

основные даты жизни и творчества

- 1910, 8 (21) июня** — родился на хуторе Загорье в Смоленской губернии.
- 1922** — окончил четырехклассную начальную школу.
- 1925** — первая стихотворная публикация.
- 1934—1936** — работа над поэмой «Страна Муравия».
- 1936—1939** — учеба в МИФЛИ (Московский институт философии и литературы).
- 1941—1945** — участие в Великой Отечественной войне, работа над «книгой про бойца» «Василий Теркин».
- 1950—1954, 1958—1970** — главный редактор журнала «Новый мир».
- 1950—1960** — работа над поэмой «За далью — даль».
- 1971, 18 декабря** — умер под Москвой.

Художественный мир Твардовского

**Лирический эпос:
судьба страны**

Александр Трифонович Твардовский родился на смоленском хуторе в крестьянской семье. Стихи он начал сочинять еще «до овладения первоначальной грамотой».

«Хорошо помню, что первое мое стихотворение, отличающее моих сверстников, разорителей птичьих гнезд, я пытался записать, еще не зная всех букв алфавита и, конечно, не имея понятия о правилах стихосложения. Там не было ни лада, ни ряда — ничего от стиха, но я отчетливо помню, что было страстное, горячее до сердцебиения желание этого — и лада, и ряда, и музыки — желание родить их на свет — и немедленно — чувство, сопутствующее и донныне всякому новому замыслу», — вспоминал поэт через много лет («Автобиография», 1947—1965).

В девятнадцатом веке Твардовского, скорее всего, ожидала бы судьба крестьянских «поэтов-самородков» вроде А. Кольцова или И. Сурикова, существовавших в стороне от основных направлений русской поэзии, в своеобразной резервации, на которую поэты-дворяне смотрели чуть снисходительно. Но он родился в иную эпоху, и в его поэтическую судьбу властно вмешалась история.

Твардовский входил в жизнь в годы «великого перелома», когда резко, радикально, трагически менялось деревенское бытие. Во время коллективизации его отец был несправедливо признан кулаком и вместе с семьей сослан в Сибирь. Но сын, поверив в новые идеалы, все более талантливо начинает воплощать их в стихах.

Главным из русских поэтов для Твардовского был Некрасов, причем не автор разночинских психологических стихотворений, поэт грусти и уныния, а бытописатель крестьянской жизни. Уже в ранних стихотворениях определились основные свойства Твардовского-поэта, во многом близкие этой линии некрасовского творчества: *деревенская тематика* (его довоенные стихи обычно публикуются в разделе с авторским заглавием «Сельская хроника»); форма развернутого описательного стихотворения, даже не баллады, а *стихотворного рассказа*; классические *силлабо-тонические размеры*, которые после модернистских экспериментов многим казались устаревшими; *разговорная интонация*, так называемый *говорной стих* (поэтому, в отличие от близких ему по тематике, но насквозь *напевных* С. Есенина или М. Исаковского, на стихи Твардовского практически не писали песен); широкое использование разнообразных стилистических ресурсов *малых фольклорных жанров и устной речи*: поговорок, частушек, каламбуров, колоритных диалектных словечек.

Все эти особенности легче могли реализоваться, вернуться в большой стихотворной форме. Поэтому главным жанром творчества Твардовского, определяющим его единство и выявляющим его эволюцию, становится лирический эпос, *поэма*. Написанные в 1930 — 1960-е годы поэмы Твардовского отражают разные этапы советской истории, превращаются в *поэтическую летопись времени*.

Посвященная коллективизации «Страна Муравия» (1934 — 1936) сделала поэта официально признанным и знаменитым. По одной из легенд, в конце тридцатых годов во время учебы в МИФЛИ Твардовскому пришлось рассказывать на экзамене о своей поэме, она уже попала в список обязательного чтения.

Фабула поэмы напоминает некрасовский эпос о поисках счастливого. Герой — крестьянин-единоличник, трудяга, мечтающий о своем скромном мужицком счастье в стране Муравии. «Земля в длину и в ширину — / Кругом своя. / Посеешь бубочку одну, / И та — твоя». Он отправляется в путь по стране, мечтая найти место, куда не доберется начавшаяся коллективизация.

Он встречается с родственниками и с попом, оказывается на печальной последней гулянке высланных на Соловки кулаков и на шумном базаре. У него воруют любимого коня. Он сам, дивя людей, впрягается в телегу. Позднее конь внезапно находится.

В итоге дорога приводит героя в идеальный колхоз на счастливую свадьбу после нового урожая, где и начинается тот самый *пир на весь мир*, о котором когда-то мечтали некрасовские мужики.

Поспела свадьба новая
Под пироги подовые,
Под свежую баранину,
Под пиво на меду,
Под золотую, раннюю
Антоновку в саду.

(гл. 18)

Последнюю точку в разнообразных приключениях и духовных странствиях Никиты Моргунка ставит другой странник, словно пришедший из поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Из счастливой колхозной деревни отправился на поклонение в Киевскую лавру старик, «остатний богомол». «И стыдили, и грозили... / “Все стерплю, терпел Иисус, / Может, я один в России / Верен Богу остаюсь”», — передает Моргунку его слова старик-сторож.

Но богомолье не заладилось. «И вот в пути, в дороге дед / Был помыслом смущен: / — Что ж Бог! Его не то чтоб нет, / Да не у власти он». Старик поворачивает обратно в родную деревню. Встретив так и не дошедшего до лавры «ходака к святым местам», Никита спрашивает его о главном — о Муравской стране.

И отвечает богомол:

— Ишь, ты шутить мастак.

Страны Муравской нету, мол.

— Как так?

— А просто так.

<...>

Зачем она, кому она,

Страна Муравская нужна,

Когда такая жизнь кругом,

Когда сподручней мне, —

И торкнул в землю посошком, —

Вот в этой жить стране?

(гл. 19)

«Так, говоришь, в колхоз, отец?» — задает Моргунок вопрос, ответ на который очевиден.

Фабула поэмы Твардовского была условна, утопична. Она соответствовала социальному заказу и не передавала разворачивавшейся в СССР трагедии коллективизации. Но покоряли естественность и свобода поэтической речи, богатство интонаций, пластический талант изображения человека и мира.

В «Стране Муравии» Твардовский «всем лозунгам поверил до конца», показал осуществление утопической мечты и лишь отчасти намекнул на драматизм эпохи. Последующий путь поэта был освобождением от иллюзий, движением от утопии к реальности.

«Василий Теркин» стал главной книгой Твардовского, достойно и глубоко отразившей решающее событие советской истории — Великую Отечественную войну. Неслучай-

но, вопреки реальной хронологии (поэма была начата в 1942 году и закончена уже после Победы), Твардовский ставит под ней даты: 1941 — 1945. Книга оказалась равной войне.

Слово *книга* стало обозначением жанра «Василия Теркина», который объяснил сам Твардовский.

«Жанровое обозначение “Книги про бойца”, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения “поэма”, “повесть” и т.п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил “Книгой про бойца”. Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова “книга” в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. <...> Так или иначе, но слово “книга” в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный» («Как был написан “Василий Теркин”», 1951 — 1966).

В структурном отношении *нечто* Твардовского напоминает «Евгения Онегина» («даль *свободного* романа») и «Войну и мир» (Толстой, как мы помним, тоже называл свое создание *книгой* и отказывался соотносить его с традиционными жанрами). «Василий Теркин» строится на принципе жанровых нарушений и отступлений, продолжая жанровую традицию уникумов, подчинявшихся не прежним условным формам, а закону органического саморазвития темы.

Поэт утверждал, что книга начала складываться с того, что был «угадан герой». Персонаж с такой фамилией впервые появился в стихах, сочинявшихся Твардовским во время финской кампании 1939 — 1940 гг. Однако важные различия между этими «однофамильцами» определяются смежной одной эпитетом.

Вася Теркин? Кто такой?

Скажем откровенно:

Человек он сам собой

Необыкновенный, —

было сказано в фельетоне «Вася Теркин на фронте» (1940).

«Замечу, что когда я вплотную занялся своим ныне существующим “Теркиным”, — объяснял Твардовский, — черты этого портрета резко изменились, начиная с основного штриха:

Теркин — кто же он такой?
Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный.

И можно было бы сказать, что уже одним этим определяется наименование героя в первом случае Васей, а во втором — Василием Теркиным».

В итоге необыкновенный смельчак и удачник Вася, совершающий абсолютно невероятные подвиги (в одном из фельетонов он, маскируясь под снежную кочку, брал «языка», в другом — крючком выдергивал из самолета вражеского летчика), превратился в простого деревенского парня Василия Теркина.

Теркинская фабула основана на поэтике обыкновенного, опирается на события, которые могли произойти с каждым оказавшимся на переднем крае солдатом: привал — отступление — случайный приход в родную деревню — переправа — ранение — встреча на фронтовой дороге — бой за населенный пункт Борки — наступление — еще одно ранение — встреча с генералом — письмо из госпиталя — вторая переправа, форсирование Днепра — еще одна случайная встреча по дороге на Берлин — солдатская баня.

Немногие исключительные, эксцентрические события (на них строятся всего три главы: Теркин сбивает из винтовки самолет, бьется врукопашную с немцем, ведет диалог со Смертью) снижены, даны в юмористическом или ироническом освещении: «Сам стрелок глядит с испугом: / Что наделал невзначай» («Кто стрелял?»); «Теркин знал, что в этой схватке / Он слабей: не те харчи» («Поединок»); «Прогоните эту бабу, / Я солдат еще живой» («Смерть и воин»).

Внутри большого враждебного мира войны создается, таким образом, малый домашний мир знакомых предметов и простых человеческих связей. Война в «Теркине» предстает частью жизни, где есть место всему — любви, ненависти, трудной работе, отдыху, страху, смеху...

Герой сохраняет спокойствие, вселяет надежду, умеет увидеть смешное даже в самых трудных, безнадежных си-

туациях. Балагурство, жизнелюбие Василия Теркина, его «неунывающая душа» — сущностное, философское свойство героя. «Балагуру смотрят в рот, / Слово ловят жадно. / Хорошо, когда кто врет / Весело и складно» («На привале»). В первой главе «От автора» Твардовский утверждает это от первого лица:

Жить без пищи можно сутки,
Можно больше, но порой
На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.

На самом деле теркинских шуток в книге не так много, около полутора десятков. Но они окрашивают весь текст в простодушно-насмешливые тона: примиряют, утешают, воодушевляют.

«Вдруг как сослепу задавит, — / Ведь не видит ни черта» (про немецкий танк); «Прочно сделали, надежно — / Тут не то что воевать, / Тут, ребята, чай пить можно, / Стенгазету выпускать» (про блиндаж, в котором герой оказывается под обстрелом собственной артиллерии); «— Ах ты, Теркин. Ну и малый. / И в кого ты удался, / Только мать, наверно, знала... / — Я от тетки родился...»

Однако нельзя забывать, что главной темой, сюжетом «Василия Теркина» является страшная война. В мире книги герой и автор живут согласно известной поговорке *emento mori* (помни о смерти).

Уже в первом вступлении «От автора» Твардовский намекнет: «Почему же без конца? / Просто жалко молодца». А в статье «Как был написан “Василий Теркин”» четко сформулирует: «Мне казалось понятным такое объяснение в обстановке войны, когда конец рассказа о герое мог означать только одно — его гибель».

Герой все-таки останется — в пределах книги — живым, бессмертным, пересилив, переиграв в прямом сражении саму Косую: «И, вздохнув, отстала Смерть» («Смерть и воин»). Но мотив смерти является в «книге про бойца» одним из главных, ведущих.

«И увиделось впервые, / Не забудется оно: / Люди теплые, живые / Шли на дно, на дно, на дно...» («Переправа»); «И забыто —

не забыто, / Да не время вспоминать, / Где и кто лежит убитый / И кому еще лежать» («Гармонь»); «И в глуши, в бою безвестном, / В сосняке, в кустах сырых / Смертью праведной и честной / Пали многие из них» («Бой в болоте»).

В книге Твардовского создается не только образ веселого, неунывающего солдата-победителя, но и ощущение великой и страшной войны. Теркинскую фабулу постоянно расширяет прием панорамирования. Семь раз в тридцати главах повествование отрывается от героя, невидимая камера взмывает вверх, и мы охватываем события одним взглядом, видим войну, словно на глобусе.

Заняла война полсвета,
Стон стоит второе лето.
Опоясал фронт страну.
Где-то Ладога... А где-то
Дон — и то же на Дону...

Где-то лошади в упряжке
В скалах зубы бьют об лед...
Где-то яблоня цветет,
И моряк в одной тельняшке
Тащит степью пулемет...

Где-то бомбы топчут город,
Тонут на море суда...
Где-то танки лезут в горы,
К Волге двинулась беда.

(«Генерал»)

После эпического разворота данной через детали масштабной картины рамки повествования резко сужаются, начинается очередная теркинская история:

Где-то будто на задворке,
Будто знать про то не знал,
На своем участке Теркин
В обороне загорал.

Такие панорамы напоминают перечисления-перечни «Евгения Онегина» или дорожные пейзажи «Мертвых душ».

Еще одна особенность, связывающая книгу Твардовского с классической традицией, — *образ автора*. Как в пушкинском «романе в стихах», в «книге про бойца» автор является полноправным героем. Четыре главки «От автора» и глава «О себе» складываются еще в одну сюжетную линию, дополняясь лирическими отступлениями в других главах.

Образ автора, как и образ главного героя, подчиняется законам поэтического обобщения и идеализации. Автор тоскует по занятым врагом родным местам, вспоминает о детстве, объясняет свое внутреннее родство с героем и структуру книги, обращается к другу-читателю. *Воюющий поэт* — вот главная его черта. «Я — любитель жизни мирной — / На войне пою войну» («От автора», 2); «Смолкнул я, певец смущенный, / Петь привыкший на войне» («От автора», 4). Называя себя *певцом*, автор словно погружается в историю, включается в число певцов первой Отечественной войны («Певец во стане русских воинов» — заглавие известного патриотического стихотворения В. А. Жуковского, 1812).

И это не случайно. Время Великой Отечественной войны отличалось стремлением реабилитировать русскую историю, возродить патриотические традиции, найти примеры для подражания не только в близком, советском, но и в далеком, имперском, прошлом.

Мир «Василия Теркина» — это идеальное пространство, где *русское* и *советское* не конфликтуют, а мирно сосуществуют. Твардовский, как ранее Андрей Платонов, как позднее Василий Шукшин, мечтает о той будущей, несостоявшейся России, в которой советская история окажется продолжением и идеальным воплощением истории русской — с родимым сельсоветом, домом у дороги, березой под окном, девчонкой на вечерке, мирным трудом на своей земле.

О. Э. Мандельштам в стихотворении «Век» (1922) спрашивал: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» — и сам же отвечал: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать».

Стихотворный эпос Твардовского был одной из первых попыток «склеить позвонки» русской и советской эпох. Мать-Россия, родная земля, попавшая в беду, стала почвой,

на которой это оказалось возможным (однако унаследованную Мандельштамом от Державина поэтическую флейту заменила простодушная деревенская гармонь).

«Русский дух» безошибочно уловил в «Василии Теркине» очень далекий от Твардовского и вообще мало кого жаловавший в современной литературе И. А. Бунин. Прочитав книгу в сентябре 1947 года, он просил старого друга-писателя Н. Д. Телешова «при случае» передать автору: «...Я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом, — это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого, слова!»

Твардовский и сам понимал, что «книга про бойца» была его поэтической вершиной, его звездным часом. В последней главе «От автора» он смотрит на свое создание словно со стороны, из другого пространства и времени, из другой жизни.

Смыли весны горький пепел
Очагов, что грели нас.
С кем я не был, с кем я не пил
В первый раз, в последний раз...

С кем я только не был дружен
С первой встречи близ огня.
Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня.

Скольких их на свете нету,
Что прочли тебя, поэт,
Словно бедной книге этой
Много, много, много лет.

После войны взгляд Твардовского на советскую историю становится более критичным. В центре поэмы «Дом у дороги» (1942 — 1946) — также драматические события войны. Солдат приходит на родное пепелище и строит новый дом, ожидая семью из немецкого плена (автор все-таки дает надежду на возвращение).

Новая поэма Твардовского «За далью — даль» (1950 — 1960) тоже, как и предшествующие, связана с мотивом путешествия, движения: автор пересекает страну в поезде

«Москва — Владивосток», описывая дорожные впечатления и размышления. Он рисует картины мирной жизни на Урале и в Сибири, перекрытия Ангары. Но кульминацией поэмы становятся не оптимистические пейзажи, а драматический эпизод случайной встречи на вокзале с возвращающимся из советского лагеря старым другом («Друг детства») и размышление о противоречивой роли И. В. Сталина в советской истории («Так это было»).

На месте идеализированного последнего одиночника Никиты Моргунка и картины счастливой колхозной жизни возникает — через тридцать лет — образ вечной колхозной труженицы, которой протекшие десятилетия так и не принесли счастья:

И я за дальней звонкой далью,
Наедине с самим собой,
Я всюду видел тетку Дарью
На нашей родине с тобой;

С ее терпеньем безнадежным,
С ее избою без сеней,
И трудодем пустопорожним,
И трудоночью — не полней...

Борьба с «культом личности и его последствиями» (поэт разделяет эту партийную формулу) становится главным делом Твардовского в 1960-е годы. Он возвращается к любимому герою (подчеркивая, что это уже иной персонаж) в сатирической поэме «Теркин на том свете» (1954 — 1963), язвительно изображая нравы советских чиновников и бюрократов, «идеологическую борьбу» с Западом и Вождем, Сталина, который, оказывается, управляет «нашей» частью того света:

— Все за ним, само собой,
Выше нету власти.
— Да, но сам-то он живой?
— И живой.
Отчасти.

Для живых родной отец,
И закон, и знамя,
Он и с нами, как мертвец, —
С ними он
И с нами.

Устроитель всех судеб,
Тою же порою
Он в Кремле при жизни склеп
Сам себе устроил.

Последняя поэма Твардовского «По праву памяти» (1966 — 1969), уже всецело посвященная последствиям сталинского правления в советской истории, была запрещена почти на двадцать лет.

В 1950 — 1954 и 1958 — 1970 годы Твардовский руководит журналом «Новый мир», делая его лучшим периодическим изданием советской эпохи, вполне сопоставимым по значению с некрасовскими журналами XIX века. В «Новом мире» публикуются (за редкими исключениями) талантливые прозаики и поэты. В журнале ведутся замечательные отделы публицистики и критики, в которых обсуждаются самые острые общественные проблемы.

Забывать, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую былль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть! —

удивлялся Твардовский в поэме «По праву памяти» (глава «О памяти»).

Задачей «Нового мира» и его главного редактора становится восстановление и сохранение исторической памяти во всей ее глубине и разнообразии. Этой цели служат не только поэмы Твардовского, но и его поздняя лирика.

Эпическая лирика: память и совесть

Последняя книга Твардовского называется «Из лирики этих лет» (1959 — 1968). Лирика *этих* лет непохожа на стихотворения, которые писал поэт в 1930 — 1950-е годы. Циклы «Сельская хроника» (1930 — 1940) и «Фронтовая хроника» (1940 — 1945) состояли из больших фабульных или описательных стихотворений, стихотворных рассказов (часто это была ролевая лирика), продолжавших и развивавших мотивы поэм: «Рассказ Матрены» (1937), «На свадьбе» (1938), «Баллада о товарище» (1942).

В поздних стихотворениях все отчетливее выявляется личная тема. Однако мы почти не узнаем жизненных под-

робностей, эмпирической биографии поэта. У Твардовского нет стихов-посланий. В его лирике — редкий случай в истории поэзии — вовсе отсутствует любовная тема. Поэтому и так называемая гражданская лирика лишается необходимого для ее выделения фона, не становится особой областью творчества поэта.

Поздние стихотворения Твардовского обычно являются *размышлениями*, либо прямыми, непосредственными, либо вырастающими из пейзажа или отклика на какое-то общественное событие. Причем, в отличие от признанных философских лириков XIX века (например, Тютчева), *поэзия мысли* Твардовского обращена прежде всего не к «вечным», метафизическим темам, а к проблемам социальным, общественным. Делаясь более философичным, Твардовский остается столь же историческим поэтом, каким он предстает в своих поэмах. Если поэмы Твардовского лиричны, то его лирика — эпична, выдвигает на первый план не лирическое «я», а объективный мир.

В «обычной» лирике (у Лермонтова, Тютчева, Фета, современника Твардовского Пастернака) небо, звезды всегда были метонимией или символом мироздания, космоса, с которым — по сходству или по контрасту — соотносил себя лирический герой или лирический субъект.

«Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит».

«Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес».

«И хор светил, живой и дружный, / Кругом раскинувшись, дрожал».

«И страшным, страшным креном / К другим каким-нибудь / Неведомым вселенным / Повернут Млечный путь».

Твардовский тоже пишет стихи о мироздании, космосе, Вселенной. Но развитие образа и композиционная схема у него совсем иные.

Полночь в мое городское окно
Входит с ночными дарами:
Позднее небо полным-полно
Скученных звезд мирами.

Мне еще в детстве, бывало, в ночном,
Где-нибудь в дедовском поле

Скопища эти холодным огнем
Точно бы в темя кололи.

Сладкой бессонницей юность мою
Звездное небо томило:
Где бы я ни был, казалось, стою
В центре вселенского мира.

В зрелости так не тревожат меня
Космоса дальние свету,
Как муравьиная злая возня
Маленькой нашей планеты.

(«Полночь в мое городское окно...»,
1967)

Как объективный поэт, Твардовский и здесь описывает не минутное состояние лирического субъекта, миг лирической концентрации, а успеваеt рассказать историю, сравнить «три поры жизни» (детство, юность, зрелость), различающиеся как хронотопом (*ночное*, дедовское поле — звездное небо над головой — *городское окно*), так и отношениями с миром.

Чувство глубинной связи с Вселенной, растворения в ней характерно лишь для юности: «...казалось, стою / В центре вселенского мира». В детстве человек не может понять «холодный огонь» мироздания. В зрелости же на первый план выходят не «космоса дальние свету», а «муравьиная злая возня / Маленькой нашей планеты». Взгляд поэта не отрывается от земли, обращен к ее проблемам и печалям.

Еще одно стихотворение «из лирики этих лет» поначалу кажется абстрактным размышлением, почти притчей.

Дробится рваный цоколь монумента,
Взывает сталь отбойных молотков.
Крутой раствор особого цемента
Рассчитан был на тысячи веков.

Пришло так быстро время пересчета,
И так нагляден нынешний урок:
Чрезмерная о вечности забота —
Она, по справедливости, не впрок.

Но как сцепились намертво камня,
Разъять их силой — выдать семь потов.
Чрезмерная забота о забвенье
Немалых тоже требует трудов.

Все, что на свете сделано руками,
Рукам под силу обратить на слом.
Но дело в том,
Что сам собою камень —
Он не бывает ни добром, ни злом.

(«Дробится рваный цоколь
монумента...», 1963)

Поэт описывает парадокс социальной памяти, наглядный исторический урок. Поспешно разрушают воздвигнутый недавно монумент, рассчитанный на вечность, потому что разочаровались в человеке, которому он поставлен. Но само это действие («чрезмерная забота о забвенье») кажется столь же лихорадочно-поспешным, как и прежнее увечивание, «чрезмерная о вечности забота».

Из равнодушного камня (*природы*) возникает дело человеческих рук (*история*). Но непродуманность исторического деяния приводит к противоположным результатам: приходится, проливая семь потов, уничтожать то, чему недавно поклонялись.

Исторический контекст придает стихотворению не только обобщенный, но и сиюминутный, актуальный смысл. Стихи написаны после разоблачения культа личности Сталина, когда по всей стране почти в одно мгновение и почти тайком сносились всего десятилетия назад воздвигнутые многочисленные монументы вождю. Твардовский не защищает Сталина, он был одним из последовательных противников культа личности. Поэт трезво видит в разрушении монументов не преодоление трагического прошлого, а попытку быстро спрятать, забыть его — и напоминает о нем в стихах, *по праву памяти живой*.

Во всей послевоенной лирике, в многообразно развертывающемся мотиве памяти главным для Твардовского остается память о войне, о погибших, долг и ответственность перед ними.

Большое стихотворение-рассказ «Я убит подо Ржевом» (1945 — 1946) можно рассматривать как послесловие к «Василию Теркину». Убитый, в отличие от бессмертного героя «книги про бойца», в сорок втором году простой солдат рассказывает о своем «послесмертии» («Я — где корни слепые / Ищут корма во тьме; / Я — где с облачком пыли / Ходит рожь на холме»), интересуется дальнейшим ходом

войны («Я убит и не знаю, / Наш ли Ржев наконец? // Удержались ли наши / Там, на Среднем Дону?.. / Этот месяц был страшен, / Было все на кону») и — самое главное — обращается с завещанием к живым:

Я вам жить завещаю, —
Что я больше могу?

Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой Отчизне
С честью дальше служить.

Стихотворение «В тот день, когда окончилась война» (1948) изображает сходную ситуацию с другой стороны. Пока гремели залпы и свистели пули, черта между живыми и мертвыми была очень зыбкой, любой бой мог сдвинуть ее, увеличить счет убитых подо Ржевом или Берлином. И только теперь, *в тот день, когда окончилась война*, эта граница становится окончательной, непреодолимой.

В конце пути, в далекой стороне,
Под гром пальбы прощались мы впервые
Со всеми, что погибли на войне,
Как с мертвыми прощаются живые.

<...>

Внушала нам стволов ревущих сталь,
Что нам уже не числиться в потерях.
И кроясь дымкой, он уходит вдаль,
Заполненный товарищами берег.

В последней строфе-эпилоче поэт обращается с клятвой-присягой к оставшимся на том берегу:

Суда живых не меньше павших суд.
И пусть в душе до дней моих скончанья
Живет, гремит торжественный салют
Победы и великого прощанья.

Этому обещанию Твардовский был верен все последующие десятилетия. В стихотворении «Космонавту» (1961), написанном после полета Юрия Гагарина, он начинает отсчет этой рубежной для всего человечества даты с летчиков военных лет:

И пусть они взлетали не в ракете
И не сравнить с твоею высотой,
Но и в своем фанерном драндулете
За ту же вырывались черту.

<...>

И может быть, не меньшею отвагой
Бывали их сердца наделены,
Хоть ни оркестров, ни цветов, ни флагов
Не стоил подвиг в будний день войны.

В коротком шестистишии-вздохе, в своеобразном эпилоге к развернутым стихотворениям-размышлениям «Я убит подо Ржевом» и «В тот день, когда окончилась война» мотивы памяти и ответственности живых перед мертвыми выражены удивительно просто и лапидарно.

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 сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

(«Я знаю, никакой моей вины...», 1966)

Безвинная вина приводит, тем не менее, к постоянным мукам совести.

Многие философы считали совесть основой существования, регулятором взаимоотношений между людьми и отношения человека к Богу, сравнивали совесть с демоном Сократа и нравственным законом Канта. «Голос совести необходим каждому из людей...» (И. А. Ильин).

Поздний Твардовский — поэт неуступчивой памяти и беспокойной совести.

-
- Т** 1. Когда начинается творческий путь Твардовского? Какое направление русской поэзии продолжает поэт?
2. Какой жанр оказался наиболее органичен для Твардовского? Какие его произведения складываются в летопись советской эпохи?

3. Какой теме посвящена «Страна Муравия»? В чем заключается ее художественное своеобразие?
4. Почему Твардовский называет «Василия Теркина» «книгой про бойца»? Какой жанровой традиции он следует? В чем особенности решения военной темы в «Василии Теркине»?
5. Расскажите об общественной и литературной деятельности поэта в 1950 — 1970-е годы. Как менялось его отношение к ключевым событиям советской истории?
6. В чем особенности лирики Твардовского? Какие темы и мотивы характерны для его художественного мира?
- !** 7. В тексте главы цитируются несколько стихотворений русских поэтов о звездах. вспомните, кому они принадлежат. Попробуйте продолжить этот ряд, найдите сходные образы у Маяковского, Ахматовой, Мандельштама. Каким на этом фоне выглядит цитируемое в главе стихотворение Твардовского?
8. Какие выражения из «Василия Теркина» и других произведений Твардовского стали крылатыми словами?
- о** 9. Почему Твардовского можно назвать поэтом беспокойной совести?

литература для дополнительного чтения

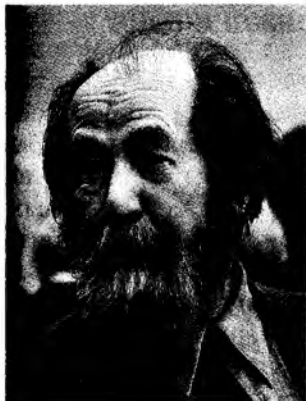
Воспоминания об А.Твардовском / Сост. М. И. Твардовская. — 2-е изд. — М., 1982.

Кондратович А. И. «Ровесник любому поколению»: Документальная повесть. — М., 1984.

Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.

Романова Р. М. Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества. — М., 1989.

Турков А. М. Александр Твардовский. — М., 2010. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).



Александр Исаевич

Солженицын (1918— 2008)

основные даты жизни и творчества

- 1918, 12 декабря** — родился в Кисловодске.
- 1936 — 1941** — учеба на физико-математическом факультете Ростовского университета.
- 1943 — 1945** — командует разведывательной звукобатареей в действующей армии.
- 1945 — 1953** — заключение в советских лагерях.
- 1956** — освобождение, работа учителем во Владимирской области.
- 1962** — публикация рассказа «Один день Ивана Денисовича» (написан в 1959).
- 1963** — публикация рассказа «Матренин двор» (написан в 1959).
- 1958 — 1968** — работа над книгой «Архипелаг ГУЛАГ» (публикуется с 1973).
- 1970** — Нобелевская премия по литературе.
- 1974** — арест и высылка на Запад; жизнь в Германии, Швейцарии, США; работа над циклом «Красное Колесо».
- 1994** — возвращение в Россию.
- 2008, 3 августа** — умер в Москве.

Автор:
теленки против дуба

Жизнь Александра Исаевича Солженицына могла бы стать сюжетом приключенческого романа. Но, описывая ее в двух больших мемуарных книгах, он предпочел иную формулу жанра — лукавой притчи, пословицы. (Солженицын любил меткую народную речь и даже составил, вслед за В. И. Далем, «Словарь русского языкового расширения», включающий слова, которые, с его точки зрения, должны быть возвращены в современный язык.)

Первый мемуарный том называется «Бодался теленок с дубом» (1975). Роль *теленка* в этом противопоставлении играет автор, *дубом* оказывается советская власть, советское государство и писательская организация (Союз советских писателей), с которыми сражается теленок, добиваясь публикации своих произведений, отмены цензуры, соблюдения советских законов.

Однако в борца и общественного деятеля Солженицын превратился далеко не сразу. Первые этапы его биографии, напротив, напоминают судьбу человека, воспитанного советской властью и обязанного ей всем.

Он родился в Кисловодске в крестьянской семье, никогда не видел отца (погибшего незадолго до его появления на свет), окончил физико-математический факультет Ростовского университета, поступил в престижный московский гуманитарный вуз, МИФЛИ, в октябре 1941 года был призван в армию, в 1942-м окончил артиллерийское училище, с 1943 года служил на фронте в батарее звуковой разведки, получил звание капитана и несколько орденов.

Судьба Солженицына переломилась в феврале 1945 года. За высказанные в письме другу критические суждения о Сталине он был арестован, осужден на восемь лет и отправлен сначала в так называемую «шарашку» (тюрьма на территории Москвы, в которой заключенные занимались научной работой, будет позднее подробно описана в романе «В круге первом»), а затем в настоящий концентрационный лагерь в Казахстане.

«Что тюрьма глубоко перерождает человека, известно уже много столетий, — размышлял писатель позднее. —

Можно спорить, хорошо ли это для революции, но всегда эти изменения идут в сторону углубления души» («Архипелаг ГУЛАГ», ч. 4, гл. 1).

В годы заключения под «тюремным небом» Солженицын переживает «перерождение убеждений» (определение Достоевского представляется и здесь очень уместным).

«В упоении молодыми успехами я ощущал себя непогрешимым и оттого был жесток. В переизбытке власти я был убийца и насильник. В самые злые моменты я был уверен, что делаю хорошо, оснащен был стройными доводами», — совсем по-толстовски изображает Солженицын прежнюю жизнь.

«На гниющей тюремной соломке ощутил я в себе первое шевеление добра, — продолжает он свою исповедь. — 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 — и через все человеческие сердца. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, объятom злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в найдобрейшем сердце — неискоренный 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.

С тех пор я понял ложь всех революций истории: они уничтожают только современных им носителей зла (а не разбирая в попытках — и носителей добра) — само же зло, еще увеличенным, берет себе в наследство» («Архипелаг ГУЛАГ», ч. 4, гл. 1).

В лагерь попал простой советский человек, оптимист и атеист, верующий в лозунги и штампы советской пропаганды. Вернулся оттуда непримиримый борец, противник советского государства и советской власти, убежденный христианин, ощущающий, что главное его оружие — слово.

Солженицын чувствовал писательское призвание еще до войны. К этому времени относится замысел большого романа с директивным заглавием «Люби революцию!». В самые трудные лагерные годы он обходился без Гуттенберга, сочиняя стихи и даже драмы в уме. «На *общих* работах, устно», — предваряется ремаркой пьеса «Пир победителей» (1951).

После освобождения из ссылки в 1956 году он какое-то время работает учителем математики, но главные силы посвящает литературе, чувствуя себя призванным рассказать о том, что он увидел и понял, открыть русским, советским людям глаза на собственную историю и на современность, предсказать, спрогнозировать будущее. Его планы огромны, и он с неуклонностью, несмотря на все препятствия, осуществляет их в течение полувека.

Лагерный опыт становится для Солженицына точкой отсчета не только собственной биографии, но и понимания советской истории. Вскоре после освобождения он заканчивает задуманный еще в заключении большой роман «В круге первом» (1957).

Солженицын-писатель легализуется в 1962 году, когда в редактируемом А. Т. Твардовским журнале «Новый мир» после «личного давления» (слова автора) Н. С. Хрущева появляется «Один день Ивана Денисовича». С этой небольшой повести (или большого рассказа) начинается новый важный этап советской истории (а не только истории литературы).

Официозные пропагандисты, критики, даже бывшие заключенные обвиняли автора в клевете, пессимизме, сгущении красок и противопоставляли «неправильному» Ивану Денисовичу правильных персонажей, которые и в лагере верили не в Бога, а в коммунизм, ни в чем не упрекали партию и советскую власть и проводили тайные партийные собрания.

Вместе с тем рассказ был воспринят многими людьми — бывшими заключенными, их родственниками, просто советскими читателями — как глоток правды, как важная попытка открыть тщательно скрываемые страницы советской истории, рассказать о теневой, изнаночной стороне сталинской эпохи. Солженицын получил множество писем, которые пригодились ему в дальнейшей работе. Обсуждался даже вопрос о выдвижении «Одного дня Ивана Денисовича» на Ленинскую премию, главную литературную награду в СССР.

Позиция самого Солженицына после публикации книги, переводов ее на многие языки и мгновенной всемирной славы тоже уточнялась.

«Когда Хрущев, вытирая слезу, давал разрешение на “Ивана Денисовича”, он ведь твердо уверен был, что это — про сталинские лагеря, что у *него* — таких нет.

И Твардовский, хлопоча о верховной визе, тоже искренне верил, что это — о прошлом, что это — кануло. <...> Но я-то, я! — ведь и я поддался, а мне непростительно. <...> Я тоже искренне думал, что принёс рассказ — о прошлом!»

Эти благодушные и благополучные скоро окончились. «И очнулся я. И сквозь розовые благовония реабилитаций различил прежнюю скальную громаду Архипелага, его серые контуры в вышках» («Архипелаг ГУЛАГ», ч. 7, гл. 1).

Под маской бодающегося нелепого теленка снова проявился хитроумный, непримиримый зэк, девизом которого стало: «Карфаген должен быть разрушен».

Солженицын интенсивно, но тайно работает над начатой еще в 1958 году книгой «Архипелаг ГУЛАГ», *негативной эпопеей*, в которой выводится на очную ставку и рассматривается сквозь призму лагерного опыта вся история советского государства (книга имеет подзаголовок «Опыт художественного исследования» и хронологические границы 1918 — 1956). От идеи преданной революции, измены ее идеалам в сталинскую эпоху, которую разделял Солженицын в тридцатые годы, он приходит к пониманию революции как катастрофической ошибки, после которой Россия сбилась с правильного исторического пути и заплатила за это потерей времени и миллионами безвинных и бессмысленных жертв.

Солженицын вступает в прямой конфликт с государством: пишет открытые письма, дает интервью западным корреспондентам, распространяет запрещенные произведения в самиздате. Его «экзамен на человека» очень прост по сути и в то же время необычайно труден для соотечественников, потому что требует индивидуальной мысли, лично-го усилия: «Не лгать! Не участвовать во лжи! Не поддерживать ложь!».

«Области работы, области жизни — разные у всех. <...> Ложь окружает нас и на работе, и в пути, и на досуге, во всем, что видим мы, слышим и читаем. И как разнообразны формы лжи, так разнообразны и формы отклонения от нее. Тот, кто соберет свое сердце на стойкость и откроет глаза на щупальцы лжи, — тот в каждом месте, всякий день и час сообразит, как нужно поступить» («Образованщина», январь 1974).

В 1968 году на Западе публикуются роман «В круге первом» и повесть «Раковый корпус» (1963 — 1966). В ответ

уже всемирно известного автора исключают из Союза писателей.

В 1970 году тоже в тамиздате появляется роман «Август четырнадцатого», первый том давно задуманного цикла о революции, под общим заглавием «Красное Колесо». В ответ начинается открытое преследование Солженицына и его помощников, сотрудникам госбезопасности удается найти и изъять часть его архива.

В октябре 1970 года Солженицын (четвертый из русских писателей) получает Нобелевскую премию по литературе. В ответ начинается громкая литературная кампания по обвинению его во всех смертных грехах. Писатель не едет в Стокгольм на вручение награды, опасаясь, что его не пустят обратно, но, как и положено, пишет «Нобелевскую лекцию», которая является апологией великой и непостижимой силы искусства, и прежде всего литературы. Она заканчивается пословицей: «Одно слово правды весь мир перетянет» — и признанием: «Вот на таком мнимофантастическом нарушении закона сохранения масс и энергий основана и моя собственная деятельность, и мой призыв к писателям всего мира».

В сентябре 1973 года, опасаясь возможного ареста, Солженицын дает разрешение на публикацию «Архипелага ГУЛАГа» на Западе. Нравы власти все-таки несколько изменились: после однодневного ареста в феврале 1974 года «литературного власовца» (такая кличка закрепилась за Солженицыным в советской пропаганде) лишают советского гражданства и на самолете отправляют в ФРГ. Начинается двадцатилетний период эмиграции.

В 1976 году из Европы писатель перебирается в США и в уединении провинциальной Америки (Солженицын поселяется на ферме в штате Вермонт), опираясь на огромный круг исторических источников, продолжает работу над циклом романов (автор называет их «узлами») «Красное Колесо», посвященных предыстории и самой Февральской революции 1917 года, которую писатель считает событием более значительным и катастрофическим, чем Октябрьская революция.

После «Августа четырнадцатого» появились узлы «Октябрь шестнадцатого», «Март семнадцатого» и «Апрель семнадцатого». Все повествование составило 10 огромных томов. Работа над ним заняла четверть века, а от первоначального замысла прошло целых пятьдесят лет. Понимая, что

закончить задуманную эпопею не удастся (ее было намечено довести до 1922 года), Солженицын публикует краткий конспект ненаписанного — «На обрыве повествования».

Свою двадцатилетнюю жизнь на Западе Солженицын воспринимал как временное явление. Заглавие его второй автобиографической книги, сохраняя пословичный характер, приобретает уже не иронический, как в первой книге, а лирический смысл: «Угодило зернышко промеж двух жерновов» (1978). Из *теленка*, по смыслу пословицы, автор превращается в *зернышко*, угодившее между жерновами советской и западной идеологических систем.

Солженицын оказывается и строгим критиком Запада, хотя осуждает его за иные черты, чем советскую систему: за компромиссы с тираническими, тоталитарными режимами, изобилие «материального и духовного мусора», уход от подлинной, высшей нравственной свободы и духовной ответственности.

Общий диагноз произошедшего с миром в XX веке представляется Солженицыну довольно простым и тоже опирающимся на народную мудрость.

«Больше полувека назад, еще ребенком, я слышал от разных пожилых людей в объяснение великих сотрясений, постигших Россию: “Люди забыли Бога, оттого и все”, — начинает он одну из речей. — Если бы от меня потребовали назвать кратко главную черту *всего* XX века, то и тут я не найду ничего точнее и содержательнее, чем: “Люди — забыли — Бога”. Пороками человеческого сознания, лишенного божественной вершины, определились все главные преступления этого века» («Темплтоновская лекция», 1983).

В этой же речи писатель утверждал, что мир стоит на грани Апокалипсиса, конца света, упоминая угрозу «ядерной и неядерной смерти». Синонимом религиозного понятия *конца света* является историческая категория кризиса, перелома, *революции*, отодвинувшей ядерную угрозу, но обнажившей угрозы новые, прежде всего — для России.

На перестройку Солженицын откликается статьей-трактатом «Как нам обустроить Россию?» (1990). Опубликованная огромными тиражами, она мало воздействовала на события, развивавшиеся совсем по иному пути. В 1994 году, когда дуб, с которым боролся теленок, перестал существовать, А. И. Солженицын вернулся на родину.

«Я чувствовал себя — мостом перекинутым из России дореволюционной в Россию послесоветскую, будущую, — мостом, по которому через всю пропасть советских лет перетаскивается тяжело груженный обоз Истории, чтобы бесценная поклажа его не пропала для Будущего», — признается писатель в книге «Угодило зернышко промеж двух жерновов» (гл. 7).

Вернувшись в родную страну, в третий раз за двадцатый век сменившую название и границы, Солженицын обнаружил, что исторический мост висит над пустотой и бесценную поклажу пока передать некому. Первая книга, которую он опубликовал после возвращения, — «Россия в обвале» (1998). Солженицын воспринимал происходившие в России события не как начало новой жизни, а как продолжавшуюся — уже под новыми лозунгами — катастрофу.

Когда в декабре 1998 г. в связи с юбилеем писателя наградили высшим орденом новой России, орденом святого апостола Андрея Первозванного (до этого его получили всего три человека), он отказался принять его «от верховной власти, доведшей Россию до нынешнего гибельного состояния».

«История России особенно трагическая, и в ней нынешняя политика еще дальше от нравственности. После семидесяти лет тоталитарного гнета Россия попала в разрушительный вихрь грабежа национального достояния и населения. Наш народ еще не успел встать на ноги», — утверждал писатель в последние дни 2000 года и XX века. Хотя, как и раньше, не мог отказаться от надежды: «В этих условиях о России говорят, что Россия погружается в “Третий мир”. Я с этим не согласен. Я всегда верил в то, что наша традиционная культура, наш дух сильнее гнетущих материальных обстоятельств».

Солженицын — писатель в классическом понимании XIX века: социальный мыслитель, религиозный моралист, неподкупный борец за правду в жизни и искусстве. Он унаследовал главную традицию русской классики: всегда быть на стороне униженных и оскорбленных, смотреть на мир глазами Ивана Денисовича. Он (как и А. Д. Сахаров) стал знаменем, символом диссидентства, открытого сопротивления советской государственной системе.

Но его мировоззрение и творчество вызывают яростные споры. В этом смысле он больше всего похож на Толстого, которого одни читатели считали совестью нации, проро-

ком, ответившим буквально на все жизненные вопросы, а другие присылали ему веревку, чтобы он повесился на ней и не развращал молодежь и не разрушал государство.

В давней пьесе «Свеча на ветру» (1960) герой собирает-ся передать «колеблемую свечечку нашей души» следующему веку. «Там, в Двадцать Первом веке, пусть делают с ней, что хотят. Но только б не в нашем ее задули, не в нашем — стальном, атомном, космическом, энергетическом, кибернетическом...»

Судьба этой *свечечки-души* и в новом веке была главной заботой писателя А. И. Солженицына.

**Иван Денисович:
день и жизнь**

В огромном собрании сочинений Солженицына «Один день Ивана Денисовича» занимает около ста страниц. Но это первое опубликованное его произведение многие считают у писателя лучшим.

Солженицын определил жанр «Одного дня...» даже не как повесть, а как *рассказ*, имея в виду концентрированность места и времени действия, ограниченный круг персонажей. Однако рассказ строится таким образом, что становится «маленьким романом», обобщенной картиной жизни страны в сталинскую эпоху.

Место действия рассказа — один из сталинских лагерей, «островок» Архипелага ГУЛАГ (Государственного управления лагерей — эту метафору Солженицын придумает немного позднее), в котором отбывают огромные сроки самые разные, но одинаково невинные люди: бежавшие из плена солдаты, верующий-баптист, московский режиссер, попавшие сюда «за национальность» эстонцы и латыши. Лагерь оказывается «ноевым ковчегом» узников, которые уравнины общностью судьбы.

Время действия обозначено точно: «Начался год новый, пятьдесят первый...» Это была эпоха, когда «Архипелаг созрел» (название главы в книге «Архипелаг ГУЛАГ»), но до распада ему оставалось еще целое пятилетие.

На первое место среди десятков более или менее подробно изображенных персонажей выдвинут Иван Денисович Шухов из деревни Темгенёво. Центральным персонажем Шухова делает не только подробный, по сравнению с другими, рассказ о нем, но и сама форма повествования.

Рассказ ведется в манере *несобственно-прямой речи*, промежуточной между объективным повествованием от третьего лица и субъективным сказом. Такая форма позволяет автору, как в сказовой манере, постоянно вести повествование «в тоне и духе героя», смотреть на мир его глазами, но в то же время избавляет от необходимости воспроизводить все конкретные, например диалектные, особенности его речи. Незримо находящийся рядом с героем автор словно ведет репортаж из сознания персонажа, то абсолютно сливаясь с ним, то переводя его мысли, чувства и слова на литературный язык, то незаметно обобщая и комментируя их, разъясняя для читателя хронотоп и ситуацию объективно, со стороны.

Вот сцена прихода Шухова в санчасть с надеждой получить освобождение.

«В санчасти, как всегда, до того было чисто в коридоре, что страшно ступать по полу. И стены крашены эмалевой белой краской. И белая вся мебель.

Но двери кабинетов были все закрыты. Врачи-то, поди, еще с постелей не подымались. А в дежурке сидел фельдшер — молодой парень Коля Вдовушкин, за чистым столиком, в свеженьком белом халате — и что-то писал.

Никого больше не было.

Шухов снял шапку, как перед начальством, и, по лагерной привычке лезть глазами куда не следует, не мог не заметить, что Николай писал ровными-ровными строчками и каждую строчку, отступя от края, аккуратно одну под одной начинал с большой буквы. Шухову было, конечно, сразу понятно, что это — не работа, а по левой, но ему до того не было дела».

Описание санчасти дается в синтетической, слитной манере: *автор представляет точку зрения героя*, иногда используя и его речь («Шухов <...> не мог не заметить...»; «Врачи-то, поди, еще с постелей не подымались»), но в то же время не поясняя того, чего не понимает персонаж (что это за ровные строчки, каждая из которых начинается с большой буквы?).

После *диалога* Ивана Денисовича с фельдшером, из которого выясняется, что освобождение от работы ему, скорее всего, получить не удастся, появляется *внутренняя речь* героя, его *раскавыченный монолог*: «Теперь вот грезится: заболеть бы недельки на две, на три, не насмерть и

без операции, но чтобы в больничку положили, — лежал бы, кажется, три недели, не шевельнулся, а уж кормят бульоном пустым — лады».

В финале сцены происходит переход уже к чисто *авторскому повествованию*. Повествователь рассказывает о том, чего не знал и не понимал герой: Иван Денисович столкнулся с липовым, фальшивым фельдшером, на самом деле — студентом литературного факультета, которого спасает от тяжелых общих работ непримиримый к другим работягам доктор Степан Григорьевич.

Такие переходы от одной речевой манеры к другой требуют большого мастерства, но придают повествованию концентрированность, убедительность, глубину.

Избранная Солженицыным точка зрения персонажа принципиальна для писателя. В соответствии с традицией XIX века он понимает *народ* прежде всего как *крестьянство*. Поэтому ему важна реакция на события, на трагедию сталинской эпохи именно крестьянина, которого с толстовских, с некрасовских времен считали солью земли. «В том-то и мина была “Ивана Денисовича”, что подсунули им простого Ивана», — пояснял позднее писатель свой замысел, подразумевая под *ними* советских чиновников и обслуживающих их интеллигентов («Архипелаг ГУЛАГ», ч. 7, гл. 1).

Простой Иван оказывается для писателя мерой всех вещей.

Внешне Иван Денисович воспринимает произошедшее с ним без излишних эмоций и страданий, как свершившийся факт. После побега из плена он подписал «добровольное» признание, потому что это была единственная возможность выжить: «В контрразведке били Шухова много. И расчет был у Шухова простой: не подпишешь — бушлат деревянный, подпишешь — хоть поживешь еще малость. Подписал».

Он спокойно вспоминает страшный северный лагерь, где не выполнившие нормы бригады оставляли на всю ночь в лесу. И этот новый для него лагерь он оценивает с оптимизмом и надеждой.

« — Не-ет, братцы... здесь поспокойней, пожалуй, — прошепелявил он. — Тут съём — закон. Выполнил, не выполнил — катись в зону. И гарантийка тут на сто грамм выше. Тут — жить можно. Особый — и пусть он особый, номера тебе мешают, что ль? Они не весят, номера».

(Сходно оценивал фронтовой быт Василий Теркин: «На полу тебе солома, / Задремалось, так ложись. / Не у тещи, и не дома, / Не в раю, однако, жизнь» («Теркин — Теркин»).

Не обращая внимания на эти унижительные ярлыки, Иван Денисович прекрасно освоил науку выживания. Он знает, что нужно уважать бригадира и нельзя лизать миски. Навсегда отказавшись от помощи из дома («Еще когда-то в Усть-Ижме Шухов получил посылку пару раз. Но и сам жене написал: впустую, мол, проходят, не шли, не отрывай от ребятишек»), он умеет заработать лишний хлеб и стоянием в очереди, и шитьем тапочек, и другими поделками. Он понимает, как важны в лагерном быту даже самые простые вещи: несколько хлебных крошек, теплые валенки, обломок ножовки. Герой хорошо понял бы не читанного им О. Э. Мандельштама: «Немного теплого куриного помета / И бестолкового овечьего тепла; / Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, — / И спичка серная меня б согреть могла» («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», 1922).

Он считает бригаду своей семьей, выгадывая для нее лишние порции в столовой. Даже в бессмысленном каторжном труде он умеет найти удовольствие от хорошо выполненной своими руками работы.

«А Шухов, хоть там его сейчас конвой псами травы, отбежал по площадке назад, глянул. Ничего. Теперь подбежал — и через стенку, слева, справа. Эх, глаз — ватерпас! Ровно! Еще рука не старится», — восхищается он своей кирпичной кладкой в конце дня. «Смеется бригадир: — Ну как тебя на свободу отпускать? Без тебя ж тюрьма плакать будет!» — «Что, гадство, день рабочий такой короткий? Только до работы припадешь — уж и съём! Иди, бригадир!» — отшучивается Иван Денисович, чувствуя, что «сейчас работой своей он с бригадиром сравнялся».

Каждая деталь, каждый обычный шаг заключенного вырастают в своем значении, потому что речь идет в конечном счете о его жизни и смерти.

«Бригадир в лагере — это всё: хороший бригадир тебе жизнь вторую даст, плохой бригадир в деревянный бушлат загонит».

«Двести грамм жизнью правят. На двести граммах Беломорканал построен».

«Десять суток! Десять суток здешнего карцера, если отсидеть их строго и до конца, — это значит на всю жизнь здоровья лишиться».

Шухов проживает опасную лагерную жизнь с той же предусмотрительностью, внутренним спокойствием, стоицизмом, с какой русские землепроходцы обживали суровые края. Однако его горизонт ограничен азбукой выживания. Он с недоумением смотрит на людей иной культуры и другого образа жизни (оказывается, подобные различия сохраняются и за колючей проволокой).

Иван Денисович не только не понимает стихов, которые сочиняет фальшивый фельдшер Вдовушкин. Он с иронией воспринимает интеллигентские разговоры и манеру поведения. «Они, москвичи, друг друга издаля́ чуют, как собаки. И, сойдясь, все обнюхиваются, обнюхиваются по-своему. И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают, слушать их — все равно как латышей или румын», — воспроизводит писатель внутреннюю речь героя. (На таком «лопотании» строится роман «В круге первом», им много занимался в заключении сам Солженицын.)

Но точно так же непонятен Шухову баптист Алешка, с его ежедневным чтением Евангелия. Иван Денисович может восхититься ловкостью, с которой тот прячет записную книжку с переписанными молитвами, но остается совершенно равнодушен к его проповеди.

«Я ж не против Бога, понимаешь. В Бога я охотно верю. Только вот не верю я в рай и в ад. Зачем вы нас за дурачков считаете, рай и ад нам сулите? Вот что мне не нравится. <...> — В общем, — решил он, — сколько ни молись, а сроку не скинут. Так *от звонка до звонка* и досидишь».

Авторский взгляд, однако, шире точки зрения героя. Граница в этой жизни, как и в жизни вообще, проходит не по линии социального происхождения и воспитания.

Наряду с живущими особой, более легкой, жизнью «москвичами» с их спорами о фильме Эйзенштейна, богатыми послылками и освобождением от тяжелых работ для сочинения стихов, автор заставляет героя увидеть и другого интеллигентного заключенного, видимо дворянина.

«Об этом старике говорили Шухову, что он по лагерям да по тюрьмам сидит несчетно, сколько советская власть стоит, и ни одна амнистия его не прикоснулась, а как одна десятка кончалась, так ему сразу новую совали.

Теперь рассмотрел его Шухов вблизи. Изю всех пригорбленных лагерных спин его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки под себя что подложил. <...> Лицо его все вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного. И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видать было, что немного выпадало ему за все годы отсиживаться придурком. А засело-таки в нем, не примирится: трехсотграммовку свою не ложит, как все, на нечистый стол в роспесках, а — на тряпочку стираемую».

Через мелкие, сразу отмеченные Шуховым детали (прямая спина, обращенный куда-то вдаль взгляд, мерные движения, чистая тряпочка, на которую кладется хлеб) Солженицын создает привлекательный образ человека старой культуры, прошедшего все испытания, но оставшегося несогнутым, непобежденным.

А рядом, на соседней скамейке может сидеть кавторанг Буйновский, не сломленный войной, но осваивающий здесь, как и Шухов, осторожную науку выживания.

«Он недавно был в лагере, недавно на общих работах. Такие минуты, как сейчас, были (он не знал этого) особо важными для него минутами, превращавшими его из властного звонкого морского офицера в малоподвижного осмотрительного зэка, только этой малоподвижностью и могущего перемочь отверстанные ему двадцать пять лет тюрьмы».

Описание одного дня с точки зрения героя оканчивается воодушевляющим, оптимистическим итогом.

«Засыпал Шухов вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.

Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый».

Последняя авторская фраза кажется стилистически нейтральной: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»

Но после этого многоточия возникают неизбежные вопросы: за что, за какие преступления работающий простой

Иван должен претерпеть эти тысячи дней? почему здесь страдают и умирают другие люди? *кто виноват?*

Лагерь из «Одного дня Ивана Денисовича» позднее превращается у Солженицына в обобщенный образ «Архипелага ГУЛАГа». В одной из глав этой книги писатель вступает в диалог с полюбившимся героем: «— Ну, Иван Денисович, о чем еще мы не рассказали? Из нашей повседневной жизни? — “Ху-у-у! Еще и не начали. Тут столько лет рассказывать, сколько сидели”» («Архипелаг ГУЛАГ», ч. 3, гл. 7).

От этого героя идет прямая дорога к крестьянке Матрене: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» («Матренин двор», 1959—1960).

За колючей проволокой Солженицын увидел образ «матушки Руси», убогой и обильной, могучей и бессильной. По тематике относящийся к «лагерной прозе», рассказ Солженицына становится размышлением о силе и слабости русского национального характера, философии выживания, русской истории XX века.

-
- Т** 1. Какие исторические события и факты биографии А. И. Солженицына оказали решающее влияние на его писательскую судьбу?
2. В чем заключалось солженицынское «перерождение убеждений»? Каковы его философские и общественные воззрения? Какое место в его мировоззрении занимала религия?
3. Кому из писателей XIX в., с вашей точки зрения, наиболее близок Солженицын? Какую традицию русской литературы он продолжал?
4. В каких жанрах работал Солженицын? Какие произведения считаются в его творчестве главными, доминирующими?
5. Каково отношение Солженицына к современности?
- П** 6. Каково авторское определение жанра «Одного дня Ивана Денисовича»? В чем жанровое своеобразие этого произведения?

7. Как можно определить его форму повествования? Почему Солженицын ее избрал?
8. В чем своеобразие главного героя «Одного дня...»? На какую традицию в данном случае опирается писатель?
9. Как соотносятся в рассказе точка зрения персонажа и авторская позиция? Попробуйте, перечитав соответствующий фрагмент главы, показать переходы от объективного авторского повествования к точке зрения героя в начале рассказа (сцена пробуждения).
10. Почему Солженицын часто обращается к пословицам? Найдите пословицы, используемые писателем в «Одном дне Ивана Денисовича».
- И** 11. Мог ли Василий Теркин оказаться в положении Ивана Денисовича? В чем сходство и различие произведений Солженицына и Твардовского?
12. Прочитайте новеллы В. Т. Шаламова «Одиночный замер» и «Сентенция». В чем их отличие от «Одного дня Ивана Денисовича»? Напишите сочинение или реферат «Концепция человека у Солженицына и Шаламова».
- И** 13. Книги Солженицына, как упоминалось в тексте главы, долгое время были в СССР запрещенным чтением, сам- и тамиздатом. Изменилось ли отношение к ним, когда стали предметом чтения обязательного? Важны ли форма существования произведения и степень доступности для его восприятия?

литература для дополнительного чтения

Кремлевский самосуд: Секретные материалы Политбюро о писателе А. Солженицыне. — М., 1994.

Нива Ж. Солженицын. — М., 1992.

Сараскина Л. И. Александр Солженицын. — М., 2009. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. — М., 1996.

Солженицын А. И. Россия в обвале. — М., 1996.

Чалмаев В. А. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. — М., 1994.



Василий Макарович

Шукшин

**(1929—
1974)**

основные даты жизни и творчества

1929, 25 июля — родился в с. Сротки Алтайского края.

1949—1952 — служба на флоте.

1954—1961 — учеба во ВГИКе (Всесоюзный государственный институт кинематографии).

1958 — первая публикация, рассказ «Двое в телеге».

1963 — первый сборник «Сельские жители».

1971 — роман о Степане Разине «Я пришел дать вам волю».

1973 — сборник «Характеры», итоговая книга рассказов.

1974 — кинофильм «Калина красная», в котором Шукшин выступает как автор сценария, режиссер и актер.

1974, 2 октября — умер в станице Клетская Волгоградской обл., похоронен в Москве.

Шукшинский рассказ:
история души

Василий Макарович Шукшин очень любил стихотворение «Школьник» (песню

на эти стихи поют в его фильме «Печки-лавочки»). Видимо, потому, что видел в нем отпечаток собственной судьбы.

Он приехал в Москву из алтайского села Сростки ровно через столетие после написания некрасовского стихотворения. Чтобы собрать «гроши» на дорогу, в одиночку воспитывавшая сына мать (его отец исчез во время сталинских репрессий, отчим погиб на войне) продала единственное семейное богатство — корову. После окончания режиссерского отделения ВГИКа Шукшин успел проявить себя в разных областях искусства: сыграл в двух десятках художественных фильмов, снял как режиссер пять картин, для которых сам написал сценарии. Наконец, сочинил несколько томов прозаических произведений разных жанров: роман о революции и Гражданской войне «Любавины» и роман о любимом историческом персонаже — Степане Разине (Шукшин мечтал, но так и не успел поставить фильм о нем), повести и драмы, сказки. Но главным жанром его творчества стали рассказы: за пятнадцать лет (1958 — 1974) Шукшин написал более ста двадцати текстов. Лучшие из них составили сборник «Характеры» (1973).

Начав с обычных, мало чем отличающихся от продукции его современников рассказов, в которых были традиционные описания и пейзажи, неспешные диалоги, лирические концовки, Шукшин постепенно находит свою, оригинальную *формулу жанра*, напоминающую, однако, о лучшем русском рассказчике девятнадцатого века.

Шукшинский рассказ вырастает из этого «просто рассказа», когда автор резко ломает привычные приемы и становится писателем-минималистом.

Он практически отказывается от прямых характеристик персонажей, к которым прибегал в ранних произведениях: «Напишу рассказ про Серегу и про Лену, про двух хороших людей, про их любовь хорошую» («Воскресная тоска»).

Он сокращает пейзажные и вообще описательные фрагменты, превращая их в попутные детали характеристики персонажей.

«Отсыревший к вечеру, прохладный воздух хорошо свежил горячее лицо. Спирька шел, курил. Захотелось вдруг, чтоб ливал дождь — обильный, чтоб резалось небо огненными зазубринами, гремело сверху... И тогда бы — заорать, что ли» («Сураз»).

Фабула рассказа сжимается до краткой схемы-пересказа и выносится в начало, в экспозицию, как в старой новелле.

«Сашку Ермолаева обидели» («Обида»).

«Веня Зяблицкий, маленький человек, нервный, стремительный, крупно поскандалил дома с женой и тещей» («Мой зять украл машину дров!»).

Концовка тоже становится краткой, лишенной лирического настроения, ритмической напевности, создавая впечатление резкого обрыва, недоговоренности.

«Андрей посидел еще, покивал грустно головой. И пошел в горницу спать» («Микроскоп»).

«И он тоже пошел. В магазин. Сигарет купить. У него сигареты кончились» («Генерал Малафейкин»).

«Меня больше интересует “история души”, и ради ее выявления я сознательно и много опускаю из внешней жизни того человека, чья душа меня волнует, — объяснял автор. — Иногда применительно к моим работам читаю: “бытописатель”. Да что вы! У меня в рассказе порой непонятно: зимой это происходит или летом» («Возражения по существу», 1974).

История души в рассказах Шукшина дается самыми лаконичными средствами. Главной «выдумкой» писателя становится точно выбранная *ситуация*, проявляющая характер героя. Главным изобразительным средством, составляющим большую часть текста, — *прямая речь*, колоритный *диалог* или *монолог* персонажа (реже — монологические формы письменной речи: письмо, заявление, «кляуза»).

В одном из шукшинских рассказов ездивший на юг лечить радикулит шепелявый герой попадает в чеховский музей в Ялте и больше всего удивляется сохранившейся там вещи.

«Додуматься — в таком пальтисечке в Сибирь! Я ее (экскурсовода. — И. С.) спрашиваю: “А от чего у него чахотка была? — Да, мол, от трудной жизни, от невзгод, — начала вилять. От трудной

жизни... Ну-ка, протрясись в таком кожанчике через всю Сибирь...» («Петька Краснов»).

Шукшин-рассказчик выходит не из гоголевской шинели, а из чеховского пальто. Он словно реализует чеховский совет молодому Бунину: «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо писать» («Чехов», 1905). Только ему ближе не лирическая размягченность, элегичность «Дамы с собачкой», не гротескная сгущенность «Крыжовника» или «Человека в футляре», а живописная характерология Антоши Чехонте середины 1880-х годов, его неистощимая изобретательность в поиске новых тем, его хищный интерес к тому, что всегда под рукой или перед глазами.

«Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мной и сказал: — Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие “Пепельница”», — вспоминал Короленко о первой встрече с Чеховым («Антон Павлович Чехов», 1904). Так и Шукшин обращается к «первым попавшимся вещам» своего времени, сочиняет рассказы «Коленчатые валы», «Змеиный яд», «Капроновая елочка», «Микроскоп», «Сапожки».

«Внезапные рассказы» (заглавие одного из шукшинских циклов) — близкие родственники *сценки*, фирменного жанра раннего Чехова. Шукшин — наследник Чехонте, не захотевший или не успевший стать Чеховым.

Шукшинский герой: судьба чудика

Первый шукшинский сборник назывался «Сельские жители» (1963). Почвой

и темой его рассказов и дальше были земля, село, деревенские жители.

Любимый шукшинский персонаж — «человек в кирзовых сапогах» (С. П. Залыгин).

По профессии, статусу и образу жизни — «маленький человек» (как говорили в XIX веке), «простой советский человек» (как привычно формулировали через столетие). Шофер, механик, слесарь, пастух...

По мировоззрению и поведению — странный человек, домашний философ. Чудик, придурок, шалопай, психопат,

дебил, упорный, рыжий, сураз... (такие характеристики получают от других героев разных шукшинских рассказов).

История жизни этого героя, особенности его сознания придают содержательное единство художественному миру Шукшина.

Л. Н. Толстой собирался написать роман «Четыре эпохи развития»: «Детство», «Отрочество», «Юность», «Молодость» (он осуществился лишь в форме так называемой автобиографической трилогии). В сценках-новеллах Шукшина таких эпох тоже четыре. Но охватывают они не первые десятилетия, а всю человеческую жизнь. Конечно, в жанре рассказа-сценки Шукшин не описывает процесс, а намечает пунктир, обозначает константы, поворотные точки судьбы героя.

Мечтатель — чудик — человек тоскующий — человек уходящий — в эти рамки укладывается жизнь центрального шукшинского персонажа.

Первая точка-эпоха совпадает с толстовской, хотя, конечно, шукшинский герой живет в совсем ином историческом времени. Деревенское детство в войну или после войны — это тяжелый труд, голод и холод, безотцовщина, ранний уход из дома, неприязнь городских жителей (здесь проза Шукшина наиболее автобиографична, даже исповедальна). Но одновременно это — сладость детских игр, первые свидания, природа, гудящий в печке огонь и — главное — надежда на будущие сияющие вершины где-то на горизонте.

«А на горе, когда поднялись, на ровном открытом месте стоял... самолет... <...> Он мне, этот самолет, снился потом. Много раз после мне приходилось ходить горой, мимо аэродрома, но самолета там не было — он летал. И теперь он стоит у меня в глазах — большой, легкий, красивый... Двукрылый красавец из далекой-далекой сказки» («Из детских лет Ивана Попова»).

В другом рассказе изображается детство уже середины шестидесятых годов, но мечты и надежды персонажа очень похожи.

«А потом, когда техника разовьется, дальше полетим... — Юрку самого захватила такая перспектива человечества. Он встал и начал ходить по избе. — Мы же еще не знаем, сколько таких планет, похожих на землю! И мы будем летать друг к другу...

И получится такое... мировое человечество. Все будем одинаковые» («Космос, нервная система и шмат сала»).

Но вот герою уже около тридцати лет. Молодость на исходе, жизнь обрела определенные формы. Он крутит баранку или кино в деревне, жена или случайные подружки «пилят» его по разным поводам. Мечтают о космосе или читают «Мертвые души» уже другие школьники. Но его детская наивность и восторженность никуда не делись: они превратились в цепь психологических взрывов и непредсказуемых поступков.

Деревенский парнишка-мечтатель превращается в мечтателя великовозрастного, *чудика*. Шукшин пишет целую галерею, создает периодическую систему чудиков.

«Митька — это ходячий анекдот, так про него говорят. Определение броское, но мелкое, и о Митьке говорящее не больше, чем то, что он — выпивоха. Вот тоже — показали на человека — выпивоха... А почему он выпивоха, что за причина, что за сила такая роковая, что берет его вечерами за руку и ведет в магазин? Тут тремя словами объяснишь ли, да и сумеешь ли вообще объяснить? Поэтому проще, конечно, махнуть рукой — выпивоха, и все. А Митька... Митька — мечтатель. <...> Все мечтают, но другие — отмечтались и принялись устраивать свою жизнь... подручными, так скажем, средствами. Митька превратился в самого нелепого и безнадежного мечтателя — великовозрастного. Жизнь лениво жевала его мечты, над Митькой смеялись, а он — с упорством неистребимым — мечтал. Только научился скрывать от людей свои мечты» («Митька Ермаков»).

Теперь Митька мечтает вылечить человечество от рака какой-то неизвестной другим травкой, а пока, чтобы удивить городских очкариков, бросается в Байкал, после чего спасти его приходится тем же очкарикам.

Чудик из одноименного рассказа в детстве обожал сыщиков и собак, мечтал быть шпионом, а теперь работает киномехаником, находит и оставляет в магазине собственную пятидесятирублевку, посылает трогательно-дурацкие телеграммы, да расписывает акварелью детскую коляску.

Следующий покупает на припрятанные от жены деньги микроскоп и изучает микробов, опять-таки мечтая избавить от них человечество («Микроскоп»).

Четвертому достаточно просто покупки городской шляпы, чтобы гордо и независимо пройти в ней по деревне («Дебил»).

Пятый тешит самолюбие, ставя на место знатных земляков дурацкими вопросами и дискуссиями («Срезал»).

Шестой желает остаться в памяти народной геростратовой славой, своротив и так уже порушенную деревенскую церковь («Крепкий мужик»).

Седьмой, наоборот, изобретает вечный двигатель («Упорный»).

Подобное состояние души может затянуться до старости. Семен Иваныч Малафейкин, «нелюдимый маляр-шабашник, инвалидный пенсионер», почему-то выдает себя за генерала случайному соседу в поезде («Генерал Малафейкин»). Пятидесятилетний Бронька Пупков, бывший фронтовик, тешит городских охотников не реальными историями или охотничьими байками, а страшным рассказом о своем неудачном покушении на Гитлера («Миль пардон, мадам!»).

Таких персонажей Шукшин изображает со сложным чувством насмешливого понимания. Их курьезные, нелепые поступки чаще всего бескорыстны. Это — попытка заявить о своем существовании, утвердить себя в мире. Подобное чувство владеет героем «Ревизора»: единственное его желание — чтобы все в Петербурге, включая государя императора, знали: живет в таком-то городе Петр Иванович Добчинский.

Но шукшинский герой обычно заявляет о своем существовании не со смирением, а с агрессивностью, злобой, уничижением паче гордости. Психологическими архетипами такого героя оказываются персонажи Достоевского или чеховский озорник Дымов из «Степи», которого скука жизни толкает то на бессмысленно-злые поступки, то на покаяние.

Наиболее отчетливо характер шукшинского чудика-озорника воплощен в «Суразе». Его герой не совпадает с собой даже по возрасту.

«Спирьке Расторгуеву тридцать шестой, а на вид двадцать, не больше. Он поразительно красив; в субботу ходит в баню, пропажится, стащит с себя недельную шоферскую грязь, наденет свежую рубаху — молодой бог!.. Природа, кажется, иногда шутит. Ну зачем ему! Он и сам говорит: “Это мне — до фени”».

Пересказав в экспозиции несколько историй из «рано скособочившейся» Спирькиной жизни (уход из школы, хулиганство, мелкое воровство, тюрьма), повествователь переходит к последнему эпизоду, который и становится основой фабулы.

Спирька испытывает необъяснимую симпатию к приехавшей из города учительнице. Первый его визит «попроведовать» — попытка рассказать о своей жизни, букетик цветов, даже поцелуй — кажется поклонением недоступной Прекрасной Даме, о которой похожий на Байрона герой даже не слышал. Потом, избитый мужем учительницы, Спирька превращается в жестокого мстителя, тюремного волка.

«Я тебя уработаю, — неразборчиво, слабо, серьезно сказал Спирька... — Я убью тебя, — повторил Спирька. Во рту была какая-то болезненная мешанина, точно он изгрыз флакон с одеколоном — все там изрезал и обжег. — Убью, знай».

Но придя убивать и увидев унижение учительницы, он понимает, что мстить не сможет.

«Спирька растерялся, отпинавал женщину... И как-то ясно вдруг сразу понял: если он сейчас выстрелит, то выстрел этот потом ни замолить, ни залить вином нельзя будет».

Прибежав на кладбище и проиграв в воображении свое самоубийство, он отшатывается и, кажется, впервые настоящему ощущает вкус жизни.

Потом следуют сцены свидания с любовницей, новые воображаемые картины мести учителю, встреча с ним, бегство из деревни и последние мысли за рулем автомобиля.

«Вообще, собственная жизнь вдруг опостылела, показалась чудовищно лишеной смысла. И в этом Спирька все больше утверждался. Временами он даже испытывал к себе мерзость. Такого никогда не было с ним. В душе наступил покой, но какой-то мертвый покой, такой покой, когда заблудившийся человек до конца понимает, что он заблудился и садится на пенек. Не кричит больше, не ищет тропинку, садится и сидит, и все».

Герой кончает с собой, но Шукшин оставляет этот выстрел за кадром, описывая лишь его последствия.

«...Спирьку нашли через три дня в лесу, на веселой полянке. Он лежал уткнувшись лицом в землю, вцепившись руками в траву. Ружье лежало рядом. Никак не могли понять, как же он стрелял? Попал в сердце, а лежал лицом вниз...»

Имя Байрона, с которым еще в детстве сравнила героя ссыльная учительница, все-таки оправдалось и догнало его. В бесшабашном деревенском шофере вдруг проступил клас-

сический романтик, лишний человек — Чайльд Гарольд, Печорин, — заблудившийся в сумрачном лесу жизни.

«Люди верят только славе, — заметил Пушкин в связи с жизнью Грибоедова, которая, с его точки зрения, прошла для русского общества бесследно, — и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в “Московском телеграфе”» («Путешествие в Арзрум...», гл. 2; 1836).

Чуть позднее лермонтовский герой скажет: «Гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара».

Так то Грибоедов, то Печорин, а не малообразованный изобретатель вечного двигателя или любимец деревенских вдов... Да, уровень жизни и мысли тут другой, но психологический комплекс шукшинских героев сходный. Его хорошо объясняет одна формула М. М. Бахтина: человек больше своей судьбы, но меньше своей человечности.

Шукшинский вопрос: душа болит

Следующая точка, в которой Шукшин изображает своего героя — время подведения предварительных итогов (героям около пятидесяти лет). Мечты, надежды, планы, любовь уже позади — наступает время сожаления и осмысления.

« — У тебя болит, што ль, чего? — Душа. Немного. Жаль... не нажился. Не устал. Не готов, так сказать» («Земляки»).

«Если бы однажды вот так — в такой тишине — перешагнуть незаметно эту проклятую черту... И оставить бы здесь все боли и все желания, и шагать, шагать по горячей дороге, шагать и шагать — бесконечно. Может, мы так и делаем? Возможно, что я где-то когда-то уже перешагнул в тишине эту черту — не заметил — и теперь вовсе не я, а моя душа вышагивает по дороге на двух ногах. И болит. Но почему же тогда болит?» («Приезжий»).

Может быть, это главный шукшинский вопрос.

Карамзин когда-то в «Бедной Лизе» сделал открытие: и крестьянки любить умеют.

Тургенев в «Записках охотника» увидел в крепостных мужиках черты античных философов.

Шолохов в «Тихом Доне» рассмотрел в Григории Мелехове казачьего Гамлета.

Шукшин продолжил эту традицию: обычные сельские жители мучаются в его рассказах вечными вопросами. Душу, оказывается, придумали не священники или писатели. Шукшинским трактористам и шоферам знакомы и байроническая мировая скорбь, и рефлексия лишних людей, и бесконечная тяжба с миром персонажей Достоевского. Они то возвращают Творцу билет, то требуют «билетик на второй сеанс», намереваясь прожить свою жизнь по-иному.

В замечательном рассказе «Верую!», чтобы успокоить болящую душу, герой пытается заглянуть за церковную стену.

«По воскресеньям наваливалась особенная тоска. Какая-то нутряная, едкая...» — с этого привычного состояния человека *тоскующего* начинается рассказ. Герой пытается объясниться с женой («Но у человека есть также — душа! Вот она, здесь, — болит! — Максим показывал на грудь. — Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую — болит»), но наталкивается на привычное агрессивное непонимание. Жена «не знала, что такое тоска. — С чего тоска-то?».

И тогда Максим приходит со своей тоской к «натуральному попу», родственнику соседа. Батюшка оказывается интересным человеком, совсем не похожим на ожившее лампадное масло, изрекающее постные истины. Он напоминает беглого алиментщика, лечится от легочной болезни барсучьим салом, пьет спирт и вместо утешений обнажает перед Максимом собственную тоскующую душу. Как заправский софист, язычник Сократ, он сначала доказывает, что Бога нет, потом утверждает, что он все-таки есть, но искать его надо не там, где это обычно делают.

«Теперь я скажу, что Бог — есть. Имя ему — Жизнь. В этого бога я верую. Это — суровый, могучий Бог. Он предлагает добро и зло вместе — это, собственно, и есть рай. <...> Живи, сын мой, плачь и приплясывай. Не бойся, что будешь языком сковородки лизать на том свете, потому что ты уже здесь, на этом свете, получишь сполна и рай, и ад. <...> Ты пришел узнать: во что верить? Ты правильно догадался: у верующих душа не болит. Но во что верить? Верь в Жизнь. Чем все это кончится, не знаю. Куда все устремилось, тоже не знаю. Но мне крайне интересно бежать со

всеми вместе, а если удастся, то и обогнать других... Зло? Ну — зло. Если мне кто-нибудь в этом великолепном соревновании делает бяку в виде подножки, я поднимусь и дам в рыло. Никаких — «подставь правую». Дам в рыло, и баста».

Потом поп признается в любви к Есенину, «гудит» песню про клен заледенелый и начинает вместе с Максимом дикую пляску.

«Поп легко одной рукой поднял за шкирку Максима, поставил рядом с собой.

— Повторяй за мной: верую!

— Верую! — сказал Максим.

— Громче! Торжественно: ве-рую! Вместе: ве-ру-ю-у!

— Ве-ру-ю-у! — заблажили вместе.

Дальше поп один привычной скороговоркой зачистил:

— В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! Ибо это объективно-о! Вместе! За мной!..

Вместе заорали:

— Ве-ру-ю-у!

— Верую, что скоро все соберется в большие вонючие города! Верую, что задохнутся там и побегут опять в чисто поле!.. Верую!

— Верую-у!

— В барсучье сало, в бычачий рог, в стоячую оглоблю-у! В плоть и мякоть телесную-у!.. <...>

Оба, поп и Максим, плясали с такой какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они — пляшут. Тут — или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами».

Пытающегося спастись на привычных путях героя батюшка-еретик берет за шкирку и снова выбрасывает в жизнь. Болезнь души на время приглушается мощной карнавальской пляской-взрывом. Эти злость и ярость когда-то сплотили разинские полки, взорвали страну в начале двадцатого века, а теперь рассасываются в томлении и бессилии.

«Верую!» — рассказ о дремлющей в простой русской душе стихийной силе, которая может быть направлена на что угодно, на созидание или самоистребление.

Соратником Шукшина в понимании русского характера оказывается внешне далекий от него В. Высоцкий: их объединяет жанр, тип героя, резкие броски от смеха к воплю.

Душа болит, потому что взыскует смысла, потому что хочет праздника. Для одного таким праздником становится субботняя баня («Алеша Бесконвойный»), для другого — простая покупка верной жене («Сапожки»).

Но праздник не бывает долгим, и малые дела лишь на время заглушают большую боль.

Заключительная ситуация, в которую Шукшин ставит своего героя, — подведение итогов накануне ухода. И этот сюжет Шукшин сопровождает неразрешимыми вопросами.

В последних шагах по земле шукшинских героев нет эпического спокойствия, нет благостности, которые когда-то хотел видеть в простых людях Лев Толстой («Как умирают русские солдаты», «Три смерти», Каратаев в «Воине и мире»). Свою конечность здесь осознает не «роевой человек», а личность, причем не рассчитывающая на «потомков ропот восхищенный» и произносящая «верую» разве что по привычке.

Оправдана ли просто жизнь, *простая жизнь*? Есть ли в ней смысл или никакого смысла нет? Вопросы эти мучают шукшинских героев, превращая бывших чудиков в косноязычных домашних философов — не мудрецов, а вопрошателей.

«А то вдруг про смерть подумается: что скоро — все. Без страха, без боли, но как-то удивительно: все будет так же, это понятно, а тебя отнесут на могилку и зарокот. Вот трудно-то что понять: как же тут будет все так же? Ну, допустим, понятно: солнышко будет вставать и заходить — оно всегда встает и заходит. Но люди какие-то другие в деревне будут, которых никогда не узнаешь... Этого никак не понять. Ну, лет десять — пятнадцать будут еще помнить, что был такой Матвей Рязанцев, а потом — все. А охота же узнать, как они тут будут. Ведь и не жалко ничего вроде: и на солнышко насмотрелся вдоволь, и погулял в празднички — ничего, весело бывало и... Нет, не жалко, повидал много. Но как подумаешь: нету тебя, все есть какие-то, а тебя никогда больше не будет... Как-то пусто им вроде без тебя будет. Или ничего?» («Думы»).

В думах колхозного председателя почти фотографически воспроизводятся столетней давности мысли мелкопоместного дворянина-одногодворца из рассказа Бунина.

«Он долго смотрел в далекое поле, долго прислушивался к вечерней тишине... — Как же это так? — сказал он вслух. — Будет

все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу — меня совсем не будет! И хоть тысяча лет пройдет — я никогда не появлюсь на свете, никогда не приду и не сяду на этом бугре! Где же я буду?» («На хуторе», 1892).

В самом последнем «внезапном рассказе» «Чужие» похожий мотив приобретает дополнительный социальный смысл. Приведя большую цитату из книги о дяде последнего царя, великом князе Алексее, Шукшин вдруг рассказывает жизнь деревенского пастуха, дяди Емельяна.

Первый был генерал-адмиралом, хозяином русского флота, красиво жил, воровал, играл. Его государственная деятельность закончилась Цусимой, где под японскими снарядами пошли на дно русские корабли, русские моряки, русская слава, а сам он оказался в Париже, живя той же привычной жизнью, пока не «помер от случайной простуды».

Другой в юности был моряком на одном из тех цусимских кораблей, сидел в японском плену, потом прожил обычную жизнь сибирского мужика: молодецки дрался, гонял плоты, верил в заговоры и заклинания, пережил почти всю большую семью и умер в одиночестве в родной деревне.

Однако Шукшин извлекает из этого сюжета не прямолинейный социальный контраст, а очередной безответный вопрос.

«Для чего же я сделал такую большую выписку про великого князя Алексея? Я и сам не знаю. Хочу растопырить разум, как руки, — обнять эти две фигуры, сблизить их, что ли, чтобы поразмыслить — поразмыслить-то сперва и хотелось, а не могу. Один упрямо торчит где-то в Париже, другой — на Катунь, с удочкой. Твержу себе, что ведь — дети одного народа, может, хоть злость возьмет, но и злость не берет. Оба они давно в земле — и бездарный генерал-адмирал, и дядя Емельян, бывший матрос... А что, если бы они где-нибудь ТАМ — встретились бы? Ведь ТАМ небось ни эполетов, ни драгоценностей нету. И дворцов тоже, и любовниц, ничего: встретились две русские души. Ведь и ТАМ им не о чем было бы поговорить, вот штука-то. Вот уж чужие так чужие — на веки вечные. Велика матушка-Русь!»

«А велика матушка Россия!» — говорил в чеховской повести «В враге» мудрый старик, святой из Фирсанова, понявший и пожалевший убитую горем женщину, надеясь пожить еще годочков двадцать, веря, что было и дурное, и хорошее, но хорошего было больше.

Шукшинский вздох безнадежнее. Матушка-Русь велика настолько, что люди затерялись во времени и пространстве, утратили общие представления о добре и зле и потому не могут понять друг друга ни здесь, ни там.

«Мы просто *перестаем быть единым народом*, ибо говорим действительно на разных языках», — заметил в конце 1960-х годов А. И. Солженицын.

Очередной подводящий итоги герой появляется в рассказе «Забуксовал». «Половину жизни отшагал — и что? Так, глядишь, и вторую протопашь — и ничегошеньки не случится. <...> И очень даже просто — ляжешь и вытянешь ноги, как недавно вытянул Егор Звягин, двоюродный брат...» — с тоской думает совхозный механик Роман Звягин. Одновременно, слушая, как сын зубрит заданный в школе гоголевский отрывок о птице-тройке, он вдруг делает собственное литературное открытие.

«Вдруг — с досады, что ли, со злости ли — Роман подумал: “А кого везут-то? Кони-то? Этого... Чичикова?” Роман даже привстал в изумлении. Прошелся по горнице. Точно, Чичикова везут. Этого хмыря везут, который мертвые души скупал, ездил по краю. Елкина мать!.. вот так троечка! <...> Вот так номер! Мчится, вдохновенная Богом! — а везет шулера. Это что же выходит? — не так ли и ты, Русь?.. Тьфу! <...> Тут же явный недосмотр! Мчимся-то мчимся, елки зеленые, а кого мчим? Можно же не так все понять. Можно понять...»

Школьный учитель, к которому герой идет за разъяснением, сначала повторяет привычные прописи («Гоголь был захвачен движением, и пришла мысль о России, о ее судьбе...»), потом и сам запутывается («И так можно оказывается понять»).

Проблема так и остается неразрешенной. Учитель, увлеченный другим человеком, идет фотографировать закаты, а механик, удивляясь своему ребячеству, возвращается домой.

«Он — не то что успокоился, а махнул рукой, и даже слегка пристыдил себя: “Делать нечего: бегаю как дурак, волнуюсь —

Чичикова везут или не Чичикова?» И опять — как проклятие — навалилось — подумал: «Везут-то Чичикова, какой же вопрос?»»

Для прозы В. М. Шукшина тоже важен этот — *гоголевский* — вопрос. «Русь, куда же несешься ты? Дай ответ!..» Писатель-пророк задавал его из далекого Рима. Шукшинский сельский механик пытается найти на него ответ через сто лет с лишним из глубины России-СССР.

В рабочих записях Шукшина есть такая типология: «Вот рассказы, какими они должны быть: “1. Рассказ-судьба. 2. Рассказ-характер. 3. Рассказ-исповедь”». В лучших рассказах писателя рассказ-характер превращался в рассказ-судьбу и становился писательской исповедью. Как и полагается в настоящей литературе.

- Т** 1. В каких областях искусства и литературных жанрах работал В. М. Шукшин? Какое место в его творчестве занимает жанр рассказа? С какими литературными традициями связан писатель?
2. В чем своеобразие рассказа Шукшина? Чем его рассказ отличается от «просто рассказа»? Почему его можно назвать рассказчиком-минималистом?
3. Какой герой оказывается в центре рассказов Шукшина? Как прослеживаются основные этапы его судьбы?
4. Какие «вечные вопросы» решают шукшинские герои? Как они связаны с вопросами, поставленными русской литературой XIX века?
- П** 5. Прочитайте рассказ Шукшина «Срезал» (1970). В чем своеобразие Глеба Капустина в ряду шукшинских чудиков? Как вы понимаете основной конфликт рассказа? Возможно ли его расширительное понимание? Какие человеческие типы противопоставлены в рассказе? На чьей стороне симпатии автора, какова авторская позиция в рассказе?
6. Прочитайте рассказ «Алеша Бесконвойный» (1972 — 1973). Почему в нем столь большое место занимают описания? Как они связаны с проблематикой рассказа? Какие новые черты к характеру шукшинского героя добавляет образ Алеши Бесконвойного?

7. В каких фильмах снимался и какие фильмы поставил Шукшин? Есть ли среди них те, которые опираются на его прозу? Можно ли обнаружить связи между героями его фильмов и рассказов?
8. Прочитайте стихотворение В. С. Высоцкого «Памяти Василия Шукшина» (1974).

Какие мотивы из кинофильмов и рассказов Шукшина использует Высоцкий? Найдите в тексте реминисценцию (скрытую цитату) из стихов С. Есенина. Как ее можно объяснить? Как в этом стихотворении проявляются особенности поэзии Высоцкого? Почему Высоцкий называет Шукшина братом и другом? Какие черты объединяют рассказы Шукшина и баллады Высоцкого?

литература для дополнительного чтения

Аннинский Л. А. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л. А. Тридцатые — семидесятые. — М., 1978. — С. 228 — 268.

Залыгин С. П. Герой в кирзовых сапогах (К творчеству Василия Шукшина); Уроки Василия Шукшина. (Любое издание.)

Коробов В. Василий Шукшин. — М., 1984.

О Шукшине: Экран и жизнь / Сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина, Р. Д. Черненко. — М., 1979.

Николай Михайлович

Рубцов

**(1936—
1971)**



основные даты жизни и творчества

1936, 3 января — родился в Архангельской области.

1943—1950 — жил в детском доме в селе Никольское Вологодской области.

1956—1959 — военная служба на Северном флоте.

1959—1962 — жил в Ленинграде, работал на Кировском заводе, учеба в вечерней школе.

1962—1968 — учеба на дневном (1962—1964) и заочном (1966—1968) отделении Литературного института в Москве.

1965 — первый сборник «Лирика» (Архангельск).

1966—1967 — странствия по России: Вологда — Барнаул — Москва — Волго-Балтийский канал — Вологда.

1967 — сборник «Звезда полей» (Москва).

1970 — последняя прижизненная книга «Сосен шум» (Москва).

1971, 19 января — погиб в Вологде.

Истоки:
меж Есениным и Тютчевым

Николай Михайлович Рубцов, как Твардовский, как Шукшин, как ранее Сергей

Есенин, пришел в русскую поэзию из деревни. Но его жизнь сложилась еще драматичнее, чем жизнь многих его собратьев из крестьянской среды.

Рубцов позднее вспоминал в стихотворении «Детство»:

Мать умерла.
Отец ушел на фронт.
Соседка злая
Не дает проходу.
Я смутно помню
Утро похорон
И за окошком
Скудную природу.

Откуда только —
Как из-под земли! —
Взялись в жилье
И сумерки, и сырость...
Но вот однажды
Все переменялось,
За мной пришли,
Куда-то повезли.

Я смутно помню
Позднюю реку,
Огни на ней,
И скрип, и плеск парома,
И крик «Скорей!»,
Потом раскаты грома
И дождь... Потом
Детдом на берегу.

С этих пор и почти до конца короткой жизни он не имел своего пристанища: жил в рабочих и студенческих общежитиях, в коммунальных и чужих квартирах. «После детского дома, так сказать, дом всегда был там, где я работал или учился. До сих пор так», — лаконично, без жалоб, говорит поэт в автобиографии («Коротко о себе»).

Хотя Рубцов родился в Архангельской области, на знаменитом архангельском тракте, по которому когда-то ушел в Москву М. В. Ломоносов, своей настоящей родиной он считал другой северный край, Вологодчину.

Хотя проклиняет проезжий
Дороги моих побережий,
Люблю я деревню Николу,
Где кончил начальную школу!

(«Родная деревня»)

В селе Никольское, где находился детский дом (в стихах Рубцова оно превратилось в деревню Николу), будущий поэт окончил не только начальную, но и школу-семилетку. Сохранилось его выпускное сочинение на тему, которую уже сто лет «раскрывают» школьники: «Образ Катерины в пьесе А. Островского “Гроза”».

Стихи Рубцов начал писать рано. Сначала под влиянием «крестьянских поэтов» вроде И. Сурикова (его стихи о деревенском детстве, как и драму Островского, тоже читали школьники нескольких поколений). Но позднее, в юности, его ориентиром стал С. Есенин. Поэт часто упоминается в рубцовских стихах.

В стихотворении, так и названном «Сергей Есенин», Рубцов говорит о прямой связи собственных творческих принципов с есенинской музой.

Версты все потрясенной земли,
Все земные святыни и узы
Словно б нервной системой вошли
В своеобразие есенинской музыки!

Это муза не прошлого дня.
С ней люблю, негодую и плачу.
Много значит она для меня,
Если сам я хоть что-нибудь значу.

Некоторые ранние стихи Н. Рубцова кажутся будто бы написанными «рязанским самородком».

Ветер под окошками,
тихий, как мечтание,
А за огородами
в сумерках полей

Крики перепелок,
ранних звезд мерцание,
Ржание стреноженных
молодых коней.

(«Деревенские ночи», 1953)

Однако вряд ли Рубцов стал бы замечательным поэтом, оставшись лишь подражателем горячо любимого автора. Самообразование, упорный труд в плохо подходящих для этого условиях расширяют его кругозор, превращают его в оригинального творца, который опирается на классическую традицию, но ищет свой путь. В поздних стихах Рубцова Есенин включается в широкий круг поэтов — «хороших и разных»: «И, как живые, в наших разговорах / Есенин, Пушкин, Лермонтов, Вийон» («Вечерние стихи»); «Вон Есенин — на ветру! / Блок стоит чуть-чуть в тумане. / Словно лишний на пиру / Скромно Хлебников шаманит» («Я люблю судьбу свою...»).

Особенно важным для Рубцова становится творчество такого, казалось бы, далекого от деревенского детдомовца поэта, как Ф. И. Тютчев.

«Он прожил долгую, такую прекрасную, плодотворную жизнь. Он за 72 года своей жизни написал всего двести стихотворений. И все шедевры. До одного. Шедевры лирические: “Есть в осени первоначальной”, “Зима не даром злится...”, “Люблю грозу...”. И еще несколько стихов политического содержания. Стихов очень сильных. У Тютчева даже политического содержания стихи полны смысла, силы мысли, поэтического могущества» («О гениальности»).

У Рубцова есть стихотворение и об этом поэте. Привычно, в духе представлений советской эпохи, противопоставив Тютчева «высшему свету», он все-таки выделил в его творчестве главное: природность, «нерукотворность» (используя, между прочим, один из любимых тютчевских глаголов):

А он блистал, как сын природы,
Играя взглядом и умом,
Блистал, как летом блещут воды,
Как месяц блещет над холмом!

(«Приезд Тютчева»)

Меж Есениным и Тютчевым, с памятью о Пушкине, Лермонтове, символистe А.Блоке и «проклятом поэте» Ф.Вийоне выстраивается художественный мир Николая Рубцова.

**Драма:
печаль полей**

Николая Рубцова часто называли певцом деревни. Действительно, северный сельский пейзаж — лес, река, высокое небо, размытая дорога, разрушенная церковь, маленькая деревушка, продуваемая ветром, поливаемая дождем или засыпанная снегом, — является основой его стихотворений, его доминантным хронотопом.

Грустные мысли наводит порывистый ветер,
Грустно стоять одному у размытой дороги,
Кто-то в телеге по ельнику едет и едет —
Позднее время — спешат запоздалые дроги.

(«У размытой дороги...», 1969)

Причем в этом пейзаже сквозь приметы современности обычно просвечивает история, события далекого прошлого оказываются на расстоянии вытянутой руки. Поэт не только хорошо видит пространство, но и взглядом пронзает время.

Рубцов иногда откликается на современные проблемы, описывает новые советские реалии:

Загородил мою дорогу
Грузовика широкий зад.
И я подумал: «Слава богу,
Село не то, что год назад».

Теперь в полях везде машины.
И не видать плохих кобыл.
И только вечный дух крушины
Все так же горек и уныл.

(«Загородил мою дорогу...»)

Но вот лирический герой другого стихотворения взбегает на холм и мгновенно попадает в другое время:

Взбегу на холм
и упаду
в траву.

И древностью повеет вдруг из дола!
И вдруг картины грозного раздора
Я в этот миг увижу наяву.
Пустынный свет на звездных берегах
И вереницы птиц твоих, Россия,
Затмит на миг
В крови и в жемчугах
Тупой башмак скуластого Батыя...

(«Видения на холме», 1962)

Память для Николая Рубцова является не менее важным источником поэтического творчества, чем зрение.

«Давно уже в сельской жизни происходят крупные изменения, но до меня все же докатились последние волны старинной русской самобытности, в которой было много прекрасного, поэтического. Все, что было в детстве, я лучше помню, чем то, что было день назад» («Коротко о себе»).

Однако, отталкиваясь от деревенских реалий, от сельского пейзажа, увиденного во всю его историческую глубину («Мать России целой — деревушка, / Может быть, вот этот уголок...» — «Острова свои обогреваем»), Рубцов создаст иную, по-тютчевски обобщенную картину жизни. «Особенно люблю темы родины и скитаний, жизни и смерти, любви и удали», — перечисляет он наиболее значимые для себя поэтические мотивы («Коротко о себе»).

Удаль появляется в его стихах, но как редкое, исключительное свойство, чаще всего в юмористическом освещении.

Раннее стихотворение он начинает в духе удалой романтической лирики, изображая бешеную скачку на любовное свидание (экий Печорин!), упоминая и персонажа лермонтовского романа, и имена своих ленинградских друзей-поэтов:

Эх, коня да удаль азиата
Мне взамен чернильниц и бумаг, —
Как под гибким телом Азамата,
Подо мною взвился б
аргамак!

Как разбойник,
 только без кинжала,
Покрестившись лихо на собор,
Мимо волн Обводного канала
Поскакал бы я во весь опор!
Мимо окон Эдика и Глеба.
Мимо криков: «Это же — Рубцов!»
Не простой,
 возвышенный,
 в седле бы
Прискакал к тебе, в конце концов!

Однако воображаемый подвиг не восхищает ироническую девушку, встречающую героя насмешкой (за которой, вероятно, скрыто равнодушие к его чувству):

Но, должно быть, просто и без смеха
Ты мне скажешь: — Боже упаси!
Почему на лошади приехал?
Разве мало в городе такси? —
И, стыдясь за дикий свой поступок,
Словно богом свергнутый с небес,
Я отвечу буднично и глупо:
— Да, конечно, это не прогресс...

(«Эх, коня да удаль азиата...», 1961)

(Автор стихотворения тоже посмеивается над героем: об этом говорит и обыгрывание прямого и переносного смысла слова «возвышенный», и намек на падшего ангела, сброшенного Богом на землю.)

Другие же перечисленные мотивы действительно становятся доминирующими у поэта. Рубцов, как и многие, сочиняет стихи о любви, пишет о жизни и смерти. Особое место в его лирике занимает дорога. Дорожные стихи составляют большой цикл. Образ странника-скитальца, вырастающий из биографии поэта, объединяет многие другие темы и мотивы.

«Топ да топ от кустика до кустика — / Неплохая в жизни полоса. / Пролегла дороженька до Устюга / Через город Тотьму и леса» («Подорожники»);

«Размытый путь. Кривые тополя. / Я слушал шум — была пора отлета. / И вот я встал и вышел за ворота, / Где простирались желтые поля...» («Отплытие»);

«Как царь любил богатые чертоги, / Так полюбил я древние
дороги / И голубые вечности глаза!» («*Старая дорога*»);

«Поезд мчался с грохотом и воем, / Поезд мчался с лязганьем
и свистом... <...> Вот он, глазом огненным сверкая, / Вылетает...
Дай дорогу, пеший! / На разъезде где-то, у сарая, / Подхватил
меня, понес меня, как леший!» («*Поезд*»).

Лирический герой Рубцова, как мы видим, может быть
веселым и грустным, отправляться в путь с удовольствием
или по тяжелой необходимости, уходить или возвращаться,
идти пешком (чаще всего), ехать на подводе, машине, по-
езде или пароходе (очень редко в поэзии Рубцова появля-
ются более современные средства передвижения). Но он
всегда ощущает движение как неизбежность, как судьбу.
«Дорога, дорога, / Разлука, разлука. / Знакома до срока /
Дорожная мука. // <...> Лесная сорока / Одна мне подру-
га. / Дорога, дорога, / Разлука, разлука» («*Дорожная эле-
гия*»).

Литературоведы заметили: для рубцовской картины
мира характерна не цветовая гамма (здесь он совершенно
не похож на Есенина, у него нет ни розового коня, ни го-
лубого пожара), а стихия света. Стихи Рубцова строятся на
контрастах света и тьмы, он (и в этом он как раз похож на
Тютчева) рисует чаще всего черно-белое мироздание, кото-
рое пытается понять, в котором живет, тоскует и томится
человеческая душа.

Когда стою во мгле,
Душе покоя нет, —
И омуты страшней,
И резче дух болотный,
Миры глядят с небес,
Свой излучая свет,
Свой открывая лик,
Прекрасный, но холодный.

(«*Ночное ощущение*»)

Но та же самая мировая бездна не только страшит, но и
вносит в душу покой, примиряет, утешает:

Светлый покой
Опустился с небес
И посетил мою душу!

Светлый покой,
Простираясь окрест,
Воды объемлет и сушу...
О, этот светлый
Покой-чародей!
Очарованием смелым
Сделай меж белых
Своих лебедей
Черного лебедя — белым!

(«На озере»)

В одном важном отношении рубцовская картина мира отличается от тютчевского оригинала. Ф. И. Тютчев (об этом говорилось в учебнике для 10-го класса) писал политические «славянофильские» стихи, четко отделяя их от основного лирического творчества. У Николая Рубцова черно-белая картина мира имеет отчетливый национальный колорит. Его мир — это Россия, Русь, прежде всего любимый северный край, который становится метонимией мироздания (здесь он опять делает шаг от Тютчева к Есенину).

«Широко по Руси» свершают свой путь журавли («Журавли»), русскими у Рубцова оказываются огонек, старая береза, развалины собора, Московский Кремль. «Привет, Россия — родина моя!» — обращается он в одном стихотворении («Привет, Россия...»). «О, Русь — великий звездочет!» — восклицает в другом («Душа хранит»). В «Видениях на холме» (1962) обращение перерастает в очередное признание в любви и молитву (последняя строчка из этой строфы выбита на надгробном памятнике поэту):

Россия, Русь — куда я ни взгляну...
За все твои страдания и битвы
Люблю твою, Россия, старину,
Твои леса, погосты и молитвы,
Люблю твои избушки и цветы,
И небеса, горящие от зноя,
И шепот ив у омутной воды,
Люблю навек, до вечного покоя...
Россия, Русь! Храни себя, храни!

И первый русский поэт становится у Рубцова зеркалом России, тоже сопоставляется с ней.

Словно зеркало русской стихии,
Отстояв назначенье свое,
Отразил он всю душу России!
И погиб, отражая ее...

(«О Пушкине»)

Несмотря на обилие восклицательных знаков, основной тон лирики Николая Рубцова — тон грусти, печали, уныния. Рубцов, вероятно, самый элегический поэт в русской поэзии XX века. Элегическая интонация и напевность определяют его художественный мир, придают особый колорит темам и мотивам.

Эпитеты *грустный*, *печальный* часто повторяются в стихах Рубцова, превращают их в задумчивую, меланхолическую мелодию (неслучайно позднее многие стихи стали песнями).

Печальная Вологда
дремлет
На темной печальной земле,
И люди окраины древней
Тревожно проходят во мгле.

<...>

И сдержанный говор печален
На темном печальном крыльце.
Все было веселым вначале,
Все стало печальным в конце.

На темном разъезде разлуки
И в темном прощальном авто
Я слышу печальные звуки,
Которых не слышит никто...

(«Прощальное», 1966)

Как у других настоящих поэтов, у Николая Рубцова тема смерти приобретала личный характер. Подобно Есенину, Высоцкому, он не раз писал о предчувствии собственной трагической судьбы. В одном из его последних произведений образ воображаемой удалой скачки по Ленинграду сменяется символическим путем к гибели:

Мы сваливать
не вправе

Вину свою на жизнь.
Кто едет,
 тот и правит,
Поехал, так держись!
Я повода оставил.
Смотрю другим вослед.
Сам ехал бы
 и правил,
Да мне дороги нет...

(«Мы сваливать
не вправе...», 1970)

Но главным стихотворением поэта стало другое, «Тихая моя родина!..» (1965), где мотивы детства, странствий, возвращения в родные места, смерти, любви и памяти, России слились и переплавились в прозрачную, светлую, тихую — пушкинскую — грусть.

Тихая моя родина!
Ивы, река, соловьи...
Мать моя здесь похоронена
В детские годы мои.
— Где же погост? Вы не видели?
Сам я найти не могу. —
Тихо ответили жители:
— Это на том берегу.

Тихо ответили жители,
Тихо проехал обоз.
Купол церковной обители
Яркой травой зарос.

Там, где я плавал за рыбами,
Сено гребут в сеновал:
Между речными изгибами
Вырыли люди канал.

Тина теперь и болотина
Там, где купаться любил...
Тихая моя родина,
Я ничего не забыл.

Новый забор перед школою,
Тот же зеленый простор.

Словно ворона веселая,
Сяду опять на забор!

Школа моя деревянная!..
Время придет уезжать —
Речка за мною туманная
Будет бежать и бежать.

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

-
- Т** 1. Какие поэтические имена были значимы для Николая Рубцова? Как изменялись его литературные ориентиры?
2. Какие темы и мотивы поэт считал главными в своем творчестве?
3. Какова рубцовская картина мира? Как соотносятся в ней история и современность? В чем сходство и различие картины мира Рубцова и Тютчева?
4. Какое место в творчестве поэта занимает образ дороги?
5. Какие лирический жанр и тональность определяют творчество Рубцова?
- П** 6. Прочитайте стихотворение Рубцова «Зеленые цветы» (1966). Определите его размер, строфу и способ рифмовки. Какие мотивы и эмоциональный тон являются в нем доминирующими? Какой смысл имеет заглавный образ зеленых цветов?
7. Прочитайте стихотворение Рубцова «Журавли». Определите его размер и главную тему. Каков смысл метафор и эпитетов в этом тексте? Можно ли увидеть в нем «тень» (отблеск) тютчевской поэтики?
- !** 8. Литературовед В. В. Кожинов утверждал: «Многие зачины Рубцова — это как бы предельно короткие стихотворения, подчас замечательные уже сами по себе...» Оправданно ли это наблюдение? Найдите подобные замечательные, с вашей точки зрения, зачи-

ны (начальные строчки или двуступишия). Применимо ли это наблюдение к концовкам стихов Рубцова?

9. Один известный филолог говорил, что стихи Рубцова могли быть написаны и сто лет назад, в домодернистскую эпоху. Согласны ли вы с такой точкой зрения? Есть ли в стихах Рубцова мотивы и поэтические приемы, напоминающие о Блоке, Есенине, Ахматовой?
10. Стихотворение Н. Рубцова «Звезда полей» было написано как своеобразный ответ на одноименное стихотворение В. Н. Соколова (1928 — 1997). Прочитайте оба текста. В чем их сходство и различие? Какие основные мотивы лирики Рубцова проявляются в его стихотворении?

Песня, которую цитирует В. Соколов, упоминается в новелле И. Э. Бабеля «Песня», входящей в цикл «Конармия». Прочитайте ее. Напишите работу «Три звезды полей» (Бабель — Соколов — Рубцов).

В. Соколов

ЗВЕЗДА ПОЛЕЙ

«Звезда полей, звезда полей над отчим домом
И матери моей печальная рука...» —
Осколок песни той вчера над тихим Доном
Из чуждых уст настиг меня издалека.

И воцарился мир, забвенью не подвластный,
И воцарилась даль — во славу ржи и льна...
Нам не нужны слова в любви настолько ясной,
Что ясно только то, что жизнь у нас одна.

Звезда полей, звезда! Как искорка на сини!
Она зайдет? Тогда зайти звезде моей.
Мне нужен черный хлеб, как белый снег пустыне,
Мне нужен белый хлеб для женщины твоей.

Подруга, мать, земля, ты тленью не подвластна.
Не плачь, что я молчу: взрастила, так прости.
Нам не нужны слова, когда настолько ясно
Все, что друг другу мы должны произнести.

(1963)

Н. Рубцов

ЗВЕЗДА ПОЛЕЙ

Звезда полей во мгле заледенелой,
Остановившись, смотрит в полынью.
Уж на часах двенадцать прозвенело,
И сон окутал родину мою...

Звезда полей! В минуты потрясений
Я вспоминал, как тихо за холмом
Она горит над золотом осенним,
Она горит над зимним серебром...

Звезда полей горит, не угасая,
Для всех тревожных жителей земли,
Своим лучом приветливым касаясь
Всех городов, поднявшихся вдали.

Но только здесь, во мгле заледенелой,
Она восходит ярче и полней,
И счастлив я, пока на свете белом
Горит, горит звезда моих полей...

(1964)

литература для дополнительного чтения

Воспоминания о Н. Рубцове / Сост. В. В. Коротаев. — Вологда, 1994.

Кожин В. В. Николай Рубцов: Заметки о жизни и творчестве поэта. — М., 1976.

Николай Рубцов: Вологодская трагедия / Сост., подгот. текстов Н. М. Коняева. — М., 1997.

Оботуров В. Искреннее слово: Страницы жизни и поэтический мир Н. Рубцова. — М., 1987.



Владимир Семенович

Высоцкий

(1938—
1980)

основные даты жизни и творчества

1938, 25 января — родился в Москве.

1947 — 1949 — жил в Германии.

1956 — 1960 — учеба в Школе-студии при МХАТе.

1961 — начал сочинять и записывать на магнитофон песни.

1964 — начинает работать в Театре на Таганке.

1970 — женитьба на французской актрисе Марине Влади.

1979 — сыграл главную роль в телефильме «Место встречи изменить нельзя».

1980, 25 июля — умер в Москве.

1981 — публикация первой книги стихов «Нерв».

Люди:
голоса и лицо

Владимир Семенович Высоцкий по основной профессии был актером. Большую

часть своей недолгой жизни он прослужил в московском Театре на Таганке, сыграв там Гамлета, Галилея в «Жизни Галилея» Б.Брехта, Свидригайлова в инсценировке «Преступления и наказания», Лопахина в «Вишневом саде», Хлопушу в инсценировке поэмы Есенина «Пугачев». Он много снимался в кино, хотя там у него не было столь серьезных ролей.

Однако главным его занятием стала так называемая *авторская (бардовская) песня*. Высоцкий сочинял слова и мелодию и сам под гитару исполнял песни на концертах. Многие кинофильмы и спектакли привлекали внимание лишь потому, что в них звучали песни Высоцкого. Еще большее число людей знали Высоцкого по магнитофонным записям его концертов. *Голос* Высоцкого был известен миллионам. Его называли символом времени, культурным героем советской эпохи. По всенародной популярности его можно сравнить лишь с Сергеем Есениным.

При жизни Высоцкого ни тексты его песен, ни «просто» стихотворения практически не публиковались. Когда же после внезапной смерти песни превратились в книги (в собрание сочинений вошло более 500 поэтических текстов), обнаружилось, что можно говорить о вполне оригинальном поэте Владимире Высоцком.

Высоцкий стал сочинять песни в начале 1960-х годов. Его поэтический мир сложился очень быстро.

Поэт сразу находит свой главный жанр: это рассказ о каком-то примечательном, эксцентрическом событии — *повествовательное стихотворение, баллада*. В нескольких известных текстах жанровое определение выносится в заглавие: «Баллада о борьбе», «Баллада о Любви», «Баллада об уходе в рай». В жанровом отношении мир Высоцкого напоминает Н.Гумилева («Песенку ни про что, или Что случилось в Африке» можно рассматривать как пародийный парафраз знаменитого гумилевского «Жирафа»).

История, как правило, излагается в форме *драматического монолога* от лица разнообразных персонажей, за ко-

торами скрывается, в которых растворяется подлинный автор. Такие стихи обычно называют *ролевой лирикой*. Здесь предшественником Высоцкого можно считать уже Некрасова, наполнившего свою лирику голосами мужиков, чиновников, разночинцев. Но еще более важна первая профессия Высоцкого. Он и в песне исполняет какую-то роль, которую пока не удалось сыграть на сцене или на экране.

Эта игра позднее усложняется. Подобно О. Мандельштаму, сочинявшему стихи-двойчатки, Высоцкий создает *песни-двойчатки*, в которых сходная ситуация рассматривается с противоположных точек зрения («Две песни об одном воздушном бое» — «Песня летчика» и «Песня самолета-истребителя»; «Песня автозавистника» и «Песня автомобилиста»; «Охота на волков» и «Конец “Охоты на волков”», или Охота с вертолетов»).

Но за всеми этими ролями-масками скрывается сходный *психологический тип*. Герой Высоцкого — сильный человек, оказавшийся в сложной, экстремальной, предельной ситуации, часто на границе между жизнью и смертью. Сюжетные драматические монологи от лица этого сквозного персонажа складываются у Высоцкого в несколько больших и малых *песенных циклов*.

Одним из первых появился *военный цикл* («Братские могилы», «Сыновья уходят в бой», «Он не вернулся из боя», «Мы вращаем Землю»). Параллельно возникают *альпинистский цикл* (он начинается с песен для кинофильма «Вертикаль»); множество *морских песен* («Человек за бортом», «Пиратская», «Баллада о брошенном корабле»); *спортивные монологи* («Песня о сентиментальном боксере», «Песенка про прыгуна в высоту», «Вратарь»); иронические *бытовые исповеди* разных «малозначительных» личностей вроде семейной пары вечером у телевизора («Диалог у телевизора») или пациента психиатрической лечебницы («Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное” из сумасшедшего дома — с Канатчиковой дачи»); наконец, *условные, сказочные истории*, действие которых обычно происходит в «некотором царстве» («Песня-сказка о нечисти», «Лукоморья больше нет», цикл по мотивам «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэрролла).

Такие циклы (кроме, быть может, военного) стилистически и эмоционально раздваиваются. Воспевая героизм,

подвиг, Высоцкий обычно дает и снижающий, комический вариант темы. *Пафос* в соседней песне того же цикла корректируется *смехом*, согласно парадоксу Марка Твена: «Ирония обычно восстанавливает то, что разрушает пафос».

Вот два полета в космос: «И вихрем чувств пожар души задуло, / И я не смел — или забыл — дышать. / Планета напоследок притянула, / Прижала, не желая отпускать» («*Я первый смерил жизнь обратным счетом...*», 1972). — «Вы мне не поверите и просто не поймете: / В космосе страшней, чем даже в дантовском аду, — / По пространству-времени мы прем на звездолете, / Как с горы на собственном заду» («*Марш космических негодяев*», 1966).

Два образа гор: «А когда ты упал / со скал, / Он стонал, но держал» («*Песня о друге*», 1966). — «Каждый раз, меня из пропасти вытаскивая, / Ты ругала меня, скалолазка моя» («*Скалолазка*», 1966).

Две сказочные страны: «Тайной покрыто, молчанием сколото — Заколдовала природа-шаман. / Черное золото, белое золото / Сторож седой охраняет — туман» («*Сколько чудес за туманами кроется...*», 1968). — «И невиданных зверей, / Дичи всякой — нету ей: / Понаехало за ней егерей... / В общем, значит, не секрет: / Лукоморья больше нет, — / Всё, про что писал поэт, это бред» («*Лукоморья больше нет*», 1967). Точно так же можно выстроить на основе разных песен два образа спорта, моря или охоты.

Характерно, что из шестидесяти текстов Высоцкого, начинающихся с «Я», большинство голосов принадлежит ролевым персонажам — от «Я — Баба Яга...» до «Я — Якистребитель...». Личная, персональная тема проходит в этом многоголосом, нестройном хоре очень существенным, но далеко не первым голосом.

Образ автора в мире Высоцкого основан на немногих, причем преимущественно высоких, патетических чертах.

Он — певец, воспринимающий свое ремесло как служение, почти молитву или смертный бой. «Я к микрофону встал, как к образам... / Нет-нет, сегодня точно — к амбразуре» («*Певец у микрофона*», 1971).

Он — патриот, со смехом опровергающий слухи о собственной эмиграции и сладкой заграничной жизни. «Нет меня — я покинул Расею, — / Мои девочки ходят в соплях! / Я теперь свои семечки сею / На чужих Елисейских полях... / Я смеюсь, умираю от смеха: / Как поверили это-

му бреду?! — / Не волнуйтесь — я не уехал, / И не надейтесь — я не уеду!» («Нет меня — я покинул Расею...», 1970).

Он — вечный влюбленный в одну и ту же женщину (женой Высоцкого в последние годы была французская актриса Марина Влади). «Да, у меня француженка жена — / Но русского она происхождения» («Я все вопросы освещу сполна...», 1971). — «Мне меньше полувека — сорок с лишним — / Я жив тобой и Господом храним. / Мне есть что спеть, представ перед Всевышним. / Мне есть чем оправдаться перед ним» — написано незадолго до смерти («И снизу лед и сверху — маюсь между...», 1980).

Лирического героя и многих ролевых персонажей объединяет одна общая тема, один постоянный мотив. Они постоянно рискуют жизнью, существуют на тонкой, опасной грани. «Я коней напою, / я куплет допою — / Хоть мгновенье еще постою / на краю...» («Кони привередливые», 1972).

Мотив возможной и близкой смерти, караулящей за ближайшим углом судьбы, столь же важен для Высоцкого, как и мотив вечной любви.

В грязь ударю лицом, завалюсь покрасивее набок —
И ударит душа на ворованных клячах в галоп,
В дивных райских садах наберу бледно-розовых
яблок...
Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб.

(«Райские яблоки», 1978)

И этот мотив оказался пророческим.

**Время:
злободневное и вечное**

Лирика Высоцкого тесно связана со временем, с советской эпохой 1960 — 1970-х годов,

многие детали которой уже нуждаются в комментарии. Герои Высоцкого добывают нефть и уголь, выполняют и перевыполняют планы и премируются за это заграничными поездками, попадают в вытрезвитель и возвращаются из тюрем, ругаются у телевизора, борются за честь страны на спортивных площадках, высказываются о международных делах...

Для многих сюжетов Высоцкого органичен эстрадный принцип: *сегодня в газете — завтра в куплете*. Бытовые

баллады Высоцкого воспринимаются как маленькая энциклопедия советского образа жизни с обязательным ироническим преломлением.

Считавшийся официальной критикой почти диссидентом-антисоветчиком или в лучшем случае голосом «распоясавшихся хулиганов» (определение из статьи 1968 года, после которой возникла «Охота на волков»), Высоцкий на самом деле был одним из самых гражданских и патриотических поэтов среди своих современников.

Как в двадцатые годы Зощенко или Платонов, как в шестидесятые годы Шукшин (один из самых близких Высоцкому писателей; «Памяти Василия Шукшина» посвящено замечательное стихотворение-плач, 1974), поэт опирался на некоторые важные представления, фундаментальные мифы советской эпохи.

Военный цикл продолжает и поддерживает традиционный образ Великой Отечественной войны, придавая ему монументальность трагедии и красоту легенды.

На братских могилах не ставят крестов,
И вдовы на них не рыдают, —
К ним кто-то приносит букеты цветов,
И Вечный огонь зажигают.

Здесь раньше вставала земля на дыбы,
А нынче — гранитные плиты.
Здесь нет ни одной персональной судьбы —
Все судьбы в единую слиты.

А в Вечном огне — видишь вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата.

(«Братские могилы», 1965)

Я кругом и навечно виноват перед теми,
С кем сегодня встречаться я почел бы за честь, —
Но хотя мы живыми до конца долетели —
Жжет нас память и мучает совесть, у кого,
у кого она есть.

(«Песня о погибшем летчике», 1975)

В «Балладе о детстве» (1975) сталкиваются два образа войны, два отношения к ней. Вначале даются непарадные, бытовые детали, свидетельствующие о шкурничестве, разрознен-

ности интересов воевавших и скрывавшихся от общей беды: «Пришла страна Лимония, / Сплошная Чемодания! / Взял отца на станции / Погоны словно цапки я, — / А из эвакуации / Толпой валили штатские». Но этому противопоставлена идея общей судьбы и связи поколений: «А в подвалах и полуподвалах / Ребятишкам хотелось под танки»; «Дети бывших старшин да майоров / До ледовых широт поднялись».

Как у многих поэтов первых лет советской власти, мир Высоцкого стоит на «глыбе слова “Мы”». Поэт любит говорить от лица *общего* — штрафного батальона, спортивной команды, уличной компании, волчьей стаи. Его сильный человек становится собой, лишь ощущая принадлежность к целому.

Образ России, как и многое другое в лирике Высоцкого, очевидно раздваивается.

Родина — разоренный, погруженный во мрак дом «на семи лихих продувных ветрах» («Старый дом», 1974) и в то же время сказочная страна чудес, где поют вещие птицы, да звенят серебряные струны («Купола», 1975).

В синем небе, колокольнями проколотом, —
Медный колокол, медный колокол —
То ль возрадовался, то ли осерчал...
Купола в России кроют чистым золотом —
Чтобы чаще Господь замечал.

Я стою, как перед вечною загадкой,
Пред великою да сказочной странюю —
Перед солоно- да горько-кисло-сладкою,
Голубую, родниковую, ржаную.

Высоцкий, как и многие в двадцатом веке, в том числе В. М. Шукшин, подхватывает гоголевский вопрос («Русь, куда ж несешься ты?») и дает на него гоголевский же ответ, демонстрируя разрыв между Русью земной, в которой горько и солоно жить, и Русью идеальной, небесной, голубой, без которой жить бессмысленно, невозможно.

Слово:
забулдыга подмастерье

При жизни Высоцкого его знакомые, профессиональные поэты, относились к его творчеству иронически-снисходительно. «И мне давали добрые советы, / Чуть свысока, похлопав по плечу, / Мои друзья,

известные поэты: / «Не стоит рифмовать “кричу — торчу”» («Мой черный человек в костюме сером...», 1979). После его смерти И. А. Бродский говорил о поэте совсем в другом тоне, отмечая у него «абсолютно подлинное языковое чутье» и «феноменальные рифмы»: «Я думаю, что это был невероятно талантливый человек, невероятно одаренный, совершенно замечательный стихотворец».

У Высоцкого, действительно, есть языковые ошибки, банальные рифмы, которые часто незаметны при авторском исполнении песни (хотя рифму нельзя рассматривать в отрыве от замысла всего стихотворения; ведь и А. Блок в стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...» рифмует *снизошла — ушла* и даже *мою — свою*). Но в лучших произведениях поэт оказывается виртуозным мастером, устраивает словесные фейерверки, демонстрирующие невероятную одаренность, поэтическое мастерство, в том числе мастерство рифмы.

А. Н. Апухтин сто пятьдесят лет назад написал экспериментальное ироническое стихотворение на одну рифму, *монорим*, которое попало в антологии русского стиха.

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и президентами,
Над морями и над континентами... —

и так далее, 27 стихов.

Высоцкий играючи сочиняет похожие стихи, но более сложные и по формальному заданию, и по сути — три строфы-моноримы по 16 стихов, увенчанные композиционным кольцом.

Мне судьба — до последней черты, до креста,
Спорить до хрипоты (а за ней — немота),
Убеждать и доказывать с пеной у рта,
Что — не то это вовсе, не тот и не та!
Что лабазники лгут про ошибки Христа,
Что — пока еще в грунт не вляжалась плита, —
Триста лет под татарами — жизнь еще та:
Маета трехсотлетняя и нищета.
Но под властью татар жил Иван Калита,
И уж был не один, кто один против ста.

Пот намерений добрых и бунтов тщета,
Пугачевщина, кровь и опять — нищета...
Пусть не враз, пусть сперва не поймут ни черта, —
Повторю даже в образе злого шута, —
Но не стоит предмет, да и тема не та, —
Суета всех сует — все равно суета.

<...>

...Если все-таки чашу испить мне судьба,
Если музыка с песней не слишком груба,
Если вдруг докажу, даже с пеной у рта, —
Я уйду и скажу, что не все суета!

(«Мне судьба — до последней черты,
до креста...», 1978)

Попробуем пристальнее присмотреться к одной из характерных баллад Высоцкого — «Дорожная история» (1972).

В традиционнейшем ямбе, изобретательно упакованном в строфу с чередованием четырех- и шестистопных стихов, вдруг обнаруживается танцевальная походка. Но сюжет развертывает совсем не легкий смысл.

В первой же строфе, всего в шести стихах, дан рельефный образ очередного сильного героя Высоцкого: «Я вышел ростом и лицом — / Спасибо матери с отцом, — / С людьми в ладу — не понукал, не помыкал, / Спины не гнул — прямым ходил, / И в ус не дул, и жил как жил, / И голове своей руками помогал...»

А дальше рассказана вовсе не «обыкновенная история»: попав по доносу и навету в лагеря и отсидев семь лет, герой «за Урал машины стал перегонять». Заглохший под Новый год на трассе грузовик (слова «назад пятьсот, пятьсот вперед» — один из лейтмотивов баллады) оказывается местом, в котором происходит испытание мужской дружбы.

Фабула «Дорожной истории» строится на нескольких психологических парадоксах. Напарник («Он был мне больше чем родня — / Он ел с ладони у меня») становится неуправляемым, злым, хватается за гаечный ключ и потом уходит, пытается сбежать. Герой дожидается помощи, приходит в себя в больнице, возвращается к прежнему занятию — и прощает бывшего друга. «И он пришел — трясется весь... / А там опять далекий рейс, — / Я зла не помню — я опять его возьму».

В балладе есть и сон, но опять-таки поданный неожиданно, кратко и изобретательно. «Мне снился сон про наш “веселый” наворот: / Что будто вновь кругом пятьсот, / Ищу я выход из ворот, — / Но нет его, есть только вход, и то — не тот».

В фабулу органично вплетаются и другие сентенции.

«Потом — зачет, потом — домой / С семью годами за спиной, — / Висят года на мне — ни бросить, ни продать». — «А что ему — кругом пятьсот, / И кто кого переживет, / Тот и докажет, кто был прав, когда припрут». — «А тут глядит в глаза — и холодно спине. / А что ему — кругом пятьсот, / И кто там после разберет, / Что он забыл, кто я ему и кто он мне!»

Такая словесная и семантическая игра, вообще, характерна для Высоцкого. Высказывания персонажей часто перерастают фабулу, выходят за пределы текста, превращаются в отточенный афоризм-формулу, пригодную на все случаи жизни — хоть в газетный заголовок, хоть в антологию «народной мудрости».

«Коридоры кончаются стенкой, / А тоннели выводят на свет» («Баллада о детстве»; здесь нельзя забывать о двойной семантике *стенки*, важной для темы баллады: *стенка* — это еще и *растрел*). — «Пророков нет в отечестве своем, / — Но и в других отечествах — не густо» («Я из дела ушел», 1973). — «Наши мертвые нас не оставят в беде, / Наши павшие — как часовые...» («Он не вернулся из боя», 1969). — «Жираф большой — ему видней!» («Песенка ни про что...», 1968).

Десятки афоризмов из стихов Высоцкого стали крылатыми словами, вошли в современный язык. Это высшая похвала для любого поэта.

За счет обобщенной формулы и ближайшего контекста вроде бы невинные бытовые фабулы баллад Высоцкого обрачиваются притчами.

«Москву — Одессу» (1967), внешне простую историю о бесконечных задержках авиарейса, можно прочесть (в зависимости от понимания последней ключевой строфы) как символическое размышление об укрощении, смирении героя или, напротив, неистребимой тяге его к свободе на фоне покорности других.

Но надо мне туда, куда меня не принимают, —
И потому откладывают рейс.

<...>

Мне надо — где метели и туман,
Где завтра ожидают снегопада!..
Открыты Лондон, Дели, Магадан —
Открыли все, — но мне туда не надо!

<...>

Опять дают задержку до восьми —
И граждане покорно засыпают...
Мне это надоело, черт возьми, —
И я лечу туда, где принимают!

«Утренняя гимнастика» (1968), юмористическая зарисовка знакомой каждому советскому человеку радиопередачи, вдруг превращается в печальное размышление о феномене толпы, из которой опасно *высовываться*, проявляя свою индивидуальность. «Не страшны дурные вести — / Начинаем бег на месте, — / В выигрыше даже начинающий, / Красота — среди бегущих, / Первых нет и отстающих, — / Бег на месте общепримирающий!»

А «Песенка прыгуна в высоту» (1970) по мере развертывания фабулы, напротив, становится притчей о верности себе, благородном упрямстве, которое, в конце концов, оправдывается и позволяет добиться поставленной цели. «Но лучше выпью зелье с отравой, / Я над собою что-нибудь сделаю — / Но свою неправую правую / Я не сменяю на правую левую!» — «Пусть болит моя травма в паху, / Пусть допрыгался до хромоты, — / Но я все-таки был наверху — / И меня не спихнуть с высоты!»

В песнях-стихах Высоцкого, как правило, мало «чистой» лирики, психологической тонкости *невыразимого* или гармонической точности классической традиции. Его художественный мир строится по-иному: разнообразные типы-маски ролевой лирики, стилистическая игра со штампами, антитеза, реализация метафоры, эффектный афоризм-концовка.

Если в жанровом отношении Высоцкий продолжает балладную традицию, то в области стиля он явно принадлежит к футуристской линии словесного изобретательства, использования языка улицы, интонации и стихии устной речи. На один уровень с поэтической классикой Высоцкого выводит не всегда результат, но почти всегда — степень самоотдачи.

«У народа, у языкотворца, умер звонкий забулдыга подмастерье». Так Маяковский — тоже на грубоватом языке улицы — сказал про Сергея Есенина, но, как выяснилось совсем скоро, — и про себя самого. После 25 июля 1980 года (день смерти Высоцкого) эту формулу-некролог можно было смело повторить по отношению к «забулдыге подмастерью» следующей эпохи.

И лопнула во мне терпенья жила —
И я со смертью перешел на ты,
Она давно возле меня кружила,
Побаивалась только хрипоты.

Я от суда скрываться не намерен:
Коль призовут — отвечу на вопрос.
Я до секунд всю жизнь свою измерил
И худо-бедно, но тащил свой воз.

Но знаю я, что лживо, а что свято, —
Я это понял все-таки давно.
Мой путь один, всего один, ребята, —
Мне выбора, по счастью, не дано.

(«Мой черный человек в костюме сером...»,
1979)

-
- Т** 1. В чем своеобразие поэзии Высоцкого? К какому жанру относится большинство его произведений? Какие циклы можно выделить в его стихотворениях-песнях?
2. Как связаны в творчестве Высоцкого смех и слезы, сатира и лирика?
3. В чем своеобразие образа автора, поэтического «Я» в песнях Высоцкого?
4. Почему для творчества Высоцкого были важны военные песни? Какой образ войны и образ страны в них возникает?
- И** 5. Перечитайте стихотворения А. Т. Твардовского «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война» и баллады Высоцкого «Он не вернулся из

боя», «Баллада о конце войны». В чем их сходство и различие? Напишите сочинение или реферат «Образ войны (конца войны) у Твардовского и Высоцкого».

- !** 6. В тексте главы говорится о стихотворениях-двойчатках. Попробуйте продолжить этот ряд и найти спортивные, морские и другие двойчатки.
7. Каким образом в песнях Высоцкого отражается современность? Попробуйте дать комментарий к какой-либо из баллад Высоцкого (например: к «Песне про Джеймса Бонда, агента 007», «Письму в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное”...», «Балладе о детстве»). Какие факты, реалии советской истории здесь используются и обыгрываются? Каково отношение к ним поэта?
8. Вот несколько примеров из песен Высоцкого.

«Я знал — мне будет сказано: “Царуй!”» («Мой Гамлет»).

«Мне будет не хотеться умирать!» («Когда я отплю и отыграю...»).

«В церкви — смрад и полумрак,
Дьяки курят ладан...» («Моя цыганская»).

«На цифре 26 один шагнул под пистолет,
Другой же в петлю слазил в “Англетере”...»

<...>

И Маяковский лег виском на дуло»
(«О фатальных цифрах и датах»).

Какие языковые и фактические поправки в них нужно внести? Чем, с вашей точки зрения, объясняются подобные выражения и искажение фактов в песнях Высоцкого?

9. Приведите примеры языковой игры Высоцкого, его каламбуров, звукописи, оригинальных метафор в дополнении к тем, которые приводятся в тексте статьи.
10. Какие афоризмы Высоцкого стали общеупотребительными крылатыми словами?
- 0** 11. Какие поющие поэты, авторы-исполнители, барды были современниками Высоцкого? Каково место Высоцкого в этом ряду?

Влади М. Владимир, или Прерванный полет. — М., 2004.

Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер / Сост. Ю. А. Андреев и И. Н. Богуславский. — М., 1989.

Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. — М., 1988.

Новиков В.И. Высоцкий. — М., 2002. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).



Юрий Валентинович

Трифонов

(1925—
1981)

основные даты жизни и творчества

1925, 28 августа — родился в Москве.

1937 — арест родителей.

1942 — возвращение из эвакуации в Москву, работа на военном заводе.

1944 — 1949 — учеба в Литературном институте.

1950 — публикация первой повести «Студенты».

1969 — повесть «Обмен», начало цикла «московских повестей».

1976 — повесть «Дом на набережной», итоговая в цикле «московских повестей».

1978 — роман «Старик».

1981 — роман «Время и место», последняя книга Трифонова.

1981, 28 марта — умер в Москве.

Время и место:
формула памяти

Юрий Валентинович Трифонов родился в Москве, в семье крупного советского

деятеля, старого революционера в огромном Доме Правительства на берегу Москвы-реки, который он позднее сделал символическим заглавием своей повести «Дом на набережной». Налаженная, сытая, счастливая жизнь баловня советской эпохи рухнула в 1937 году: был арестован и вскоре расстрелян отец, отправлена в ссылку мать, мальчик вместе с бабушкой выселен из старой квартиры. Трифонов оказался в эвакуации, работал на военном заводе. В 1942 году он вернулся в Москву, поступил в Литературный институт и через несколько лет, написав вполне официозную повесть «Студенты» (1950), получил за нее Сталинскую премию.

Через много лет он вспомнит ироническую реплику напечатавшего повесть А. Т. Твардовского: «...Сейчас у вас самое ответственное время... Сейчас успех — опасность страшная!.. Испытание успехом — дело нешуточное. У многих темечко не выдержало» («Записки соседа», 1972).

Твардовский оказался прав. Успех сменился долгой полосой поисков и неудач, и только через много лет в советской литературе неожиданно появился будто бы новый писатель с прежней фамилией.

С 1969 года Трифонов начинает публиковать так называемые *московские повести*, представляющие собой цельное повествование, цикл, одно из самых глубоких исследований современности и предшествующего столетия советской и российской истории.

Городская проза Юрия Трифонова обнаруживает своеобразие на фоне деревенской прозы. В это время распутиные старухи, северные крестьяне Василия Белова и Федора Абрамова, солженицынский Иван Денисович, даже шукшинские чудики воспринимались как подлинные национальные типы, трудолюбивые, совестливые хранители предания (традиция отождествления народа и крестьянства уходит, как мы помним, в литературу XIX века). Но к середине века двадцатого основная часть населения Земли, в том числе СССР, превращаются в горожан. В хронотопе

большого города человек вынужден существовать по иным законам. Летописцем этого нового «сословия» — *горожан* — ощущает себя вслед за Чеховым Юрий Трифонов.

«...Мне хочется как можно более многообразно и сложно изобразить тот огромный слой людей средней интеллигентности и материального достатка, которых называют горожанами. Это не рабочие и не крестьяне, не элита. Это служащие, работники науки, гуманитарии, инженеры, соседи по домам и дачам, просто знакомые» («*Город и горожане*», 1981).

Но писателя, как и Чехова, занимали не эксцентричные, необычные события, не жизнь города как вечный шум и сияющий праздник, а ежедневное, порой мучительное и однообразное, существование человека в большом городе.

Трифонов переосмысляет, придает индивидуальный смысл привычным словам *быт* и *проза*.

«Быт — это великое испытание. Не нужно говорить о нем пренебрежительно, как о низменной стороне человеческой жизни, недостойной литературы. Ведь быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется и проверяется новая, сегодняшняя нравственность» («*Выбирать, решаться, жертвовать*», 1971).

Этот городской быт, *прозу жизни* и должна изображать *литературная проза*. «Возвращение к “*prosus*”» — называется одна из трифоновских статей (1969).

«Латинское прилагательное “*prosus*”, от которого произошло слово “проза”, означает: вольный, свободный, движущийся прямо. <...> Современная проза, которая иногда ставит читателя в тупик, — роман ли это, рассказ, исторический очерк, философское сочинение, набор случайных оценок? — есть возвращение к древнему смыслу, к вольности, к “*prosus*”».

Однако «простота» настоящей прозы не менее сложна, чем стихотворная речь или запутанные фабулы детективов. Рассказывая «скучную историю» очередного своего героя-горожанина, Трифонов оснащает ее множеством точно увиденных *подробностей*, включает в *исторический контекст*, сопровождает *лирическими и философскими размышлениями*, выявляет ее *символический смысл*. Бытовая повесть на современном материале превращается, таким

образом, в картину человеческого бытия, описывает, раскрывает и исследует «вечные темы» (так назывался один из трифоновских рассказов).

Герой повести «Другая жизнь», ученый-историк, находит формулу, выражающую смысл трифоновского понимания человека, соединения в его судьбе быта и бытия, биографии и истории: «Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отцепить и выделить и — по нему определить многое».

Трифонов замечательно озаглавливал свои повести. Когда московский цикл был написан, вдруг обнаружилось, что заголовки сложились в законченную картину, отражающую важные элементы авторского замысла.

Трифоновские герои живут в «Доме на набережной» (1976) или каком-то другом, менее престижном городском доме; раньше или позже им приходится совершать «Обмен» (1969) квартиры, зачастую и нравственных понятий; подводить «Предварительные итоги» (1970); переживать «Долгое прощание» (1971) — и, если повезет, прожить «Другую жизнь» (1975) или хотя бы вообразить ее.

Писавшиеся параллельно романы расширяли эту картину мира и авторскую мысль. Героем «Нетерпения» (1973), которое вело пламенных революционеров к свержению самодержавия и катаклизмам XX века, становится один из руководителей партии «Народная воля» Андрей Желябов. В «Старике» (1978) вымышленный революционер-большевик Павел Евграфович Летунов, в котором узнаются многие реальные прототипы, подводит уже не предварительные, а окончательные — и неутешительные — итоги собственной жизни и советского Настоящего Двадцатого Века. Этот итог — «Исчезновение» (1968, трифоновская книга так осталась неоконченной). Наконец, самый широкий и символический смысл имеет последний заверченный писателем роман — «Время и место» (1981).

Трифоновское заглавие продолжает литературу великих И девятнадцатого века. *Время и место* — самые общие характеристики всего: жизни отдельного человека, государства, мира, большой истории.

Осознать свое время и место позволяет такая хрупкая и необходимая вещь, как человеческая *память*. В романе Трифонов вывел ее поэтическую формулу: «Надо ли вспоминать? Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь

вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет».

С этим изобретенным писателем «глаголом» *вспоминать-и-жить* в «Старике» рифмуется не менее важное «имя» — *жизне-смерть*.

В романах и повестях Трифионов исследует время и место жизни своих персонажей и развертывает свою художественную философию подробно. В рассказах в соответствии с их жанровой природой эти время и место даны пунктирно, как формулы формул. Но *вечные темы*, волнующие писателя, отчетливо проявляются и здесь.

**Вечные темы:
путешествие в себя**

В рассказе «Вечные темы» (1981) редактор отвергает тексты пришедшего в редак-

цию писателя за их несовременность («Все какие-то вечные темы»), но на прямой вопрос отвечает как нерадивый школьник: «Не притворяйтесь. Вы прекрасно знаете, о чем речь. <...> Вечные темы — это вечные темы».

Из содержания рассказа и других трифионовских вещей становится ясно, что к вечным темам можно отнести лишь те, с которыми неизбежно сталкиваются люди в разные эпохи. Настоящая, большая, великая литература только и занимается вечными темами. *Отцы и дети, война и мир, преступление и наказание, жизнь как «скучная история» и «смерть Ивана Ильича»* — вечные темы, которые завещала двадцатому веку русская классика. Вечные темы литературы отражают архетип, первооснову любой человеческой жизни.

Детство, особенности восприятия ребенка, своеобразие его психики — сравнительно позднее литературное открытие. Оно появляется лишь в эпоху романтизма (до этого дети изображались как маленькие взрослые). Но в следующую, реалистическую эпоху — от Льва Толстого («Детство») до Алексея Толстого («Детство Никиты») — *детство* тоже превратилось в вечную тему, в которой писатели обнаруживали разные смыслы.

«Игры в сумерках» (1968) — рассказ Юрия Трифонова о детстве, который потом прорастает, многократно отзывается в его повестях и романах.

«Мы знали их всех по именам, но нас не знал никто» — такова первая фраза. Рассказ начинается словно с середины, без подготовки, без развернутой экспозиции.

Кто эти *мы*? Начальные эпизоды (подобное возможно только в литературе) строятся как изображение *коллективного восприятия* двух друзей-мальчишек («мы с Саввой»). Они живут летом на даче, но все вечера проводят не на реке или в лесу, а у теннисного корта. Смыслом их существования в это лето становится игра, игры в сумерках.

Настоящая проза, как и поэзия, умеет не только рассказывать, но и *изобразить* мир. В начале рассказа Трифонов воспроизводит мелькание теннисного мяча, движение детских голов, затягивающую силу монотонного ритма, проникающего «в глубь сознания».

«Это длилось часами. Ни голод, ни жажда, никакие земные желания не могли отвлечь нас от этого замечательного занятия. Направо-налево, направо-налево мелькал маленький, направо-налево, белый, направо-налево, теннисный мячик вместе с тугими ударами, которые равномерно направо-налево, направо-налево, направо-налево вколачивались в наши мозги и укачивали, завораживали, усыпляли, мы становились как пьяные, не могли ни уйти, ни встать, хотя дома нас ждали головомойки, и продолжали, одурманенные, сидеть, вертя головами направо-налево, направо-налево».

Почему, зачем мальчишки вечера напролет следят за играющими, запоминают на слух фамилии, придумывают клички, воображают характеры? Они неосознанно ищут образцы поведения, хотят быть допущенными к жизни взрослых, но пока наблюдают ее со стороны, оставаясь для взрослых безличными «Эй, мальчик! Принеси мячик!» (Трифонов ненавязчиво ироничен, используя рифму считалки или детского стишка.) Поэтому из всех играющих они выделяют двоих: лучшего игрока, аристократа, владельца модного велосипеда Татарникова и Анчик «высокую, стройную, с осиной талией, с черными как смоль волосами и с большими глазами, черными и глубокими, как ночь» (и здесь писатель иронически акцентирует романтические формулы, которые мальчик-повествователь позаимствовал из литературы).

«Не знаю, может быть, из-за Анчик мы и притаскивались каждый вечер на корт. Тогда это мне не приходило в

голову, но теперь я думаю, что так и было», — догадывается повествователь уже из взрослого будущего, опять не договаривая все до конца.

Трифонов очень любил Чехова и считал, что именно он «совершил переворот в области формы»: «Он открыл великую силу недосказанного. Силу, заключающуюся в простых словах, в краткости» («Правда и красота», 1960). Этот прием (обычно его называют *подтекстом*) писатель часто использовал в своих произведениях.

Романтическое описание внешности Анчик, восемь раз повторенное «нравилось» (мальчишки замечают мельчайшие детали ее одежды и поведения) говорит об их влюбленности в эту недоступную красавицу, то ли десятиклассницу, то ли студентку, которая старше их на целую жизнь (хотя слово «любовь» ни разу не возникает в тексте). А она, в свою очередь (что тоже очевидно из подтекста), безответно влюблена в Татарникова.

«Татарников садился на свой “Эренпрайз” и укатывал, и сразу начинала собираться Анчик. То есть не то чтобы она тут же бросала ракетку, но видно было, как все ей становилось неинтересным, она переставала стараться, мазала и пререкалась».

Тем поразительнее оказывается для повествователя сцена унижения Анчик, происходящая на том же корте, но уже следующим летом, «когда пошли первые пароходы» (это кульминация рассказа).

Крикливый и нахальный новый игрок лжет о гибели общего знакомого, с которым у Анчик, видимо, были близкие отношения («в первую минуту все, конечно, взволновались, Анчик даже вскрикнула»), избивает девушку, а она смиренно переносит оскорбление, будто осознавая какую-то вину. «И тут Борис еще раз ударил Анчик по рукам, закрывавшим лицо, но с такой силой, что она вся перекосилась, выгнулась назад, как ветка, и едва не упала. Потом быстро пошла, почти побежала прочь, и Борис пошел с ней рядом. Они шли через сосняк, по кустам, не разбирая дороги, деловито и устремленно, не глядя друг на друга, и каждый был в одиночестве, но их связывало что-то ужасное и простое. Они были как бы один человек, который мелькал среди сосен, уходя от нас».

Дети наблюдают драму взрослого мира, но *не понимают* ее. Они смотрят на происходящее словно сквозь узкую

щель или растопыренные пальцы, поэтому многие детали картины остаются загадочными.

Эта любовная драма помещена в контекст советской истории 1930-х годов, данный в конкретных и характерных деталях. Один из игроков кажется мальчику шпионом, другой оказывается сыном работника Коминтерна. Упоминается, что Москву-реку можно было переходить вброд, а на следующее лето, когда открыли канал Москва — Волга, по ней уже пошли пароходы. Для повествователя полны смысла давно ушедшие моды и вещи; он называет марки велосипеда, машины и автобуса, точно перечисляет, какие ракетки были у игроков, вспоминает чесучовые толстовки, белые брюки и парусиновые туфли, которые чистили зубным порошком.

Кульминацией этой данной пунктиром исторической линии сюжета становится появление праздничной толпы, которая после недолгого спора («А вы хотите вчетвером играть и чтоб четыре сотни людей на вас смотрели!») изгоняет с корта «аристократов» и устраивает вполне демократические танцы.

Поразительно, но этот эпизод имеет точную дату. В дневнике двенадцатилетнего Юры Трифонова рассказано, как на теннисный корт пришли люди с приплывшего по Москве-реке парохода.

«В это время там играли в теннис и волейбол, игроки возмутились и старались своими голосами покрыть все нарастающий шум; но толпа бесцеремонно вошла на корт. Оркестр разместился, и танцы начались. Мы с Ганькой бегали все время и до упаду хохотали над одним малышом, который под музыку танцевал с серьезным и сосредоточенным лицом. До сумерек веселились тут мы. А разозленные теннисисты принесли дудочку и всеми силами старались мешать оркестру» (20 августа 1937).

Мальчик вместе с другом воспринимает происходящее как новое развлечение, оказывается частью толпы, сливается с ней, живет ее эмоциями. Точка зрения повествователя «Игр в сумерках» принципиально меняется. Через много лет он смотрит на прошлое с сожалением и грустью. В сюжете рассказа этот праздник становится концом прежней довоенной жизни, концом детства. Дальше были война и другая жизнь.

«Во время войны деревянную ограду корта разломали на топку. Однажды, через десятки лет, я приехал туда и поднялся на холм, чтобы увидеть то место, где начиналось так много всего, из чего потом составила моя жизнь. А тогда были только обещания. Но некоторые из них исполнились».

Повествователь снова оставляет в подтексте важные вещи: что это были за обещания и какие из них исполнились. Рассказ акцентирует другой мотив: не будущего, а прошлого, не обещания, а памяти.

Спросив у нового обитателя теперь уже не дачной местности, а московского пригорода с его запахом бензина и пыльной зеленью, откуда здесь цементная площадка, он получает уверенный ответ: «Это с войны, ага». Как в финале романа «Мастер и Маргарита», даже недавнее прошлое затягивается пеленой забвения. Бороться с ней способна лишь слабая человеческая память.

Лирический мотив конца, *исчезновения* (как мы помним, так назывался неоконченный трифоновский роман) неоднократно возникает в рассказе, подготавливая его финал.

Сначала распадается детское «мы»: повествователь внезапно и навсегда расстается с другом.

«В середине лета у Саввы умер отец, и мать повезла Савву в Ленинград. Он оставил мне свою ракетку со стальными струнами. Обещал вернуться в конце лета, но не вернулся. Никогда в жизни я больше не встречал Савву и ничего не слышал о нем».

Затем разрушается и тот круг, за которым наблюдали и в который стремились мальчишки.

«После этого (случая с Анчик. — И.С.) жизнь на корте стала как-то быстро, непоправимо меняться. Одни вообще исчезли, перестали приходить, другие уехали. Приехали новые».

Грандиозное историческое событие, война, довершает дело. Новых людей встречает на вершине холма новое развлечение — величественный летний кинотеатр.

Концовка, как это часто бывает у Юрия Трифонова, концентрирует смысл рассказа, однако дает его не прямолинейно (писатель, как и Чехов, не любил прямолинейных поучений и умозаключений), а подтекстно.

«Я подошел к реке, сел на скамейку. Река осталась. Сосны тоже скрипели, как раньше. Но сумерки стали какие-то другие: купать»

ся не хотелось. В те времена, когда мне было одиннадцать лет, сумерки были гораздо теплее».

«Не время проходит, проходим мы» — сказано в одной древней книге. Природа (река, сосны) осталась вроде бы той же самой, но изменившийся человек воспринимает эти сумерки совсем по-иному, потому что они являются частью *другой жизни*. А те сумерки детства стали «изделием памяти» (определение из романа «Старик») и наполнились неосознаваемым тогда ощущением счастья, обещаниями, исполнившимися лишь отчасти.

Детство кончается тогда, когда ты понимаешь, что оно окончилось.

Тему повести «Дом на набережной» Трифионов определял как «конец одного детства». Начинается эта замечательная повесть с лирического фрагмента, стихотворения в прозе, словно подводящего итог «Играм в сумерках».

«Никого из этих мальчишек нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно. А некоторые, хотя и живут, превратились в других людей. И если бы эти другие люди встретили бы каким-нибудь колдовским образом тех, исчезнувших, в бумазейных рубашонках, в полотняных туфлях на резиновом ходу, они не знали бы, о чем с ними говорить. Боюсь, не догадались бы даже, что встретили самих себя».

Парадоксам сознания, временным перевертышам посвящен и другой трифионовский рассказ — «Прозрачное солнце осени» (1962). В аэропорту (традиционный хронотоп большой дороги, место случайных встреч, заменившее в XX веке прежние постоянные дворы и почтовые станции) неожиданно встречаются, как чеховские Толстый и Тонкий, два старых товарища студенческих времен. Один, Галецкий, давно стал «рядовым огромной физкультурной машины», преподавателем техникума и тренером мальчишеской футбольной команды в маленьком сибирском городе, другой, Величкин, — крупным московским спортивным чиновником, летающим с командами за границу (важная привилегия советских времен). Как и в «Играх в сумерках», Трифионов из простого бытового эпизода добывает важное психологическое наблюдение.

«Сейчас они пытались рассказать друг другу о том, как они прожили эти двадцать лет, и чего добились, и как они, в общем, довольны. Но разве можно рассказать жизни!

Разговор был бессмысленный. Они говорили о чем-то пустяковом, неглавном, вспоминали всякую чушь, перебирали в памяти людей, давно забытых, ненужных, о которых оба не вспоминали годами и, не встретясь сейчас, не вспомнили бы еще десять лет».

Парадокс в том, что, рассказывая о своих удачах, каждый считает неудачником другого!

« — Вот этот самый Аркашка Галецкий всегда был неудачником. И в институте и вообще. <...> Как-то не везет ему всю жизнь... Помню, мы ухаживали за одной девчонкой вместе, он и я. Был такой период. Очень люто соперничали.

— Ну и чем кончилось? — спросил тренер.

— Это целая история. В конечном счете я, кажется, победил».

Такова точка зрения чиновника.

« — Когда-то он был влюблен в мою жену! В Наталью Дмитриевну! А парень он очень хороший... Жаль только, жизнь у него сложилась как-то неудачно... Ведь он талантливый человек, а стал администратором».

Таков взгляд на прошедшие десятилетия преподавателя.

Трифонов представляет и точку зрения иронического свидетеля разговора.

«Тренер смотрел на них пристальными круглыми, как у птицы, черными глазами и улыбался в душе. Итог жизни этих старых людей казался ему незавидным. Один стал чиновником, другой прозябал в глуши. Тренер был молод, честолюбив и наделен волей. Говорили, что он “далеко пойдет”».

В рассказе отражен и взгляд на Галецкого молодых волейболистов.

«Спортсмены по очереди вставали, пожимали Галецкому руку и называли себя. Они делали это довольно небрежно. Галецкий не вызывал у них интереса, он казался им старым и провинциальным».

Рассказ о старых друзьях, проживших абсолютно разные жизни, демонстрирует относительность жизненных побед, разное понимание удачи и счастья. Галецкий, Велич-

кин, тренер, волейболисты видят удавшейся свою жизнь и считают неудачниками других, опасаясь повторить их путь. Но печальный закон, усмешка судьбы оказывается глубже спора их самолюбий.

«Величкин даже не спросил Галецкого, женат ли он и есть ли у него дети. Надо в следующий раз спросить. В какой следующий раз? Он вдруг понял, что следующего раза не будет. Никогда больше он не увидит Галецкого. Никогда в жизни».

На фоне взрослого, горького, подводящего итоги *никогда* в финале этой поэмы о разных точках зрения возникает еще один взгляд — двух мальчишек из маленького сибирского городка.

«Ученики Галецкого молча смотрели в окна. Им не казалось, что жизнь Величкина сложилась неудачно, но они и не завидовали ему. Нет, они были уверены, что им предстоит жизнь еще более заманчивая и прекрасная. И они с жадностью смотрели вниз, как будто надеялись увидеть свое будущее там, внизу, где проплывало рыжее бескрайнее, залитое прозрачным осенним солнцем таежное редколесье. С высоты трехсот метров каждое дерево было видно отчетливо, и тайга была похожа на мох».

Эти ребята пытаются взглянуть в свое будущее, угадать его в таежном редколесье. Наверное, в их жизни тоже что-то сбудется, а что-то — нет. Пока они переживают свои игры в сумерках, конец их детства еще впереди. Но прозрачное солнце осени кажется таким же символом-предостережением, как холодные сумерки в финале другого трифоновского рассказа.

Рассказ «Путешествие» (1969) еще короче, а его мысль — парадоксальнее.

Герой-писатель, персонаж очевидно автобиографический, вдруг ощущает страшный кризис, который отчетливо проявляется даже в мелочи, детали.

«Однажды в апреле я вдруг понял, что меня может спасти только одно: путешествие. Надо было уехать. Все равно куда, все равно как, самолетом, пароходом, на лошади, на самосвале — уехать немедленно... <...> Трудно объяснить, что делается с человеком на рассвете, в апреле, когда открытая рама слегка раскачивается от ветра и скребет по подоконнику сухой неотодранной бумажной полосой».

В редакции, куда повествователь приходит за командировкой, его поражает реплика неизвестного молодого человека.

« — Если вам нужны впечатления, — сказал он, — тогда вовсе не обязательно ехать куда-то далеко, в Тюмень или в Иркутск. Поезжайте поближе, в Курск, в Липецк, там не менее интересно, чем в Сибири, ей-богу.

— Вы так думаете? — спросил я, втайне обрадовавшись. Он высказал мои собственные мысли. — Конечно, вы правы: дело не в километрах... »

Повествователь идет по улице, и чувство, которое можно ощутить не в тайге, а только в городской толпе, приобретает еще более острый характер.

«Я всматривался в лица, бесконечно возникавшие передо мной и исчезающие сзади, за спиной, исчезающие бесследно, для того чтобы никогда больше не появиться в моей жизни, и думал: зачем ехать в Курск или в Липецк, когда я как следует не знаю Подмосковья. Я никогда не был в Наро-Фоминске. Не знаю, что такое Мытищи. Да и в самой Москве есть улицы и районы совершенно мне неведомые».

Через полчаса он выходит из троллейбуса возле дома, в котором прожил много лет.

«На скамейках, расставленных кольцом вокруг фонтана, сидели, подставив солнцу лица, десятка четыре пенсионеров, стариков и старух. Они сидели тесно, по пятеро на скамейке. Я не знал никого из них».

Финальная точка ожидаема и тем не менее парадоксальна.

«Я открыл дверь своим ключом и вошел в квартиру. На кухне жарили навагу. Внизу, на пятом этаже, где жила какая-то громадная семья, человек десять, кто-то играл на рояле. В зеркале мелькнуло на мгновение серое, чужое лицо: я подумал о том, как я мало себя знаю».

Путешествие заканчивается в собственном доме взглядом в зеркало.

Герой рассказа видит там незнакомца. В сюжете этого рассказа Юрий Трифонов словно реализует афоризм великого Сократа: «Познай самого себя».

Лучшие чеховские рассказы Трифонова определял как «спрессованные гигантской силой чеховского искусства романы» («Возвращение к “prosus”»). Трифоновские рассказы часто тоже напоминают романы. В них скрыто и одновременно раскрыто огромное содержание. Юрий Трифонов учит видеть и понимать обычную жизнь, *быт* как притягательную загадку, тайну, вечную тему.

- т** 1. Почему творчество Юрия Трифонова причисляют к городской прозе? Какие проблемы и конфликты интересовали писателя?
2. Каким смыслом наполнял Трифонов понятия «быт» и «проза»?
3. Какие заглавия его повестей и романов имеют обобщенный, символический характер?
4. Какую роль в человеческой жизни и в литературе Трифонов отводил памяти?
- п** 5. Найдите и объясните в «Играх в сумерках» исторические детали. Какую функцию они выполняют?
6. Как вы понимаете понятие «подтекст»? Найдите образцы трифоновского подтекста в рассказе «Игры в сумерках» (кроме приведенных в тексте главы).
7. Почему рассказ Трифонова называется «Прозрачное солнце осени»?
8. В «Прозрачном солнце осени» есть разговор о футболисте Иване Краснюкове. Какова его роль в сюжете рассказа?
9. Сравните финалы рассказов «Игры в сумерках» и «Прозрачное солнце осени». Есть ли между ними сходство? Как вы объясняете их смысл?
10. Прочитайте финалы трифоновских повестей и романа.

«Другая жизнь» (1975)

Наверху был ветер, вдруг ударило резким порывом. Она потянулась к нему, чтобы заслонить, спасти, он ее обнял. И она поду-

мала, что вины ее нет. Вины нет, потому что другая жизнь была вокруг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера.

«Дом на набережной» (1976)

Слепили огни, разгорался вечер, нескончаемо тянулся город, который я так любил, так помнил, так знал, так старался понять...

«Время и место» (1981)

Он сказал: «Давай встретимся на Тверском. У меня кончится семинар, я выйду из института часов в шесть...» И вот он идет, помахивая портфелем, улыбающийся, бледный, большой, знакомый, нестерпимо старый, с клочками седых волос из-под кроличьей шапки, и спрашивает: «Это ты?» — «Ну да», — говорю я, мы обнимаемся, бредем на бульвар, где-то садимся, Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения.

В чем их сходство, какие мотивы являются в них определяющими? Похожи ли они на финалы трифоновых рассказов?

11. Можно ли увидеть отражение идеи рассказа «Путешествие» в других трифоновых рассказах, о которых шла речь?

и 12. Последняя поэма А. Т. Твардовского называется «По праву памяти». (В главе о поэзии Твардовского говорилось об этом мотиве.)

Прочитайте вступление к ней.

Смыкая возраста уроки,
Сама собой приходит мысль —
Кю всем, с кем было по дороге,
Живым и павшим отнестись.
Она приходит не впервые.
Чтоб слову был двойной контроль:
Где, может быть, смолчат живые,
Так те прервут меня:
— Позволь!
Перед лицом ушедших былей
Не вправе ты кривить душой, —
Ведь эти были оплатили
Мы платой самою большой...

И мне да будет та застава,
Тот строгий знак сторожевой
Залогом речи нелукавой
По праву памяти живой.

В чем сходство и различие мотива памяти у Твардовского и Трифонова?

- 13.** Как бы вы ответили на трифоновское восклицание из «Прозрачного солнца осени»: «Разве можно рассказать жизнь!»?

литература для дополнительного чтения

Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. — М., 1984.

Магд-Созп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. — Екатеринбург, 1997.

Оклянский Ю.М. Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание. — М., 1987.



Сергей Донатович

Довлатов

**(1941—
1990)**

основные даты жизни и творчества

1941, 3 сентября — родился в Уфе.

1944 — семья вернулась из эвакуации в Ленинград.

1959—1962 — учеба на филологическом факультете Ленинградского университета (не окончил).

1962—1965 — служба в Советской армии, впечатления от которой отразились в повести «Зона» (1982).

1972—1975 — журналистская работа в Таллине, отчасти воспроизведенная в сборнике «Компромисс» (1981).

1977 — в Америке, в тамиздате публикуется первая «Невидимая книга».

1978 — эмиграция, журналистская и литературная работа в Нью-Йорке.

1980—1983 — главный редактор газеты «Новый американец».

1983 — выходит повесть «Заповедник».

1986 — публикация книги «Чемодан».

1990, 24 августа — умер в Нью-Йорке.

Профессия:
рассказчик

Сергей Донатович Довлатов родился в самом начале Великой Отечественной вой-

ны в эвакуации в Уфе, большую часть жизни прожил в Ленинграде, умер в эмиграции в Нью-Йорке и стал одним из любимых писателей конца XX века всюду, где читают по-русски.

В его записных книжках есть классификация разных типов авторов, напоминающая ту, которую мы уже использовали в учебнике 10-го класса (*поэт — писатель — литератор*).

«Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик — на уровне сердца, ума и души. Писатель — на космическом уровне.

Рассказчик говорит о том, как живут люди. Прозаик — о том, как должны жить люди. Писатель — о том, ради чего живут люди».

В других случаях Довлатов сокращал эту триаду до дву-члена, всегда сохраняя за собой скромное место *рассказчика*.

«Не думайте, что я кокетничаю, но я не уверен, что считаю себя писателем, — объясняет он в интервью. — Я хотел бы считать себя рассказчиком. Это не одно и то же. Писатель занят серьезными проблемами — он пишет о том, во имя чего живут люди, как должны жить люди. А рассказчик пишет о том, КАК живут люди. Мне кажется, у Чехова всю жизнь была проблема, кто он: рассказчик или писатель?» («*Дар органического беззлобия*», 1990).

Среди других русских классиков Довлатов особо выделял Чехова.

«Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее.

Однако похожим хочется быть только на Чехова» («*Записные книжки*»).

Довлатов-человек напоминал Чехова высоким ростом. Довлатов-рассказчик походит на Чехова много больше.

Во-первых, *краткостью* (Чехов, как мы помним, считал ее сестрой таланта). Довлатов написал дюжину книг. Это либо сборники рассказов («Зона», «Компромисс», «Наши»), либо короткие повести («Заповедник», «Филиал»). Един-

ственный законченный Довлатовым роман остался в рукописи. (Чехов тоже так и не написал романа, хотя одно время работал над ним.) Все, что необходимо, рассказчик Довлатов умел сказать в малых эпических жанрах. «Я проглатывал его книги в среднем за три-четыре часа непрерывного чтения...» — признавался И. Бродский («О Сереже Довлатове», 1992).

Во-вторых, общей оказывается исходная точка чеховского и довлатовского художественных миров. Заглянем еще раз в довлатовские «Записные книжки». Там много фраз-афоризмов, то непритязательно-смешных, то задумчиво-печальных: «Я болел три дня, и это прекрасно отразилось на моем здоровье»; «Гений — это бессмертный вариант простого человека». Там не меньше словесной игры, смешных фамилий, оговорок, переделанных цитат (с такими языковыми «молекулами» любят работать авторы-«часовщики»): «Опечатки: “Джинсы с тоником”, “Кофе с молотком”; “Две грубиянки — Сцилла Ефимовна и Харибда Абрамовна”; “Балерина — Калория Федичева”; “Рожденный ползать летать... не хочет!”». Но больше всего там коротких историй о себе и других, об известных всем персонажах и известных только автору родственниках, друзьях и знакомых.

«Соседский мальчик ездил летом отдыхать на Украину. Вернулся. Мы его спросили:

- Выучил украинский язык?
- Выучил.
- Скажи что-нибудь по-украински.
- Например, мерси».

«Я был на третьем курсе ЛГУ. Зашел по делу к Мануйлову. А он как раз принимает экзамены. Сидят первокурсники. На доске указана тема: “Образ лишнего человека у Пушкина”.

Первокурсники строчат. Я беседую с Мануйловым. И вдруг он спрашивает:

- Сколько необходимо времени, чтобы раскрыть эту тему?
- Мне?
- Вам.
- Недели три. А что?

— Так, — говорит Мануйлов, — интересно получается. Вам трех недель достаточно. Мне трех лет не хватило бы. А эти дураки за три часа все напишут».

«Набоков добивался профессорского места в Гарварде. Все члены ученого совета были — за. Один Якобсон (известный филолог Р. О. Якобсон. — *И. С.*) был — против. Но он был председателем совета. Его слово было решающим.

Наконец коллеги сказали:

— Мы должны пригласить Набокова. Ведь он большой писатель.

— Ну и что? — удивился Якобсон. — Слон тоже большое животное. Мы же не предлагаем ему возглавить кафедру зоологии!»

Как назвать эти мини-произведения? Это *анекдоты*, причем не только в современном смысле слова (краткий устный рассказ с неожиданной концовкой), но и в пушкинском понимании. Когда автор «Евгения Онегина» замечает, что герой хранил в памяти «дней минувших анекдоты», он подразумевает не просто смешные и краткие, а примечательные, *характерные истории*, отражающие какие-то существенные черты известных людей и исторической эпохи.

Довлатов не только собирает и пересказывает анекдоты в записных книжках. Многие его сюжеты (как и чеховские) имеют *анекдотическую природу*, вырастают из анекдота.

После Пушкина, в *писательскую эпоху*, к анекдоту стали относиться высокомерно-снисходительно, не считая его серьезным жанром. Лескова и Чехова некоторые критики презрительно называли писателями-анекдотистами. Но один из современников Довлатова, писатель и литературовед А. Д. Синявский (придумавший себе футуристски-провокационный псевдоним Абрам Терц), создал настоящий панегирик анекдоту, увидев в этом сверхкратком жанре романную широту и философскую глубину.

«Если мы представим себе анекдоты в виде бесконечной цепочки, то она, эта цепочка, охватит чуть ли не все искомые или возможные положения человека на земле. Как таблица химических элементов Менделеева, оставляющая пустоты, незаполненные ячейки для новых валентностей, для новых анекдотов. Общий заголовок этой таблицы, составленный из юмористических притч, гласит: “человеческое бытие”, “человеческое существование”. И эта воображаемая таблица будет отличаться не только полнотой охвата, но философским спокойствием, мудрым юмором, снисходительной высшей точкой зрения на жизнь и на все на свете» (*Абрам Терц. «Анекдот в анекдоте», 1978*).

В своем размышлении об анекдоте Синявский дважды отсылает к еще одному важному для понимания прозы Довлатова понятию — юмору. В записных книжках Довлатова есть афоризм и о нем: «Юмор — инверсия жизни. Лучше так: юмор — инверсия здравого смысла. Улыбка разума». В довлатовской статье есть чуть более подробное объяснение.

«Юмор... <...> не цель, а средство, и более того, — инструмент познания жизни: если ты исследуешь какое-то явление, то найди — что в нем смешного, и явление раскроется тебе во всей полноте».

Юмор в отличие от других видов комического прекрасно сочетается с печалью и даже трагизмом, снисходительностью к людям и философским отношением к несовершенству бытия. Немецкий философ А. Шопенгауэр специально подчеркивал скрывающуюся в юморе «глубочайшую серьезность». Гоголевский *смех сквозь слезы* в этом смысле — формула юмористического отношения к миру. У Довлатова есть ее своеобразная вариация: «Существует понятие — “чувство юмора”. Однако есть и нечто противоположное чувству юмора. Ну, скажем — “чувство драмы”. Отсутствие чувства юмора — трагедия для писателя. Вернее, катастрофа. Но и отсутствие чувства драмы — такая же беда».

Чувство драмы обычно связано в прозе Довлатова с находящимся в центре повествования рассказчиком. В разных книгах он носит различные имена: Алиханов («Зона»), Далматов («Филиал»). Но в «Компромиссе», «Наших», «Чемодане» его зовут так же, как и автора: Сергей Довлатов.

Довлатова-героя, как и других персонажей довлатовской прозы, носящих реальные имена, конечно, нельзя полностью отождествлять с его создателем. Особенностью писательской манеры является правдоподобная выдумка, замаскированная под реальность. Сергей Довлатов — один из литературных героев, образов рассказчика Довлатова.

«Дело в том, что жанр, в котором я, наряду с другими, выступаю, это такой псевдодокументализм. Когда все формальные признаки документальной прозы соблюдаются, то художественными средствами ты создаешь документ... И у меня в связи с этим было много курьезных ситуаций, когда люди меня поправляли.

Читая мои сочинения, они говорили, все это было не так, например, ваш отец приехал не из Харбина, а из Владивостока. Или история моего знакомства с женой несколько раз воспроизведена в моих сочинениях, и каждый раз по-разному. Была масса попыток объяснить мне, как все это на самом деле происходило. Во всяком случае, правды и документальной правды и точности в моих рассказах гораздо меньше, чем кажется. Я очень многое выдумал», — признавался писатель в одном из интервью («*Писать об абсурде из любви к гармонии*», 1990).

Отказываясь от писательских претензий на учительство, претендуя всего лишь на анекдотическую историю современной жизни, рассказывая о том, *как живут люди*, Сергей Довлатов вовсе не отрицал огромного воздействия литературы на человека, но связывал его (и в этом он тоже похож на Чехова) не с проповедью, а с литературным качеством произведения, определяемым талантом.

«Когда вы читаете замечательную книгу, слушаете прекрасную музыку, разглядываете талантливую живопись, вы вдруг отрываетесь на мгновение и беззвучно произносите такие слова:

“Боже, как глупо, пошло и лживо я живу! Как я беспечен, жесток и некрасив! Сегодня же, сейчас же начну жить иначе — достойно, благородно и умно...”

Вот это чувство, религиозное в своей основе, и есть момент нравственного торжества литературы, оно, это чувство, — и есть плод ее морального воздействия на сознание читателя, причем воздействия, оказываемого чисто эстетическими средствами...» («*Блеск и нищета русской литературы*», 1982).

Подведем итог. Вообразим творческую анкету Сергея Довлатова.

Любимый жанр — *рассказ* или *короткая повесть*.

Форма мышления — *анекдот*.

Личные предпочтения, свойство таланта — *юмор*.

Отношение к действительности — *псевдодокументализм*, выдумка, которая оказывается правдивее реальности.

Задача — *рассказать о том, как живут люди*.

Сверхзадача — *заставить читателя задуматься* и — если возможно — *хоть чуть-чуть измениться*.

«Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы... <...> Одним из таких серьезнейших ощущений, связанных с нашим вре-

менем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением... <...> Значит, абсурд и безумие становятся чем-то совершенно естественным, а норма, то есть поведение нормальное, естественное, доброжелательное, спокойное, сдержанное, интеллигентное, — становится все более из ряда вон выходящим событием... <...> Вызывать у читателя ощущение, что это нормально, — может быть, вот в этом заключается задача, которую я предварительно перед собой не ставил, но это и есть моя тема, тема, которую не я изобрел и не я один посвятил ей какие-то силы и время. Если нужны красивые и, в общем, точные и верные слова, то это попытка гармонизации мира» («Писать об абсурде из любви к гармонии»).

**«Чемодан»:
вещи вещи**

Все эти сложные проблемы рассказчик Довлатов мог и умел поставить и раскрыть через внешне непритязательный анекдот. Структуру довлатовской книги можно представить таким образом: медленно вращается колесо «большого», центрального сюжета, а на нем беспрерывно и весело позвякивают бубенчики анекдотов.

Присмотримся пристальнее к нескольким историям, из которых слагается «Чемодан» (1986), одна из лучших довлатовских книг, написанная в эмиграции в Америке, но посвященная, как и почти вся проза Довлатова, России.

Чемодан «Чемодана», кажется, реален. «Вы уехали почти в 37 лет, с одним чемоданом, перевязанным бельевой веревкой...» — интересуется американский литературовед. «Да, чемодан был неказистый. Все так, и что же?» — соглашается и задает ответный вопрос Довлатов (Дж. Глэд «Беседы в изгнании», 1991).

Но у чемодана, возможно, существуют литературные прототипы.

«Всеми фибрами своего чемодана он стремился за границу» — замечено в записных книжках И. Ильфа, по жанру похожих на записные книжки Довлатова, которые мы цитировали.

А у ленинградского писателя В. Голявкина, которого Довлатов знал и ценил, есть коротенький рассказик «О чемодане».

Одна старушка жалуется другой, что уехавший сынок оставил дома ненужный чемодан, и она никак его не может пристроить:

под кроватью будет пылиться, на шкаф не помещается, шкаф на чемодан у людей ставить не принято. «Чемодан, он чемоданом останется — и ничего для него не придумаешь нового. Если бы, например, стол или шкаф, или, к примеру, диван какой, так на диване сидеть еще можно. А чемодан не пригоден к этому. Горе мне с чемоданом!»

В предисловии к довлатовской книге чемодан оказывается к этому пригоден. Наказанный сын отправляется в шкаф.

«Сынок провел в шкафу минуты три. Потом я выпустил его и спрашиваю:

— Тебе было страшно? Ты плакал?

А он говорит:

— Нет. Я сидел на чемодане».

Но главная, новая, выдумка в другом. Чемодан в довлатовской книге — хранитель «пропащей, бесценной, единственной жизни» (любимый писательский психологический оксюморон).

Книга начинается эпитафией из А.Блока: «...Но и такой, моя Россия, / ты всех краев дороже мне...» Вспомним этот блоковский текст:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отцелкивая счет,

Потом переслюнить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне... —
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

В первой редакции блоковское стихотворение называлось «Россия». Под ним стояла дата: 30.XII.1913 — 26.VIII.1914 (восемь месяцев на шесть четверостиший). Потом от даты осталось только второе число, заглавие исчезло, но текст был включен в третьем томе лирики в раздел «Родина».

Блоковский образ России контрастен. Он строится на противопоставлении благочестия и греховности, душевной щедрости и скопидомства, доброты и равнодушия. Блоковское утвердительное *да* Довлатов заменяет сомневающимся *но*. Оно обращено не столько к блоковскому поэтическому сюжету, сколько к сюжетам собственной прозы.

В предисловии, перебирая заглавия, Довлатов словно ищет конструкцию книги, уточняет ее смысл.

«От Маркса к Бродскому» — заглавие идеологическое, история обязательных изучений и собственных увлечений. Правда, в нем скрывается ирония. Маркс, которого в советскую эпоху обязательно «проходили» в школе и институте, представлен не серьезными работами, а страницей газеты «Правда» за май восьмидесятого года (уже в этой детали проявляется довлатовский псевдодокументализм: газета не могла оказаться в чемодане, потому что автор уехал из СССР на два года раньше). И фотография литературного кумира Довлатова Иосифа Бродского находится в довольно странном соседстве с джазовым музыкантом Армстронгом и актрисой Лоллобриджидой в прозрачной одежде.

Другое название — «Что я нажил» — словно колеблется между полюсами духовного и материального. Оно варьирует заголовки детских книжек Бориса Житкова «Что я видел» и «Что бывало».

Окончательный вариант обращает повествование к быту, к немногим вещам, увезенным в эмиграцию. Каждый довлатовский рассказ привязан к вещи и нанизан на стержень биографии главного героя. Восемь вещей — восемь историй. «Вещественные знаки невестественных отношений»,

как говорил герой романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история», классической книги об утрате иллюзий.

В 1927 году писатель-эмигрант первой волны М. А. Осоргин написал рассказ «Вещи человека», который вряд ли был известен Довлатову, но удивительно близок ему по настроению, по пониманию роли родного предмета.

«Умер обыкновенный человек. Он умер. И множество вещей и вещей потеряло всякое значение...» — так начинается осоргинский рассказ. И вот чья-то белая рука с обручальным кольцом (вдовы? судьбы?) медленно перебирает кургузый остаток карандаша-ветерана, пережившего несколько уборов, прокуренную трубку, давно остановившиеся карманные часы, старые письма, футляр очков, портсигар... Вещи были «маленьким храмом человеческого духа». Теперь «осколки храма стали мусором».

Действительно, в простых предметах, нас окружающих, есть своя философия и даже мистика. Вещи долговечнее человека, они переживают его, оставаясь — для тех кто поймет и увидит — памятником прошедшему времени и ушедшей жизни. Вещи обладают своей атмосферой. Они плотно срастаются с какой-нибудь ситуацией (у каждого — своей), вызывая обвал воспоминаний.

Психологи различают понятия «значение» и «смысл». Значение — объективно, всеобще (вот стул, вот старый чемодан). Личностный смысл воплощается в значениях, прикрепляется к ним и создает «пристрастность человеческого сознания» (А. Н. Леонтьев). Личностный смысл и превращает обыкновенную материальную вещь в «храм духа».

«Чемодан» — книга о личностных смыслах вещей, которые стали для автора этапами его судьбы, воспоминанием о «такой России».

«Я оглядел пустой чемодан. На дне — Карл Маркс. На крышке — Бродский. А между ними — пропащая, бесценная, единственная жизнь».

Я закрыл чемодан. Внутри гулко перекатывались шарики нафталина. Вещи пестрой грудой лежали на кухонном столе. Это было все, что я нажил за тридцать шесть лет. За всю мою жизнь на родине. Я подумал — неужели это все? И ответил — да, это все.

И тут, как говорится, нахлынули воспоминания. Наверное, они таились в складках этого убогого тряпья. И теперь вырвались наружу».

В книге подводятся предварительные итоги *пропащей, бесценной, единственной жизни*. Образ героя-повествователя собирается, складывается из вещей по принципу детской считалки: «Точка, точка, запятая, минус: рожица кривая». Носки, полуботинки, рубашка, костюм, куртка, офицерский ремень, шапка, перчатки — вот и вышел человек-человечек.

И он уже не деталь в пейзаже «зоны» или «заповедника», не один из персонажей на страницах «семейного альбома», а портрет на фоне вещей и времени. Потому наряду с уже не раз использованными армейским, семейным, газетным пластами жизни появляются студенческие и рабочие истории.

М. Горький придумал когда-то литературную серию «История молодого человека XIX столетия». «Чемодан» вполне может претендовать на фрагментарную историю молодого человека середины века двадцатого. Обыкновенную российскую историю. Забавную и грустную. Развертывающуюся между полюсами *анекдота* и *драмы*.

Все начинается с «копеечных», анекдотических историй. Купили носки фарцовщики — а назавтра ими завалили все магазины, и дело прогорело («Креповые финские носки»). Стажил ради шутки работяга у начальника туфли — и тому пришлось притворяться больным, чтобы выйти из конфузной ситуации («Номенклатурные полуботинки»). Приехал дружественный швед писать книгу о России, шесть лет язык изучал — но его приняли за шпиона и через неделю отправили обратно («Приличный двубортный костюм»). Однако эти простые сюжеты автор расцветчивает афоризмами, неожиданными гиперболами, психологическими парадоксами.

Абсолютно бытовая, правдоподобная история о неудачной фарцовке на последней странице приобретает фантастический колорит. «Носки мы в результате поделили. Каждый из нас взял двести сорок пар. <...> После этого было многое». Дальше конспективно перечисляются вехи «трудовой» биографии Довлатова-героя: переход на другой факультет, новые финансовые операции, женитьба и рождение ребенка, робкие литературные попытки.

«И лишь одно было неизменным, — продолжает рассказчик. — Двадцать лет я щеголял в гороховых носках. Я дарил их всем сво-

им знакомым. Хранил в них елочные игрушки. Вытирал ими пыль. Затыкал носками щели в оконных рамах. И все же количество этой дряни почти не уменьшалось.

Так я и уехал, бросив в пустой квартире груды финских крепких носков. Лишь три пары сунул в чемодан».

Поделите двести сорок пар на двадцать лет, добавьте кучу брошенных в квартире, использованных и подаренных. Злосчастные носки здесь напоминают сказочную фольклорную кашу, которая не кончается, сколько ее ни ешь.

Но даже в этом абсолютно анекдотическом тексте появляется тень драмы — рассказ о несчастной первой любви, из-за которой и возникла афера с носками. В последних сюжетах грусть, тоска накапливаются, тяжелеют, выходят на первый план, окончательно превращают анекдот в драму.

«Поплиновая рубашка» — история трудных отношений повествователя с женой, рассказанная простодушно, сентиментально, почти по-карамзински: *и писатели-неудачники любить умеют*. Парадоксальное двадцатилетнее сосуществование двух не очень удачливых и не очень счастливых людей заканчивается просмотром семейного альбома.

На старых фотографиях перед героем калейдоскопически быстро проходит совсем незнакомая жизнь. Детство, родители, школа, институт, отдых на юге. Самодельная кукла, стоптанные туфли, дешевый купальник. «И везде моя жена казалась самой печальной». И вдруг на последней странице этой трогательно-жалкой родословной появляется квадратная фотография размером чуть больше почтовой марки. «Узкий лоб, запущенная борода, наружность матадора, потерявшего квалификацию. Это была моя фотография. Если не ошибаюсь — с прошлогоднего удостоверения».

Что произошло? Почему у него перехватывает дыхание?

Нормальное детское чувство единственности и незаменимости в мире обычно сменяется у взрослого человека зыбким ощущением анонимности, неуверенности в собственном существовании. Вероятно, это комплекс «маленького человека», «нищего», «изгоя». Лучше всего о нем писали Достоевский и Франц Кафка (Довлатов ценил этого писателя, посвятил ему отдельную статью). Человек существует, пока он рядом. Он исчезает — и в мире возникает пустота, дыра, абсолютное забвение. И каким же оказывается потрясение, когда он внезапно подслушивает разговор о себе.

Называние вырывает нас из анонимности существования. Фотография в альбоме свидетельствует о том же. «Хотя, если разобраться, что произошло? Да ничего особенного. Жена поместила в альбом фотографию мужа. Это нормально».

Рассказывая похожие истории в «Заповеднике» и «Наших», повествователь подводил итог иронически-застенчивым афоризмом: «Тут уже не любовь, а судьба». Здесь же Довлатов меняет итоговую формулу, обращается к иному, драматически-прямому слову.

«Значит, все, что происходит, — серьезно. Если я впервые это чувствую, то сколько же любви потеряно за долгие годы?..

У меня не хватало сил обдумать происходящее. Я не знал, что любовь может достигать такой силы и остроты.

Я подумал: «Если у меня сейчас трясутся руки, что же будет потом?»».

Однако долго существовать в состоянии такого прозрения невозможно. *Потом* оказывается простым и будничным: «В общем, я собрался и поехал на работу...»

Кульминацией «Чемодана» становится последний рассказ «Шоферские перчатки».

Банальная идея «пылкого Шлиппенбаха», расчетливого диссидента («Фильм будет, мягко говоря, аполитичный. <...> Надеюсь, его посмотрят западные журналисты, что гарантирует международный резонанс»), показать советский Ленинград глазами его основателя Петра Великого приводит к неожиданному результату. Одетый Петром герой сначала мерзнет на стрелке Васильевского острова, а потом стоит в очереди у пивного ларька. «Вокруг толпятся алкаши. Это будет потрясающе. Монарх среди подонков», — развивает свою идею неуемный Шлиппенбах.

«Подонки» тут, пожалуй, значит не «мерзавцы», а нечто иное, почти горьковское: «люди дна» — «измученные, хмурые, полубезумные». Среди них какой-то кавказец в железнодорожной гимнастерке, оборванец, интеллигент.

И — первый парадокс: воскресший император оказывается своим в этом жизненном маскараде, «роковой очереди» за пивом. Ему удивляются так же мало, как ожившему Носу у Гоголя. Он — последний. «Ну что я им скажу? Спрошу их — кто последний? Да я и есть последний». Он подчиняется законам российского демократического по-

хмельного общежития. «Стою. Тихонько двигаюсь к прилавку. Слышу — железнодорожник кому-то объясняет: « — Я стою за лысым. Царь за мной. А ты уж будешь за царем...» (Андрей Платонов, говорят, считал умение стоять в очереди одной из черт настоящего — советского? — интеллигента.)

А активное вмешательство в жизнь диссидента-демократа («Шлиппенбах кричит: — Не вижу мизансцены! Где конфликт?! Ты должен вызывать антагонизм народных масс!») получает — и это второй парадокс — резкий отпор. «Ходят тут всякие сатирики ... <...> Такому бармалею место у параша...»

Новая Полтавская битва завершается посрамлением шведского потомка: он смиряется, стоит как все и получает большую кружку пива с подогревом. Памятью об этой истории и остаются шоферские перчатки от костюма Петра, последняя вещь в чемодане.

Довлатовский «Чемодан», в сущности, машина времени. Фанерный сундучок воспоминаний, полный вещей вещей. Жалкая и трогательная память об ушедшей жизни, о родине. «...Но и такой, моя Россия, / ты всех краев дороже мне...»

Следующая книга должна была называться «Холодильник». Но для нее Сергей Довлатов успел написать только два рассказа.

«Все интересуются, что там будет после смерти? После смерти начинается — история» («Записные книжки»).

-
- Т** 1. Почему Довлатов назвал себя рассказчиком? С какими авторами XIX века соотносится его профессиональная роль?
2. Какое место в довлатовской прозе занимает анекдот? Какие традиции продолжает писатель?
3. Как в прозе Довлатова связаны чувство юмора и чувство драмы?
4. Почему Довлатов называл свой метод псевдодокументализмом? Как можно объяснить это понятие?
5. Как понимал писатель сверхзадачу, цель своего творчества?

6. Какие рассказы входят в сборник «Чемодан»? Каким образом они объединяются в книгу?
7. Как автор объясняет изменение заглавия сборника?
8. Какую роль играет в книге эпиграф из А. Блока?
- !** 9. Прочитайте фрагмент из стихотворения А. А. Тарковского (1907 — 1989) «Вещи» (1957).

Все меньше тех вещей, среди которых
Я в детстве жил, на свете остается.
Где лампы-«молнии»? Где черный порох?
Где черная вода со дна колодца?

Где «Остров мертвых» в декадентской раме?
Где плюшевые красные диваны?
Где фотографии мужчин с усами?
Где тростниковые аэропланы?

Где Надсона чахоточный трехдольник,
Визитки на красавцах-адвокатах,
Пахучие калоши «Треугольник»
И страусова нега плеч покатых?

Где кудри символистов полупьяных?
Где рослых футуристов затрапезы?
Где лозунги на липах и каштанах,
Бандитов сумасшедшие обрезы?

Где твердый знак и буква «ять» с «фитою»?
Одно ушло, другое изменилось,
И что не отделялось запятою,
То запятой и смертью отделилось.

Тарковский перечисляет ушедшие, исчезнувшие вещи Серебряного века. Есть ли подобные вещи (не обязательно вынесенные в заглавие рассказов) среди описанных Довлатовым? Какие вещи-раритеты вы можете включить в свой сегодняшний список?

10. Последняя книга Довлатова называется «Холодильник». Для нее писатель успел сочинить лишь два рассказа: «Виноград» и «Старый петух, запеченный в глине». Чем, с вашей точки зрения, можно было дополнить и заполнить довлатовский холодильник?

Генис А. А. Довлатов и окрестности. — М., 1999.

Довлатов С. Сквозь джунгли безумной жизни: Письма к родным и друзьям. — СПб., 2003.

Сергей Довлатов: Творчество, личность, судьба / Сост. А. Ю. Арьев. — СПб., 1999.

Сухих И. Н. Сергей Довлатов: Время, место, судьба. — СПб., 1996 (2-е изд. — СПб., 2006; 3-е изд. — СПб., 2010).



Иосиф Александрович

Бродский

(1940—
1996)

основные даты жизни и творчества

1940, 24 мая — родился в Ленинграде.

1955 — уход из восьмого класса средней школы, смена множества мест работы.

1964—1965 — арест, суд и ссылка в деревню Норенская Архангельской области.

1965 — публикация в Нью-Йорке сборника «Стихотворения и поэмы».

1972 — вынужденный отъезд в эмиграцию.

1977 — сборник «Часть речи. Стихотворения 1972—1976».

1986 — публикация написанных по-английски эссе в сборнике «Меньше единицы».

1987 — Нобелевская премия по литературе.

1987 — начало публикации стихотворений Бродского в СССР.

1991—1992 — звание поэта-лауреата США.

1996, 28 января — умер в Нью-Йорке, похоронен в Венеции.

От окраины к центру: рождественский романс

Иосиф Александрович Бродский стал самым молодым лауреатом самой пре-

стижной в мире литературной награды и первым русским поэтом, получившим Нобелевскую премию (Б. Л. Пастернаку она была присуждена прежде всего за роман «Доктор Живаго», И. А. Бунин тоже получил ее как прозаик). В замечательной «Нобелевской лекции» (1987) он вспомнил своих предшественников, которые могли оказаться на этой трибуне: Осипа Манделштама, Марину Цветаеву, американского поэта Роберта Фроста (1874 — 1963), Анну Ахматову, англо-американского поэта Уистена Одена (1907 — 1973). «Я назвал лишь пятерых — тех, чье творчество и чьи судьбы мне дороги хотя бы уже потому, что, не будь их, как человек и как писатель я бы стоил бы немногого: во всяком случае, я не стоял бы сегодня здесь», — признавался Бродский.

Особое место в этом ряду занимают две замечательные русские женщины-поэты. Марина Цветаева, покончившая с собой через год после рождения нобелевского лауреата, наиболее близка Бродскому эстетически, художественно. Цветаеву Бродский считал самым значительным русским поэтом XX века. Анна Ахматова сыграла огромную роль в творческом становлении Бродского. О ее «великой душе» он написал стихи к столетию (они уже цитировались в учебнике).

Ахматова, которая была старше Бродского более чем на полвека, дружила с ним, высоко ценила его раннее творчество, верила в его огромное будущее. «Какую биографию делают нашему рыжему!» — сказала она во время судебного процесса над Бродским, когда поэта обвинили в тунеядстве.

Несмотря на колоритную «биографию» (Бродский рано ушел из школы и больше нигде не учился, сменил множество работ, включая место санитаря в морге, был арестован и сослан, в эмиграции стал университетским профессором и со стихами и докладами объехал весь мир), главным делом своей жизни он считал поэтическое творчество, воспринимаемое им и как призвание, и как профессия.

Во время судебного процесса (одна из свидетельниц застенографировала его, и этот текст, первоначально распро-

странявшийся в самиздате, стал замечательным источником, своеобразной документальной драмой) состоялся удивительный обмен репликами между судьей и подсудимым.

«Судья: Где вы работали? — Бродский: На заводе. В геологических партиях... — Судья: Сколько вы работали на заводе? — Бродский: Год. — Судья: Кем? — Бродский: Фрезеровщиком. — Судья: А вообще какая ваша специальность? — Бродский: Поэт. Поэт-переводчик. — Судья: А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам? — Бродский: Никто. (*Без вызова*). А кто причислил меня к роду человеческому? — Судья: А вы учились этому? — Бродский: Чему? — Судья: Чтобы быть поэтом? Не пытались кончить вуз, где готовят... где учат... — Бродский: Я не думал, что это дается образованием. — Судья: А чем же? — Бродский: Я думаю, это (*растерянно*)... от Бога...»

Позднее к этому *от Бога* Бродский сделал важное добавление, называя себя профессиональным литератором, «человеком, чья профессия язык».

«Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» (*Нобелевская лекция*).

Таким образом, поэт, по Бродскому, одновременно *посланник Бога* (таково старинное, восходящее к мифологии и утвержденное романтиками представление о творце) и *пленник языка* (эта концепция стала распространенной в XX веке).

Бродский начинает писать довольно поздно, уже в юности. Он вспоминал, что, с одной стороны, на него «очень сильное впечатление» произвели стихи Б. А. Слуцкого, а с другой стороны, прочитав любительский сборник геологов, он подумал, что «на эту же самую тему можно и получше написать». «И я чего-то там начал сочинять сам. И так оно пошло». *Пошло* так быстро, что через два-три года Бродский становится одним из самых известных, хотя и непечатающихся, молодых поэтов.

Бродский подхватывает многие темы и мотивы поэзии эпохи оттепели, но пишет «лучше» — развивает их с изобретательностью, энергией, мощью.

В «Рождественском романсе» (28 декабря 1961) есть обаяние недоговоренности, прелесть недосказанности. Анафорический первый стих «Плывет в тоске необъяснимой», чуть варьируясь («Плывет в тоске замоскворецкой»), втягивает в свое движение приметы и реалии московской жизни (Александровский сад, Ордынка), которые сочетаются с намеками на биографические обстоятельства (на Ордынке часто останавливалась Ахматова, стихи посвящены жившему в Москве другу-поэту) и загадочно-фантастическими деталями («И мертвецы стоят в обнимку / с особняками»; «Полночный поезд новобрачный / плывет в тоске необъяснимой»). В таинственном московском предновогоднем вечере проплывают, как на картинах Марка Шагала, около десятка персонажей, связанных между собой только воображением поэта. Это сомнамбулическое движение занимает первые четыре строфы.

Последние две строфы строятся по-иному. Они вводят точку зрения неназванного лирического героя («Плывет в глазах холодный вечер»).

Каждая из этих строф распадается на две части: холод, ветер, вагон (мотив расставания) мгновенно сменяются другим вечером — с медовыми огнями, запахом халвы и огромным пирогом счастья, который несет Сочельник (можно, как в восемнадцатом веке, обозначить этот образ-персонафикацию с заглавной буквы). Новый год, приходя в необъяснимой тоске, дарит надежду на самые простые и вечные вещи, на возобновление жизни.

Плывет в глазах холодный вечер,
дрожат снежинки на вагоне,
морозный ветер, бледный ветер
обтянет красные ладони,
и льется мед огней вечерних,
и пахнет сладкою халвою,
ночной пирог несет сочельник
над головою.

Твой Новый Год по темно-синей
волне среди шума городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,

как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

В «Рождественском романсе» тонко передано настроение рубежа, обычно связанное с Рождеством и Новым годом, когда сливаются до неразличимости грусть и веселье, прощание с прошлым и надежда на будущее.

Тема рубежа-Рождества окажется для Бродского постоянной. Он, называющий себя то неверующим, то агностиком*, много лет будет сочинять стихи к Рождеству. В конце концов, они составят целую книгу.

Вскоре после «московского» рождественского романса Бродский написал «Стансы» (1962), строфы о любви и смерти, начинающиеся с одного из главных петербургских (ленинградских) топонимов.

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.
Твой фасад темно-синий
я впотьмах не найду,
между выцветших линий
на асфальт упаду.

Даже в юности Бродский тяготеет к монументальным формам. Наряду с обычными лирическими стихами он сочиняет поэмы и тексты, которые сам называет «большими стихотворениями», реализуя страсть к описательности, расширению эмпирической части произведения, включению в нее все новых и новых подробностей.

В «Большой элегии Джону Донну» (7 марта 1963) центром композиции становится известный английский поэт-метафизик XVII века, спящий в собственном доме в доброй старой Англии.

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,

* Агностик — человек, уверенный в непознаваемости мира, невозможности достичь объективной истины.

весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, бельё, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду.

Мотив сна разворачивается, приобретает обобщенный, философский характер. Сон охватывает не только мир земной, но и потусторонний.

Спят ангелы. Тревожный мир забыт
во сне святыми — к их стыду святому.
Геенна спит, и Рай прекрасный спит.
Никто не выйдет в этот час из дому.
Господь уснул. Земля сейчас чужда.
Глаза не видят, слух не внимлет боле.
И дьявол спит. И вместе с ним вражда
заснула на снегу в английском поле.

Во сне поэт общается со своей уходящей из тела душой, она напоминает ему о грозящей смерти, но все-таки возвращается, потому что Донн еще не исполнил свое предназначение: «Уснуло всё. Но ждут еще конца / два-три стиха и скалят рот щербато». Огромная композиция из 212 стихов завершается лирической точкой — символической первой звездой, возможно тоже Рождественской:

Спи, спи, Джон Донн. Усни, себя не мучь.
Кафтан дыряв, дыряв. Висит уныло.
Того гляди и выглянет из туч
Звезда, что столько лет твой мир хранила.

В огромной «поэме-мистерии в двух частях и в 42 главах-сценах» «Шествие» (сентябрь — октябрь — ноябрь 1961) появляются литературные персонажи (Дон Кихот, князь Мышкин, принц Гамлет), сказочные герои (Король), басенные типы (Лжец, Вор, Торговец, Честняга). Они исполняют романсы, поэт лирически или иронически комментирует их и по-пушкински завершает этот литературный хоровод — тоже накануне Рождества — обращением к теме искусства, поэзии, воссоздающей мир, придающей ему смысл:

Три месяца мне было что любить,
что помнить, что твердить, что торопить,
что забывать на время. Ничего.
Теперь зима и скоро Рождество,

и мы увидим новую толпу.
Давно пора благодарить судьбу
за зрелища, даруемые нам
не по часам, а иногда по дням...

Одним из самых важных для юного Бродского становится большое стихотворение «От окраины к центру» (1962). Оно начинается с пушкинской реминисценции («...Вновь я посетил / Тот уголок земли...»). Но предмет изображения у Бродского — Ленинград, совершенно не похожий на пушкинский Петербург или даже Петербург Достоевского: не город Невского проспекта или даже домика в Коломне, а местность окраин, заводов и фабрик, которая в девятнадцатом веке просто не существовала, не была городом.

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,
рай речных пароходов,
я опять прошептал:
вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.

На этот город, новый *Ленинград*, Бродский смотрит сквозь призму поэзии пушкинской эпохи, соединяя в причудливых сочетаниях поэтическую и современную лексику (парадиз мастерских, аркадия фабрик, рай пароходов).

Движение от окраины к центру разворачивается не только в пространстве, но и в нескольких временах, как серия кинематографических кадров-наплывов: одна из следующих строф строится на современной музыкальной метафоре (*джаз предместий*); городские *арки* Охты рифмуются с *арфами*; вдруг среди такси и фабричных труб появляются несущиеся по холмам борзые; расстающиеся на трамвайной остановке влюбленные напоминают поэту новую Еву и «ярко-красного» Адама.

Главным в стихотворении становится мотив смены поколений, встречи-свидания с «бедной юностью».

До чего ты бедна. Столько лет,
а промчались напрасно.
Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты
прекрасна.

Разбегаемся все. Только смерть нас одна собирает.

Значит, нету разлук.

Существует громадная встреча.

Значит, кто-то нас вдруг

в темноте обнимает за плечи,

и полны темноты,

и полны темноты и покоя,

мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.

Через много лет Бродский объяснял, что «тут многое намешано, в том числе и современное кино», и современная мода («Там даже есть, буквально, отклик на появление узких брюк»). Но прежде всего он видел свое раннее стихотворение в двойной перспективе.

С одной стороны, «это стихи о пятидесятых годах в Ленинграде, о том времени, на которое выпала наша молодость». Наряду с историческим контекстом в этой «большой элегии» самому себе, как и в «Большой элегии Джону Донну», обнаруживается «музыка» и философская (метафизическая) проблематика.

«И вообще в этом стихотворении главное — музыка, то есть тенденция к такому метафизическому решению: есть ли в том, что ты видишь, что-либо важное, центральное? <...> Ну, это мысль об одиночестве... о непривязанности. Ведь в той, ленинградской топографии — это все-таки очень сильный развод, колоссальная разница между центром и окраиной. И вдруг я понял, что окраина — это начало мира, а не его конец. Это конец привычного мира, но это начало непривычного мира, который, конечно, гораздо больше, огромней, да? И идея была в принципе такая: уходя на окраину, ты отдаляешься от всего на свете и выходишь в настоящий мир. <...> Окраины тем больше мне по душе, что они дают ощущение простора. Мне кажется, в Петербурге самые сильные детские или юношеские впечатления связаны с этим необыкновенным небом и с какой-то идеей бесконечности. Когда эта перспектива открывается — она же сводит с ума. Кажется, что на том берегу происходит что-то совершенно замечательное» (С. Волков. «Диалоги с Иосифом Бродским»).

Идя от окраины к центру (такова «материальная» композиция стихотворения), в метафизическом смысле поэт движется в противоположном направлении: покидает лю-

бимый город и равнодушную отчизну. Главной в стихотворении Бродский через много лет считал строчку «Слава Богу, что я на земле без отчизны остался», которая стала пророческой. Через десять лет — не по своей воле — он оказался «на том берегу».

Эмиграция значительно изменила не только судьбу поэта, но и его поэтику.

**Конец перспективы:
часть речи**

«И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, / но раздвинутый мир должен

где-то сужаться, и тут — / тут конец перспективы» («Конец прекрасной эпохи», декабрь 1969), — написал Бродский, имея в виду и страну, из которой был вынужден уехать (пространство), и культуру, в которой он остался (время).

«Состояние, которое мы называем изгнанием» (так называлось выступление на одной из литературных конференций, 1987), поэт воспринял как естественный человеческий удел, школу одиночества и терпения.

«...Изгнание учит нас смирению, и это лучшее, что в нем есть. Можно даже сделать следующий шаг и предположить, что изгнание является высшим уроком этой добродетели. И он особенно бесценен для писателя, потому что дает ему наидлиннейшую перспективу. <...> Затеряться в человечестве, в толпе — толпе ли? — среди миллиардов; стать пресловутой иголкой в этом стоге сена — но иголкой, которую кто-то ищет, — вот к чему сводится изгнание. “Оставь свое тщеславие, — говорит оно, — ты всего лишь песчинка в пустыне. Соизмеряй себя не со своими собратьями по перу, но с человеческой бесконечностью: она почти такая же дурная, как и нечеловеческая. Ты должен говорить исходя из нее, а не из своих зависти и честолюбия”».

В изгнании Бродский увидел также метафору писательской судьбы, затерянной в безграничном культурном пространстве.

«Жизнь в изгнании, за границей, в чуждой стихии есть, в сущности, предварение вашей литературной судьбы, затерянности на полке среди тех, с кем вас роднит лишь первая буква фамилии. Вот вы в читальном зале какой-то гигантской библиотеки, в виде книги, еще раскрытой... Чтобы вас не захлопнули и не поставили

на полку, вы должны рассказать вашему читателю, который думает, что он все знает, о чем-то качественно новом — в его мире и в нем самом».

Осмысление этого нового опыта потребовало и новых художественных средств. Бродский почти отказывается от классических размеров и песенных, романсовых интонаций, он обращается к акцентному стиху, сложным, разветвленным синтаксическим конструкциям, которые перетекают из стиха в стих, из строфы в строфу. Множество стихотворных переносов, *анжанбеманов* (от франц. enjambement — перенос, перескок), возникающих в самых неожиданных местах, даже после предлогов, превращают стихотворение Бродского в огромный период, имитирующий поток внутренней речи, мучительное развертывание мысли.

Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса налетают порывы резкого ветра. Голос старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла.

(«Часть речи», «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...»; 1975 — 1976)

Но главное отличие Бродского-поэта в изгнании состояло в новом понимании лирического «я».

«Автор “Остановки в пустыне” (последний сборник, в котором были собраны стихи, написанные на родине. — И.С.) — это еще человек с какими-то нормальными сантиментами, который расстраивается по поводу потери, радуется по поводу — ну не знаю уж по поводу чего... По поводу какого-то внутреннего открытия, да? — объяснял поэт. — А к моменту выхода книжки я уже точно знал, что никогда не напишу ничего подобного — не будет ни тех сантиментов, ни той открытости, ни тех локальных решений» (С.Волков. «Диалоги с Иосифом Бродским»).

Поэт отказывается от слишком конкретных биографических деталей, от образа лирического героя. В центре его художественного мира — человек вообще и его отношение также с общими категориями, прежде всего со временем. «Все мои стихи более или менее об одной и той же вещи — о Времени. О том, что Время делает с человеком», — объяснял Бродский («Никакой мелодрамы», беседа с В. Амурским).

Что же делает с человеком Время? Оно предоставляет ему возможность учиться, думать, путешествовать, любить. Но одновременно оно старит его, отнимает у него близких и любимых, оставляет в одиночестве, наконец, убивает.

Время больше пространства. Пространство — вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь — форма времени. Карп и лец —
сгустки его. И товар похлеще —
сгустки. Включая волну и твердь
суши. Включая смерть.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

Бродский по-прежнему любит наполнять «большие стихотворения» множеством подробностей. Но и они, и «нормальные сантименты» (чувства) жестко подчинены иной художественной доминанте.

Основная интонация стихотворений Бродского, написанных в эмиграции, — *скорбное размышление*. Поэтому теперь ему оказываются близки не идеи пушкинской гармонической точности или открытый лиризм Блока, а сдержанная муза Баратынского и традиции английской «метафизической» поэзии.

«Можно сказать, что метафизическая школа создала поэтику, главным двигателем которой было развитие мысли, тезиса, содержания. В то время как их предшественников более интересовала чистая — в лучшем случае, слегка засоренная мыслью — пластика. В общем, похоже на реакцию, имевшую место в России в начале нашего века, когда символисты довели до полного абсурда, до инфляции сладкозвучие поэзии конца XIX века», — объяснял поэт (С. Волков. «Диалоги с Иосифом Бродским»).

Стилистическому сладкозвучию, пафосу, сентиментальности Бродский противопоставляет трудность речи, трезвость мысли, беспощадность итогов. Сергей Довлатов, близкий знакомый поэта в эмиграции («Он не первый. Он, к сожалению, единственный» — так оценивал он Бродского), представлял разницу между одним из поэтов-современников и Бродским как различие между печалью и тоской, с одной стороны, и страхом и ужасом — с другой. «Печаль и страх — реакция на время. Тоска и ужас — реакция на веч-

ность. Печаль и страх обращены вниз. Тоска и ужас — к небу» (С. Довлатов. «Записные книжки»).

Вопросы, обращенные к вечности (для нерелигиозного или скептического сознания), всегда трагичны, потому что сопровождаются мыслью о неизбежном конце, смерти без надежды на воскресение. «Иосиф Бродский любит повторять: “Жизнь коротка и печальна. Ты заметил, чем она вообще кончается?”» — еще одна запись С. Довлатова.

Этот итог, старинный девиз *memento mori*, *помни о смерти*, которым обменивались при встрече монахи одного католического ордена, организует поэзию Бродского.

Оказавшись на Западе, Бродский много путешествует и создает рифмованные и прозаические отчеты о своих поездках. Он сочиняет стихи об Италии, Голландии, Швеции, американской провинции, Востоке, пишет очерки о Мексике и Стамбуле. Но разнообразные пейзажи обычно даны по-этом сквозь призму тоски и ужаса, с точки зрения конца.

Одинокий ястреб гордо парит над осенней провинциальной Америкой, видит гряды покатых холмов, серебро реки, бисер городков, шпили церквей, пожар листьев, но воздушный поток несет его все выше, «в астрономически объективный ад // птиц, где отсутствует кислород», и в итоге он становится «горстью юрких / хлопьев, летящих на склон холма. / И, ловя их пальцами, детвора / выбегает на улицу в пестрых куртках / и кричит по-английски “Зима, зима!”» («Осенний крик ястреба», 1975).

Созерцание прекрасной Венеции (Бродский очень любил этот город на воде и много писал о нем) завершается мыслью о чуждости, ненужности поэта-наблюдателя этой вечной воде.

Я пишу эти строки, сидя на белом стуле
под открытым небом, зимой, в одном
пиджаке, поддав, раздвигая скулы
фразами на родном.
Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремленье запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.

(«Венецианские строфы» (2), VIII, 1982)

(Вода для Бродского — символ времени: «Ведь вода, если угодно, это сгущенная форма времени. <...> Если можно себе представить время, то скорее всего оно выглядит как вода. Отсюда идея появления Афродиты-Венеры из волн: она рождается из времени, то есть из воды».)

Пейзажная лирика Бродского не экзотична, а метафизична, подчинена главной теме и потому рассчитана на особое восприятие. «Позвольте сделать вам комплимент: если в ваших стихах я встречаю описание какого-то конкретного места, то немедленно даю себе слово, что никогда в жизни туда не поеду», — признался собеседник-журналист. Бродский со смехом попросил подтвердить этот «комплимент» в письменном виде: «Тогда ни одно рекламное агентство меня не возьмет на работу!» (Интервью с С. Биркертсом, 1979).

Но с точки зрения конца поэт смотрит не только на пейзаж.

У Бродского даже детская считалка в финале «Представления» (1986) оборачивается страшилкой с участием неизменного Времени:

Это — кошка, это — мышка.
Это — лагерь, это — вышка.
Это — время тихой сапой
убивает маму с папой.

В одном из самых безнадежных циклов стихов Бродского «Часть речи» Время превращает человека в грамматическую категорию.

... Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

(«...и при слове “грядущее” из русского языка...»,
1975)

Человек после смерти становится частью речи. Но речь, слово и спасает. По крайней мере, пишущего человека. Стихи являются формой сопротивления, формой борьбы человека с беспощадным временем.

В большом «географическом» стихотворении «Назидание» (1987) в редкой для лирики форме второго лица опи-

сано путешествие по Азии и многочисленные опасности, с ним связанные: тебя могут зарубить топором или укорасть сапоги вместе со спрятанными в них деньгами; ты можешь свалиться с горы или заблудиться в пустыне; твою душу могут терзать демоны, а твои письма — перехватить враги.

Никто никогда ничего не знает наверняка. Глядя в широкую, плотную спину проводника, думай, что смотришь в будущее, и держись от него по возможности на расстоянии. Жизнь, в сущности, есть расстояние — между сегодня и завтра, иначе — будущим. И убыстрять свои шаги стоит, только ежели кто гонится по тропе сзади: убийца, грабители, прошлое и т.п.

Однако в последней, одиннадцатой строфе Бродский меняет тон, в стихотворении появляется проблеск если не надежды, то — смысла.

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот или ангел разводит изредка свой крахмал; когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, помни: пространство, которому, кажется, ничего не нужно, на самом деле нуждается сильно во взгляде со стороны, в критерии пустоты. И сослужить эту службу способен только ты.

Оказывается, пейзаж, *равнодушная природа* все-таки не может обойтись без взгляда со стороны, без поэта. А для него творчество становится оправданием жизни, подобием молитвы, заменой религии.

Бродского называли певцом пустоты и отчаяния, апологетом одиночества, поэтом небытия. «Век скоро кончится, но раньше кончусь я», — еще раз угадал он свою судьбу в стихотворении «Fin de Siècle» <Конец века> (1989).

Но этот безнадежный скептик, монотонно, мужественно и мучительно выражающий метафизическую тоску и привычный ужас («Ты заметил, чем она кончается?»), временами вспоминал о Рождестве, о юношеских надеждах и клятвах («Значит, нету разлук. / Существует громадная встреча»).

Эти два трудносовместимых чувства сошлись в рубежном и очень важном стихотворении, написанном Бродским в день сорокалетия, 24 мая 1980 года.

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.

С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.

Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя, что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной толью гумна
и не пил только сухую воду.

Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

-
- Т** 1. Каковы особенности ранней лирики Бродского? Как он понимал роль и задачу поэта?
2. В «Записных книжках» С. Довлатова, которые уже цитировались в тексте главы, есть короткий диалог знакомых поэта: «Не знаешь, где живет Иосиф Бродский? <...> — Где живет, не знаю. Умирать ходит на Васильевский остров». Какое стихотворение Бродского здесь имеется в виду? Какая особенность поэтики, лирического героя здесь выщучивается? Оправдана ли, с вашей точки зрения, эта шутка?
- П** 3. В чем своеобразие претворения ленинградской темы в стихотворении «От окраины к центру»?
4. Какие детали биографии поэта отразились в стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»?

В чем своеобразие этого отражения? Отличается ли это стихотворение от других поздних текстов поэта?

- 1** 5. Какую поэзию Бродский называл метафизической? Кого из поэтов XIX — XX веков можно назвать поэтами-метафизиками?
6. Какую тему Бродский считал доминирующей в своем творчестве? Попробуйте найти в стихах и прозе поэта ее наиболее выразительные формулировки.
7. Каковы формальные особенности поздних стихов Бродского? Подберите характерные примеры из прочитанных стихотворений.
- 2** 8. Прочитайте стихотворение поэта пушкинской эпохи Е. А. Баратынского (1800 — 1844).

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свой не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под вяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

(1840)

Как можно определить его основную тему и интонацию? В чем его близость, в том числе формальная, стихам Бродского? Можно ли на основании этого текста понять, почему Бродский называл Баратынского одним из своих любимых поэтов?

9. У И. Бродского и Н. Рубцова есть стихи, написанные на близкую тему и приблизительно в одном — лермонтовском — возрасте (одному поэту было 22 года,

другому — 27): «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» (1962) и «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» (1963). Литературоведы говорят, что стихи Рубцова были своеобразным ответом Бродскому. Прочитайте их.

Как бы вы определили жанр этих произведений? Какой классический текст немецкого поэта в русском переводе послужил точкой отсчета для стихотворения Бродского (реминисценции из него есть у поэта)? Как бы вы определили основные мотивы этих стихотворений? Чье стихотворение, Бродского или Рубцова, представляется вам более сложным для понимания? Почему? Напишите работу «Два (или три) всадника».

10. Для Ю. Трифонова, как и для И. Бродского, одним из самых главных был образ времени (об этом говорилось в главе о писателе). В чем сходство и различие этих образов? Напишите реферат «Образ времени у Ю. Трифонова и И. Бродского».

11. Прочитайте фрагменты речи, произнесенной Иосифом Бродским летом 1988 года на стадионе перед выпускниками Мичиганского университета США. Она имитирует библейские десять заповедей, которые Бог продиктовал Моисею на горе Синай (правда, их у поэта оказалось меньше).

<...> ...Между поколениями существует прозрачная стена, железный занавес иронии, если угодно, видимая насквозь завеса, не пропускающая почти никакой опыт. В лучшем случае, отдельные советы. <...>

1. И теперь и в дальнейшем, я думаю, имеет смысл сосредоточиться на точности вашего языка. Старайтесь расширять свой словарь и обращаться с ним так, как вы обращаетесь с вашим банковским счетом. Уделяйте ему много внимания и старайтесь увеличить свои дивиденды. <...> Цель в том, чтобы дать вам возможность выразить себя как можно полнее и точнее; одним словом, цель — ваше равновесие. <...> Способность изъясняться отстает от опыта. Это пагубно влияет на психику. Чувства, оттенки, мысли, восприятия, которые остаются неназванными, произнесенными и не довольствуются приблизительностью формулировок, скапливаются внутри индивидуума и могут привести к психологическому взрыву или срыву. <...>

2. И теперь и в дальнейшем старайтесь быть добрыми к своим родителям. Если это звучит слишком похоже на «Почитай отца твоего и мать твою», ну что ж. Я лишь хочу сказать: старайтесь не восставать против них, ибо, по всей вероятности, они умрут раньше вас, так что вы можете избавиться себя по крайней мере от этого источника вины, если не горя. Если вам необходимо бунтовать, бунтуйте против тех, кто не столь легко раним. <...>

3. Старайтесь не слишком полагаться на политиков — не столько потому, что они неумны или бесчестны, как чаще всего бывает, но из-за масштаба их работы, который слишком велик даже для лучших среди них, — на ту или иную политическую партию, доктрину, систему или их прожекты. Они могут, в лучшем случае, несколько уменьшить социальное зло, но не искоренить его. <...>

4. Старайтесь не выделяться, старайтесь быть скромными. Уже и сейчас нас слишком много, и очень скоро будет много больше. Это карабканье на место под солнцем обязательно происходит за счет других, которые не станут карабкаться. То, что вам придется наступать кому-то на ноги, не означает, что вы должны стоять на их плечах. <...>

5. Всячески избегайте приписывать себе статус жертвы. Из всех частей тела наиболее бдительно следите за вашим указательным пальцем, ибо он жаждет обличать. <...>

Какой образ автора встает за «заповедями» Бродского американским студентам? Можно ли увидеть какое-то их отражение в его поэзии?

литература для дополнительного чтения

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998.

Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба / Сост. Я. А. Гордин. — СПб., 1998.

Иосиф Бродский: Труды и дни / Сост. Л. Лосев и П. Вайль. — М., 1998.

Лосев Л. Бродский. — М., 2006. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

Мир Иосифа Бродского: Путеводитель / Сост. Я. А. Гордин. — СПб., 2003.

В конце Настоящего Двадцатого Века, после исчезновения СССР, четвертая волна русской эмиграции оказалась намного большей, чем три предыдущие, вместе взятые. За границами современной России живут десятки миллионов людей, в том числе эмигрантов поневоле, которые считают себя принадлежащими к русской культуре. Тысячи, если не десятки тысяч из них сочиняют прозу и стихи. Книги, журналы и газеты на русском языке выходят не только в Москве, Петербурге, Архангельске и Владивостоке, но и в Хельсинки и Чикаго, Берлине и Сеуле, Таллине, Алма-Ате, Хайфе. Социологи неслучайно говорят о существующем поверх государственных границ и национальных различий *русском мире*.

Русское слово — главное и последнее, что объединяет этот мир. «Ничего более русского, чем язык, у нас нет. Мы пользуемся им так же естественно, как пьем или дышим» (А. Г. Битов. «От “А” до “Ижицы”», 1971).

Язык — способ, средство общения. Литература — квинт-эссенция языка, визитная карточка народа и его культуры. Русская литература была и остается лучшим свидетельством о нашей истории, нашем национальном характере. Словесность Настоящего Двадцатого века — память о его трагедиях и катастрофах. Булгаков и Пастернак вместе с Достоевским и Чеховым все еще являются культурным паролем, по которому нас узнают в мире.

Литература, поэзия прежде всего, напоминает человеку *иную жизнь и берег дальний*. Она отражает и выражает не только реальность, но и идеальную сущность жизни: мечты о социальной гармонии, грезы о счастье, стремление к истине, поиски Бога любви, красоты. Постоянно в этом мире жить невозможно, но стоит хотя бы помнить о его существовании.

«Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела» (А. П. Чехов).

Настоящие книги лучше людей, потому что они открывают лучшее в людях.

Может быть, поэтому они делают жизнь немного лучше.

В одной из статей И. А. Бродского (1993) есть такое наблюдение:

«У всякого крупного поэта есть свой собственный излюбленный <...> пейзаж. У Ахматовой это, видимо, длинная аллея с садовой скульптурой. У Мандельштама — колоннады и пилястры петербургских дворцовых фасадов, в которых как бы запечатлелась формула цивилизации. У Цветаевой — это пригород со станционной платформой и где-то на заднем плане силуэты гор. У Пастернака — московские задворки с цветущей сиренью».

Подобные *суммарные пейзажи* поэзии Пушкина и Тютчева составлял в начале XX века Андрей Белый, о них говорилось в учебнике 10-го класса. Убедителен ли этот перечень «излюбленных пейзажей»? Какие предметные детали вы могли бы в него добавить (убрать)? Попробуйте продолжить каталог пейзажами Блока, Бунина-поэта, Маяковского, Есенина, Твардовского, Рубцова, Высоцкого, самого Бродского.

2. Прочитайте два фрагмента из стихотворений Б. А. Слуцкого.

РУССКИЙ СПОР

Спорит дом и спорит двор,
Спорщиков повсюду хор.
Длится, длится русский спор,
Спор про спорт.
Этот спор забыть помог
Русский спор: «А есть ли Бог?
Есть ли черт?»

А Белинский есть не мог,
Не садился за обед,
Потому что есть ли Бог
Или нет,
Он решал, решал, решал,
С давних пор,
А обед ему мешал
Кончить спор.

НЕОКОНЧЕННЫЕ СПОРЫ

Скоро мне или не скоро
в мир отправиться иной,
неоконченные споры
не окончатся со мной.
Начаты они задолго,
за столетья до меня
и продлятся очень долго,
много лет после меня.
Не как повод,
не как довод,
тихой нотой в общий хор,
в дрящущийся извечно спор,
я введу свой малый опыт.
В океанские просторы
каплею вольюсь одной.
Неоконченные споры
не окончатся со мной.

Какой эпизод из биографии Белинского имеется в виду? О чем спорила русская литература в девятнадцатом веке? А в двадцатом? Есть ли в современной литературе и жизни неоконченные споры?

Содержание

СОВЕТСКИЙ ВЕК: ДВЕ РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ОДНА? (1920—1930-е)

Михаил Александрович Шолохов (1905 — 1984)	5
Вёшенский самородок: стремя «Тихого Дона»	5
Советский писатель: бремя великой книги	10
Шолоховский вопрос: истина и вера	13
«Тихий Дон» (1925—1940)	15
Казацкий эпос: между Толстым и Гомером	15
Григорий и Аксинья: от семейной саги к истории любви	20
Война и революция: <i>в годину смуты и разврата</i>	23
Казачий Гамлет: на грани света и тьмы	30
Осип Эмильевич Мандельштам (1891 — 1938)	41
В мире державном: самолюбивый, скромный пешеход	41
В ночи советской: неизвестный солдат	46
Художественный мир лирики Мандельштама	55
Утро акмеизма: камень и культура	55
Прямая речь: земля и воздух	59
Анна Андреевна Ахматова (1889 — 1966)	67
Царскосельская ода: акмеистская Ева	67
Северная элегия: тихая Кассандра	73

Ленинградская трагедия: великая душа	77
Художественный мир лирики Ахматовой	84
Лирический роман: <i>я научила женщин говорить</i>	84
Реквием: <i>я была тогда с моим народом</i>	90
Историческая поэма: <i>я — голос ваш</i>	94
Михаил Афанасьевич Булгаков (1891—1940)	103
Скитания: гибель Дома	103
Противостояние: квартирный вопрос и писательская позиция	107
Сочинения: одинокий волк	112
Завещание: <i>закатный роман</i>	116
«Мастер и Маргарита» (1928—1940)	119
Роман мастера: добро и преданность, предательство и трусость	119
Московская дьяволиада: <i>люди как люди</i>	127
Роман о мастере: любовь и творчество	134
Финал: покой и память	138
Марина Ивановна Цветаева (1892 — 1941)	147
Семейный альбом: мятежная юность	147
Красное и белое: <i>перекричать разлуку</i>	152
После России: <i>за всех — противу всех!</i>	157
Художественный мир лирики Цветаевой	163
Голос: <i>безмерность в мире мер</i>	163
Путь: поэтика быта и поэтика слова	167
Борис Леонидович Пастернак (1890—1960)	177
Вечное детство: выбор судьбы	177
Второе рождение: вакансия поэта	182
Главная книга: двойная жизнь	189
Художественный мир лирики Пастернака	194
<i>Сестра моя — жизнь</i> : увиденная сложность	194
<i>Когда разгуляется</i> : неслыханная простота	199

СОВЕТСКИЙ ВЕК: НА РАЗНЫХ ЭТАЖАХ (1940 — 1980-е)

Литература и война: музы и пушки	210
Литературный процесс: от официоза до тамиздата	212
Литература и мир: образы эпохи	218
После XX века: - <i>измы</i> и тексты	230

Александр Трифонович Твардовский (1910 — 1971)	235
Художественный мир Твардовского	235
Лирический эпос: судьба страны	235
Эпическая лирика: память и совесть	246
Александр Исаевич Солженицын (1918 — 2008)	253
Художественный мир прозы Солженицына	254
Автор: теленок против дуба	254
Иван Денисович: день и жизнь	261
Василий Макарович Шукшин (1929 — 1974)	269
Художественный мир прозы Шукшина	270
Шукшинский рассказ: история души	270
Шукшинский герой: судьба чудака	272
Шукшинский вопрос: душа болит	277
Николай Михайлович Рубцов (1936 — 1971)	285
Художественный мир лирики Рубцова	286
Истоки: меж Есениным и Тютчевым	286
Драма: печаль полей	289
Владимир Семенович Высоцкий (1938 — 1980)	299
Художественный мир лирики Высоцкого	300
Люди: голоса и лицо	300
Время: злободневное и вечное	303
Слово: забуддыга подмастерье	305
Юрий Валентинович Трифонов (1925 — 1981)	313
Художественный мир прозы Трифонова	314
Время и место: формула памяти	314
Вечные темы: путешествие в себя	317
Сергей Донатович Довлатов (1941 — 1990)	329
Художественный мир прозы Довлатова	330
Профессия: рассказчик	330
«Чемодан»: вещи вещи	335
Иосиф Александрович Бродский (1940 — 1996)	345
Художественный мир лирики Бродского	346
От окраины к центру: рождественский романс	346
Конец перспективы: часть речи	353
ИТОГИ: русский мир и русское слово	363