

В.Я. Звизняцковский
О.Н. Филенко



ИНТЕГРИРОВАННЫЙ КУРС

Литература

русская
и мировая

11

Авангардизм (от франц. *avant garde* – передовой отряд) – условное название целого ряда художественных течений, которые объявили «революцию в искусстве» и решительно порвали с реалистической традицией. Соотношение модернизма и авангардизма – это соотношение общего (модернизм) и частного (авангардизм).

Автобиографический герой – персонаж эпического (реже – драматического) произведения, в образе которого автор, вольно или невольно, запечатлел свои собственные черты, а в судьбе – вехи или подробности своей собственной биографии.

Акмеизм (гр. *акте* – высшая степень чего-либо) – литературное течение, представители которого поставили себе цель вернуть поэтическому слову его конкретный, «осознаваемый» смысл, утраченный в символизме с его «безбрежным» значением слова-символа.

Акцентный стих – размер тонического стиха, в котором междуударные интервалы составляют 0–4 слога. Название получил в связи с тем, что похож по звучанию на декламацию. Широко представлен в творчестве Марины Цветаевой, Владимира Маяковского.

Антиутопия (ср. *утопия*) – жанр, родоначальником которого считается Евгений Замятин. В антиутопии изображён идеальный мир, подробно описано, как он существует, но, в отличие от утопии, всегда происходит развенчание «идеального» общества; в результате читатель понимает, что изображённый мир далеко не идеален. Часто авторы антиутопий предвидят грядущие социально-политические катаклизмы и предупреждают о них в антиутопиях. Таковы антиутопии Замятина «Мы», Андрея Платонова «Чевенгур», «Котлован», Олдоса Хаксли «О дивный новый мир», Джорджа Оруэлла «1984», Рея Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», Александра Зиновьева «Глобальный человек», братьев Стругацких «Обитаемый остров», Владимира Войновича «Москва 2042».

Архетип (гр. *arche* – начало и *typos* – форма, образец) – общее для всех людей «ощущение жизни»; повторяющиеся жизненные ситуации, задачи и переживания. Мир архетипов выявил и исследовал ученик З. Фрейда швейцарский психолог К.Г. Юнг. Он назвал эти повторяющиеся мотивы архетипическими, а сохраняются они в первичных врождённых структурах человека – «коллективном бессознательном». Архетипы едины у всех людей, но проявляются они во снах, в фантазиях, в мифах, а в устном народном и в индивидуальном творчестве – в так называемых архетипических мотивах.

Внутренний монолог – последовательное художественное изображение таких мыслей и чувств персонажа, которые в реальной жизни мы в другом человеке узнать не можем, ибо они не предназначены для других людей.

Гражданская лирика – особый вид лирического рода, предназначенный для прямого выражения поэтом своих общественных взглядов и идеалов.

Дольник – вид тонического стиха, у которого междуударный интервал равен 1–2 слога. Дольником писали многие поэты Серебряного века (так, существует термин «цветаевский дольник»).

Имажинизм (имажизм) – одно из модернистских течений в англо-американской и русской литературе. Накануне Первой мировой войны в английской и американской поэзии возникло течение **имажизм** (от англ. *image* – образ). Его последователи культивировали «освобождённый образ», существующий сам по себе, «образ ради образа». Тема была для них несущественна, во главу угла ставилась предметность, конкретность, ясность и чистота языка, отражённые в образе. В русской литературе последователи имажизма создали новое слово (по модели «коммунизм», «социализм» и т.п. слов) – *имажинизм*. Творцом слова *имажинизм* и самым ярким представителем этого течения стал Сергей Есенин.

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Лирический герой – лицо, от имени которого провозглашается лирическое высказывание (стихотворение). Образ лирического героя не следует прямолинейно отождествлять с личностью поэта (ср. *Автобиографический герой*). Конечно, поэт, как правило, сам переживает всё то, что составляет суть лирического сюжета. Однако процессу создания стихотворения неминуемо сопутствуют определённый отбор, домисел и даже вымысел – всё то, что необходимо для превращения жизненного впечатления в художественный образ. Чтобы написать стихотворение, поэт должен ярко мыслить, остро чувствовать. Настоящее стихотворение получается тогда, когда мысли и чувства поэта становятся не только его собственными мыслями и чувствами.

Модернизм (от англ. *modern* – современный) – неклассическая модель культуры, воплотившая в себе мировоззренческий, эстетический и художественный переворот в сознании человека XX столетия.

Народность искусства – идейно-художественное качество литературы, прочно связанной с духовными интересами широких кругов общества, с его культурными традициями, с идеалами наиболее демократических слоёв.

Психологизм (в литературе) – стремление писателя проникнуть в глубины душ изображаемых им персонажей, ярко и убедительно раскрыть их душевное состояние, впечатления, настроения, эмоции, обусловленные конкретными явлениями действительности.

Роман-полилог, или **полифонический роман** – особая жанровая форма романа XIX в., классически представленная романами Достоевского, но подготовленная всей предшествующей эволюцией европейского романа. Суть романа-полилога в том, что каждый персонаж является носителем определённой идеи и полностью реализует её (как словесно, так и поведенчески) по мере развития романного сюжета, который и строится как постепенное развёртывание и противоборство изначально равноправных идей. Соответственно «полифоническому» роману свойствен особый тип автора-повествователя, который не пытается навязать читателю собственных идей, а вступает в «диалогические взаимоотношения с чужими сознаниями».

Символизм – одно из первых модернистских течений в европейской литературе. Дмитрий Мережковский определял основные его черты как мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. По Константину Бальмонту в символической поэзии «органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлечённость и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом».

Утопия (гр. *u* – нет и *topos* – место) – литературное произведение, повествующее об идеальном устройстве общества: о «месте, которого нет».

Футуризм (лат. *futurum* – будущее) – одно из течений модернизма (авангардизма). Футуристы появились сперва в Италии, а в России – в 1912 г., манифест их назывался «Пощёчина общественному вкусу». О творческом методе футуристов рассказывает Алексей Кручёных, называя их «будетляне»: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний, застывший язык».

Эпосея (гр. *eporoia* – собрание песен, сказаний) – наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Берёт начало в мифологии и устном народном творчестве, повествуя о важных исторических событиях, легендарных и исторических героях, давала им оценку с коллективной, народной точки зрения и выражала народный взгляд на мироустройство, на столкновение сил природы, племён и народов.

Эстетический идеал – конкретно-чувственное представление о совершенстве человека, его внутреннего мира, деятельности и окружения (в том числе человеческого общества). Эстетический идеал писателя вдохновляет его на создание литературного произведения.

В.Я. Звизняцковский, О.Н. Филенко

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ КУРС
Литература
русская и мировая

11



класс

Учебник для 11 класса
общеобразовательных учебных заведений

*Рекомендовано Министерством образования
и науки Украины*

Киев
«Генеза»
2011

Рекомендовано Министерством образования и науки Украины
(приказ МОН Украины № 235 от 16.03.2011 г.)

Научную экспертизу проводил Институт литературы
им. Т.Г. Шевченко НАН Украины.

Психолого-педагогическую экспертизу проводил
Институт педагогики НАПН Украины.

Разделы учебника написали:

В.Я. Звоняцковский: раздел 1, раздел 2 (гл. 1–9), раздел 3 (гл. 1–4, 7–9, 11, 12)

О.Н. Филенко: раздел 2 (гл. 10–17), раздел 3 (гл. 5, 6, 10)

Для заставок использованы картины «Сумерки в Венеции» К. Моне, «Водоём»
В. Борисова-Мусатова, акварельная зарисовка В. Зелика.

На обложке воспроизведена картина В. Борисова-Мусатова «Весна»

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

1 , 2 , 3 , 4  – вопросы: от простого к сложному

И в шутку и всерьёз

– интересные и смешные факты, касающиеся
творчества того или иного писателя, создания того или иного
произведения, художественного образа.



Содружество муз – интересные факты об экранизации
того или иного литературного произведения, постановке его на
сцене, создании на его основе музыкального произведения, живо-
писного полотна и т.д.

Звоняцковский В.Я.

З-43 Литература: русская и мировая: интегрир. курс: учеб. для 11 кл.
общеобразоват. учеб. заведений / В.Я. Звоняцковский, О.Н. Филен-
ко. – К.: Генеза, 2011. – 303 с.

ISBN 978-966-11-0079-3.

С помощью учебника одиннадцатиклассники углубят свои знания по
литературе, понимание литературного процесса, ознакомятся с наиболее
значительными произведениями писателей второй половины XIX и XX ве-
ков, в которых осмысливаются исторические события, сформировавшие
современный мир, утверждаются вечные человеческие ценности, раскры-
вается сложный внутренний мир человека.

ББК 83.3(0)я721

© Звоняцковский В.Я.,
Филенко О.Н., 2011
© Издательство «Генеза»,
оригинал-макет, 2011

ISBN 978-966-11-0079-3

Дорогие друзья!

Вы открыли учебник, авторы которого поставили себе цель показать вам некоторые закономерности и особенности развития одного из видов искусства – литературы.

Развитие литературы во все времена было связано с развитием читателя. Так например, XIX столетие – «Золотой век» литературы, когда чтение становится массовым. Однако процесс чтения литературы XIX века никогда не прерывался. Можно сказать, что и её развитие не прервалось с началом XX и XXI веков.

Читая шедевры XIX–XX столетий, вы с удивлением отметите, что за прошедшее время люди особо не изменились. В этом и состоит один из секретов молодости литературных произведений, созданных в позапрошлом столетии. Но главный её секрет, конечно, в том, что авторы этих произведений задумывались над вечными вопросами: счастье и горе, любовь и ревность, благородство и подлость, радость и ненависть...

Литературное произведение – не монолог, не проповедь, не мнение и не решение. Литература – диалог: прежде всего с читателем, а затем и диалог между самими писателями. В этом учебном году мы завершаем изучение истории русской и мировой литературы, разбираемся в новых проблемах литературного процесса, которые были привнесены творчеством великих писателей второй половины XIX–XX веков.

В ходе литературного процесса происходила смена, становление, развитие **литературных (художественных) направлений**. Формально они и являются «главными героями» наших литературоведческих изысканий. Однако литературное направление – это чисто внешняя, историческая общность литературных явлений, обусловленная сходством духовных и социальных факторов эстетической эволюции. Внутренне такая общность может и должна характеризоваться близостью **индивидуальных стилей** писателей, тяготеющих к одному направлению. Тогда говорят о **большом стиле**, или **стиле эпохи**.

Скажем, *романтизм* – это литературное направление и стиль эпохи романтизма, то есть конца XVIII – первой половины XIX в. Однако в XIX в. литературные направления становятся чрезвычайно разнообразны, что связано с неуклонным ростом свободы выбора для каждого человека. Так, именно в эпоху романтизма вырастает новое художественное направление – *реализм*. А в период расцвета реализма (вторая половина XIX в.) возникают *натурализм*, *импрессионизм* и *символизм*. Есть из чего выбирать! И читатель точно так же свободен в своём выборе, как писатель.

Все читатели равноправны. Чтение самой литературы важнее, чем чтение о литературе. Читатель читает не «направление» – он читает конкретную книгу конкретного автора. Что же касается авторов учебника, то и они тоже в первую очередь читатели. Только они лучше знают историю литературы и готовы поделиться с вами своими знаниями,

а также предлагают вступить с ними в дискуссию по поводу прочитанного. Вопросы и задания в учебнике нацелены именно на то, чтобы вызвать дискуссию. Не каждый вопрос имеет один-единственный правильный ответ, хотя это и не означает, что любой ответ будет правильным.

Литература как искусство не существует без читателя и без обсуждения книг между читателями. Очень часто в такое обсуждение художественного произведения вступает и его автор. Однако один из парадоксов искусства состоит в том, что после того как художественное произведение полностью завершено, его автор теряет какую-либо власть над ним. Он – тоже один из читателей. Точно так же и современные писателю или современные нам авторитеты искусства, науки, политики, литературной критики: открывая книгу, все они становятся равны и равноправны – ведь всех уравнивает звание читателя. Потому не верьте в существование «единственно правильных» прочтений. На самом деле есть более или менее приемлемые толкования. И если мы действительно хотим изучать литературу и её историю, то это должно быть не знание толкований, а знание, во-первых, самих произведений и, во-вторых, того, как именно мы можем читать конкретные произведения конкретной эпохи и что именно мы можем вычитать из этих произведений полезного для нашей жизни. И чего не можем...

Пушкин говорил, что писателя следует судить лишь по законам, им самим над собою признанным. Осуществление этих законов в основном и совершается в форме развития литературных (художественных) направлений. Наша задача – познать эти законы для XIX–XX вв.: их изменчивость, а не постоянство. Гибкость читательского восприятия и умение получать благодаря ему максимум эстетического наслаждения – это и есть культура чтения. А культуру нельзя *знать*, можно только *иметь*. Точно так же и литературу: читая, вы приобретаете определённый опыт, он уже ваш и никто не может его у вас отнять. Но только вот приобрести этот опыт для вас и вместо вас не может никакой учебник...

Авторы



ПО ЗАКОНУ ПРИРОДЫ И ПРАВДЫ

Глава первая

Реализм, называемый реализмом

Как вы помните из программы десятого класса, реализм как художественный метод возникает в эпоху романтизма и ещё не имеет своего особого названия. А первые вполне реалистические произведения выходят в свет во Франции и в России уже во второй половине 20-х – начале 30-х годов XIX в.

Именно в этих странах реализм зарождается и оформляется как литературно-художественное направление, как коллективное движение писателей, художников, композиторов, объединённых общим поиском «жизненной правды». Путь этих искателей «жизненной правды» отнюдь не был усеян розами от признательной публики.

Читатель (покупатель!) литературной продукции 1830–1840-х годов вовсе не стремился знать правду о себе. Средневековые алхимики, карлики, уроды («Собор Парижской богородицы» Виктора Гюго, 1831) или мушкетёры Людовика XIII («Три мушкетёра» Александра Дюма-отца, 1844) гораздо больше интересовали читающую публику всех сословий и профессий. Учитывая такие вкусы, сам отец реализма Бальзак вынужден был часто избирать для своих произведений экзотических героев, жизнь которых вовсе не походила на будни рядового читателя его книг.

Конечно, во Франции, где романтизм как художественное направление сложился позднее, чем в Германии и Англии, свежесть восприятия романтических образов вполне закономерна. Расцвет романтизма происходит здесь, как это ни парадоксально, в то же самое время, что и расцвет реализма. Не только самого слова «реализм» в это время ещё не существовало, но и те, кого мы теперь называем реалистами, сами себя считали романтиками и вместе с вождями романтизма боролись с пережитками классицизма. При этом реалисты (например, тот же Бальзак)



Э. Делакруа. Свобода на баррикадах



Т. Жерико. Скачки в Эпсоне

брали на себя функцию объективно, «научно» изображать жизнь «как она есть», а романтики (например, те же Гюго или Дюма-отец) искали образцы «идеальной правды», смело бросающей вызов «абсолютному злу».

Определяя свои новые задачи, литература середины XIX в., естественно, обращается к **реализму**. Термин «реализм» ввели французские писатели Ж. Шанфлері и Л. Дюранті в 1850-е годы. А роман Г. Флобера «**Госпожа Бовари**» (1857) стал тем первым значительным произведением французской литературы, в кото-

ром эти новые задачи и проблемы были подняты во всей их глубинной взаимосвязи. Именно в эту эпоху создавался совершенно новый и во многом (хотя и не во всём) противоположный романтизму художественный метод.

Как вы помните, французский реализм принято делить на два этапа. Первый этап – 20–40-е годы. Он связан прежде всего с деятельностью



Ж.Ф. Милле. Пряха



К. Труайон. Ловчий с собаками

таких мастеров слова, как Стендаль, Бальзак и ещё один яркий и, быть может, наиболее типичный представитель «романтического» периода реализма – П. Меримé, автор «Кармен». Второй этап – это период 50–90-х годов, связанный прежде всего с творчеством Г. Флобера, Г. де Мопассана и так называемым «натурализмом» школы Э. Золя.

Вопросы и задания

1. ■ Какое «распределение ролей» объективно сложилось между реализмом и романтизмом во французской литературе первой половины XIX в.? Было ли подобное явление в русской литературе? Если нет, то почему?
2. ■ Назовите прочитанные вами произведения французских писателей Виктора Гюго, Александра Дюма-отца, Оноре де Бальзака, Жорж Санд, написанные в 1830–1840-е годы. Попробуйте соотнести каждое из этих произведений с романтизмом или реализмом.
3. ■ Расскажите о трудностях, с которыми вы столкнулись, выполняя предыдущее задание. Как вы думаете, можно ли говорить о смешении стилей, характеризуя произведение, которое вы анализировали, выполняя задание 2?
4. ■ Рассмотрите репродукции картин французских художников Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» и Т. Жерико «Скачки в Эпсоне». Подтвердите самостоятельно подобранными аргументами, что эти классики французской живописи – романтики.
5. ■ Рассмотрите репродукции картин французских художников Ж.Ф. Милле «Пряха» и К. Труайона «Ловчий с собаками». Подтвердите самостоятельно подобранными аргументами, что эти французские художники – реалисты.

Ещё Пушкин говорил, что в России *«нет литературы»*. Разумеется, его слова содержали в себе немалую долю полемического преувеличения. Но по крайней мере в одном отношении они вполне соответствовали действительности: во времена Пушкина в России не было ни одного писателя, которого читала бы вся Европа.

Всё кардинально переменялось к середине XIX в. Сначала общеевропейский интерес к народу, победившему Наполеона; затем отголосок восстания декабристов; потом личность и судьба Пушкина; первые пушкинские, потом – гоголевские произведения, которые стали переводить

на европейские языки. Тексты эти (пускай ещё в не очень точных и удачных переводах) не только не разочаровали читателей Европы, но и породили ещё бóльший интерес к далёкой, малоизвестной, но притягательной России. И наконец захватывающим литературно-философским экспериментом стал для русских писателей художественный метод реализма.

Признанным главой новой так называемой «натуральной школы» был литературный критик **Виссарион Григорьевич Белинский** (1811–1848). Однако реалистическая теория Белинского и его последователей была ещё довольно узка и сильно отставала от сложившейся реалистической практики. А такой последователь Белинского, как **Николай Гаврилович Чернышевский** (1828–1889), в своих *«Очерках гоголевского периода русской литературы»* (они печатались с продолжением в журнале «Современник» в 1855–1856 гг.) заходил так далеко, что Гоголю как основоположнику современного реализма противопоставлял Пушкина как «поэта формы»...

За Пушкина «вступился» Александр Дружинин – критик и редактор журнала «Библиотека для чтения». Поддавшись на теоретическую провокацию Чернышевского, Дружинин закрепил и сформулировал противопоставление двух теорий и практик искусства: «дидактическую» (Гоголь и «натуральная школа») и «артистическую» (Пушкин и «пушкинское направление», поэты – представители «чистого искусства», такие как Тютчев и Фет).

Так уже в середине XIX в. в русской журнальной критике были заложены основы тех дискуссий, которые будут продолжаться ещё и в конце века, в эпоху Чехова и позднего Л. Толстого. А в корне неверное представление о том, что мо-



В. Белинский. Литография с оригинала К. Грубунова



Н. Чернышевский

жет существовать «чистое искусство», «искусство для искусства», или противоположная крайность – что форма художественного произведения может быть чем-то несущественным, второстепенным, – и до сих пор время от времени встречается не только в школьных сочинениях, но и в заявлениях профессиональных писателей, художников и даже критиков.

Однако в 50–60-е годы XIX в. все эти, казалось бы, безобидные споры переросли в настоящую «журнальную войну». Ведь литература, всегда игравшая огромную роль в жизни русского общества, в это время стала главным выразителем новых веяний. Накануне отмены крепостного права – главной и, пожалуй, для всех уже очевидно необходимой реформы – эта роль литературы свелась к роли «трибуны», на которой обсуждались и необходимость других реформ, и то, каким отныне должно быть русское общество, и то, каким должен быть «новый человек» в этом обновлённом обществе.

В прошлом учебном году мы читали произведения, героями которых были так называемые «лишние» люди. Их ум и таланты оказались не востребованы в условиях общественно-политического застоя николаевской России. Разумеется, вдумываясь в перипетии их жизней, мы видели, что общество было далеко не единственным, а быть может и не главным виновником бед этих «лишних» людей. Но в середине XIX в. именно на общественное переустройство возлагали все надежды лучшие умы России. И потому Чернышевский, Добролюбов, Герцен, Гончаров, рассуждая о «лишних» людях русской литературы (от Чацкого до Рудина), больше спорили не по этическим, а по социально-политическим вопросам.

«Реальное», так называемое «гоголевское», направление в 1850-е годы оказывается в центре литературного процесса, объединяя в своих рядах даже тех писателей, которые уже в следующем десятилетии отойдут от идей радикального преобразования общества и отношений между людьми. Именно к концу 1850-х годов, когда правительство Александра II всё ещё медлило с началом реформ, вокруг «Современника» сплотились все лучшие силы русской литературы. В этом журнале, редакция которого во главе с Некрасовым и Чернышевским не скрывала своих революционных настроений, печатались произведения, которые, по мнению их авторов, должны были подготовить общество к «новой жизни». Правда, вскоре выяснилось, что представления об этой жизни и о самих целях литературы у разных авторов «Современника» были разными.



Н. Некрасов



Н. Добролюбов

Поскольку накануне реформ политические интересы революционеров и либералов в основном совпадали, то на какое-то время и в «журнальной войне» наступило затишье. Роль примирителя взял на себя «Русский вестник», который издавал в Москве одарённый журналист, публицист и издатель Михаил Катков.

Гром грянул уже в 1860 г., когда молодой критик «Современника» **Николай Добролюбов** написал рецензию на опубликованную в «Русском вестнике» повесть Тургенева «Накануне». Произошёл раскол в лагере «Современника», который вслед за самим Тургеневым покинули Лев Толстой и другие писатели, не разделявшие радикальных взглядов Добролюбова и Чернышевского.

Как вы помните, вскоре после раскола Тургенев ответил «Современнику» своей новой публикацией в «Русском вестнике» – романом «Отцы и дети», после чего революционно-демократическая критика 60-х годов сочла Тургенева основоположником антинигилистического романа, поскольку именно «Отцами и детьми» начинался длинный ряд произведений-предупреждений об опасности фанатизма и насилия, опубликованных в 60-е и 70-е годы (самые значительные из этого ряда – «Преступление и наказание» и «Бесы» Ф. Достоевского).

Само слово *нигилист* – неологизм 1860-х годов, приписываемый Тургеневу. В словаре Даля – современника этих событий – нигилизм определяется как «безобразное и безнравственное учение, отвергающее всё, чего нельзя оцупать». То, что даже такой сухой, объективно-равнодушный жанр словесности, каким должен быть словарь, включился в «журнальную войну», свидетельствовало о том накале страстей, на фоне которых развивалась русская литература второй половины XIX в.

Вопросы и задания

1. ■ Почему Пушкин говорил, что в России «нет литературы»? Как и почему она «появилась»?
2. ■ Первый русский реалистический роман «Евгений Онегин» его автор называл «свободным», а современный автор такую форму назвал бы «экспериментальной». Вспомните, в чём состоял художественный эксперимент автора «Евгения Онегина» как в смысле формы, так и в смысле содержания произведения.
3. ■ Охарактеризуйте противоборствующие общественно-политические и литературно-эстетические силы, сложившиеся к началу 1860-х годов. В чём состояли основные идеи революционных демократов («Современник»), либералов («Русский вестник») и сторонников идеи «искусства для искусства» («Библиотека для чтения»)?
4. ■ Вспомните и расскажите, какую роль сыграла статья Н. Добролюбова «Когда же придёт настоящий день?» в жизни и творчестве И. Тургенева.
5. ■ Нелёгкий выбор между Добролюбовым и Тургеневым пришёлся на долю главного редактора и издателя «Современника» Н. Некрасова. Вспомните, в чью пользу было его решение и почему.
6. ■ Подготовьте небольшое устное выступление о поэзии Н. Некрасова на основе произведений, прочитанных к урокам внеклассного чтения («Крестьянские дети», «Несжатая полоса», «Саша»).



Отвечая на четвёртый вопрос к предыдущей главе, вы, конечно, учли популярность Добролюбова среди молодых читателей «Современника», составлявших основную массу его подписчиков и покупателей.

Ещё Пушкин заявил: *«Не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать»* – и создал орган для купли-продажи рукописей – тот самый журнал «Современник». Но журнал не имел коммерческого успеха.

Молодой поэт Николай Некрасов, войдя в «кружок» Белинского, был единственным человеком в этом «кружке», понимавшим рыночную цену рукописи. Здесь нужно сказать, что поэт, рано узнавший нищету, вынужден был подрабатывать переводами, газетными фельетонами, бульварными романами и т. п. При первой встрече с Некрасовым «кружок» Белинского, эти юные дарования, боготворившие «неистового Виссариона», скептически отнеслись к его протезе¹. Одна из них, писательница Авдотья Панаева, которая несколько лет спустя стала женой Некрасова, так вспоминала о впечатлениях всего их «кружка» от этого первого знакомства:

По уходе Белинского и Некрасова... перешли и к внешности [Некрасова], подтрунивали над его несветскими манерами, находили, что его литературная деятельность низменна. Некрасов переделывал французские водевили на русские нравы с куплетами для бенефисов плохих актёров, вращался в кругу всякого сброда и сотрудничал в мелких газетах...

На другой день... у Белинского с Боткиным произошёл горячий спор о Некрасове. Когда коснулись низменной литературной деятельности Некрасова, то Белинский на это ответил:

– Эх, господа! Вы вот радуетесь, что проголодались и с аппетитом будете есть вкусный обед, а Некрасов чувствовал боль в желудке от голода, и у него чёрствого куска хлеба не было, чтобы заглушить эту боль!.. Вы все дилетанты в литературе, а я на себе испытал подёнщину... Я дам голову на отсечение, что у Некрасова есть талант и, главное, знание русского народа, непониманием которого мы все отличаемся...

И Белинский оказался прав. Ведь литература буквально спасла от голодной смерти юного Некрасова, а он в начале своего трудового пути был в том возрасте, когда современный юноша ещё учится в старших классах средней школы. Выбирать тот или иной литературный жанр ему не приходилось, но и это послужило к его благу. Ибо, забыв на время о «Мечтах и звуках» (так называлась его первая книга, между прочим, очень слабых стихов), юный поэт познакомился с прозой жизни и освоил прозаические («низменные») жанры. Вот тогда и подлинный смысл поэзии постепенно начал являться ему так, как никому до него ещё не являлся.

Смысл этот поначалу сформировал особую манеру поэтического письма Некрасова – как сформировала её и эстетическая теория Белинского. И лишь однажды, десятилетие спустя, в расцвете поэтической силы и литературной карьеры, Некрасов высказался на эту тему в теоретическом поэтическом послании:

¹ Протезе́ – лицо, находящееся под чьим-либо покровительством.

Праздник жизни – молодости годы –
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени – не был никогда.

Далее в стихотворении «Праздник жизни – молодости годы...» речь идёт о судьбе беззащитного певца, который хотел бы ограничить рифмованными звуками всю свою жизнь.

Для романтической поэзии это и есть идеал поэта. Некрасовский идеал – обычный труд. Свобода, бывшая для романтиков синонимом вдохновения, для Некрасова синоним лени.

Это понимание литературы как обычного труда молодой Некрасов ещё в 1840-е годы привнёс в тот самый «кружок» Белинского, где возрстал русский реализм. Молодой поэт понял: сформировалось новое поколение читателей, способное сохранять стойкий интерес к конкретному литературному явлению или даже направлению. Стало быть, наступила эпоха журналов.

Вспомним снова слова Белинского: «...у Некрасова есть талант и, главное, знание русского народа, непониманием которого мы все отличаемся...». Что конкретно имелось в виду? Прежде всего, конечно, знание крестьянства (в то время – подавляющего большинства населения России), которым писатели-дворяне, выросшие в деревне и на всю жизнь сохранившие с ней связь (Некрасов, Тургенев, Толстой и др.), выгодно отличались от разночинцев.



Г. Мясоедов. Косцы (Страдная пора)

Современник вспоминал, как в 1845 г. Некрасов прочёл Белинскому своё только что написанное стихотворение «**В дороге**»:

У Белинского засверкали глаза, он бросился к Некрасову, обнял его и сказал чуть не со слезами на глазах:

– Да знаете ли вы, что вы поэт – и поэт истинный?

Слово *поэт* в данном случае – не синоним слова *лирик*. «В дороге» – эпическое произведение: новелла, или, как тогда говорили, повесть. Возвзвездя её в эталон «*поэзии истинной*», Белинский создал из стихотворной миниатюры Некрасова тот жанровый канон, которому вскоре последуют многие прозаики, и прежде всего Тургенев в «Записках охотника».

В этой ранней стихотворной миниатюре Некрасова звучат два голоса: образованного барина-седока и тёмного мужика-ямщика. На просьбу барина: «*Разгони чем-нибудь мою скуку!*» – ямщик отвечает бесхитрым рассказом о том, что терзает его самого: о взаимоотношениях с женою Грушей. По мере рассказа слушателю становится ясно: Груша – существо из «образованного» мира, которое по воле злого рока попало в иной, «тёмный» мир, где и гибнет теперь.

Аполлон Григорьев в статье «Стихотворения Н. Некрасова» так говорит о народности этого поэта и народности вообще:

Истинная существенная **сила явлений искусства** вообще и поэзии в особенности заключается в органической связи их с жизнью, с действительностью, которым они служат более или менее осмысленным и отлитым в художественные формы выражением. А так как никакая жизнь, никакая действительность немислимы без своей народной, то есть национальной, оболочки, то проще будет сказать, что сила эта **заключается в органической связи с народностью**.

Иными словами, **народность** – это идейно-художественное качество литературы, прочно связанной с духовными интересами широких кругов общества, с его культурными традициями, с идеалами наиболее демократических слоёв. В 40-е и 50-е годы XIX в. среди наиболее демократических слоёв русского общества оказались молодые дворяне, ориентирующиеся на западноевропейские ценности, такие как Тургенев и Некрасов, отличающиеся прекрасным знанием русского народа – его подавляющего большинства, живущего в деревне.

Хотя некоторые и тогда, и после вздыхали о русской культуре: дескать, надо было ей раз и навсегда признать и принять крестьянские идеалы жизни. Но если крестьянские идеалы жизни уже не способны быть идеалами всего общества? И может ли поэзия дать обществу какой бы то ни было идеал?

Об этом спорят Поэт и Гражданин в одноимённом стихотворении Некрасова, написанном в 1855 г. «*Громи пороки смело*», – призывает Поэта Гражданин. Этим, собственно, всегда занималась так называемая **гражданская лирика** – особый вид лирического рода литературы, предназначенный для прямого выражения поэтом своих общественных взглядов и идеалов.



И. Крамской. Некрасов в период «Последних песен»

Вот, казалось бы, истинный инструмент воспитания новых, современных общественных идеалов и борьбы с теми, кто своекорыстно им противится! Не уход в «чистое искусство», «искусство для искусства», а исполнение долга порядочного человека: *«Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан»*.

Таково требование лирического героя к самому себе. Читая стихотворение, мы понимаем, что раздвоение на Поэта и Гражданина отнюдь не превращает это произведение в драму: оно остаётся лирикой постольку, поскольку спор между Поэтом и Гражданином – это внутренний диалог, а по сути – внутренний монолог лирического героя.

В одном из последних стихотворений Некрасова есть такие замечательные слова:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил – и сердцем я спокоен...

Поэзия для Некрасова была борьбой и познанием. И если борьба не увенчана полным успехом, а познание – полным пониманием, то значит ли это, что они были бессмысленны?..

Вопросы и задания

1. ■ Почему Белинский, негативно оценив первый поэтический сборник Некрасова «Мечты и звуки», познакомившись с ним лично, высоко оценил его самого именно как профессионала и поверил в его большое поэтическое будущее?
2. ■ Как вы думаете, «праздник жизни – молодости годы» лучше «убить под тяжестью труда» или как следует отпраздновать (ведь, как известно, «праздник» – от «праздности»)? Свой ответ обоснуйте примерами из жизни, в том числе из жизни Некрасова.
3. ■ Благодаря каким изменениям в России, происшедшим к середине XIX в., Некрасову и Панаеву удалось то, что за десять лет до них не удалось Пушкину: превратить журнал «Современник» в успешный коммерческий проект?
4. ■ Вспомните или найдите в «Словаре литературоведческих терминов» (см. форзац учебника) определение понятия «лирический герой». Каков лирический герой Некрасова?
5. ■ В «Словаре литературоведческих терминов» (см. форзац учебника) найдите и прочитайте статью «Эстетический идеал». Пользуясь материалом статьи, покажите на примере стихотворения Некрасова «Праздник жизни – молодости годы...», что образ лирического героя может служить одним из средств выражения эстетического идеала.
6. ■ Всегда ли образ лирического героя служит одним из средств выражения эстетического идеала? Можете ли вы привести противоположные примеры из русской и мировой поэзии?
7. ■ В «Словаре литературоведческих терминов» (см. форзац учебника) найдите, прочитайте статью «Народность искусства». Проиллюстрируйте своё понимание народности искусства на примере стихотворения Некрасова «В дороге».
8. ■ Может ли являться признаком народности согласие художника XIX в. с крестьянскими идеалами жизни? Попробуйте отстоять в дискуссии положительный ответ на этот вопрос.
9. ■ В развитых странах XXI в. крестьянство не является большинством населения. Значит ли это, что понятие народности искусства безнадежно устарело?
10. ■ Если вы отрицательно ответили на предыдущий вопрос, то попробуйте объяснить, что, в таком случае, может служить основным признаком народности.

11. ■ Рассмотрите репродукцию картины И. Крамского «Некрасов в период «Последних песен»» на с. 13. Почему художник изобразил поэта с бумагой и пером в руках? Как бы вы сформулировали идею этого художественного полотна? Приведите аргументы, подтверждающие тот факт, что картина является реалистическим произведением.

12. ■ Рассмотрите репродукцию картины Г. Мясоедова «Косцы» («Страдная пора») на с. 12. Составьте по картине устное рассуждение, в котором обоснуйте мысль о том, что это реалистическое произведение, и отметьте, в какой мере ему присущи черты народности. Включите в своё рассуждение цитаты из произведений Некрасова, рекомендованных для внеклассного чтения.

Глава четвёртая

Мир

Испробовав себя как в психологической лирике, так и в гражданской, Некрасов, будучи уже опытным писателем-реалистом, неизбежно должен был обратиться к жанру лиро-эпической поэмы: он попытался создать жанр реалистической эпопеи в стихах.

Эпопея (от греч. *epos* – собрание песен, сказаний) – наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Она берёт начало в мифологии и устном народном творчестве. Как вы помните, в Древней Греции эпопеей называли героический эпос, который существовал в виде двух больших циклов народных сказаний, песен и легенд («Илиада» и «Одиссея»). Эпопея повествовала о важных исторических событиях, легендарных и исторических героях, давала им оценку с коллективной, народной точки зрения и выражала народный взгляд на мироустройство, на столкновение сил природы, племён и народов.

Задуманная Некрасовым эпопея «Кому на Руси жить хорошо» должна была стать коллективным портретом русского народа. Некрасов называл своё незаконченное произведение «*эпопеей современной крестьянской жизни*» и работал над ним (с перерывами на другие большие произведения) более двенадцати лет.

Следующую попытку создать эпопею о жизни русского народа предпринял великий русский писатель **Лев Николаевич Толстой** (1828–1910). Человек разносторонних талантов, могучей силы и неукротимых страстей, он много раз в своей жизни пытался отказаться от литературного творчества как слишком «узкой» деятельности, с присущим ей множеством условностей, ограничивающих (как это часто казалось Льву Николаевичу) свободное самовыражение свободного человека. И всё-таки писательство оставалось главной страстью Толстого. В тридцатилетнем возрасте он считал, что «навсегда» уходит из литературы. Уже были напечатаны и обласканы критикой «Севастопольские рассказы», «Детство», «Отрочество», «Юность»... А их автор уехал в своё имение Ясная Поляна, открыл там школу и всё своё время стал посвящать обучению крестьянских детей.

Однажды он попросил своих одиннадцатилетних учеников самостоятельно написать повесть. Предложил им такой сюжет: мужик пустил в дом старика-нищего, а потом за своё добро его попрекать стал.

– Да её как напишешь? – усомнился Вася Морозов. – Ты сам напиши.



И. Репин. Портрет Л.Н. Толстого

Толстой сел за стол, написал первую страницу, прочитал ребятам, а потом уже записывал только то, что говорили они.

Вскоре после этого урока Толстой вновь вернулся в литературу. Он приступил к главному труду своей жизни – эпопее «Война и мир», решился высказать взгляд самого народа на Россию и её судьбу.

До начала XIX в. даже в пределах Европы о народах, населявших далёкую и загадочную Российскую империю, мало знали – да и, честно сказать, не очень-то стремились знать. Но всё изменилось, когда Наполеон – завоеватель и вершитель судеб всей Европы и, казалось, всего мира – был разбит в России. Впервые за всю новую историю Европы русский народ

не просто заявил о себе, а стал вершителем этой истории, никем не понятым и даже самому себе непонятым.

Но не в том ли всё дело, что люди, выступившие в качестве пытающихся понять, – русские люди! – искусственно отделили себя от русского народа?.. Понять народ – не значит ли прежде всего понять самого себя как частицу этого народа?..

Вот те идеи, с которыми учитель яснополянской школы вернулся в литературу. Собственно, «вернулся» – не вполне точное слово, он ведь и школьные свои впечатления записывал чуть не ежедневно, даже издавал педагогический журнал «Ясная Поляна», где опубликовал статью «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят».

Так вот, если уж *«учиться писать у крестьянских ребят»*, то следует, прежде всего, вообще отказаться от попыток «понять Россию» как нечто отдельное от себя самого. Следует, напротив, удивиться тем людям, которые пытались что-то понять и даже изменить в России «сверху» – и это при том, что именно это поколение русской элиты и было неотъемлемой частью народа, который разбил Наполеона!..

Речь, конечно, шла о поколении декабристов – поколении, к которому было приковано внимание русского общества и, в частности, русских писателей. После амнистии, объявленной декабристам Александром II, многие из них вернулись из Сибири, стали доступны документальные свидетельства. Всё это увлекло и Толстого, обнаружило перед ним исторический нерв интересовавшей его проблемы – проблемы, художественное решение которой, несомненно, не только «тянуло» на эпопею, но и ни в какой иной форме, кроме историко-эпической, и не могло бы состояться.

И Толстой начинает писать роман «Декабристы». Вот как в конце XIX в., ещё при жизни Толстого, известный критик А. Скабичевский в своей

«Истории новейшей русской литературы» описывал процесс постепенного «превращения» романа «Декабристы» в эпопею «Война и мир»:

Стараясь воссоздать время декабристов, он невольно переходил мысленно к предыдущему времени, к прошлому своих героев. Постепенно перед автором раскрывались всё глубже и глубже источники тех явлений, которые он задумывал описать: семья, воспитание, общественные условия избранных им лиц. Наконец он остановился на времени войн с Наполеоном и изобразил его в романе «Война и мир», в конце которого видны уже признаки того возбуждения, которое отразилось в событиях 14 декабря 1825 года.

На первый взгляд, нет абсолютно ничего русского в людях, в тесный круг которых вводит нас Толстой с первых же строк своего романа. На одном из вечеров Анны Павловны Шерер, фрейлины и приближённой императрицы-матери, в июле 1805 года, то есть почти ровно за двадцать лет до предполагаемого (но так и не написанного!) финала, и начинается действие толстовской эпопеи.

Первые, французские, строки книги – это слова, которыми Шерер *«встречает важного и чиновного князя Василия, первого приехавшего на её вечер»*. Они обсуждают свежие новости – военные и дипломатические победы Наполеона в Италии, о которых в то время только и говорила вся Европа.

Но ведь Россия, давно втянутая в войну против наполеоновской Франции и уже успевшая в ходе этой войны потрясти Европу знаменитым переходом суворовских солдат через Альпы, имеет в большой европейской политике свои интересы. Фрейлина русской императрицы с русским князем говорят обо всём этом хотя и по-французски, но с позиции именно этих русских интересов. А их безупречный французский язык и компетентность в европейской политике и оттеняют, и акцентируют чисто русский подход к её проблемам.

Но вот Анна Павловна с присущим ей дипломатическим искусством опытной светской дамы свой разговор с князем как бы незаметно переводит на семью самого князя Василия Курагина. Намекнув о недовольстве в высшем свете поведением его младшего сына-повесы Анатоля, она предлагает своему собеседнику выгодно женить сына на Марии Болконской, дочери старого князя Николая Андреевича Болконского. А брат княжны Марьи князь Андрей Болконский с женою Лизой (её за малый рост и живой, весёлый нрав все называют «маленькой княгиней») через несколько минут появятся в салоне Шерер. И к концу вечера выяснится, что *«Анна Павловна уже успела переговорить с Лизой о сватовстве, которое она затевала между Анатодем и золовкой¹ маленькой княгини»*.

Так с самого начала эпопеи мы попадаем в тесный «мир», где все со всеми в родстве, кумовстве, а в крайнем случае в знакомстве и где всем до всех есть дело. И так уже на первых страницах романа читатель эпопеи знакомится с семьёй Болконских, в которой обманчиво легко узнаётся семья декабриста князя Волконского.

¹ Золóвка – сестра мужа.

Когда первые главы романа появились в «Русском вестнике», родственница автора Л.И. Волконская в своём письме прямо у него спросила, кто такой Андрей Болконский. Толстой ответил так:

Андрей Болконский – никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить... Я постараюсь сказать, кто такой Андрей. В Аустерлицком сражении, которое будет описано, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти.

Это лишь один пример того, как тесно и притом с самого начала переплетаются в эпопее две её составляющие: война и мир. Читателю XXI в. трудно себе представить прежние времена, когда война была способом достижения всех целей и решения всех проблем: не только политических, но и личных.



Д. Шмаринов. Иллюстрации к роману Л. Толстого «Война и мир»

Уже в первой части первого тома обнаруживаются сразу две именно такие личные проблемы, которые не имеют никакого отношения ни к Наполеону, ни к его войнам, ни к политике вообще, но которые, тем не менее, можно решить только на поле брани.

Тридцатилетний князь Андрей Болконский, умный, богатый, именитый, к тому же женатый по любви на женщине, признанной украшением столичных салонов, быстро разочаровывается в своей любви и в браке. Он легко мог бы избежать участия в военных действиях, но стоило ему заикнуться о своём желании участвовать в них, как главнокомандующий Михаил Илларионович Кутузов (реальное историческое лицо – и

так в толстовской эпопее будет всегда: реальные лица и вымышленные персонажи будут участвовать в реальных и вымышленных событиях) тут же берёт его своим первым адъютантом. Князь отвозит беременную жену в имение своего строгого нелюдимого отца (о нём у нас ещё будет повод поговорить) и через несколько дней отправляется на поля сражений.

Второй пример: обнищавшей княгине Друбецкой нужно во что бы то ни стало пристроить двадцатилетнего сына Бориса. У юноши ни копейки за душой, и вся его надежда на воинскую славу, за которой уж непременно должны последовать и карьера, и чин, и хорошее жалованье, и выгодная женитьба. Анна Михайловна Друбецкая специально приезжает на званый вечер Анны Павловны Шерер, чтобы застать там уже известного нам влиятельного князя Василия Курагина. В молодости Анна Михайловна была красавицей, молодой князь Василий ухаживал за ней, да и *«первыми шагами своими в службе он был обязан её отцу»*. И вот в память о прежней дружбе она просит его похлопотать за сына.

Связи в высшем свете работают как часы, а роман Толстого, действие которого, как мы помним, начинается в июле 1805 г., расписан по календарю (все даты, естественно, по старому стилю). 10 августа гвардия выходит маршем из Петербурга в Австро-Венгрию, где готовится военная кампания против Наполеона. А в конце августа по православному календарю день святой великомученицы Наталии – и мы вместе с Анной Михайловной Друбецкой попадаем в Москву, на именины двух Наталий – матери и младшей дочери в семействе графов Ростовых. К тому времени князь Василий уже успел (!) исполнить своё обещание: *о Борисе Друбецком «было доложено государю, и, не в пример другим, он был переведён в гвардии Семёновский полк прапорщиком. Но адъютантом или состоящим при Кутузове Борис так и не был назначен, несмотря на все хлопоты и происки Анны Михайловны»*. Заметим себе на память, потом пригодится: то, что так легко далось Андрею Болконскому, недоступно для Бориса Друбецкого.

Борис должен догнать свой полк по дороге, а пока остаётся в Москве, у тех же дальних родственников Ростовых, с детьми которых он и воспитывался, отнюдь не чувствуя себя «бедным родственником» (каким по существу он был). В этом знатном и богатом, но простом и дружном семействе ум и такт, красота и благородство Бориса заслужили искреннюю дружбу всех членов семьи и первую любовь шестнадцатилетней Наташи.

Маленькая, но печальная подробность: Борис оставлен в Москве «для обмундирования». Обмундирование гвардейского офицера было его личным делом и стоило целое состояние. Князь Друбецкой просто не мог явиться в гвардию не в богатой одежде, сшитой лучшими портными, не имея при этом каких-то особенных мелочей экипировки, которыми он мог бы блеснуть перед другими офицерами, тоже почти сплошь графами да князьями. И дело не в мальчишеском самолюбии – умный Борис с детства привык быть выше этого. Но отсутствие гвардейского блеска с самого начала плохо сказалось бы на карьере. Да и не явишься же, в самом деле, в полк без мундира!

Об этой своей беде искренне поведала княгиня Друбецкая графине Ростовой, подруге молодости:

– Одна моя надежда теперь на графа Кирилла Владимировича Безухова. Ежели он не захочет поддержать своего крестника – ведь он крестил Борю – и

назначить ему что-нибудь на содержание, то все мои хлопоты пропадут: мне не на что будет обмундировать его...

Графиня прослезилась и молча соображала что-то...

И пока Анна Михайловна с Борисом терпят унижения в приёмной лежащего при смерти и без памяти некогда могущественного вельможи и приближённого Екатерины II графа Безухова, графиня Ростова успевает побеседовать с мужем о необходимой лично ей (причём она не говорит зачем) крупной сумме. Этот совершенно замечательный разговор в 14-й главе первой части первого тома – пример того полного доверия между мужем и женою, без которого брак и семья представляются автору «Войны и мира» делом бессмысленным и безнадежным. Ещё великолепнее конец главы – встреча подруг после возвращения Друбецких ни с чем от Безухова:

– Ах, в каком он ужасном положении! Его узнать нельзя, он так плох, так плох; я минутку побыла и двух слов не сказала...

– Annette, ради Бога, не откажи мне, – сказала вдруг графиня, краснея, что так странно было при её немолодом, худом и важном лице, доставая из-под платка деньги.

Анна Михайловна мгновенно поняла, в чём дело, и уж нагнулась, чтобы в должную минуту ловко обнять графиню.

– Вот Борису от меня, на шитьё мундира...

Анна Михайловна уж обнимала её и плакала. Графиня плакала тоже. Плакали они о том, что они дружны; и о том, что они добры; и о том, что они, подружки молодости, заняты таким низким предметом – деньгами; и о том, что молодость их прошла... Но слёзы обеих были приятны.



Уже на заре кинематографа было сделано несколько попыток экранизировать роман «Война и мир». Наиболее успешной экранизацией стал фильм режиссёра С. Бондарчука. Киногруппа работала над картиной несколько лет. Премьера последней, четвёртой серии фильма состоялась в конце 1967 года. В ролях были заняты как маститые актёры, так и дебютанты: В. Тихонов (Андрей Болконский), О. Табаков (Николай Ростов), Л. Савельева (Наташа Ростова), О. Ефремов (Долохов), Н. Трофимов (капитан Тушин), В. Лановой (Анатолий Курагин) и другие.

Интересно, что центральную панораму Бородинского сражения начали снимать 23 августа 1963 года – в день 151-й годовщины этой битвы. В массовке принимало участие около 15 тысяч человек.

Первые две серии фильма получили Главный приз Московского кинофестиваля 1965 года, а в 1968 году фильм «Война и мир» получил премию «Оскар» Американской киноакадемии как лучший фильм на иностранном языке.

В 2000 году фильм полностью восстановлен и записан на цифровые носители.

Итак, что же русского в людях, в тесный «великосветский» круг которых вводит нас автор с первых же строк своего романа-эпопеи? И насколько их вообще можно считать представителями русского народа?

Но прежде всего заметим, что Толстой параллельно с Некрасовым и даже раньше его (с середины 1860-х) развивает национальную эпическую

традицию: народ – не пассивная жертва своей собственной истории; он сам творит свою историю и в процессе своего исторического становления усваивает и хранит некие ценности. Именно они лежат в основе и бытовых традиций народа, и его высокой культуры. Именно ради них люди борются за свою национальную независимость, противясь навязыванию чуждых ценностей.

Две русские женщины – графиня Ростова и княгиня Друбецкая – очень удивились бы, если бы им сказали, что их слёзы посвящены столь высоким материям, как русский народ, национальная культура и национальная независимость. Но когда они плачут «о том, что они, подруги молодости, заняты таким низким предметом – деньгами», они по сути дела ярко и страстно утверждают приоритет своих национальных ценностей.

Или вот ещё один пример: граф и графиня Ростова и их приказчик Митенька. Графиня графу говорит: «Мне денег нужно». Муж безропотно тянется к бумажнику, но жена останавливает его: «Мне много надо, граф, мне пятьсот рублей надо» (в начале позапрошлого столетия это составляло годовой доход небольшого, но успешного помещичьего хозяйства; у Ростовых оно и успешное, и большое). Граф зовёт приказчика: «Принеси ты мне... – Он задумался. – Да, семьсот рублей, да. Да смотри, таких рваных и грязных, как тот раз, не приноси, а хороших, для графини». Тот было замаялся: дескать, нет денег под рукой. Но «заметив, как граф уже начал тяжело и часто дышать, что всегда было признаком начинающегося гнева», быстро прибавил:

- Я было и запамятовал... Сию минуту прикажете доставить?
- Да, да, то-то, принеси. Вот графине отдай.
- Экое золото у меня этот Митенька, – прибавил граф, улыбаясь, когда молодой человек вышел. – Нет того, чтобы нельзя. Я же этого терпеть не могу. Всё можно.



Кадры из фильма С. Бондарчука «Война и мир». Наташа Ростова – Л. Савельева, князь Андрей Болконский – В. Тихонов

Конечно, у опытного читателя может возникнуть подозрение, что Митенька – вор и что хозяева именно потому никогда не знают у него в деньгах отказа, что никогда не спрашивают в них отчёта. Зато они не заняты «таким низким предметом – деньгами».

Итак, можно ли сказать, что графы Ростовы зависят от денег и, соответственно, от Митеньки? И возможно ли даже себе вообразить, чтобы они, подобно каким-нибудь бальзаковским графам де Ресто (случайно

ли совпадение титула и созвучие фамилии у Толстого?), впали в зависимость от какого-нибудь Гобсека? Это стало бы возможно лишь при одном условии: если бы Россия впадала в зависимость от Франции.

Вопросы и задания

1. ■ Какие события, происшедшие в первой части первого тома «Войны и мира», и какие важные действующие лица не упомянуты в прочитанной вами главе учебника?
2. ■ Как в первой части первого тома ощущается приближающееся дыхание войны?
3. ■ Докажите на конкретных примерах, что для некоторых героев Толстого (как вымышленных, так и исторических лиц, выведенных под их подлинными именами) война является способом достижения всех целей и решения всех проблем: не только политических, но и личных.
4. ■ Как показана в первой части первого тома семья Ростовых? Каково авторское отношение к этой семье и с помощью каких художественных средств оно выражено?
5. ■ Рассмотрите иллюстрации Д. Шмаринова к роману Л. Толстого «Война и мир» (с. 18). Как вы думаете, художник стремится максимально точно передать видение писателя или воссоздаёт образы героев романа такими, какими представляет их сам?

Глава пятая

Война



Пушка времён обороны Севастополя

Как мы помним из начала толстовской эпопеи, молодой граф Николай Ростов, студент, оказался на войне случайно. *«Вот его друг Борис произведён в офицеры, и он из дружбы не хочет отставать от него; бросает и университет, и меня, старика; идёт в военную службу...»*, – говорит о Николае старый граф Ростов.

И, как мы помним, молодой граф Лев Николаевич Толстой, недоучившийся студент, тоже оказался на войне случайно: брат Николай, офицер, предложил сопровождать его в действующую армию на Кавказ. В начале лета 1851 г. Лев Толстой вступает в армию волонтером.

К тому времени война с чеченцами, тайно вооружаемыми Турцией и Англией, приняла серьёзный размах, в ней всё чаще применялась артиллерия. Артиллерийских же офицеров – людей, знакомых хотя бы с началами математики, – в русской армии на Кавказе остро недоставало. Но Толстой легко сдаёт экзамен на артиллериста: вкус к математике в пору обучения в Казанском университете ему успел привить сам ректор Николай Иванович Лобачевский¹. Он не

¹ *Лобачевский Н.И.* (1792–1859) – русский математик, создатель неевклидовой геометрии, ректор Казанского университета, автор трудов по алгебре, математическому анализу, теории вероятностей, механике, физике, астрономии.

хотел отпускать талантливого студента и говорил ему: «*Было бы очень печально, если бы ваши выдающиеся способности не нашли применения*». Но в 23 года умение точно наводить артиллерийское орудие Толстой считал вполне достойным применением своих способностей.

В 1853 г. началась так называемая Крымская война. На юго-западных границах Российской империи русские войска отражали атаки объединённых военных сил Англии, Франции и Турции. И молодой артиллерийский офицер Лев Толстой тоже пожелал быть там: как он сам объяснял впоследствии, «из патриотизма».

В начале Крымской войны Толстой добился перевода в Севастополь и был зачислен в 3-ю лёгкую батарею 14-й артиллерийской полевой бригады. В ночь с 10 на 11 марта он принял участие в ночной вылазке под командованием генерала С.А. Хрулёва, после чего записал в своём дневнике, что рад был оказаться в числе участ-

ников этой военной операции. Наконец, в начале апреля 1855 г., три орудия, которыми командовал Толстой, были переведены на Четвёртый бастион. Здесь пробыл он полтора месяца, проявив себя человеком выдержанным и храбрым, за что был представлен к очередному званию поручика и награждён орденом Св. Анны 4-й степени с надписью «За храбрость». Толстой оставался в Севастополе до конца обороны и принял участие в отражении последнего штурма. Таков был собственный боевой опыт автора «Войны и мира», так что граф Толстой с полным знанием дела писал не только про великосветские салоны, но и про войну.

Ещё в Севастополе двадцатипятилетний писатель создаёт повествовательный цикл, позднее названный «Севастопольскими рассказами»: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе 1855 года» (последний дописывался в конце того же года уже в Петербурге). «Севастопольские рассказы» прежде всего интересны тем, что в них – по сути, впервые в мировой литературе – война показана не как красивый вдохновенный подвиг, а как тяжёлая, грязная, порой невыносимая работа простых солдат и офицеров: она-то и есть подвиг! Впрочем, новаторство молодого писателя мало кто тогда оценил, да и писателем мало кто считал – так, военный корреспондент: что видел, о том и отрапортовал...

Сражений 1805–1812 гг. Толстой видеть не мог. Но метод их изображения в эпопее «Война и мир» у него остался тот же. Как оказалось, этот метод и есть **реализм**, который теперь не только подступил к самому неприступному бастиону романтизма – военно-героическому и патриотическому, но и с лёгкостью его взял. Взял, по сути дела, ещё в Севастополе. Но важнее всего то, что и сам Толстой именно в Севастополе пережил колоссальную эволюцию и как человек, и как писатель. И к тому времени, когда в июньской книжке Некрасовского «Современника» за 1855 год был напечатан «Севастополь в декабре месяце», его автор уже написал «Севастополь в мае», выдержанный совершенно в других тонах.



Памятник
Л. Толстому, 4-й бастион,
Севастополь

В первом рассказе, написанном по первым севастопольским впечатлениям, при всей его правдивости, много ура-патриотических иллюзий, которым были ещё подвержены и сам молодой автор, и армия, и всё общество. Тургенев, прочитав «статью» Толстого, так и писал Панаеву: *«Я прослезился, читая её, и кричал: ура!..»*. Но получив от автора второй рассказ, Некрасов писал тому же Тургеневу: *«Толстой прислал статью о Севастополе – но эта статья исполнена такой трезвой и глубокой правды, что нечего и думать её печатать...»*.

Однако читатели «Современника» (а его читала вся мыслящая Россия), уже обещавшего продолжение толстовских репортажей с места событий Крымской войны, с нетерпением ожидали этой *«трезвой и глубокой правды»*. Понимая это, Некрасов всё же рискнул подать рассказ в цензуру и о том, как «поправил» его председатель Петербургского цензурного комитета Мусин-Пушкин, с негодованием известил автора:

Возмутительное безобразие, в которое приведена Ваша статья, испортило во мне последнюю кровь... Труд-то Ваш, конечно, не пропадёт... Он всегда будет свидетельствовать о силе, сохранившей способность к такой глубокой и трезвой правде, среди обстоятельств, в которых не всякий бы сохранился...

Чем же так поразил редактора и взбесил цензора «Севастополь в мае»?

Именно в этом рассказе Толстой прямо высказал тот взгляд на сущность войны, который затем насквозь пронизает и эпопею «Война и мир», хотя и станет в ней сложнее, «обрастёт» многими философскими, психологическими и даже политическими подробностями. Именно здравое, непредвзятое толстовское отношение к **любой** войне как преступлению против человечества впоследствии окажет колоссальное влияние на мировую литературу XX века – века двух мировых войн, которые вместе унесли жизни миллионов. И самое поразительное, что ещё в середине предыдущего столетия в осаждённом Севастополе двадцатипятилетний русский офицер всё это уже и видел, и предвидел, и даже заранее объяснил:

Я люблю, когда называют извергом какого-нибудь завоевателя, для своего честолюбия губящего миллионы. Да спросите по совести прапорщика Петрушова и подпоручика Антонова и т.д., всякий из них маленький Наполеон, маленький изверг и сейчас готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звёздочку или треть жалованья.

Судите теперь сами, могла ли цензура в самый разгар Крымской войны, среди отчаянных призывов к героизму и патриотизму, пропустить подобные выводы автора «Севастополя в мае». Весь рассказ состоит из подобных наблюдений (севастопольский быт офицеров, их амбиции, честолюбие, страхи, надежды) и подобных выводов. В центре повествования четыре персонажа-офицера, один из них гибнет во время кровопролитного сражения на бастионе в ночь с 10 на 11 мая, в котором и сам Толстой принимал участие и которое он описывает не только изнутри боя, но изнутри сознания человека в бою... О своих же героях он так говорит в самом конце рассказа:

Ни Калугин с своей блестящей храбростью... и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший

«на брани за веру, престол и отечество», ни Михайлов с своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест – ребёнок без твёрдых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями повести.

Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда.

Все четыре описанных здесь типа персонажей и ещё многие другие встретятся нам в эпопее «Война и мир». Однако «Севастополь в мае» на самом деле не даёт читателю той **полной** правды о человеке на войне, того **синтеза** о нём, для достижения которого написан затем «Севастополь в августе 1855 года». Вот он, этот синтез: *«На дне души каждого лежит та благородная искра, которая сделает из него героя; но искра эта устает гореть ярко, – придёт роковая минута, она вспыхнет пламенем и осветит великие дела».*



Ф. Рубо. Панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.»

В центре повествования в последнем рассказе севастопольского цикла – братья-офицеры Козельцовы. Старший, Михаил, возвращается в Севастополь после ранения. Младший, Володя, едет туда же сразу по окончании учёбы. Вот как он представляет себе войну, на которую отправляется:

Французы бросятся на брата. Я подбегу, убью одного француза, другого и спасу брата... Только брата убьют пулей подле меня. Я остановлюсь на минутку, посмотрю на него этак грустно, поднимусь и закричу: «За мной, отмстим! Я любил брата больше всего на свете, – я скажу, – и потерял его. Отмстим, уничтожим врагов или все умрём тут!» Все закричат, бросятся за мной. Тут всё войско французское выйдет, – сам Пелиссье¹. Мы всех перебьём...».

Володя Козельцов, неопытный молодой офицер, в свой первый штурм бастиона (оказавшийся для Севастополя последним) так и не успел ничего понять, расстрелянный в упор французами, захватившими его батарею. Читателя рассказа потрясает это мгновенное превращение юного существа с его мечтами и чувствами – во *«что-то в шинели, ничком лежавшее на том месте, где стоял Володя».*

А ведь за миг до этого мы ясно видели всю картину спонтанного боя глазами именно ошеломлённого Володи:

С секунду Володя стоял как окаменелый и не верил глазам своим. Когда он опомнился и оглянулся, впереди его были на бруствере синие мундиры...

¹ Главнокомандующий французской армией.

Тут читатель поневоле переводит «глаза» своего воображения на бруствер и на синие французские мундиры. А когда мгновение спустя его мысленный взор возвращается на то место, где стоял Володя, то в суматохе боя этот взор замечает теперь лишь *«что-то в шинели»*, лежащее ничком. Насколько героической была эта и десятки тысяч других смертей?.. Насколько они были или не были бессмысленны?.. Вот вопросы, на которые нужно дать ответы автору – и размышляющему вместе с ним читателю.

Не так-то просто разглядеть ту *«благородную искру»*, когда *«придёт роковая минута»* и из любого обычного человека сделает героя. Как отличить её, эту «искру», от карьеризма, амбиций, стадного чувства? Вот, по сути, самый главный вопрос о человеке на войне. Но раз заявив о том, что его главный герой тот, кто *«всегда был, есть и будет прекрасен, – правда»*, автор «Севастопольских рассказов» тем самым взял на себя ответственность решить и этот, самый главный, вопрос.

Стыд и чувство чести – побудительные мотивы героизма Михаила Козельцова: *«Мысль, что его могут принять за труса, не хотевшего выйти к роте в критическую минуту, поразила его ужасно»*. Некоторые офицеры, видимо, уже бежали, и солдаты, оставшиеся без командиров, тоже разбегаются кто куда. Козельцов нашёл свою роту, под градом пуль *«прижавшуюся к стенке»*, и, *«желая возбудить себя жестом, выхватил свою маленькую железную тупую сабелку и закричал: “Вперёд, ребята! Ура-а!”»*.

...Человек пятьдесят солдат с криками побежало за ним... Козельцов был уверен, что его убьют; это-то и придавало ему храбрости.

Смертельно раненого Козельцова приносят в госпиталь, где врач, лишь взглянув на него, сразу передаёт его священнику, который поспешно читает над ним молитву.

– Что, выбиты французы везде? – спросил он у священника.

– Везде победа за нами осталась, – отвечал священник... скрывая от раненого, чтобы не огорчить его, то, что на Малаховом кургане уже развевалось французское знамя.

– Слава Богу, слава Богу, – проговорил раненый, не чувствуя, как слёзы текли по его щекам, и испытывая невыразимый восторг сознания того, что он сделал геройское дело.

Мысль о брате мелькнула на мгновенье в его голове. «Дай Бог ему такого же счастья», – подумал он.

В рассказе «Севастополь в мае» погибший в бою персонаж по фамилии Праскухин буквально в последнюю секунду своей жизни переживает *«целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний»*. И этот «мир» перед лицом смерти точно так же, как при жизни, не разложен по полочкам. Мысль о двенадцати рублях, которые герой остался должен товарищу по полку; цыганский мотив, который он пел накануне вечером; женщина, которую он любил, – всё это в последний раз мелькнуло и угасло: он *«...уже больше не видел, не слышал, не думал и не чувствовал»*.

В 1856 г. «Севастопольские рассказы» вышли отдельной книгой под названием «Военные рассказы графа Л.Н. Толстого». В ней автору удалось восстановить многие из мест, которые в журнальной публикации были изъяты цензурой. Теперь читатели и критика поразились уже не столько даже суровой правде войны, сколько цельности, художест-

венности самого произведения молодого писателя. Так например, Николай Чернышевский, процитировав целую страницу описания смерти Праскухина, в связи с этим толстовским эпизодом ввёл в широкий литературоведческий обиход до сих пор популярное понятие о **внутреннем монологе** – последовательном художественном изображении таких мыслей и чувств персонажа, которые в реальной жизни мы в другом человеке узнать не можем, ибо они не предназначены для других людей. Чернышевский писал:

Это изображение внутреннего монолога надобно, без преувеличения, назвать удивительным. Ни у кого другого из наших писателей не найдёте вы психических сцен, подмеченных с этой точки зрения. И, по нашему мнению, та сторона таланта графа Толстого, которая даёт ему возможность уловлять эти психические монологи, составляет в его таланте особенную, только ему свойственную силу.

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите о военном опыте Л. Толстого и о его репортажах с места событий Крымской войны. Могли ли «Севастопольские рассказы» быть написаны человеком, не участвовавшим в обороне Севастополя? Могли ли «военные» части эпопеи «Война и мир» быть написаны писателем, которому не довелось побывать в бою? Свой ответ подтвердите конкретными примерами из произведений Л. Толстого.

2. ■ *«Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда»* – так заканчивается один из «Севастопольских рассказов». Почему же с тех самых пор правду о войне часто называют «суровой»?

3. ■ Отношение автора «Севастопольских рассказов» к любой войне как преступлению против человечества претерпело некоторые изменения в ходе его работы над эпопеей «Война и мир». Как вы думаете, каков был характер этих изменений и почему они произошли?

4. ■ Что такое внутренний монолог? Приведите примеры внутренних монологов в произведениях Толстого.

5. ■ Как отнеслись к военным рассказам Толстого главный редактор журнала «Современник» Некрасов и его главный идеолог Чернышевский? Перечитайте слова Чернышевского о таланте Толстого и *«особенной, только ему свойственной силе»*. Как вы думаете, помогла ли эта характеристика Толстому в совершенствовании собственного таланта? Какую роль может и должна играть литературная критика по отношению к литературе?

6. ■ Рассмотрите иллюстрацию на с. 25. Довелось ли вам видеть сева­стопольскую панораму? Поделитесь своими впечатлениями в классе.

Глава шестая

«Привлекательнее красоты»

А теперь вернёмся к персонажам эпопеи «Война и мир», оставленным нами в канун их первых боёв в наполеоновских войнах. Этим боям посвящена вторая – «военная», а также третья (наполовину «мирная» и наполовину «военная») части первого тома.



П. Деларош. Наполеон

Полгода в гусарском полку изменили Николая Ростова. Побывав в боях, он понял ценность жизни, дружбы, офицерской чести и взаимовыручки.

Тем временем друг детства, отрочества и юности Николая Борис Друбецкой служит в гвардии, которую командование особенно бережёт и в мелких стычках с противником не использует. И так без мелких и без крупных боёв Борис на войне по сути занимается тем же, чем он занимался бы и в мирной жизни: заводит нужные знакомства.

По случайному совпадению самое нужное знакомство Бориса с кутузовским адъютантом Андреем Болконским происходит в присутствии Николая. Друзья, встретившиеся после полугодовой разлуки, сразу обнаружили несовпадение своих новых ценностей. А тут ещё этот блестящий адъютант, с которым юный гусар сразу же повздорил – и только благодаря холодной выдержке князя Андрея обошлось без дуэли.

Борис же не преминул воспользоваться знакомством с Болконским. Вот он уже в приёмной Кутузова, где князь Андрей преподал ему, в сущности, антиобщественный и безнравственный урок «неписаной субординации». Бросив важного генерала, умолявшего адъютанта командующего выслушать его, он *«с весёлой улыбкой»* обратился к Борису:

Больше чем когда-нибудь Борис решил служить впредь не по той писанной в уставе, а по этой неписаной субординации. Он теперь чувствовал, что только вследствие того, что он был рекомендован князю Андрею, он уже стал сразу выше генерала, который в других случаях, во фронте, мог уничтожить его, гвардейского прапорщика.

Что же касается самого князя Андрея, то он всегда особенно оживлялся, когда ему приходилось руководить молодым человеком и помогать ему добиться успеха в свете. *«Под предлогом этой помощи другому, которую он по гордости никогда бы не принял для себя, он находился вблизи той среды, которая давала успех и которая притягивала его к себе».*

Впрочем, в первой, «мирной», части эпопеи читатель уже встречался с этим качеством Андрея Болконского. Там он тоже старался «руководить» поступками Пьера Безухова, недавно вернувшегося из-за границы, где прошли его отрочество и начало юности.

В третьей части первого тома мы видим, как Пьер, оставшись без руководства опытного старшего друга, попался в сети своего коварного родственника князя Василия Курагина (того самого, по протекции которого Борис Друбецкой попал в гвардию). Не сумев своими происками лишить Пьера Безухова огромного наследства (разумеется, в свою пользу), князь Василий теперь решает подступить к нему с другой стороны и оказывается первым в гонке отцов дочерей «на выданье» за выгодным женихом. Сам не понимая зачем и как, Пьер делает предложение испорченной и пустой светской красавице Элен Курагиной.

Менее преуспел князь Василий с женитьбой сына Анатоля – той самой, разговорами о которой, как мы помним, ещё в самом начале романа

сопровождался вечер у Анны Павловны Шерер. Напросившись вместе с сыном в гости к старому князю Болконскому под благовидным предлогом, князь Василий рассыпается в комплиментах княжне Марье Болконской и спешит познакомить с ней красавца-сердцеда Анатоля, который сразу же производит сильное впечатление на неопытную девушку.

Из первой части романа внимательному читателю не могли не запомниться её глаза: *«Глаза княжны, большие, глубокие и лучистые (как будто лучи тёплого света иногда снопами выходили из них), были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты»*. Анатоль, однако, не из тех мужчин, которые смотрят женщинам в глаза и интересуются тем, что *«привлекательнее красоты»*. Он сразу занялся смазливой компаньонкой княжны Марьи, француженкой мадемуазель Бурьен, что не укрылось от зоркого взгляда старого князя Болконского: *«Он тебя возьмёт с приданым да кстати захватит mademoiselle Bourienne. Та будет женой, а ты...»*. Выйдя от отца, княжна Марья застаёт в зимнем саду свою компаньонку в объятиях Анатоля. Так сорвалось выгодное для светского повесы сватовство.

Но вот наступает время знаменитого сражения при Аустерлице, описание которого, как мы помним, было задумано Толстым изначально и в котором, как мы тоже помним, ему *«нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек»*. «Блестящий» не в том смысле, что Анатоль Курагин: не внешней красотой и привлекательностью, не успехом у женщин, не светскими скандалами. Скорее в смысле храбрости, независимости, образования, ума, рано начатой блестящей карьеры, уважения сильных мира сего...



А. Николаев. Иллюстрация к роману Л. Толстого «Война и мир». Князь Андрей в битве при Аустерлице

Изменив первоначальный замысел и не «убив», а только «сильно ранив» князя Андрея при Аустерлице, автор эпопеи заставил уважать своего героя даже императора Наполеона. Если бы князю Андрею, когда он отправлялся на войну, кто-нибудь сказал, что в решающем сражении

именно он остановит позорно бегущий от французов русский полк; что, упав с полковым знаменем в руках, он заслужит высшей похвалы самого Наполеона, – то тридцатилетний русский офицер, буквально боготворивший своего ровесника – французского императора, был бы, наверное, самым счастливым человеком на свете. Однако в самый момент своего тяжёлого ранения, поверженный пулей, князь Андрей, быть может, впервые в жизни увидел небо:

Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались... совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!

Дважды восхищается им Наполеон – и оба раза это не производит на нашего героя ни малейшего впечатления, настолько перевернулись теперь все его представления о мире, о войне, о мироздании в целом. Французские солдаты, поражённые ласковым обхождением своего императора с раненым спешат вернуть русскому офицеру, украденный золотой образок, подаренный ему сестрой.

Хорошо бы это было, – подумал князь Андрей, взглянув на этот образок, который с таким чувством и благоговением навесила на него сестра, – хорошо бы это было, ежели бы всё было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье. Как хорошо бы было знать, где искать помощи в этой жизни и чего ждать после неё там, за гробом! Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: Господи, помилуй меня!.. Но кому я скажу это? Или сила – неопределённая, непостижимая, к которой я не только не могу обращаться, но которой не могу выразить словами, – великое всё или ничего, – говорил он сам себе, – или это тот Бог, который вот здесь защит, в этой ладанке, княжной Марьей? Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнее!

Таков итог первого тома эпопеи. Жажда «любви земной», остро почувствованная княжной Марьей в момент горе-сватовства Анатоля, заставляет её мучиться сознанием своей некрасивости, а вдумчивого читателя – вспомнить и задуматься о том, что «привлекательнее красоты». И точно так же «красота подвига» её брата, восклицание Наполеона «Voilà une belle mort!»¹ – всё меркнет на грани жизни и смерти пред тем, что «привлекательнее» этой внешней красоты, пред сознанием ничтожества всего того, что «понятно», и «величия чего-то непонятного, но важнее».

Вопросы и задания

1. ■ Какие события, происшедшие во второй и третьей частях первого тома «Войны и мира», и какие важные действующие лица не упомянуты в прочитанной вами главе учебника?
2. ■ Как во второй («военной») части первого тома продолжается развитие всех важнейших характеров и сюжетных линий, намеченных в первой («мирной») части?

¹ «Вот красивая смерть!» (франц.)

3. ■ Докажите на конкретных примерах, что в поведении некоторых героев Толстого на протяжении всей второй («военной») части первого тома ничего не меняется, как не меняются их желания и цели.

4. ■ Кого из героев Толстого сильно изменило уже первое участие в боях? Изменила ли его война к лучшему? Если да, то было ли развитие лучших качеств этого персонажа неожиданным – или оно было заложено в нём его прежней жизнью, семьёй, воспитанием?

5. ■ Расскажите о семье Болконских. Каково авторское отношение к этой семье и с помощью каких художественных средств оно выражено?

6. ■ Сравните семьи Курагиных, Ростовых и Болконских. Каким образом, с точки зрения Толстого, семья влияет на формирование жизненных ценностей человека?

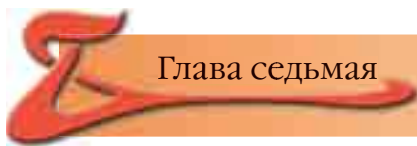
7. ■ Как вы думаете, почему князь Андрей Болконский, выжив после тяжёлого ранения, остался равнодушен к похвале Наполеона его «красивой смерти»?

8. ■ Как вы думаете, действительно ли некрасива княжна Марья Болконская? Свой ответ тщательно аргументируйте с помощью текста.

9. ■ В чём состоит сложность толстовских понятий об «истине» и «красоте»? Что, с точки зрения Толстого, «привлекательнее красоты» и «важнее понятного»?

10. ■ Рассмотрите репродукцию картины французского художника П. Делароша «Наполеон» (с. 28). Как вы думаете, на полотне изображён полководец, торжествующий победу или задумавшийся о возможности поражения? Аргументируйте свою точку зрения.

11. ■ Рассмотрите иллюстрацию художника А. Николаева к роману Л. Толстого «Война и мир» (с. 29). Найдите в тексте романа отрывок, полностью соответствующий изображению. Как художник передал духовный подъём князя Андрея?



Глава седьмая

«Мысль семейная» и «мысль народная»

«Это действительно неслыханное явление – эпопея в современных формах искусства», – писал о «Войне и мире» современник, друг и один из самых вдумчивых критиков Толстого Николай Страхов.

«Война и мир» была бы явлением не только неслыханным, но и невозможным, если бы у Толстого не было своего собственного понимания сущности древней эпопеи – прежнего, «классического» отношения к истории. Равно как и понимания невозможности, неискренности, бессмысленности такого отношения к истории со стороны людей XIX столетия. *«Древние, – пишет автор «Войны и мира», – оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы всё ещё не можем привыкнуть к тому, что для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла».*

Подобными теоретическими рассуждениями наполнены второй, третий и особенно четвёртый тома четырёхтомной толстовской эпопеи – в отличие от первого её тома, где автор ещё не решался отвлекать читателя от хода действия философскими отступлениями. Но и само действие уже со второго тома, по сравнению с первым, по выражению современного нам литературоведа Сергея Бочарова,

...очень несосредоточенно и несобранно. Оно расходится в разные стороны, развивается параллельными линиями; связь внутренняя, составляющая «основу сцепления», заключается в *ситуации*, основной

ситуации человеческой жизни, которую вскрывает Толстой в самых разных её проявлениях.

С. Бочаров определяет её как *«ситуацию кризиса», «распадения прежних условий жизни»*. Воспользовавшись этим определением, мы ясно увидим, что развитие всей человеческой жизни, как считает Толстой, жизни как отдельного человека, так и человечества в целом, происходит именно путём постоянного преодоления подобных *«ситуаций кризиса»*: *«Существует, по Толстому, единая жизнь людей, её простое и общее содержание, коренная для неё ситуация, которая может раскрыться так же глубоко в событии бытовом и семейном, как и в событии, которое называется историческим»*.

От чего же зависит поведение человека в *«коренной ситуации»*, в *«ситуации кризиса»*? Толстой, чьи обобщения основаны на многолетнем пристальном наблюдении за людьми разных поколений и сословий, в мирной обстановке и на войне, в конце концов приходит к выводу, в общем, далеко не новому, но по-новому и глубоко художественно обоснованному. Это вывод о роли семьи и семейного воспитания, *«мысль семейная»*, как впоследствии он сам её называл: в самые сложные и решительные моменты своей жизни человек, в конце концов, подсознательно, выбирает путь своих родителей, стереотипы поведения своей семьи.



Иллюстрации Д. Шмаринова и К. Рудакова к роману Л. Толстого «Война и мир»

Даже Пьер Безухов, незаконный сын своего властного и могущественного отца, видного екатерининского вельможи, отца, которого он мало в своей жизни видел, воспитываясь вдали от него за границей, – в первой же в своей жизни *«ситуации кризиса»*, причём явно против собственной воли, ведёт себя так, как повёл бы себя его отец. Но именно такое, «естественное» для него поведение неожиданно приводит к освобождению от всякой двусмысленности и лжи! Как ни старается Пьер взять себя в

руки в момент решительного объяснения с женой своей Элен, любовника которой Фёдора Долохова он только что ранил на дуэли (и из-за этого, между прочим, он, Пьер, мучится, страдает, кается), но, однако ж, из его стараний ничего не выходит. Толстой мастерски описывает это физическое и психическое состояние Пьера, эту бешеную, «отцовскую» энергию, которая ищет – и в конце концов находит себе выход:

Он физически страдал в эту минуту: грудь его стесняло, и он не мог дышать. Он знал, что ему надо что-то сделать, чтобы прекратить это страдание, но то, что он хотел сделать, было слишком страшно.

– Нам лучше расстаться, – проговорил он прерывисто.

– Расстаться, извольте, только ежели вы дадите мне состояние, – сказала Элен. – Расстаться, вот чем испугали!

Пьер вскочил с дивана и, шатаясь, бросился к ней.

– Я тебя убью! – закричал он и, схватив со стола мраморную доску с неизвестной ещё ему силой, сделал шаг к ней и замахнулся на неё.

Лицо Элен сделалось страшно; она взвизгнула и отскочила от него. Порода отца сказалась в нём. Пьер почувствовал увлечение и прелесть бешенства.

«Порода отца сказалась» и в Элен, и в её брате Анатоле Курагине. Князь Василий Курагин, холодный интриган и карьерист, совершенно сознательно воспитал таких же точно детей, как он сам. «О, подлая, бессердечная порода!» – говорит Пьер обо всех Курагиных.

А вот Фёдор Долохов, любовник Элен и друг Анатоля, всех удивил, и как раз в развязке эпизода неудачной для него дуэли с Пьером. «Она не перенесёт этого. Она не перенесёт», – причитает раненый Долохов, так что читатель в первую секунду может подумать, что незадачливый дуэлянт говорит о своей любовнице, муж которой ранил его на дуэли. Однако всё быстро и неожиданно проясняется:

– Кто? – спросил Ростов.

– Мать моя. Моя мать, мой ангел, мой обожаемый ангел, мать. – И Долохов заплакал, сжимая руку Ростова.

...Долохов, этот буян, бретёр Долохов, жил в Москве с старушкой-матерью и горбатой сестрой и был самый нежный сын и брат.

Но этим-то как раз всё и объясняется – объясняется «социальным неблагополучием» семьи, желанием красавца Долохова «взять от жизни всё»: и за себя, и за обделённую судьбой сестру, и за страдающую за них обоих мать, а заодно показать этим счастливицам-аристократам, чего на самом деле они стоят. Спустя несколько дней выздоровевший Долохов и «показал», и «отблагодарил» Николая Ростова, который заботился о нём, успокаивал его мать. Долохов, хладнокровно воспользовавшись безумным азартом молодого гусара и неопытного игрока, выиграл у него в карты 43 тысячи. А до этого он подобным же образом «отблагодарил» Пьера Безухова, давшего приют ему в своём доме в Петербурге, где «счастливый» Пьер только что поселился с красавицей Элен...

Как вышел из ситуации с негодяем Долоховым Безухов, мы только что видели. Ростов же после проигрыша Долохову возвращается домой, «повергнутый в пучину» этого, как ему кажется (да и есть на самом деле), несчастья (43 тысячи – не семьсот рублей, и даже Митенька их по приказу старого графа из кармана не достанет). А в доме Ростовых – громкие, весёлые голоса, шутки и смех. «У них всё то же! Они ничего не знают! Куда мне деваться?» – с тоской думает Николай.

Но вот начинает петь сестра его Наташа – и душевное состояние Николая совершенно преображается: *«Что ж это такое, – подумал Николай, услышав её голос и широко раскрывая глаза. – Что с ней сделалось? Как она поёт нынче?»* – подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и всё в мире сделалось разделённым на три темпа. *«Эх, жизнь наша дурацкая! – думал Николай. – Всё это: и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – всё это вздор... а вот оно – настоящее...»*

Вот как комментирует этот эпизод современный литературовед Юрий Лебедев:

В Николае всегда присутствовали эти «ростовские» и «русские» черты талантности, душевной широты и щедрости, которыми сполна наделена его сестра Наташа. Но Николай, как правило, их в себе подавлял, предпочитая жить в полку и подчиняться условным правилам дворянской чести. Однако в минуту потрясения внешние условности спали с души Ростова, как ненужная шелуха, и обнажилась сокровенная глубина ростовской породы, способность жить, подчиняясь внутреннему чувству красоты, добра и правды.

Последние два слова ключевые для автора «Войны и мира» и взяты из его приговора Наполеону, где третье слово (по счёту и по значению – первое!) звучит немного иначе: *«Нет величия там, где нет простоты, добра и правды»*.

Именно «ростовской» и «русской» простоты недостаёт Толстому в семье Болконских, где отец семейства приучил своих детей всё постигать собственным умом, трудом и опытом и не верить ничему, что вне пределов досягаемости этого триединства. Правда, будучи рационален и последователен, старый князь Болконский уважает искреннюю веру в другом человеке, прежде всего в собственной дочери, которая не смогла бы жить без веры в Бога в этом сухом рациональном мире отца. В остальном же ей в доме отца не предоставлено никакой свободы. Мы это ясно видели в сцене сватовства к ней Анатоля Курагина. С одной стороны, отец вроде бы дал ей право сделать эту глупость – принять предложение Анатоля. С другой же стороны, он так ясно, в двух словах, указал на этот шаг как именно глупость, что ему не пришлось своей умной дочери разъяснять дважды, почему этот её шаг неизбежно будет глупостью и ничем иным быть не может...

Андрей Болконский плоть от плоти своей семьи – и этим, как мы видим, он в точности похож на всех других героев толстовской эпопеи. Его воля, мука и крест – всё понять рационально, постичь на собственном опыте, не давая душе ни мига передышки. Или это душа, привыкшая к труду, не даёт ни мига передышки телу?.. Израненный в боях, уставший от житейских бурь, потерявший умершую от родов жену и оставшийся с неизбывным чувством вины перед ней, по-лермонтовски жаждущий «свободы и покоя», он уж было и лермонтовский «тёмный дуб» себе подыскал, и даже «сладкий голос», готовый петь ему «про любовь», – всё тот же дивный голос Наташи Ростовской... Но здесь не сложилось: не перемудрил ли князь со своим «испытательным сроком» для Наташи?.. А тут опять некстати подвернулся Анатолий Курагин, эта тёмная туча на горизонте семьи Болконских...

Вот где, казалось бы, явилась слабость «семейного воспитания» Ростовых. У них-то всем и каждому – полная свобода: матери семейства – «промаывать» семейные деньги на добрые дела, сыну – проигрывать их в карты, а дочери – бежать из дому с негодяем-соблазнителем. И нет рядом такого всевидящего, мудрого и жёсткого отца, как старый князь Болконский, который в своё время одним презрительным словом открыл собственной дочери глаза на того же самого Анатоля. Вот уж на что старый граф Ростов, при всех своих бесспорных достоинствах «простоты», никак не способен!

Вообще взаимоотношения рациональной «сложности» и эмоциональной «простоты» – это и есть самое труднодостижимое в толстовской эпопее. Причём главная трудность состоит не в понимании философских построений самого Толстого, пытавшегося «сложным» обосновать «простое». Построения эти по существу выпадают из художественной ткани романа и принадлежат уже истории не столько литературы, сколько философии. А главная трудность состоит в том, чтобы не пропустить важного и даже важнейшего – именно в описываемых в эпопее делах житейских.

Своим заявлением о том, что центральный «узел», в котором сходятся все линии эпопеи, – увлечение Наташи Ростовой Анатолом Курагиным, – Толстой ставит читателя в тупик. Делает он это, разумеется, намеренно, тем самым подчёркивая «нелепость», с его точки зрения, деления событий на «исторические» и «неисторические» и предпочтения первых последним.

Но так ли уж «дика», «оригинальна» его идея? Не то же ли самое утверждал ещё Аристотель, говоря, что поэт занят более важным делом, чем историк?.. Ведь первый повествует о том, что **может** и закономерно **должно** происходить, а второй – лишь о единожды произошедшем.

Вот так и единожды произошедшие Аустерлиц, Бородино, пожар Москвы – не выдерживают никакого сравнения (в своём значении для понимания всего «важнейшего» и «настоящего» в человеческой жизни) с тем, что может и закономерно должно происходить в девичьей душе. А особенно в душе такой девушки, как Наташа, которая недаром сполна наделена всеми «ростовскими» и «русскими» чертами талантливости, душевной широты и щедрости.

Всё дело в том, как тонко заметил литературовед Яков Билинкус, что Наташа встречается с Анатолом Курагиным не только в своей «внешней», но и в своей «внутренней», душевной жизни, «в самой себе»:

В полной отданности Наташи после охоты, после удивительной её пляски у дядюшки, одним лишь сиюминутным своим желанием – источник невозможной вроде бы встречи её в самой себе с Анатолом Курагиным, для которого только подобные желания и существуют.



Кадр из фильма «Война и мир».
Режиссёр С. Бондарчук.
Наташа Ростова – Л. Савельева,
Анатоль – В. Лановой

С такой поглощённостью человека самим собою несовместима particularность его к общему. Утвердись, восторжествуй такое отпадение от общего – и истории пришлось бы уступить место хаосу, потому что тем самым она, по Толстому, потеряла бы свои основания, покоящиеся в совместности частного бытия всех людей. Наташе удаётся спастись от возникшей уже было перед нею катастрофической перспективы, а Наполеон со своим своеволием терпит поражение – и для Толстого это «значит», что истории не пропасть, что в самом главном она «остаётся»...

Наташа, предающая свою семью, своего жениха князя Андрея; Наташа, увлечённая глупым и бессердечным красавцем Анатолем, вообще мало что понимающим, кроме своих звериных желаний (его любимое слово, обращённое во внешний мир: «А?»), – такая Наташа страшно разочаровывает не только всех, кто до этого её знал и любил, но, кажется, и самого автора эпопеи. Как тут не вспомнить пушкинскую Татьяну, которая, по слову автора «Евгения Онегина», «учудила», поразила его самого, автора!.. Но в отличие от Наташи Ростовской, пушкинская Татьяна своего автора поразила приятно. А у Толстого к концу второго тома – полная сумятица авторских чувств, дающая себя знать даже в самой манере письма. Краткие, торопливые описания Наташиного состояния – как бы краткие, торопливые взгляды в сторону той, на кого и смотреть-то не хочется. И ответный взгляд Наташи – тоже торопливый, скрытный, затравленный:

С поджатыми растрескавшимися губами, сухими остановившимися глазами, она сидела у окна и беспокойно вглядывалась в проезжающих по улице и торопливо оглядывалась на входящих в комнату.

Решить «загадку Наташи» автор доверяет своему самому любимому (разумеется, после неё самой) персонажу, Пьеру Безухову. Именно он должен буквально спасти весь сюжет эпопеи, как внешний, так и внутренний, спасти «миръ» и «миръ».

Во-первых, он должен добиться, чтобы этот наглый Курагин наконец оставил Наташу и Москву (так вскоре не солоно хлебавши оставит Москву Наполеон). Как этого добиться, Пьер уже знает по опыту с Элен. Надо как следует разозлиться – а после истории с Наташей Пьеру, понятно, не нужно особенно стараться, чтобы разозлиться на Курагина. В обычной жизни само добродушие, Пьер в гневе повергает в смятение любого наглеца и храбреца, такова уж его «порода»:

Лицо Пьера, и прежде гневное, исказилось бешенством. Он схватил своей большой рукой Анатоля за воротник мундира и стал трясти из стороны в сторону до тех пор, пока лицо Анатоля не приняло достаточное выражение испуга.

– ...Вы не можете не понять наконец, что, кроме вашего удовольствия, есть счастье, спокойствие других людей...

Понять не понял, но на другой день уехал в Петербург – и об этой, казалось бы, «мирной» акции Пьер сообщает родственникам Наташи как о своей военной победе: «об изгнании Курагина из Москвы». Однако и после этого как бы загнанным в тупик остаётся внутренний сюжет эпопеи, где до этого всё как будто шло к встрече князя Андрея с Наташей – но теперь всё перечёркнуто, всё погибло.

Остаётся, наконец, сама «новая», непонятная Наташа: *«Милое впечатление Наташи, которую он [Пьер] знал с детства, не могло соединиться в его душе с новым представлением о её низости, глупости и жестокости»*.

Он, однако, застаёт Наташу не «новой», а опустошённой. Как будто всё, что было в ней: душа, голос, песня, – покинуло её. Именно об этом выразительно и ясно говорит вся её фигура: *«...Она, близко подойдя к нему, остановилась, тяжело дыша и безжизненно опустив руки, совершенно в той же позе, в которой она выходила на середину залы, чтобы петь, но совсем с другим выражением»*.

Пьер ожидал увидеть её «пристыженной». То, что он увидел на самом деле, оказалось не пристыженностью, а горем истинного стыда; отчаянием и страданием не из-за своей обманутой любви, вообще не о себе, а о том зле, которое она причинила доверившемуся ей князю Андрею.

– Нет, я знаю, что всё кончено, – сказала она поспешно. – Нет, это не может быть никогда. Меня мучает только зло, которое я ему сделала. Скажите только ему, что я прошу простить, простить, простить меня за всё...

Ещё минуту назад Пьер Безухов, убитый и растерянный, ехал исполнить поручение друга: вернуть письма и портрет его теперь уже бывшей невесте. Он ехал к Наташе *«с новым представлением о её низости, глупости и жестокости»*. Но такой Наташи он не увидел – её нет и никогда не было! Была ошибка, временное помрачение ума. Да, с Болконским у неё всё кончено. Но чтобы сохранить в себе «душу живую» и жить дальше, есть лишь одно «средство» – порыв души, свидетельство её жизни, а не смерти – покаяние. Увидав его в Наташе, Пьер не только сумел утешиться сам и утешить её в данном случае далеко не банальной фразой *«вся жизнь впереди для вас»* – но он ушёл от неё счастливым: *«...почти выбежал в переднюю, удерживая слёзы умиления и счастья...»*.

Читатели толстовской эпопеи зря не верили автору, что центральный «узел», в котором сходятся все линии эпопеи, – эпизод увлечения Наташи Ростовой Анатолом Курагиным, её раскаяния в этом своём увлечении. Дело в том, что центральный он даже чисто формально: им завершается второй из четырёх томов эпопеи. И лишь самый последний абзац, в котором описывается возвращение Пьера зимней ночью домой после разговора с Наташей, формально не имеет отношения к этому – тем же самым разговором вполне уже исчерпанному – эпизоду.

Зато этот неожиданно грандиозный финал второго тома заставляет вдумчивого читателя ещё глубже задуматься о том, что же такое **мир** в заглавии толстовской эпопеи. На словах отрицая эпопеи «древних», автор «Войны и мира» на деле приблизился именно к их пониманию мироустройства как взаимосвязи всего со всем: земли и неба, семьи и народа, отдельного человека и непостижимых судеб человечества. Глядя на звёздное небо, Пьер

...не чувствовал оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотой, на которой находилась его душа... Почти в середине этого неба... окружённая, обсыпанная со всех сторон звёздами... стояла огромная яркая комета 1812-го года, та самая комета, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив, Пьер радостно, мокрыми от слёз глазами смотрел на эту светлую звезду... Пьеру казалось, что

эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягчённой и ободрённой душе.

Вопросы и задания

1. ■ О каких важных событиях повествуется во втором томе «Войны и мира» и какие важные действующие лица не упомянуты в прочитанной вами главе учебника?
2. ■ О каких **«героях, составлявших весь интерес истории»** в древних эпопеях, говорил автор «Войны и мира»? Какие герои больше всего интересовали его самого и почему?
3. ■ От чего, по мнению автора «Войны и мира», прежде всего зависит поведение человека в «коренной ситуации», в «ситуации кризиса»?
4. ■ Чем похожи семейные ситуации Бориса Друбецкого и Фёдора Долохова? Каковы характеры двух этих персонажей? Каким образом каждый из них выходит из «ситуации кризиса»?
5. ■ Как сложились судьбы Бориса Друбецкого и Фёдора Долохова? Каковы черты сходства и различия между ними? Не появилась ли у вас необходимость после сравнения этих двух героев уточнить свой ответ на предыдущий вопрос?
6. ■ Какие принципы порядочности, чести важны для автора «Войны и мира» при оценке им человека? Можно ли сказать, что эти принципы являются той разграничительной линией, по отношению к которой все персонажи его эпопеи строго располагаются «по ту» либо «по эту» сторону, то есть чётко делятся на положительных и отрицательных? Если да, назовите положительных и отрицательных героев эпопеи. Если нет, приведите примеры, так сказать, «промежуточных» персонажей.
7. ■ Почему сам Толстой центральным «узлом» эпопеи, в котором сходятся все её сюжетные линии, считал эпизоды увлечения Наташи Ростовой Анатолом Курагиным и её раскаяния в этом своём увлечении?
8. ■ Почему Пьер Безухов в конце второго тома счастлив и, несмотря на все предчувствия катастрофических перемен, спокоен?
9. ■ Что такое толстовские «мысль семейная» и «мысль народная»? На чём эти «мысли» сходятся?
10. ■ Выучите наизусть отрывки из «Войны и мира»: «У дядюшки», «Небо Аустерлица», «Старый дуб в весеннем лесу» (по выбору).
11. ■ Рассмотрите иллюстрации Д. Шмапинова, К. Рудакова к «Войне и миру» (с. 32). Какими художественными средствами передают мастера книжной иллюстрации живость, искренность и русскую душу Наташи и глубокую духовную работу Пьера?
12. ■ Рассмотрите иллюстрации – кадры из фильма С. Бондарчука «Война и мир» (с. 21, 35). Совпадает ли ваше представление о героях с тем, которое предложил зрителям режиссёр?
13. ■ Пофантазируйте, если бы режиссёром были вы, каких актёров вы предложили бы на роли Наташи и Анатоля в современной экранизации? Аргументируйте свою точку зрения.

Глава восьмая

«Нет неизмеримого»

К третьему тому толстовская эпопея точно не была «просто романом» о людях начала XIX столетия. Как будто независимо от желания или нежелания автора, текст полностью обрёл контуры и очертания классического народного эпоса.

В народном эпосе сбываются все приметы. Так комета 1812-го года, предвещавшая войну, войну и принесла, как и в «Слове о полку Игореве»

солнечное затмение заранее предупреждало о поражении.

В народном эпосе именно *герои* играют яркую, сильную роль – свою роль в истории. И как ни старался Толстой уйти от образца тех древних *«героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории»*, – весь интерес его эпопеи составляют тоже именно они: люди, герои.

Конечно, на это можно возразить, что самые интересные люди у Толстого – не исторические герои, а люди вымышленные, образы живые, но собирательные. Императоры Александр и Наполеон, военачальники Кутузов и Багратион и многие другие некогда реально жившие люди именно как художественные образы толстовской эпопеи сильно проигрывают таким подлинным, живым, хоть и никогда не жившим её героям, как Наташа, Марья Болконская, Пьер или Андрей. Толстой всячески подчёркивает роль «рядовой» личности в истории.

Итак, по Толстому, историю вершат не одни так называемые исторические личности. Андрей, Пьер, Наташа, Платон Каратаев, даже Элен Курагина – все они по-своему вершат историю. И автор «Войны и мира» в начале третьего тома, переходя к изложению событий 1812 года, чётко ставит самому себе задачу показать царей как *«рабов истории»*, саму же историю – как *«общую, роевую жизнь человечества»*.

И вот ещё что стоит напомнить: Толстой отрицает войну в принципе, как таковую. В этом смысле и Отечественная война 1812 года для него не исключение. Так что начиная свой рассказ о ней, то есть третий том своей эпопеи, Толстой сразу нас предупреждает: *«12 июня силы Западной Европы перешли границы России и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»*.

Но поскольку событие это противно человеческой природе, как противно ей всякое убийство, постольку уничтожение французов не по *«правилам военного искусства»* парадоксальным образом находит моральную поддержку у автора эпопеи: тем большую поддержку, чем больше не по *«правилам»*:

Так называемая партизанская война началась со вступления неприятеля в Смоленск.

Прежде чем партизанская война была официально принята нашим правительством, уже тысячи людей неприятельской армии – отсталые мародёры, фуражиры – были истреблены казаками и мужиками, побивавшими этих людей так же бессознательно, как бессознательно собаки загрызают забеглую бешеную собаку.

Итак, не человеческой, а звериной природе свойственно, по Толстому, и такое убийство, как убийство на войне. Но могут ли люди, пришедшие в чужой дом убивать и грабить хозяев, рассчитывать на иной приём? И что на самом деле моральнее: рассуждение о *«правилах войны»* – или же стремление поскорее любым способом, как говорит у Толстого Кутузов, *«выпроводить гостей»*? Величие Кутузова для автора эпопеи в том и состоит, что он понял и направил этот народный гнев. Причём направил мудро, по мере сил стараясь избежать лишних жертв: *«Терпение и время, вот мои воины-богатыри!»*



Р. Волков.
Портрет М.И. Кутузова



А. Кившенко. Военный совет в Филях

Победа Кутузова над «непобедимым» Наполеоном заставила западных историков скрепя сердце признать русского военачальника полководцем, «равновеликим» французскому императору. Но для Толстого не может быть и речи не то что о «равном», но вообще о «величии» Наполеона. Что же касается «величия полководца», то кто же на самом деле водит полки? «Водил» ли их Кутузов согласно «манёврам», разработанным в ставке, в Петербурге?

И какие искусные манёвры предлагают мне все эти! Им кажется, что, когда они выдумали две-три случайности (он вспомнил об общем плане из Петербурга), они выдумали их все. А им всем нет числа!

Бородинское сражение – сражение за Москву – он, Кутузов, единственный из всех военачальников считал выигранным. Но он же приказал после этого сражения сдать Москву. От него требуют дать новый решительный бой французам – а он всё чего-то ждёт, выжидает, выгадывает... И вот когда Кутузову, который вместе со всей армией, ставшей на постой по деревням, живёт в простой мужицкой избе, наконец докладывают, что противник без боя оставил Москву, он, выслушав доклад, *«повернулся в противную сторону, к красному углу избы, черневшему от образов. “Господи, Создатель мой! Внял ты молитве нашей... – дрожащим голосом сказал он, сложив руки. – Спасена Россия! Благодарю Тебя, Господи!” – И он заплакал»*. Глубокая христианская вера, уважение и любовь к солдату – к своему народу, простая человеческая мудрость – вот из чего, по мнению Толстого, складывается полководческий гений Кутузова.

Ещё Пушкин утверждал, что гений и злодейство – *«две вещи несовместные»*. Для русского народа вообще и русской литературы в частности неприемлемо, как говорит Толстой, *«признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного»*. По-пушкински же автор «Войны и мира» отличает и *народ* или *народы* от *толпы*:

Для того, чтобы народы запада могли совершить то воинственное движение до Москвы, которое они совершили, необходимо было: 1) чтобы они сложились

в воинственную группу такой величины, которая была бы в состоянии вынести столкновение с воинственной группой востока; 2) чтобы они отрешились от всех установившихся преданий и привычек и 3) чтобы, совершая своё воинственное движение, они имели во главе своей человека, который, и для себя и для них, мог бы оправдать имеющиеся совершиться обманы, грабежи и убийства, которые сопутствовали этому движению.

Этой великолепной формулой превращения *народа* и *народов* в *толпу* Толстой не только исчерпывающе объяснил феномен Наполеона, но и предвосхитил объяснение подобных же феноменов в будущем у себя на родине.

Тогда, в Отечественной войне 1812 года, был побеждён не просто «полководец» Наполеон, а была побеждена та чёрная сила исторической инерции, что заставляет «отдельных» людей, преследующих свои личные интересы и забывающих о том, что, кроме их удовольствия, есть счастье, спокойствие других людей, всю ответственность за свои деяния перекидывать на некую «демоническую» личность. Личность, которая в своей одержимости «гениальным» безумием готова была принять на себя такую ответственность:

Не столько сам Наполеон готовится для исполнения своей роли, сколько всё окружающее готовит его к принятию на себя всей ответственности того, что совершается и имеет совершиться. Нет поступка, нет злодеяния или мелочного обмана, который бы он совершил и который тотчас же в устах его окружающих не отразился бы в форме великого деяния.

И этот «гипноз», как говорит автор «Войны и мира», продолжают поддерживать историки, говоря о «величии» Наполеона. Но народу, который в своей Отечественной войне Наполеона победил, нет никакой необходимости поддерживать этот «гипноз» о «величии», «неизмеримом мерой хорошего и дурного»: *«Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды».*

Все любимые герои Толстого проходят через войну 1812 года, чтобы, приобретя горький опыт, научиться жить в «простоте, добре и правде». Да и нелюбимые тоже. В этом автор эпопеи не мог не вспомнить свой личный севастопольский опыт: *«На дне души каждого лежит та благородная искра, которая сделает из него героя...».* Вот снова появляются давно забытые эпизодические персонажи, вроде одной из княжон – родственниц Пьера, которые кипели злобой и шипели ненавистью, пытаясь отобрать у незаконнорождённого сына наследство его отца. Но в 1812 году эта же самая княжна Катюша вполне самокритично заявляет: *«Какая я ни есть, а я под бонапартовской властью жить не могу».*

Фёдор Долохов, встретив Пьера на Бородинском поле, просит у него прощения и со слезами на глазах обнимает и целует его. И на том же



А. Адам. Бородинское сражение.
Бой за батарею Раевского



Л. Ругендас. Пожар Москвы
в 1812 году

самом поле получает тяжёлое ранение Анатолий Курагин, оказавшийся на операционном столе рядом с Андреем Болконским, который, поражаясь сам себе, не только, встретив его здесь, сразу и безоговорочно прощает, но испытывает теперь «восторженную жалость и любовь к этому человеку».

А затем сбывается, хоть и наполовину, и «лермонтовское» желание князя Андрея. Прежде чем он уснёт «холодным сном могилы», он ещё долго будет слышать чудный голос Наташи, которая, ухаживая за смертельно раненым при Бородине князем, тоже сумеет заслужить его искреннее, совершенное прощение.

И в шутку и всерьёз

Софья Андреевна Толстая, жена писателя, рассказывала, что Лев Николаевич во время работы над эпопеей «Война и мир» однажды вышел из своего кабинета в слезах. Его спросили:

– Что случилось?!

Махнув рукой, он с досадой ответил:

– Да что вы понимаете?.. У меня только что умер князь Болконский...

Для Пьера же весь его трагический опыт воплотится в личности простого солдата Платона Каратаева, встреченного на войне. В XX веке, не без влияния «ленинской оценки» (статья «Лев Толстой как зеркало русской революции»), критики пытались сделать из Платона Каратаева некую абстрактную схему всех толстовских «заблуждений», выразителя «толстовской философии».

На самом деле Толстой именно в «Войне и мире» посвятил целые главы изложению собственных философских взглядов. Можно говорить о заблуждениях Толстого-историка – по причине незнания им некоторых фактических сведений об описываемой им эпохе. О «заблуждениях» же философа может говорить лишь тот, кто точно знает истину, что весьма проблематично. О «философии» Платона Каратаева сказать можно не меньше, но и не больше, чем о «философиях» старого и молодого Болконских или о «философии» Пьера Безухова, на развитие которого Платон Каратаев действительно оказал большое влияние.

В том-то и дело, что в «философии» Каратаева, хоть он и тезка одного из величайших философов-новаторов древности, нет ничего нового. Наоборот, всячески подчёркивается, что его слова и по сути, и по форме могли бы принадлежать любой деревенской бабе – просто для Пьера они прозвучали очень вовремя, как раз тогда, когда, навидавшись ужасов войны, он готов был уже раз навсегда разочароваться в человечестве. И вот тут-то, в плену у французов, он встречает Каратаева, слышит обращённые к нему слова:

– Э, соколик, не тужи, – сказал он с той нежно-певучей лаской, с которой говорят старые русские бабы. – Не тужи, дружок: час терпеть, а век жить!

Это уж потом сам Пьер переводит выводы, почерпнутые им из долгих бесед с Платоном, на привычный ему, Пьеру, философский язык: *«Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог... И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога»*.

Но если *«жизнь есть всё»*, то на всё в жизни, не деля её на «важное» или «неважное», можно смотреть одинаково просто и одинаково ответственно. И так посмотрев на вновь встретившуюся ему на жизненном пути Наташу Ростову, Пьер понял, что уже давно любит её и хочет быть с ней. А она поняла, что любит его и тоже хочет быть с ним всю свою жизнь. Так, по разделяемой Толстым теории Платона (не Каратаева), каждый человек сам по себе есть только полчеловека, пока он не встретит свою «вторую половину». И, между прочим, так просто и замечательно, что «второй половиной» Николая Ростова, брата Наташи, оказалась не кто-нибудь, а княжна Марья Болконская: ведь вся история каждого из них свидетельствовала об их благородстве и глубоком внутреннем сходстве!

В эпилоге эпопеи мы видим воочию, как сошлись две семейные линии, Болконские и Ростовы, в этой семье, поселившейся в тех самых Лысых Горах, где княжна Марья получила строгое воспитание в традициях не столько даже екатерининской, сколько петровской эпохи, в просветительских традициях своего, к этому времени уже покойного, отца. Живым напоминанием о нём и о его жизненном проекте остаётся лишь *«старичок Михаил Иванович, архитектор князя, живший в Лысых Горах на покое»*. Архитектор на покое – и это при том, что Николай Ростов энергично достраивает и перестраивает лысогорское имение своей жены! Обходясь при этом не только без старого, но и без нового архитектора...

Так безвозвратно уходит в прошлое самоуверенно-рациональный дух эпохи Просвещения – эпохи, которая по «единственно верному», профессионально грамотному архитектурному проекту переустраивала жизнь, как ей самой казалось, «на века». Но когда в огне революций и войн сгорели все рациональные построения, стало ясно видно то, что осталось, – всё то главное, простое, вековое и коренное, что для трёх человек: Пьера, его жены Наташи и Николеньки (оставшегося сиротой сына Андрея и Лизы Болконских) – символизирует имя Платона Каратаева.

Действие эпопеи заканчивается в декабре 1820 года. Наташа гостит с семьёй у брата в Лысых Горах. Пьер приезжает к ним из Петербурга, страшно возбуждённый своим участием в каком-то тайном обществе и своими мыслями о *«деятельной добродетели»* (зная, что замысел эпопеи начинался с «Декабристов», и видя, что до 14 декабря 1825 г. осталось ровно пять лет, мы можем предположить, что речь идёт именно об этом тайном обществе, а упоминаемый Пьером *«князь Сергей»* никто иной, как Трубецкой, назначенный сообщниками диктатором будущей России, чему не суждено было сбыться). За общим столом Николай горячо спорит с Пьером. А когда Пьер остаётся наедине с Наташей, она вдруг говорит ему:

– Ты знаешь, о чём я думаю?... О Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?



И. Прянишников. В 1812 году

– ...Нет, не одобрил бы, – сказал Пьер, подумав. – Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всём благообразии, счастье, спокойствие, я с гордостью показал бы ему нас.

Итак, Пьер далеко не во всём «следует» Платону Каратаеву. Зато во всём, что касается его повседневной, реальной жизни, он «следует» своей жене: *«Общее мнение было то, что Пьер был под башимаком своей жены, и действительно это было так»*. По мнению Наташи, Пьера *«надо было держать так, чтобы он нераздельно принадлежал ей, дому... Пьер удивился требованиям своей жены, но был польщён ими и подчинился им»*. Пьер *«не смел ездить в клубы, на обеды так, для того чтобы провести время, не смел расходовать денег для прихоти...»*. Однако *«взамен этого Пьер имел полное право у себя в доме располагать не только самим собой, как он хотел, но и всей семьёю...»*.

И Наташа Безухова, и Марья Ростова, эти две яркие, выдающиеся женщины, в эпилоге эпопеи, но в главной, основной части своей жизни (юность с её влюблённостями, война с её испытаниями – всё это было лишь прологом!) полностью отдают себя мужьям, детям, дому. Именно поэтому они счастливы, как счастливы Пьер и Николай...

«Все счастливые семьи похожи друг на друга...» – этими словами начнёт Толстой свой следующий роман. К нему мы теперь и перейдём.

Вопросы и задания

1. ■ Осуждая войну как явление, делает ли Толстой исключение для Отечественной войны 1812 года и если да – то в каком смысле и почему?
2. ■ Как с помощью собственной формулы превращения народа и народов в толпу Толстой объяснил исторический феномен Наполеона и ему подобных?
3. ■ По каким основным нравственным принципам Толстой противопоставил Кутузова и Наполеона?
4. ■ Расскажите о значении и роли Отечественной войны 1812 года в жизни одного положительного и одного отрицательного персонажа толстовской эпопеи (по выбору). Обобщая свой рассказ, попробуйте вывести толстовскую «формулу патриотизма».
5. ■ Расскажите о «философии» Платона Каратаева. Что это – оригинальная философская или морально-этическая система? Выражение русской ментальности? Свод христианских истин? Свой ответ подтвердите цитатами.

6. ■ Чем так важен Платон Каратаев для Пьера Безухова и почему он важен ещё для двух героев эпопеи?

7. ■ Почему Пьер считает, что Платон Каратаев одобрил бы его семейную жизнь, всю построенную по правилам «деятельной добродетели», но не одобрил бы его попыток переустроить на тех же основаниях жизнь всего общества? Почему Пьер всё-таки пытается и, как видно, дальше будет пытаться переустроить общество по законам «деятельной добродетели»?

8. ■ Княжна Марья и особенно Наташа, какими они стали в эпилоге, разочаровали многих читателей. А вас? Если да, то чем именно? Если нет, то почему?

9. ■ Как известно, работа над «Войной и миром» началась с замысла «Декабристов». Как вы думаете, почему, дойдя в эпилоге эпопеи до декабря 1820 года, Толстой остановился и не обратился к описанию самого «декабрьского восстания»?

10. ■ Рассмотрите репродукцию картины Р. Волкова «Портрет М.И. Кутузова» (с. 39). Какие качества полководца подчёркивает художник? Сравните портреты Кутузова и Наполеона кисти французского художника П. Делароша (с. 28). Какое сходство и какие различия в подходе художников к изображению своих моделей вы можете назвать? Аргументируйте свою точку зрения.

11. ■ Рассмотрите репродукции картины А. Кившенко «Военный совет в Филях» (с. 40). Удалось ли, по вашему мнению, художнику передать напряжённость ситуации и какими средствами? Совпадает или отличается ваше видение художественного образа замечательного полководца М. Кутузова от образа, созданного художником?

12. ■ Рассмотрите репродукции картин А. Адама «Бородинское сражение. Бой за батарею Раевского» (с. 41) и Л. Ругендаса «Пожар Москвы в 1812 году» (с. 42). Какая из этих работ произвела на вас большее впечатление? Составьте об этом живописном полотне устный отзыв, пользуясь справочной литературой и Интернетом.

13. ■ Рассмотрите репродукцию картины художника И. Прянишникова «В 1812 году». Какими средствами мастер передал превращение блестящей армии, покрывшей Европу, в неорганизованную толпу, полностью утратившую боевой дух?

Глава девятая

«Всё смешалось...»

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» – этим знаменитым афоризмом начинается Толстой роман **«Анна Каренина»**. И следующая фраза – не менее знаменитая, ставшая крылатой: *«Всё смешалось в доме Облонских»*...

Четыре года спустя по завершении исторической эпопеи «Война и мир» Толстой приступил к роману о современной жизни, в которой *«всё смешалось»*. Первые главы нового романа появились в первом номере «Русского вестника» за 1875 год, а полностью он был напечатан в 1878 году. По воспоминаниям современников, *«всякая глава “Анны Карениной” подымала всё общество на дыбы, и не было конца толкам, восторгам, и пересудам, и спорам, как будто дело шло о вопросе, каждому лично близком»*.

Всё дело, видимо, в том, что популярный писатель в новом романе сознательно и откровенно всё внимание сосредоточил на вопросе, на самом деле *«каждому лично близком»*, – семейном. Впоследствии он так прямо и говорил, что в «Войне и мире» *«любил мысль народную»*, а в «Анне Карениной» *«любил мысль семейную»*.

Скажем прямо, мы не каждый день ощущаем себя представителями народа, но ежедневно и ежечасно являемся «представителями» своей



А. Хойдре. Иллюстрация к роману Л. Толстого «Анна Каренина»



Кадр из фильма «Анна Каренина». Режиссёр А. Зархи. Анна – Т. Самойлова, Вронский – В. Лановой

семьи, от счастья или несчастья которой мы прямо и непосредственно зависим.

Счастье и «высшая гармония духа» не ждут человека где-то готовыми и неизменными. Так, во всяком случае, думают в начале нового романа Толстого и его главные герои. Разве что «жизнелюб» Стива Облонский полагает счастье «готовым» и готов «брать его от жизни»; но именно из-за этой его вечной готовности «брать» – всё и «смешалось» в доме Облонских уже на первой странице романа.

А вот сестра его, Анна Облонская, в замужестве Каренина, так не думает. Не думает так и Катя (Кити) Щербацкая, глядящая на Анну восторженно, как на пример для подражания, как на любящую старшую сестру (хоть она сестра и не её, а мужа её сестры, Долли Щербацкой-Облонской). Анна и Катя, старшая и младшая, – это, конечно, параллель с Тургеневым, с его сёстрами Одинцовыми, то есть с теми художественными образами, которые Толстой как бы принял от Тургенева для дальнейшего экспериментирования и обдумывания.

В начале романа Анна Каренина приезжает из Петербурга в Москву мирить брата с женой, уличившей его в неверности. И это Анне удаётся – а вечером того же дня ей удаётся ещё и стать «королевой» московского бала. К ней прикованы взгляды мужчин, а среди них – некоего Вронского, который искренне сожалеет о том, что Анна так быстро засобиралась домой в Петербург:

– А вы решительно едете завтра? – спросил Вронский.

– Да, я думаю, – ответила Анна, как бы удивляясь смелости его вопроса; но неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжёг его, когда она говорила это.



Роман Л. Толстого «Анна Каренина» неоднократно экранизировался. Наиболее известной постановкой – шестнадцатой по счёту – был фильм 1967 года режиссёра А. Зархи. Главные роли исполнили Т. Самойлова (Анна), Н. Гриценко (Каренин), В. Лановой (Вронский). Фильм имел шумный успех. Спустя тридцать лет постановку «Анны Карениной» осуществил в Голливуде режиссёр Б. Роуз. Роль Анны исполняла звезда французского кинематографа С. Марсо. В 2009 году состоялась премьера ещё одной экранизации «Анны Карениной», режиссёр фильма С. Соловьёв на главную роль пригласил Т. Друбич.

Неудержимый – Анна хотела бы этот «блеск глаз и улыбки» удержать. И даже не потому, что Вронский «принадлежит другой». А лишь по тем соображениям, которые она за несколько часов до бала *совершенно искренне* высказывает этой «другой», а именно Кити Щербацкой, в ответ на её вопрос:

– Как может быть *вам* скучно на бале?

– Отчего же *мне* не может быть скучно на бале?

Кити заметила, что Анна знала, какой последует ответ.

– Оттого, что вы всегда лучше всех.

Анна имела способность краснеть. Она покраснела и сказала:

– Во-первых, никогда; а во-вторых, если б это и было, то зачем мне это?

Ответ, повторяем, *совершенно искренний*. Хотя, конечно, можно на это возразить, что в глубине души любая женщина хочет нравиться, что ей это важно и т.п. Но читатель уже знает, что на самом деле важно в тот момент для Анны. Поспешив на помощь брату, она была вынуждена впервые надолго расстаться с маленьким сыном Серёжей. Теперь, когда ей так счастливо удалось помирить Стиву с Долли, она всей душой стремится домой, к сыну. Меньше всего ей сейчас нужна внезапно вспыхнувшая страсть Вронского или кого бы то ни было.

А Кити накануне тоже получила подарок: любовь и предложение руки и сердца молодого, немного странного, но такого милого и к тому же с детства ей знакомого помещика Левина (друга её старшего брата – погибшего морского офицера). Но ведь за ней, Кити, ухаживает этот блестящий офицер Вронский! И она, немного помучившись, отказала Левину. И вот – наказание не заставило себя долго ждать: уже следующим вечером на балу она видит, что Вронский теперь увлечён вовсе не ею, а замужней женщиной – Анной Карениной!

Но больше всех корит себя Левин: «*Какое право имел я думать, что она захочет соединить свою жизнь с моею? Кто я? И что я? Ничтожный человек, никому и ни для кого не нужный*». И он вспомнил о брате Николае и с радостью остановился на этом воспоминании: «*Не прав ли он, что всё на свете дурно и гадко?*»

Но почему же к такому выводу пришёл брат Николай? А вот почему:

...Брат в университете и год после университета, несмотря на насмешки товарищей, жил как монах, в строгости исполняя все обряды религии, службы, посты и избегая всяких удовольствий, в особенности женщин; и потом как вдруг его прорвало, он сблизился с самыми гадкими людьми и пустился в самый беспутный разгул.

Потом Николай взял из деревни крестьянского мальчика-сироту, «*чтобы воспитывать, и в припадке злости так избил, что началось дело по обвинению в причинении увечья*». «*Всё это было ужасно гадко, но Левину это представлялось совсем не так гадко, как это должно было представляться тем, которые не знали Николая Левина, не знали всей его истории, не знали его сердца*».



Кадр из фильма «Анна Каренина». Режиссёр А. Зархи. Вронский – В. Лановой

Итак, Николай Левин, опустившийся, несчастный субъект, на глазах теряющий человеческий облик, – уж не пример ли личности, изо всех сил старающейся быть «прекрасной», ищущей «высшей гармонии духа»?

Левин чувствовал, что брат Николай в душе своей, в самой основе своей души, несмотря на всё безобразие своей жизни, не был более неправ, чем те люди, которые презирали его. Он не был виноват в том, что родился с своим неудержимым характером и стеснённым чем-то умом. Но он всегда хотел быть хорошим.

Значит ли это, что человеку, «зная его сердце», можно всё простить за одно его желание «быть хорошим»?.. А все его грехи списать на то, «что всё на свете дурно и гадко»?

Таков новый и важный вопрос, который с самого начала задаёт обществу – и самому себе – автор «Анны Карениной», и такова идейно-психологическая завязка этого романа.

Вопросы и задания

1. ■ Согласны ли вы с тем, что «все счастливые семьи похожи друг на друга»? Если да, то чем именно? Если нет, то почему? Приводя примеры из жизни, не забывайте сравнивать их с примерами из романов Л. Толстого.
2. ■ Отчего «всё смешалось в доме Облонских»? Почему Стиве не удалось выпросить прощения у Долли? Почему Анне так быстро удалось убедить Долли простить Стиву?
3. ■ «Зачем мне это?» – говорит Анна Каренина о том впечатлении, которое она производит в обществе. Объясните её слова. Искренни ли они?
4. ■ «Они сами этого не знали, а автор и подавно», – говорит о своих героях и о себе как авторе Тургенев. Как вы думаете, мог бы так сказать и Толстой о своих героях? А о себе как авторе? Свой ответ тщательно аргументируйте примерами из толстовских романов.
5. ■ Изучая творчество писателей-реалистов – предшественников и современников Л. Толстого, – мы как будто всё более убеждались, что ум и характер человека определяются средой и воспитанием. Но вот в «Анне Карениной» мы уже с самого начала видим человека, который «родился с своим неудержимым характером и стеснённым чем-то умом». Чем толстовское познание человека отличается, по своему способу и по своим выводам, например, от тургеневского?
6. ■ Рассмотрите иллюстрацию художника А. Хойдре к роману Л. Толстого «Анна Каренина» (с. 46). Порассуждайте, почему художник избрал такой мрачный цвет, что иллюстрация кажется чёрно-белой.

Глава десятая

«Всё возможно»

Два бурных московских дня, описанные в первых двадцати пяти главах первой части «Анны Карениной», – завязка действия романа. Толстой и в этом своём романе точно так же, как в «Воине и мире», обходится без экспозиции. Он сразу вводит нас в мир главных героев, причём они буквально с первых слов романа оказываются в очередной своей «ситуации кризиса». И уже по мере выхода из очередного кризиса, по ходу решения важнейших и неотложных вопросов, автор ближе знакомит нас с описываемыми им характерами и обстоятельствами.

С 26-й главы первой части начинается развитие двух основных сюжетных линий романа: «линии Левина» и затем (с 28-й главы) «линии

Анны». Толстой так изначально и задумывал свой роман: первоначальный замысел носил название «Два брака». Эти две основные линии романа можно было бы даже назвать «параллельными», если бы время от времени они всё-таки не пересекались...

Итак, Константин Левин после двух крайне неудачных для него московских дней возвращается в свою деревню, в то единственное место на земле, где он *«чувствует себя собой»*. Как мы помним, результатом московских неудач Левина был его вопрос о том, как так получается, что человек, который *«всегда хотел быть хорошим»* (например, родной брат Левина – Николай), в результате оказывается гадоком окружающим, а главное – самому себе. И в первом же абзаце 26-й главы, где описано возвращение Левина, читатель, как это на первый взгляд может ему показаться, уже и получает ответ на этот вопрос – теперь на примере самого Константина Левина:

...Он совершенно иначе стал понимать то, что с ним случилось. Он чувствовал себя собой и другим не хотел быть. Он хотел быть теперь только лучше, чем он был прежде.

Оказывается, мало *«всегда хотеть быть хорошим»*. Сначала надо стать самим собой, найти своё предназначение не среди абстракций, не «в прекрасном будущем», а в той реальной и обычной жизни, что вокруг тебя. А уж обретя самого себя в своём реальном предназначении, быть не просто, не абстрактно *«хорошим»*, а *«лучше, чем был прежде»*. Остановка в развитии – гибель.

Чудесный ответ! Но, вдумавшись в него до конца, читатель понимает, что это ещё не ответ, а в лучшем случае пол-ответа. Ведь всё равно остаётся непонятно, почему один из двух родных братьев этот «правильный ответ» на главную задачу жизни нашёл, а второй – нет. Впрочем, вторую половину ответа мы знаем по эпопее «Война и мир».

Толстой следующую, 27-ю главу, начинает беглым, но весьма значимым упоминанием о покойных Левиных-родителях: *«Они жили тою жизнью, которая для [Константина] Левина казалась идеалом всякого совершенства и которую он мечтал возобновить с своею женой, с своею семьёй»*.

То есть поскольку *«все счастливые семьи похожи друг на друга»*, постольку оба супруга, если им посчастливилось воспитываться в счастливых семьях, должны попросту, в самом главном, *«возобновить»* жизнь своих родителей. А если воспитываться в счастливой семье посчастливилось лишь одному из супругов? Тогда второй, которому в детстве не повезло, должен в своей семейной жизни просто и без затей *«подчиниться требованиям»* своей половины – как подчинился в этом Пьер Безухов Наташе Ростовой. Простой арифметический расчёт показывает, что при этом условии количество счастливых семей станет расти в геометрической прогрессии, а несчастливые вскоре исчезнут.

Всё это так – но почему же Николай Левин не взял себе этот же самый, бывший у него перед глазами, идеал семьи своих родителей – и вообще идеал **семьи**, которую он так и не создал? Почему не понял то, что понял брат его Константин: что не может быть настоящей любви без намерения создать семью и что без настоящей любви не может быть и счастья?.. И как это возможно и кому и зачем это нужно, чтобы в той



О. Адлер. Иллюстрация к роману Л. Толстого «Анна Каренина». Константин Левин

самой семье, где всё так просто и ясно предназначено для счастья, человек «родился с своим неудержимым характером и стеснённым чем-то умом»?..

Чтобы ответить на этот самый трудный вопрос, Толстой, собственно говоря, и написал свой новый роман, в центр которого он поставил «неудержимых» и одновременно «стеснённых чем-то» людей. Таких людей мы видели и в «Войне и мире» – но, откровенно сказать, Толстой там мало интересовался и занимался ими: например, Анатодем Курагиным, который похода разбил столь рационально спланированное и духовно выношенное счастье Андрея Болконского с Наташей Ростовой... А в новом романе уже в завязке – сразу две такие ситуации, два таких человека. Бронский похода разбил счастье Левина с Кити. Анна похода разбила счастье Кити с Бронским. И вот теперь неминуемо сопри-

косновение двух этих «неудержимо-стеснённых» людей – и яркая вспышка страсти, которая должна осветить нечто новое и доселе непознанное не только Толстым, но и никем ещё до него в этом мире. Недаром чуткий к таким вещам Тургенев, прочитав «Анну Каренину», так сказал о её авторе: «Он теперь первый писатель не только в России, но и во всём мире».

Раскрывая внутренний мир своих героев – не Наполеонов и Кутузовых, а людей вполне обыкновенных, – Толстой в своём новом романе убедительно и удивительно доказывает, что «людей вполне обыкновенных» на самом деле не существует и что внутренний мир любого человека беспределен и безграничен: как в направлении добра, так и в сторону зла.

Вот сотни раз после гоголевских «Мёртвых душ» описанная «мертвящая среда помещичьего быта». В деревенском кабинете Левина каждая вещь «говорит» точно так же, как, мы помним, «разговаривали» вещи в кабинете у Собакевича. И что же говорят Левину все эти вещи, «все эти следы его жизни»? А вот что:

– Нет, ты не уйдёшь от нас и не будешь другим, а будешь такой же, каков был: с сомнениями, вечным недовольством собой, напрасными попытками исправления и падениями и вечным ожиданием счастья, которое не далось и невозможно тебе.

Но это говорили его вещи, другой же голос в душе говорил, что не надо подчиняться прошедшему и что с собой сделать всё возможно.

Однако «с собой сделать всё возможно» не только на пути сознательного самосовершенствования, но и на любом другом пути. Человек так устроен, что возможности его на сознательно избранном пути не знают ограничений и границ. Но это только по житейской неопытности может показаться, что человеку открыты все пути. На самом деле открыты

только два, только они и существуют – и существование их ясно обозначила русская литература середины XIX века столь важным для Льва Толстого – с самого начала его литературной деятельности – голосом Николая Некрасова:

Средь мира дольного
Для сердца вольного
Есть два пути.

Взвесь силу гордую,
Взвесь волю твёрдую, –
Каким идти?

Одна просторная
Дорога – торная,
Страстей раба,

По ней громадная,
К соблазну жадная
Идёт толпа.

О жизни искренней,
О цели выпрерней
Там мысль смешна.

Кипит там вечная,
Бесчеловечная
Вражда-война

За блага бранные...
Там души пленные
Полны греха.

На вид блестящая
Там жизнь мертвящая
К добру глуха.

Другая – тесная
Дорога, честная,
По ней идут

Лишь души сильные,
Любвеобильные
На бой, на труд.

За обойдённого,

За угнетённого –
По их стопам

Иди к униженным,
Иди к обиженным –
Будь первый там!

На самом деле, в глубине души каждый человек о существовании этих двух путей знает с самого раннего детства. Вот только видят существование этих путей и себя самих на этих путях разные люди по-разному. И в этом тоже середины не бывает: одни смотрят так, как автор выше процитированных стихов, другие так, как Бронский:

В его петербургском мире все люди разделялись на два совершенно противоположные сорта. Один низший сорт: пошлые, глупые и, главное, смешные люди, которые веруют в то, что одному мужу надо жить с одною женой, с которою он обвенчан, что девушке надо быть невинною, женщине стыдливою, мужчине мужественным, воздержанным и твёрдым, что надо воспитывать детей, зарабатывать свой хлеб, платить долги – и разные тому подобные глупости. Это был сорт людей старомодных и смешных. Но был другой сорт людей, настоящих, к которому они все принадлежали, в котором надо быть, главное, элегантным, красивым, великодушным, смелым, весёлым, отдаваться всякой страсти не краснея и над всем остальным смеяться.

Конечно, далеко не все достигают даже такого «идеала», как «идеал» Бронского, сформулированный к концу первой части романа. Бронскому долгое время действительно удавалось быть *«элегантным, красивым, великодушным, смелым, весёлым»*. Что само по себе просто замечательно! Но чтобы так *«нести себя»* – и **только** себя, – нужно много работать над собой, много трудиться и очень стараться всегда быть в форме и всегда удерживать равновесие.

А возможно ли это – **всегда?**.. Возможно ли это – на **любом** из двух путей?.. Собственно, ответом на этот вопрос служит вторая часть романа.

В начале её Кити Щербацкая, которая так и не пришла в себя от нечастной любви к Вронскому, отправляется на лечение в Германию («на воды»), а Анна Каренина становится его любовницей. Но, несомненно, центральный эпизод второй части (не только по композиции, но и по сути решаемых вопросов) – скачки с препятствиями, в которых участвует Вронский. Он, как всегда, хочет, надеется и старается быть первым и обойти своего единственного серьёзного соперника, некоего Махотина.

Появляется новый персонаж, чей великолепный портрет, нарисованный Львом Толстым, своей женственностью и грацией чуть ли не превосходит два других великолепных женских портрета в романе – Анну и Кити. Этот новый персонаж – лошадь Фру-Фру, которой Вронский восхищается так же искренне и страстно, как он всегда восхищается и женщинами, – и которая точно так же, как они, благодарна и предана ему за эту искренность и страстность его восхищения. Только человек, знающий толк в лошадях, мог в таких деталях воссоздать эту гармонию коня и всадника, эти чуткие, можно смело сказать – духовные взаимоотношения, которые возникли между Вронским и Фру-Фру.

Он – лучший наездник. Рискуя своей жизнью и жизнью любимого существа (вопрос о его **праве** рисковать жизнью любимого существа у него даже не возникает), он берёт самые опасные препятствия. Всегда?..

Неловкое движение, сделанное Вронским, сломало ей спину. Но это он понял гораздо после... С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижней челюстью, Вронский ударил её каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув хrap в землю, только смотрела на хозяина своим горящим взглядом.

– Ааа! – промычал Вронский, схватившись за голову. – Ааа! Что я сделал! – прокричал он. – И проигранная скачка! И своя вина, постыдная, непростибельная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь! Ааа! Что я сделал!

...К своему несчастью, он чувствовал, что был цел и невредим. Лошадь сломала себе спину, и решено было её пристрелить. Вронский не мог отвечать на вопросы...

За него это придётся сделать читателям. Но прежде запомним, что *«воспоминание об этой скачке надолго осталось в его душе самым тяжёлым и мучительным воспоминанием в его жизни»*.

Тем временем Кити на водах знакомится с девушкой Варенькой. Эта прекрасная во всех отношениях Варенька ухаживает за своей больной, прикованной к инвалидному креслу, приёмной матерью мадам Шталь, а заодно и чуть ли не за всеми больными русскими, приехавшими в немецкий городок.

Все думают (и сама Варенька охотно подтверждает), что приёмная дочь своей христианской любовью к ближнему обязана именно своей приёмной матери – известной религиозной деятельнице, которая *«находила в дружеских связях с самыми высшими лицами всех церквей и исповеданий»*. Казалось бы, мадам Шталь хотя бы в этом – полная противоположность дружившей с Карениными Лидии Ивановне, о которой ещё в первой части романа Анна думала так: *«...Смешно: её цель добродетель, она христианка, а она всё сердится, и все у неё враги, и всё враги по христианству и добродетели»*. Но вот и Кити, общаясь со своей новой знакомой, *«заметила, что, расспрашивая про её родных, мадам Шталь улыбнулась презрительно, что было противно христианской доброте»*.

Кити видела, как мадам Шталь обращается с Варенькой. В художественном мире Толстого – точно так же, как в реальной жизни, – одна подсмотренная деталь, одно слово, даже интонация на весах справедливости и несправедливости весят больше, чем все философии и религии вместе взятые. Но чем более разочаровывалась Кити в мадам Шталь, тем более укреплялась её дружба с Варенькой:

На Вареньке она поняла, что стоило только забыть себя и любить других, и будешь спокойна, счастлива и прекрасна... Ей открылось то, что, кроме жизни инстинктивной, которой до сих пор отдавалась Кити, была жизнь духовная.

А также и то, что эта жизнь существует независимо от того, хотим или не хотим мы жить «духовно»...

Впрочем, это вскоре почувствовали и узнали и все другие персонажи романа. Особенно те, чья «ситуация кризиса» оказалась не так легко разрешима, как ситуация Кити.

Вопросы и задания

1. ■ Почему мало *«всегда хотеть быть хорошим»*? Что нужно, по мнению Л. Толстого, чтобы жить в соответствии со своими собственными представлениями о хорошей жизни?

2. ■ Собственные представления человека о хорошей жизни могут не совпадать с официально принятыми в обществе представлениями о «правильном» поведении. вспомните, за что «свет» осуждает Левина и за что тот же самый «свет» осуждает Вронского? По одним ли критериям «свет» судит Вронского и Каренину?

3. ■ Проанализируйте несколько эпизодов (по выбору), раскрывающих внутреннее состояние героев романа «Анна Каренина». Убедил ли вас автор романа в том, что такой человек, каким изображён тот или иной персонаж, и в той ситуации, в которой он изображён, будет думать, чувствовать и вести себя именно так, как это описано в романе? Свой ответ тщательно аргументируйте.

4. ■ В финале трагического эпизода скачек автор как бы вскользь замечает, что *«вспоминание об этой скачке надолго осталось в его [Вронского] душе самым тяжёлым и мучительным воспоминанием в его жизни»*. Если вы уже дочитали роман до конца, то попробуйте ответить на такой вопрос: «надолго» и «самым» – это до того, что случилось с Анной, или после тоже?

Глава одиннадцатая

«Мне отмщение, и Аз воздам»

Супружеская неверность как массовое явление во второй половине XIX века оказалась проблемой совершенно новой, к решению которой общество ни в нравственном, ни даже в теоретическом отношении оказалось совершенно не готово. В религиозном же отношении речь по-прежнему шла о нарушении двух из важнейших десяти Божьих заповедей. Цитата из Ветхого Завета, вынесенная в заголовок: «Мне отмщение, и Аз воздам» – в точном соответствии с буквой и духом Святого Писания предвещает всё то, что ожидает героиню, имя которой стоит на обложке романа...

Здесь, однако, возникает целый ряд вопросов. Если библейская цитата относится конкретно к Анне, то не слишком ли большая смелость со



И. Крамской. Неизвестная

стороны автора – брать на себя посредничество между Богом и современной женщиной с её «современной трагедией»?.. И как тогда быть с обращением самого Иисуса к женщине, «взятой в прелюбодеянии»: «Ступай и больше не греши»? Ведь именно так трактуется этот вопрос в Новом Завете...

Но представим, что Анна вернулась к Каренину. Что в таком случае произошло бы с самим романом? Он просто перестал бы существовать. Читателю, вместе с автором, и хотелось бы поставить точку там, где Анна,

родив дочку и думая, что умирает, затем счастливо избегает смерти, искренне простив Каренина и искренне прощённая им. Однако не только эти двое, но и посрамлённый автором Вронский обладают тем свойством персонажа русской литературы, которое она обрела с появлением пушкинской Татьяны: способностью саморазвития, которое не в силах остановить даже сам автор.

Вронский тоже выходит из этой ситуации обновлённым – и этот «новый» Вронский вместе с «новой» Анной, как это ни странно автору, продолжают существовать по-старому.

А. Скабичевский в «Истории новейшей русской литературы» упрекал Толстого:

...В развитии сюжета автор совсем расходится со своим эпиграфом, так как эпиграф этот, прилагаемый к обыденному и мелкому светскому адюльтеру, принимает характер похода на муху с обухом, и в то же время художник-реалист представляет нам такую естественную и фатальную неотвратимость в развитии страсти своих героев, что у вас невольно рождается мысль: за что же воздавать тут какое-то отмщение?

Прав ли критик? Все ли возможности саморазвития характеров он учёл? Учёл ли он, наконец, левинскую мысль, столь близкую автору романа: «*Всё возможно*»? И разве именно «*фатальная неотвратимость*» тех или иных поступков героев не вызывает у автора до поры скрываемое, но тем не менее самое большое и бесспорное подозрение?

Как художник-психолог Толстой именно в изображении чувств Анны пользуется художественным приёмом, который состоит в обличении героини в одной психологической уловке: её можно было бы назвать углублением обмана.

Вспомним, как, получив письмо от графини Лидии Ивановны, лишившее её последней надежды вернуть сына, Анна думает: «*Она хуже меня. Я не лгу по крайней мере*». И тут же решает, «*что завтра же, в самый день рождения Серёжи, она поедет прямо в дом к мужу, подкупит людей, будет обманывать, но во что бы то ни стало увидит сына и разрушит этот безобразный обман, которым они окружили несчастного ребёнка. Она поехала в игрушечную лавку, накупила игрушек и обдумала план действий*».

«Безобидный» обман, к которому Анна прибегает для того, чтобы разрушить «безобразный» обман, вызывает у Толстого законное подозрение. И подозрение это связано с тем, что между тем и другим обманом лежит *самообман* героини. И каковы последствия для Серёжиной души?.. Эти последствия – как ближайшие, так и отдалённые, – у Толстого воплощены в ёмком символе *неподаренного подарка*: «Она не успела и вынуть и так и привезла домой те игрушки, которые она с такой любовью и грустью выбирала вчера в лавке».

Толстой никогда не оставляет читателя наедине с собственным символом и сам же всегда (хоть не сразу и не прямо) его интерпретирует. И случай с Серёжиними впечатлениями и переживаниями по поводу неожиданного визита его матери не является исключением из этого правила, установленного Толстым-художником самому себе.

Ближайшим последствием визита Анны к сыну стала его болезнь. Он был на грани смерти («Мы боялись даже за его жизнь», – говорит Каренин). Но, «переболев» разлукой с матерью, как корью или ветрянкой, ребёнок приобрёл «иммунитет». Он обнаруживает его в сцене встречи со Стивой Облонским:

– А ты помнишь мать? – вдруг сказал он.

– Нет, не помню, – быстро проговорил Серёжа и, багрово покраснев, потупился. И уже дядя ничего более не мог добиться от него.

Гувернёр, который через полчаса нашёл Серёжу на лестнице, «долго не мог понять, злится он или плачет. “Оставьте меня! Помню, не помню... Какое ему дело? Зачем мне помнить? Оставьте меня в покое!” – обратился он уже не к гувернёру, а ко всему свету».

Интересно, что в самом романе Серёжина злость, этот его ранний разрыв с матерью и раннее обретение внутренней свободы образует сюжетную параллель злости Вронского на его мать, от которой он, на самом деле, унижительно *зависит*, зависит не только материально, но и морально. И ту внутреннюю свободу, которая легко (хоть и не безболезненно) даётся *мальчику* Серёже, уже невозможно обрести взрослому Вронскому. Он уезжает к матери, оставляя любимую женщину один на один с мыслью о самоубийстве, причём прямо ему высказанной, но принятой им за пустую угрозу...

Где в современной жизни правда чувств и мыслей, а где – обман, или самообман, или и то и другое? Вот главный вопрос и основная проблема толстовского романа. Именно для понимания этой проблемы и для решения этого вопроса автору нужна та широкая картина русской жизни 70-х годов XIX века, которую с поразительным знанием не только нравствен-



М. Врубель. Анна с сыном



И. Г. Портрет Л.Н. Толстого

ных, но и политических, экономических и прочих аспектов современного быта и бытия изображает Толстой в своём романе. Глубина реалистического изображения в нём современной писателю действительности, богатство и разнообразие обстоятельств, характеров, интересов, человеческих отношений – всё это, по сути, служит двум главным целям: поиску настоящей правды и изобличению коварной, всепроникающей лжи.

В достижении этих целей автору романа помогает тщательная прорисовка эпизодических персонажей. В тот момент, когда кто-нибудь из главных героев близок к очередному качественному скачку своей эволюции, но для точного понимания и окончательного решения недостаёт лишь одного момента истины, в жизни

этого главного героя происходит встреча с человеком, общение с которым вдруг подсказывает верный вывод – и верный выход. Причём во втором толстовском романе, в отличие от первого, нет платонов каратаевых, которые прямо бы вещали истину главным героям. К истине главный герой Толстого отныне учиться приходит путём анализа бытия и умственного склада других людей. Анализа не столько того, что эти люди сами перед ним открывают, сколько того, что они скрывают: от главного героя точно так же, как и от всех других, даже самых близких им людей, зачастую же и от самих себя.

Вот только один пример. Левин, который после неудачного сватанья к Кити решил заняться делом в своей деревне, как мы помним, исходил из того, что человеку не только «с собой сделать всё возможно», но что ему всё возможно сделать и с окружающей его действительностью:

Надо только упорно идти к своей цели, и я добьюсь своего, – думал Левин, – а работать и трудиться есть из-за чего. Это дело не моё личное, а тут вопрос об общем благе. Всё хозяйство, главное – положение всего народа, совершенно должно измениться.

Цель, казалось бы, ясна: превратить свою родину в развитую европейскую страну. Именно класс дворян-помещиков, к которому Левин принадлежит по рождению и который владеет главным богатством страны – плодородными землями, должен решить эту задачу после отмены крепостного права. Но, оказывается, не всё так просто устраивается в России. Не сразу получается и у Левина. Внешне ясная, понятная, «проверенная в Европе» схема либералов-западников – в России почему-то не работает...

Тут-то и подворачивается на левинском жизненном пути возможность плотного общения с одним из таких либералов, с молодым уездным предводителем дворянства Николаем Ивановичем Свяжжским.

Свияжский был одним из тех всегда удивительных для Левина людей, рассуждение которых, очень последовательное, хотя и никогда не самостоятельное, идёт само по себе, а жизнь, чрезвычайно определённая и твёрдая в своём направлении, идёт сама по себе, совершенно независимо и почти всегда вразрез рассуждениям. Свияжский был человек чрезвычайно либеральный. Он презирал дворянство... и вместе с тем служил и был образцовым дворянским предводителем... Он считал русского мужика стоящим по развитию на переходной ступени от обезьяны к человеку, а вместе с тем на земских выборах охотнее всего пожимал руку мужикам и выслушивал их мнения.

Вечером за чаем в присутствии ещё двух помещиков Левин затевает спор со Свияжским:

– Я сошлюсь на всех хозяев, ведущих рационально дело; все, за редкими исключениями, ведут дело в убыток. Ну, вы скажите, что ваше хозяйство – выгодно? – сказал Левин и тотчас же во взгляде Свияжского Левин заметил то мимолётное выражение испуга, которое он замечал, когда хотел проникнуть далее приёмных комнат ума Свияжского.

Кроме того, этот вопрос со стороны Левина был не совсем добросовестен. Хозяйка за чаем только что говорила ему, что они нынче летом приглашали из Москвы немца, знатока бухгалтерии, который за пятьсот рублей вознаграждения учёл их хозяйство и нашёл, что оно приносит убытка три тысячи с чем-то рублей. Она не помнила именно сколько, но, кажется, немец высчитал до четверти копейки.

Итак, точная – с точностью до четверти копейки – экономическая цена расхождения рассуждений с жизнью уже известна, но Свияжским неинтересна. По сути они, при всей их современности и либерализме, мало чем отличаются от стариков Ростовых из «Войны и мира» (а также – если взглянуть на дело с юмором – от гоголевских супругов Маниловых): дружная и навек влюблённая друг в друга супружеская пара, проживающая в своё удовольствие остатки немалого помещичьего капитала.

На их жизнь ещё хватит, с достатком и с избытком, а вот детям – вряд ли: вот и не дал Свияжским Бог детей. Тем самым Он им тоже «воздал», и воздал по справедливости, как по справедливости воздаётся и всем без исключения персонажам в том мире, который реалистически воссоздан (или, может быть, всё-таки заново *создан*?) в романе Толстого. В том мире, в нашем бытии, которое лишь на первый взгляд кажется горьким, трудным, непереносимым и несправедливым, однако в глубине и в предельной ясности своего замысла явлено нам всё-таки справедливым. Ибо чего ты на самом деле хочешь – не в разговорах только, а в глубине своей души, – это ты в конце концов и получишь.



Музей Л. Толстого в Москве.
Кабинет. Рабочий стол писателя

Свияжские – покойную сытую жизнь. Левин – одумавшуюся Кити, детей и море проблем, в решении которых он и черпает своё всегда свежее и неизменное ощущение счастья... Вот и скажите после этого, что все счастливые семьи счастливы одинаково!

Возвращаясь к разговору о Свияжских и их образу жизни в строго экономическом аспекте, остаётся только спросить: при чём же тут экономический либерализм, европеизм и рациональное хозяйство? Вот и Левин сразу понимает, что ни при чём и что встреченный им по дороге мужик с его крепким семейным хозяйством, основанным на патриархальных русских ценностях, – на самом деле, по экономическим результатам, гораздо более «рыночник» и «либерал», нежели Свияжский.

Разумеется, значение для нашей современности опыта русской литературы второй половины позапрошлого века экономикой отнюдь не исчерпывается. Современные люди страдают, увы, не реже, чем толстовские герои, и есть предположение, что причины человеческого несчастья – и человеческого счастья – за последние полтора столетия не сильно изменились. Опыт другого великого русского романиста, к изучению которого мы переходим в следующей главе, поможет нам проверить это предположение.



Интерес к произведениям Л.Н. Толстого неизменен, к его творчеству уже более ста лет обращаются кинематографисты. Сняты фильмы по романам, повестям и рассказам «Воскресение», «Отец Сергей», «Казачи», «Кавказская повесть» (по повести «Казачи»), «Два гусара», «Крейцеров соната», «Хаджи Мурат», «Простая смерть» (по рассказу «Смерть Ивана Ильича»), по пьесам «Власть тьмы», «Живой труп» – и это далеко не полный перечень. Театральные режиссёры разных стран также часто обращаются к прозе – многие произведения писателя переложены на язык театра – и к драматическим произведениям Толстого.

Вопросы и задания

1. ■ Почему «фатальная неотвратимость» тех или иных поступков героев романа Толстого в то же время самим автором ставится под сомнение? Отвечая на этот вопрос, проанализируйте жизнь любого персонажа – главного или эпизодического.
2. ■ Что страшнее: обман или самообман? Кто из героев романа старается выпутаться из сетей самообмана? Удаётся ли это Анне, Левину? Если нет, то почему? Если да, то каким образом и может ли такой образ мыслей или способ мышления служить для вас примером?
3. ■ Толстой отличает «приёмные комнаты ума» той или иной личности от его, так сказать, внутренних покоев. Покажите, как вы поняли это отличие на примере не только Свияжского, но и других героев романа.
4. ■ Почему вопросам экономики отводится столь важное место в романе Толстого?
5. ■ В толстовском романе убедительно показана способность людей руководить общественным мнением, чуждыми им мыслями. К каким несчастьям это приводит в хозяйстве, в общественной и личной жизни людей? Приведите примеры из романа.

6. ■ Рассмотрите репродукцию картины И. Крамского «Неизвестная» (с. 54). Некоторые современники видели сходство между героиней Л. Толстого Анной Карениной и героиней художника. Подтвердите или опровергните эту мысль, приводя собственные аргументы.

Глава двенадцатая

Наказание без преступления

В русской культуре такие слова, как *Петербург* и *Достоевский*, стоят в одном смысловом ряду. Достоевский считается самым «петербургским» писателем. Образ имперской столицы, созданный Достоевским, навсегда вошёл в историю литературы.

Между тем **Фёдор Михайлович Достоевский** (1821–1881) родился, провёл детство и отрочество в Москве. И только когда ему исполнилось пятнадцать, отец (военный врач) отвёз его, вместе со старшим братом Михаилом, в петербургское Военно-инженерное училище.

Именно благодаря этому событию Достоевский прекрасно запомнил себя пятнадцатилетним и впоследствии писал:

...Высокое и прекрасное... Тогда это словечко было ещё свежо и выговаривалось без иронии. И сколько тогда было и ходило таких прекрасных словечек! Мы верили чему-то страстно, и хотя мы оба отлично знали всё, что требовалось к экзамену из математики, но мечтали мы только о поэзии и о поэтах. Брат писал стихи... а я непрерывно в уме сочинял роман из венецианской жизни. Тогда всего два месяца перед тем скончался Пушкин, и мы дорогой сговаривались с братом, приехав в Петербург, тотчас же сходить на место поединка и пробраться в бывшую квартиру Пушкина, чтобы увидеть ту комнату, в которой он испустил дух.

Однако брата будущего писателя в училище не приняли по состоянию здоровья. И Фёдор остался один – хотя ему и не пришлось пережить того отчаянного одиночества и той будничной нищеты бедного студента из провинции, которые пережил его герой Раскольников («Преступление и наказание»). Как студент Военно-инженерного училища, он жил на казарменном положении, его минимальные потребности были обеспечены. Правда, в одном из лучших на то время высших учебных заведений России училось много «золотой молодёжи», детей генералов и высших должностных лиц империи, и Фёдор – юноша из небогатой семьи – чувствовал себя неловко среди однокурсников, не желавших отказываться



В. Перов.
Портрет Ф.М. Достоевского



П. Боклевский.
Иллюстрация к повести
Ф. Достоевского
«Бедные люди»

от таких барских привычек, которые не могли себе позволить бедные студенты. Да и начальство училища и педагоги неодинаково относились к генеральским сынкам и к сыну какого-то отставного врача. А тут ещё в 1839 г. Достоевский получил весть о внезапной смерти отца. Тогда и случился с ним первый припадок страшной болезни, которая донимала его потом всю жизнь, – эпилепсии.

Но Фёдор выстоял. Он настойчиво и вдумчиво учился, получал разностороннее образование (кроме технических и естественно-математических наук, в училище преподавали иностранные языки, русскую литературу, историю, архитектуру и живопись). Однокурсники достойно оценили юношу – а среди однокурсников были будущий писатель Дмитрий Григорович, будущий художник Константин Трутовский, учёный-физиолог Илья Сеченов и, конечно, способные военные, которые в будущем принесли славу русскому

оружию (среди них организатор обороны Севастополя Эдуард Тотлебен и герой Шипки Фёдор Радецкий). Неудивительно, что при таком интеллектуальном потенциале и разностороннем образовании многие из студентов серьёзно, профессионально занимались литературой. Они много читали на разных языках и обсуждали прочитанное.

Фёдор продолжал делиться литературными планами и литературными впечатлениями и с братом Михаилом – теперь уже в письмах. *«Бальзак – велик! – пишет он ему о современном писателе, которого кое-кто считал просто “модным”. – Его характеры – творения великого ума! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борениями своими такую развязку в душе человека».*

Закончив училище летом 1843 г., Достоевский стал офицером и получил назначение в инженерный корпус Санкт-Петербургской инженерной команды. Однако служба мало интересовала его. Всё свободное время он обдумывал литературные сюжеты и занимался переводами с французского. В 1844 г. его перевод «Евгении Гранде» Бальзака был напечатан в журнале «Репертуар и Пантеон», а молодой литератор получил свой первый гонорар. Убедившись, что и литература может прокормить, Достоевский оставил службу. Однако важность перевода «Евгении Гранде» для дальнейшей литературной биографии Достоевского состояла не только в этом. Попытка «соавторства» с Бальзаком стала вместе с тем и поиском, и открытием молодым писателем своего места в современной ему европейской литературе.

Когда через несколько лет пора литературного ученичества Достоевского была завершена, он принёс своё первое – собственное, а не переводное – законченное произведение бывшему однокурснику Дмитрию Григоровичу (тот уже печатался и имел знакомых литераторов). Рукопись называлась *«Бедные люди»*. Она была опубликована и принесла автору литературный успех.

Вместе со своим другом – молодым Некрасовым – Григорович стал читать рукопись «Бедных людей», которую ему принёс Достоевский. Увлёкшись, друзья просидели над ней почти до рассвета, а дочитав, пошли к Белинскому и разбудили его радостным воплем:

– Виссарион Григорьевич, новый Гоголь родился!

– У вас Гоголи как грибы родятся, – спросонок отвечал раздражённый Белинский.

Однако тут же сел читать – и в тот же день поздравил автора с удачным литературным дебютом.

Прозвище «новый Гоголь», подаренное молодыми и восторженными литераторами, настолько приросло к литературной репутации Достоевского, что за ним ещё почти целое столетие критика и читательская публика не видели гения, абсолютно другого и, по большей части, противоположного гению Гоголя.

В конце XIX века французский критик Э.М. де Вогюэ привёл в своей статье фразу, которую он услышал в литературных кругах Петербурга и которая там приписывалась Достоевскому: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». В то время ошибочное противопоставление «гоголевского» и «пушкинского» направлений русской литературы всё ещё оставалось общепринятым, и Достоевский безоговорочно причислялся к «гоголевской» школе – тем более, что упоминание о «Шинели» в самом деле играет большую роль в «Бедных людях». Правда, это не просто упоминание, это сравнение с пушкинским «Станционным смотрителем» – в пользу последнего! На это тогда же, в конце XIX века, обратили внимание русские критики (например, Василий Розанов¹, который решительно относил Достоевского к «пушкинскому» направлению).

В 1922 г. в харьковском журнале «Наука на Украине» появилась статья выдающегося украинского литературоведа Александра Белецкого «Достоевский и натуральная школа, 1846 год». Вот что в частности было написано в этой статье: «...я утверждаю, что ни учеником, ни прямым последователем Гоголя Достоевский в первой своей повести не являлся». Белецкий отмечал «глубокие внешние и внутренние отличия... между лирико-эпическим стилем Гоголя и лирико-драматическим стилем Достоевского». Идеи Белецкого получили дальнейшее развитие в работах выдающегося русского учёного Михаила Бахтина.

Сам Достоевский всегда настаивал именно на драматической форме своего первого произведения и считал это своим открытием, которым он в дальнейшем воспользовался для разработки нового типа прозы и новой формы романа, которые М. Бахтин называл **полифоническим романом** (по аналогии с полифонией – многоголосием – в музыке, например в произведениях И.С. Баха). «Бедные люди» – повесть в письмах, где пока что звучат только два голоса – бедного чиновника Макара Девушкина и девушки Вареньки, к которой он испытывает чистое чувство любви, скорее даже родительской любви. «Оба корреспондента, – заметил А. Белецкий, – всё время говорят о своих чувствах и ощущениях, говорят с такой остротой и с таким напряжением, которые мы у Гоголя

¹ Розанов В.В. (1856–1919) – писатель, философ и публицист.



Б. Покровский. Расстрел петрашевцев на Семёновском плацу. Литография

если и встречаем, то уж никак не у бессловесного Акакия Акакиевича».

Итак, «маленький человек» в произведении Достоевского получил собственный голос!.. Это было настолько непривычно для читателей, что они смешивали (и по сей день смешивают) голос героя этого (и не только этого) произведения Достоевского с голосом автора.

Между тем в жизни молодого писателя наступили бурные, трагические дни.

В 1847 г. группа петербургской интеллектуальной молодёжи стала каждую пятницу собираться на квартире сотрудника министерства ино-

странных дел Михаила Буташевича-Петрашевского. Обсуждали новые философские и политические идеи, государственное устройство России и возможности его улучшения. После революции в феврале 1848 г. во Франции, отголосок которой прокатился по всей Европе, разговоры петрашевцев приобрели революционный характер – и всё же то были всего лишь разговоры. Тем не менее их содержание «информаторы» уже сообщили в соответствующие государственные органы, и доносы в соответствующих папках накапливались на протяжении целого года.

15 апреля 1849 г. на очередной пятнице у Петрашевского Достоевский читает один из самых откровенных антиправительственных манифестов недавно умершего Белинского – его открытое письмо к Гоголю, запрещённое цензурой. А уже 23 апреля 37 постоянных участников пятниц арестованы и на семь месяцев следствия заключены в Петропавловскую крепость. Приговор Петрашевскому, Достоевскому и другим наиболее активным петрашевцам – смертная казнь. И вдруг верхом прискакал адъютант царя и объявил, что император помиловал бунтовщиков: заменил каждому из них смертную казнь четырьмя годами каторги, а после этого – служба рядовыми солдатами.

Впоследствии в одном из своих романов Достоевский напишет о человеке, который *«в промежутке между двумя приговорами... прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрёт»*, то есть о самом себе:

Ничего не было для него в это время тяжелее, чем непрерывная мысль: «Что если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь – какая бесконечность! И всё это было бы моё! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счётом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!»

Судьба подарила ему жизнь. И хотя в ней было много муки, но счастье жить, *«каждую минуту счётом отсчитывая»*, теперь было с ним и среди страданий и мучений...

Шестнадцать суток в сорокаградусный мороз в открытых санях везли Достоевского и его товарищей до Тобольска. Там, в Тобольске, к молодым каторжанам пришли жёны декабристов, Наталья Фонвизина и Прасковья Анненкова, которые двадцать лет тому назад были такими же молодыми, добровольно приехали в Сибирь разделить трудное бремя своих мужей – таких же тогда молодых и таких же, как молодые петрашевцы, революционно настроенных. И... остались здесь навсегда, чтобы давать утешение каторжанам и нести им Слово Божье. Ту книжку – Евангелие, которое подарили ему жёны декабристов, Достоевский свято берёт до самой смерти.

Условия жизни и работы в тобольском остроге (каторжной тюрьме) были поистине ужасны. Достоевский спал на общих нарах (по три доски на каждого) с убийцами, ворами, насильниками. А днём, стоя по колени в холодной реке, каторжане разбирали старые ржавые лодки. Таскать кирпич с берега на строительство казармы уже считалось сравнительно неплохой работой...

После тобольского острога – ничем не лучший омский, после этого солдатская служба в Семипалатинске, которая часто бывала хуже каторги. В годы неволи писатель продолжает работать: в Петропавловской крепости, ожидая приговора, пишет рассказ «Маленький герой», в Семипалатинске – повести «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон». Лишь через несколько лет Достоевский снова получил офицерский чин. Тогда же в Семипалатинске он впервые в жизни полюбил – и женился.

Тем временем Николай I умер, и новый царь – реформатор Александр II – ещё раз «помиловал» без вины виноватых петрашевцев. В 1859 г. Достоевскому было разрешено возвратиться в столицу. Он приступает к *«Запискам из Мёртвого дома»* – книге воспоминаний о каторге.

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите о молодости Достоевского и об эпохе, в которую она протекала. Закономерно ли было его обращение к литературе как основной профессиональной деятельности, с которой он связал все свои надежды?
2. ■ Расскажите о литературных дебютах Достоевского как переводчика и как писателя. Можно ли было уже по ним судить о литературной школе, к которой принадлежал молодой писатель, и об его учителях в литературе?
3. ■ Почему Некрасов и Григорович, прочитав «Бедных людей» Достоевского, заявили Белинскому: *«Новый Гоголь родился»*? Действительно ли произведение Достоевского продолжало гоголевские традиции или для этого были другие причины?
4. ■ За какое преступление Достоевский едва не был казнён, а затем отправлен на каторгу? Как вы думаете, состоялся бы он как писатель, если бы его жизнь сложилась иначе? Если да, то отличалось бы его творческое наследие от того, которое до сих пор поражает весь мир? Свой ответ тщательно обоснуйте.
5. ■ Назовите несколько причин, по которым, с вашей точки зрения, Достоевский всю жизнь хранил Евангелие, подаренное ему жёнами декабристов в Тобольске. Ответить на этот вопрос вам помогут знания об отношении к декабристам в русском обществе и литературе второй половины XIX века – например, о поэме Некрасова «Русские женщины» и неосуществлённом замысле Л. Толстого – романе «Декабристы».

«Не знаю лучшей книги во всей новой литературе, включая Пушкина, – восторженно откликнулся Лев Толстой о «Записках из Мёртвого дома» Достоевского. – Взгляд... искренний, естественный и христианский».

Как мы помним, увидеть человека в человеке Достоевский и в ранних своих произведениях считал своей главной художественной задачей. Судьба, поступив с ним жестоко, будто подвергла испытанию: сможет ли он увидеть человека в человеке и в мёртвом доме, где и в людях, кажется, всё умерло – а всё-таки это живые люди, и таких много...

И вот избрана одна судьба, одно преступление и одно наказание. За документальным повествованием обо всех преступниках вскоре последовал художественный эпос об одном из них...

Выдающийся русский критик, писатель и философ конца XIX – начала XX в. Дмитрий Мережковский писал:

У Гёте – «Фауст», у Шекспира – «Гамлет», у Данте – «Ад», – у каждого большого писателя есть произведение, есть одна книга, в которую он вложил всю душу. Он явится с нею на «страшный суд» потомков. Такая книга у Достоевского «Преступление и наказание». Говоря о ней, мы будем говорить вместе с тем о высочайших вершинах творчества, которых когда-нибудь достигал его гений.

Роман *«Преступление и наказание»* написан за полтора года (1865–1866) и впервые напечатан в 1866 г. в журнале «Русский вестник». Предлагая издателю журнала М. Каткову своё новое (ещё только задуманное) произведение, Достоевский писал ему, что идея произведения *«не может ни в чём противоречить»* направлению журнала, *«даже наоборот»*, – и дальше развёрнуто характеризовал самую идею:

Это – психологический отчёт одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключённый из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным, «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты... *«Она никуда не годна?»*, *«для чего она живёт?»*, *«полезна ли она хоть кому-нибудь?»* и т.д. – эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить её, обобрать, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства – притязаний, грозящих ей гибелью, – докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твёрдым, неуклонным в исполнении *«гуманного долга к человечеству»* – чем уже, конечно, *«загладится преступление»*... Ему – совершенно случайным образом – удаётся совершить своё преступление и скоро, и удачно... Тут-то и развёртывается весь

психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берёт своё, и он кончает тем, что *принуждён* сам на себя донести... Налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что *он и сам его нравственно требует*. Это видел я даже на самых неразвитых людях... Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтобы была ярче и осязательнее видна мысль.



В конце лета 1866 года Ф.М. Достоевский заключил договор с издателем Стелловским на крайне рискованных условиях – написать до 1 ноября новый роман. Особо оговаривалось право Стелловского в случае неисполнения этого пункта договора в дальнейшем печатать все произведения Достоевского, в том числе и будущие, без вознаграждения. Писатель приступил к работе 1 октября, издержав почти все деньги на стол и жильё. Достоевский был в отчаянии – нечем было платить стенографистке. Один из друзей посоветовал обратиться за помощью к Анне Григорьевне Сниткиной, освоившей редкое тогда мастерство стенографии. Сниткина согласилась работать бесплатно. Достоевский диктовал юной помощнице по 9–10 часов в день. Ночью 31 октября переписка романа «Игрок» набело была закончена. Утром Достоевский отвёз рукопись Стелловскому, а через несколько дней сделал предложение А. Сниткиной.

История написания романа «Игрок» легла в основу художественного фильма режиссёра А. Зархи «26 дней из жизни Достоевского». Главные роли в картине исполняли А. Солоницын (Достоевский) и Е. Симонова (Сниткина).

Во время работы над «Преступлением и наказанием» Достоевскому было 44–45 лет. Незадолго перед этим его настигли два тяжких бедствия, две смерти ближайших людей – жены и брата Михаила. Заканчивая написание и публикацию романа, он неожиданно встретил новую любовь, юную Анну Сниткину, с которой вскоре вступил в брак и которая на всю оставшуюся жизнь стала ему крепкой моральной поддержкой.

К тому времени Фёдор Достоевский имел за плечами много напечатанных рассказов и повестей и был уже довольно известен в литературных кругах как профессиональный писатель, хотя и не такой блестящий, как два других известных мастера его поколения – Иван Тургенев и Лев Толстой. Однако, как сам Достоевский сообщал в письме к другу, редакция «Русского вестника» согласилась печатать его роман «с радостью, так как из изящной словесности у них на этот год ничего не было: Тургенев не пишет ничего,



А. Сниткина-Достоевская



Дмитрий Каракозов

а с Львом Толстым они поссорились» из-за многочисленных недоразумений при публикации как раз в это время «1805 года» – журнального варианта начала эпопеи «Война и мир». Не имея выбора, редакция журнала согласилась начать публикацию, хотя Достоевский предоставил в её распоряжение лишь небольшую часть ещё недописанного произведения.

Правда, в те времена так делали довольно часто: автор писал каждую часть произведения для следующего номера журнала. Тем не менее надо было совсем не знать Достоевского как человека, чтобы не ощущать всего риска такого решения. А тут ещё в ход публикации романа вмешались исторические события...

Первые две части «Преступления и наказания» увидели свет в январском и февральском номерах журнала и привлекли внимание многочисленных читателей. Когда осенью того же года стенографистка Анна Сниткина – будущая жена писателя – входила в его дом, чтобы писать под его диктовку уже новый роман – «Игрок», – она, по её собственным воспоминаниям, была поражена тем, что дом «*тот самый*», в котором «жил» Раскольников. Стало быть, она, как многие другие, начала читать «Преступление и наказание» в журнале. Достоевский как раз заканчивал подготовку очередных частей романа для мартовской книжки «Русского вестника», которая должна была выйти в начале апреля, – как вдруг 4 апреля прозвучал выстрел в Александра II молодого террориста, студента Дмитрия Каракозова.

Выстрел Каракозова стал началом целой серии покушений, последнее из которых всё-таки привело к гибели Александра II, едва ли не самого мудрого из всех русских царей, который осуществил одну из первых в России либеральных реформ, в частности в 1861 г. отменил крепостное право. Событие 4 апреля 1866 г. глубоко поразило Достоевского, а имя Дмитрия Каракозова с тех пор не оставляло его сознания и его рукописей (последний, незаконченный роман, в котором Достоевский попробовал дать синтез всех событий и идей своего времени, называется «**Братья Карамазовы**», среднего из трёх братьев, не считая незаконнорожденного убийцу Смердякова, зовут Дмитрием).

И если самого писателя поразило совпадение его мыслей об убийстве «из идейных соображений» с тем покушением на убийство, которое состоялось в жизни, то редакцию «Русского вестника» это совпадение просто-таки напугало. И вместо продолжения романа в мартовской книжке была допечатана страница с сообщением о покушении Каракозова, а на обложке помещено объявление:

Продолжение романа «Преступление и наказание» откладывается до следующей книжки, так как болезнь не позволила автору просмотреть рукопись перед печатью, как он того желал.

Каракозов был членом тайного революционного общества и сторонником индивидуального террора. Он считал, что убийство царя может послужить толчком для пробуждения народа к социальной революции.

Потом был суд над Каракозовым, и террорист-неудачник был осуждён на смертную казнь. Что такое быть осуждённым на смертную казнь – это Достоевский ощутил на себе и на всю жизнь запомнил. И здесь, как и в своём случае, ждал он помилования, и не дождался: студент всё же был казнён. Достоевский считал смертную казнь неоправданной жестокостью, и вдобавок «революционные действия» Каракозова на самом деле не нанесли царю никакого ущерба – как когда-то революционные слова и идеи петрашевцев...

Достоевский был противником царевубийства вообще и пылким приверженцем Александра II в частности (которому был и лично признателен за освобождение из ссылки). Тем не менее ему, конечно, хватало и фантазии, и объективности для того, чтобы понять аргументы террористов: пусть этот царь и неплохой, может он и человек прекрасный – тем не менее мы хотим убить не только и не столько его, сколько «идею» самодержавия. Более того, Достоевский в своём романе сам представил все аргументы подобного убийства «по идейным соображениям». И теперь, быть может, с ужасом думал: а не повлиял ли Раскольников своей аргументацией «убийства ради человечества» – на Каракозова?!!

В статье о романе Д. Мережковский писал:

Самая разрушительная из всех страстей – это фанатизм. Ни один из пороков не заглушает в такой мере голоса совести... Есть что-то в самом деле ужасное и почти нечеловеческое в таких фанатиках идеи... Жизнь, страдание людей – для них ничто, теория, логическая формула – всё.

Но только ли об этом роман Достоевского?

Вопросы и задания

1. ■ Перечитайте развёрнутую характеристику, которую дал первоначальной идее романа «Преступление и наказание» его автор в письме к М. Каткову. Если вы уже дочитали роман до конца, скажите, не изменилась ли эта идея в процессе создания романа, и если да, попробуйте сформулировать его идею в окончательном виде.
2. ■ Объясните название прочитанной главы учебника. Что совершилось раньше: преступление Раскольникова в фантазии Достоевского или преступление Каракозова в исторической действительности? В каком смысле второе можно рассматривать как «зеркало» первого?
3. ■ Согласны ли вы с Д. Мережковским в определении того, какая из всех страстей самая разрушительная? Не может ли с этой страстью соперничать в своей разрушительности какая-нибудь другая: например, любовная страсть или страсть к наживе? Своё согласие или несогласие с автором высказывания, приведённого в конце данной главы, тщательно обоснуйте.
4. ■ Попробуйте, не читая следующие главы учебника, ответить на вопрос, заключающий основной текст данной главы.

Главный парадокс романа «Преступление и наказание» состоит в том, что автор сознательно провоцирует читателя на обвинение его, автора, в «абстрактном» психологизме.

Это общая черта всех романов Достоевского: они рождаются из авторской самокритики. Выдвинув какой-то тезис, автор по ходу его развёртывания в сюжет со всеми хитросплетениями самой жизни, представленной средствами искусства, выявляет логическую и психологическую ошибочность любой изначальной идеи. Из исправлений, уточнений и возникает сюжет, возникает весь роман.

Так в процессе написания романа Достоевский постепенно отказался от идеи о мучениях совести, которые якобы ожидают каждого преступника. То, что подобные случаи Достоевский видел своими глазами, ещё не означает, что в этом и состоит «Божья правда» и «земной закон» и что второе равняется первому.

Окончательная идея романа состоит в моральной необходимости наказания именно преступления Раскольникова – наказания не внешнего, а внутреннего. Ещё раз Достоевский убедился в том, что как художник он не имел права доверяться только личному опыту. Для художника существует более важный закон. И это закон любви.

В словаре Даля читаем: «РОМАН – сочиненье в прозе, содержащее полный округлённый рассказ вымышленного или украшенного вымыслами случая, события... *Романический* – в роде, по обычаю романов; говорится более о любовных похождениях».

Таким образом, во времена Достоевского, под влиянием самого популярного литературного жанра – романа, уже начинает развиваться то второе значение слова *роман*, которое есть в современном языке: любовные отношения между мужчиной и женщиной.



Д. Шмаринов. Иллюстрации к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание»

Между тем, вопреки пониманию *романического* как *любовного*, в сюжетной канве романа Достоевского «*любовные отношения между мужчиной и женщиной*», на первый взгляд, не играют не только главной, но и вообще никакой роли. И единственная любовь, о которой, на этот самый первый взгляд, говорит Достоевский в своём романе, – это христианская любовь к ближнему.

Раздумья о природе любви в романе Достоевского стоит начать прямо с эпилога, где о Роде Раскольникове и Соне Мармеладовой сказано буквально следующее: «*Их воскресила любовь*». Какая любовь? Христианская любовь к ближнему?..

«Ближних» в христианском смысле Соня Мармеладова видит на каторге очень много – это все каторжане. Всем им плохо, все они в ней нуждаются, и по мере сил всем им она старается помочь. Но кроме этой чисто христианской любви есть нечто, что понимают каторжане и чего целый год на каторге не понимает Раскольников. Этот «*неразрешимый*» для Раскольникова вопрос: почему все каторжане «*так полюбили Соню? Она у них не заискивала... она приходила на одну минутку, чтобы повидать его. А между тем все уже знали её, знали и то, что она за ним последовала...*».

И это при том, что тремя страницами выше про самого Раскольникова сказано, что «*каторжные его не полюбили*», а четырьмя страницами ниже – что в тот самый день, когда и сам Раскольников полюбил Соню, «*ему даже показалось, что как будто все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе*».

Но ведь если любовь Сонечки к Раскольникову – не избирательная, а любовь «к ближнему» вообще, тогда становится непонятно, с одной стороны, почему же эта её любовь не «*воскресила для новой жизни*» и всех сидевших в том остроге каторжан (так нежно её, Сонечку, полюбивших), а с другой – почему же она воскресила, собственно, Раскольникова? И почему возникшая к Сонечке любовь Раскольникова, в свою очередь, воскресила и её, Сонечку? Ведь, по логике многих литературоведов, воскрешения тут и не требовалось. Если свести любовь к определённому комплексу идей, подобно тому, как сам Раскольников к комплексу идей же сводил и весь вопрос о своём праве на преступление, то не честнее ли было бы и сегодня просто повторить слова современного Достоевскому критика:



Д. Шмаринов.
Иллюстрация к роману
«Преступление и наказание»

...К прискорбию, на всех благомыслящих людей он [роман] произвёл странное впечатление тем, что Достоевский преступление своего героя Раскольникова обуславливает вдруг влиянием новых идей... Не менее поражает в романе развязка его в виде нравственного возрождения Раскольникова под влиянием каторги.

В самом же романе ясно сказано, что нравственное возрождение Раскольникова происходит вовсе не под влиянием каторги, а под влиянием **любви**. И без понимания механизма этого влияния осмыслить и принять идеи романа невозможно.

Не забудем, что, как всякий роман Достоевского, «Преступление и наказание» может быть рассмотрено как *роман-полилог* (определение М. Бахтина). В данном случае можно сказать точнее: это роман *выслушивания монологов*, под влиянием которых главный, выслушивающий, герой и принимает несколько судьбоносных для себя решений.

Первый же человек, с которым Раскольников, после долгого уединения, вступает в диалог (точнее – выслушивает его пьяный монолог), не обошёл своим вниманием любовных отношений между мужчиной и женщиной. Это титулярный советник Мармеладов.

В его истории немаловажную роль играет то обстоятельство, что нынешняя его жена Катерина Ивановна

...вышла замуж за первого мужа, за офицера пехотного, по любви, и с ним бежала из дому родительского. Мужа любила чрезмерно, но в картишки пустился, под суд попал, с тем и помер... До сих пор вспоминает его со слезами и меня им корит, и я рад, я рад, ибо хотя в воображениях своих зрит себя когда-то счастливой.

Так уже на первых страницах романа возникает проблема связи любви и счастья (казалось бы, очевидной), а также намёк на некую зависимость счастья от меры (качества) любви. Мармеладов, например, полагает, что можно *«любить чрезмерно»*, сам же при этом любит жену, кажется, выше всякой меры – но разве по любви женился он сам?

И осталась она... с тремя малолетними детьми в уезде далёком и зверском... в... нищете безнадежной... И тогда-то... я, тоже вдовец, и от первой жены



Произведения Ф. Достоевского неоднократно экранизировались мастерами из разных стран, например такими выдающимися режиссёрами, как Акира Куросава, Анджей Вайда, Лукино Висконти и Бернардо Бертолуччи. Некоторые произведения переснимались по несколько раз («Белые ночи», «Бесы», «Идиот»), что свидетельствует о неизменном интересе к творчеству классика русской литературы.

Фильм «Преступление и наказание» 1969 года, снятый режиссёром Л. Кулиджановым, – один из самых популярных. Зрители и кинокритики неизменно отмечают мастерские работы актёров Г. Тараторкина (Раскольников) и И. Смоктуновского (Порфирий Петрович).

В 2003 году на экраны вышел телесериал В. Бортко «Идиот», который вызвал большой резонанс. В фильме были задействованы такие замечательные российские актёры, как Е. Миронов (князь Мышкин) и В. Машков (Рогожин).

Многие романы и рассказы Достоевского были поставлены на сценах ведущих мировых театров. Первым театральным режиссёром, обратившимся к творческому наследию Достоевского, был В. Немирович-Данченко, который поставил спектакль «Братья Карамазовы», спектакль шёл два вечера подряд.

четырёхнадцатилетнюю дочь имея, руку свою предложил, ибо не мог смотреть на такое страдание.

Итак, Мармеладов, по собственным его словам, женился на Катерине Ивановне из сострадания.

И вот по прошествии нескольких лет мы видим результат поступка Мармеладова: муж алкоголик, старшая дочь проститутка, жена умирает от чахотки, а трое младших детей едва не погибли от голода...

Так как же, по замыслу Достоевского, мы должны оценить мотив и результат поступка Мармеладова? Была ли его женитьба на вдове с тремя детьми продиктована исключительно состраданием к ближнему? Помог ли он Катерине Ивановне и её детям?

А ответ-то на поверхности, и ответ этот: да, несомненно! Только в браке с Мармеладовым на тот момент могла обрести та «неполная» семья источники существования. Но и другая «неполная» семья – Мармеладов и Соня – «источники жизни» могла обрести только через этот брак! Именно и только в этой семье – своей семье – Соня могла узнать (не умом, не зная и слов таких, а сердцем!), что именно и только в любви открываются «бесконечные источники жизни».

Но чем больше вдумываешься в замысел, в художественное предназначение такого образа, как Соня Мармеладова, тем больше сознаёшь: *неполнота* женских образов Достоевского имеет свою главную цель в том, чтобы подчёркивать *неполноту* мужских. Да автор романа и сам как бы ненароком проговаривается о Раскольникове: «...К ней, Соне, к первой пришёл он со своею исповедью; в ней искал он человека, когда ему понадобился человек; она же и пойдёт за ним, куда пойдёт судьба». «К ней к первой пришёл» – ибо не хорошо ему быть одному; человека искал – ибо и сам без неё *неполный* человек (и она без него); и только поэтому она *пойдёт за ним*. Тут мало любви к ближнему или даже любви к идейно близкому (последнего ни в ком не найдёт Раскольников). Разумихин не раз говорит, что любит Раскольникова, да и не раз любовь свою к другу доказывает на деле, но почему-то тот не приходит к нему каяться, не ищет в нём человека (хотя чем не человек?), да и на каторгу за ним Разумихин не спешит. Зато изумительно сам *восполняется* (и *восполняет!*) в браке с сестрою



Кадр из фильма «Преступление и наказание». Режиссёр Л. Кулиджанов. Раскольников – Г. Тараторкин



Кадр из телесериала «Идиот». Режиссёр В. Бортко. Князь Мышкин – Е. Миронов, Настасья Филипповна – Л. Вележева

Раскольникову Дуней – чтобы уж затем и вместе с нею попытаться помочь и самому Раскольникову:

У них обоих составлялись поминутно планы будущего; оба твёрдо рассчитывали чрез пять лет наверное переселиться в Сибирь. До той же поры надеялись там на Соню...

Итак, *помощник* у человека всегда один. Трактовка Достоевским подлинного библейского смысла любви мужчины и женщины проясняет одну загадку Библии, неразрешимую уже и для средневековых богословов. Ведь греческий и латинский переводы Библии, как и производные от них переводы на современные языки, самим этим словом *помощник* сильно запутали дело. Видный русский богослов XX в. С.В. Троицкий писал: «Слово *помощник* не передаёт точно глубокого смысла еврейского подлинника. Более точный перевод был бы: “Сотворим ему восполняющего, который был бы пред ним”. Таким образом, здесь говорится не о восполнении в труде, а о восполнении в самом бытии».

Вопросы и задания

1. ■ Прочитайте статью «Психологизм» в «Словаре литературоведческих терминов» (см. форзац учебника). Объясните, как психологизм может быть «абстрактным» и как по мере воплощения замысла своего романа Достоевский преодолевал в нём черты «абстрактного» психологизма.
2. ■ Прочитайте статью «Роман-полилог, или полифонический роман» в «Словаре литературоведческих терминов» (см. форзац учебника). Проиллюстрируйте особенности такого полифонического романа на примере романа Достоевского.
3. ■ Способен ли Раскольников на чувство любви к ближнему и если да, то в каких эпизодах романа это проявляется?
4. ■ Как и когда зародилась любовь Сони Мармеладовой к Раскольникову? Была ли это просто любовь к ближнему? Умалается ли значение Сониной любви в том случае, если окажется, что это не просто любовь к ближнему?
5. ■ Как вы понимаете слова автора в финале романа: «Их воскресила любовь»? Почему воскресить нужно было не только Раскольникова, но и Соню?
6. ■ В чём состоит символическое, психологическое и идейное значение образа Сони Мармеладовой в романе Достоевского?
7. ■ Рассмотрите иллюстрации художника Д. Шмаринова к роману «Преступление и наказание» (с. 68, 69). Расскажите о своих впечатлениях.

Глава пятнадцатая

Истинные и мнимые опасности

искажённого восприятия идей

Наутро после ночной беседы с Мармеладовым Раскольников «выслушивает» второй монолог в романе – монолог-письмо матери. И тема долга и сочувствия, заменяющих любовь, звучит в этом, втором, монологе не менее отчётливо, чем в первом, можно было бы даже сказать – не менее навязчиво, если бы эту навязчивость не отметил уже и сам главный (выслушивающий) герой...

Итак, главное событие, которому посвящено письмо матери к Роде, – некий брак не по любви. В этот брак собирается вступить родная Родина

сестра Дуня с «положительным человеком» Петром Петровичем Лужиным. «Конечно, ни с её, ни с его стороны особенной любви тут нет, – пишет Роде мать, – но Дуня... существо благородное, как ангел, и за долг поставит себе составить счастье мужа, который в свою очередь стал бы заботиться о её счастье...»

То, что представления об этой взаимной заботе у Дуниной и Родиной матери самые идиллические, подтверждает и само её имя: *Пульхерия*. Не слишком распространённое даже во времена Достоевского, оно к тому же утверждает свою знаковую в контексте упомянутого тут же в письме имени друга её покойного мужа – *Афанасий Иванович!* – и названия губернии, зашифрованной буквой *P*. (и кто может положиться, что это буква славянского, а не, как обычно в таких случаях («город NN») – латинского алфавита и что эта губерния – не *Poltavskaya*?).

Отрабатывая имидж «нового Гоголя», утверждённый авторитетом самого Белинского, Достоевский скрыто полемизировал именно с выдвинутой Белинским концепцией любви, развёрнутой критиком в его статьях о Гоголе и Пушкине. Белинский, как известно, гоголевских Пульхерию Ивановну с Афанасием Ивановичем – «старосветских помещиков» из Полтавской губернии – не жаловал: их самих и их любовь считал «пародиями» на человечество и человечность. Похоже относится к подобным чувствам и Раскольников, этот воспитанник материалистической школы, школы Белинского. Как мы дальше увидим, Достоевский как писатель-христианин к этой *кроткой* (так с греческого переводится имя *Пульхерия*) и *бессмертной* (так переводится имя *Афанасий*) любви относится противоположным образом, в духе сказанного в Нагорной проповеди: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Евангелие от Матфея, 5,5).

Однако теперь нас должно интересовать отношение к любви-долгу не авторское, но отношение того, кто выслушал оба монолога, – главного героя романа Родиона Раскольникова. Ибо сюжетная композиция романа развивается таким образом: выслушав два или несколько монологов, главный герой сразу же толкует, сравнивает и обобщает, то есть раздражается собственным монологом, приводящим к действию или сопровождающим его. Так, в первом же подобном монологе, рассуждая о решении своей сестры, Родион ставит знак равенства между жертвенной проституцией Сони Мармеладовой, о которой рассказал ему её отец, и предполагаемым жертвенным замужеством Дуни Раскольниковой (кстати, в этом также проявляется его материалистическая школа).

Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй что не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне?.. «Любви тут не может быть», – пишет мамаша. А что, если, кроме любви-то, и уважения не может быть...

Странно двойится тут это слово *обе*: по ближайшему контексту обращённое к Дуне и к матери, по отдалённому, идейному контексту обращено оно к Дуне и Соне. Ещё более странно, что сестру свою Дуню, ставшую взрослой, Родион по сути не знает, с Соней же и вовсе пока не знаком и об идее обеих может судить лишь со слов других людей, пусть и самых близких (матери одной и отца другой), но которым, как это часто случается, понять их собственных детей, быть может, труднее, чем кому бы то ни было...



Санкт-Петербург. Кузнецкий переулок, 5/2. Литературно-мемориальный музей-квартира Ф. Достоевского

Так где же здесь идеи, равноправно представленные в диалоге или хотя бы в ряде монологов? Это не диалог идей, а какой-то испорченный телефон! И Раскольников – несчастная жертва этого искажения информации, ибо, как это тоже часто бывает с молодыми людьми, из всякого сообщения он немедленно делает обобщение, а за всяким обобщением у него непременно должно следовать практическое действие.

Литературоведы чаще всего не обращали внимания на этот процесс искажённого, отчуждённого восприятия идеи. Зато они хорошо понимали, что, например, тот же Раскольников все свои идеи берёт не столько, так сказать, у классиков идей, сколько в своём ближайшем окружении – у их кажущихся носителей и поспешных (или лукавых) «воплотителей».

Решение Раскольникова преступить одну из библейских заповедей ради «спасительных» целей мотивируется им самим тем, что и другие

преступают. И не Наполеон, которого Раскольников так часто упоминает, истинный ему пример. И не Магомет, которого он всё цитирует насчёт *твари дрожащей*. На самом деле Раскольников цитирует А.С. Пушкина («Подражания Корану»), который воспользовался французским переводом. В Коране речь идёт не о страхе человеческого, а о страхе Божьем!

Нет, решающий для Раскольникова аргумент – «преступления» окружающих его слабых женщин, нежелание оказаться более дрожащей тварью, чем они.

Интересно, что выдающийся русский и американский писатель XX века Владимир Набоков, который в своих лекциях американским студентам (он читал их вскоре после завершения Второй мировой войны) задался целью непременно «развенчать» Достоевского как художника, все эти мотивы считал побочными. Вот что он говорил по поводу психологической мотивации преступления Раскольникова:

Чувствуя слабость своей позиции, Достоевский притягивает всевозможные мотивы, чтобы подтолкнуть Раскольникова к пропасти преступных искушений, которая, как мы обязаны верить, разверзлась перед ним старанием немецкой философии. Унизительная бедность, не только его собственная, но и горячо любимой сестры и матери, готовность сестры к самопожертвованию, низость и убожество намеченной жертвы – такое обилие попутных причин показывает, что Достоевский и сам чувствовал шаткость своих позиций.

Получается (по Набокову), что в «немецкой философии» (той самой, от которой ведут своё идейное происхождение коммунизм и фашизм)

никакой опасности нет, а всё дело в личности и обстоятельствах самого «идейного» убийцы:

Прежде всего, Раскольников – неврастеник, а искажённое восприятие любой философской идеи не может её дискредитировать. Достоевский скорее бы преуспел, сделав Раскольникова крепким, уравновешенным, серьёзным юношей, сбитым с толку слишком буквально понятыми материалистическими идеями. Но Достоевский прекрасно понимал, что из этого ничего не получится, что если бы даже подобный уравновешенный молодой человек проникся нелепыми идеями, перед которыми не устояла слабая психика Раскольникова, здоровая человеческая природа удержала бы его от умышленного убийства. Ибо отнюдь не случайность, что все преступники у Достоевского... не в своём уме.

За этим пассажем следовала ещё одна фраза, которую Набоков в рукописи зачеркнул (к счастью для нас, не слишком тщательно), а издатели его лекций скрупулёзно восстановили:

Нет ничего удивительного, что заправили недавно свергнутого немецкого режима, основанного на теории сверхчеловека и его особых прав, тоже были или неврастениками, или обыкновенными уголовниками, или теми и другими одновременно.

Почему же Набоков это вычеркнул? Да потому, что этот, тогда ещё свежий, исторический факт, как многие факты истории до и после, доказывает совершенно обратное тому, что выше говорит Набоков. Он с неопровержимостью доказывает, что Достоевский был пророчески прав и что сыграть какую-то роль в истории может только искажённое восприятие идеи.

В одном из поздних романов Достоевского «Подросток» молодые люди, чтобы поспорить по «идейным» вопросам, собираются у Дергачёва. Молодая жена Дергачёва, тоже «идейная», занята кормлением младенца и в то же самое время пытается слушать и принимать участие в общем споре:

– Надо жить по закону природы и правды, – проговорила из-за двери г-жа Дергачёва. Дверь была капельку приотворена, и видно было, что она стояла, держа ребёнка у груди, с прикрытой грудью, и горячо прислушивалась.

Если бы спор происходил в романе Тургенева или Толстого, то этим бы он и закончился. Вспомним слова Базарова в «Отцах и детях»: «*Она мать – ну и права*». Вспомним Наташу Ростову, ставшую Безуховой, или Кити Щербацкую, ставшую Левиной. Даже их мужья, самые любимые (по сути – автобиографические) герои Толстого признали существование общего и высшего «*закона природы и правды*», а мать, взращивающую своё дитя, – вечным и бесспорным носителем этого за-



Санкт-Петербург. Кузнечный переулок, 5/2. Литературно-мемориальный музей-квартира Ф. Достоевского. Рабочий кабинет

кона. Для Тургенева или Толстого любые, самые высокие мысли, любая, самая утончённая культура – должны быть подчинены раз навсегда установленному естественному течению жизни, которое и есть главная, если не единственная, общечеловеческая ценность.

Но у Достоевского спор на этом отнюдь не завершён. Находится один молодой человек, который выслушал г-жу Дергачёву,

...слегка улыбаясь, и произнёс наконец как бы с несколько измученным видом, впрочем с сильною искренностью:

– Я не понимаю, как можно, будучи под влиянием какой-нибудь господствующей мысли, которой подчиняются ваш ум и сердце вполне, жить ещё чем-нибудь, что вне этой мысли?

С этого дерзкого и кощунственного (с точки зрения классического художественного реализма) возражения «самому естественному» существу на свете – кормящей матери – начинается эпоха сомнения во всех, даже самых очевидных, основаниях человечности и человеческого существования, провозвестником которой и явился Достоевский.

Вопросы и задания

1. ■ Актуальна ли в наше время проблема «преступления и наказания»? Какие события начала XXI века свидетельствуют в пользу её актуальности?
2. ■ Как и почему покаялся Раскольников?
3. ■ Некоторые важные образы и сюжетные линии романа не только развиваются параллельно, но и взаимно отражаются друг в друге. Покажите это на примере Сони и Дуни, идей Раскольникова и Лужина, взаимоотношений Раскольникова с Соней и Дуни с Лужиным.
4. ■ Кого из персонажей романа можно считать «двойниками» Раскольникова и в каком смысле – каждого из них?
5. ■ Если у каждого персонажа Достоевского есть «своя идея», то в чём состоит «идея» Свидригайлова? В каком смысле его можно считать «идейным двойником» Раскольникова?
6. ■ Какое влияние на пафос и символику романа оказали образы-символы Нового Завета (покаявшийся разбойник, распятый вместе с Иисусом, образы раскаявшихся блудниц и др.)? Почему из всех эпизодов Евангелия Порфирий Петрович особенно настаивает на вере в воскресение Лазаря и почему затем Раскольников просит Соню прочитать ему именно этот эпизод?
7. ■ Почему творчество Достоевского часто называют «новым словом в развитии реализма»?
8. ■ Прежде чем перейти к чтению второго раздела учебника, обратите внимание на название первого. Цитатой из какого произведения он назван? В каком контексте были произнесены эти слова? В каком смысле их можно считать символом целой эпохи в русской литературе – эпохи Тургенева, Некрасова и Толстого? В каком смысле к этой эпохе принадлежит Достоевский – и в каком уже не принадлежит?



«НИКТО НЕ ЗНАЕТ
НАСТОЯЩЕЙ
ПРАВДЫ»

Глава первая

«Мораль сей басни так
ясна...»

«Никогда ещё столько людей так спокойно не жили и не наслаждались земными делами и благами, как в наше время», – заявил известный русский философ Николай Страхов и даже поставил под своим заявлением точную дату: 22 октября 1880 года. Но тут же сделал оговорку: «И та тоска, то внутреннее беспокойство, которое слышится и по временам прорывается среди этого благополучия, обычно совершенно заглушается общим тоном жизни и даже у самих сознательно тоскующих разрешается в попытки, цель которых то же наивное довольство».

За десять дней до этого знаменательного дня, когда философу пришли в голову эти замечательные слова, а именно 12 октября 1880 года, в юмористическом журнале «Стрекоза» он мог прочитать рассказ двадцатилетнего автора, подписавшегося не-серьёзным псевдонимом Антоша Чехонте. Рассказ этот называется «Перед свадьбой». Герой рассказа «ни одну барышню не пропустит, чтобы не сказать ей: “Как вы наивны! Вы бы читали литературу!”».



И. Браз. Портрет А.П. Чехова

Что касается самой юмористической литературы, то она точно так же, как современная ей серьёзная литература и философия, констатировала и обывательское благополучие, и то внутреннее беспокойство, «которое слышится и по временам прорывается». От юморески до газетного фельетона – всё свидетельствовало о поисках подлинных ценностей, нравственных опор – о поисках **веры**, без которой благополучная обывательская жизнь превращается в бессмысленную суету.

И вот из этой литературы постепенно вырастал писатель, по сути сделавший проблему веры, проблему мнимых и подлинных ценностей, главной проблемой своего творчества, освоив способы её постановки в самых непритязательных газетно-журнальных формах.

«Кто такой этот Чехонте?» – спрашивали читатели, интересовались издатели – все хотели ближе узнать «новое дарование». И вскоре узнали, что «новое дарование» явилось в Москву из южного провинциального Таганрога вслед за старшими братьями, журналистом Александром и художником Николаем, настоящая фамилия которых Чеховы. Они, будучи ещё студентами, самостоятельно зарабатывали себе на жизнь: один писал рассказы в юмористические журналы, другой рисовал для тех же журналов смешные рисунки. Своим заработком они поддерживали материально отца, мать, младших братьев и сестру.



А. Чехов. Фото 1887 г.

И **Антон Павлович Чехов** (1860–1904), поступив на первый курс медицинского факультета Московского университета, не остался в стороне от этой новой семейной работы (которую, кстати, было не так уж просто сочетать с трудной учёбой на врача) и включился в неё под своим гимназическим прозвищем – Антоша Чехонте.

Часто можно услышать, что главный шедевр Антона Чехова – он сам, и с таким утверждением трудно не согласиться. Это тот редкий случай, когда изучение биографии писателя может доставить вполне самостоятельное эстетическое наслаждение. Писатель сам говорил, что жизнь его – это отдельный «рассказ», даже предлагал другу-издателю

А. Суворину такой рассказ написать. А предлагая, фактически сам же его и написал:

Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сечённый, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течёт уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...

Читая старших современников Чехова – Толстого и Достоевского, – мы ясно видели, что люди, «воспитанные на поклонении чужим мыслям», не имеющие и не ищущие своих, быстро гибнут или быстро разочаровываются – и впоследствии тоже гибнут.

Так безвременно погиб один из старших братьев Чехова Николай, талантливый художник, которому предрекали большое будущее в русском искусстве. Однако цепь житейских разочарований, алкоголизм и «семейная» болезнь Чеховых – туберкулёз лёгких – не дали ему даже приблизиться к этому будущему. Он умер, не дожив до тридцати, и похоронен в Сумах, на крутом берегу Псла, куда Антон вывез его из Москвы и здесь, среди благодатной украинской природы, пытался, но уже не смог спасти.

А вот Антон Чехов духом не упал, хотя ещё в молодости поставил сам себе неутешительный диагноз (туберкулёз лёгких, или, как его тогда называли, чахотку относили к болезням практически неизлечимым). И это несмотря на то, что всё его так называемое религиозное воспитание сводилось к пению в детстве в церковном хоре и «целованию поповских рук», и даже ни одна из «больших идей», на которые так щедра была его современность, его не увлекла.

Юмористика Антоши Чехонте, которой молодой писатель зарабатывал на пропитание, остроумна и язвительна, порою мрачновата. От шуток, которые играет с её героями не столько автор, сколько сама жизнь, иногда хочется плакать, вспомните рассказ молодого Чехова «*Ванька*», герой которого отправляет свою слезную просьбу о помощи «*на деревню дедушке*».

В то же самое время Антоша Чехонте начинает писать и «серьёзные» рассказы: например, рассказ, в котором 22-летний студент-медик нарисовал первый, но далеко не последний в своём творчестве образ врача, рассказав о его любви к молодой пациентке, умирающей от чахотки, – «*Цветы запоздалые*». Всё в этом рассказе дышит безнадежностью, обречённостью, так что словечко «декаданс» (франц. «упадок»), начинавшее уже входить в моду, легко вплеталось в первые отзывы критики о молодом Чехове и, казалось, вот-вот намертво к нему прирастёт.

Но – не приросло. Уже с самой ранней молодости был в этом писателе некий загадочный, трудно объяснимый заряд энергии. Ещё в Таганроге он умел своими литературными проектами объединять окружающих.



Таганрог. В этом доме родился А. Чехов



Рисунок В. Порфирьева на темы Антоши Чехонте

Ещё в третьем классе гимназии Антон стал инициатором семейного спектакля – трагедии «Тарас Бульба», которую дружная семья Чеховых общими усилиями написала и поставила на любительской сцене. Потом Антоша ещё и комедию написал, называлась – «Недаром курица пела»... А потом так вошёл во вкус, что стал писать рассказы. И даже – всего раз в жизни – написал басню: о том, как всё в этой жизни «недаром».

Тексты трагедии о Тарасе Бульбе и комедии о курице не сохранились. Зато басню сегодня можно прочесть в полном собрании сочинений Чехова:

БАСНЯ

Шли однажды через мостик
Жирные китайцы,
Впереди них, задрав хвостик,
Торопились зайцы.

Вдруг китайцы закричали:
«Стой! Стреляй! Ах, ах!»
Зайцы выше хвост задрали
И попрыгали в устах.

Мораль сей басни так ясна:
Кто зайцев хочет кушать,
Тот ежедневно встав со сна,
Папашу должен слушать.

Павла Егоровича Чехова боялись в семействе все: и старшие братья Антоши – Александр и Николай, и младшие – Ваня и Миша, и даже сестра Маша (хотя ей, как девочке, от отца доставалось меньше всех). Павел Егорович происходил из крестьян, в молодости успел не понаслышке узнать, что такое крепостное право, и с сыновьями был чрезвычайно строг. Он был хозяином небольшого магазинчика и требовал, чтобы все дети по очереди обслуживали покупателей и при этом вовремя выполняли домашние задания и хорошо учились в гимназии. Все беды, как учил Павел Егорович, происходят от того, что дети непослушны своим родителям...

Девятнадцатилетний Антон Чехов пишет младшему брату, ещё из Таганрога, «в самый разгар ужаснейшей скуки, зевая у ворот»:

Ничтожество своё сознаёшь? Ничтожество своё сознавай знаешь где? Перед Богом, пожалуй пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать своё достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность. Не смешивай «смиряться» и «сознавать своё ничтожество».

Юноша из провинции ещё не знает, как это трудно «не смешивать». «Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!» – так впоследствии будет признаваться пожилому опытному врачу молодой писатель Константин Треплев, герой одной из чеховских комедий – знаменитой «Чайки» (1896). Через десять лет после не менее знаменитого письма, написанного младшему брату, Чехов пишет ещё более знаменитое письмо Суворину, где на новом витке жизненной спирали синтезирует все тезисы, высказанные некогда брату Мише.

Преодолеть своё пожизненное рабство – значит преодолеть жёсткую predeterminedённость личной, индивидуальной судьбы положением на социальной лестнице. Речь идёт о судьбе в широком смысле этого слова, включая и мировоззрение, и работу – всё то, что в конце концов прямо и сказывается в судьбе и на судьбе.

Рассказ «Толстый и тонкий» никогда не попал бы из номера «Осколков» в школьные хрестоматии, если бы не судьба его автора, доказавшего, что Нафаня может и не повторить жизнь своего отца. Ведь чем Нафаня не «гимназист», потом «студент, воспитанный на чиновничестве, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба... любивший обедать у богатых родственников»?.. И чем не борьба с самим собой: изо всех сил пытаюсь жить вопреки родительским установкам и всему родительскому образу жизни, так талантливо внушать читателю, что это невозможно?.. Чтобы читатель, очарованный таким юношеским напором, забыл всё, что он

знает о жизни и о чём до сих пор читал. О том, насколько круто может человек на самом деле изменить свою судьбу. Судьба лучших рассказов Антоши Чехонте даёт редкую возможность уловить и сформулировать некий художественный закон: сколок бытия, мастерски исполненный и оттого неизбежно воспринимаемый как типичный, сам по себе никогда ещё не является шедевром, он становится шедевром лишь в такой ценностной перспективе, в какой воспринимающее сознание способно опереться на точку зрения более высокую и позитивную, чем простое обывательское согласие с жестокостями обыденной жизни.

Гимназическая привычка, нос к носу столкнувшись со «старшим по званию», «вытянуться во фронт и застегнуть все пуговицы своего мундира» – с железной необходимостью закона оборачивается зубо-



С. Алимов. Иллюстрации к рассказам А. Чехова «Шведская спичка», «Унтер Пришибеев».



Кукрыниксы. Иллюстрация к рассказу А. Чехова «Лошадиная фамилия»

скальством Тонкого за спиной Толстого. Но ведь и то и другое свидетельствует о том, что сильные и богатые пользуются повышенным вниманием и автора, и его благодарного читателя. И безобидное на первый взгляд зубоскальство, и вся та злая, гиперболическая сатира на ближнего, что ежедневно наполняла популярную юмористику – «Стрекозу», «Будильник», «Осколки» и другие журналы, – в самой своей тематике часто отражали это внимание. Имея мало свободного времени, обыватель умудряется посвятить его удовлетворению своего обывательского интереса к тому, как живут люди более (но, конечно, не до конца) свободные, то есть богатые и знаменитые.

Как трудно, даже учтя весь опыт русской литературы, изначально презрев Табель о рангах и избрав свободную профессию – например, профессию врача, – не завидовать Толстому, будучи Тонким! Вот не завидовать Толстому, будучи Чеховым, уже вполне возможно. Но для этого надо Чеховым **стать**.

«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». Эта поздняя запись в чеховской записной книжке выражает мысль уже свободного человека, но как долгод и труден был путь к этой свободе!

Вот мысль, которую стоит не бояться повторить: главный шедевр Чехова – это он сам.

Вопросы и задания

1. ■ Молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент – так говорил сам Чехов о своём детстве и своей юности. Расскажите о том, как жил и менялся этот молодой человек.
2. ■ Как вы поняли смысл чеховской метафоры *по капле выдавливать из себя раба*? Только ли о наследии крепостного права идёт здесь речь? Утратила ли эта формула нравственного самовоспитания своё значение в наше время? Свой ответ подтвердите примерами из личного опыта.
3. ■ Вспомните ранее изученные юмористические рассказы Чехова «Толстый и тонкий» и «Хамелеон». Какие типы людей и какие типичные человеческие недостатки в них представлены?
4. ■ Можно ли сказать, что рассказы Чехова «Толстый и тонкий» и «Хамелеон» как сатира на типичные человеческие недостатки перестали быть актуальны в наше время? Свой ответ подтвердите жизненными примерами.
5. ■ Если бы вы не знали, что рассказы «Ванька», «Каштанка», «Цветы запоздалые» и рассказы «Толстый и тонкий», «Хамелеон» написал один и тот же писатель, смогли бы вы уловить в них нечто общее? Если да, то что именно? Если нет, то почему?
6. ■ Перечитайте басню юного Чехова. В чём состоит несоответствие морали басни описанному событию? Как этим несоответствием начинающий писатель передает свою неудовлетворённость «идейностью» современной ему литературы?
7. ■ Рассмотрите иллюстрации к рассказам А. Чехова (с. 81). Какие из этих рассказов вы читали? Как, по вашему мнению, отразили художники авторский замысел или нет? Аргументируйте свою точку зрения.
8. ■ Пользуясь дополнительной литературой и Интернет-ресурсами, подготовьте реферат о поездке Чехова на Сахалин в 1890 г.
9. ■ Как вы поняли мысль о том, что главный шедевр Чехова – это он сам? Согласны ли вы с ней? Не противоречит ли она записи в чеховской записной книжке, приведённой в конце данной главы учебника? Свой ответ тщательно аргументируйте.



Когда Чехову исполнилось тридцать лет, он, молодой врач и уже известный молодой писатель, вдруг решил отправиться на остров Сахалин. Там в то время жили только опасные преступники, осуждённые на каторжные работы. Их были там *десятки тысяч*. Продолав трудный путь через всю огромную Россию (далеко не на всей её территории были тогда железные дороги!), Чехов объехал весь огромный остров, самостоятельно провёл там перепись населения, поговорил с *каждым* каторжанином, записав все его нужды и просьбы. Потом он описал всё это в газетных статьях, в большой документальной книге «*Остров Сахалин*». Просьбы и поручения каторжан он передавал местному или центральному начальству, писал письма, следил за выполнением.

Его спрашивали: «Зачем тебе это нужно?» Ведь он мог вместо всего этого писать рассказы, пьесы, которые и писать, и читать интереснее, чем все эти тысячи документов о преступлениях и наказаниях, болезнях, несправедливостях... А Чехов отвечал (в одном из писем): «*Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения*».

После реформы 1860 года народ, освобождённый от крепостного рабства, остался в такой ужасающей бедности, столько сил должен был тратить просто на выживание, что, по сути, *свободнее* не стал. Ни в чём не ущемлённые реформами помещики, оставшиеся крупными землевладельцами, и быстро разбогатевшие купцы по-прежнему презирали свой собственный народ. Интеллигенция его жалела... И вот уже в самом конце XIX века в рассказе Чехова «*Дом с мезонином*» его герой-интеллигент справедливо говорит:

– Нужно освободить людей от тяжкого физического труда. Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле, но имели бы также время подумать о душе, о Боге, могли бы пошире проявить свои духовные способности. Призвание всякого человека в духовной деятельности – в постоянном поиске правды и смысла жизни. Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе и тогда увидите...

Но как освободить людей от тяжкого физического труда?.. Как рабов превратить в граждан, а общество из рабского, ждущего заботы о себе неведомого «начальства», – в то самое гражданское общество, которое способно само о себе позаботиться?..

Сам Чехов стал свободным благодаря собственному труду, образованию, таланту. А что если нет возможности получить образование и раскрыть свой талант?.. Интеллигент понимает, что он в долгу перед теми, у кого такой возможности не оказалось. Вот потому-то Чехов и едет на Сахалин, бесплатно лечит крестьян и всю жизнь помогает бедным.

Одновременно Чехов не устаёт подчёркивать: внешняя свобода, путь к образованию и даже раскрытию своего таланта – это только возможность настоящей свободы! Каждый день по капле выдавливать из себя раба, кроме всего прочего, значит перестать бояться, завидовать, считать себя лучше или хуже других, презирать тех, кто «*беднее и грязнее нас*», вкладывая презрительный или «жалобный» смысл в слово *народ*.

«Все мы народ, – писал Чехов, – и всё то лучшее, что мы делаем, есть дело народное».

Однако человек дела в «*стране рабов, стране господ*» постоянно сталкивается не только с политическими или экономическими, но и с нравственными проблемами, от которых отмахнуться ему никак невозможно. Об этом Чехов после Сахалина не перестаёт и не устаёт напоминать своим современникам – причём оказалось, что его напоминания чем дальше, тем больше становились актуальны в XX веке и вряд ли потеряли свою актуальность в XXI.

Человек дела как совершенно новый для Чехова герой появляется в первой же повести, начатой писателем сразу по возвращении с Сахалина. В октябре 1891 года эта повесть печаталась с продолжением в газете «Новое время» (её издателем был А. Суворин). Предельная острота сюжетного конфликта заложена уже в названии повести – «*Дуэль*». В ней действует герой, «порядочный человек», всё существование которого как-то легко и незаметно сводилось к тому, чтобы поступать непорядочно. Вот как описывал сюжет этой повести Чехов в письме к А. Суворину в ноябре 1888 года: «*Порядочный человек увёз от порядочного человека жену и пишет об этом своё мнение; живёт с ней – мнение; расходится – опять мнение*». Из дальнейшего изложения деталей видно, что в образе «порядочного человека» Лаевского Чехов задумал дать пародию на «лишнего человека»: «*...Говорю о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине...*». А поскольку всё действие повести происходит на Кавказе, печоринская тема становится просто неизбежна.



Афиша к фильму режиссёра М. Швейцера «Плохой хороший человек». Лаевский – О. Даль, фон Корен – В. Высоцкий

Есть в повести и совершенно новое лицо – «*молодой зоолог фон Корен, приехавший летом к Чёрному морю, чтобы изучать эмбриологию медуз*». Казалось бы, изучать эмбриологию медуз – не Бог весть какое общественно полезное дело. Но естественные науки в моде, весь мир возлагает на них большие надежды, и недаром: разве не зоолог Луи Пастер совершил переворот в медицине?.. И вот молодой зоолог фон Корен готов распространить теорию полезных и вредных организмов на общественную жизнь, говоря: «*Лаевский безусловно вреден и так же опасен для общества, как холерная микроба*».

С этим трудно не согласиться. Мало того, что Лаевский «*увёз от порядочного человека жену*», так он ещё собирается полностью сломать ей жизнь и бросить на краю земли у моря, потому

что он, видите ли, её разлюбил. Его, по выражению доброго, по-детски наивного доктора Самойленко, «психология одолела». Вот на эту-то «психологию» Лаевского и ополчился фон Корен со всей своей «зоологической» ненавистью к этим «лишним людям». Незаметно дело доходит и до вынесенной в заглавие дуэли – но после этого кульминационного события (оба дуэлянта остались живы точно так же, как в тургеневских «Отцах и детях»), наступает неожиданное, хотя и неполное, взаимопонимание и примирение.

Лаевский после пережитого потрясения уже не помышляет о бегстве от разлюбленной возлюбленной, уже и «психология» как-то меньше стала его «одолевать», и даже любовь он стал понимать как-то по-другому, в результате решившись на законный брак. А фон Корен, которому пора возвращаться домой после летней экспедиции, запросто заходит проститься с супругами Лаевскими и, обращаясь к недавнему противнику, говорит:

– Не поминайте меня лихом, Иван Андреич. Забыть прошлого, конечно, нельзя, оно слишком грустно, и я не затем пришёл сюда, чтобы извиняться или уверять, что я не виноват. Я действовал искренно и не изменил своих убеждений с тех пор... Правда, как вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях.

И неожиданно добавляет: «Никто не знает настоящей правды».



Во второй половине 70-х годов XX века, в так называемый застойный период в истории нашей страны, Чехов стал особенно популярен у деятелей театра и кино. Кумиры публики Владимир Высоцкий (в роли фон Корена) и Олег Даль (в роли Лаевского) встретились в экранизации «Дуэли», которую кинорежиссёр Михаил Швейцер осуществил под названием «Плохой хороший человек». Роль доктора Самойленко в этом фильме исполнил ещё один великий и любимый народом актёр – Анатолий Папанов.

Интересно, что практически одновременно Даль снимался в главной роли в телевизионном фильме замечательного режиссёра Анатолия Эфроса «Из журнала Печорина» (по мотивам романа Лермонтова «Герой нашего времени»), а Высоцкий был приглашён тем же режиссёром на роль Лопахина в спектакле «Вишнёвый сад» в московском Театре на Таганке.

Вывод одной из предыдущих (досахалинских) повестей Чехова – «Огни»: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» И вот теперь оказывается, что ничего не понимает даже тот, кому положено понимать, – учёный. Во всяком случае, этот кто-то не решается или отказывается взять на себя ответственность за своё, быть может, верное понимание жизни.

Однако в процессе работы над пьесой «Леший» (первая редакция – до Сахалина, 1889; вторая – после, 1891) Чехов нашёл, наконец, такого героя, который подобную ответственность (причём входящую в его, так сказать, прямые служебные обязанности) взять на себя и решается, и не отказывается. И это тоже учёный (на сей раз, правда, литературовед, а не зоолог) и тоже человек дела.



Сцены из спектакля «Дядя Ваня». Театр им. Евг. Вахтангова, театр им. Моссовета, Москва

Профессор Серебряков, судя по характеристикам «незаинтересованных» героев «Лешего» (мнение помещика Войницкого, влюблённого в профессорскую жену, в расчёт, естественно, не принимается), действительно является властителем дум если уж не всей, то, по меньшей мере, значительной части русской читающей публики («вы знамениты на всю Россию», – говорит ему доктор Хрущов, прозванный Лешим за то, что любит леса и защищает их от бездумной вырубки).

Взяв на себя ответственность за правильное понимание литературы, невозможное без правильного понимания жизни, Серебряков очевидно заворожил своей уверенностью и своих студентов, и едва ли не всю читающую Россию, и, разумеется, свою семью – хотя у безнадежно влюблённого в Елену Войницкого эта уверенность не вызывает ничего, кроме недоумения и ещё одного сильного чувства, хорошо нам известного по раннему чеховскому творчеству, – зависти.

Самоубийство Войницкого в «Лешем» совершается в конце третьего акта – конечно же, именно для того, дабы в четвёртом акте знаменитый профессор успел сделать соответствующие выводы и дело Войницкого, за которое тот буквально отдал жизнь, не пропало даром. Но здесь нам в очередной раз приходится сказать «увы», поскольку Серебряков в «Лешем» оказался достаточно эгоистичным и чёрствым: самоубийство Войницкого не произвело на него никакого особенного впечатления. Впрочем, какие-то выводы он, как всякий умный человек, разумеется, делает: *«В последнее время... я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить».*

Точная дата начала работы Чехова над «Дядей Ваней» неизвестна, однако на сегодня можно считать доказанной приблизительную его датировку серединой 1890-х годов. Какие творческие процессы привели к завершению драмы в 1896 году? Когда и какие новые «сигналы» от реальной действительности послужили для Чехова свидетельством того, что «Леший» – это не просто, как ему казалось, неудача, а незавершённая попытка, требующая своего завершения?.. «Будешь ты меня помнить!» – таковы последние слова Войницкого в «Лешем», где самоубийство этого персонажа действительно состоялось в отличие от тихого и неудачного покушения на самоубийство в четвёртом акте «Дяди Вани» – пьесы, в которую Чехов несколько лет спустя переделал «Лешего». Очевидно не

случайно наиболее принципиальные новации в «Дяде Ване», по сравнению с текстом «Лешего», коснулись именно центральной группы персонажей: двух героев, аттестованных в «Лешем» незаурядными (Серебряков и Хрущов, переименованный в Астрова), и третий, с упоением разыгрывающий маленького человека (Войницкий).

С одной стороны, Чехов убирает из текста «новой старой» пьесы подтверждение подлинной знаменитости профессора-литературоведа (в «Лешем», напомним, такое подтверждение давалось устами Хрущова). С другой же стороны, Серебряков в «Дяде Ване» явно становится мягче, самокритичнее, уступчивее – хотя ему по-прежнему присущи свои маленькие слабости, а порой и жестокость и полное невнимание к окружающим. И всё-таки в сцене прощания Серебрякова в «Дяде Ване» хватает на такой широкий жест, какого нет (да и нельзя было бы ожидать) в «Лешем». Сравним его прощальные реплики:

Серебряков. До свидания, господа! Благодарю вас за угощение и за приятное общество... Великолепный вечер, отличный чай – всё прекрасно, но, простите, только одного я не могу признать у вас – это вашей туземной философии и взглядов на жизнь. Надо, господа, дело делать. Так нельзя! Надо дело делать... Да-с... Прощайте. («Леший»)

Серебряков (*поцеловав дочь*). Прощай... Все прощайте! (*Подавая руку Астрову.*) Благодарю вас за приятное общество... Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать. Надо дело делать! (*Общий поклон.*) Всего хорошего! («Дядя Ваня»)

Контраст, что и говорить, разительный – по части, как теперь модно говорить, «толерантности» по отношению к собеседнику, многие взгляды которого старый профессор, естественно, не разделяет. Кстати, тут же обнаруживается, что профессорский совет (над которым за последние сто лет вдоволь поиронизировали режиссёры и критики), во-первых, и до этого был достаточно известен в среде его деревенских последователей («Нужно было дело делать», – упрекает Войницкого его мать Мария Васильевна) и, во-вторых, в «Дяде Ване» (в отличие от «Лешего») отнюдь не пропал всуе:

Войницкий. Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! (*Роемся в бумагах на столе.*)

Пауза; слышны звонки...

Марина (*входит*). Уехали. (*Садится в кресло и вяжет чулок.*)

Соня (*входит*). Уехали (*Утирает глаза.*) Дай Бог благополучно. (*Дяде.*) Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.

Войницкий. Работать, работать...

Можно, конечно, возразить, что именно приезд в имение профессора и вверг его обитателей в состояние праздности. Однако профессор, как легко убедиться, работает и в деревне, причём так интенсивно, что тот же дядя Ваня обзывает его «*пишущим perpetuum mobile*¹». Работает как ни в чём не бывало и дочь его Соня, которую в этом смысле отец воспитал с помощью самого верного и безотказного средства воспитания –

¹ *Perpetuum mobile* (лат.) – буквально – вечное движение; воображаемая машина, которая, будучи раз приведена в действие, совершала бы работу неограниченно долгое время, не заимствуя энергию извне.

личного примера. И только дядя Ваня, будучи влюблённым в профессорскую жену, пребывает в не очень комфортном для него самого состоянии полной праздности:

Войницкий. С тех пор, как здесь живёт профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина... не здорово всё это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – моё почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!

Действительно нехорошо – как, впрочем, нехорошо и то, что многие чеховеды именно на основании этих и подобных слов дяди Вани поспешили выдвинуть по адресу работающего профессора самые жестокие обвинения. Дескать, в контрастных образах Войницкого и Серебрякова противопоставлены самоотверженность тружеников и паразитизм духовно нищего человека, истинная интеллигентность и мещанство под маской учёности...

Однако за что, спрашивается, так сурово обвинять профессора? И не путают ли критики «Лешего» и «Дядю Ваню»? Ведь если в «Лешем» Серебряков всё-таки оказывается, пусть косвенно, причиной гибели Войницкого (так что с некоторой натяжкой Серебрякову – как, впрочем, и другим участникам той сцены – можно было бы, допустим, предъявить что-нибудь вроде «доведения до самоубийства»), то в «Дяде Ване», в аналогичной ситуации, Серебряков ведёт себя уже принципиально иначе. При всём своём действительно *«тяжёлом характере»* (слова Астрова), Серебряков, буквально ошарашенный неадекватной, как ему представляется, реакцией дяди Вани на предложение имение продать, а вырученные деньги честно поделить, тем не менее настолько поддаётся увещаниям Сони, что решается *«объясниться»* с Войницким сразу же после его театрально обставленного ухода, с явным указанием на готовящееся самоубийство: *«Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чём его не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему»*.

Горькая ирония, внесённая Чеховым в новую редакцию пьесы, заключается в том, что именно эти появившиеся в характере Серебрякова мягкость и уступчивость едва не стоили профессору жизни. Что произошло во время объяснения, зрителю не показано; однако последовательность событий можно восстановить достаточно отчётливо: речь идёт

либо о театрально обставленной попытке действительного самоубийства, либо, по меньшей мере, о театральной же инсценировке покушения на такое. Однако неожиданная (для дяди Вани) уступчивость профессора в последний момент спутала все карты. Вместо того, чтобы разрядить пистолет в себя либо же позволить окружающим всё-таки уберечь любимого дядю Ваню от рокового шага, Войницкий – видимо, совершенно спонтанно – разряжает пистолет в сторону того, в ком он столь недавно узрел



Музей-заповедник Мелихово.
Рабочий стол писателя

истинную причину всех своих жизненных несчастий. В направлении выстрела за сценой, опять-таки, не может быть никаких сомнений, так как за сценой выстрел звучит всего один раз, а после второго выстрела (уже на сцене) дядя Ваня восклицает: «*Не попал? Опять промах?!*» К счастью для всех действительно – промах.

Не будем забывать, что мыслительный и творческий процесс обновления Серебрякова для пьесы «Дядя Ваня» по времени совпадает с аналогичным процессом рождения важного автобиографического персонажа, ещё одного *человека дела* – писателя Тригорина в комедии «Чайка». Зависть к «знаменитости» становится важным мотивом, объединяющим и «Дядю Ваню», и «Чайку»:

Нина. Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат своё скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам... выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...

Есть люди, которые, вместо того чтобы самим искать свою судьбу, требуют предоставить им её в полностью готовом виде! Один из них Иван Петрович Войницкий. А тот, кто, как ему кажется, несёт прямую ответственность за его судьбу, становится, в его воображении, его «*злейшим врагом*». Так профессор Серебряков опять (и вновь поневоле!) попадает в центральную пару антагонистов. Но, как мы видели, в «Дяде Ване» он обрёл и мягкость, и уступчивость. Тем самым он спас жизнь Войницкому – и при этом едва не лишился своей собственной.

И вот, наконец, ещё один человек дела, которого его мягкость и уступчивость едва не лишила «выгодного бизнеса», но он сумел вовремя одуматься... Казалось бы, что нам до «бизнеса» какого-то купца Лопухина, который более ста лет тому назад задумал использовать старое имение под дачный посёлок и вырубить в этом имении старый вишнёвый сад, но речь идёт о последней и как бы итоговой пьесе Чехова, которой стоит посвятить отдельную главу.

Вопросы и задания

1. ■ Почему Чехов решил отправиться на Сахалин? Каковы были результаты этой поездки?
2. ■ Назовите контрастные пары центральных персонажей в повести «Дуэль», в драме «Леший» и в драме «Дядя Ваня».
3. ■ В течение нескольких лет (на рубеже 80-х и 90-х годов) Чехов периодически возвращался к работе над «Лешим», но после нескольких постановок (в 1889 и 1891 гг.) счёл эту пьесу неудачной. Как и когда выяснилось, что это не просто, как казалось, неудача, а незавершённая попытка, требующая своего завершения? В каком направлении шла переработка «Лешего» в «Дядю Ваню»?
4. ■ Почему в заглавии своей «новой старой» пьесы Чехов вынес домашнее прозвище Войницкого?
5. ■ Не кажется ли вам, что, горячо отстаивая своё неотъемлемое человеческое право на духовно богатую, яркую жизнь, Войницкий допускает при этом ряд логических, а отсюда – и этических ошибок? Если да, то каких именно? Если нет, попробуйте отстоять безупречность логики и нравственности Войницкого в дискуссии с тем, кто с вами не согласен.
6. ■ Расскажите о зарождении и эволюции образа человека дела в творчестве Чехова.
7. ■ Буквально за каждым персонажем «Дяди Вани» стоит своя система ценностей и своя логика в её отстаивании. Охарактеризуйте на выбор одну из этих логик.



Что же такое ценности? У каждого ли они есть и откуда берутся? Являются ли они делом личного выбора? Воспитываются или прививаются в детстве? А может быть, передаются по наследству?

Этот круг вопросов является центральным для комедии **«Вишнёвый сад»** (1904), которая в последний год жизни писателя была завершена и поставлена выдающимся режиссёром Константином Станиславским на сцене московского Художественного театра. Сегодня этот один из знаменитейших театров мира по праву носит имя Чехова.

Как неоднократно замечали литературные и театральные критики, главный герой комедии, как водится, указан в её названии.

К. Станиславский вспоминал, что на протяжении длительного времени Художественному театру приходилось репетировать «пьесу без названия», так как названия Чехов никак не мог придумать. Как-то вечером режиссёру передали просьбу срочно явиться к автору. Оказалось, что Чехов, как он выразился, «нашёл» название: «Вишнёвый сад». Станиславского удивило, как Чехов выговорил прилагательное: с ударением на втором слоге, через ё, а не на первом, как тогда было принято и как это вообще характерно для русских прилагательных этого типа (*грушевый, яблоневый, сливовый*). Режиссёр обратил на это внимание писателя, но тот настаивал на своём. В конце концов Станиславский понял, какой смысл вкладывал Чехов в новое звучание слова (со временем под влиянием спектакля Художественного театра оно стало нормой русского языка). «Вишневый сад» – деловой, коммерческий, приносящий доход. «Вишнёвый сад» – поэтический.

Этот поэтический эпитет не присущ не только русской литературе до Чехова, но и русскому фольклору. Фольклористы, которые специально изучили этот вопрос, нашли только одиночные примеры... в соседних с Украиной областях или в регионах с многочисленным украинским населением! Зато в украинском фольклоре и литературе эпитет **«вишневый»** чрезвычайно распространён, а **садок вишневый** – не только традиционный фон пейзажной лирики, но и поэтический символ родного края:

Садок вишневый коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть...

Украинский язык и культуру Чехов знал с детства. Сегодня недалеко от Таганрога проходит государственная граница России с Украиной, а когда там родился и жил Чехов, этот город принадлежал к губернии с преимущественно украинским населением – Екатеринославской (губернский город Екатеринослав – ныне Днепропетровск). И позднее, близко общаясь с украинской интеллигенцией, автор «Вишнёвого сада» называл «симпатичной и трогательной» любовь украинцев к своему национальному – к одежде, к языку, к родной земле.

Две весны своей жизни – 1888 и 1889 гг. – Чехов встретил в большом вишнёвом саду помещиков Линтварёвых, возле Сум, над новой железной дорогой, по которой можно было за несколько часов добраться до

Харькова (эта деталь упомянута в пьесе). 30 мая 1888 г. Чехов писал из Сум Суворину «о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин»... Интересно, что знаток русского помещичьего быта Иван Бунин считал центральный образ чеховской комедии поэтической фантазией: «Где это были у помещиков сады, сплошь засаженные вишней? Вишнёвый садок был только при хохлацких хатах».

Впрочем, не только при «хатах», но и при дворцах. Существовала своеобразная культура украинского дворянского имения. Николай Садовский, будучи сам представителем этой культуры, вскоре после появления «Вишнёвого сада» основал в Киеве театр украинской драмы и мечтал о постановке чеховской комедии. Себя он видел в роли Гаева, а великую украинскую актрису Марию Заньковецкую – в роли Раневской. Кстати, Чехов хорошо знал Заньковецкую и действительно использовал некоторые подробности её биографии и характера для создания образа Раневской. Чеховскую комедию как целое Садовский считал совершенно органичной для украинской культуры: «Сама атмосфера жизни, “вишнёвый садок”, облупленные стены бывшего дворца... А склад языка, стиль – это же наше по духу, так и просится на родной язык».

Итак, сад в чеховской пьесе воплощает в себе, символизирует высочайшие ценности человека – ценности красоты, человечности, детства, ценности родины, национальной культуры.

Однако это первое, поэтическое значение образа парадоксальным образом уживается в чеховской комедии со вторым: «вишневый сад» –



Москва. Художественный театр им. Чехова



Руины дома помещиков Линтварёвых, у которых Чеховы снимали дачу в конце 80-х – начале 90-х годов XIX в.



Сохранившийся флигель в имении Линтварёвых, ныне Дом-музей А. Чехова в Сумах

деловой, коммерческий, приносящий доход. Об этом читатель узнаёт буквально на первых страницах, а зритель – с первых минут спектакля.

Любовь Андреевна (*глядит в окно на сад*). О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О, сад мой! После тёмной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжёлый камень, если бы я могла забыть моё прошлое!

Гаев. Да, и сад продадут за долги, как это ни странно...

Короткая реплика Гаева звучит резким диссонансом поэтическому монологу – целому стихотворению в прозе! – его сестры... Что ж она – ничего не знает о своём разорении, не понимает реального положения дел?... И почему так настойчиво отмахивается от дельных предложений человека дела, Лопехина? Быть может потому, что она, ещё не остыв от дороги, от Парижа, откуда она явилась домой, ещё не замечает никаких изменений, искренне радуется родине (*«я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, всё плакала»*)?..

Однако поведение Любви Андреевны не изменится до самого конца пьесы. Чехов писал своей жене, актрисе Художественного театра Ольге Книппер, которая исполняла в спектакле эту роль: *«Раневскую играть не трудно, надо только с самого начала верный тон взять...»* Из этого, по крайней мере, понятно, что *верный тон* – это тон всегда одинаковый: образ не изменяется, не развивается от первого появления на сцене вплоть до финала. Кстати, то же самое можно сказать абсолютно обо всех персонажах «Вишнёвого сада».

Время бежит, всё течёт – не изменяются лишь люди. Они то ли оцепенели, то ли уже умерли... Весна сменяется осенью. Купец Лопехин, который собирался помочь Раневской сохранить имение, сам же его и купил. Все прежние обитатели имения покидают его, забыв в запертом, наглухо заколоченном доме преданного слугу, умирающего, старого, беспомощного Фирса... И никто ничему не научился, никто не стал ни лучше, ни хуже, ни взрослей, ни умней... Вспоминается реплика одного из персонажей предыдущей – предпоследней – чеховской пьесы, *«Трёх сестёр»* (1901), о сухом дереве, которое уже умерло, но всё ещё движется, качается на ветру вместе с другими, живыми деревьями...

Однако в «Вишнёвом саду» уже нет «живых деревьев» (ведь живому свойственно развиваться!) – кроме деревьев вишнёвых, которые в конце пьесы оптом продаются и рубятся на дрова. Недаром в знаменитой постановке чеховской комедии 1970-х годов в московском Театре на Таганке (режиссёр Анатолий Эфрос) действие происходило на кладбище, белая одежда героев, сливаясь с белым цветом декораций, напоминала саваны, и только Лопехин (Владимир Высоцкий) производил впечатление живого и неистово, отчаянно даже не говорил, а как бы пел: *«Пусть всё, как я желаю! Идёт новый помещик, хозяин вишнёвого сада!»*

Правда, между этими двумя фразами Лопехина в чеховском тексте стоит ремарка: *«(С иронией)»*. То есть с *самоиронией* – поскольку в данном случае Лопехин говорит о самом себе... В одном из спектаклей 1980-х годов (московский Театр сатиры, режиссёр Валентин Плучек)

Андрей Миронов – актёр не менее популярный и не менее одарённый, чем Высоцкий, – точно выполняя эту авторскую ремарку, играл «чеховского интеллигента», который искренне не понимает, как это его угораздило купить вишнёвый сад...

Вопрос «кто прав?», как мы уже видели, принципиально не чеховский, потому что «никто не знает настоящей правды». Были потом спектакли 1990-х, 2000-х, будут и 2010-х (в год своего 150-летия Чехов обогнал своего главного конкурента в мировом театре – Шекспира и вышел на первое место по количеству постановок в мире)... И чеховская тема тотального непонимания между людьми будет важнейшей, самой загадочной и самой интересной до тех пор, пока она будет актуальна.

Автор «Вишнёвого сада», будучи верным некоторым эстетическим функциям и художественным достояниям реализма XIX столетия, кое-что новаторски открыв в человеческой природе, в своей последней комедии установил некоторые важные закономерности жизни и выживания человека в текучем времени, на зыбкой грани меж «всё меняется» и «ничто не изменилось».

Весь ужас и весь смех ситуации («Вишнёвый сад» всё-таки комедия, хотя юмор её временами чёрный) заключается, очевидно, в том, что Раневская в самом деле не понимает, что сада может не стать, – ведь для неё он вечен. «...И тогда он был точно таким, ничто не изменилось», – удовлетворённо говорит она, сравнивая то, что она видит сегодня, с тем, что видела в детстве. И, не давая Гаеву начать разговор о том, что «сад продадут за долги», прерывает его (специально для этого выдумала или в самом деле что-то увидела?): «Гляньте, покойница мама идёт по саду... в белом платье!»

Снова, как и в «Чайке», где сын и мать перебрасываются репликами Гамлета и Гертруды, любимый учитель Чехова в драматургии – автор «Гамлета» – недаром узнаётся в повороте сюжета, подобном повороту сюжета шекспировской трагедии. Гамлету мерещится тень отца (которую никто из тут же присутствующих людей не видит); Раневской – призрак матери. Этим приёмом Чехов вообще очень часто пользуется в своих драмах – приём этот называется **аллюзия** – намёк на известный читателю или зрителю литературный, исторический или бытовой факт.

Аллюзия в свою очередь является одним из средств создания **подтекста**, или **подводного течения**. Этими словами К. Станиславский называл дистанцию между тем, что сказано в тексте, и тем, что показано на сцене. Так, в отличие от Шекспира, который Тень отца Гамлета выводит на сцену как персонаж, то есть вводит в сам текст, Чехов в «Вишнёвом саду» оставляет на выбор режиссёра и актрисы: подать реплику Ранев-



О. Книппер-Чехова в роли Раневской («Вишнёвый сад»)



С. Алимов. Иллюстрация к пьесе
А. Чехова «Вишнёвый сад»

ской о «призраке» как кокетство или хитрость – или сыграть её так, чтобы зритель – почти так же реально, как зритель «Гамлета», – увидел то, чего не видит никто из действующих лиц, кроме Раневской... В плоскости этого *почти* и находится разница в подаче всех главных смыслов, значений и символов пьесы в её тексте (как в «Гамлете») или передачи их в её подтексте (как в «Вишнёвом саде»).

Чего и почему нельзя сказать в тексте? А именно того, чего не могут понять, хотя могут неясно ощутить, и сами персонажи комедии. В только что приведённом примере образ матери, которая мерещится Раневской, сыграет в её подсознании по сути ту же самую «аварийную» роль, которую тень отца сыграет в сознании Гамлета. *«Кажется, образ матери и является Любови Андреевне именно для того, – пишет об этом современный украинский литературовед Марк Теплинский, – чтобы напомнить о прошлом, предупредить, остановить катастрофу, которая надвигается... Но тщетно».*

Тщетно, ибо трагедийная, «гамлетовская» ситуация «человек на изломе времени» в чеховской пьесе сознательно снижается до уровня комедии. Герои не ощущают, что новые времена несут им гибель физическую. Авось обойдётся... Погибать оставляют только верного, теперь уже ненужного Фирса. В финале своей «комедии» Чехов смерть Фирса прямо не показывает читателям и зрителям, иначе «комедия» стала бы самой настоящей трагедией...



Сцены из спектакля «Вишнёвый сад» (Театр на Таганке, Лопухин – В. Высоцкий;
Театр сатиры, Лопухин – А. Миронов)

И если комедия – это пародия трагедии, то «Вишнёвый сад» есть комедия в чистом виде, где Фирс только то и делает, что страдает и умирает, переживая главное несчастье своей жизни – царский манифест 19 февраля 1861 года об отмене крепостного права.

А ведь с 1861 года на момент премьеры «Вишнёвого сада» уже прошли библейские сорок лет: в Библии, если помните, «избранный народ» сорок лет ходил по пустыне, не имея возможности войти в «землю обетованную», пока не «отошёл к праотцам» последний человек, рождённый в египетском рабстве. Конторщик Епиходов так прямо и говорит: «*Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам*». Его всей своей лакейской душонкой поддерживает Яша и, обращаясь прямо к Фирсу, безапелляционно заявляет: «*Хоть бы ты поскорее подох*». Оба они, Епиходов и Яша, страстные поборники «Европы» и «цивилизации»: рвутся, стало быть, в «землю обетованную», в капиталистическое будущее, где вроде бы не должно быть рабов и господ, где в вокзальном ресторане лакей Яша даже обедает за одним столом с Раневской и Аней. И надо сказать, что мечтающую о «*светлом будущем*» Аню это приводит в неописуемый ужас...

Собственно, мечты о «*светлом будущем*» в душу дочери помещицы Раневской заронил бывший губернёр Петя Трофимов, «вечный студент», который, ничего не делая, кстати и некстати разбрасывается фразами типа: «*Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!*» И на скептический вопрос Лопухина, человека дела: «*Дойдёшь?*» – отвечает не слишком уверенно: «*Дойду. (Пауза). Дойду, или укажу путь другим, как дойти*». Это он-то, который не может найти свои калоши, хочет благодетельствовать «свободой» и «высшей правдой» уже не только русский народ, но теперь уже всё человечество.



А. Хотяинцева. Вишнёвый сад

Однако скептический автор «Вишнёвого сада», задав «освобождённому рабу», старому Фирсу, старый некрасовский вопрос: «*Народ освобождён – но счастлив ли народ?*» – получает недвусмысленный ответ: нет, несчастлив. Вот ведь парадокс: то, что история запомнит как время рабства,



Афиша к спектаклю «Вишнёвый сад» режиссёра С. Мендеса. Лондон 2009 г.

то для бывшего раба Фирса – золотой век. Но поколения детей и внуков Фирса, вместо того чтобы «по капле выдавливать из себя рабов», предъявляют претензии к стране:

Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут ещё Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!

Просится из украинских степей в Париж местный уроженец Яша у местной же уроженки, но, видно, теперь уж навек парижанки Раневской... А та со словами «счастье моё, прощай!» тоже бодро устремляется вперёд – видимо, к несчастью...

Героям «Вишнёвого сада» автор не даёт тех двух лет, которые он давал героям «Чайки» или «Трёх сестёр». Неужто ему неинтересно, что будет через два года хотя бы с Аней? Да и Лопухин за два года будет вынужден или «отвыкнуть от этой привычки – размахивать руками», или забыть, что у него «тонкие, хрупкие пальцы, как у артиста» и такая же «тонкая, нежная душа»... Впрочем, это не Чехов – это XX век, который уже настал, не даёт своим типическим героям ни времени, ни шанса на внутренние перемены. Чехов – всего лишь пророк этого века. И как истинный пророк, он всего лишь честно толкует знаки огненного века. Поздно, слишком поздно отвечать на вопрос «зачем я существую?»: жестокое время использует человека – и выбрасывает прочь как отработанный материал. И «слышно, как где-то далеко стучат топором по дереву»...



Постановка пьес Чехова имеет богатейшую историю. Их ставят знаменитые режиссёры на сценах театров многих европейских стран и Америки. Особенно часто к ним обращаются прославленные московские театры. В. Немирович-Данченко поставил во МХАТе «Три сестры», эту же пьесу поставил Г. Товстоногов в БДТ (Санкт-Петербурге), А. Эфрос – «Чайку» и «Три сестры», «Чайку» ставил также О. Ефремов. На сцене Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова «Чайка» была поставлена в 2003 году и идёт по сей день, «Дядю Ваню» (2004) зрители могут посмотреть в театре О. Табакова, «Три сестры» – в «Современнике». Оригинальными трактовками отличаются спектакли, поставленные Э. Некрошюсом, М. Розовским и М. Захаровым. Спектакль «Дядя Ваня» Киевского драматического театра на Подоле в постановке В. Малахова получил высокую награду – «Киевскую пектораль» (2004). Чеховские пьесы популярны в Великобритании, Франции, Германии, Финляндии, всё чаще их ставят в Китае, Корее и Японии. С 1985 года Чеховский театральный фестиваль проводится в Ялте, а с 1995 года и в Москве.

1. ■ Расскажите о связях Чехова с Украиной и о происхождении названия «Вишнёвый сад».
2. ■ Согласны ли вы с тем, что несоответствие между желаниями и возможностями персонажей – основа конфликта пьесы? Если да, приведите соответствующие примеры. Если нет, попробуйте дать своё определение основного конфликта чеховской комедии.
3. ■ Выскажите свои предположения о том, почему Чехов дал своей последней пьесе жанровый подзаголовок «комедия».
4. ■ Расскажите о роли аллюзий и подтекста в построении чеховской пьесы.
5. ■ Рассмотрите репродукцию картины А. Хотяинцевой «Вишнёвый сад» (с. 95), созданной под впечатлением чеховской пьесы. Какая реплика Епиходова в начале первого акта отражена на картине? С чем связано передаваемое картиной общее настроение тревоги?
6. ■ Рассмотрите иллюстрацию художника С. Алимова к пьесе А. Чехова «Вишнёвый сад» (с. 94). Как художник передал состояние «забытого» в усадьбе Фирса?

Глава четвёртая

«Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм»

«...В пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь», – робко замечает начинающая актриса, критикуя пьесу начинающего драматурга в первом акте «комедии» Чехова «Чайка». Драматург Костя влюблён в девушку Нину, критикующую его пьесу, но ничего хорошего из его любви не выходит – как, впрочем, и из его творчества. «Комедия» заканчивается тем, что Костя стреляется.

В дочеховских литературе и театре любовь исцеляла и спасала – вот почему современная Чехову театральная критика, в целом недолюбливавшая его пьесы, традиционно бросала такие упреки (а Нина их просто повторила): «мало действия», «должна быть любовь»... В своей последней пьесе Чехов уже откровенно издевается над тем ожиданием любви, которого вновь полны зрители, критики, даже некоторые персонажи на сцене. Варя всё шпионит за Петей и Аней, всё ждёт от них «любви», чем вызывает раздражённое заявление Пети: «Мы выше любви».

В одной из чеховских черновых записей – так называемых «Записей на отдельных листах» – можно прочесть: «Не женися на богатой – бо выжне с хаты; не женися на убогой – бо не будешь спаты, а женись на вольной воле, на казацкой доле». Составители полного собрания сочинений Чехова не указали источник цитаты – хотя это, несомненно, Шевченко, и книга, купленная Чеховым проездом во Львове, – «Кобзарь» – сохранилась в фондах его личной библиотеки.



Дом-музей А. Чехова в Ялте



Памятник Беликову у здания Таганрогской гимназии, где учился Чехов

«Записи на отдельных листах» были сохранены Чеховым для работы над «маленькой трилогией» *«Человек в футляре»*, *«Крыжовник»*, *«О любви»* (1898). Выписанный шевченковский мотив легко находится и в повести *«Три года»*, и в истории рокового сватовства «человека в футляре» Беликова, и, наконец, всплывает в последнем рассказе – в *«Невесте»*, где неожиданно приобретает символическое значение: *«Она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это всё равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество»*.

Вот этот последний, всё объясняющий мотив Чехов, как видно по сохранившимся черновикам, долго искал и в пределах, и за пределами сюжетного пространства рассказа *«Невеста»* – например, работая одновременно над комедией *«Вишнёвый сад»*, где взаимоотношения Пети и Ани удивительно напоминают взаимоотношения Саши и Нади в этом рассказе. Решение появилось лишь в последней редакции рассказа. *«Оженись на вольной воли – на козацкой доли»* – это не требует дальнейших пояснений, ибо отсылает не к актуальным общественным течениям, а к исконному, унаследованному от предков, вольнолюбию «казацкой души».

Кстати, случаи «всё объясняющей» ссылки на то или иное явление именно украинской культуры у Чехова далеко не единичны. Вот ещё пример – рассказ *«Человек в футляре»*, о героине которого, «хохлушке» Вареньке Коваленко, при самом её появлении сказано, что *«она спела с чувством “Виют витры”, потом ещё романс, и ещё, и всех нас очаровала...»*.

Что такое *«Виют витры»*? Каков текст «романса» (как он назван у Чехова), исполняемого героиней, и как он связан с сюжетом рассказа? Без ответа на эти вопросы мы не поймём, почему Вареньке удалось очаровать не только «всех нас», но, как подчёркивает рассказчик, «даже Беликова», этого «человека в футляре», который до встречи с Варенькой знал в жизни лишь одно наслаждение – строго исполнять государственные циркуляры и буквально воплощать в жизнь чужие мысли и рекомендации: *«Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определённо; запрещено – и баста»*. А тут вдруг выходит Варенька и поёт одну из популярных в то время арий – выходную арию Наталки Полтавки из одноимённой оперы Н.В. Лысенко.

Однако первой жертвой беликовской вдруг вспыхнувшей любви к Вареньке явилась не «статья по половому вопросу» (как все ожидали и надеялись), а «циркуляр», причём по совсем другому вопросу – национальному: так называемый валуевский (по фамилии одного из министров внутренних дел), согласно которому украинского языка никогда не существовало, не существует и не может существовать. Его-то и на-

рушил ревностный исполнитель циркуляров и образцовый учитель хотя и мёртвого, но – вот парадокс! – существующего древнегреческого языка, когда посмел сравнить этот последний с живым родным языком своей возлюбленной. Он *«подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь: “Малороссийский язык свою нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий”»*.

До кого я пригорнуся і хто приголубить?

Коли тепер того нема, який мене любить,

– этими словами заканчивается ария *«Віють вітри, віють буйні...»*. Если не иметь в виду этот призыв одной одинокой души к другой, такой же одинокой, то будет совершенно непонятно, по какой причине Беликов буквально бросается навстречу Вареньке, в первый и в последний раз в жизни пренебрегая циркуляром, к тому же политическим.

А что же «порядочные люди»? А они – едва лишь намечился «диалог культур» – затравили «влюблённого антропоса» Беликова, и этот, с их точки зрения, не только смешной, но даже зловещий персонаж внезапно умирает. Рассказчик Буркин, тоже «порядочный человек», не скрывает своей радости по поводу смерти коллеги-учителя и заявляет буквально следующее: *«Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие»*. При этом слова Буркина принимали за слова автора, а они совсем не похожи на признание гуманиста. Вот и Иван Иваныча они озадачили. Он-то пытается по-своему учить гуманизму учителя Буркина на примере его же собственного поучительного рассказа об учителе Беликове. На какое-то мгновение после рассказа Буркина ему почудилось, что дело не в одном только *«человеке в футляре»* Беликове и что и сам он, Иван Иваныч, и все вокруг – *«человеки в футлярах»*:

– А разве то, что мы живём в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги... – разве это не футляр?.. И тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и всё это из-за куска хлеба, из-за тёплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, – нет, больше так жить невозможно!

– Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч, – сказал учитель.

«Умный любит учиться, а дурак учить», – записал Чехов в своей записной книжке. Учитель Буркин учиться не любит и учить себя не позволит. Кстати, Буркин, как и его коллега Беликов, учитель гимназии. Таковых, по статистике 1900 г., на всю Российскую империю было всего 2000 (две тысячи!) человек. Поистине элита нации...

Пытаясь «достучаться», Иван Иваныч на следующую ночь рассказывает историю своего собственного брата (*«Крыжовник»*). Тот всю жизнь отказывал себе во всём и копил на поместье с крыжовником – и вот осуществил свою мечту. Поглядев на счастливого брата, Иван Иваныч приходит к выводу: *«Перемена жизни к лучшему, сытость, праздность развивают в русском человеке самомнение, самое наглое»*.

Цель реалистической литературы – при посредстве создаваемых (неважно – воссоздаваемых или воображаемых) художественных образов познавать мир, его конкретные и конечные истины. И можно ли было хоть немного усомниться в том, что Чехов есть именно самый настоящий реалист?



Ореанда. Открытка конца XIX века

В горной Ореанде близ Ялты смотрят на море двое влюблённых, он и она («*Дама с собачкой*», 1899):

В Ореанде сидели на скамье недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас.

Кому говорил? Опять «нет автора», но и отдельного «повествователя» (как в рассказах «маленькой трилогии») тоже нет: просто всё видится глазами одного из двух главных героев: его, Дмитрия Дмитрича Гурова, глазами. Её, естественно, зовут Анной, а как ещё после «Анны Карениной» могут звать неверную жену, если сюжет рассказа состоит исключительно в описании её неверности? Но вот её точка зрения в рассказе совершенно не представлена.

Анна, в отличие от многих других женщин, с которыми у Гурова были романы до неё, чем-то его поразила. Чем же? Анна очень искренне отдаётся своему чувству: так считает Гуров, а нам, читателям, ничего другого не остаётся, как ему поверить. Для неё их отношения значат больше, чем «курортный роман»... А что именно они значат для него, Гуров в Ялте ещё не понимает. Но расставшись с Анной, как он думал, навсегда, Гуров не может спокойно жить в Москве, заниматься своими обычными делами, образ дамы с собачкой преследует его; он разыскивает её где-то в провинции; потом она приезжает в Москву – и всё это длится и длится безнадежно, как сюжет «Анны Карениной»: *«И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается»*.

Но про самое сложное и трудное в 15-страничном рассказе ничего уже нет, потому что ровно на этом месте он заканчивается. Заканчивает Чехов, таким образом, именно там, где Толстой, Тургенев или Достоевский обычно начинали...

Итак, вот и любовь – но она никого не исцеляет и не спасает. Впрочем, как посмотреть. Если от сытости, от успокоенности, от всего того, что в рассказе «Крыжовник» стало ненавистно Ивану Иванычу в его «счастливом» брате, – то да, исцеляет, спасает и меняет: Гуров и Анна *«...Простили друг другу то, чего стыдились в своём прошлом, прощали всё в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих»*.

Декабрьский номер журнала «Русская мысль» с чеховским рассказом вышел под Новый 1900 год, наступал новый век, и в новогодней почте автора, вперемешку с поздравлениями, замелькали отзывы на свежую публикацию – среди них, например, такой:

Читал «Даму» Вашу. Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьёте Вы его скоро – насмерть, надолго. Эта форма отжила своё время –

факт! Дальше Вас – никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа всё кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И – главное – всё кажется не простым, т.е. не правдивым.

Этот интереснейший отзыв, видимо, не требовал ответа (во всяком случае, в ответном письме Чехов ничего не говорит по поводу мнения своего постоянного корреспондента о «Даме с собачкой»), зато вызывает много вопросов.

Во-первых, заключение о смерти реализма принадлежит профессиональному писателю, чьи рассказы о горькой правде жизни, так и подписанные – *М. Горький*, ещё только начинают входить в моду. И если он так бодро, так уверенно говорит, что «*эта форма отжила своё время*», – значит, придумал какую-то новую форму?.. (об этом – в следующей главе.)

И во-вторых: что же есть такого именно в «Даме с собачкой», что переполнило чашу реализма? Почему именно слёзы Анны Сергеевны (а она, несмотря на вроде бы счастливую взаимную любовь, проплакала пол-рассказа) переполнили чашу женских, да и мужских слёз по горькой правде жизни?

Быть может, Чехов как художник-реалист конца XIX века открыл нечто такое в искусстве слова, чего ещё не было даже в его собственных более ранних произведениях?

Проверим эту догадку.

Вот рассказ «*Попрыгунья*» (1892). В нём на первой странице – вся поздняя чеховская «лирика», вся «Невеста», весь «Вишнёвый сад»: невеста 31-летнего доктора Дымова 22-летняя Ольга «*со своими льняными волосами и в венчальном наряде... очень похожа на стройное вишнёвое деревцо, когда весной оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами*».

Чьи это слова? Формально – автора, но со ссылкой на некоего великого драматического артиста. И такая система ссылок, заданная уже в первой главе (в ней описана свадьба Дымова и Ольги), должна настроить чуткого читателя, как и перечень присутствовавших на свадьбе знаменитостей, знакомых Ольге, но совершенно незнакомых Дымову. Событие своей личной жизни Ольга превратила, как сейчас сказали бы, в «светскую тусовку» (в этом смысле ничего в мире с тех пор не изменилось). Эта барышня, якобы обладающая разнообразными талантами, на самом деле обладает лишь одним, но очень важным, о котором выяснится в самом конце рассказа.



Кадр из фильма «*Дама с собачкой*». Режиссёр И. Хейфиц.
Гуров – А. Баталов,
Анна Сергеевна – И. Саввина

Занимаясь различными искусствами и постоянно общаясь с различными мастерами этих искусств, сама Ольга фактически не существует не только как художник, но и как самостоятельная личность. Она лишь часть декораций или пейзажа, вот почему волжский пароходный тур с пейзажистом Рябовским для неё предпочтительнее будням с мужем-врачом – да и муж ведь вроде бы не знаменитость?!

Но вот Дымов заразился в больнице дифтеритом, он умирает, вокруг него собрался консилиум врачей, никто ничего поделать не может, все в отчаянии: гибнет редкий, великий человек – *«какая потеря для науки!»* И Ольга *«вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек»*.

Все её знакомые знаменитости – просто одарённые, талантливые люди, трудолюбивые мастера. И Дымов был одарённый, талантливый, трудолюбивый мастер своего дела. И, оказывается, даже у самой Ольги был талант, который она по-своему трудолюбиво развивала. Теперь мы можем его назвать, и назовём мы его так: *чутьё на талант*. Ведь в самом начале рассказа ни своим знаменитым гостям, ни себе самой не могла она объяснить, почему выходит замуж именно за Дымова... И вот под занавес этой истории причина выяснилась.

Но и это ещё не всё. Ольга, как мы только что видели, убеждается не просто в том, что муж её Дымов – в такой же степени талантливый врач, в какой любовник её Рябовский – талантливый живописец. Нет, Дымов *«в сравнении с теми, кого она знала, великий человек»*. Жизнь (уввы, слишком поздно) представилась Ольге простой и ясной, и даже такая мутная категория, как величие, оказалась вполне познаваемой и доказуемой... в контексте великой русской литературы. Недаром смерть Дымова так напоминает смерть тургеневского Базарова, а мысли Ольги о величии – слова Льва Толстого о Наполеоне: *«Нет величия там, где нет простоты, добра и правды»*.

Рассказ *«Анна на шее»* (1895) точно так же, как *«Попрыгунья»*, начинается свадьбой, но только *«вместо весёлого свадебного бала и ужина, вместо музыки и танцев – поездка на богомолье за двести вёрст»*. Такое решение «молодых» озадачивает – но «задачка» тут же и решается, и решение оказывается простым и грустным:

Модест Алексеич уже в чинах и не молод... и скучно слушать музыку, когда чиновник 52 лет женится на девушке, которой едва минуло 18. [Поездку на богомолье] Модест Алексеич, как человек с правилами, затеял, собственно, для того, чтобы дать понять своей молодой жене, что и в браке он отдаёт первое место религии и нравственности.

Короче говоря, недаром этот «скромник» (что в переводе с латинского и означает имя *Модест*) – ещё и *Алексеич*, то есть прямой «потомок» Алексея Александровича Каренина... Ну и жена его – разумеется, Анна.

Дочка вдового, спившегося учителя гимназии, у которого на попечении, кроме неё самой, ещё два сына, гимназисты Петя и Андрюша, казалось бы, гораздо более Анны Облонской самими обстоятельствами вынуждаема к постылому браку – и неминуемой гибели. В середине рассказа появляется даже столь прозрачная толстовская аллюзия, как *локомотив, готовый задавить*, – но, правда, в качестве всего лишь мрачного сравнения: *«Когда-то в детстве самой внушительной и страшной силой, надвигающейся как туча или локомотив, готовый*



Произведения Чехова за более чем столетие, прошедшее со дня смерти писателя, не потеряли своего читателя, они по-прежнему раскрывают человеку тайные глубины души и помогают осознать себя. Видимо, поэтому кинематографисты, композиторы и балетмейстеры, театральные режиссёры обращаются к творчеству Чехова. Экранизированы его водевили, рассказы, повести и пьесы: «Медведь», «Человек в футляре», «Юбилей», «Свадьба», «Каштанка», «Анна на шее», «Шведская спичка», «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «В городе С.» (по рассказу «Ионыч»), «Дядя Ваня», «Плохой хороший человек», «Чёрный монах», «Палата № 6» и другие. По мотивам произведений Чехова сняты фильмы «Мой ласковый и нежный зверь» (по повести «Драма на охоте»), автор прекрасной музыки к нему – композитор Е. Дога, «Очи чёрные» (в главной роли снимался знаменитый итальянский актёр Марчелло Мاستройанни), «Чеховские мотивы»... Фильмы по произведениям Чехова снимали именитые режиссёры: И. Хейфиц, Н. Михалков, К. Шахназаров, И. Дыховичный, известнейший украинский режиссёр К. Муратова. На крупных кинофестивалях в Лондоне, Риме, Сан-Себастьяне, Каннах фильмы «по Чехову» получали престижные награды. В Государственном академическом Большом театре оперы и балета (Москва) идёт балет композитора В. Гаврилина «Анюта» (по рассказу Чехова «Анна на шее»), режиссёр-постановщик В. Васильев, первой исполнительницей главной роли была известная на весь мир балерина Е. Максимова. Непревзойдённая М. Плисецкая исполняла главные партии в балетах «Дама с собачкой» и «Чайка» композитора Р. Щедрина.

задавить, ей всегда представлялся директор гимназии; другой такую же силу, о которой в семье всегда говорили и которую почему-то боялись, был его сиятельство».

Но вот Аня на балу – а мы можем вспомнить тот бал Анны Карениной, где она, «вместо» Кити, танцевала мазурку с Вронским: ведь чеховская героиня впервые испытала то упоение «королевы бала», что было так знакомо толстовской... И – о чудо! – «локомотив» уходит, и уходит в небытие: «Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками, и давнишний страх её перед силой, которая надвигается и грозит задавить, казался ей смешным...». Кстати, через минуту после того, как Аня это поняла, начинается ужин, во время которого некий генерал произносит свой пошлый тост «за силу, перед которой пасует даже артиллерия», – «и все потянулись чокаться с дамами».

После бала Анне стал покровительствовать сам его сиятельство и, вручая её мужу орден Анны второй степени, который носился в виде креста на шее, отпустил ему пошлый каламбур. А вся дальнейшая жизнь Анны, которой она была вполне довольна и счастлива, сложилась как пошлый анекдот, который у автора нет желания рассказывать, а у читателя – выслушивать.

Итак, если «Великий человек», став «Попрыгуньей», всего лишь переместил акцент и точку зрения на тургеневско-толстовскую трагедию подлинных чувств и подлинного величия, – то в «Анне на шее» обычная



С. Алимов. Иллюстрация к рассказу А. Чехова «Анна на шее»

житейская комедия является уже пародией этой трагедии. В ней как бы на новом витке своей творческой эволюции Чехов возвращается к Чехонте, в мир обывательских анекдотов, каламбуров, тостов, из которых – а не из трагедий Анны Карениной – и состоит жизнь. Так, во всяком случае, задорно и яростно утверждает автор рассказа... И если это реализм (а что же ещё?), то, отдав должное справедливости «зеркального отражения», такое зеркало следовало бы всё-таки разбить и такой реализм – убить. Что на следующем «витке» и происходит (по глубокому, а не только меткому замечанию Максима Горького) в очередном и уже последнем варианте сюжета любимого Чеховым романа Толстого, т.е. в «Даме с собачкой».

В том, что этот «виток» для Чехова не случаен и что «убийство реализма» задумано им давно, убеждает напи-

санный за год до «Дамы с собачкой» *«Ионыч»*:

Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства. И указывали на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую.

В этой сжатой, чисто новеллистической экспозиции, в полном соответствии с жанровым каноном (а именно каноном новеллы) даны условия художественной задачи, которую необходимо будет решать и решить читателю с помощью автора. Задача эта состоит, не больше и не меньше, как в спасении С., «города великого» (как-никак губернского!), от суда. Так спас от суда Божьего «Ниневию, город великий», библейский пророк Иона. Пусть суд Ионыча «всего лишь» эстетический, но в мире, уверенном, что его «спасёт красота» и что «красота» всегда идёт рука об руку с «правдой», отсутствие вкуса, образования и таланта – особенно же при наличии претензии на всё это – по сути уже означает непричастность к правде. Недаром местные жители оправдываются ссылкой на Туркиных, тем самым как бы позволяя автору новеллистически сузить задачу суда над городом, сведя её к суду над теми, кем он хочет оправдаться.

В этот художественный мир, обречённый суду, необходимо ввести персонаж, чьими устами (или, точнее, с чьей точки зрения) автор мог бы вершить осуждение либо оправдание С., города великого, путём осуждения либо оправдания семьи Туркиных. Собственно, внимательный, по-христиански воспитанный и имеющий страх Божий читатель должен бы вздрогнуть уже в тот момент, когда, прочитав первый абзац и на миг остановившись, дабы его обдумать, он как бы случайно поднимает глаза на заголовок – и что же видит? Ионыч, сын Ионы, –

вот кто должен явиться в этот мир, чтобы судить его. Почему же именно на молодого земского врача Старцева возложена такая миссия, если на миг даже отвлечься от того обстоятельства, что он – «сын Ионы»? Точнее даже так: по каким законам реализма этот персонаж может претендовать быть «сыном Ионы» в символическом аспекте данного художественного текста?

Во многих чеховских произведениях, начиная ранней пьесой без названия и заканчивая «Дядей Ваней», именно земскому врачу доверен «реалистический» или, во всяком случае, реальный взгляд на слова и дела всей прочей интеллигенции. Доктор Старцев похож на всех других чеховских земских врачей: он разночинец, самостоятельно пробившийся в жизни.

Чтоб не быть «пророком в своём отечестве» (его, как известно, не слушают), пророк должен быть пришлым. Согласно традиции, ему рекомендуется селиться не в городе – объекте его суда, а где-нибудь неподалёку в сельской местности. Ионыч идеально соответствует и этому условию, работая и живя в деревне Дялиж, что в девяти верстах от города С. Название её происходит, видимо, от эпитета «дыглый» (по В. Далю – «здоровый, ражий, работающий»).

Дяглы сельские жители – мужики, дягл и сам Ионыч, дяглы и критерии его первого эстетического суда над Туркиными, начавшегося с оценки красоты младшей из них – Екатерины Ивановны, Котика: «...девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая...». Даже игра Котика на фортепиано, её «трудный пассаж, интересный именно своею трудностью», к которому у Ионыча отношение по-толстовски «народное», принимается умиротворённо и, в целом, позитивно:

После зимы, проведённой в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но всё же культурные звуки – было так приятно, так ново...

Нет, не склонен Ионыч-пророк обличать «культурные звуки». И не только потому, что ему уже нравится юная Екатерина Ивановна. Допустим, Вера Иосифовна, её мать, не столь соответствует его женскому идеалу, да и роман собственного сочинения, который она читает вслух, сразу же воспринимается Ионычем как произведение «о том, чего никогда не бывает в жизни», в отличие от народной «Лучинушки», пение которой доносилось из городского сада. Вот эта песня, по мнению Ионыча, «передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни». Знать текст «Лучинушки», стало быть, здесь так же важно, как знать текст «Виют витры» при чтении «Человека в футляре»: тогда легко понять, что, по мнению Ионыча, бывает в жизни: несчастливый брак, нелюбимый муж, свекровь лютая, супружеские измены... Короче говоря, упоминание «Лучинушки» – это отсыл к классическому реализму (например, к «Грозе» А.Н. Островского).

И, однако же, всё это видя и понимая, как должно видеть и понимать пророку, Ионыч далёк от того, чтобы вершить свой нелицеприятный суд, осуществив до конца пушкинское: «Встань, пророк, и виждь, и внемли». И внемлет, и видит – а не восстаёт: «...Всё-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли – не хотелось вставать».

Проходит «больше года». Начинается вторая – кульминационная – глава.

О том, что положительная оценка красоты и здоровья, чистоты и вкуса Кати Туркиной, Котика, переросла у Ионыча в любовь, автор сообщает нам с помощью многоточия, написав, что Старцев *«стал бывать у Туркиных часто, очень часто...»*. Но Котик, готовясь стать звездой консерватории, знать ничего не хочет, кроме своих «трудных пассажей». Кокетничая и дурачась, она назначает Старцеву свидание на кладбище.

Однажды Чехов пометил в записной книжке: *«То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может есть нормальное состояние. Влюблённость указывает человеку, каким он должен быть»*.

Читатель должен скорее почувствовать, чем понять, что Дмитрий Ионыч Старцев, явившись на кладбище на несостоявшееся свидание с возлюбленной, в первый и единственный раз в своей жизни стал таким, *«каким он должен быть»*, и увидел мир таким, *«каким он должен быть»*:

Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни, и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, – мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом тёмном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную.

«На другой день вечером он поехал к Туркиным делать предложение... “А приданого они дадут, должно быть, немало”...» Вот ещё когда – *«на другой день!»* – нашёлся заменитель вспыхнувшей и погасшей любви: деньги.

Она ему – о музыке, а он ей, в ответ, не о музыке (этого не происходит – а происходило бы, если б полюбил и жил её любовью, её интересами), а о замужестве (а в ближайшем подтексте – о приданом). Чеховеды привыкли смотреть на Котика как на существо суетное, претенциозное, словом – пустое. Но ведь устами «декадента» Поля Верлена её эпоха призывала в первой строке программного стихотворения думать *«о музыке прежде всего»*. Допустим, полюбить музыку Ионыч не мог – но, любя её, мог полюбить её любовь. Однако он предпочёл остаться во внешнем, в «прочем», в пустых «декадентских» рассуждениях «о бренности существования». Как сказано в последней строке программного стихотворения: *«Всё прочее – литература»*. Вот он и остался в «литературе»...

Он «литературно» проповедовал, *«что нужно трудиться, что без труда жить нельзя»*, и *«всякий принимал это за упрёк»*. А как ещё прикажете принимать сказанное без любви?.. Пытаться так докричаться до обывателей города С. – бессмысленно.

Да, обывателям города С. Туркиными оправдаться не удалось – и это, собственно, стало ясно уже на первых страницах рассказа, когда Ионыч, знающий жизнь, сразу смекнул, насколько же эти Туркины, в полном соответствии с фамилией, затурканы, насколько они боятся жизни. А боятся потому, что меньше всех других обывателей города С. знают и понимают её.

И только Котик, по молодости лет, не боится ни обывательских «житейских страстей», известных ей, впрочем, лишь из сочинений Писемского, ни любви, о которой слышит от Ионыча. И хотя любовь Ионыча не выдержала испытания и звучит он для музыкальной Кати Туркиной *«медью звучащей или кимвалом звенящим»*, но и спустя четыре года *«её глаза благодарили его за эту любовь»*.

В любви к Кате, вспыхнувшей на миг в сердце Старцева, был дан ему единственный шанс, по крайней мере, попытаться изменить город С. Город, который, в сущности, стал ненавистен материально процветающему доктору Старцеву. Сравнение Ионыча с «языческим богом», к которому прибегает автор в финале рассказа, знаменует закономерный итог «обожествления» человеком собственной низменной природы, сознательно-го угашения той воистину Божьей искры, которая могла бы осветить мир.

Что современный мир погряз в пороке, суете и равнодушии, что только правда и красота могут его спасти, что прежде спасения необходимо обличение – всё это в русской литературе было известно и до Чехова. Но «Ионыч» и другие поздние чеховские рассказы пытаются ответить и на такой вопрос: почему же люди утратили способность не то что пророчествовать, но и слушать пророков? И ответ неожиданно прост: никто никого не слушает, потому что никто никого не любит.

Любви же ни обличением, ни увещанием не научишь. Научить мир любви можно разве что на собственном примере, любя хотя бы то небольшое, что ты способен полюбить. Хорошо усвоив, «что нужно трудиться, что без труда жить нельзя», Ионыч не догадался, что и любовь, которой в высший миг своей жизни он так возжаждал, тоже есть труд.

Вопросы и задания

1. ■ Чем взаимоотношения Саши и Нади в рассказе «Невеста» напоминают взаимоотношения Пети и Ани в комедии «Вишнёвый сад»?
2. ■ Грозил ли Наде («Невеста») судьба Ани («Анна на шее»? Как «невесте» Наде удалось избежать этой судьбы? Какую роль играет в рассказе шевченковский мотив? Откуда известно, что Чехов знал и использовал в своих творческих целях стихотворение Шевченко «*Не женися на багатій...*»?
3. ■ Насколько идея отрицания бездуховной жизни присутствует в «Анне на шее» и раскольник – в «Даме с собачкой»? В каком из двух рассказов она выражена ярче, откровеннее? Приведите примеры из текста.
4. ■ Мечта о красоте человеческих отношений, тоска по любви и пониманию звучит в «романсе», который, по словам Буркина, спела Варенька Коваленко («Человек в футляре»). Что это за «романс»? Где можно найти его полный текст? Найдите, прочитайте и объясните реплику Беликова, последовавшую за пением Вареньки, и их последующие взаимоотношения.
5. ■ За что не любили Беликова его коллеги-учителя? Каким образом они надеялись его изменить и почему им это не удалось? Какова роль внутреннего конфликта в развитии сюжетного действия рассказа по сравнению с ролью внешнего конфликта?
6. ■ Сравните «Попрыгунью» (1892) с чеховскими рассказами рубежа 1890-х и 1900-х годов. Что изменилось в подходе писателя к людям и в способах их изображения?
7. ■ Подготовьте устное выступление на тему «Мастерство Чехова-художника в рассказе «Дама с собачкой»: лаконизм повествования, искусство детали, значение пейзажа».
8. ■ Как вы думаете, почему Чехов редко показывает преображающую силу любви, подобной любви Сони и Раскольникова у Достоевского («*Их воскресила любовь*»). Сравните с «Дамой с собачкой» («*Эта их любовь изменила их обоих*»). Почему «не состоялась» любовь Ионыча и Кати Туркиной, Беликова и Вари Коваленко?
9. ■ Прокомментируйте отзыв М. Горького о «Даме с собачкой». Считал ли Горький Чехова реалистом?
10. ■ Рассмотрите иллюстрации художника С. Алимова к произведениям Чехова и напишите сочинение-миниатюру «Мастерство художника-иллюстратора».

В начале 80-х годов XIX века во французской литературе возникла потребность в теоретическом самоопределении нового поколения поэтов. И в 1883 г. Поль Верлен (1844–1896) выступил со статьей



Г. Курбе. «Портрет Поля Верлена»

«*Проклятые поэты*». В статье речь шла о том, что эти поэты «прокляты» современным «буржуазным» обществом, которое прокляли они сами. А в 1886 г. критик и поэт Жан Мореас издал теоретический манифест «новой школы» – «*Манифест символистов*». Мореас утверждал, что «простое изображение жизни» не проникает глубже её поверхности. Лишь такой взгляд на действительность, который служит наглядным выражением абстрактной идеи, можно считать подлинным – символистским – искусством.

Ещё одним манифестом символизма считается программное стихотворение Верлена «*Искусство поэзии*», написанное задолго до начала споров о символизме.

Это стихотворение было напечатано в журнале «Пари модерн» 10 ноября 1882 г. и в глазах читателей непосредственно предшествовало статье «Проклятые поэты». Потому и стихотворение Верлена стало восприниматься в контексте дискуссии о новом поколении поэтов, начало которой положила его статья.

Однако сам Верлен в предисловии к своему сборнику «Посвящения» писал, что его «Искусство поэзии» «*в конце концов, всего лишь песня: я не создал теории*». Посвящённое 200-летию «*Поэтического искусства*» – стихотворного трактата Никола Буало, теоретика французского классицизма, – стихотворение Верлена скорее пародия на теории. И единственное, что на самом деле провозглашает его «манифест», так это мысль о том, что безвозвратно прошла эпоха Буало, когда литература была послушной ученицей теорий и потому чрезмерно оторванной от жизни.

В статье, посвящённой 100-летию со дня рождения великого французского поэта XIX века Поля Верлена, великий русский поэт XX века Борис Пастернак писал:

Его обманчивая поэтика, как и заглавия некоторых его книг, вроде «Песен без слов» (названия для произведения словесности достаточно дерзкого), наводили на ложные мысли. Можно было думать, что пренебрежение к стилистике, которое он провозглашал, внушено стремлением к пресловутой «музыкальности» (её редко кто понимает), что он жертвует смысловую и графическую сторону поэзии в пользу вокальной. Это не так. Совсем напротив. Как всякий большой художник, он требовал «*не слов, а дела*» даже и от искусства слова, то есть хотел, чтобы поэзия содержала действительно пережитое... Вот что по этому

поводу говорит он в знаменитом своём стихотворении «Искусство поэзии», превратно послужившем манифестом зауми и «напевности»:

О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!

И дальше:

Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображённой
Другое небо и любовь.
Пускай он выболтает сдуру
Всё, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря, –
Всё прочее – литература.

(Перевод Б. Пастернака)

Стефан Малларме, как и Поль Верлен, в молодости тоже глубоко пережил тот «обвал» всех установленных иерархий (не только в литературе и искусстве, но и вообще в мировоззрении современного человека), который получил отражение в эстетических манифестах, художественных выставках и поэтических сборниках 70-х годов XIX в. во Франции. Скромный учитель английского языка встречается с Гюго, Золя, дружит с одним из основоположников импрессионизма в живописи Эдуардом Мане. Раз в неделю, по вторникам, на вечерах в доме Малларме собирались немногочисленные друзья, любители и сочинители новой поэзии.

Малларме высказывал и отстаивал идею о том, что обновлению на основе нового эстетического вкуса подлежит всё, что окружает современника, – от архитектуры до одежды. Очень скоро эта идея «стильной» жизни станет популярной, сделает всеохватным художественным явлением конца XIX в. этот стиль «нового искусства», или стиль модерн.

Ни «тихий гений» Стефан Малларме, ни «печальный неудачник» Поль Верлен, ни «бешеный мальчишка» **Артюр Рембо** – никто из подлинно новых, проклятых поэтов не мог, в силу темперамента, стать популяризатором нового искусства. Им – в середине 80-х – стал прозаик, романист, один из учеников Золя, Жорис-Карл Гюисманс, который в нашумевшем



Э. Мане. Портрет Стефана Малларме



Э. Дерой. Портрет Шарля Бодлера

романе «Наоборот» изобразил молодого аристократа-«декадента» по имени Дез-Эссент.

Само слово *decadence* («декаданс» – упадок) пришло в литературу из строки Верлена: *«Я – римский мир периода упадка...»*. Дез-Эссент живёт в одиночестве в собственном имени, в созданном им самим искусственном мире грёз и галлюцинаций. Именно ему стала подражать молодёжь восьмидесятых – от Парижа до Киева, где тоже возник кружок молодых декадентов, которые тут же стали знамениты на всю Россию благодаря рассказам-«автопортретам» двух из них – Иеронима Ясинского и Виктора Бибикова. В то же время в киевской газете «Заря» были напечатаны стихи первого русского символиста – Николая Минского. Успех в Киеве чеховской «Чайки» в ноябре 1896 г. (то есть сразу после её провала в октябре того же года в Петербурге) в какой-то степени был обусловлен тем обстоятельством, что в образе «декадента» Треплева киевляне узнали молодого, рано умершего Бибикова, а в образе маститого писателя Тригорина – Ясинского. *«Чехову удалось ярко и рельефно изобразить в реальном образе происхождение и психологию современных декадентов»*, – заметил рецензент киевской газеты «Жизнь и искусство».

Стихи, которые читал Дез-Эссент, стали вслед за ним читать теперь уже буквально все. Это был, прежде всего, поэтический сборник *«Цветы зла» Шарля Бодлера (1821–1867)*, считавшегося предтечей символизма, а также стихотворения Верлена, Рембо и Малларме. Слово «символизм», которое в манифесте Мореаса звучало ещё весьма экзотично, уже через несколько лет повторялось на все лады и на всех языках, в том числе по-русски – в поэтических манифестах Николая Минского, Дмитрия Мережковского, Валерия Брюсова. В Киеве Виктор Бибилов переводил на русский язык стихи Бодлера – книга Бибикова, куда он поместил свои переводы, вышла в 1890 г. А дискуссия Минского и Ясинского о «новом искусстве» в киевской газете «Заря» завязалась в 1885 г. – ещё до появления манифеста Мореаса!

Моде на декаданс в немалой степени способствовали сложности общественно-исторического развития Европы. Изменение мировоззренческих и эстетических систем тогдашних европейцев, всего западного мира, привело и к сложности и неоднозначности художественного процесса, к неслыханным метаморфозам (перевоплощениям) привычных видов и жанров искусства.

Глубокий структурный переворот в эстетическом сознании и художественном творчестве, формирование новых принципов и структур эстетико-художественного мышления и новой системы литературных направлений, стилей и жанров – всем этим отличается искусство рубежа веков. В это время изменились даже роль и функции литературы и искусства в жизни общества и отдельного человека. Причём эти изменения были весьма серьёзны и по большей части необратимы. Люди стали не такими, какими они были в XIX столетии, и всё больше говорилось о приходе «нового человека», а иногда и «сверхчеловека».

Книга оставалась единственным средством передачи новой информации. Причём наиболее массовым таким средством всё ещё была не научная монография, не философское исследование, а роман, сборник стихотворений или драм... Читатель, приученный к реалистической типичности,



К. Швабе



К. Фарнети

Иллюстрации к поэтическому сборнику Ш. Бодлера «Цветы зла»

к познавательности художественной литературы, воспитанный на литературе Золотого века, продолжает ожидать именно от художественной литературы быстрого, яркого, убедительного ответа на все свои вопросы. Однако то, что он на самом деле там находил, заставляло говорить об истинной, а не только календарной, смене эпох.

Такое резкое изменение всех мировоззренческих основ опять-таки не является новостью в истории человечества. Само понятие «золотого» и «серебряного» веков – античного происхождения. По Гесиоду («Труды и дни») после золотого века настал серебряный. Люди серебряного века, как и золотого, были наделены сверхъестественными качествами. Гордыня привела их к гибели: они не захотели приносить жертвы богам, поэтому Зевс истребил их.

В Риме в первых веках нашей эры также произошли изменения в культуре, в частности в литературе, которые заставили говорить о том, что после Золотого века Вергилия и Горация наступил Серебряный. Римская цивилизация ощутила собственную старость. Поэты не столько гордились (как это было в Золотом веке) гармонией античной мудрости на фоне имперского величия, сколько наслаждались мелочами культурной жизни.

Именно со скрытой ссылкой на античность поэты-эрудиты конца XIX столетия



Дж. де Кирико. Ностальгия по бесконечности

провозгласили Серебряный век европейской культуры... Культуры, которая отныне выступает не Гераклом, расчищающим Авгиевы конюшни жизни, а Нарциссом, любующимся собственной красотой...

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите об основных общественно-исторических тенденциях развития Европы конца XIX – начала XX в. С чем был связан повышенный интерес читателя и зрителя к «декадентскому» искусству?
2. ■ Расскажите о происхождении понятия *Серебряный век* и его значении в конце XIX и в начале XX в.
3. ■ Рассмотрите иллюстрации художников К. Швабе и К. Фарнети к сборнику стихотворений Ш. Бодлера «Цветы зла» (с. 111). Какие символические образы Бодлера отразились в этих иллюстрациях?
4. ■ Рассмотрите картину итальянского художника Дж. де Кирико «Ностальгия по бесконечности» (с. 111). Каков её сюжет? Можно ли проследить его связь с библейской историей о строительстве Вавилонской башни? В чём смысл названия картины?

Глава шестая

«Нужно, чтобы литература... начала прикрашивать жизнь»

«Эта форма отжила своё время – факт!» – говорит Горький о литературе классического реализма в письме к Чехову.

Было ли это заявление на самом деле всего лишь констатацией *факта*? Да, несомненно: ведь основные пути эволюции мировой литературы на рубеже XIX–XX веков, как мы только что видели, уже в начале 1880-х годов отчётливо пролегли в стороне от простого развития форм классического реализма. А его философско-эстетические основания – уверенность в существовании одной для всех «настоящей правды» – в то же самое время были поставлены под сомнение в ходе идейно-художественных поисков в творчестве Чехова.

«Творчество начинается в день твоего появления на свет и кончается в день твоей смерти», – сказал английский современник Чехова **Оскар Уайльд** (1854–1900). А с творчеством самого Уайльда вы наверняка знакомы. Кто из вас не читал его сказку «Мальчик-звезда» о злом, заносчивом, эгоистичном, но красивом мальчике, отказавшемся от своей матери-нищенки и наказанном за это испытаниями? Или другую его сказку «День рождения Инфанты», в которой описан праздник при испанском дворе. Инфанта прекрасна, но жестока и эгоистична, а уродливый карлик, влюблённый в Инфанту, обладает добрым сердцем и чуткой душой. Его сердце буквально разрывается от сознания того, как он уродлив. И прекрасная Инфанта восклицает: *«Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мною играть!»*

Уже в этих двух сказках обозначена тема, присущая всему творчеству Уайльда: красота и уродство тела и души. Что такое истинная красота? – всю свою жизнь спрашивал (прежде всего – самого себя) этот писатель. Может ли быть красивым человек без сердца или чело-

век, которого веселит уродство? И, наконец, зачем нужна человеку душа, если жизнь такого человека тяжела? Недаром Мальчик-звезда прожил всего три года после ниспосланных ему и с достоинством пережитых испытаний. *«А преемник его был тираном».*

Сказки Уайльда немного сродни сказкам Андерсена: они не вполне для детей. Конечно, можно прочесть в них только сюжетную канву, тогда они будут понятны ребёнку, но слишком печальны. Уайльд сочинял эти сказки для своих сыновей, но, издавая, переработал их, добавил свои парадоксально-философские суждения.

Из подобных суждений состоит и предисловие к его самому знаменитому произведению – роману *«Портрет Дориана Грея»*. Например:

Художник не стремится что-то доказать. Доказать можно только неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать всё.

Мысль и Слово для художника – средство Искусства.

Порок и Добродетель – материал для его творчества...

Как мы помним, один из основоположников классического реализма – Стендаль – сравнил роман с зеркалом, упавшим на дороге. Такое зеркало отражает всё без разбора. А вот с точки зрения Уайльда, высказанной в предисловии к *«Портрету Дориана Грея»*, *«искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь... Раскрыть людям их самих и скрыть художника – вот к чему стремится искусство...».*

Итак, искусство, по Уайльду, не есть отражение души автора (как полагали романтики) или самой жизни (как полагали реалисты), но есть отражение души читателя, зрителя. Иными словами, в искусстве каждый читатель или зритель обретает «всего лишь» самого себя. И это один из постулатов нового искусства – искусства **модернизма** (от англ. *modern* – современный).

Уайльд поясняет свою мысль при помощи образа из трагедии «Буря» своего любимого драматурга – Шекспира. Там есть слуга Калибан, уродливый дикарь, незнакомый с цивилизацией, но зато обладающий доброй душой. С помощью этого героя и объясняет Уайльд отношение к реализму и романтизму:

Ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале. Ненависть девятнадцатого века к Романтизму – это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения...



О. Уайльд

Чем же тогда объяснить ненависть к новому искусству? Это ненависть к тому, кто подсмотрел, как Калибан смотрит в зеркало, кто посмел *«раскрыть людям самих себя»* и *«скрыть художника»*.

А ведь читатель вовсе не хочет, чтобы были открыты его собственные пороки, а не пороки общества или художника. Отсюда и ненависть современников к Уайльду (закончившаяся гонениями и тюрьмой), природу которой он так ясно осознавал.

Впрочем, уже в последние годы жизни Уайльда новое искусство стало модным, потому что модным стало выставлять собственные пороки напоказ, а действительность изображать именно так, как призывал не только автор «Портрета Дориана Грея», но и русские «декаденты», типичный представитель которых изображён Чеховым в образе молодого писателя Кости Треплева в «Чайке». Треплев как раз и говорит о том, что *«надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах»*.

Что же так возмутило читателей в романе Уайльда? Художник Уайльд изобразил художника Бэзила, создавшего прекрасный портрет очень красивого юноши. Бэзил одновременно подобен реалисту, потому что передал необыкновенное сходство с оригиналом, и романтику, потому что вложил в свою работу *«слишком много самого себя»*, всё лучшее, что было в его душе.

И вдруг – невиданное дело – портрет начинает жить собственной жизнью. Причём какой жизнью: он выставляет напоказ пороки своего оригинала! То есть в данном романе искусство отражает не жизнь (такого Дориана, каким он был в момент написания портрета), а того, кто в него смотрит, – внутренний мир Дориана. Портрет становится зеркалом его души. Бесплезным зеркалом, потому что, по Уайльду, *«всякое искусство совершенно бесполезно»*.

Заметьте, представители нового искусства вовсе не утверждают, что пишут (рисуют, играют) лучше романтиков или реалистов. Они новые и другие не по сравнению с плохой литературой или плохим искусством, а по сравнению с литературой и искусством, объект которых – сама жизнь, а цель – её познание.

Наглядный пример – кризис творчества героини романа Уайльда, талантливой актрисы Сибилы Вэйн. Она играла божественно, потому что жила жизнью своих героинь (а ставили в этом театре только Шекспира!). Но, полюбив Дориана, она стала играть плохо и так объясняет свою плохую игру Дориану:

Благодаря тебе я узнала то, что выше искусства. Я узнала любовь настоящую. Искусство – только её бледное отражение... Я теперь ненавижу театр. Я могла изображать на сцене любовь, которой не знала, но не могу делать это теперь, когда любовь сжигает меня, как огонь.

Но вот ответ Дориана на истинную, настоящую любовь Сибилы: *«Не хотел бы я быть бессердечным, но я не могу больше встречаться с вами. Вы меня разочаровали»*.

Дориана как «модерниста в жизни», как художника своей собственной судьбы, мало интересует отражение реальной жизни в искусстве – но ещё меньше интересует сама реальная жизнь. Свою жизнь он хочет прожить так, как будто это спектакль, игра, искусство: *«Для Дориана сама*

Жизнь была первым и величайшим из искусств...», – прямо говорит нам автор. *«Цель жизни – самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность – вот для чего мы живём»,* – рассуждает в романе лорд Генри, идейный наставник Дориана. Но развигра по самой своей сути не гораздо более пригодна для самовыражения, чем жизненные суета и рутина?

Если вернуться теперь к русской литературе, то станет понятно, почему Чехову, достигшему предела совершенства в как бы даже отстранённо-незаинтересованном, «объективном» изображении этой жизненной суеты и рутины, в канун 1900 года (года смерти Оскара Уайльда!), Горький пишет, что, дескать, он, Чехов, *«убивает реализм»*. А дальше автор письма предлагает свою творческую программу:



С. Плутенко. Иллюстрация к роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Право же – настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше её, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и как только она это начнёт – жизнь прикрасится, т.е. люди заживут быстрее, ярче. А теперь – вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза – скучные, мутные, замороженные.

Жизнь как игра, как *прикрашивание* или, наоборот, *устрашение* реальности (но никогда не опора на *саму реальность*, которой как бы и нет, ибо она принципиально непознаваема) – вот главные принципы модернизма, которые будут воплощать в своих произведениях многие художники XX века.

Английский писатель Уайльд одним из первых не только открыл эту особенность модернистского искусства наступающего XX столетия, но своим романом и самой своей жизнью бесстрашно обнаружил последствия отношения к жизни как спектаклю. За это он был изгнан и проклят своими современниками и умер от горя и гонений.

Русский писатель Горький, разыгрывая «спектакль» своей жизни, то акцентируя её «горечь», то «прикрашивая», преувеличивая её «сладость», при жизни был настолько популярен в мире и авторитетен в своей стране, насколько это мало кому из художников вообще когда-либо удавалось. При этом не раз и не два он сам устрасился той преображающей силы художественного творчества – в том числе своего собственного! – именно под влиянием которого (так, во всяком случае, ему казалось) в XX столетии действительно *люди зажили быстрее, ярче* – и *быстрее, ярче* стали умирать... Свой модернизм он стал малодушно маскировать под какой-то новый,

особенный реализм, т.е. и *прикрашивание*, и *устрашение* он стал выдавать за чуть ли не по-чеховски «объективное» изображение реальности...

Феномен Горького чрезвычайно интересен и по-своему характерен для искусства XX столетия – и вообще для самоощущения человека, который весь век сам себе казался «типичным» и «современным», пытаясь доминировать над живою жизнью и подчинять её своей игре. Посему мы, думается, не без пользы как для «самовыражения», так и для «самопознания» далее посвятим несколько отдельных глав именно этому русскому писателю.

Вопросы и задания

1. ■ Вернитесь к четвёртой главе и найдите отзыв Горького о «Даме с собачкой» Чехова. Почему Горький считал, что Чехов «убивает реализм»?
2. ■ Прочитайте сказки Оскара Уайльда «Соловей и роза» и «День рождения Инфанты» и сравните их с рассказом Чехова «Человек в футляре». Какова роль символов в сказках Уайльда и в рассказе Чехова?
3. ■ Сравните любую сказку Уайльда с любой из изученных вами в прошлом учебном году сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина. Какие из них можно отнести к реалистическим, а какие – к нереалистическим? Почему?
4. ■ Перечитайте приведённые в тексте данной главы учебника парадоксы Уайльда из его предисловия к роману «Портрет Дориана Грея». Какие ожидания читателя, привыкшего к реалистической литературе, предупреждает и отвергает автор романа – и почему?
5. ■ Перескажите притчу Уайльда о Калибане и зеркале и, исходя из неё, расскажите о целях и задачах искусства модернизма.
6. ■ Исходя из своего ответа на предыдущий вопрос, попробуйте определить черты сходства и черты различия между творческими программами Уайльда (притча о Калибане и зеркале) и Горького (письмо к Чехову).
7. ■ В прочитанной вами главе учебника названы некоторые важные черты модернизма. Выпишите их в виде предварительного (рабочего) определения этого художественного метода.

Глава седьмая

«Что сделаю я для людей?!»

«Он простой человек, бродяга, и книги впервые стал читать, будучи уже взрослым, – и точно родился во второй раз, теперь с жадностью читает всё, что печатается, читает без предубеждений, душевно» – так писал 30 марта 1899 года А. Чехов В. Розанову о своём новом знакомом – **Алексее Максимовиче Пешкове (1868–1936)**, молодом писателе, который уже успел привлечь внимание всей читающей России своими рассказами, подписанными псевдонимом **М. Горький**.

Чехов со свойственной ему пронизательностью с первого же знакомства обратил внимание на одну из главных особенностей Горького-человека, равно как и Горького-писателя. Её можно было бы назвать словом *книжность*. Этот *«простой человек, бродяга»*, имевший весьма трудный и обширный жизненный опыт, *«точно родился во второй раз»*, когда открыл для себя мир литературы. И – бежал в этот мир от своего богатого, но не слишком приятного жизненного опыта, говоря, что всему лучшему в себе он обязан не жизни, а книгам.

О начале своей жизни сам Горький рассказал в автобиографической трилогии «Детство», «В людях», «Мои университеты». «В первый раз» родился он в Нижнем Новгороде в семье столяра-краснодеревщика. Рано лишился родителей, получил суровое воспитание в большой семье деспота-деда. На пару лет дед отдал внука в школу, но уже десятилетним забрал его из школы и определил, как это тогда называлось, «в люди», т.е. на место «мальчика на побегушках» в магазин.

Магазин был обувной, хороший, на главной улице Нижнего Новгорода – Большой Покровской. Помимо службы в магазине, Алёша Пешков, как то водилось у русских лавочников, исполнял и домашнюю работу по обслуживанию хозяев. «Прослужив» так несколько месяцев, десятилетний ребёнок однажды, работая на хозяйской кухне, обварил себе руки горячими щами. Так первый опыт «службы» закончился больницей.

После этого двоюродный дядя Алёши, чертёжник, взял его к себе в качестве «ученика». Впоследствии сам Горький вспоминал, что в семье дяди он *«не жил, как у родственника, а служил, как у хозяина»*. При этом учить его чертёжному ремеслу никто и не собирался, вместо того исполнял он обязанности горничной и судомойки. *«Работал я много, – вспоминал Горький, – будни и праздники были одинаково загромождены мелким, бессмысленным, безрезультатным трудом»*.

Жизнь с самого начала показала будущему писателю свою изнанку. Будто бы протекала она не в одном из красивейших городов России с его нарядной волжской набережной на высоком берегу, а в какой-то грязной клоаке, в истинном аду. Эту Звездинскую улицу, где был дядин дом, Горький всю свою жизнь с отвращением вспоминал как *«место донельзя скучное, нахально-грязное – я никогда не видал так много грязи на прострaнстве столь небольшом...»*.

Весной 1880 г. Алексей сбежал с постылой Звездинской на пароход «Добрый», куда двенадцатилетнего мальчишку легко приняли на работу «посудником».

Горький так вспоминал это своё лето на Волге:

Наш пароход идёт медленно, деловые люди садятся на почтовые, а к нам собираются всё какие-то тихие бездельники. С утра до вечера они пьют, едят и пачкают множество посуды, ножей, вилок, ложек; моя работа – мыть посуду, чистить вилки и ножи, я занимаюсь этим с шести часов утра и почти вплоть до полуночи... За пароходом на длинном буксире тянется баржа; она прикрыта по палубе железной клеткой, а в клетке – арестанты, осуждённые на поселение и каторгу. На носу баржи, как свеча, блестит штык часового...



В. Серов. Портрет Максима Горького

Поваром на «Добром» служил украинец Михаил Антонович Смурый, отставной унтер-офицер, о котором Горький вспоминал как об очень важном человеке в своей жизни:

Он возбудил во мне интерес к чтению книг. У Смурого был целый сундук, наполненный преимущественно маленькими томиками в кожаных переплётках, и это была самая странная библиотека в мире.



В. Бескаравайный. Иллюстрации к трилогии М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты»

Некрасов в сундуке Смурого соседствовал с богословским «Камнем веры», случайный том журнала «Современник» – с «готическими» английскими «романами ужасов» (в плохих переводах), и были даже какие-то книжки на украинском языке, с которых началось не просто увлечение, а, как однажды написал сам Горький (правда, словами Грибоедова), *«влечение, род недуга»*, связавшее его на всю жизнь с Украиной, и особенно – с украинской литературой.

Когда выпадала свободная минутка, повар просил Алёшу почитать ему вслух. Особенно запомнилось чтение гоголевского «Тараса Бульбы», который произвёл огромное впечатление и на слушателя, и на чтеца.

Но вот закончилась волжская навигация. Наступили осенние холода. Бедному сироте ничего не оставалось, как вернуться к дяде.

После трёхлетней службы у дяди Алексей поступает в иконную лавку купца Салабанова. У Салабанова иконами не только торговали, но тут же на месте их писали. Алёша и сам попробовал писать иконы, но это, видимо, выходило плохо: недоставало веры, не говоря уж о святости...

Вот как писатель вспоминал себя пятнадцатилетним:

Я чувствовал себя на земле очень не крепко, не стойко, всё подо мною как будто покачивалось, проваливалось, и особенно смущало меня незаметно родившееся в груди чувство нерасположения к людям.

Мне хотелось быть героем, а жизнь всеми голосами своими внушала:
– Будь жуликом, это не менее интересно и более выгодно...

В конце концов пятнадцатилетний Алексей Пешков поступает статистом в ярмарочный театр, где ставят пьесу «Христофор Колумб». В этой пьесе он старательно играет роль индейца, то есть ходит по сцене так, как, по его мнению, *«должен был ходить настоящий, порядочный индеец»*. Увлечение театром вернуло юношу к «запойному» чтению книг и заставило часто бывать в настоящем, профессиональном театре. Соприкосновение с подлинным искусством помогло понять главное – необходимость глубокого, систематического образования. В поисках его

юноша не долго думая отправляется в ближайший университетский город – Казань.

Увы, в нижегородском окружении Алексея Пешкова не было людей, которые могли бы компетентно и доходчиво объяснить ему, что времена Ломоносова давно прошли и что теперь в университеты принимают только выпускников гимназий. И, разумеется, в Казанском университете никто не захотел даже разговаривать с самоучкой-недоучкой, лепечущим бессвязные речи.

Так в жизни будущего писателя, по точному выражению его биографа Ильи Груздева, *«место замкнутого и чопорного университета заняли открытые и широкодоступные казанские труппы и пристани»*. Их-то с поистине горькой иронией писатель и называл *своими университетами*.

Даже сегодня повесть Горького «Мои университеты» способна сообщить нам нечто новое о той степени падения, до которой можно довести человеческие существа. И это притом, что сам автор был недоволен повестью, утверждая, что *«русский босяк – явление более страшное, чем мне удалось сказать, страшен человек этот прежде всего и главнейшее – невозмутимым отчаянием своим, тем, что сам себя отрицает, извергает из жизни»*.

Вообще-то босяк – слово киевское, так у нас называли опустившихся людей, селившихся в земляных норах на склонах Днепра, по окраинам Царского сада, в двух шагах от великолепного Мариинского дворца, сооружённого по проекту Растрелли. Этих несчастных описал известный нам уже И. Ясинский в сборнике очерков «Киевские типы»; он же и ввёл в литературный язык слово *босяк*.

Но Горький-то сам был *босяк* – вот в чём была сенсация его прихода в литературу! Да и начал он свой литературный путь не с той суровой правды, что уже гораздо позднее пробил себе дорогу в повести «Мои университеты». А с той самой – и прекрасно удавшейся! – попытки *прикрашивать жизнь*, о которой десятилетие спустя он писал Чехову как о своей заветной и до конца ещё не осуществлённой мечте.

Многие почему-то считают, что если человек трудной судьбы сам о себе расскажет, то этот рассказ будет глубже, точнее, а главное правдивее рассказа даже самого мудрого, опытного, но при этом постороннего наблюдателя. Это заблуждение: никто не привносит столько романтики и патетики, столько «литературщины» в повествование о самих себе, как «люди трудной судьбы». И молодой человек, подписавшийся псевдонимом М. Горький, не был исключением из правила. Но он был настолько талантлив от природы и настолько опытен в общении с самыми разными людьми, что даже Чехов, не говоря уж о менее скептических ценителях литературы, позволил ему предстать перед собой «простым человеком, бродягой» – вот только немного *книжным*, да это ничего, скоро пройдёт (и ведь прошло – судя по «Моим университетам»).

Но когда Горький говорил: *«Всему лучшему во мне я обязан книгам»* – он отнюдь не лукавил. Ведь «настоящего босяка» из него так и не получилось: и «на дне» жизни он помнил ту страсть к разумному познанию, ту яростную надежду понять, зачем люди на свете живут, которая раз и навсегда в сознании мальчика Алёши связалась с книгами, искусствами,

науками. И когда казанские студенты, вдохновляемые идеями «народничества», стали искать «пути в народ», бродя по городским притонам и ночлежкам, то самым первым и активным членом организованного ими «кружка саморазвития народа» конечно же стал Алексей Пешков. Так он, пусть не через парадный, но хотя бы через чёрный ход попал в университетскую среду увлечённых некрасовских сеятелей *«разумного, доброго, вечного»*. А скоро и сам был вовлечён в *«сеянье разумного, доброго, вечного»* по окрестным деревням.

Да не тут-то было. Крестьяне «сеянье» понимали не метафорически, а непрощенного просветителя, отвлекающего их от настоящего сеянья и настоящей жатвы, всё норовили то полиции сдать, а то и просто поколотить. Навсегда запомнил Алексей Пешков этот, как он говорил, *«идиотизм деревенской жизни»* с её всегда одинаковой последовательностью работ и забот и упрямым нежеланием *«оторваться от корыта»* и поглядеть по сторонам – хотя бы в поисках лучшей жизни. *«А зачем?»* – отвечали полунищие, но «вольные», уже не крепостные, и *«на всём своём»* живущие хлебопашцы. – *От добра добра не ищут...*

Несколько лет спустя в своём первом опубликованном рассказе молодой писатель М. Горький скажет устами старого цыгана Макара Чудры:

– Видишь, как человек пахнет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свой источит на землю, а потом ляжет на ней и сгинет в ней. Ничего по нём не останется, ничего он не видит с своего поля и умирает, как родился, – дураком.

И только такие же, как сам Алексей, деревенские бедолаги-босьяки, у которых то ли богатые соседи отняли за долги дом и хозяйство, то ли сами они всё это прогуляли-пропили, – сочувствовали «пропаганде» и самому «пропагандисту». С одним из таких мужиков, неким Бариновым, двадцатилетний Алексей сдружился, вместе с ним жил и работал:

Я ходил с Бариновым по деревням, работали у богатых мужиков, молотили, рыли картофель, чистили сады. Жил я у него в бане.

– Лексей Максимыч, воевода без народа, как же, а? – спросил он меня дождливой ночью. – Едем, что ли, на море завтра? Ей-богу! Чего тут? Не любят здесь нашего брата, эдаких. Ещё – того, как-нибудь, под пьяную руку...

И в шутку и всерьёз

На своём веку Горький прочёл колоссальное количество книг и запомнил всё, что в них было написано. Память у него была изумительная. Иногда по какому-нибудь вопросу он начинал сыпать цитатами и статистическими данными. На вопрос, откуда он это знает, вскидывал он плечами и удивлялся:

– Да как же не знать, помилуйте? Об этом была статья в «Вестнике Европы» за 1887 год, в октябрьской книжке.

По воспоминаниям В. Ходасевича

Около двух месяцев проработал Алексей Пешков в 1888 году в рыболовной артели на берегу Каспийского моря. Затем, чтобы как-то пережить зиму, нанялся сторожем на маленькой железнодорожной станции Добринка близ города Царицына (ныне Волгоград): *«Я хожу с палкой вокруг пакгауза, оберегая его от воров, а внутри этого же пакгауза начальник станции имеет лавочку, в которой продаёт казакам ближайших станций чай, сахар и другие украденные из вагонов товары».*

Наконец Алексей не выдержал и послал железнодорожному начальству прошение о переводе его со станции Добринка. По словам биографа Горького Ильи Груздева: *«В этом прошении он стихами изобразил картину своего двойного подчинения: начальнику станции и его кухарке. Если бы прошение сохранилось, его можно было бы считать первым литературным произведением Горького, имевшим при том же полный успех: автора перевели со станции Добринка на товарную станцию Борисоглебска, возложив на него хранение железнодорожных мётел, мешков и брезентов».*

Летом 1891 г. Горький работал грузчиком в ростовском порту. Из Ростова путь его лежал в Воронеж, Курск, Харьков, Лубны, Екатеринослав. Шёл пешком херсонскими степями. Приближаясь к Николаеву, в селе Кандыбине стал свидетелем публичного истязания женщины – расправы мужа над «провинившейся» женой с участием всего села. Нагую женщину, привязанную к переду телеги, водили по улице, избивая под улюлюканье толпы. Алексей вмешался в эту гнусную сцену, ударил по лицу попа – «идейного вдохновителя» расправы, за что был, по его словам, *«до полусмерти избит мужиками»*, которые затем его *«бросили в кусты, в грязь»*. По счастью, мимо ехал с ярмарки шарманщик, который подобрал Пешкова и доставил его в николаевскую больницу. Отлежавшись там, Алексей отправился в Очаков, где подвергся новым издевательствам, на сей раз со стороны босяков-грузчиков на соляных приисках.

Затем сезонные работы на сборе винограда в Бессарабии. Оттуда путь лежит в Одессу – и снова работа грузчиком в порту. В Одессе начинается последний этап бродяжничества Алексея Пешкова.

В одном из очерков о своём бродяжничестве Горький впоследствии сказал замечательные слова, которые можно отнести ко всему этому периоду его жизни: *«Вокруг меня мелькали люди, для которых всё, чем я жил, было чуждо, каждый из них отбрасывал своё отражение в душу мне, и в непрерывной смене этих отражений я чувствовал себя осуждённым на муку понимать непонятное».*

Давно уже Алексею Пешкову явилась догадка о том, что понимания непонятного ему чужие книги не дадут, а пора бы писать свои... Но ведь для этого необходимо так и не полученное образование, запас не только житейских, но и неких теоретических знаний! Кого бы спросить, с кем поделиться сомнениями, кому показать первые наброски ещё неуклюжего, несмелого пера?..

Именно в Тифлисе он встретил, наконец, такого человека. Это был скромный служащий железнодорожного управления Александр Мефодиевич Калужный. Украинец, родом из Полтавской губернии, блестяще



А. Платов. Радда и Лойко. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Макар Чудра»

образованный выпускник Харьковского университета, Калюжный потратил молодость на революционную работу, ссылку, каторгу. Трудная жизнь научила его внимательно относиться к людям и хорошо в них разбираться.

Сомнения Алексея по поводу того, может ли он писать, Калюжный разрешил простым советом: сесть и написать. В квартире Калюжного Пешков написал рассказ «Макар Чудра». Калюжный же содействовал и тому, что рассказ был напечатан в местной газете «Кавказ» 12 (24) сентября 1892 г.

В тот же день, сидя в редакции газеты, писатель придумал себе и псевдоним, который уже несколько лет спустя будет греметь на всю Россию, а ещё через несколько лет – на весь мир.

«**Макар Чудра**» (1892) – рассказ-манифест, которым молодой, но уже зрелый и, благодаря своей необычной жизни, вполне состоявшийся человек ясно заявил о том, почему он решил стать писателем и для чего он пришёл в литературу. И хотя о писателях и о литературе в рассказе ничего прямо не сказано – о творческих намерениях начинающего автора заявлено предельно ясно, так что трудно их не понять, если читать текст именно так, как, по словам Чехова, читал книги сам Горький: «без предубеждений, душевно».

Маленький этот рассказ по своей композиции обманчиво напоминает остросюжетную новеллу из тех, какими принято было завлекать и развлекать читателя газет. В начале философская экспозиция: в ней старый цыган Макар Чудра излагает свои взгляды на жизнь, которые он и намеревается проиллюстрировать своим рассказом. В завязке его рассказа перед слушателем предстают удалые цыгане Лойко и Радда, будто созданные друг для друга. Однако в ходе краткого развития действия, а именно – развития взаимоотношений цыгана и цыганки, оба оказываются слишком горды, чтобы на самом деле друг другу принадлежать. Кульминация – приход Радды к уже отчаявшемуся Лойко, выставление ею условий и ясное понимание Лойко, что без Радды ему не жить, а значит её условия придётся принять... И – неожиданная, но, по элементарной логике характеров, закономерная развязка: Лойко «вынужден» убить Радду, а отец Радды, старый солдат Данило, после этого «вынужден» убить Лойко.

Как ни странно, этот рассказ оказался дважды не понят критикой. Первый раз – потому что никому не известный М. Горький был ошибочно принят за одного из тех провинциальных газетных писак, которые за ничтожный гонорар придумывают всё новые и новые «романтические» истории, дабы завлекать и развлекать читателя провинциальных газет. А второй раз – потому что тот же самый М. Горький, быстро ставший «классиком», начал восприниматься как «классик» глубоко ненавистного ему «реализма». И если первый случай непонимания вполне простителен (кто ж знал, что молодой автор станет «классиком» и что

хотя бы поэтому к нему следует присмотреться, а заодно и прислушаться к тому, что он ясно и прямо заявляет), то второй – это уже результат плохо скрываемой боязни всего подлинно нового и необычного в жизни и в искусстве – и хорошо скрываемого лицемерия.

То, что это не просто рассказ, а манифест, видно уже по первому абзацу, по его плакатной ясности. Мгновенная вспышка гаснущего костра открывает нам *«слева – безграничную степь, справа – бесконечное море и прямо... – фигуру Макара Чудры, старого цыгана»*.

Так на грани двух стихий мы видим Человека. А тот, кто нам рассказывает о Человеке, – это сам биографический автор (так обычно бывает в публицистических очерках, а не в художественной прозе): он бродяга, он ходит по земле, ищет правду.

– Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. Так и надо: ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай – вот и всё!

– Жизнь? Иные люди?.. Разве ты сам – не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя... Ты не хлеб, не палка, и не нужно тебя никому.

– Учиться и учить?.. А ты можешь научиться сделать людей счастливыми?.. Чему учить? Всякий знает, что ему нужно. Которые умнее, те берут что есть, которые поглупее – те ничего не получают, и всякий сам учится...

Правда, один из ярких представителей «философии жизни», вышеупомянутый Фридрих Ницше, уже приписывал очень похожие мысли некоему «восточному» мудрецу в своей на шумевшей книге «Так говорил Заратустра». И хоть Макар Чудра, который окончанием своей не то фамилии, не то прозвища рифмуется с Заратустрой, беседует с повествователем у нас в Украине (где-то возле Белгорода-Днестровского) и в Украине же (Буковине) происходит действие его истории о Лойко и Радде – всё это нисколько не снимает модного восточного колорита экзотического рассказа. Экзотику можно было бы полностью списать на неоромантизм (тоже модное на Западе течение – вспомним хотя бы такого современника Горького, как Редьярд Киплинг с его «Маугли» и другими произведениями в прозе и стихах), если бы не прямо афишируемая создателем Чудры преданность ницшеанским идеалам и ницшеанскому пафосу, ницшеанская «униформа» не только текстов, но и самого автора (особой стрижки усы и шевелюра, широкий плащ и т.п.).

Однако то, что исходные идеи, высказанные Чудрой в философской экспозиции, не являются новостью собственно в философии, отнюдь не умаляет художественного новаторства, которое ясно проявилось в первом же опубликованном рассказе начинающего писателя – редчайший случай в истории мировой литературы!



По мотивам ранних рассказов Горького снято много фильмов. Пожалуй, наиболее популярным был фильм молдавского режиссёра Э. Лотяну «Табор уходит в небо» (1976 г.), главные роли в котором исполняли С. Тома (Радда) и Г. Григориу (Лойко). Фильм получил несколько международных наград на кинофестивалях в Сан-Себастьяне, Белграде, Праге, а С. Тома по опросу журнала «Советский экран» стала самой популярной актрисой 1976 года. В музыкальном оформлении фильма композитор Е. Дога использовал старинные цыганские мелодии в современной обработке.

И вот тут критики, поспешившие записать Горького «по ведомству» реализма, оказали ему медвежьей услугой. Ведь сама по себе история о том, как прекрасные, достойные люди «не поняли друг друга» и как «пустые амбиции», «гордость житейская», «мнения окружающих», «условности среды» помешали мужчине и женщине, «созданным друг для друга», быть вместе, – это история типично чеховская («О любви», «Дама с собачкой», «Дядя Ваня» и другие). А горьковский рассказ совсем не о том, как «не поняли друг друга» Лойко и Радда, а о том, что они-то как раз друг друга прекрасно поняли, недаром последние предсмертные слова Радды – «я знала, что ты так сделаешь!..»

Да и сама по себе «быль» о Лойко и Радде в рассказе не главная. И называется он не «Лойко и Радда», а «Макар Чудра». То, как понимает жизнь старый цыган, – вот что главное, а «быль» просто пришла ему на ум, может быть он её даже сочинил. И даже в этой «были» – дело вовсе не в том, может ли один человек понять другого или не может. Это вообще, по Чудре, дело зряшное, ненужное.

Сам же Макар Чудра – прежде всего творец. И в первую очередь он творец и абсолютный хозяин своей собственной судьбы, которая ни от каких привходящих обстоятельств не зависит. Затем – он *творец* «были» о Лойко и Радде. И, наконец, он – посредством этой самой «были» – творец судьбы другого, случайно встреченного им человека: «Ну, сокол, хочешь, скажу одну быль? А ты её запомни и, как запомнишь, – век свой будешь свободной птицей».

Так что Лойко и Радда погибли не «почему», а «за что». Они погибли *за свободу*. И задача творца словесного текста состоит, по Чудре и по Горькому, вовсе не в том, чтобы понять жизнь и отношения между людьми, понять людей («Понял ли девку, сокол?! Вот какая, будь я проклят на веки вечные, дьявольская девка была»). Нет, его задача только в том, чтобы освободить слушателя от мелочей запутанной житейской суеТЫ. Освободить в нём какого-то гигантского Человека с большой буквы, который не будет зависеть ни от кого, и даже от самого себя и своих собственных желаний не будет зависеть – у него и не останется желаний, кроме одного: «идти своим путём, не сворачивая в сторону».

Лойко, которому не дорого ничего, кроме свободы, – идеал идущего своим путём:

Он любил только коней и ничего больше, и то недолго – поездит, да и продаст, а деньги, кто хочет, тот и возьми. У него не было заветного – нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе хорошо от того было.

Пожалуй, только буквальной реализации этой метафоры не хватало для полноты образа свободного человека, свободного даже от страха смерти. И буквальная реализация не заставила себя долго ждать.

Рассказ «*Старуха Изергиль*» (1894) был написан Горьким уже по возвращении его в родной Нижний Новгород, где ему стал покровительствовать популярный писатель (и опять украинец) Владимир Короленко, в то время живший в этом городе. Прочитав рассказ в рукописи, Короленко, по воспоминаниям Горького, так отозвался о нём:

– Странная какая-то вещь. Это – романтизм, а он – давно скончался... Мне кажется, Вы поёте не своим голосом. Реалист Вы, а не романтик, реалист!

Итак, романтизм, по словам Короленко, давно скончался, а реализм, по словам Горького, в те же 1890-е годы *убивает* Чехов... Чем же, в таком случае, занимается сам Горький? Действительно ли то, что он пытается создать, – лишь отголоски романтизма?..

Именно так вослед Короленко решили редакторы московской газеты «Русские ведомости», куда сам же Короленко и направил «Старуху Изергиль» с самой благожелательной рекомендацией («*нашёл вполне литературной, местами красивой*»), – и тем не менее в публикации было отказано. Горькому вновь довелось довольствоваться провинциальной прессой, на сей раз «Самарской газетой», где он и напечатал свой рассказ в 1895 году, уже переехав на жительство в Самару.

Невзирая на трудную судьбу рассказа, сам писатель всей душой любил его и, признавая несовершенство одной своей более поздней повести в письме к Чехову, не без вызова (т.е. вполне понимая, что и автору «Дамы с собачкой» подобный «романтизм» отнюдь не по душе) ему заявлял: «*Видно, ничего не напишу я так стройно и красиво, как “Старуху Изергиль” написал*».

У нас есть редкая возможность понять эстетический идеал Горького, то есть узнать, что для него значит – *стройно и красиво*.

Опять, как и в «Макаре Чудре», «рамочное» повествование ведёт не кто-нибудь, а биографический автор, работавший с молдаванами на сборе винограда:

Однажды вечером, кончив дневной сбор винограда, партия молдаван, с которой я работал, ушла на берег моря, а я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз и, лёжа на земле, молчали, глядя, как тают в голубой мгле ночи силуэты тех людей, что пошли к морю.

Всё вокруг – *«звуки и запахи, тучи и люди – было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки»*. Под стать сказочному персонажу и собеседница повествователя: «*Время согнуло её пополам, чёрные когда-то глаза были тусклы и слезились. Её сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями*».

И опять, как при поверхностном чтении «Макара Чудры», есть опасность прочесть только «чудные сказки» старухи Изергиль, не заметив её самой, – как торопливый читатель «Макара Чудры» не замечает Макара Чудры. И опять есть смысл напомнить о названии рассказа...

Старуха Изергиль – не просто главная героиня рассказа, но его центральный символический образ. Этот образ больше и важнее любого героя и любой героини «чудных сказок» старухи Изергиль, больше и её самой как героини этих «сказок». И этот образ символизирует самый главный человеческий страх и ту главную, неизбежную метаморфозу, что ждёт всё живое, – превращение в мёртвое. Старуха Изергиль стоит на пороге смерти, образ её – едва ли не образ самой смерти: «*Кожа на лице, шее и руках вся изрезана морщинами, и при каждом движении старой Изергиль можно было ждать, что сухая эта кожа*



Б. Дехтерёв. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Старуха Изергиль»

разорвётся вся, развалится кусками и предо мной встанет голый скелет с тусклыми чёрными глазами». Но с самого порога смерти этот голый скелет с тусклыми чёрными глазами, говорящий костями, – тем не менее говорит о жизни, которая, оказывается, может не бояться смерти, так или иначе побеждать её.

Человека, свободного от страха смерти, то есть свободного полностью, до конца, логично было искать писателю, который уже в первом своём рассказе «Макар Чудра» нашёл всё, кроме этого. И вот музыкальная трёхчастная композиция «Старухи Изергиль» строго, *стройно и красиво* подчинена только этому поиску.

Густая тень, приблизившаяся к повествователю и старухе в первой части, оказалась тенью сына красавицы и орла, который от людей *«получил имя Ларра, что значит отверженный, выкинутый вон»*, – ибо он *«считал себя первым на земле и кроме*

себя не видел ничего». В поисках самой страшной смерти для Ларры за его ужасное преступление его изощрённые земляки остановились на том, что страшнее смерти – они осудили его на бессмертие: *«Видишь, он стал уже как тень и таким будет вечно!.. И всё ищет, ходит, ходит...»*

Так всего лишь вторая попытка молодого автора помыслить о безграничной свободе приводит... к самопародии. Ведь если идеал Макара Чудры – *идти своим путём, не сворачивая в сторону*, то старуха Изергиль утверждает, что так можно зайти слишком далеко и, главное, надолго – на целую вечность.

И вот во второй, центральной части рассказа мы слышим рассказ о самой Изергиль, которая не ходила вокруг да около, не искала, а любила и жила. И, судя по её рассказу, все люди вокруг неё, «в старину», жили именно так.

– А теперь вот нет ничего такого – ни дел, ни людей, ни сказок таких... Я не вижу разве жизнь? Ох, всё вижу, хоть и плохи мои глаза! И вижу я, что не живут люди, а всё примеряются, примеряются и кладут на это всю жизнь. И когда обворуют сами себя, истратив время, то начнут плакаться на судьбу. Что же тут – судьба? Каждый сам себе судьба!

Что же значит, с точки зрения Изергиль, жить? В её мире это значит – точно соответствовать традиционной роли: мужчине – совершать подвиги, а женщине – любить мужчину, совершающего подвиги. Рассказ старухи об одном из них возвращает нас в самый разгар эпохи романтизма, в 1820-е годы – во времена войны за независимость Греции. К моменту окончания этой войны в 1830 г. Изергиль, судя по её рас-

сказу, должно быть лет тридцать. Старуха, стало быть, ровесница XIX века, что тоже весьма символично. И к тому же автор рассказа, словно предвидя последовавшие затем обвинения, даёт вполне прозрачные аллюзии на жизнь и творчество Байрона, гения романтизма:

– Что ему греки?.. А вот что: он любил подвиги. А когда человек любит подвиги, он всегда умеет их сделать и найдёт, где это можно. И те, которые не находят их для себя, – те просто лентяи или трусы или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы после себя оставить свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно...

Так трёхчастная композиция оказывается не только музыкальной, но и диалектической: *тезис* (бессмертие Ларры, от которого осталась только тень) – *антитезис* (лучше тень, чем ничего) – *синтез* (лучше всё-таки оставить свет).

Свет в рассказе появляется внезапно.

«*Это были очень странные голубые языки огня*», – сообщает повествователь. «*Эти искры от горящего сердца Данко*», – объясняет старуха и рассказывает последнюю из своих «чудных сказок».

Люди загнаны в болото. От болота подымается смрад, и люди гибнут один за другим. Позади – сильный враг, вернуться назад – попасть в вечное рабство. Впереди – тёмный непроходимый лес. Поэтому люди никуда не идут, они думают и плачут.

И вот один молодой человек по имени Данко посмел возмутиться и воскликнуть:

– Вставайте, пойдём в лес и пройдем его сквозь, ведь имеет же он конец – всё на свете имеет конец!

Посмотрели на него и увидели, что он лучший из всех, потому что в очах его светилось много силы и живого огня.

– Веди ты нас! – сказали они.

Тогда он повёл...

Но путь был так труден и стоил столько жертв, что «*стали роптать на Данко*» и наконец заявили ему:

– Ты ничтожный и вредный человек для нас! Ты повёл нас и утомил, и за это ты погибнешь!

– Вы сказали: «Веди!» – и я повёл! – крикнул Данко, становясь против них грудью. – Во мне есть мужество вести, вот потому я повёл вас!

...И вот его сердце вспыхнуло огнём желания спасти их, вывести на лёгкий путь, и тогда в его очах засверкали лучи того могучего огня...

– Что сделаю я для людей?! – сильнее грома крикнул Данко.

И вдруг он разорвал руками себе грудь и вырвал из неё своё сердце и высоко поднял его над головой.

– Идём! – крикнул Данко и бросился вперёд на своё место, высоко держа горящее сердце и освещая им путь людям.

Они бросились за ним, очарованные.

Все девяностые годы старые и новые друзья пытались убедить Горького: «*Реалист Вы!*». Он же со своей стороны пытался убедить Чехова в том, что реализм кончается под его, чеховским, пером. И так же упрямо, как Чехов считал своим лучшим рассказом написанного в 1894 году «Студента», Горький всё это время считал своим лучшим рассказом написанную в том же году «Старуху Изергиль».

1. ■ Расскажите о жизни Алексея Пешкова до того момента, когда он стал писателем М. Горьким.
2. ■ Попробуйте письменно сформулировать то, что вас особенно поражает в биографии Горького.
3. ■ Прочитайте любимый рассказ Чехова «Студент» и сравните его с другим рассказом о «правде и красоте» как самом важном в мире – горьковской «Старухой Изергиль» – как произведение реалистическое с произведением не-реалистическим. Какие фундаментальные черты художественного метода реализма присутствуют в рассказе Чехова, но отсутствуют в рассказе Горького?
4. ■ Как вы думаете, задавал ли Горький данковский вопрос: «*Что сделаю я для людей?!*» себе самому? Попробуйте поискать ответ в его «новогоднем поздравлении» Чехову с 1900 годом по поводу «Дамы с собачкой».
5. ■ Как вы объясните «противоречие» между столь ярко выраженной мыслью Макара Чудры о том, что «делать» для других людей ничего не нужно, и столь же ярко выраженным противоположным утверждением старухи Изергиль?
6. ■ Рассмотрите иллюстрации к рассказам Горького «Макар Чудра» (с. 122) и «Старуха Изергиль» (с. 126). Как бы вы их охарактеризовали: реалистическими, романтическими или модернистскими? Аргументируйте свою точку зрения.

Глава восьмая

«Сознание своей свободы»

В.Г. Короленко, старший друг и наставник начинающего писателя М. Горького, был недоволен его «романтическими сказками».

– Вот что, – сказал он ему на одной из загородных прогулок летом всё того же 1894 года, во время которых проходили их литературные беседы, – попробуйте вы написать что-либо покрупнее, для журнала. Это пора сделать. Напечатают вас в журнале, и, надеюсь, вы станете относиться к себе более серьёзно.

Придя домой, Горький тотчас же принялся за работу. Сюжетом он взял случай, рассказанный ему летом 1891 года одесским босяком, его соседом по палате в николаевской больнице. Этот босяк произвёл на будущего писателя впечатление не столько самой историей о том, как нанял на свою воровскую «работу» деревенского парня, а тот чуть не убил его из-за ворованных денег, сколько своим отношением к человеку, по чьей милости он теперь валялся на больничной койке. В статье «О том, как я учился писать», Горький вспоминал:

Изумлён был я беззлой насмешливостью одесского босяка... Хорошо помню его улыбку, обнажавшую его великолепные белые зубы, – улыбку, которой он заключил повесть о предательском поступке парня, нанятого им на работу: «Так и пустил я его с деньгами: иди, болван, ешь кашу!»

Рассказ получил название «Челкаш». Горький вспоминал, что написал его за два дня, – и тут же отослал рукопись Короленко.

– Совсем неплохо! – сказал Короленко автору, для очередной «поучительной» беседы пригласив его к себе домой. – Вы можете создавать характеры, люди говорят и действуют у вас от себя, от своей сущности,

вы умеете не вмешиваться в течение их мысли, в игру чувств, это не каждому даётся! А самое хорошее в этом то, что вы цените человека таким, каков он есть. Я же говорил вам, что вы реалист!

И Короленко отправляет «Челкаша» в цитадель реализма и народничества – петербургский журнал «Русское богатство», соредактором которого он тогда числился. Однако второй соредактор, влиятельный публицист и литературный критик Николай Константинович Михайловский, то ли искренне не смог, то ли по идейным соображениям не захотел разделить восторг коллеги по поводу рассказа начинающего автора. «Реализм» рассказа опытному литературному волку показался куда как сомнителен.

Прошло сорок лет. Молодой литературовед Илья Груздев, пишущий биографию Горького, прямо спрашивает его, приходилось ли ему на начальном этапе литературной работы испытывать давление авторитетных литераторов, убеждавших не сходить с проторенных путей реализма и народничества. Горький ответил утвердительно, а к своему ответу приложил копии писем «старших товарищей», среди них и ответ Михайловского на присылку «Челкаша»:

...Рассказ страдает отвлечённостью. Понятна отвлечённость самого Челкаша, ему, босяку, обтёршемуся в кипучей жизни международного города, таким и быть должно. Но Гаврилу я себе представить не могу... Российский человек ходил на косолицу на Кубань. Откуда? Челкаш не задаёт ему этого естественного вопроса, и сам он, при всей своей словоохотливости, не говорит... Где Гаврила научился так управлять вёслами и рулём в море? Курский и орловский мужик этого не может. Не пахнут жизнью, «бытом», и все разговоры Гаврилы. Челкаш может говорить о «свободе» и причём почти таким же языком, как и мы с Вами говорим, но Гавриле этот язык совершенно не подобает. Мне кажется, что если Вы взглянете на свой рассказ с этой точки зрения, то сами увидите, что он требует серьёзных поправок.

Интересно, что ни одной из этих серьёзных поправок Горький не внёс, а Короленко отстоял публикацию рассказа без них. Более того, они были совершенно невозможны по причинам чисто географическим. Дело в том, что Михайловский то ли не узнал в описанном в рассказе «международном городе» Одессу, то ли сделал вид, что не узнал. А если бы узнал, то дело обстояло бы совсем плохо. Курский или орловский мужик так же «легко» мог бы добраться на Кубань через Одессу, как одесский босяк в Курск через Париж: посмотрите на карту, и вы увидите, что это не преувеличение.

Поэтическая условность и символика образов у Горького неизменны, не зависят от жанрового происхождения текстов, будь то «старинная легенда» старухи Изергиль или рассказ «человека трудной судьбы» в николаевской больнице. Слова и дела Гаврилы не должны «пахнуть бытом». Они должны «пахнуть» отчаянной безнадежностью судьбы человека, обречённого «по капле с потом силы свои источить на землю». «Пахнут» животным страхом. «Пахнут» вдруг мелькнувшей на миг надеждой вырваться из вечного круга бессмысленных работ и забот. «Пахнут» неистовой, звериной жадностью и тупой жестокостью, вечно дремлющими и вдруг проснувшимися «за фасадом» честного здо-

рового парня, искренне любящего свою матушку и чуть что читающего заученные молитвы...

Интересно также было бы узнать, часто ли идеолог народничества Н. Михайловский встречал на своём жизненном пути одесских босяков. У Горького, битого ими в Очакове и натерпевшегося от них в одесском порту, вряд ли что-то кроме громкого безудержного смеха могла вызвать похвала Михайловского за «реализм» образа Челкаша, которому критик милостиво разрешил *«говорить о “свободе” и причём почти таким же языком, как и мы с Вами говорим»*.

Этим разрешением Горький не преминул воспользоваться лет через семь, когда ему была поставлена задача собрать как можно больше таких же далёких от жизни «прогрессивных интеллигентов», как Михайловский, в дерзко устроенном коммерческом предприятии купца Алексеева для обеспечения максимальной прибыли. И задача была с блеском исполнена!

Впрочем, сближение Горького с «командой» успешного промышленника и предпринимателя Константина Сергеевича Алексеева, более известного историкам под его театральным псевдонимом – *Станиславский*, для автора «Челкаша» лишь в последнюю очередь имела коммерческую цель. Говоря о сотрудничестве Горького с театром Станиславского – Московским Художественным театром (МХТ), мы перелистываем книгу его жизни на новую страницу.

Когда у успешного промышленника и предпринимателя Алексеева, давно и серьёзно увлечённого театром, явилась мысль вложить деньги в новое – театральное – предприятие, он изначально делал это для души, не рассчитывая на коммерческий успех. Но вскоре оказалось, что навыки современного менеджмента и рекламы гармонично сочетаются с душевными порывами.

Вот театр везёт готовые спектакли, «Чайку» и «Дядю Ваню», к автору «на дом» – единственный случай в мировой театральной истории! Тяжело больному Чехову врачи не рекомендуют часто выезжать из Крыма. Но если, по восточной пословице, *«Гора не идёт к Магомету, то Магомет идёт к горе»* – театр едет к своему автору со всеми декорациями, костюмами и прочим. Так, во всяком случае, это подаётся в прессе. Результат – небывало успешные во всех отношениях (в том числе в коммерческом) гастролы в Севастополе и в Ялте.

И в шутку и всерьёз

Смотря на литературу отчасти как на нечто вроде справочника по бытовым вопросам, Горький приходил в настоящую ярость, когда усматривал погрешность против бытовых фактов. Получив трёхтомный роман о Распутине, вооружился карандашом и засел за чтение. Я над ним подтрунивал, но он честно трудился три дня. Наконец объявил, что книга мерзкая. В чём дело? Оказывается, у автора герои романа, живя в Нижнем Новгороде, отправляются обедать на пароход, пришедший из Астрахани. Я сначала не понял, что его возмутило, и сказал, что мне самому случалось обедать на волжских пароходах, стоящих у пристани. «Да ведь это же перед рейсом, а не после рейса! – закрычал Горький. – После рейса буфет не работает! Такие вещи знать надо!»

По воспоминаниям В. Ходасевича

Сообщая Горькому дату начала крымских гастролей МХТ (10 апреля 1900 г.), Чехов пишет ему 6 марта: *«Непременно приезжайте. Вам надо поближе подойти к этому театру и присмотреться, чтобы написать пьесу»*.

Как за шесть лет до этого Короленко требовал от Горького рассказа для «Русского богатства», после публикации которого он, Горький, якобы *«станет относиться к себе более серьёзно»*, так теперь – и с той же самой целью – Чехов начинает настойчиво предлагать автору «Челкаша» писать пьесу для МХТ...

Телеграмму от Горького Чехов получил уже 7 марта: *«Через неделю приеду. Пешков»*.

Гастроли, по воспоминаниям актрисы Ольги Книппер, вылились в *«сплошной шумный праздник»*. *«По утрам все собирались на набережную, – вспоминал К. Станиславский, – я прилипал к А.М. Горькому, и во время прогулки он фантазировал о разных сюжетах для будущей пьесы»*.

Фантазии фантазиями – но Горького опять выталкивают в «реализм». Какую среду он знает лучше всего, в какой вырос – в мещанской?.. Вот пусть его первая пьеса и будет – *«Мещане»* (1902), их вот так массово и открыто никто ещё на сцену не выводил...

А что если вывести затем на сцену и горьковских босяков?.. Дерзкий, почти хулиганский, но такой заманчивый проект не даёт Станиславскому покойно спать. Собственно, почему бы и нет, если даже строгий блюститель идейности журнал «Русское богатство» напечатал «Челкаша» и сам Михайловский в личном письме позволил автору устами «челкашей» *«говорить о “свободе” и причём почти таким же языком, как и мы с Вами говорим»?*

Рукопись пьесы *«На дне»* (1902) Чехов получил от Горького в июле 1902 г. в имени Алексева Любимовка под Москвой, где автор «Дяди Вани» в то время жил и писал для МХТ «Вишнёвый сад». 29 июля Чехов отправил Горькому письмо, которое начиналось так:

Дорогой Алексей Максимович, пьесу Вашу я прочёл. Она нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самое лучшее, самое сильное, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия. Настроение мрачное, тяжкое, публика с непривычки будет уходить из театра, и Вы во всяком случае можете проститься с репутацией оптимиста.

Чехов редко ошибался в прогнозах, но это как раз один из тех редких случаев, когда он ошибся: публика не уходила, а *репутация оптимиста* ещё более, чуть ли уж не навсегда, закрепились за Горьким после премьеры «На дне», состоявшейся в МХТ уже 18 декабря 1902 г.

В чём же тут было дело?



Актёры Московского Художественного театра в пьесе М. Горького «На дне». Сатин – К. Станиславский, Настя – О. Книппер. Фото 1902 г.

Чехов-драматург нежно любил вторые акты. В них у него герои расслабляются, говорят глупости – и в этих глупостях приоткрывают свою душу. В драме Горького «На дне» человек с именем Сатин тоже вроде бы расслабляется и говорит глупости.

Барон. Ты всегда добрый, когда выпьешь... И умный...

Сатин. Когда я пьян... мне всё нравится. Н-да... Он – молится? Прекрасно! Человек может верить и не верить... это его дело! Человек – свободен... он за всё платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум – человек за всё платит сам, и потому он – свободен! Человек – вот правда!.. Человек! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Человек! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! Выпьем за человека, Барон! (*Встаёт.*) Хорошо это... чувствовать себя человеком!.. Я – арестант, убийца, шулер... Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... Не в этом дело, Барон! Человек – выше! Человек – выше сытости!

И всё это было бы в рамках чеховской эстетики, если бы произносилось во втором акте. Но это произносится в четвёртом акте, когда, по Чехову, все вывешенные на стене ружья должны стрелять, а все человеческие сущности – являться наружу. В четвёртом акте, по слову одного большого поэта XX столетия, такая эстетика «не читки требует с актёра, А полной гибели всерьёз».

«На пустыре... там... Актёр... удавился!» – так заканчивается пьеса Горького.

«Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» – так заканчивалась и одна из «комедий» Чехова («Чайка»).

Вот только всё то, что персонажи этой «комедии» перед тем, в четвёртом акте, наговорили друг другу, было более чем серьёзно... Неужели так же серьёзно следует воспринимать и пьяный бред Сатина?..

После прочтения Чеховым рукописи «На дне» в рукописи «Вишнёвого сада» (во втором акте!) появляется следующий диалог:

Любовь Андреевна. ...Давайте продолжим вчерашний разговор.

Трофимов. О чём это?

Гаев. О гордом человеке.

Трофимов. ...Какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своём громадном большинстве он груб, неумён, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать.

Лопухин. ...Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...

Любовь Андреевна. Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

Да, только в «чудных сказках» Макара Чудры и старухи Изергиль условно хороши крупномасштабные героические образы – «великаны». Хотя и они-то хороши лишь в контексте сказки, который местами у раннего Горького даёт трещины – и в эти трещины просвечивает сложная не сказочная суть. В них видно, например, что идеальный Лойко Зобар («Все любили его, крепко любили» – в цыганском таборе) – ненавидимый в округе конокрад («Не было по тем краям деревни, в которой бы пяток-другой жителей не давал богу клятвы убить Лойко»)... Что уж говорить тогда об «авторитетном» воре Челкаше, живущем не в условно-романтическом мире табора, а в реальной Одессе?.. Об арестанте, убийце, шулере Сатине?!

Могут ли эти горьковские «великаны» всерьёз обсуждать проблемы российской действительности так, как их обсуждают чеховские герои? Гордиться нечем – утверждает Петя Трофимов, *«надо перестать восхищаться собой»*. Да такому, как Петя, восхищаться в себе особенно и нечем: *«Надо бы только работать»*, наклонение сослагательное... И потому возражение купца Лопахина, который работает не меньше, чем купец Алексеев, особенно важно: как работать, когда *«мало честных, порядочных людей»*?.. Главный фактор – человеческий.

«...Мы живём в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги... терпим эту ложь; сносим обиды, унижения, не смеем открыто заявить, что мы на стороне честных, свободных людей...» – ноют чеховские герои-интеллигенты.

А где они, эти *честные, свободные люди*?.. Вон Горький пол-империи прошёл пешком, а *честных, свободных людей* видел... только среди воров и бандитов: они *честно* говорят, что грабят и воруют, да ещё и горды своей *свободой*.

...Бросив деньги, он [Челкаш] почувствовал себя героем... Он... никогда не будет таким жадным, низким, не помнящим себя. Никогда не станет таким!.. И эта мысль и ощущение, наполняя его сознанием своей свободы, удерживали его около Гаврилы на пустынном морском берегу.

Впрочем, даже ему, Челкашу, *сознание своей свободы* «вышло боком», точнее – в затылок тяжёлым камнем, но и это «мелочи жизни» для свободного человека, каждый день глядящего в лицо смерти и отвыкшего её бояться...

И уж если «чеховские интеллигенты» позволяют Горькому устами «челкашей» *«говорить о “свободе” и причём почти таким же языком, как и мы с Вами говорим»*, – так почему бы не взорвать изнутри этот «чеховский театр»: эту жизнь, где глаза у людей – *скучные, мутные, замороженные*; жизнь, неотличимую от театра. И этот театр, неотличимый от жизни – и в этой неотличимости от жизни видящий свою заслугу: в тоскливой тиши на сцене слышно, как стрекочут сверчки...

И вот на эту сцену поднимаются спившийся Актёр, и прожжённый вор Пепел, и чувствительная проститутка Настя, и арестант, убийца, шулер Сатин, и какой-то якобы бывший аристократ по кличке Барон, и другие *честные, свободные люди*, встреченные Алёшей Пешковым в его скитаниях... Но прежде чем они поднимутся – внимательный Антон Павлович пьесу прочтёт и строго спросит в письме: *«Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон?.. Это... недостаточно ясно»*.

И снова, как в случае с Михайловским, Горький практически ничего исправлять не станет. Хотели на сцене «босяков» – пожалуйста. Но как их сыграть?! И бродили актёры, с самим Алексеевым-Станиславским во главе, по притонам и ночлежкам, присматривались, вживались, набирали завшивленного тряпья – ведь так хотелось «реализма»! И всё равно на репетициях не выходило ничего, хоть плачь!

Тут вмешался один из основоположников Художественного театра, мудрый режиссёр, сам неплохой драматург – Владимир Иванович Немирович-Данченко. Он дал простой и, как оказалось, спасительный совет... Когда Станиславский (сам он выбрал себе роль Сатина) на следующий день после премьеры докладывал Чехову о неожиданном, триумфальном успехе – он объяснял его просто:

Вл. Ив. нашёл настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роли. Быть характерным при таких условиях трудно, и все остались самими собой, стараясь внятно подносить публике удачные фразы роли.

Так – «удачными фразами» – пьеса Горького и вошла в хрестоматии. А проблему противоречий между «удачными фразами» различных персонажей обычно решали «классическим» (а то и «классицистическим») способом – разделением их, персонажей, на положительных и отрицательных.

При этом воры, убийцы, проститутки попадали в положительные жертвы царского режима при формирующемся капиталистическом строе. А в отрицательные критика поспешила зачислить их единственного утешителя – добренького старичка-бродягу Луку.

Впрочем, этот стереотип закрепился уже в советской литературной критике и советских школьных учебниках. Во времена же премьеры горьковской пьесы «чеховский» зритель «чеховского» театра, приученный к мысли о том, что никто не знает *настоящей* правды, вполне нормально воспринимал *полифонию* полуправд. Собственно, «три правды» в пьесе вступают в трагическое столкновение между собой: правда факта (Бубнов), правда утешительной лжи (Лука) и правда веры в Человека (Сатин – когда он «добрый и умный»). Однако и в этом случае именно Лука выходит в «отрицательные», поскольку в «положительные» принимаются одни только *честные, свободные люди*. Может ли среди них как-нибудь затесаться человек, который лжёт, и лжёт сознательно?

Но лжёт ли Лука, и если лжёт – то сознательно ли? Жертва ли Настя, и если жертва – то чего именно?.. Два актёра МХТ всё-таки не послушались режиссёров Станиславского и Немировича-Данченко. Об одном из них, точнее – одной, Станиславский не мог не написать Чехову в том же самом, послепремьерном, письме, поскольку речь шла о его, Чехова, жене в роли проститутки Насти: «...*И все остались самими собой... Тем больше чести Ольге Леонардовне, которая – одна перевоплотилась...*»

О втором же перевоплотившемся Станиславский предпочёл умолчать, поскольку актёр этот, Иван Михайлович Москвин, в роли Луки перевоплотился вовсе не в то и не так, как велели ему режиссёры. Но именно он, слушник (что и режиссёрам и даже автору было особенно обидно), сорвал самые громкие аплодисменты и заслужил самые парадоксальные похвалы рецензентов. Один из них написал даже так: «Быть может, Лука есть никто иной, как Данко, которому приданы лишь реальные черты».

О втором же перевоплотившемся Станиславский предпочёл умолчать, поскольку актёр этот, Иван Михайлович Москвин, в роли Луки перевоплотился вовсе не в то и не так, как велели ему режиссёры. Но именно он, слушник (что и режиссёрам и даже автору было особенно обидно), сорвал самые громкие аплодисменты и заслужил самые парадоксальные похвалы рецензентов. Один из них написал даже так: «Быть может, Лука есть никто иной, как Данко, которому приданы лишь реальные черты».



Актёры Московского Художественного театра в пьесе М. Горького «На дне». Барон – В. Качалов, Лука – И. Москвин. Фото 1902 г.

Хотел ли сам Горький именно такой реакции зала? Друзья-реалисты убеждали всех и его самого: нет, не хотел! И уже вскоре после премьеры Горький на все (по сути – единодушные) отклики прессы, связанные с трактовкой образа Москвиным, в свою очередь отзывался так: «Хвалят – хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю – кто виноват? Талант Москвина – Луки или же неумение автора? И мне – не очень весело».

А ведь поначалу было очень весело! Желающих попасть на премьеру было столько, что на следующий же день после первого спектакля играли второй. И сразу после этого второго представления пьесы Горький в одном из писем в превосходных выражениях отдаёт должное и находчивости Немировича-Данченко, научившего актёров ясно и чётко «докладывать» свои роли, и – отдельно – таланту Москвина:

Владимир Иванович Немирович так хорошо растолковал пьесу, так разработал её – что не пропадает ни одного слова. Игра – поразительна! Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин – совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя... Москвин играет публикой, как мячом. Он говорит: «Ах ты, сволочь!» – она ржёт! – «Подлец ты!» – ржёт ещё сильнее...

Вот где автор «На дне» наконец проговорился о своих подлинных художественных намерениях в отношении Художественного театра, театра вообще, литературы вообще и жизни вообще. И первое и главное его намерение – увести театр с пути *изображения типов Чехова и Ибсена*. А для этого от актёров, привыкших к *изображению типов*, требуется *отрешение от самих себя*...

Но ведь Станиславский в тот же день писал Чехову, что, наоборот, *все остались самими собой!* И это тоже верно и отнюдь не противоречит тому, о чём говорит Горький: *остались собой*, то есть современными людьми: весёлыми, ироничными, немного циничными... Хоть и в стираном тряпье из ночлежек, но зато без напускной серьёзности дяди Вани – *типа*, если вдуматься, не менее никчемного, чем какой-никакой Барон, даже несмотря на то, что *«недостаточно ясно, почему он есть барон...»*

Однако самое интересное в этом первом впечатлении автора от премьеры – отношение к игре Москвина. По роли благостный старичок Лука ничего похожего *не говорит*: ни «Ах ты, сволочь!», ни «Подлец ты!». Но он в самом деле, да ещё и в энергичном исполнении Москвина, сильно напоминает Данко в тот момент, когда этот «сказочный» герой торжественно произносит: «Вы сказали: «Веди!» – и я повёл! Во мне есть мужество вести, вот потому я повёл вас!»

Ни у кого ни в зале, ни на сцене нет этого *мужества вести*. Пока нет... Ведь *никто не знает настоящей правды*, и все пока ещё думают, что не зная *настоящей правды* вести нельзя. А Лука ясно даёт понять: можно! И – ведёт... А вот куда заводит, к какому краху его проповедь приводит людей, которым, кажется, уже и падать дальше некуда (они «на дне»), – вот о чём стоило бы задуматься...

1. ■ Какие поправки к «Челкашу» предложил автору Н. Михайловский? Почему Горький не согласился на эти поправки?
2. ■ Кто из персонажей «На дне» больше всех напоминает Челкаша? А кто – Гаврилу из «Челкаша»?
3. ■ Дал ли Горький в тексте пьесы «На дне» достаточно внятный ответ на вопрос-замечание Чехова: «Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон?» Если да, то где именно? Если нет, то почему?
4. ■ Расскажите о том, как повлияла проповедь Луки на каждого из обитателей ночлежки и к чему это привело.
5. ■ Перечитайте финал второго акта «На дне». Как вы думаете, что в нём привело в такой восторг Чехова?
6. ■ В чём, по словам Станиславского, состояла главная режиссёрская находка Немировича-Данченко при постановке «На дне»? Как воспринял эту находку автор пьесы?
7. ■ Приведите примеры поэтической условности и символики образов пьесы «На дне».
8. ■ Как вы думаете, можно ли «На дне» поставить и сыграть так, как «Дядю Ваню» или «Вишнёвый сад»? Приходилось ли вам видеть такие постановки?
9. ■ Найдите в Интернете и посмотрите фильм великого японского режиссёра Акиры Куросавы «На дне», поставленный по пьесе Горького. При помощи каких средств киноискусства удалось японскому режиссёру передать то мрачное, тяжкое настроение пьесы, которое поразило одного из первых её читателей – Чехова?
10. ■ Какие кинофильмы, снятые по произведениям М. Горького, вы видели? Как вы думаете, виденный вами фильм снят в реалистическом, романтическом или модернистском ключе?
11. ■ Рассмотрите портреты актёров Московского Художественного театра, изображённых в ролях героев пьесы «На дне» (с. 131, 134). «Узнали» бы вы их, если бы под иллюстрациями не было подписей? Объясните свой ответ.

Глава девятая

«Всё проходит, да не всё забывается»

Помните поговорку про ложку дёгтя в бочке мёда?.. Вот такой ложкой дёгтя «в бочке» ни с чем не сравнимого успеха спектакля «На дне» стали упреки Горькому в «неясности» образа Луки – **человека, внушающего веру**.

Кто он – лукавый соблазнитель или искренний утешитель? Харизматический¹ лидер, вербующий «паству», или бескорыстный врачеватель душевных ран, исполненный лишь заботы о ближних?

Ставя автора «На дне» перед такими, скажем прямо, провокационными вопросами, его многочисленные «доброжелатели» опять стремятся вытолкнуть писателя-новатора на территорию реализма – на сей раз психологического реализма чеховского театра, требующего строгой мотивации действий каждого персонажа и самого сценического действия.

¹ *Харизматический* – прил. от *харизма* – свойства личности, вызывающие преклонение перед ней и безоговорочную веру в её возможности.

И на этой территории тоже всё не просто. Но когда там профессор Серебряков много лет был способен внушать слепую веру в свою гениальность дяде Ване, а потом такую способность потерял – зрителю (читателю) даётся некий психологический ключ, с помощью которого открываются причины обеих метаморфоз: метаморфозы верующего и метаморфозы внушавшего веру. И нам совершенно ясно, кто такой этот профессор Серебряков, чем он раньше занимался, чем теперь занимается и так далее. И если всё это непонятно в отношении горьковского Луки – значит (по логике чеховского театра) в этом кто-то виноват: то ли автор и режиссёры недоработали, то ли актёр ссамовольничал. Кто виноват? Талант Москвина – Луки или же неумение автора? – именно в этой плоскости вынужден ставить вопрос автор, под давлением «доброжелателей».

Но ведь «На дне» – это явно не социально-психологическая, а **социально-философская драма** в одной из её разновидностей – **пьеса-дискуссия**, где неоднозначность трактовок персонажей, символов и символов-персонажей – не недостаток, а фундаментальный признак этой жанровой разновидности драматургии. И только те немногочисленные критики, которые сравнивали Горького не с Чеховым или Ибсенем, а... с Горьким, – только они действительно пытались его понять.

В самом деле, что общего у способного внушать веру Луки и способного внушать веру Серебрякова? Ровно ничего – кроме самой этой способности внушать веру. Зато гипотеза о том, что *«Лука есть никто иной, как Данко, которому приданы лишь реальные черты»*, продуктивна хотя бы в том отношении, что выводит нас за пределы чуждой Горькому творческой системы – в его родную стихию мифотворчества.

Миф только имеет вид прошлой реальности, а на самом деле он есть модель будущей реальности. Лука погубил Актёра – но разве и Данко не погубил многих людей? *«Все бежали быстро и смело, увлекаемые чудесным зрелищем горящего сердца. И теперь гибли, но гибли без жалоб и слёз»*.

«Утешительные истины» Луки неясны, неопределённые, подозрительно похожи на обман?.. Но ведь и «истина» Данко весьма сомнительна с точки зрения вечности и бесконечности: *«Вставайте, пойдём в лес и пройдем его сквозь, ведь имеет же он конец – всё на свете имеет конец!»*

Дошли ли люди, увлекаемые чудесным зрелищем горящего сердца Данко, «до конца»?.. Об этом тоже сказано довольно неясно: *«...кинул он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и – умер»*.

«...Можете проститься с репутацией оптимиста», – написал Горькому Чехов, прочитав «На дне». Почему он ошибся?.. Во-первых, потому что настоящих скептиков, вроде самого Чехова, на свете всегда мало. Во-вторых, потому что Горький не просто пользовался «репутацией оптимиста» – он был им на самом деле. Для оптимиста-автора, и точно так же для оптимиста-читателя, оптимиста-зрителя, и точно так же для одного из лидеров философии начала XX в. *«движение – всё, цель – ничто»* (Дж. Дьюи, основоположник философии прагматизма).

Вот потому главную задачу не только литераторов, но и вообще интеллигенции Горький видел в том, чтобы всеми правдами и неправдами заставить людей *зажить быстрее, ярче*; чтобы не были у них такие *дрянные глаза – скучные, мутные, замороженные*.

Между тем и от самой интеллигенции Горький, став её частью и даже – одним из её лидеров, вовсе не был в восторге. Он жаловался:

...Среди интеллигенции, куда я поднялся не без тяжёлых усилий, я ожидал встретить... больше внутренней сплочённости, больше взаимного уважения, дружбы и сердечности... Интеллигенции в стране отчаянно мало и за пределами крупных городов её влияния не чувствуется, значение её – непонятно.

И Горький решает пойти на этот компромисс, чтобы дать бой театру Чехова и Ибсена на его территории.

В январе 1904 г. страна узнала, что вишнёвый сад вырубят, а на его месте поселятся дачники. Именно так – «*Дачники*» Горький и назвал свою новую пьесу...

Ушло поколение «хранителей заветов» – первое поколение русской интеллигенции. Старик Михайловский умер в январе 1904 г. В июле того же года умрёт и 44-летний Чехов. И как-то сразу забудется о роли, которую должна играть интеллигенция в жизни народа.

А ведь интеллигенты начала XX века – наследники разночинцев века предыдущего, которые так рвались на смену русскому дворянству. Умудрённые жизнью толстовские Левины в конце концов уступили и отступили: пожалуйста, работайте на благо страны, получайте все права, но с ними и ответственность! Но те были – помещики, а эти – дачники. Те – хозяева и организаторы производства на своей земле, эти – обыватели. В этом и состоит смысл символического названия горьковской пьесы, ведь изобразить умонастроение обывателей-интеллигентов и взялся Горький в «*Дачниках*». Изобразить приспособленчество, потребительское отношение к жизни, освобождение самих себя от ответственности, которую с них – пока ещё – никто официально не снимал...

Варвара Михайловна (*нервно*). Интеллигенция – это не мы! Мы что-то другое... Мы – дачники в нашей стране... какие-то приезжие люди. Мы суетимся, ищем в жизни удобных мест... мы ничего не делаем и отвратительно много говорим.

Басов (*насмешливо*). Особенно блестяще ты сама доказываешь правду твоих слов.

В начале 1905 г. Горького вывела из творческого тупика первая русская революция. Как автор модной «*Песни о Буревестнике*» он тут же был объявлен *буревестником революции*. А то, что вчера ещё казалось *только риторикой на почве истерии*, – уже подавалось как пророчество.

Поп Гапон – не то искренний проповедник христианского милосердия, не то полицейский провокатор, не то провокатор революционный, а скорее всего всё это вместе – повёл толпу рабочих к Зимнему дворцу в воскресенье 9 января, вошедшее в историю как «*кровавое*»...

Двадцать лет спустя Горький вспоминал:

9 января 1905 года я с утра был на улицах, видел, как рубили и расстреливали людей, видел жалкую фигуру раздавленного «вождя» и «героя дня» Гапона, видел «больших» людей наших в мучительном сознании ими своего бессилия. Всё было жутко, всё подавляло в этот проклятый, но поучительный день.

Сам он, писатель с уже мировым именем, в тот же день пишет воззвание «Всем русским гражданам и общественному мнению европейских государств», где прямо во всём обвиняет царя, призывая *«всех граждан России к немедленной, упорной и дружной борьбе с самодержавием»*. За это он был арестован и посажен в Петропавловскую крепость. В январе 1905 г. Иван Франко писал: *«Теперь глаза всего цивилизованного мира обращены на это проклятое место, потому что в его стенах страдает один из светочей русского народа, краса русской литературы – Максим Горький»*.

Движение за спасение Горького охватило все европейские страны – и царизм отступил, писатель был выпущен на свободу.

Оставаться в России после разгрома восстания Горькому было нельзя. Тем более, что к тому времени он уже полностью разделял политические взгляды своей жены Марии Андреевой, члена партии большевиков. С октября 1905 г. Андреева издавала газету «Новая жизнь», редактором которой был Владимир Ильич Ульянов-Ленин и в которой Горький печатал свои «Заметки о мещанстве». В ноябре того же года состоялось и личное знакомство Ленина и Горького.

После революционных событий в Москве большевикам не составило большого труда убедить Горького в том, что не «морально слабая» интеллигенция, а только «морально сильный» рабочий класс способен стать «коллективным Данко» не только для России, но и для всего мира. В начале 1906 г. неожиданно возник вопрос о поездке Горького в Америку. Вот как об этом впоследствии вспоминал старый большевик Н.Е. Буренин (именно он, член «боевой группы» при ЦК большевиков, сопровождал Горького и Андрееву в их путешествии):

Вопрос о поездке Горького в Америку возник в 1906 году, когда Горький был вынужден эмигрировать из России. Владимир Ильич Ленин придавал этой поездке большое значение. Цель её заключалась в том, чтобы помешать царскому правительству получить заём и, вместе с тем, попытаться собрать средства на революционную подпольную работу.

Во время нашего путешествия Алексей Максимович начинал писать свою повесть «Мать», и его особенно интересовала жизнь нашего подполья. Он заставлял меня рассказывать со всеми подробностями о моей подпольной деятельности...

Сам Горький в очерке «В.И. Ленин», написанном сразу после смерти лидера большевиков в 1924 г., признавая «промахи», «недостатки» повести «Мать», объяснял их именно тем, что эту книгу о малоизвестной ему стороне жизни России писал в Америке. И тут понадобилось всё знаменитое горьковское мифотворчество! Но когда Ленин прочёл «Мать» в рукописи, он, прекрасно видя «недостаток реализма» этой повести, но будучи при этом таким же мифотворцем, как её автор, не стал уподобляться тем народникам из «Русского богатства», которых не устроил горьковский народ, или тем актёрам Художественного театра, которые не могли перевоплотиться «по системе Станиславского» в горьковских босяков...

А этот лысый, картавый, плотный, крепкий человек, потирая одною рукой сократовский лоб, дёргая другою мою руку, ласково поплёскивая удивительно живыми глазами, тотчас же заговорил о недостатках книги «Мать»... Я сказал, что торопился написать книгу, но – не успел объяснить почему торопился, – Ленин, утвердительно кивнув головой, сам объяснил это: очень хорошо, что я поспешил, книга – нужная, много рабочих участвовали в революционной работе несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя. «Очень своевременная книга». Это был единственный, но крайне ценный для меня его комплимент.

Так Горький наконец обрёл «свою» аудиторию, где каждая его книга – нужная, и неважно, насколько она «реалистичная». Конечно, как каждый настоящий художник – представитель нового искусства – Горький мог написать и «реалистично», как написано им начало повести «Мать»: Сормово (рабочая окраина Нижнего Новгорода), молодой рабочий Павел Власов, свой досуг посвящающий пьянкам, и тому подобное. А уж затем – чудесное преображение Павла. И, наконец, в борьбу «за светлое будущее» вовлекается мать Павла – Ниловна, а ведь поначалу «революционная работа» сына казалась ей страшней его прошлых гулянок... Что это? *Новый Данко, которому приданы лишь реальные черты?*

Поэтическая условность и символика образов повести «Мать» не вызывают никакого сомнения. А между тем миф на сей раз облечён в одежды реальности и претендует на звание если не «действительности», которая сама по себе убога (см. начало повести), то *действительности в её революционном развитии*. Именно такое определение «действительности», изображаемой новым – **социалистическим реализмом**, дал в своём итоговом документе руководимый Горьким Первый съезд советских писателей в 1934 г. А первым произведением социалистического реализма была задним числом объявлена «Мать», для большей убедительности официально «переведённая» из повести в роман.

Однако в самый решительный момент борьбы большевиков за власть Горький отмежевывается от них, отходит в сторону. Цикл публицистических заметок 1917–1918 гг. он называет *«Несвоевременными мыслями»*. В самом начале революции Горький предупреждает об абсурдности и трагичности гражданской войны:

Нет, пролетариат не великодушен и не справедлив, а ведь революция должна была утвердить в стране возможную справедливость. Пролетариат не победил, по всей стране идёт междоусобная бойня, убивают друг друга сотни и тысячи людей. В «Правде» сумасшедшие люди науськивают: бей буржуев, бей калединцев! Но буржуи и калединцы ведь это всё те же солдаты-мужики, солдаты-рабочие, это их истребляют, и это они расстреливают красную гвардию. Если б междоусобная война заключалась в том, что Ленин вцепился в мелкобуржуазные волосы Милюкова, а Милюков трепал бы пышные кудри Ленина. Пожалуйста! Деритесь, паны!

Но дерутся не паны, а холопы, и нет причин думать, что эта драка кончится скоро.

И не возрадуешься, видя, как здоровые силы страны погибают, взаимно истребляя друг друга.



Первой экранизацией ещё в эпоху немого кино была «своевременная» постановка фильма «Мать» режиссёром В. Пудовкиным (1926 г.). Главные роли исполняли В. Барановская и Н. Баталов. В 1990 году была сделана ещё одна экранизация – режиссёр Г. Панфилов пригласил на главные роли И. Чурикову и В. Ракова.

Лучше всего здесь, конечно, пышные кудри Ленина, который на самом деле был лыс.

Но дело здесь было, разумеется, не в одном Ленине. Горький, проживший с 1906 по 1917 г. в эмиграции, не предполагал в русском и других народах Российской империи того всеобщего ожесточения, которое, как он теперь лишь смутно начинал догадываться, охватило всю страну и причины которого лучше поискать не в книгах Горького, а в романах Достоевского. А *здоровые силы страны*, в том числе интеллигенция (о которой теперь, разочаровавшись в *великодушии и справедливости пролетариата*, Горький вдруг стал думать лучше, чем он думал о ней в 1904 г.), чтобы просто выжить, должны были уезжать в эмиграцию.

Туда же вскоре вновь отправился и сам Горький, почти до конца своей жизни занимая положение весьма парадоксальное, если не сказать двусмысленное. С одной стороны – «великий пролетарский писатель». С другой – эмигрант, лишь иногда наезжающий в СССР, чтоб потолковать о «соцреализме»...

В 1931 г. Сталин, установивший единоличную диктатуру в стране, ставит вопрос ребром: ему нужен Горький. А ведь всем известно, что даже за границей невозможно укрыться от сталинских агентов (выражение «у нас длинные руки» именно тогда вошло в русский язык). Отказавшись навсегда вернуться в Россию и возглавить «соцреалистов», Горький подставил бы под удар не только самого себя, но всю свою семью. И он возвращается, чтобы последние пять лет своей жизни провести в «золотой клетке».



С. Дали. Предчувствие гражданской войны



Ю. Анненков. Портрет Максима Горького. 1920 г.



Дом-музей М. Горького в Москве. Окно и письменный стол в кабинете



Окно библиотеки с видом на церковь Большого Вознесения



И. Бунин



А. Куприн

По возвращении «великому пролетарскому писателю» были оказаны небывалые почести. Горький и его семья поселились в самом центре Москвы, у Никитских ворот, напротив церкви Большого Вознесения (той самой, где венчался Пушкин), в одном из самых замечательных и удобных для жизни московских особняков, который выдающийся архитектор модерна, друг юности Чехова, Фёдор Шехтель построил для миллионера Рябушинского. Однако телефон в доме был только один – на столе у секретаря, приставленного от Сталина. Секретарь должен был ежедневно докладывать вождю, что делает и кого принимает Горький. Да и попасть на приём к «великому пролетарскому писателю» минуя секретаря было невозможно...

Ну а другие, непролетарские писатели? Ровесники Горького – **Иван Алексеевич Бунин** (1870–1953), **Александр Иванович Куприн** (1870–1938)?..

Оба они, как и сам Горький, оставили ностальгические воспоминания о том лучшем мгновении своей писательской молодости, когда в Ялте – на чеховской Белой даче или в шумной толпе молодых актрис и актёров-«художественников» – они мечтали о великих перспективах нового русского искусства. Мог ли кто-то из них тогда предвидеть, что всего через четыре года умрёт Чехов, через шесть лет Горький напишет «первое произведение соцреализма», а двадцать три года спустя Бунин напишет такие стихи:

Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги,
На рыжие ковры похожие леса
И тройка у крыльца и слуги на пороге...

– Ах, старая наивная тетрадь!
Как смел я в те года гневить печалью Бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой!

В один чудный погожий осенний день, лишь только барская тройка отъехала от крыльца, слуги смело переступили порог и стали «грабить награбленное», как и призывали их большевики. И для Бунина, автора этого стихотворения, и для Куприна, стихов не писавшего, лирическая ностальгия, эмигрантская тоска по родине – это тоска не по географическому пространству, а по историческому времени.

Куприна, кстати, советские агенты уговорили вернуться в Россию, но прожил он там недолго и умер при загадочных обстоятельствах... Бунин, нобелевский лауреат, невзирая на все уговоры жил и умер во Франции...

Ощущая себя прямыми наследниками Золотого века русской литературы и не принимая её «понижения в ранге» до Серебряного, они ещё до 1917 г., то прямо споря с Достоевским (см. рассказ Бунина «Петлистые уши»: *«Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания»*), то идя вслед за ним – не только предсказывали грядущий социальный катаклизм, но и пытались, поняв причину, предотвратить его. По мнению Куприна (повесть «Яма»), *«властно сказалось развращающее влияние сотен миллионов шальных денег. Этот водопад золота как будто захлестнул, завертел и потопил в себе весь город, – пишет он о Киеве начала XX века. – ...Людей убивали ни за что ни про что, так себе»*.

Ни на йоту не поступаясь «традиционным» гуманизмом, Куприн и Бунин противостояли «освящению» насилия под видом «революционной борьбы» или неостановимой «игры стихий». В дневниковых заметках «Окаянные дни», написанных в 1919 г. в Одессе, Бунин, например, так говорит о новой поэме «Двенадцать» символиста Александра Блока («знаковой» фигуры русского Серебряного века) и о программной блоковской статье «Интеллигенция и революция»: *«Блок слышит Россию и революцию как ветер... О, словоблуды! Реки крови, море слёз, а им всё нипочём»*. А ведь Блок пытался так или иначе «окультурить» революцию. У него в поэме «впереди» отряда красноармейцев лирическому герою видится не кто-нибудь, а сам Иисус Христос...

А вот что «впереди» отступающей в беспорядке колонны красноармейцев – в «Куполе святого Исаакия Далматского» Куприна. Эти заметки по памяти он печатал уже в эмиграции, но писал в Северо-Западной белой армии Юденича, где редактировал армейскую газету:

Не оркестр шёл впереди, не всадник красовался на серой лошади и не знамя в футляре покачивалось золотым остриём высоко над рядами. Впереди тащилась походная кухня, разогретая на полный ход. Густой дым валил из её трубы и стлался низко над вооружённой ватагой, дразня её запахом варёной капусты. О зловещий символ!

Не только «декадентам, продавшимся большевикам», но и «горьковской школе», будущим «соцреалистам», такие наследники Золотого века, как Бунин и Куприн, объявили беспощадную войну ещё до 1917 года. Тому свидетельством рассказ Куприна «Груня» (1916), главному герою которого, писателю Гущину, «сам великий Неежмаков» (в нём легко «прочитывается» Горький) говорит:

– Только, брательник, надоть, когда пишешь, в самое, значит, в нутро смотреть, в подоплёку, стал быть, в самую, значит, гущу... Ого-го-го... Гущин в гущу... выходит вроде как каламбур.

Каламбур, однако, вышел скверный: на пароходе, на Волге, куда Гущин, этот «писатель из самой гущи народной», отправился за «материалом», ему пришлось «пострадать» от мужика, племянницу которого он пытался соблазнить.

...Осторожно, соразмеряя свою необъятную силу с незначительностью сопротивляющейся массы, он хлопнул Гущина ладонью по затылку. У того лякнули зубы, больно прикусив язык; подбородок, ударившись в чайное блюдечко, разбил его вдребезги, а в зажмуренных глазах известного писателя запыргали красные звёзды...

В 1938 году, когда известный писатель Куприн умирал в новой России, Бунин во Франции как живую видел Россию старую и писал рассказ «Тёмные аллеи», положивший начало его последнему, но, быть может, самому сильному в художественном отношении прозаическому циклу.

В экспозиции рассказа нарочито подробно, в стиле реализма Золотого века, обрисовано место и время действия:

В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими чёрными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была казённая почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар...

И только полностью вслед за автором отдавшись ностальгической иллюзии, читатель говорит себе: «Стоп! Когда это происходит?» И как бы в ответ на этот вопрос за первым длиннейшим предложением следует второе ещё более длинное, из которого явствует, что главный герой служил в армии ещё при Александре II, то есть до 1 марта 1881 года. А годы его молодости, о которых напомнила его некогда страстная любовь из крепостных крестьянок, а ныне богатая содержательница вот этой самой частной горницы, где можно было отдохнуть или переночевать, – годы их молодости и любви прились, стало быть, на вторую половину 1850-х годов (уже при Александре II, но ещё при крепостном праве).

Но всё это можно вычитать «между строк», и то лишь при большом желании. У читателя создаётся полная иллюзия, что он – современник и соотечественник «стройного старика-военного» в том времени и в том отечестве, которых (как точно знает читатель) уже нет и никогда не будет. И что предательство, совершённое этим стариком в его далёкой молодости, – единственная причина всех его бед и человеческих бед вообще. «А! Всё проходит. Всё забывается», – пытается утешить он сам себя. «Всё проходит, да не всё забывается», – беспощадно добивает его некогда любимая им женщина с символическим именем Надежда.

Ничего не забывается! Мы живём и продолжаем жить в утраченном времени – как персонажи многотомной эпопеи французского модерни-

та Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». За тонкой иллюзией реализма Золотого века, мимикрией «под Бальзака» (у Пруста) или «под Толстого» (у Бунина) ясным серебром просвечивает один и тот же, совершенно одинаковый, модернизм.

Но даже если Бунина периода «Тёмных аллей» мы сочтём реалистом (ведь так хочется верить, что есть ещё где-нибудь эти «тёмные аллей»), то в любом случае это реализм XX в., *реализм в присутствии модернизма*. Его эволюция и модификации, поиски новых средств и форм художественного выражения мы будем иметь возможность отслеживать на протяжении всего нашего разговора о литературе XX–XXI столетий.

Всё было бы слишком просто и примитивно, если бы соцреалистической «действительности в её революционном развитии» к так и не случившемуся «светлому будущему» такие писатели, как автор «Тёмных аллей», противопоставили «действительность в её контрреволюционном развитии», к такому милому (но тоже в реальности никогда не существовавшему!) «светлому прошлому». Было бы просто и примитивно... Однако XX век, век модернизма, в области искусства приготовил такие сюрпризы, что это позволило искусству дать человеку возможность и отрешиться от действительности, и воспарить над ней. И хоть самому поэту или художнику редко удавалось выскользнуть из цепких лап преследовавшей его действительности, зато своему читателю или зрителю он (говорим о собирательном образе художника XX века) эту возможность отрешиться и воспарить обеспечил по меньшей мере лет на сто вперёд...

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите всё, что должно быть известно читателю (зрителю) «На дне» М. Горького о Луке. Почему ему поверили жители ночлежки?
2. ■ Каковы, на ваш взгляд, главные отличия социально-философской драмы Горького (пьесы-дискуссии) от социально-психологической драмы чеховского типа?
3. ■ Что такое мифотворчество? Какая важная характеристика мифа как формы сознания особенно важна для понимания мифотворчества Горького?
4. ■ Видите ли вы какое-либо сходство между горьковскими образами Данко из рассказа «Старуха Изергиль» и Лукой из пьесы «На дне» и какое именно?
5. ■ «...*Можете проститься с репутацией оптимиста*», – написал Горькому Чехов, прочитав «На дне». Почему он в этом ошибся?
6. ■ Чем не устраивала Горького современная ему интеллигенция? Что он сам говорит по этому поводу в своей публицистике? Как горьковское отношение к интеллигенции отразилось в его пьесе «Дачники»?
7. ■ Какая из двух прочитанных пьес Горького вам понравилась больше – и почему?
8. ■ Какие события и люди сблизили Горького с партией большевиков? Как это сближение определило всю дальнейшую человеческую и творческую судьбу писателя?
9. ■ Назовите несколько причин, по которым Горький поначалу не принял большевистскую революцию 1917 года. Свой ответ подтвердите цитатами из «Несвоевременных мыслей» Горького.
10. ■ На каком основании литературные произведения, написанные по «социальному заказу» партии большевиков, были объявлены на Первом съезде советских писателей не просто социалистическим искусством, а искусством социалистического реализма?

11. ■ Какова судьба русского «несоциалистического» реализма первой половины XX века? Произведения каких его представителей вы читали? Расскажите о своих впечатлениях.

12. ■ Подготовьте реферат о жизни и творчестве И. Бунина или А. Куприна (по выбору) и выступите с ним на уроке, предварительно попросив некоторых из ваших будущих слушателей прочитать 1–2 рассказа из тех, о которых вы будете говорить, и подискутировать по поводу того толкования, которое вы дадите этим рассказам в своём реферате.

13. ■ Прочитайте рассказ Бунина «Тёмные аллеи» в свете уже известного вам постулата модернизма: в искусстве каждый читатель или зритель обретает «всего лишь» самого себя. Можно ли этот рассказ всецело (или в какой-то степени) отнести к реалистическому искусству? Свой ответ тщательно аргументируйте анализом текста рассказа или всего цикла «Тёмные аллеи».

14. ■ Рассмотрите репродукцию картины испанского художника С. Дали «Предчувствие гражданской войны» (с. 141). Объясните её название. С помощью каких художественных средств автор передаёт свою идею?

15. ■ Рассмотрите портрет Горького работы Ю. Анненкова (с. 141). Можно ли определить его как произведение модернизма?

Глава десятая

«Только отблеск, только тени...»

Оказывается, противоречия современности можно полюбить, можно перестать воспринимать их как противоречия и наслаждаться ими. Об этом стихотворение **Валерия Брюсова «Я»**, написанное за семь дней до наступления 1900 года:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.

Как мы помним, примерно в эти же самые дни Горький пишет письмо Чехову об убиенном им, Чеховым, реализме. В конце XIX века философы, художники, поэты всё чаще заявляют о наступлении Серебряного века европейской культуры. Читатели больше не ищут простых и ясных ответов на свои вопросы в литературе, как это было в XIX веке, потому что наконец осознали, что литература таких ответов не даёт.

«Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны...», – говорил о своём времени Дмитрий Мережковский. Тайна эта прежде всего проникла в поэзию и стала её основой, о чём написала стихотворение «Надпись на книге» Зинаида Гиппиус:

Мне мило отвлечённое:
Им жизнь я создаю...
Я всё уединённое,
Неявное люблю.

Я – раб моих таинственных,
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов...

Поэты Серебряного века сделали руководством к действию слова из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium»: «Мысль изречённая есть ложь». Обычные слова не могут передать мыслей, а какие же могут? И почему русская поэзия рубежа веков по праву считается жемчужиной русской и мировой поэзии?

Почему не Золотым веком, а Серебряным, мы уже разобрались. Гениальные поэты Серебряного века не шли чередой, сменяя друг друга и привнося в литературу новые открытия, как гениальные поэты века Золотого (Пушкин – Лермонтов – Тютчев – Фет). Поэты Серебряного века жили в одно время, споря друг с другом и утверждая какой-то свой способ видения мира. В зависимости от способа описания мира (каждый из них – своеобразный уход от действительности) возникают различные течения в искусстве вообще и в поэзии в частности: *символизм*, *акмеизм*, *футуризм* и многие другие.

Каждое из этих течений «здесьние слова», то есть слова, которыми реализм старался как можно более точно передать окружающий мир (вспомните «зеркало» Стендаля), заменяло особыми словами, порой очень странными. От того, как это делали поэты, и зависели все остальные особенности того литературного течения, которое они сами создавали или к которому примыкали. Как вы можете догадаться, символисты во главу угла ставили символы, акмеисты (от греческого слова *акме* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) вновь обратили взор поэтов на предметы земные и поэтому прекрасные, футуристы (от лат. *futurum* – «будущее») называли себя речетворцами и будеглянами (то есть людьми будущего), сочиняя стихи, в которых, по их словам, больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина:

дыр бул щил
убецуур
скум
вы со бу
р л эз

А. Кручёных

Нам судить, в чьих стихах больше русского национального, потому что, как сказал Сергей Есенин, «*большое видится на расстоянии*». И малое тоже.

Подчеркнём, что никто из поэтов Серебряного века не ставил перед собой цели «отразить» действительность, как романтики или реалисты XIX века. Почему же поэзия Серебряного века так любима многими поколениями читателей? Лучше всего можно проиллюстрировать это легендой из жизни философа и поэта-символиста Владимира Соловьёва.

Однажды летним днём на лесной полянке он увидел прекрасный цветок. Вдохновлённый, он тут же сочинил стихотворение о необыкновенном белоснежном цветке невиданной красоты. Когда же поэт, обладавший слабым зрением, надел очки, то с ужасом обнаружил, что его вдохновила яичная скорлупка, надетая на палочку. Так не безразлично ли читателю, что вдохновляет поэта: действительность или его собственная фантазия, если стихи прекрасны?



Вл. Соловьёв

Прочтите, как ту же самую мысль передаёт поэт-символист и философ Владимир Соловьёв:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь.
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете.

Всех поэтов Серебряного века, принадлежащих к различным течениям, объединяло одно: спор с реалистами (какая действительность по-настоящему существует и достойна поэзии) и эксперименты со стихотворной формой и речью. Таким образом, поэты Серебряного века изменили и форму, и содержание поэзии. В зависимости от того, какими были форма и содержание, выделяются несколько течений русской поэзии Серебряного века. Все эти течения, а также иные литературные течения конца XIX – начала XX века, противопоставившие себя реализму, и принято называть **модернизмом**.

Не следует забывать, что и в Серебряном веке были поэты, не принадлежавшие ни к одному из существующих течений, например Марина Цветаева. Вообще хорошего писателя трудно ограничить рамками какого-либо течения, и, как правило, все великие писатели перерастают течение, из которого вышли. Так было, например, с символистами Брюсовым и Блоком, с Анной Ахматовой, которая начинала как поэт-акмеист.

И всё-таки литературные течения существуют, их первый и обязательный признак – манифест, то есть заявление о своём существовании и разъяснение особых правил сочинения литературных произведений.

Начнём с русских символистов, которые, по их собственным словам, *«ищут в каждом мгновении просвета в вечность»*. Они первыми в России бросили вызов *«рассудочным путям постижения искусства»*, свойственным реалистам. *«Сила этих мечтателей в их возмущении»*, – говорил о символистах Дмитрий Мережковский. *«Русский символизм направил свои силы в область неведомого»*, – вторил ему Николай Гумилёв.

В середине 90-х годов XIX века Валерий Брюсов, которого вдохновил творческий пример французских символистов, издал три сборника под общим названием *«Русские символисты»*, которые были составлены в основном из произведений самого Брюсова.

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне.
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине...

Этот отрывок из стихотворения Брюсова *«Творчество»* очень близок к объяснению древнегреческого философа Платона о том, что такое идеи. Платон считал, что человек воспринимает реально существующие вещи не такими, какими они есть, а как тени на стене, которые видят сквозь щель сидящие в тёмном помещении люди.

Как вы могли заметить, начав изучать литературный процесс, всё новое в литературе (и в искусстве вообще, и в жизни) появляется как отри-

цание старого. Так реализм пришёл на смену романтизму, а символизм возник как отрицание реализма. Символисты и не скрывали, что считают себя наследниками романтиков.

Что же не устраивало символистов в реалистическом видении мира? Ответом могут служить рассуждения символиста Константина Бальмонта:

...Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешённые от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна...

В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещь-ственность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии... Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища такого рода, что, получив их, мы удовлетворены – и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам в своих созданных магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовёт нас к чему-то ещё, мы чувствуем близость неизвестного нам, нового, и, глядя на талисман, идём, уходим куда-то дальше, всё дальше и дальше.



К. Бальмонт

Как же символисты творили, или, по словам Валерия Брюсова, «*приоткрывали двери в Вечность*»?

Рассмотрим для примера стихотворение Бальмонта о вольном ветре:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Весною светлой, как вестник мая,
Целую ландыш, в мечту влюблённый,
И внемлет ветру лазурь немая, –
Я вею, млею, воздушный, сонный.

В любви неверный, расту циклоном,
Нежней, чем фея ласкает фею,
Я льну к деревьям, дышу над нивой
И, вечно вольный, забвеньем вею.

Поэт настолько точно описал разные состояния ветра, что стихотворение могло бы стать иллюстрацией к уроку географии. В нём даже упоминаются циклоны и описывается их природа. Но это стихотворение

не только о ветре. Ветер в нём – символ воли, свободы. А ещё – лёгкости, счастья, бесконечного движения. Кроме того, ветер ассоциируется у читателя с человеческой душой, такой же лёгкой и свободной, как ветер, с человеческим характером, таким же изменчивым, как ветер. Все средства художественной выразительности стихотворения работают на то, чтобы ветер казался живым и подобным человеку, так что символический смысл обогащает конкретное содержание стихотворения.

Если же встречались символические стихи без конкретного смысла, даже самими символистами они считались бездарными. Вот, например, пародия Владимира Соловьёва на такое бессмысленное символическое стихотворение:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,

И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.
Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
Как шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.

В этой пародии определены основные принципы символической поэзии, которые и подвергаются пародии, потому что лишены конкретного смысла. Вот эти принципы:

1. Стихотворение должно производить впечатление. Для этого образы должны быть яркими. В данном стихотворении образы не только яркие, но и нелепые: *вертикальные горизонты, шоколадные небеса, огнедышащая льдина, яркий сумрак.*



Л. Бакст. Древний ужас

2. Стихотворение должно иметь мистическое содержание. В это из романтической мистики перекочевали *мандрагоры*, чей корень, по поверью, когда его выкапывают, кричит так, что услышавший его крик сходит с ума. Слово *имманентный* – философский термин, который означает «внутренне присущий», когда речь идёт о свойстве чего-либо. Свойства мандрагор не названы, то есть «умное и непонятное» слово употреблено без смысла.

3. Самое главное – стихотворение должно содержать символы. Но, не имея конкретного смысла, трудно решить, символы чего описаны. Пегас обычно символ вдохновения, но стихо-

творение явно его лишено. То же и с другими понятиями, которые могли бы стать символами: небеса, горизонты, мечты, льдины. Они лишены не только конкретного, но и символического смысла.

Дмитрий Мережковский так формулирует основные черты символизма: *«Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»*. Константин Бальмонт даёт определение символической поэзии в духе

символизма: «*Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлечённость и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом.*»

Вопросы и задания

1. ■ Что такое Серебряный век русской поэзии?
2. ■ Как связаны между собой понятия модернизм, декаданс и Серебряный век?
3. ■ По каким признакам поэты-модернисты противопоставляли себя реалистам?
4. ■ Каковы признаки литературного течения? Зачем поэты объединялись в течения?
5. ■ Попробуйте привести аргументы из конкретных произведений, подтверждающие или отрицающие рассуждения Константина Бальмонта о реалистах и символистах.
6. ■ Имеет ли в символической поэзии значение конкретный смысл произведения? Как он сочетается с символическим смыслом? Проанализируйте это на примере одного из стихотворений символистов.
7. ■ Какие олицетворения, эпитеты и метафоры создают художественный образ стихотворения Бальмонта о ветре? Имеют ли эти слова, уже сами по себе употреблённые в переносном смысле, конкретное и символическое значение? Как рождается символическое содержание стихотворения в целом?
8. ■ Вспомните, какие средства создания художественного образа называются ассонансом и аллитерацией. Найдите их в стихотворении К. Бальмонта. Какова их роль?
9. ■ Дайте своими словами определение символизма. Каковы его признаки?
10. ■ Выучите наизусть понравившееся вам стихотворение поэта-символиста. Прочтите его в классе и укажите в нём признаки символизма.
11. ■ Рассмотрите репродукцию картины Л. Бакста «Древний ужас» (с. 150). Она написана в 1908 году и изображает гибель Атлантиды. Почему эту тему художник считал актуальной? Аргументируйте свою точку зрения. Можно ли, по вашему мнению, назвать картину символической?

Глава одиннадцатая

«Рыцарь литературы»

Так назвал **Валерия Яковлевича Брюсова** (1873–1924) поэт, его младший современник, Сергей Городецкий.

Рыцарь – тот, кто бесконечно предан, кто посвящает жизнь служению своему сюзерену. Таким сюзереном для поэта Брюсова стала литература – дело всей его жизни.

В 23 года совсем ещё молодой, но считающий себя зрелым, признанным поэт-символист Брюсов написал стихотворение «*Юному поэту*», в котором изложил своё представление о служении Музе:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.

Помни второй – никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, беспечно.



М. Врубель. В.Я. Брюсов

Следовал ли сам Брюсов собственным советам? Начнём с самого последнего. Ещё в детстве Брюсов, родившийся в Москве в купеческой семье, решил стать поэтом. В 10–15 лет он уже писал стихи и прозу и переводил на русский язык античных и современных авторов. Уточним: он мог переводить с древнегреческого языка, латыни и живых иностранных языков в вашем возрасте. Только эта черта подростка говорит о его необыкновенном трудолюбии, целеустремлённости и решении посвятить себя искусству.

Открыв томик стихотворений Брюсова, мы увидим, что множество его стихов посвящено античным и средневековым героям, политикам, поэтам. В этих стихотворениях для Брюсова главное – найти то, что соединяет его лично и его современников с прошлым, что делает прошлое значимым для

настоящего и уяснить, как прошлое помогает открыть путь в будущее. Так что слова *«только грядущее – область поэта»* – бравада молодого человека. Ведь молодой Брюсов осознавал: именно образы прошлого – источник его поэзии и поэзии вообще.

В цикле «Любимцы веков» молодого Брюсова есть сонет *«Клеопатра»*, в котором устами египетской царицы автор объясняет, как прошлое властвует над поэтом и почему поэт обращён в будущее:

Бессмертен ты искусства дивной властью,
А я бессмертна прелестью и страстью:
Вся жизнь моя – в веках звенящий стих.

Поэт властвует над временем, потому что его творения бессмертны. Но и время властвует над ним, потому что образы прошлого, например женственная царица Клеопатра, питают его поэзию. Часто Брюсов самого себя соотносил с героями прошлого. Такие его стихотворения обычно содержат в себе символы, родившиеся в минувшие века и как будто ожившие.

Так, фразеологизм *нить Ариадны* пришёл к нам из Древней Греции. Как вам известно, Ариадна была дочерью критского царя Миноса, построившего у себя во дворце лабиринт для страшного получеловека-полубыка Минотавра. Лабиринт, построенный гениальным античным мастером Дедалом, был таким запутанным, что невозможно было выйти из него. Ариадна дала клубок нитей Тесею, который, победив быка, смог выйти из лабиринта благодаря нити Ариадны.

В стихотворении Брюсова «*Нить Ариадны*» лирический герой соотносит себя с Тесеем, но не с Тесеем-победителем, а с заблудившимся Тесеем:

...И долго я бежал по нити
И ждал: пахнёт весна и свет.
Но воздух был всё ядовитей
И гуще тьма... Вдруг нити – нет.

И я один в беззвучном зале.
Мой факел пальцы мне обжёг,
Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог.

Я, путешественник случайный,
На подвиг трудный обречён.
Мстит лабиринт! Святые тайны
Не выдаёт пришельцам он.

Символическая поэзия всегда многослойна. Каково значение этих символов? Это новый вариант мифа о Тесее, который наказан за то, что не выполнил своего предназначения – сражения с Минотавром – и решил вернуться? Или лабиринт мстит за изгнание его творца Дедала? Или всё это – символы современной лирическому герою безысходной жизни, в которой он потерял направление? Символом чего тогда становится потерянная нить Ариадны? Стихотворение «*Нить Ариадны*» написано в 1902 году, Брюсов словно предчувствует и свою собственную нелёгкую судьбу и судьбу всех поэтов Серебряного века, на долю которых выпали две революции и гражданская война, голод, разруха, репрессии...

Может быть, поэтому поколение поэтов Серебряного века так сосредоточено на себе, на собственной личности: «*Сам же себя полюби беспредельно*». Поэт Игорь Северянин, основатель течения эгофутуризм (то есть будущее для себя самого), написал скандальные строки «*Я гений Игорь Северянин*». Это свойство юности – любить себя беспредельно. А поэты Серебряного века все начинали в очень молодом возрасте.

После выхода из печати тоненькой книжки «*Русские символисты*» появились ещё две такие же тоненькие. В них были помещены стихи и переводы, подписанные разными именами, но в действительности большинство произведений принадлежало Брюсову. В 1895–1897 годах вышли ещё два сборника Брюсова, подписанные уже его именем: «*Chefs d'oeuvre*» («*Шедевры*») и «*Me eum esse*» («*Это – я*»).

Уже из названий видно, что основная ценность юного Брюсова – он сам: его личность и его творчество. Как и все молодые люди, он хочет быть полезен обществу, сделать что-то особенное, небывалое. И выбирает поэтическое мастерство. Об этом стихотворение юноши «*Сонет к форме*». В первых двух катренах (четверостишиях) лирический герой рассуждает о единстве формы и содержания цветка, алмаза и... стихотворения:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживёт в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершённой фразе.

Цель молодого поэта – сделать такой же совершенной по форме свою поэзию (в гениальности её содержания он не сомневается):

И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли в себе желанные черты.

Пускай мой друг, разрезав¹ том поэта,
Упётся в нём и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!

¹ Чтобы читать напечатанную книгу, надо было сначала разрезать листы, разделяя книгу на страницы.

В этом стихотворении появляется ещё одна ценность, свойственная юности, – друг. Друг разрезает страницы новой книги, чтобы полюбоваться формой сонетов.

У Брюсова действительно появляются друзья. В том числе и друзья-поэты. В 1899 году открывается журнал «Мир искусства», а в 1901 году в Москве возникает издательство «Скорпион», вокруг которого группируются символисты. В эти годы Брюсов познакомился и подружился с Бальмонтом и другими символистами. Символизм стал явлением русской литературы. Брюсов приобрёл мастерство и зрелый взгляд на жизнь, перестав считать себя самой важной фигурой в мире. Анализируя выход первого своего сборника, спустя пять лет, в 1900 году, Брюсов пишет стихотворение, в котором признаётся в незрелости своих первых стихотворений:

Мне помнятся и книги эти,
Как в полусне недавний день;
Мы были дерзки, были дети,
Нам всё казалось в ярком свете...

Теперь в душе и тишь, и тень.
Далёко первая ступень.
Пять беглых лет – как пять столетий.

Сосредоточенность на собственной личности – характерная черта поэзии вообще, а ещё более поэзии Серебряного века. Многие стихи Брюсова начинаются с местоимения «я»: «*Я много лгал и лицемерил*», «*Я свечку погасил – и прямо под окном...*», «*Я знал тебя, Москва, ещё невзрачно-скромной...*», «*Я – междумирок. Равен первым...*», «*Я видел много городов...*», «*Я доживаю полстолетья...*», «*Я выросал в глухое время...*». В уже известном вам стихотворении «Я» Брюсов в поэтических образах описывает составляющие своего творчества. Это и образы древнего мира и античности («*Я возносил мольбы Астарте и Гекате*»), и образы, связанные с христианской культурой («*И после подходил к подножиям распятий*»). В его стихотворениях сочетается мудрость античных мудрецов («*Я посещал сады Ликеев, Академий*») и опыт всех народов земли («*На острове Мечты, где статуи, где песни*»). И всё это одновременно стало предметом творчества Брюсова: «*Мне сладки все мечты, мне дороги все речи, И всем богам я посвящаю стих*».

И всё-таки больше всего из всей истории мировой культуры Брюсова как поэта-символиста и поэта Серебряного века привлекает *мгла противоречий*. Конечно, это тоже символ. Предметом всей поэзии вообще, и поэзии Серебряного века особенно, стало отражение сложности и противоречивости человеческой жизни: отстаивание героем своей точки зрения, которая часто противоречит общепризнанной. Поэтому лирическими героями стихотворений Брюсова часто становятся те, чьи деяния не могли быть по достоинству оценены современниками и видны только потомкам.

Стихотворение Брюсова «*Отверженный герой*» посвящено памяти Дені Папéна, французского физика XVII века, который изобрёл и создал паровой двигатель. Очевидно, в личности этого изобретателя Брюсова снова заинтересовали противоречия и даже прямое противостояние: согласно легенде, лодочники-конкуренты утопили изделие физика. Брюсов подчёркивает неизбежное столкновение выдающейся личности и обывателей, причём обращается при этом не к личности, а к её изделию:

И в зыбкой тишине речного саркофага
Отверженный герой не слышит клеветы.

Призыв поэта можно отнести вообще ко всем отверженным современниками героям:

Не проклинай людей! Настанет трепет, стоны
Вновь будут искренни, молитвы горячи...

С точки зрения Брюсова, герой получит признание в будущем, но признание поэт сравнивает не с ярким светом (герой светит современникам и потомкам, как полуденное солнце), а наоборот – с наступлением вечера. Ведь лучи солнца видны лучше всего вечером, а не в яркий полдень:

Смутится яркий день, – и солнечной короны
Заблещут в полутьме священные лучи!

Одним словом, чтобы герой получил признание, необходимо, чтобы «*смутился яркий день*» обывателей, тогда станут видны яркие лучи избранных, героев. Противопоставление света и тьмы, употребление антитез, выраженных языковыми или контекстуальными антонимами, – излюбленный приём Брюсова. Особенно любимы им (как и символистами вообще) антонимы *свет – тьма* в разных смысловых оттенках. Как правило, это противоречие примиряется понятием «мгла, полусвет, полутени, дым». Брюсов с юности сам определяет своё творчество как описание рубежа, грани (тьмы и света, земли и неба, прошлого и будущего, открытого и скрытого, настоящего и фантастического):

Мучительный дар даровали мне боги,
Поставив меня на таинственной грани...
Земля мне чужда, небеса недоступны,
Мечты навсегда, навсегда невозможны.
Мои упования пред миром преступны,
Мои вдохновенья пред небом ничтожны!

Таинственную грань своего творчества Брюсов передаёт через противопоставления земли и неба, своих упований и мира, своих вдохновений и неба. На противопоставлениях построены целые стихотворения Брюсова, например, стихотворение «*Родной язык*».

Если писатель Золотого века Иван Тургенев о языке говорит только как о единственной несокрушимой ценности: «*Ты один мне поддержка и опора*», – то поэт Серебряного века указывает на двойственную роль языка в своей жизни: *друг и враг, царь и раб, спасал и сокрушал, Мститель и Спаситель*. И всё-таки ценность языка в жизни Брюсова неоспорима: только в языке и благодаря языку поэт становится поэтом.

Многие стихи Брюсова посвящены воспеванию вечных ценностей человека:

Растут дома, гудят автомобили;
Фабричный дым висит на всех кустах;
Аэропланы крылья расстелили
В облаках.
Но прежней страстью, давней и знакомой,
Дрожат людские бедные сердца, –
Любовной сожигающей истомой
Без конца...

В этом стихотворении «*Ответ*» Брюсов указывает, что есть ценности, не зависящие от прогресса и развития цивилизации, например любовь. Такой вечной ценностью для поэта становятся прежде всего стихи. Брюсов многократно указывает, что стихи рождаются в противовес прозе жизни, даже если эта жизнь любима поэтом.

Чтобы попасть в страну поэзии, находящуюся у Брюсова в полутьме где-то между небом и землёй, достаточно увидеть идеальную картинку влюблённых на тихой московской улице. Она станет символом любви вообще и вдохновит поэта:

В рассмеявшейся паре у ближних ворот
Открывается сердцу идиллия,
И от скучного хора всемирных забот
Я к стихам уношусь без усилия.

Ценностью для Брюсова был родной город и Россия, поэтому многие его стихи – предвидение и предчувствие грядущих событий революции и гражданской войны, а также состояния человека в период этих событий. В стихотворении «*Подруги*» Брюсов описывает состояние города глазами пьяных женщин:

Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церквей наклоняются.

На самом деле дрожат и наклоняются пьяные женщины. Но одновременно это состояние города, потрясённого беззаконием и развращённостью людей. Получается своеобразный психологический параллелизм: состояние города отражает состояние его жителей – и наоборот:

Идут они, грязные, пьяные
Поют свои песни, ругаются,
И горестно церкви туманные
Пред ними крестами склоняются.



М. Чюрлёнис. Жертва

Тема города, пережившего катастрофу, и состояния его жителей станет главной в творчестве младшего символиста – Александра Блока. Брюсов же ещё в 1905 году, уже пережив Кровавое воскресенье, написал стихотворение «*Грядущие гунны*», в котором почти в точности предвидел трагедию 1917 года.

Гунны – кочевые племена, вторгшиеся в IV–V вв. в Западную Европу и совершавшие набеги на Галлию и Италию. Их вождём был знаменитый полководец Атилла, сражавшийся с армией римлян. Эпиграфом к стихотворению стала цитата из стихотворения поэта-символиста Вячеслава Иванова: «*Топчи их рай, Атилла*». Их рай Брюсов называет прошлое, привычную жизнь со всеми её достоинствами и недостатками, к которой поэт относит и самого себя:

На нас ордой опьянелой
Рухните с тёмных становий –
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови.

Брюсов удивительно точно описывает события, которые произойдут во время октябрьского переворота в Зимнем дворце:

Поставьте, невольники воли,
Шалаш у дворцов, как бывало,
Вскослите весёлое поле
На месте тронного зала.

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме,
Вы во всём неповинные дети.

Не то чтобы Брюсов обладал каким-нибудь особым даром предвидения, просто он хорошо знал историю. Себе же и своим соратникам поэт отводит весьма скромную, но важную роль:

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесём зажжённые светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

И что, под бурей летучей,
Под этой грозой разрушений,
Сохранит играющий Случай
Из наших заветных творений?

Интересно, что когда нагрянули «гунны», то они разрушили творчество Брюсова вовсе не снаружи, а изнутри. Февральскую революцию и октябрьский переворот 1917 года он принял с восторгом, активно участвовал в жизни страны Советов, но не создавал больше столь прекрасных стихов. То есть стихи были, но гораздо слабее, чем те, что он писал раньше. Ведь не было больше сумерек, так любимых Брюсовым, не было недосказанности или противоречий. Брюсов остался в истории культуры как символист старшего поколения, ушедший вместе со своей эпохой в 1924 году, через несколько месяцев после своего пятидесятилетия. В этом его судьба похожа на судьбу младшего поэта-символиста Блока, тоже не сумевшего жить в другой эпохе и, по словам литературоведа Виктора Шкловского, «умершего от смерти». О нём следующая глава.

Вопросы задания

1. ■ Как вы понимаете название главы? Согласны ли вы с такой оценкой творчества Брюсова, которую дал ему Сергей Городецкий?
2. ■ Какие особенности творчества Брюсова вам запомнились? Выучите понравившееся вам стихотворение и объясните свой выбор.
3. ■ Почему Брюсова называют основоположником русского символизма? Какие символы вы обнаружили в его стихотворениях?
4. ■ Как относился Брюсов к прошлому и будущему? Почему так многие его стихи обращены в прошлое? Значит ли это, что они неактуальны сегодня?
5. ■ Докажите, что Брюсов был знатоком античной культуры. Как он использовал свои знания в творчестве?
6. ■ Какова тема стихотворения «Сонет к форме»? Какова форма этого стихотворения и как она помогает понять его содержание?
7. ■ Какова тема стихотворения «Я»? Как часто Брюсов обращался к этой теме? Какие образы мировой культуры поэт использует для разъяснения своих мыслей?
8. ■ Почему в стихотворении «Отверженный герой» поэт обращается к событиям XVII века? Актуально ли оно сегодня?
9. ■ Выпишите из стихотворения «Родной язык» антонимы, в том числе и контекстуальные. Какова их роль в этом стихотворении? Как они связаны с основной мыслью стихотворения?
10. ■ Представьте себе жизненные ситуации, в которых язык может играть противоположные роли в жизни человека. Выберите два антонима из перечисленных в стихотворении «Родной язык» и напишите рассуждение на тему, составленную вами самими, например, «Язык – друг и враг» (или «Язык – царь и раб» и т.п.).

11. ■ Какие общечеловеческие ценности отражены в творчестве Брюсова? Какова тематика его стихотворений?

12. ■ Какие тропы и образы поразили вас в стихотворениях Брюсова?

13. ■ Кто такие гунны? Кого Брюсов называет грядущими гуннами и как он к ним относится? Почему стихотворение «Грядущие гунны» можно считать предвидением грядущих событий?

14. ■ Рассмотрите репродукцию картины литовского художника М. Чюрлёниса «Жертва» (с. 156). Как вы объясните название картины? Какие детали, по вашему мнению, являются символами? Как вы их понимаете?

Глава двенадцатая

«...Он весь – свободы торжество»



К. Сомов.
Александр Блок

Александр Александрович Блок (1880–1921) немного не дожил до сорока одного года, как Брюсов немного не дожил до пятидесяти одного. Это значит, что у Блока было всего чуть больше двадцати лет сознательного творчества.

Между тем Владимир Маяковский в статье-некрологе в 1921 году писал: *«Творчество Блока – целая поэтическая эпоха»*. Анна Ахматова так же высоко оценивала творчество поэта: *«Блока я считаю не только величайшим поэтом первой четверти XX века, но и человеком-эпохой, то есть самым характерным представителем своего времени»*.

Действительно, творчество Блока смогло выразить не только эпоху Серебряного века, но и эпоху смены столетий, которую сам Блок называл *перекрёстком эпох*. Символы стихотворений Блока – одновременно общечеловеческие и национально-русские. В них нет никакой натяжки. Ничего искусственного, за что впоследствии критиковали символистов. Поэтому несмотря на то, что Блок – самый известный и талантливый поэт-символист, он, в сущности, всегда держался несколько особняком.

Дело в том, что для Блока литература не распадалась на программы, течения и направления, а состояла из личностей, её создающих. Поэтому Блок всегда отказывался участвовать в написании единого и универсального документа (программы, манифеста), объясняющего состояние современного искусства. Не может быть ничего универсального, если речь идёт об индивидуальном, о творчестве.

Сам он определил свою творческую задачу в стихотворении из цикла «Ямбы»:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить!

Зрелый Блок ставит перед собой задачу описать вовсе не себя и свою личность (вспомним отношение к своей личности Брюсова), а «всё» – окружающий мир. С точки зрения лирического героя, роль поэзии огромна:

она может преобразовать вселенную, изменить её, улучшить. При этом скромная роль личности поэта в этом чудесном преобразовании – просто его существование (безумное желание жить, чтобы *увековечить, вочеловечить и воплотить*). В этом стихотворении, написанном в преддверии и предчувствии Первой мировой войны, Блок уже понимает, что самое трудное для него – жить в кризисную эпоху:

Пусть душит жизни сон тяжёлый,
Пусть задыхаюсь в этом сне...

В этом же стихотворении поэт даёт себе характеристику как будто за вас, вашими устами – устами *весёлого юноши* из будущего:

Простим угрюмство – разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество!

Личность поэта Блока очень близка к личности его лирического героя. У Блока почти совсем отсутствует ролевая лирика и, говоря о лирическом герое, почти всегда можно подразумевать автора стихотворения. В творчестве поэт усматривал «результат подземного роста души».

Такое отношение к литературе и творчеству Блок получил по наследству. Он родился в Петербурге в семье, где протекала важная часть культурной и научной жизни России.

Поэт появился на свет в квартире своего деда Андрея Николаевича Бекетова в так называемом ректорском корпусе Санкт-Петербургского университета. Дед был ректором университета и профессором ботаники, именно он знакомил маленького Сашу с природой Подмоскovie в своём имении Шахматово, учил наблюдать за растениями, собирал вместе с внуком коллекцию растений. Ректор Петербургского университета был достойнейшим представителем своей эпохи, добивавшимся демократических преобразований в обществе. Он организовал высшие женские курсы в Петербурге, был противником полицейских репрессий против студентов.

Бабушка поэта Елизавета Григорьевна была известной переводчицей с английского и французского языков.



Дом в Шахматове. Рисунок
А. Блока. 1900 г.



В. Васнецов.
Гамаюн – птица вещая

Все три её дочери, в том числе мать Блока Александра Андреевна, тоже занимались переводческой деятельностью и писали литературные произведения. Блок отмечал, что три сестры унаследовали «*любовь к литературе и незапятнанное понятие о её высоком значении*». Тётка Блока впоследствии стала его биографом, а мать, начиная с детских и юношеских стихотворений сына, была его цензором, ценителем и судьёй.

Родители Саши расстались вскоре после его рождения, но отец поэта Александр Львович Блок, известный учёный-правовед и философ, оказал влияние на личность сына. В автобиографии Александр Блок пишет об отце: «*Я встречался с ним мало, но помню его кровно*».

Окружение, в котором рос Блок, повлияло на него благотворно. Его тётя отмечала, что гимназия уже ничего не могла ему дать. Семья сформировала в нём взыскательный художественный вкус и представление об общечеловеческих ценностях, нравственные нормы. Благодаря этому Блок смог избежать в своём раннем творчестве подражательных стихотворений. Никаких «*горизонтов вертикальных*» и вообще слабых и глупых символических образов в его творчестве не возникало.

Одно из ранних его стихотворений написано под впечатлением картины В. Васнецова «Гамаюн, птица вещая». Героиня картины – существо мифологическое. Зловещая птица с лицом прекрасной женщины пророчествовала о несчастьях. Блок вкладывает в её уста пророчества о минувшем России (ведь и сама птица смотрит на лирического героя из далёкого мифологического прошлого, история России – это её будущее):

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...



Л. Менделеева в роли Офелии.

Фото 1898 г.

А. Блок в роли Гамлета.

Фото 1898 г.



На рубеже столетий Блок, как вещая птица Гамаюн, предсказывает повторяемость исторических драм, одну из которых вскоре придётся пережить и ему. Так же как птица не желает несчастий Руси («*Прекрасный лик горит любовью*»), но пророчествует о них («*Но вещей правдою звучат уста, запёкшиеся кровью*»), сам поэт вскоре опишет горе родной земли и её жителей, не будучи в силах помочь своей родине.

В 1898 году Блок, очевидно под влиянием отца, поступил на юридический факультет университета. Лишь спустя три года юноша осознал, что гораздо ближе ему филология. Блок перевёлся на славянско-русское отделение филологического факультета, но вновь на первый курс. Таким образом, Блок проучился в университете 8 лет и закончил его уже 25-летним.

Лето юный Блок проводил в родовом имении Шахматово. Соседнее имение Боблово принадлежало создателю периодической таблицы элементов Дмитрию Менделееву. Вместе с его дочерью Любовью Менделеевой Блок играл в любительских спектаклях.

Роман с Л. Менделеевой через пять лет завершился свадьбой. Личность будущей жены Блока очень важна для его творчества, потому что именно она стала вдохновительницей образа Прекрасной Дамы.

В то время юный поэт увлекался творчеством В. Соловьёва, который многие стихи посвятил женщине и женственности, но это были совершенно отвлечённые образы, не имевшие ничего общего с какой-нибудь реальной женщиной. Стихотворение *«Предчувствую тебя. Года проходят мимо...»* Блок написал в ожидании того сильного чувства, которое возникало по отношению к Любви Дмитриевне постепенно:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, – тоскуя и любя...

В этом стихотворении отражена столь любимая В. Соловьёвым мысль древнегреческого философа Платона о том, что идея, образ предшествуют материальному их воплощению. В стихотворении, эпиграф к которому – строки из стихотворения В. Соловьёва, поэт пытается передать страх несовпадения идеального образа с его реальным воплощением:

Весь горизонт в огне, и близко появленьё,
Но страшно мне: изменишь облик Ты...

Блок был влюблён в прекрасную молодую и очень земную, лишённую всякой мистики девушку. Любви Дмитриевне была чужда роль неземной женщины, и она написала Блоку письмо, в котором предупреждала: *«Вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно»*. Эти слова прекрасно передают восприятие символических образов, в основании которых нет жизни. Тем более, если девушка сама стала для поэта бесплотным образом (вспомним монодраму Треплева из чеховской чайки в исполнении Нины: *«Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно»*). Блок оправдывается: *«Ты – вся моя молодость, моя надежда, моё земное бытие. Ты – мой идеал не только “там”, но и “здесь”*».

Это же ощущение двойственной природы прекрасной женщины – земной и небесной – воплощено во всех стихотворениях Блока, посвящённых Прекрасной Даме:

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

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озарённый,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны...

Три строфы стихотворения убеждают, что Прекрасная Дама – образ небесный. Она подобна Богородице, причём её изображение в церкви –



«Стихи о Прекрасной Даме». Первый сборник стихотворений А. Блока

«лишь сон о Ней», а идеал недостижим для лирического героя.

Но последняя строфа объясняет, что лирический герой ожидает живую женщину, милую. Милой Блок называл обычно Любовь Менделееву:

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая – Ты.

Первые стихотворения Блока были напечатаны почти одновременно в петербургском журнале «Новый путь» и в московском альманахе «Северные цветы» в 1903 году. Поэт стал общаться с символистами Петербурга (Мережковский и Гиппиус) и Москвы (Брюсов). Особенно близкие отношения установились у Блока с Андреем Белым, с которым он познакомился в кружке поклонников и последователей Владимира Соловьёва. В 1904 году в символистском издательстве «Гриф» вышла первая книжка Александра Блока *«Стихи о Прекрасной Даме»*. Среди прочих, в ней было стихотворение *«Разговаривают тайные знаки...»*, в котором лирический герой пророчествует о потрясениях в собственной жизни и в жизни общества:

Надо мной небосвод уже низок,
Чёрный сон тяготее в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар – впереди.

Прошло несколько лет, и для Блока ожидание чего-то настоящего и земного, будь то Прекрасная Дамы или исторические события, превратилось в переживание драматических событий русской истории. Это предощущение грядущих несчастий отражено в стихотворении 1905 года *«Девушка пела в церковном хоре...»*.



И. Глазунов.
Иллюстрация к стихотворению «Незнакомка»

В этом стихотворении символ многослоен, но и реалистический образ сам по себе важен. Люди молятся о лучшей, не связанной с войной и военными событиями, жизни. Им кажется, что жизнь изменится к лучшему, что все несчастия уже позади (в третьей строфе образ-символ усталых людей на чужбине, кораблей в тихой заводи – а между тем ещё не закончилась русско-японская война, в которой погибла едва ли не лучшая часть русского флота). И только лирический герой вслед за плачущим ребёнком осознаёт, что надежды тщетны – никто из тех, кто уже захвачен вихрем событий, не спасётся от них. Образ ребёнка здесь тоже символичен – устами младенца глаголет истина.

Образ женщины всегда был центральным в творчестве Блока. Из стихов о Прекрасной Даме

выросли стихотворения о Незнакомке. Незнакомка – очень земная, хотя и таинственная женщина. Наверное, она порочна, как порочен весь современный мир (об этом первые четыре строфы стихотворения «*Незнакомка*» (1906), которые заканчиваются словами «*А в небе, ко всему приученный, Бессмысленно кривится диск*»).

Незнакомка прекрасна, поэтому лирический герой, а вместе с ним и читатель, бросает взгляд на её «*девичий стан, шелками схваченный*». Вдыхает запах духов и туманов, которым дышит незнакомка, отмечает детали её одежды:

И веют древними поверьями
Её упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Но не внешность Незнакомки привлекает лирического героя, а тайна, связанная с ней, которую он видит *сквозь* всё внешнее:

И странной близостью закованный,
Смотрю на тёмную вуаль.
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены.
Мне чьё-то сердце вручено...

Таинственность оправдывает поведение Незнакомки: и её приход в ресторан, полный пьяных мужчин, и неизвестно по какому поводу надетые траурные перья. В этом стихотворении Блок открывает важнейшую закономерность жизни символа: пока остаётся туманность, таинственность и загадка – мы вольны представлять всё что угодно:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!

Стихотворение «Незнакомка» завораживает каждое следующее поколение читателей, которое открывает для себя, что ключ к отношениям, к людям и событиям – в душе каждого человека. Можно во всём незнакомом видеть прекрасное, как увидел лирический герой прекрасное в Незнакомке, а мог бы увидеть женщину, достойную презрения.

На противопоставлении истинного чувства к такой таинственной женщине и неискренних слов построено и стихотворение Блока «*В ресторане*». У этого лирического стихотворения есть внешний, как бы эпический сюжет: лирический герой послал возлюбленной розу в бокале, она же отвергла его, о чём сообщила своему спутнику. И вышла из зала. Но это только внешняя канва событий, ведь на самом деле избранница далеко не равнодушна к поклоннику:

Ты рванулась движеньем испуганной птицы.
Ты прошла, словно сон мой легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»



И. Глазунов. Иллюстрация к стихотворению «В ресторане»

В лирике Блока чрезвычайно важны звук и цвет, причём и краски, и звуки тоже символичны. Стихотворение «В ресторане» начинается с описания красок вечера:

Никогда не забуду (он был или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на жёлтой заре – фонари.

Потом в стихотворении появляется звук поющих о любви скрипок. Постепенно и «тихие», едва уловимые звуки становятся всё громче, и вот они уже

заглушают звуки скрипок: это и восклицание девушки, и шёпот шелков. А в конце стихотворения мысленному крику девушки вторит шумный визг цыганки, причём обращается она к молчащей с начала стихотворения жёлтой заре:

А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Через полгода после стихотворения «Незнакомка», осенью 1906 года, было написано стихотворение «*Русь*». В нём Блок с огромной любовью и сочувствием описывает судьбу своей родины и своих соотечественников. При этом Россия для него подобна человеку. Блок говорил: «*Родина – это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку*». В стихотворении «*Русь*» Блок олицетворяет родину, при этом наделяя её тайной, как раньше – женщину:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне – ты почиешь, Русь.

Через два года, в 1908 году, поэтом был создан цикл стихотворений, посвящённых родине, «*На поле Куликовом*». В нём Блок соединяет в едином образе Руси всё, что было для него самым драгоценным в жизни: женщину, жену, родину и тайну. Таким образом, лирический герой – участник Куликовской битвы – защищает не просто родину, а Русь-жену:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь – стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

Лирический герой стихотворения – одновременно русский воин и современник Блока, осознающий символизм и повторяемость происходящих исторических событий:

И даже мглы – ночной и зарубежной –
Я не боюсь.

Лирический герой осознаёт, что защита родины, которую любишь, – неизбежная судьба воина, мужчины. Образ степной кобылицы – символ самого движения, изменения, действия. Но летит кобылица – и мнёт ковыль:

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнёт ковыль.

Стихотворение того же периода «*О доблестях, о подвигах, о славе...*» противопоставляет два близких для Блока чувства: любовь к родине и любовь к женщине:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твоё лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе...

Но всё оказалось сложнее: ушла «милая» – и унесла с собою все мечты. Мечты «о нежности» и «о славе» оказались связаны nepocтижимой связью:

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Всё миновалось, молодость прошла!
Твоё лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

В стихотворении «*Россия*» Блок описывает родину уже не как жену, женщину, а как страну, живущую болью своих людей:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слёзы первые любви!

Уже не Русь – Россия, уже не земля – страна становится лирической героиней Блока. И всё-таки самая большая ценность любимой страны – её просторы, женщины и песни:

А ты всё та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

И невозможное возможно,
Дорога дальняя легка,
Когда блеснёт в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..



И. Глазунов. Иллюстрация к стихотворению «Россия»

Не может поэт быть равнодушным ко всему, происходящему с родиной. В последнем стихотворении цикла «На поле Куликовом» лирический герой восклицает:

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.

В определённый период своей жизни Александр Блок задумывается, может ли он быть счастливым и в чём состоит это счастье. В стихотворении «*Миры летят. Года летят. Пустая...*» лирический герой снова спрашивает, что такое счастье:

Что счастье? Вечерние прохлады
В темнеющем саду, в лесной глуши?

Иль мрачные порочные улады
Вина, страстей, погибели души?

Что счастье? Короткий миг и тесный,
Забвенье, сон и отдых без забот...

В этом стихотворении Блок сравнивает человеческую жизнь с волчком, который запускается *«куда-то как попало»*. Такой пессимистический взгляд на жизнь рождает страх, в котором опора – только друг:

Как страшно всё! Как дико! – Дай мне руку,
Товарищ, друг! Забудемся опять!

Как резко эти стихи 1912 года контрастируют со стихотворением 1907 года *«О, весна без конца и без краю...»*:

О, весна без конца и без краю –	Принимаю тебя, неудача,
Без конца и без краю мечта!	И удача, тебе мой привет!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!	В заколдованной области плача,
И приветствую звоном щита!	В тайне смеха – позорного нет!..

...И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель – я знаю –
Всё равно: принимаю тебя!

Видимо, тяжёлый для России период Блок действительно переживал так, как будто всё происходит с любимой женщиной, с женой. Отсюда мысли о неизбежности происходящего, о безысходности и о несчастьях настоящего и грядущего. В этот период Блок часто говорит о себе как о мертвецe среди живых.

В 1910 году им было написано стихотворение *«На железной дороге»*. В нём впервые в творчестве поэта возникает образ не просто человека, к которому равнодушны окружающие. А образ мёртвого человека, до которого никому нет дела:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам всё равно, а ей – довольно:
Любовью, грязью иль колёсами
Она раздавлена – всё больно.

И если в этом стихотворении люди просто не хотят замечать погибшую под колёсами женщину, то в поэме 1918 года *«Двенадцать»* пикет красноармейцев из 12 человек с лёгкостью стреляет и в женщину, и в святое святых Блока – родину:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнём-ка пулей в Святую Русь
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую.

Знаменитое стихотворение-пейзаж Блока, написанное в 1912 году, передаёт внутреннее состояние лирического героя:

Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет. Живи ещё хоть четверть века – Всё будет так. Исхода нет.	Умрёшь – начнёшь опять сначала, И повторится всё, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь.
--	--

По мнению лирического героя, даже смерть не избавит его от безысходности. Это стихотворение автобиографично, такой пейзаж Блок ежедневно наблюдал из окна своей квартиры в 1912 году, когда страшное ещё только предчувствовалось. Всё стало ещё хуже в 1914 году, с началом Первой мировой войны. В это время Блок написал посвящённое Зинаиде Гippiус стихотворение о самом страшном, что может случиться с человеком, – о внутреннем опустошении:

Рождённые в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забить не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы –
Кровавый отсвет в лицах есть.

«Глухие года» «перекрёстка эпох», на котором волей судьбы суждено было оказаться поколению символистов, делают человека немым, потому что опустошают. Даже к Богу уже не стремится опустошённая пережитым душа:

И пусть над нашим смертным ложем
Взвьётся с криком вороньё, –
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие Твоё.

После 1914 года Блок писал стихотворений всё меньше и меньше. Революция 1917 года показалась Блоку избавлением от бессмысленной войны, кризиса и разрухи. В 1918 году поэт создаёт поэму «Двенадцать». Сюжет её прост: по разрушенному революционному Петербургу бредут 12 красноармейцев. Когда у Блока спрашивали, почему во главе восставших он поставил Иисуса Христа, он не мог ответить на вопрос и только говорил, что так «написалось». Он, якобы, увидел впереди белое пятно. Это объяснение поэта ещё раз подтверждает, что символы в поэзии должны быть глубокими, многозначными. Дело читателя – раскрыть содержание символа. Для поэта же главное – увидеть его.

¹ *Фронтиспис* – рисунок, какое-нибудь изображение на развороте титульного листа книги или вверху страницы перед началом текста.



Санкт-Петербург. В доме № 57 по бывшей Офицерской улице (ныне ул. Декабристов) в 1912–1921 гг. жил А. Блок. Нине здесь находится музей-квартира А. Блока

Есть немота – то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота...



Ю. Анненков. Фронтиспис¹ к поэме А. Блока «Двенадцать». 1918 г.

Ю. Анненков. «Стоит буржуй, как пёс голодный...». Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1918 г.

В том же январе 1918 года Блок написал стихотворение «Скифы». Вспомните стихотворение Брюсова «Грядущие гунны»: Брюсов причисляет себя к цивилизованному миру, которому грозит разрушение от вандалов, а Блок отождествляет себя со скифами. Как вам известно, скифы были древним кочевым племенем, проживали они на территории нынешней Украины и на юге России, в степях Причерноморья, но, в отличие от гуннов, обладали высокой культурой и цивилизацией. В стихотворении Блок противопоставляет скифов цивилизованному миру европейцев:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,
С раскосыми и жадными очами!..

С точки зрения Блока, вся Россия – наследница племени скифов, бывшего буфером между Европой и «варварами»:

О, старый мир! Пока ты не погиб,	Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,
Пока томишься мукой сладкой.	И обливаясь чёрной кровью,
Остановись, премудрый, как Эдип,	Она глядит, глядит, глядит в тебя,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!	И с ненавистью, и с любовью...

Символ загадочного сфинкса, улыбающегося и задающего загадку, а потом убивающего того, кто не смог её разгадать, сливается с образом таинственной родины, родины-женщины и родины-жены. Этот образ России-Сфинкса Блок развивает в своём последнем стихотворении «Пушкинскому дому». Для поэта сфинкс, охраняющий мост через Неву, – символ Петербурга, как символ родины для нас – поэзия Пушкина:

Это – древний Сфинкс, глядящий
Вслед медлительной волне,
Всадник бронзовый, летящий
На недвижимом скакуне...

Самые последние строки самого последнего стихотворения Блока, в котором он отдаёт дань оставшейся с ним навсегда ценности – Пушкину, – оказались пророческими:

Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

Через полгода Блок, не написав больше ни одного стихотворения, ушёл в ночную тьму. Хотя Блок не писал в последние три года жизни стихотворений, он создал несколько критических статей. С некоторыми его мыслями о поэзии вы ознакомитесь в следующей главе.

Вопросы и задания

1. ■ Название данной главы – цитата. Кто автор цитаты? Из какого она произведения? Согласны ли вы с такой характеристикой Александра Блока?
2. ■ Докажите, что Александр Блок символист. Можно ли считать определённые стихотворения Блока пророческими? Ответ подтвердите цитатами.
3. ■ Почему юного Блока заинтересовала картина В. Васнецова «Гамаюн, птица вещая» (с. 159)? Чем она интересна для вас?

4. ■ Как Блок определяет свои творческие задачи? Удалось ли ему добиться поставленных целей?
5. ■ Расскажите о семье Блока. Как окружение его детства повлияло на становление его личности?
6. ■ Как родился в творчестве Блока образ Прекрасной Дамы? Какова она? Подтвердите вашу точку зрения цитатами.
7. ■ Что общего и чем отличаются образы Прекрасной Дамы и Незнакомки? Почему женский образ в творчестве Блока пережил эволюцию?
8. ■ Какой важный закон символа открывает Блок в стихотворении «Незнакомка»?
9. ■ Расскажите о способах создания Блоком художественных образов на примере понравившегося вам стихотворения.
10. ■ В каких стихотворениях Блока звучит тема родины? Как Блок относился к России? Что в этом отношении вам показалось необычным?
11. ■ Как творчество Блока отражает его отношение к историческим событиям? Ответ проиллюстрируйте цитатами из стихотворений. О ком и почему Блок говорит «Мы – дети страшных лет России»?
12. ■ Сравните стихотворения В. Брюсова «Грядущие гунны» и А. Блока «Скифы». Чем отличается отношение к историческим событиям лирических героев?
13. ■ Символом чего может быть сфинкс в оде «Скифы»? Символ чего Сфинкс в мифологии? Как Блок расширил и углубил существующий символ?
14. ■ Найдите в стихотворениях Блока не меньше пяти символов и объясните на их примерах, что значит «многослойность» символа.
15. ■ Чему посвящено последнее стихотворение Блока? Можно ли считать его тему символической?
16. ■ Как вы понимаете высказывание В. Шкловского «Блок умер от смерти»?
17. ■ Выучите понравившееся вам стихотворение Блока наизусть.
18. ■ Рассмотрите иллюстрации художника И. Глазунова к произведениям А. Блока и ещё раз прочитайте стихотворения, к которым они сделаны (с. 162, 164, 165). «Совпадают» ли образы, созданные поэтом и художником? Как вы думаете, почему иллюстрации к стихотворениям «В ресторане» и «Россия» чёрно-белые?
19. ■ Охарактеризуйте стиль, в котором созданы художником Ю. Анненковым иллюстрации к поэме «Двенадцать» (с. 167).

Глава тринадцатая

«Берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными»

Акмеизм возник позже символизма, но существовали они одновременно, что позволяло акмеистам критиковать символистов, как немного раньше символисты критиковали реалистов.

Вот как низлагает символистов и объясняет, что такое акмеизм, идеолог акмеизма **Сергей Городецкий**, чья статья была напечатана в журнале «Аполлон» в 1913 году:

Борьба между символизмом и акмеизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир соответствиями, превратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он просвечивает другими мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками,

запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь ещё... Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под её покров политикой. И не только роза... тройка хороши, т.е. не только хорошо всё уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всяких «неприятный» мир бесспоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий.

Акмеисты называли себя ещё «адамистами», хотя название это не прижилось. Они заявляли, что на свете, собственно, ничего и не было, пока не пришли они – как Адам. Городецкий так и назвал одно из своих стихотворений – «*Адам*». Задача, которая поручена Адаму Богом, с точки зрения акмеистов, дана и им, «адамистам»:

Просторен мир и многозвучен, И многоцветней радуг он, И вот Адаму он поручен, Изобретателю имён.	Назвать, узнать, сорвать покровы И праздных тайн и ветхой мглы – Вот первый подвиг. Подвиг новый – Живой земле пропеть хвалы.
---	--

Таким образом, акмеисты подхватывают давно поднятую в русской литературе тему значения, содержания слова, обозначающего понятие. И если в стихотворении «*Silentium*», так любимом символистами, романтик Тютчев призывал молчать, потому что высказать мысль всё равно невозможно, то акмеисты вернули слову право иметь ясный и понятный смысл, то есть они скорее согласны с Буниным, который как лирик развивал реалистическую традицию Золотого века и в своём стихотворении «*Слово*», написанном «в дни злости и страданий» – дни Первой мировой войны, – восклицает:

Молчат гробницы, мумии и кости –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

А вот как пишет о возвращении слову первоначального смысла в своей статье «Утро акмеизма» *Осип Мандельштам*:

Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт...

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И если у футуристов слово как таковое ещё ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

У Мандельштама тоже есть стихотворение «*Silentium*». В нём поэт пытается почувствовать время, когда слово и музыка были едины, когда слова ещё не родились, и сравнивает это состояние с мигмом до рождения богини Афродиты из морской пены:

Она ещё не родилась, Она – и музыка, и слово, И потому всего живого Ненарушаемая связь.	Спокойно дышат моря груди. Но, как безумный, светел день, И пены бледная сирень В чёрно-лазуревом сосуде.
--	--

Да обретут мои уста
Первоначальную немóту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

В этом стихотворении всё возвращается к своему началу, рождению. А значит, жизнь начинается сначала, она прекрасна и чиста. Не только слово для акмеистов начинает как будто новую жизнь, но и себя они отождествляют со зверями, любуясь своими звериными душами.

Ни о чём не нужно говорить,
Ничему не следует учить,

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить –

И печальна так и хороша
Тёмная звериная душа:

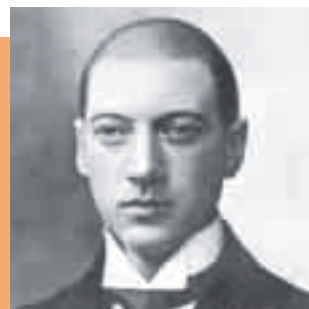
И плывёт дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Впрочем, символистам тоже был близок этот образ. Один из них, Фёдор Сологуб, в стихотворении *«Пленные звери»* отождествляет человеческую жизнь с пленом, который невозможно прервать по собственной воле:

Мы – пленные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Акмеисты взяли на себя смелость разрешить эту проблему: их *тёмная звериная душа* (не символ, а метафора чего-то тёмного, дикого внутри человека) превратилась в душу «нового Адама», назвавшего вещи своими именами.

Тема слова, которое творит мир, была очень популярна у акмеистов. **Николай Гумилёв** (1886–1921) одно из стихотворений назвал так же, как Бунин, – *«Слово»*. В нём поэт противопоставляет жизнь слова, которым Бог творил вселенную, и безжизненность современных слов. Лирический герой в этом стихотворении как под увеличительным стеклом рассматривает все грани слова. Живое слово, творящее мир, сравнивается с розовым пламенем, а мёртвое – с мёртвыми пчёлами в улье-вселенной. Для лирического героя поставить предел слову – всё равно что поставить предел Богу. Поставить предел слову – убить его.



Н. Гумилёв

Что значит для акмеистов истинная жизнь слова? Это значит, что не нужно придумывать соответствий слов определённым образам (символам), потому что в самом слове запечатлены образы. Вот как говорит об этом Мандельштам в статье *«О природе слова»*:

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладёт магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своём роде чучело, пугало... Возьмём к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие

солнца, солнце – подобие розы и т.д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм... Ни одного ясного слова. Только намёки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Ещё за десять лет до этой статьи поэт Мандельштам воплощал свою идею вернуть словам первоначальный смысл в стихотворениях:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звёзд я осязаю млечность?
И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» – его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность».

В этом стихотворении речь идёт об общечеловеческих и даже философских понятиях: вечность, бренность, человеческая жизнь. Между тем мысль, высказанная автором, не содержит ни единого символа, наоборот, постоянное обращение к предметам материального мира: луна, часы, собеседник – обращает читателя к философским выводам. Вступая в полемику с романтиком Батюшковым, автор как бы продолжает свою теоретическую дискуссию с символистами, последователями романтиков: те и другие в каждом явлении искали просвета в вечность.

У акмеистов даже звери перестают быть волшебными, а становятся просто прекрасными живыми животными. О таком животном, прекрасном и экзотическом, стихотворение Николая Гумилёва *«Жираф»*.

Жираф перестал быть волшебным, он стал *изысканным*, а вот узор на его шкуре – *волшебный*. Это эпитеты, но не символы. Лирический герой рассказывает о настоящем жирафе, живущем на озере Чад, своей подруге. Но, может быть, этот жираф всё-таки символ – символ какой-то иной, счастливой и яркой жизни? Иначе почему плачет грустная женщина, потерявшая веру во всё, кроме дождя? Может быть, и *тяжёлый туман* – это не просто туман осени средней полосы России, а символ скучной и неинтересной жизни современного человека?

Вы сами видите, насколько зыбка грань между стихотворениями символизма и акмеизма. С расстояния целого века мы, читатели, видим, что остаются в памяти поколений хорошие стихи, а хорошие стихи часто выходят за рамки литературного течения.

В стихотворении *«Мои читатели»* Гумилёв как раз и рассуждает о том, кому нужны его стихи. Среди почитателей своего таланта он называет старого бродягу в Аддис-Абебе, лейтенанта действующей армии и террориста, застрелившего императорского посла. Всех этих людей объединяет мужество и склонность к авантюрам. Именно так и описывает лирический герой стихотворения черты характера и занятия своих читателей:

Много их, сильных, злых и весёлых,
Убивавших слонов и людей,
Умиравших от жажды в пустыне,
Замерзавших на кромке вечного льда,

Верных нашей планете,
Сильной, весёлой и злой,
Возят мои книги в седельной сумке,
Читают их в пальмовой роще,
Забывают на тонущем корабле.

Как видим, Гумилёв уверен, что у него особый круг читателей. Почему же, с его точки зрения, они выбирают его стихотворения?

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намёками
На содержимое выеденного яйца.

Поэт учит читателей не бояться трудностей, *«не бояться и делать, что надо»*, переживать расставание с возлюбленной и даже... умереть достойно и предстать пред Богом на Страшном суде. Вспомним, Пушкин писал, что будет *«любезен народу»*, любезен – и только. Гумилёв точно понимал, какова будет его читательская аудитория. Он, очевидно, исходил из того, каков лирический герой его произведений. К примеру, лирический герой стихотворения *«Старый конквистадор»¹*, заблудившись в горах и лишившись коня, решил там закончить свою жизнь. Что же вспоминалось ему из прошлого?

Вспоминал сраженья и любовниц,
Видел то пищали, то мантильи.

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

Поэт прожил всего лишь 35 лет. Его жизнь наполнена подвигами и любовью, одновременно счастливая и трагичная. Гумилёв родился в Кронштадте. Его отец был военным врачом, мать происходила из старинного дворянского рода. Детство будущего поэта прошло в Царском Селе, там же он учился в гимназии, где директором был поэт Иннокентий Анненский.

Гумилёв очень рано начал писать стихи. В 1902 году были напечатаны его первые стихотворения, а в 1905 году юный поэт издал на свои средства первую книжку *«Путь конквистадоров»*, которую заметил Брюсов. Именно у Брюсова Гумилёв учился поэтическому мастерству: с 1906 года Гумилёв жил в Париже, круг его общения с русскими поэтами был ограничен, а с Брюсовым он переписывался. В 1907 году Гумилёв



К. Сомов. Арлекин и Смерть

¹ *Конквистадоры* – испанские и португальские завоеватели, захватившие в конце XV в. Центральную и Южную Америку и жестоко истреблявшие коренное население.



Н. Гумилёв, А. Ахматова,
Лёва Гумилёв (сын Гумилёва
и Ахматовой). Царское Село.
1916 г.

пишет Брюсову: «*Все мои теперешние стихи не более чем ученические работы*». Действительно, Гумилёв никогда не вспоминал свой первый ученический сборник стихов.

Поэт совершил два путешествия в Африку, издал ещё один сборник стихотворений «Романтические стихи», посвящённый будущей жене А. Горенко (Анне Ахматовой), и в 1908 году был зачислен в Петербургский университет. Молодой человек учился на юридическом и историко-литературном факультете, но курса не закончил.

Гумилёв и Анна Ахматова обвенчались в Киеве в 1910 году. Незадолго

до разрыва с женой, произошедшего в 1914 году, Гумилёв писал в сборнике «Чужое небо» (1912):

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью...
Мне жалко её, виноватую,
Как птицу подбитую,
Берёзу подрытую
Над пропастью, Богом заклую.

Любовная лирика Гумилёва очень разнообразна. Ранние его стихотворения наследуют традиции романтизма и символизма.

Стихотворение «*Перстень*» по жанру скорее баллада. Его героиня уронила в колодец перстень и просит подводных жителей, тритонов и ундинов, его вернуть. За это девушка предлагает даже жизнь своего жениха. Мистические существа удивляются: неужели перстень ценней любви и жизни? Легкомысленная девушка отвечает:

Просто золото краше тела
И рубины красней, чем кровь,
И доньне я не умела
Понять, что такое любовь.

В стихотворении «*Много есть людей, что полюбив...*» лирический герой рассуждает о том, как любят разные люди. Он даже сравнивает любовь с разными видами деятельности человека:

А иные любят, как поют,
Как поют и дивно торжествуют,
В сказочный скрываются уют;
А иные любят, как танцуют.

Но это не праздное любопытство лирического героя. Он хочет знать, как любит его возлюбленная, что для неё любовь:

Как ты любишь, девушка, ответь,
По каким тоскуешь ты истомам?

В одном из лучших своих стихотворений о любви «*Отвечай мне, картонажный мастер...*» поэт устами лирического героя рассуждает о недолговечности земного чувства:

Страсть пропела песней лебединой,
Никогда ей не запеть опять,
Так же как и женщине с мужчиной
Никогда друг друга не понять.

Лирический герой слушает свой внутренний голос, который говорит ему, что кроме разлюбившей его женщины есть много прекрасного в мире и... вечная любовь:

Но поёт мне голос настоящий,
Голос жизни близкой для меня,
Звонкий, словно водопад гремящий,
Словно гул растущего огня:
«В этом мире есть большие звёзды,
В этом мире есть моря и горы,
Здесь любила Беатриче Данта,
Здесь ахейцы разорили Троию!
Если ты теперь же не забудешь
Девушку с огромными глазами,
Девушку с искусными речами,
Девушку, которой ты не нужен,
То и жить ты, значит, не достоин».

Гумилёв печатался в петербургских журналах и даже вёл раздел «Письма о русской поэзии» в журнале «Аполлон» с 1909 по 1917 год. Но главное, что повлияло на развитие его личности – изучение истории европейской литературы. В ней в большей степени, чем в экзотических путешествиях, Гумилёв черпал романтический и мужественный образ своего лирического героя. Многие видят в поэте те же черты, которые были у его лирических героев, например у капитанов из цикла «Капитаны»:

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстрёмы¹ и мель;

Пусть безумствует море и хлещет,
Гребни волн поднялись в небеса, –
Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернёт паруса.

Чья не пылью затерянных хартий –
Солью моря пропитана грудь.
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь...

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки²
Неожиданно бросить фрегат.

Меткой пулей, острогой железной
Настигать исполинских китов
И приметить в ночи многозвёздной
Охранительный свет маяков?

В прочитанных вами отрывках есть метафоры и ещё больше эпитетов, но совершенно нет символов, если, конечно, не считать символом сам образ капитанов.

В 1910 году Николай Гумилёв издал третий сборник стихотворений «Жемчуга». Одно из стихотворений этого сборника «Дон Жуан» написано в форме сонета. В нём Гумилёв создаёт совершенно необычный образ лирического героя – Дон Жуана. Это не столько ловелас, сколько – несчастный человек, пытающийся убежать от времени:

¹ Мальстрёмы – водовороты.

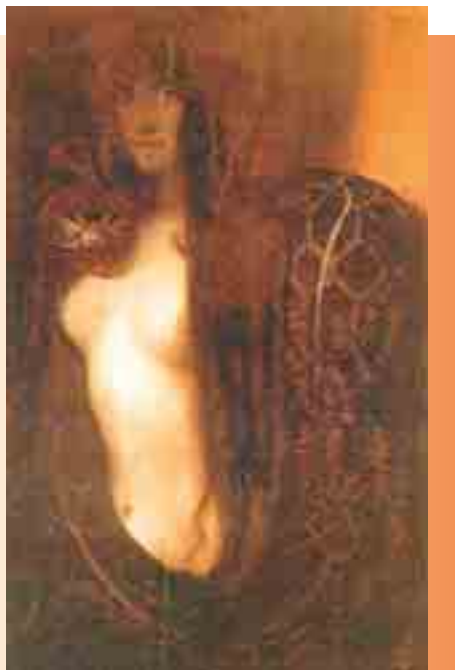
² Фелука – небольшое парусное судно.

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста.

А в старости принять завет Христа,
Потупить взор, посыпать пеплом темя
И взять на грудь спасающее бремя
Тяжёлого железного креста!

И лишь когда средь оргии победной
Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,
Испуганный в тиши своих путей,

Я вспоминаю, что, ненужный атом,
Я не имел от женщины детей
И никогда не звал мужчину братом.



Ф. Штук. Грех

С символистом Сергеем Городецким Гумилёв создал объединение «Цех поэтов». Два мэтра и молодые поэты часто собирались в кафе «Бродячая собака», где родились два течения: акмеизм и футуризм, о котором наша следующая глава. Рождение акмеизма было ознаменовано выходом двух статей в 1913 году: Гумилёва «Заветы символизма и акмеизма» и Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии».

В начале первой мировой войны поэт ушёл добровольцем в уланский полк и заслужил два Георгиевских креста. В 1916 году вышел сборник *«Колчан»*, включивший стихотворения военного времени. 1917 и 1918 годы Гумилёв как представитель союзной армии провёл в Париже и Лондоне, где влюбился в Елену Дюбуше. Ей он посвятил цикл стихотворений *«К синей звезде»*, который был издан посмертно в Берлине в 1923 году. Синей звездой Гумилёв называл возлюбленную. Он объясняет рождение этого образа в стихотворении *«Я вырван был из жизни тесной...»*:

Я вырван был из жизни тесной,
Из жизни скудной и простой,
Твоей мучительной, чудесной,
Неотвратимой красотой.

В этом стихотворении лирический герой очень точно описывает состояние любившего человека, для которого возлюбленная затмевает весь мир:

И умер я... и видел пламя,
Невиданное никогда:
Пред ослеплёнными глазами
Светилась синяя звезда.

Преображая дух и тело,
Напев вставал и падал вновь,
То говорила и звенела
Твоя поющей лютней кровь.

И запах огненной и слаще
Всего, что в жизни я найду,
И даже лилии, стоящей
В высоком ангельском саду.

А вот разлюбивший человек возвращается на бrenную землю и тот же образ синей звезды вызывает другие чувства: она теперь далека и недоступна, всего лишь звезда:

И вдруг из глуби осиянной
Возник обратно мир земной,
Ты птицней раненой нежданно
Затрепетала предо мной.

Ты повторяла: «Я страдаю», –
Но что же делать мне, когда
Я наконец так сладко знаю,
Что ты – лишь синяя звезда.

Гумилёв вернулся в революционный Петербург в 1918 году. В последующие годы он очень интенсивно занимался переводческой деятельностью, писал критические статьи, работал с молодёжью. За это время он издал три книги стихотворений, лучшей из которых считается *«Огненный столп»*.

В 1921 году Гумилёв был арестован по обвинению в участии в анти-советском заговоре. Время его расстрела точно не известно. И в камере Гумилёв продолжал писать стихотворения. Мужество его героев понадобилось и ему самому.

К сожалению, Гумилёва, чей характер был похож на характеры его лирических героев, ждала такая же, как у них, трагическая судьба, страшная и мужественная смерть.

Трагическая судьба ждала и акмеиста Осипа Мандельштама. Он перерос рамки какого-либо течения, стихи его запоминаются своей чистотой и ясностью. У Мандельштама было одно качество, стойкое ему жизни: он не умел лгать. В 1936 году он написал обличительное стихотворение о Сталине, за что и был арестован и умер в ссылке.

Но все эти несчастья случились с поэтами уже в другую эпоху, а эпоха Серебряного века была прекрасна тем, что поэты свободно могли спорить между собой, высказывать своё мнение, собираться в школы. Например, акмеисты назвали своё творческое объединение «Цех поетов». Они считали, что их творчество сродни ремеслу. Спустя восемь лет после рождения акмеизма, в 1921 году, незадолго до смерти символист Александр Блок написал статью «Без божества, без вдохновенья», в которой раскритиковал акмеистов, в частности манифесты Гумилёва и Городецкого 1913 года. К примеру, словам Гумилёва *«мы не согласны приносить в жертву символу всех прочих способов поэтического воздействия»* Блок возражает: *«Кому, кроме Н. Гумилёва, приходило в голову видеть в символе “способ поэтического воздействия”? И как это символ – например, крест – “воздействует поэтически”? – этого я объяснить не берусь»*.

Как видите, Блок отсылался к символам в своей поэзии не так прямолинейно, как представляли себе акмеисты. Эту особенность лирики Блока заметил исследователь его творчества Леонид Долгополов:

Заклучалась эта особенность в том, что Блок никогда не воспринимал ту или иную эстетическую или этическую программу в законченном и, следовательно, отвлечённом виде, как некую сумму пунктов, которым необходимо следовать во что бы то ни стало... Литература (и прошлого, и настоящего) была для него не суммой программ, пунктов и догматов, а суммой личностей, каждая из которых обладала в его

глазах своей особой ценностью и была величиной самостоятельной. Именно поэтому, когда его соратники по символизму пытались на основе суммы литературных явлений прошлого (или настоящего) создать некую единую и, как им казалось часто, универсальную платформу искусства, Блок замыкался в себе, отходил в сторону, открыто заявляя, что он к этой платформе не имеет никакого отношения. Жизненность искусства в каждом его единичном, индивидуальном проявлении – вот что было для Блока главным, только этому он придавал значение.

Поскольку в искусстве для Блока главное индивидуальное, в упомянутой выше статье он противопоставляет акмеистов прежним наивным писателям, *«которые самоопределялись по мирозерцаниям (славянофилы, западники, реалисты, символисты); никому из них в голову не приходило говорить о своей гениальности и о своих физических силах; последние считались “частным делом” каждого, а о гениальности и одухотворённости представлялось судить другим».*

Блок был объективным критиком и не отказывал акмеистам в таланте, но обвинил их в самом страшном – в бездушности:

Н. Гумилёв и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу.

Далее Блок объясняет, что имеет в виду равнодушие акмеистов к собственной истории, ведь статья написана в гражданскую войну.

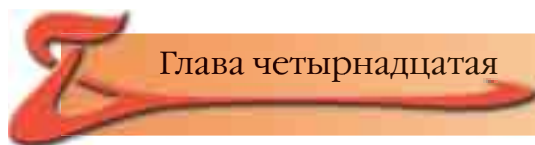
Единственная, кого Блок выделяет из всех акмеистов, – Анна Ахматова: *«Настоящим исключением из них была Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя “акмеисткой”; во всяком случае, “расцвета физических и духовных сил” в её усталой, болезненной женской и самоуглублённой манере положительно нельзя было найти».* Ахматова, как и Блок, не помещалась в рамки течения.

Одновременно с акмеизмом родилось новое течение, совсем уж необычное. Называлось оно футуризм. Казалось, цель этого течения – эпатировать читателей. О нём наша следующая глава.

Вопросы и задания

1. ■ Как идеологи акмеизма Городецкий, Гумилёв и Мандельштам объясняют, что такое акмеизм и почему он пришёл на смену символизму? С какими их тезисами вы согласны, с какими нет? Ответ аргументируйте.
2. ■ Действительно ли символизм изжил себя к моменту рождения акмеизма? Приведите аргументы в его защиту.
3. ■ Найдите в стихотворении Мандельштама (с. 172) тропы. Много ли их? Как вы это объясните? Докажите, что это стихотворение акмеиста.
4. ■ Прочитайте стихотворение Гумилёва «Жираф». Каков его лирический герой? Есть ли у стихотворения эпический сюжет?
5. ■ Каких тропов больше всего в стихотворении «Жираф»? Объясните выбор поэта. Если исходить из того, что в стихотворении нет символов, каким тропом являются образы изысканного жирафа и тяжёлого тумана?

6. ■ Расскажите о судьбе Николая Гумилёва. Чем поэт похож на героев своих стихотворений «Старый конквистадор» и «Мои читатели»?
7. ■ Какие мысли и образы поразили вас в любовной лирике Гумилёва?
8. ■ Найдите эпитеты и метафоры в стихотворении Гумилёва «Капитаны». Как они помогают создать образ мужественных капитанов?
9. ■ Есть ли в стихотворениях Гумилёва символы? Свидетельствует ли их наличие о том, что Гумилёв отчасти был символистом?
10. ■ Каковы герои стихотворений Гумилёва? Чем они не похожи на лирических героев большинства стихотворений?
11. ■ Прочтите несколько стихотворений Гумилёва. Можете ли вы предположить, почему Блок нашёл в его стихах «что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать»?
12. ■ Что вы можете возразить Блоку на его обвинение акмеистов в бездушности? Найдите в доказательство стихотворение акмеиста, в котором была бы «душа».
13. ■ Цитатой из какого стихотворения какого поэта названа статья Блока, в которой поэт раскритиковал акмеистов?
14. ■ Рассмотрите репродукцию картины К. Сомова «Арлекин и Смерть» (с. 173). Проведите параллель между картиной и стихотворением Н. Гумилёва «Старый конквистадор». Как относятся к смерти Арлекин и герой стихотворения? Порассуждайте на эту тему.
15. ■ Объясните название картины Ф. Штука «Грех» (с. 176). Как вы думаете, герой стихотворения Н. Гумилёва «Дон Жуан» и герой художника сходно или различно понимают, что такое грех?



Глава четырнадцатая

«Новые люди новой жизни»

Манифест футуристов появился даже раньше, чем манифест акмеистов, – в декабре 1912 года. И они сразу стали заметны в обществе, потому что их задачи были не просто литературными, как у акмеистов, а общественно-литературными: поразить, смутить, восхитить написанным. Их манифест так и назывался: «Пощёчина общественному вкусу».

Вот как он начинался:

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.
Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени
трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее
Гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и
проч. и проч. с Парохода Современности.

Концерты футуристов (поэты Серебряного века обычно читали свои стихи в залах) собирали огромное количество публики, потому что они обещали скандал и развлечение. Например, Владимир Маяковский, одетый в жёлтую кофту (вещь неслыханная), разбил несколько графинов о головы публики первого ряда, а Игорь Северянин объявил, что он гений. Одно из его стихотворений так и начиналось: «Я гений Игорь Северянин», в другом есть слова: «Все жертвы мира



Титульный лист
сборника «Пощёчина
общественному
вкусу». 1912 г.



В. Маяковский. 1910 г.

во имя Эго!», а называется оно «Эгополонез». Поскольку в центре его стихов всегда был он сам, эту школу футуризма так и назвали: эгофутуризм.

Вы можете возразить, что в центре любых стихов лирический герой, очень похожий на самого поэта. Но поэты редко говорят об этом прямо, а часто об этом вовсе не думают, просто для каждого человека наиболее интересен он сам. А Игорь Северянин говорил об этом прямо. Но это не значит, что стихотворения Игоря Северянина плохие. Наоборот, это очень красивые, запоминающиеся стихотворения. Сам поэт характеризует их так:

В них водопадут Любовь и Нега,
И Наслажденье, и Красота!



И. Северянин

Прочтите стихотворение «Увертюра». В нём отражена та прекрасная жизнь, к которой стремятся современные автору люди:

Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Удивительно вкусно, искристо и остро!
Весь я в чём-то норвежском! Весь я в чём-то испанском!
Вдохновляюсь порывно! И берусь за перо!
Стрёкот аэропланов! Беги автомобилей!
Ветропосвист экспрессов! Крылолёт буеров!
Кто-то здесь зацелован! Там кого-то побили!
Ананасы в шампанском – это пульс вечеров!
В группе девушек нервных, в остром обществе дамском
Я трагедию жизни претворю в грёзофарс...
Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Из Москвы – в Нагасаки! Из Нью-Йорка – на Марс!

Игорь Северянин умел наслаждаться каждым мигом, его называли эстетствующим поэтом, гурманом. Чего нельзя было сказать о другой части футуристов, которых называли кубофутуристами.

Поэты-кубофутуристы «разбирали» слова на части. Вот, например, стихотворение Велемира Хлебникова, как будто описывающее кубический портрет:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

О творческом методе футуристов писал А. Крученых, называя их «будетляне»:

Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний, застывший язык.

В стихотворении «Заклятие смехом» Велемир Хлебников воспользовался *причудливыми хитрыми сочетаниями слов и полуслов:*

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно.
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмеяных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Как видите, Велемир Хлебников использует в стихотворении множество новых слов – неологизмов. Далеко не все неологизмы, придуманные писателями, становятся достоянием литературного языка, не все они удачны настолько, что становятся общеупотребительными. Пожалуй, общеупотребительным стал только один неологизм Хлебникова, но какой – *лётчик*! Даже имя Велемир – это неологизм Хлебникова, которого на самом деле звали Виктор. Велемир – то есть тот, кто велит миру.

Сочинение новых слов ставили себе в заслугу ещё акмеисты, чем порядком возмутили Блока, ведь важно не то, *сколько* новых слов ты придумал, а то, насколько они органичны для русского языка. Реалист Достоевский придумал предложение: «Улыбка змеилась по его лицу», – и современный читатель даже не воспринимает слово *змеилась* как неологизм, потому что оно создано по уже существующей модели: *струилась* (бежала, как струя) – *змеилась* (извивалась, как змея).

Футуристы не просто хотели создавать новые слова, как акмеисты. Они поставили перед собой задачу разрушить существующий язык. Вот как заканчивается манифест футуристов «Пощёчина общественному вкусу»:

Мы приказываем чтить права поэтов:

На увеличение словаря в *его* объёме произвольными и производными словами (Словоновшество).

1. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
2. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных венков сделанный Вами венок грошовой славы.
3. Стоять на глыбе слова «мы» среди свиста и негодования.

И если *пока* ещё и в наших строках остались грязные клейма ваших «Здорового смысла» и «Хорошего вкуса», то всё же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Этот манифест, как вы помните, был обнародован в 1912 году. Страна уже пережила революцию 1905 года и стояла на пороге Первой мировой войны. Надо отдать должное футуристам: в отличие от акмеистов, кото-



В. Хлебников



Д. Бурлюк. Лошадь-молния

рые и дальше писали стихи «прекрасной ясности», футуристы, пережившие ужас войны и беспорядки, стали писать по-другому. Это отметил Блок в статье 1921 года:

Несколько поэтов и художников из футуристов оказались действительно поэтами и художниками, они стали писать и рисовать как следует; нелепости забылись, а когда-то, перед войной, они останавливали и раздражали на минуту внимание; ибо русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своём туманном зеркале своеобразный весёлый ужас, который сидит в русской душе...

Вопросы и задания

1. ■ Кто такие футуристы и почему их манифест назывался так грубо?
2. ■ Чьи стихи больше понравились лично вам: Северянина или Хлебникова? Чем отличаются эти футуристы друг от друга? Выучите понравившееся стихотворение наизусть.
3. ■ Какие новые слова создали Игорь Северянин и Велемир Хлебников? Каким способом они творили эти слова?
4. ■ Рассмотрите картину Д. Бурлюка «Лошадь-молния». Докажите, что её автор – футурист.
5. ■ Из стихотворения Хлебникова «Заключение смехом» выпишите все однокоренные слова в две колонки. В одну – существующие слова, в другую – придуманные автором. Что они могли бы значить? Почему эти новые слова не прижились в русском языке?

Глава пятнадцатая

«Я – поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу»

Маяковский был художником и поэтом одновременно. Оба его таланта проявились рано. Кроме того, поэт обладал своеобразным чувством юмора, что отразилось и в стихотворениях, и в рисунках. К счастью для читателей, Маяковский оставил свою биографию 1922 года, так что мы можем узнать о его жизни из первых уст.

Будущий поэт родился в 1894 году в Грузии в селе Багдади Кутаисской губернии. Отец его был лесничим и умер, когда Володе было 12 лет. У поэта было две старших сестры.

После смерти отца семья переехала в Москву:

Московское

С едами плохо. Пенсия – 10 рублей в месяц. Я и две сестры учимся. Маме пришлось давать комнаты и обеды. Комнаты дрянные. Студенты жили бедные. Социалисты...

Работа

Денег в семье нет. Пришлось выжигать и рисовать. Особенно запомнились пасхальные яйца. Круглые, вертятся и скрипят, как двери. Яйца продавал в кустарный магазин на Неглинной. Штука 10–15 копеек. С тех пор ненавижу... русский стиль и кустарщину.

Маяковского в стихах и в жизни отличала удивительная прямота:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
мир огромив мощью голоса,
иду – красивый,
двадцатидвухлетний.

С детства у Володи была прекрасная память. По его словам, именно благодаря этой особенности он с детства возненавидел поэтичность:

Дурные привычки

Лето. Потрясающие количества гостей. Накапливаются именины. Отец хвастается моей памятью. Ко всем именинам меня заставляют заучивать стихи. Помню – специально для папиных именин:

Как-то раз перед толпою

Соплеменных гор...

«Соплеменные» и «скалы» меня раздражали. Кто они такие, я не знал, а в жизни они не желали мне попадаться. Позднее я узнал, что это поэтичность, и стал тихо её ненавидеть.



Н. Соколов. Портрет
В.В. Маяковского

По мнению Маяковского, подтверждённому в XX веке психологами, основы личности, её пристрастия, предпочтения и, наоборот, страхи, отвращение закладываются в детстве. Вот что поэт рассказывает об экзамене в гимназию в Кутаиси:

...Священник спросил – что такое «око». Я ответил: «Три фунта» (так по-грузински). Мне объяснили любезные экзаменаторы, что «око» – это «глаз» по-древнему, церковнославянскому. Из-за этого чуть не провалился. Поэтому возненавидел сразу – всё древнее, всё церковное и всё славянское. Возможно, что отсюда пошли и мой футуризм, и мой атеизм, и мой интернационализм.

В революционный 1905 год одиннадцатилетний Маяковский *стал считать себя социал-демократом*. В 14 лет он вступил в партию большевиков. Он трижды был арестован. 11 месяцев в тюрьме пошли ему на пользу:

Прочел всё новейшее. Символисты – Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо... Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое... Исписал таким целую тетрадку. Спасибо надзирателям – при выходе отобрали. А то б ещё напечатал!

Выйдя из тюрьмы, Маяковский прервал партийную работу и стал учиться живописи. В училище живописи Маяковский познакомился с поэтом Давидом Бурлюком, который, прочтя первое стихотворение Маяковского, объявил всем, что это гениальный поэт. *«Пришлось писать»*.

В Серебряном веке стихи принято было слушать на концертах. Маяковский эпатировал многочисленную публику своей невероятной жёлтой кофтой. Но, по словам Маяковского, жёлтая кофта получилась от бедности:

Жёлтая кофта

Костюмов у меня не было никогда. Были две блузы – гнуснейшего вида. Испытанный способ – украшаться галстуком. Нет денег. Взял у сестры кусок жёлтой ленты. Обвязался. Фурор... А так как размеры галстуков ограничены, я пошёл на хитрость: сделал галстукovou рубашку и рубашковый галстук. Впечатление неотразимое.



Первый сборник
В.В. Маяковского
«Я!». 1913 г.

К этому периоду относится стихотворение Маяковского «*А вы могли бы?*»:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочёл я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн¹ сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Это стихотворение и по форме, и по содержанию совершенно отличалось от всего, что существовало ранее. Маяковский ввёл в литературу моду на стихотворения, написанные «лесенкой». Его стихи легко читать, потому что «лесенка» – это партитура.

Кончается ступенька – нужно сделать паузу.

Основная тема стихотворений Маяковского – яркая жизнь. И образы его необычные, небанальные. Первые две строки процитированного стихотворения – ожившая языковая метафора «скрасить жизнь». Вспомним Горького, утверждавшего, что литература как раз и должна «*прикрашивать жизнь*», делать её не такой, какой она есть на самом деле, со всеми достоинствами и недостатками (реализм), а яркой и красочной. И вот пришёл в литературу молодой горьковский единомышленник...

И как же «прикрашивает» жизнь лирический герой Маяковского? Он видит в блюде студня океан, на чешуе рыбы – губы. Он призывает сыграть ноктюрн на флейте водосточных труб (метафора). Таким образом, чтобы быть поэтом, нужно уметь видеть в обычном и обыденном необыкновенное и странное.

В стихотворении «*Послушайте!*» Маяковский предлагает отбросить все предыдущие знания о мире. Звёзды – это не светила, это зажжённые Богом плевочки:

Послушайте!
Ведь, если звёзды зажигают –
значит – это кому-нибудь нужно?
Значит – кто-то хочет, чтобы они были?
Значит – кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

¹ Ноктюрн – здесь: небольшая лирическая инструментальная пьеса.

Лирика всегда изображает внутренний мир лирического героя. Но так откровенно, так нарастающе, как открывал свою душу Маяковский, не открывал её ни один поэт. Он описывает не столько чувства лирического героя, сколько его эмоции. Лирический герой умоляет Бога зажечь звезду,

А после
Ходит тревожный,
Но спокойный наружно.
Говорит кому-то:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!»

В этих словах океан мыслей и эмоций. Человек умоляет Бога зажечь звезду ради другого человека, чтобы другому не было страшно. Но страшно другое: нужна ли другому эта звезда? И зачем вообще просить Бога о том, что и так неизбежно случается каждый вечер?

Безусловно, поэт отдавал себе отчёт в том, что не всякому нужна его открытая душа, его расцветшее сердце. В стихотворении «*Home!*» Маяковский описывает обывателей, пришедших послушать его стихи:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкапулок,
я – бесценных слов мот и транжир.

Маяковский умел играть со словами, искать в них новые смыслы, разрушал устоявшиеся языковые метафоры и легко создавал новые. В отличие от множества ныне забытых стихотворений футуристов, его стихи врезаются в память однажды прочитавшему и остаются навсегда. Как и в изобразительном искусстве, где человека, его особенности и даже характер, может обозначать какая-то деталь: часть тела или одежды; в поэзии Маяковский рисует образы с помощью отдельной детали:

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
Где-то недокушанных, недоеденных щей;
Вот вы, женщина, на вас белила густо,
Вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Обыватель думает в основном о еде, обывательница – о вещах и внешней привлекательности. Две метафоры, две детали полностью характеризуют весь человеческий род. В следующей строфе поэт соединяет мужское и женское начало обывательского общества в одно страшное грязное многоногое существо, угрожающее сердцу поэта:

Вы все на бабочку поэтиного сердца
Взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверев, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.

В этом стихотворении Маяковский создаёт прекрасный образ бабочки «*поэтиного*» сердца. И не важно, что такого слова не существует. Этот нежный и хрупкий образ противопоставлен грубому телесному образу – Маяковский был громадного роста:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется – и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот.



В.В. Маяковский.
Казань. 1914 г.
Автограф Маяковского
на обороте
фотографии

В этом стихотворении возникает такой привычный русской поэзии по стихам Брюсова образ гуннов, к которым, если помните, Брюсов себя не относил, а Маяковский не только относит, но и гордится этим званием.

Многие образы Маяковского построены на противопоставлении внешней грубости и внутренней тонкости, которую нужно защищать:

Хорошо, когда в жёлтую кофту
Душа от осмотров укутана!

Душу поэт часто сравнивает с натянутым канатом, с натянутым нервом провода. Но защитить душу лирический герой не может, потому что отдать душу – дело поэта: *«Я душу выну и отдам – большую»*.

Такой открытой ко всему душой Маяковский встретил мировую войну 1914 года: *«Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна. Тыл ещё отвратительней»*. Через полгода после начала войны Маяковский написал стихотворение *«Мама и убитый немцами вечер»*. Поэт снова играет с устойчивыми словосочетаниями. Языковую метафору *«убить время»* Маяковский переставляет – снабжает указанием кто убийца. Таким образом вечер оживает и всё стихотворение становится развёрнутым олицетворением.

Мама получила письмо и плачет об убитом... вечере. Не об убитом сыне, а об убитом времени, о погубленных жизнях, о безысходности, ведь войной убит уже не один вечер. Маяковский не изображает ни одного убитого или раненого, а только *«безногий и безрукий вечер»*, но от этого становится ещё страшнее.

Подобный приём – олицетворение на этот раз целого оркестра – использует Маяковский в стихотворении *«Скрипка и немножко нервно»*. Каждый инструмент в оркестре представляет собой определённый человеческий характер. Барабан – уставший от жизни человек, тарелка – глупая, а геликон¹ – меднорожий и потный. При этом слова тарелки *«Что это? Как это?»* действительно напоминают тарелочный звон, а крик: *«Дура, плакса, вытри!»* – «голос» геликона. Барабан же, устав, вообще *«шмыгнул на горящий Кузнецкий и ушёл»* (ударники действительно иногда уходят из оркестра, если их партия больше не нужна). Вот и лирический герой видит в скрипке личность, женщину:

Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
я вот тоже
ору –
а доказать ничего не умею!

Читатель понимает, что по-детски разревелась не скрипка, а лирический герой, из души которого вырывается: *«Я – хороший»*.

¹ Геликóн – музыкальный инструмент, разновидность басовой и контрабасовой трубы. Применяется главным образом в духовых оркестрах.

В Харькове во время выступления Маяковского спросили, какие книги он читает. Поэт ответил:

– Все книги наших поэтов и лучшие прозаические произведения.

Кто-то язвительно спросил:

– А Пушкина вы читаете?

– Нет... – Длинная пауза. – Я его знаю наизусть... – Снова пауза.

– Не верите? Слушайте. «Евгений Онегин».

И он прекрасно прочитал первую главу пушкинского романа. Зал затаил дыхание. Маяковский помолчал. И прочитал вторую главу.

Спрашивает:

– Дальше читать?

Зал взорвался аплодисментами.

Лирический герой предлагает скрипке стать его женой: «Давайте будем жить вместе». Маяковский всю жизнь искал женщину, которая обладала бы такой открытой душой, как у него. И нашёл её, но она была... чужой женой.

В 1915 году Маяковский познакомился с Лилей Брик, женой Осипа Брика. Биографы называют Лилю главной любовью в жизни Маяковского. Сам же поэт назвал день встречи с Бриками «радостнейшей датой». Жену Осипа на самом деле звали Лили, но Маяковский первый стал называть её Лиля, считая это имя более русским. Их взаимоотношения продолжались 15 лет. Маяковский не представлял своей жизни без этой женщины. В 1923 году он писал в дневнике:

Люблю ли я тебя?

Я люблю, люблю, несмотря ни на что и благодаря всему, любил, люблю и буду любить, будешь ли ты груба со мной или ласкова, моя или чужая. Всё равно люблю... Любовь это жизнь, это главное. От неё разворачиваются и стихи, и дела и всё пр. Любовь это сердце всего. Если оно прекратит работу, всё остальное отмирает, делается лишним, ненужным.



В.В. Маяковский.
Портрет Л.Ю. Брик.

В 1916 году Маяковский написал стихотворение «Лиличка!» с подзаголовком «Вместо письма». Оно было напечатано только в 1934 году. Всё оно – отчаяние влюблённого и не находящего взаимности человека: «Сегодня сидишь вот, сердце в железе» –

Всё равно
любовь моя –
тяжкая гиря ведь –
висит на тебе,
куда ни бежала б...
Кроме любви твоей,
мне
нету моря,

а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых...
Кроме любви твоей,
мне нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.

В этом стихотворении душа поэта – уже не бабочка, а цветок:



Татьяна Яковлева.
Париж, 1929 г.

Завтра забудешь,
что тебя короновал,
что душу цветущую любовью выжег...

Любовь Маяковского и Брик пережила много кризисов, их отношения часто прерывались из-за поездок.

В 1928 году Маяковский поехал по литературным делам в Париж, где познакомился с Татьяной Яковлевой, молодой русской, в 1925 году приехавшей к своему дяде. Начался бурный роман, которому мы обязаны рождением двух стихотворений: *«Письмо Татьяне Яковлевой»* и *«Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»*. Маяковский предложил Татьяне Яковлевой стать его женой и уехать в СССР:

В поцелуе рук ли
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
тоже
должен
пламенеть
моих республик

Маяковский считал, что девушка, пережившая все тяготы войны и революции, достойна его. Поэтому его слова *«ты одна мне ростом ровень»* можно прочесть и как метафору, и в прямом смысле, потому что Татьяна Яковлева была высокой, статной и очень красивой.

Но на предложение она ответила уклончиво. Поэт собирался вернуться в Париж через несколько месяцев за окончательным ответом, но поездка не состоялась. Так что не сбылась его угроза-обещание:

Я все равно
тебя
одну
когда-нибудь возьму –
или вдвоём с Парижем.

Очень скоро Татьяна Яковлева вышла замуж за французского виконта...

Маяковский покончил жизнь самоубийством в 1930 году. Брики в это время были за границей. Лиля писала впоследствии: *«Если б я в это время была дома, может быть, и в этот раз смерть отодвинулась бы на какое-то время»*. По её словам, Маяковский и до этого дважды стрелялся, оставив по одной пуле в обойме. В 1915 году в предисловии к поэме *«Флейта-позвоночник»* лирический герой Маяковского заявляет:

Всё чаще думаю –
Не поставить ли лучше
Точку пули в своём конце.
Сегодня я
На всякий случай
Даю прощальный концерт.

Любовь – основная тема лирики Маяковского. Но была ещё и другая сторона его жизни, которой читатели обязаны прекрасными сатирическими произведениями. После того как направление футуристов прекратило своё существование и Серебряный век русской поэзии закончился, Маяковский и другие футуристы организовали объединение «Лэф» – «Левый фронт»:

Организуем «Лэф». «Лэф» – это охват большой социальной темы всеми орудиями футуризма... Один из лозунгов, одно из больших завоеваний «Лефа» – деэстетизация производственных искусств, конструктивизм. Поэтическое приложение: агитка и агитка хозяйственная – реклама.

Сатирические стихотворения Маяковского высмеивали человеческие пороки. И сегодня стихотворения Маяковского актуальны. Например, стихотворение *«Подлиза»* изображает Петра Ивановича Болдашкина:

Жизнь его идёт на лад;
На него не брошу тень я.
Клад его – его талант:
Нежный способ обхождения.
Лижет ногу, лижет руку,
Лижет в пояс, лижет ниже, –
Как кутёнок лижет суку,
Как котёнок кошку лижет.
А язык?! На метров тридцать
Догонять начальство вылез –
Мыльный весь, аж может бриться,
Даже кисточкой не мылясь.

В таком вот ярком плакатном образе представлен тип людей, из-за которых, по мнению поэта, растёт *«архи-разиерархия в издевательстве над демократией»*. Лирического героя возмущает, что такие люди часто добиваются жизненного успеха:

Этот сорт народа – тих
И бесформен, словно студень, –
Очень многие из них
В наши дни выходят в люди.

Маяковский написал сатирические комедии *«Клоп»*, *«Баня»* и *«Мистерию-буфф»*. Вот как в комедии описан бюрократ главначпупс Победоносиков:



В.В. Маяковский. *Служака*
В.В. Маяковский. *Мразь*.
Линогравюры Е. Гурова

Вы пойдите в его учреждение. Директивы выполняются, циркуляры проводятся, рационализация налаживается, бумаги годами лежат в полном порядке. Для прошений, жалоб и отношений – конвейер. Настоящий уголок социализма.

Конечно, это ирония, потому что кабинет и деятельность Победоносикова очень напоминает деятельность и значительного лица из «Шинели» Гооголя и вообще чиновников-бюрократов всех времён.

Сатирические произведения Маяковского всегда имели успех именно потому, что высмеивали вечные пороки, которые не были изжиты и в советском обществе, поначалу действительно с ними боровшемся. А ещё успех поэзии Маяковского заключается в его ярких образах. Читатель просто видит тридцатиметровый язык подлизы.

Вспомним названия поэм Маяковского. В поэме «*Облако в штанах*» «*штанах*» – определение, а не дополнение или обстоятельство:

Хотите – буду безукоризненно нежный,
Не мужчина, а – облако в штанах.

В названии поэмы «*Флейта-позвоночник*» поэт тоже играет телесными образами:

Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

Так он «объясняет» фразеологизм *играть на нервах*.

Стиль Маяковского узнаваем сразу и ни с чем не сравним. Что делает поэзию Маяковского необычной, не похожей на любые другие стихи? Это прежде всего необычные, смелые, разрушающие все прежние понятия о тропах, образы. Во-вторых – необычные по форме стихи (лесенки, ступеньки). И в-третьих – звучность и простота стихотворных строчек. Стихи Маяковский писал для декламации. Их легко произносить, потому что они похожи на ритмичную речь.

В художественной прозе тоже есть определённый ритм (повторение слов, звуков), но в стихотворении больше ритмообразующих элементов. Самые ритмичные стихотворения силлабо-тонические, созданные правильным чередованием ударных и безударных слогов. Таковы лучшие

И в шутку и всерьёз

Как-то выступая в Полтаве, Маяковский сказал:

– Некоторые утверждают, что поэзия только тогда поэзия, когда она воспекает садики и цветочки. Одним словом, на производственные темы не может быть прекрасной поэзии. Давайте, товарищи, названия производственных деталей, и я вам экспромтом сочиню производственное стихотворение.

Начались выкрики: «дымовая труба», «инжектор»... С галёрки нетерпеливый слушатель кричит: «Осёл!». Маяковский продолжает записывать. Предложения так и сыпятся дальше: «рейка», «колесо». С галёрки снова кто-то кричит: «Осёл!». Снова выкрики: «сальники», «подшипники», а тот снова: «Осёл!»

Маяковский поднимает глаза, смотрит на галёрку и гремит на весь зал:

– Не волнуйтесь, товарищ, вас я тоже записал.

образцы поэзии Золотого и Серебряного веков, написанные ямбом, хореем, дактилем, амфибрахиом или анапестом. Если в стихотворении получается лишний ударный слог (спондей для двусложных размеров) или, наоборот, лишний безударный (пиррихий для двусложных размеров), то оно становится ритмически менее совершенным, зато приобретает какую-то изюминку, неправильность. А если ударение перебегает с одного слога на другой, чередуются 1–3 или даже 0–4 безударных или ударных слогов, то стихотворение становится похожим на ритмичную прозаическую речь. Ведь наша прозаическая речь тоже имеет ударение через 0–4 слога (такова особенность русского языка). Добавьте к нашей прозе рифмы – получатся стихи. Но они уже не будут силлабо-тоническими, потому что нет правильного чередования ударных и безударных слогов. Ритм создаётся **одинаковым количеством ударений в строке**, между ударениями же может быть разное количество слогов. Такие стихотворения называются **тоническими**. От того, сколько слогов между ударениями, зависит, какой вид тонического стихотворения перед нами. **У дольника между ударениями бывает 1–2 слога, у акцентного стиха – 0–4 слога.**

В каждой строчке стихотворения «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» по три ударения, но расстояние между ударениями разное: то один слог, то два. Следовательно, это дольник.

Вот строки, в которых междударный интервал составляет 1–4 слога:

Хотите – буду безукоризненно нежный,
Не мужчина, а – облако в штанах!

Это акцентный стих. Маяковский был мастером акцентного стиха. Он не боялся использовать в поэзии длинные слова, которых силлаботонические поэты всегда избегают. Например, стихотворение «Сергею Есенину» Маяковский заканчивает так:

Для веселия	планета наша	
	мало оборудована.	
Надо	вырвать	радость
		у грядущих дней.
В этой жизни	помереть	
		не трудно.
Сделать жизнь	значительно трудней.	



Афиша выступления
В. Маяковского



В.В. Маяковский
в роли Ивана Нова
в фильме «Не для денег
родившийся». 1918 г.



Маяковский увлекался кинематографом:

«Для вас кино – зрелище.
Для меня – почти мирозерцание.
Кино – проводник движения.
Кино – новатор литератур.
Кино – разрушитель эстетики.
Кино – бесстрашность.
Кино – спортсмен.
Кино – рассеиватель идей».

Поэт хотел «внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность». Маяковский – автор сценария «Не для денег родившийся» (по роману Джека Лондона «Мартин Иден»). В этом фильме он сам исполнял главную роль Ивана Нова. В фильме также участвовали футуристы Д. Бурлюк и В. Каменский. Фильм шёл несколько лет во многих городах, но до сих пор ни один экземпляр картины не найден. Фильм «Барышня и хулиган», в котором Маяковский исполнял роль хулигана, снимался вообще без сценария, картина сохранилась. А от фильма «Заколдованная фильмой», также по сценарию поэта, в котором снимались Маяковский и Лиля Брик, сохранилось только несколько метров плёнки, отбракованной в процессе монтажа.

Вся его жизнь была попыткой «сделать жизнь». Он делал всё своими руками, осмысленно – и жизнь, и стихи. Он открывал душу современникам, как открыта его душа и сегодня нам, его читателям из будущего.

Вопросы и задания

1. ■ Что в биографии Маяковского вас заинтересовало, что потрясло вас больше всего? Можно ли назвать поэта цельной личностью?
2. ■ Как на жизнь Маяковского повлияли политические события, произошедшие в его стране?
3. ■ Чем Маяковского привлекал футуризм? Благодаря чему его творчество вышло за рамки футуризма?
4. ■ Расскажите о новаторстве Маяковского-поэта. Чем интересны образы его стихотворений? Зачем Маяковский писал стихи «лесенкой»?
5. ■ К кому обращены стихотворения «Нате!», «А вы могли бы?» и почему они так называются?
6. ■ Объясните названия стихотворений «Скрипка и немножко нервно», «Мама и убитый немцами вечер». Есть ли у них сюжет? Можно ли считать их сюжетной лирикой?
7. ■ Каковы основные мотивы и темы лирики Маяковского? Проанализируйте понравившееся вам стихотворение по такой схеме: тема, тропы и образы, особенности стихосложения. Объясните, почему оно вам понравилось.
8. ■ Какое место в жизни и стихотворениях Маяковского занимала любовь? Проведите исследовательскую работу и из нескольких (немногих или многих) стихотворений Маяковского выпишите определение любви. Объедините ваши усилия и создайте коллективное сочинение по творчеству Маяковского «Любовь – это...»
9. ■ Всё то же самое проделайте с понятием «душа» в творчестве Маяковского.
10. ■ Расскажите о тоническом стихосложении. Почему для своих стихотворений Маяковский выбирал дольник и акцентный стих?
11. ■ Выучите одно из понравившихся стихотворений Маяковского наизусть.

Кроме таких течений модернизма, как символизм, акмеизм и футуризм, существовали и другие, не получившие столь широкого распространения. Накануне Первой мировой войны в английской и американской поэзии возникло течение **имажизм** (от слова *image* – образ). Его последователи культивировали «освобождённый образ», существующий сам по себе, «образ ради образа». Тема была для них несущественна, во главу угла ставилась предметность, конкретность, ясность и чистота языка, отражённые в образе.

В русской литературе тоже возникло течение последователей имажизма. Представители его были люди простые, часто выходцы из крестьянской среды. Английского языка они не знали, и слово *имажизм* показалось им слишком коротким. Ничтоже сумняшеся они создали новое слово – *имажинизм*. Самым ярким представителем этого течения стал **Сергей Александрович Есенин** (1895–1925).

Сергей Есенин родился в крестьянской семье, в селе Константинове Рязанской губернии. С двух лет он воспитывался дедом и бабушкой (родителями его матери). Вот как он описывает своё детство:

Среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в царапинах. За озорство меня ругала только одна бабка, а дедушка иногда сам подзадоривал на кулачную... Бабушка любила меня из всей мочи, и нежности её не было границ.

Такое воспитание впоследствии сформировало образ Есенина-поэта: хулигана и проникновенного лирика одновременно.

Красота окружавшей природы и свободная жизнь крестьянского мальчишки сделали из Есенина поэта и стали основой любви к природе, родным просторам:

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
в зеленях твоих стозвонных.

По сути, вся поэзия Есенина, ранняя и поздняя, есть пример не только широкого, но и глубокого использования традиций и элементов устного народного творчества. С этим, в свою очередь, связано и частое присутствие диалектных слов:



С. Есенин



Село Константиново. Дом, в котором родился С. Есенин

Сторона ль моя, сторонка,
Горевая полоса.
Только лес, да посолонка,
Да заречная коса...

Чахнет старая церквушка,
В облака закинув крест.
И забольная кукушка
Не летит с печальных мест.

По тебе ль, моей сторонке.
В половодье каждый год
С подожочка и котомки
Богомольный льётся пот.

Лица пыльны, загорелы,
Веки выглядала даль.
И впилаась в худое тело
Спаса кроткого печаль.

Обязательной и важной частью родного края для Есенина были народные традиции, праздники и будни. Для него Русь была живая именно потому, что населяют её люди, живущие чем-то истинным, настоящим:

Но люблю тебя, родина кроткая!
А за что – разгадать не могу.
Весела твоя радость короткая
С громкой песней весной на лугу.

Я люблю над покосной стоянкою
Слушать вечером гул комаров.
А как гаркнут ребята с тальянкою,
Выйдут девки плясать у костров.

Загорятся, как чёрна смородина,
Угли-очи в подковах бровей.
Ой ты, Русь моя, милая родина,
Сладкий отдых в шелку купырей.

Все три составляющие любви к родине – природа, люди, живущие среди её просторов, и их Бог – синтезированы в стихотворении «*Гой ты, Русь моя родная*». Это и «*хаты – в ризах образа*», и синь, и поля, и Спас, пахнущий яблоком и мёдом, и весёлый пляс, и девичий смех. Всё это для девятнадцатилетнего поэта – счастье:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

Крестьянская изба – основа мироздания Сергея Есенина. В книге «Ключи Марии» поэт писал:

Изба простолюдина – это символ понятий и отношений к миру, выработанный ещё до него его отцами и предками, которые неосознанным и далёким мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. От избы концентрически расходятся двор, окружённый плетнём, деревня, околица, лес, перелесок, топи и болота и – синь, которая «сосёт глаза».

Стихи Есенин начал писать рано. Первые его стихотворения, включаемые в сборники, датируются 1910 годом. Не принадлежа ни к каким течениям и не зная никаких теорий, пятнадцатилетний поэт создавал образы, которые задним числом будут объявлены имажинистскими:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленёночек маленький матке
Зелёное вымя сосёт.

Впоследствии Есенин писал в автобиографии:

В 1919 году я с рядом товарищей опубликовал манифест имажинизма. Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом.

В 1912 году Есенин уехал в Москву, где работал с отцом в мясной лавке, потом в книгоиздательстве, типографии. Всё это время он пишет стихи. В возрасте 15–18 лет им было написано более 60 стихотворений и поэм. Это не подражательные или ученические, а самобытные стихи, лучшие образцы русской поэзии, врезающиеся в память с детства: *«Поёт зима, аукает...»*, *«Берёза»*, *«Сыплет черёмуха снегом...»*. С 1914 года некоторые стихотворения поэта появляются в печати, но он не удовлетворяется этим фактом: *«Восемнадцать лет я был удивлён, разослав свои стихи по журналам, тем, что их не печатают, и поехал в Петербург»*.

Явившись к Блоку, он поразил его своим обликом: крестьянский парень с золотыми вьющимися волосами, одетый в кумачовую крестьянскую рубаху и с гармошкой в руках. А сам Есенин пишет в автобиографии: *«Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз видел живого поэта»*.

Стихотворения показали Блоку *«свежими, чистыми, голосистыми и многословными»*. С лёгкой руки Блока Есенин был назван *«талантливым крестьянским поэтом-самородком»*. Его познакомили с издателями и другими крестьянскими поэтами: Николаем Клюевым, Сергеем Клычковым. Есенин вошёл в группу «крестьянских» поэтов «Краса».

В 1916 году вышла из печати первая книга С. Есенина «Радуница». Он стал очень популярным, его приглашали на поэтические вечера и в литературные салоны. Горький писал о Есенине: *«Город встретил его с тем восхищением, как обжора встречает землянику в январе»*.

Образы стихотворений имажиниста Есенина и впрямь были очень свежие и необычные. В стихотворении *«О красном вечере задумалась дорога...»* олицетворения делают живым обычный вечер с привычным пейзажем; образы стихотворения делают необычным обыденное и привычное:

Изба-старуха челюстью порога
Жуёт пахучий мякиш тишины...

Обняв трубу, сверкает по повети
Зола зелёная из розовой печи.
Кого-то нет, и тонкогубый ветер
О ком-то шепчет, сгинувшем в ночи...

Это стихотворение очень яркое, красочное, наполненное цветом: красный вечер, синь стекла, желтоволосый отрок, зола зелёная, розовая печь, золото травы, дорога белая. Стихотворение наполнено тихими вечерними звуками: ветер шепчет, кто-то вздыхает, солома охает. Все эти



С. Жуковский. Старая усадьба

зрительные и слуховые образы и тропы, переполняющие стихотворение, оставляют яркое, незабываемое впечатление.

Постепенно за Есениным закрепилась слава скандального поэта, хулигана и бездельника, но очень талантливого. Между тем за свою короткую тридцатилетнюю жизнь Есенин написал множество стихов и несколько поэм, большая часть его произведений была издана при жизни. Как-то один знакомый заметил Есенину: *«Вечно ты шатаешься, Сергей. Когда же ты пишешь?»* И получил ответ: *«Всегда»*.

Есенин с имиджем хулигана не спорил. Наоборот, всячески поддерживал его в стихах:

Плюйся, ветер, охапками листьев,
Я такой же, как ты, хулиган.

Стихотворение *«Исповедь хулигана»* написано в стилистике стихотворений Маяковского, вообще-то не свойственной Есенину, – дольником:

Сие есть самая великая исповедь,
Которой исповедуется хулиган.

Лирический герой этого стихотворения с лёгкостью переносит брань, зависть и насмешки окружающих, потому что у него есть те, кто любят его без всяких условий:

Как хорошо тогда мне вспоминать
Заросший пруд и тихий звон ольхи,
Что где-то у меня живут отец и мать,
Которым наплевать на все мои стихи,
Которым дорог я, как поле и как плоть,
Как дождик, что весной взрыхляет зелень.
Они бы вилами пришли вас заколоть,
За каждый крик ваш, брошенный в меня.

Отношение Сергея Есенина к родителям, и особенно к бабушке и матери, было самым нежным:

Ты жива ещё, моя старушка?	Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Жив и я. Привет тебе, привет!	Загрустила шибко обо мне,
Пусть струится над твоей избушкой	Что ты часто ходишь на дорогу
Тот вечерний несказанный свет.	В старомодном ветхом шубуне.

Стихотворение *«Письмо матери»* проникнуто таким глубоким лиризмом и нежностью, что стало романсом, как и многие стихотворения Есенина. Лирический герой в поэтической форме высказывает те мысли и чувства к матери, которые живут в душе даже самого сухого человека:

Я по-прежнему такой же нежный	И молиться не учи. Не надо!
И мечтаю только лишь о том,	К старому возврата больше нет.
Чтоб скорее от тоски мятежной	Ты одна мне помощь и отрада,
Воротиться в низенький наш дом...	Ты одна мне несказанный свет.

«Письмо матери» автобиографично, как многие стихотворения Есенина. Поэт никогда не стыдился своего крестьянского происхождения. Его поездки на родину были самыми счастливыми эпизодами его короткой жизни. В стихотворении 1917 года 22-летний Есенин пишет, обращаясь к матери:



Одно из самых известных стихотворений Сергея Есенина – «Письмо матери» – первым стало всенародно любимым романсом. Оно произвело сильное впечатление и на молодого композитора В.Н. Липатова, который написал к нему проникновенную музыку всего за один день. Романс «Письмо матери» стал народным. Позже Липатов написал музыку к стихотворению Есенина «Клён ты мой опавший...».

Более пятнадцати стихотворений Сергея Есенина стали романсами благодаря Г.Ф. Пономаренко. Среди них наиболее известны «Отговорила роща золотая...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Пускай ты выпита другим...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Выткался на озере алый свет зари...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», «Заметался пожар голубой...». С этими и многими другими романсами выступали как эстрадные, так и оперные певцы. Народный артист СССР Юрий Гуляев не только пел, но и сам положил на музыку стихотворения Есенина «Над окошком месяца...» и «Дорогая, сядем рядом...».

Песни на стихи Есенина «Цветы мне говорят – прощай...», «Черемуха душистая», «Вот оно – глупое счастье...» написал композитор А. Карелин, «Ты меня не любишь, не жалеешь...» – А. Лепин, «Последнее письмо» – А. Вертинский, «Я зажжёг свой костёр...» – Ю. Эрикона, «Я московский озорной гуляка...» и «Забава» – С. Сарычев. Выдающимся явлением стала вокальная есениана Г. Свиридова: «У меня отец – крестьянин», «Светлый гость», кантаты «Деревянная Русь», «Отчалившая Русь».

Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт.

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

В стихотворении «Письмо матери» повзрослевший лирический герой жаждет совсем другого:

Не буди того, что отмечталось,
Не волнуй того, что не сбылось, –
Слишком раннюю утрату и усталость
Испытать мне в жизни привелось.

Как и жизнь многих современников, жизнь Есенина была наполнена событиями. Как и всё его поколение, поэт пережил смену эпох, смену идеалов и смерть того самого старого мира, наполненного патриархальными крестьянами и церквями, который он воспевал. Неудивительно, что к 26 годам он был утомлён и чувствовал себя стариком. Об этом стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...». Если не знать, в каком возрасте оно написано, можно подумать, что его автор – пожилой человек:

Увядая золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Молодой человек говорит о сердце, тронутым холодком, об утраченной свежести, «буйстве глаз и половодье чувств». Кульминация этого лирического рассуждения – сомнение в том, была ли молодость:



В. Дубовской. Радуга

Я теперь скупее стал в желаньях.
Жизнь моя? Иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Вся короткая жизнь Есенина действительно похожа на единый порыв, скачку на коне. Автобиографию он заканчивает так: «*Что касается остальных моих автобиографических сведений, – они в моих стихах*». По его стихотворениям можно проследить отдельные события детства и взрослой жизни, чувства: любовь к матери, родине и, конечно, к женщине.

Сергей Есенин был необычайно привлекателен и пользовался успехом у слабого пола. В стихотворении «*Не бродить, не мять в кустах багряных...*» возлюбленная лирического героя – крестьянская женщина. Все приметы и черты когда-то любимой в

стихотворении переданы с помощью сравнений и метафор, и даже угадываемое чувство – метафора пробуждения:



М. Фаршчиан. Иллюстрация к циклу С. Есенина «Персидские мотивы»

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеде и не искать следа.

Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

С алым соком ягоды на коже
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Но даже совершенная красота не нужна лирическому герою, который больше не любит:

Зёрна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,
Но остался в складках смятой шали
Запах мёда от невинных рук.

В 1924 году Сергей Есенин побывал в Грузии и Азербайджане. Стихотворения, написанные под впечатлением этого путешествия, Есенин объединил в цикл «*Персидские мотивы*». В Иране поэт не был, зато живо интересовался искусством лириков Востока и считал родину Саади, Омара Хайяма и Фир-

доуси неким поэтическим центром земли. По словам последней жены Есенина, С. Толстой, он считал, что «Персидские мотивы» – это лучшее, что было им написано. Центральный мотив этого цикла – любовь к прекрас-

ной персиянке. В стихотворении «*Шаганэ ты моя, Шаганэ...*», посвящённом реально существующей личности, учительнице литературы из Баку, лирический герой не описывает внешность девушки. Несмотря на то что стихотворение посвящено Шаганэ, лирический герой рассуждает в основном о родине. Он сравнивает луну Рязани и Ширази в пользу первой, рассказывает возлюбленной о золотых полях родины, сравнивает Шаганэ с возлюбленной, оставшейся на родине. И это сравнение не в пользу Шаганэ лишь только потому, что родина лучше всего чужого:

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Там, на севере, девушка тоже,
На тебя она страшно похожа,
Может, думает обо мне...
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Это стихотворение имеет традиционную восточную форму: каждая следующая по счёту строфа начинается со следующей по счёту строки первой строфы. Бесконечные повторы делают повествование особенно неторопливым и напевным.

В стихотворении «*Собаке Качалова*», которое посвящено овчарке актёра, известного своими ролями в Художественном театре (в частности, именно он играл Ваську Пепла в премьерном спектакле «На дне»), тоже упоминается возлюбленная поэта. Это уже не крестьянская девушка и не персидская красавица, а женщина круга Сергея Есенина. Потому и отношения с ней более сложные: она «*всех безмолвней и грустней*», как блоковская Незнакомка. Лирический герой хочет надеяться на встречу с ней, но опасается, что не сможет объясниться, поэтому перепоручает объяснение собаке:

Она придёт, даю тебе поруку.
И без меня, в её уставясь взгляд,
Ты за меня лизни ей нежно руку
За всё, в чём был и не был виноват.

Это стихотворение о сложном внутреннем мире лирического героя, который он открывает собаке как самому сочувствующему существу:

Пожалуйста, голубчик, не лижись.
Пойми со мной хоть самое простое.
Ведь ты не знаешь, что такое жизнь,
Не знаешь ты, что жить на свете стоит.

Образ внешне холодной, не прощающей хулиганских выходок женщины есть во многих стихотворениях Есенина. Такова героиня поэмы «*Анна Снегина*», не принимающая любовь беспутного лирического героя, такова и героиня стихотворения «*Письмо к женщине*», откуда взяты строки, ставшие названием главы.

С расстояния в век нам, читателям, хорошо видно, что революция 1917 года не сделала людей счастливее. Те же, кто должен был как-то выживать, обретя новую советскую родину, по-разному приспособлялись к «вихрю событий». Одни просто умерли, как Блок, других убили, как Гумилёва, Есенин же совершенно искренне хотел принять то новое и прогрессивное, что пришло на смену «Руси уходящей», крестьянской. В автобиографии он писал: «*В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал всё по-своему, с крестьянским уклоном*». Но ре-

волюция прошла – необходимо было полюбить новую родину, потому что не любить родину поэт не мог:

Мне теперь по душе иное...
И в чахоточном свете луны
Через каменное и стальное
Вижу мощь я родной стороны.

Полевая Россия! Довольно
Волочиться сохой по полям!
Нищету твою видеть больно
И берёзам и тополям.

Я не знаю, что будет со мною...
Может, в новую жизнь не гожусь,
Но и всё же хочу я стальною
Видеть бедную, нищую Русь,

писал он в стихотворении *«Неуютная жидкая лунность...»*.

Поэта в советской России возмущали явления социальной несправедливости, как в досоветские времена его возмущала тяжёлая и безысходная жизнь крестьян. В стихотворении 1924 года *«Русь бесприютная»* (первоначальное название *«Русь беспризорная»*) лирический герой противопоставляет сытых и довольных взрослых и голодных беспризорных мальчишек.



С. Есенин. 1925 г.

Только открытое сердце, к которому поэт в одном из стихотворений взывает: *«Глупое сердце, не бейся»*, – могло болеть обо всём, что происходило вокруг. И только такой открытый сердцем человек мог сказать в последний год своей жизни:

Но и всё ж, теснимый и гонимый,
Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за всё благодарю.

«Пусть вся жизнь моя за песню продана», – восклицает лирический герой Есенина. Для него главное предназначение на земле – быть поэтом:

Быть поэтом – это значит то же,
Если правды жизни не нарушить.
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

Маяковский ценил эту способность Есенина вкладывать в поэзию всю душу: *«Вопрос о Есенине – это вопрос о форме, вопрос о подходе к деланию стиха, так чтобы он внедрялся в тот участок мозга, куда иным путём не влезешь, а только поэзией»*.

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите о детстве Сергея Есенина. Как оно повлияло на его творчество и как отразилось в нём? Можно ли по стихотворениям Есенина догадаться о его крестьянском происхождении?
2. ■ Что для Есенина означало любить родину? Выпишите из разных стихотворений цитаты о любви к родине. Почему в разных стихотворениях Есенин пишет о любви к родине по-разному?
3. ■ Сравните стихотворение Есенина *«Исповедь хулигана»* со стихотворением Маяковского *«Нате!»*. Чем они похожи? Какая отрада и надежда есть у лирического героя Есенина, но нет у лирического героя Маяковского?

4. ■ В стихотворении «Письмо матери» есть автобиографические мотивы. Какие именно? Почему они не мешают провозглашению общечеловеческих ценностей?

5. ■ Найдите в стихотворениях Есенина, о которых не упоминалось в этом разделе, мотивы любви к родине, любви к матери, мотив бренности бытия.

6. ■ Каковы лирические героини любовной лирики Есенина? Почему они такие разные?

7. ■ Как отношение Есенина к животным и вообще ко всему живому отразилось в его стихах? Приведите примеры.

8. ■ Как изменился для поэта образ родины после 1917 г.? Стал ли он её любить меньше?

9. ■ Как вы поняли высказывание Маяковского, которым заканчивается глава?

10. ■ Рассмотрите репродукции картин «Старая усадьба» С. Жуковского (с. 195) и «Радуга» В. Дубовского (с. 198). Поработайте в группах: подберите цитаты из прочитанных вами стихотворений поэта и, используя их, устно составьте поэтическое описание одной из картин (по выбору).

Глава семнадцатая

Чёрный человек и конец Серебряного века

Как и многие поэты, Есенин то ли предвидел, то ли напроорочил свою раннюю гибель, например, в стихотворении, которое начинается так:

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать.
Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать.

Сергей Есенин покончил с собой в 30 лет в гостинице «Англетер» в Ленинграде. За день до смерти он написал кровью своё последнее далеко не лучшее стихотворение, объяснив друзьям, что в номере не оказалось чернил, поэтому пришлось писать кровью. Тот, кому было предназначено стихотворение, сунул его в карман и забыл о нём, вспомнив только после смерти поэта. Даже этот эпизод показывает, насколько пренебрежительно относилось к поэту его ближайшее окружение, не осознающее, что главное в нём – то, что он великий поэт.

Зато истинную ценность Есенина понимал его постоянный оппонент Владимир Маяковский. На смерть Есенина он написал стихотворение «Сергею Есенину». В нём поэт обращается к поэту как к равному и как к живому:

Прекратите! Бросьте! Вы в своём уме ли?
Дать, чтоб щёки заливал смертельный мел.
Вы ж такое загибать умели,
Что никто другой на свете не умел!

В стихотворении есть перепев последних строк последнего стихотворения Есенина: «*В этой жизни умирать не ново, но и жить, конечно, не новей*». А Маяковский возражает ему с горечью:

В этой жизни умереть не трудно,
Сделать жизнь – значительно трудней.

Одно из последних произведений Есенина – поэма «Чёрный человек», написанная за месяц до смерти. В автобиографии 1925 года Есенин говорил о своём увлечении Пушкиным: «*В смысле формального развития теперь меня тянет всё больше к Пушкину*». Поэма «Чёрный человек» отсылает читателя к пушкинскому образу из «Моцарта и Сальери»:

Мне день и ночь покоя не даёт
Мой чёрный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Моцарт почувствовал зло, исходящее от Сальери, и зло вообще, обращённое на каждого творца, для которого цель жизни – творчество. То же самое чувствует лирический герой поэмы Есенина. Он не соглашается с упрёками чёрного человека и прогоняет его ударом трости:

«Чёрный человек!	...Месяц умер,
Ты прескверный гость.	Синеет в окошке рассвет.
Эта слава давно	Ах ты, ночь!
Про тебя разносится».	Что ты, ночь, наковеркала?
Я взбешен, разъярён.	Я в цилиндре стою.
И летит моя трость	Никого со мной нет.
Прямо к морде его,	Я один...
В переносицу...	И разбитое зеркало...

Так поэтический образ провозгласил конец эпохи раннего модернизма и наступление эпохи авангардизма, о которой речь пойдёт в следующем разделе. Зеркало, которое отражало действительность (реализм) или не отражало её (романтизм), или отражало внутренний мир – «чёрного человека» (модернизм), наконец разбито. Отсюда трагические ощущения поэтов, переживших Серебряный век, но, по сути, остающихся поэтами прежней эпохи. Смерть молодых поэтов в 20–40-е годы – это смерть людей, которые скорее чувствуют, чем осознают, что действительность настолько ужасна, что и видеть её не стоит, и познать невозможно.

С окончанием Серебряного века русской поэзии наступили иные времена. Всё меньше можно было говорить что хочешь и всё больше – что нужно. В литературе господствовал социалистический реализм – течение, которое призвано было изображать советского человека положительным и советскую действительность хорошей. Совершенно невозможно сделать это в хороших стихах, потому что внутренний мир любого человека, советского и несоветского, – это внутренний мир Человека. Потому стихотворения всех времён и народов понятны во все времена и всем народам. Те поэты, кто пережил Серебряный век, всю жизнь оставались самими собой. Только такие поэты (Ахматова, Пастернак) интересны и любимы сегодня, когда социалистическая эпоха закончилась. Но всё-таки большинство поэтов, начавших творить на рубеже веков, не смогли оставаться поэтами советского времени. Такие уходили из жизни по непонятным причинам (Блок), добровольно (Есенин, Маяковский) или «с помощью» советского режима (Гумилёв, Мандельштам), или эмигрировали (Бунин – навсегда, Куприн, Цветаева – на определённое время).

В одном из стихотворений 1930 года, написанных в Савойе, Цветаева описывает воображаемую встречу на том свете Маяковского и Есенина.

Стихотворение создано на смерть Маяковского, которую Цветаева пережила так же тяжело, как в своё время – смерть Есенина:

И не жалость – мало жил,
И не горечь – мало дал, –
Много жил – кто в наши жил
Дни, всё дал – кто песню дал.

Курсив в этом стихотворении автора. Он показывает, что Цветаева осознавала, что *таких* дней ещё не было в жизни поэтов других эпох. Поэтому в стихотворении на смерть Маяковского поэты на том свете вспоминают судьбы других трагически ушедших поэтов – Блока и Гумилёва. И такая тоска одолевает поэтов на том свете, такая безнадежность, что они готовы снова наложить на себя руки, «*хоть рук-то и нету*».

Ощущение трагичности и безнадежности всю жизнь преследовало Марину Цветаеву. Никогда и никто не смог отнести её ни к какому модернистскому течению, и сама себя она ни к какому течению не относилась. Её стихи самобытны, наполнены живыми яркими образами и фольклорными мотивами. Сама Цветаева очень не любила, когда её называли поэтессой, и называла себя поэтом. В одном из стихотворений она сказала о себе: «*Одна – из всех – за всех – противу всех!*»

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) родилась в Москве. Её родители были людьми незаурядными. Отец происходил из бедной семьи сельского священника и до двенадцати лет сапог не видел. Он сам пробился в жизни, стал филологом и искусствоведом, профессором Московского университета, директором Румянцевского музея и основателем Музея изящных искусств (ныне музей имени Пушкина).

Атмосфера в семье была самая благоприятная для развития талантов девочки, так что Марина начала писать стихи ещё в 6 лет. В 21-летнем возрасте она посвятила стихотворение собственным стихам:

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 фимиам¹,
Моим стихам о юности и смерти
– Нечитанным стихам! –

Разбросанным в пыли по магазинам,
(Где их никто не брал и не берёт!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд.



М.И. Цветаева

Здесь Цветаева, которая уже сказала своё слово в литературе (сборник «*Волшебный фонарь*», «*Из двух книг*»), при помощи метафор и сравнений определяет и характерные особенности своих стихов, так не похожих на стихи символистов (*святилище, где сон и фимиам*), и их дальнейшую судьбу. В период нового открытия поэтов Серебряного века в конце

¹ *Фимиам* – (древнегреч. θύμα, от θυμίαω – жгу, курю, аналогично церк. ладан (левона) – ароматическая смола, благовоние; вещества, сжигаемые при богослужениях.



Москва.
Музей им. А.С. Пушкина

XX века стихотворения Цветаевой стали очень популярными именно благодаря своей непохожести на все другие стихи, яркой образности и метафоричности.

Стихотворение «*Домики старой Москвы*» актуально и сто лет спустя. Цветаева проследживает ход времени, смену эпох и вытеснение старого новым, на её взгляд, худшим:

Слава прабабушек томных,
Домики старой Москвы,
Из переулочков скромных
Всё исчезаете вы...

Домики с знаком породы,
С видом её сторожей,
Вас заменили уроды, –
Грузные, в шесть этажей.

Уродами Цветаева называет дома эпохи модерна, которые следующие поколения воспринимали как красавцев, ведь им на смену шли времянки-«хрущёвки». В этом стихотворении поэт обращается к своему излюбленному приёму – олицетворению. На этом тропе строятся целые стихотворения, в которых дома, города или пространства воспринимаются как живые.

Мать Марины Цветаевой происходила из немецко-польской семьи. Бабушка-полька была известная гордячка, как раз принадлежавшая к породе старушек, живших в домиках, описанных в «*Домиках старой Москвы*»:

Где потолки расписные,
До потолков зеркала?

Великолепные морды
На вековых воротах,

Где клавесина аккорды,
Тёмные шторы в цветах,

Кудри, склонённые к пальцам,
Взгляды портретов в упор...

Такую гордую московскую польскую панну изобразила Цветаева в стихотворении «*Бабушке*». Глядя на старинный портрет, лирическая героиня видит «юную бабушку»:

Руки, которые в залах дворца,
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица
Локоны в виде спирали.

Тёмный, прямой и взыскательный взгляд,
Взгляд, к обороне готовый.
Юные женщины так не глядят.
Юная бабушка, кто Вы?

Стихотворение построено на **оксюмороне** – совмещении несовместимых понятий. Бабушка не может быть юной, потому что она перестаёт быть юной, когда становится бабушкой. Но она может быть юной на портрете. Так Цветаева преодолевает время.

В каждом стихотворении Цветаевой – её нелёгкая судьба, её сложный характер – «*жестокый мятеж*». О литературном споре она сказала: «*Это дело специалистов поэзии. Моя же специальность – Жизнь*». Стихи – это её жизнь, и вся жизнь её – в стихах. Даже о своей смерти, как и многие поэты, она писала стихи. Но себя после смерти она наделяла способностью говорить... через стихи. Стихотворение «*Идешь, на меня похожий...*», посвящено случайному прохожему, идущему мимо могилы Цветаевой. В нём она даёт самохарактеристику:

Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

Лирическая героиня видит происходящее на земле:

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...

Она может влиять на настоящее и после смерти («голос из-под земли»).

Мотив смерти, столь популярный у символистов, мог повлиять на раннее творчество Цветаевой, но её лирическая героиня слишком жива для смерти: *«Меня, такой живой и настоящей, на ласковой земле!»* Стихотворение *«Знаю, умру на заре...»*, на первый взгляд, написано о смерти и даже с желанием этой смерти. Но в смерти лирическую героиню интересует прекрасный мир, утренняя и вечерняя заря, потому что поэт умеет видеть красоту во всём:

Нежной рукой отведа нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.
Прорезь зари – и ответной улыбки прорез...
– Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

Это стихотворение написано в тяжёлом и голодном 1920 году. Цветаева вспоминала то время как время суровых испытаний. Мешок гнилой картошки, которую милостиво позволили набрать на складе, ела вся семья, даже младшая дочь Ира. В 1920 году Цветаева потеряла младшую дочь, которую отдала в приют, чтобы та не умерла с голоду. Но девочка умерла от тифа. Старшая, Ариадна, оставалась с матерью и голодала. Какое-то время совершенно обнищавшая гордячка Цветаева работала в ресторане посудомойкой, так что разрешение выехать за границу к мужу Сергею Эфрону в 1922 году восприняла как избавление. Даже смерть младшей дочери нашла отражение в стихотворении, как находили отражение в её творчестве все жизненные события. Но реальные события были только толчком к творческой фантазии. В 1916 году Марина Цветаева написала стихотворение о Блоке, который умер только через 5 лет:

Думали – человек,
И умереть заставили.

Поэтому не обязательно искать прототипы отдельных героев стихотворений Цветаевой или соответствия реальным событиям. Её стихи – исповедь души со всеми её переживаниями и фантазиями.

Стихотворения из цикла *«Подруга»* (1915) стали романсами благодаря общечеловеческому, близкому каждому читателю. Стихотворение *«Хочу у зеркала, где муть...»* раскрывает ощущение лирической героини, расстающейся с возлюбленным. Её чувства двойственны: с одной стороны, она волнуется о его судьбе, даже природа грустит с ней:

Вы – в дыме поезда... Поля
В вечерней жалобе.

С другой стороны, как часто бывает у влюблённых, лирическая героиня чем-то обижена на возлюбленного. Это можно понять из странного выражения *«благословляю Вас на все четыре стороны»*, в котором сочетается благословение в дорогу и недоброе пожелание идти на все четыре стороны. Это снова оксюморон – сочетание несочетаемого.



М. Цветаева и С. Эфрон

Стихотворный цикл «*Психея*» назван по имени возлюбленной Амура. В древнегреческой мифологии так называлась душа, которая изображалась в образе нежной юной девушки. Для Цветаевой это имя близко к понятию Муза, вдохновительница творчества.

Психея в стихотворении – это и богиня, вернувшаяся к возлюбленному на небеса, и символ вдохновения самого поэта, неизменно к нему возвращающегося:

Я – страсть твоя, воскресный отдых твой,
Твой день седьмой, твоё седьмое небо.

Поэт, как мифологическая Психея, утрачивает красоту одежд, но у него остаются крылья. Крылья помогают ему достичь источника вдохновения:

Одень меня в своё великолепье,
Помилуй и спаси.

Цикл 1921 года «*Разлука*» косвенно связан с семейными обстоятельствами Марины Цветаевой. Её муж в годы Первой мировой войны был офицером. В годы гражданской войны оказался в эмиграции в Чехии. Цветаева попросила известного писателя И. Эренбурга разыскать мужа. Это и стало толчком к написанию цикла:

Меж нами не вёрсты
Земные – разлуки
Небесные реки, лазурные земли.
Где друг мой навеки уже –
Неотъемлем.

Здесь же – обращение к ребёнку, с которым предстоит пережить разлуку. Это стихотворение написано акцентным стихом, который так любила и так часто использовала Цветаева:

Не крадущимся перешибленным зверем,
Нет, каменной глыбою
Выйду из двери –
Из жизни. – О чём же
Слезам течь,
Раз – камень с твоих
Плеч!

Для Цветаевой в стихотворении главное – ритмический рисунок. Как и Маяковский, она добивалась определённого эстетического ощущения от ритмической правильности или неправильности стиха.

Разлука для лирической героини – и разлука с любимым, и разлука с ребёнком, и обращение к Богу с просьбой не разлучать с любимым, и осознание того, что разлука в жизни неизбежна.

Так или иначе, дело было сделано – семья оказалась за пределами родины.

Я на красной Руси
Зажилась – вознеси!

Этой молитвой заканчивала Цветаева одно из стихотворений цикла «*Лебединый стан*».

В 1925 году Цветаева с семьёй переехала в Париж, а в 1939 году вернулась на родину. В 1939 году в письме к наркому внутренних дел Л. Берии Цветаева писала так о своих занятиях во Франции:

В 1936 г. я всю зиму переводила для французского революционного хора русские революционные песни, старые и новые, между ними – Похоронный марш («Вы жертвою пали в борьбе роковой»), а из советских – песню из «Веселых ребят», «Полюшко – широко поле» и многие другие. Мои песни – пелись.

Уезжая в 1939 г. в СССР, Цветаева ехала заниматься именно переводами. А.А. Фадеев, руководитель Союза писателей СССР, писал ей 17 января 1940 г.: «*При Вашей квалификации Вы сможете много зарабатывать одними переводами – по линии издательств и журналов. В отношении работы Союз писателей Вам поможет*». В начале февраля 1940 г. она пишет в Гослитиздат письмо по поводу переводов из грузинского поэта В. Пшавела: «*...на 330 сделанных строк – уже целая громадная черновая тетрадь, могу показать*». Так работала Марина Цветаева.

М. Белкина в книге о последних двух годах жизни Цветаевой сухо и страшно пишет:

Уже с декабря 1939 года переводы для нее становятся хлебом насущным – это единственный источник существования. Выбирать не приходится, она переводит подряд всё, что ей предлагают, не зная языка, по тупым, безграмотным подстрочникам, стихи зачастую несуществующих поэтов, которые внушают ей свою бездарность.

Но она переводила и Лорку, и Бодлера. Иногда такой перевод могла сделать только Цветаева. В 1940 году она перевела «с немецкого на французский большую поэму Бехера». При переводе Бодлера («Цветы зла», «Плавание») Цветаева делает 12 вариантов, добиваясь того единственного, который нам привычен, о котором она писала дочери в лагерь: «*Мой лучший перевод – “Плавание” – Бодлера, потому что подлинник – лучший*». Не все её переводы сохранились: в дневнике есть упоминание о переводах из Байрона и Мицкевича (знать бы – на какой язык!), а где они? Цветаева писала в дневнике: «*После белорусских евреев, кажется, будут балты. Своего не пишу – некогда, много работы по дому*». Белкина пишет: «*Война застала Марину Ивановну за переводом из Гарсиа Лорки*». Но есть ещё более поздний документ: по дороге в Елабугу в эвакуацию, в Казани, Цветаева опустила письмо, адресованное Татарскому отделению Союза писателей: «*Вам пишет писательница-переводчица Марина Цветаева. Надеюсь, что смогу быть очень полезной, как поэтическая переводчица*».

А ведь во Франции, в эмиграции, Цветаева так мечтала о возвращении! Стихотворения этого периода – о любви к России:

Ты! Сей руки своей лишусь,
Хоть двух! Губами подпишусь
На плахе: распрь моих земля –
Гордыня, родина моя!

Если бы семья могла знать, к чему приведёт возвращение! Муж Цветаевой был расстрелян по возвращении на родину, куда он так стремился, дочь Ариадна была в лагере, сын погиб на войне в 1944 году. И сама поэтесса трагически погибла в августе 1941 года в эвакуации в Елабуге: от голода, отчаяния, безысходности покончила с собой.

В цикле «*Стихи к сыну*» (1932) лирическая героиня даёт своему маленькому сыну наставление вернуться в Россию. При этом она понимает всю необъяснимость такого поступка:

Ни к городу и ни к селу –
Езжай, мой сын, в свою страну, –
В край – всем краям наоборот!
Куда *назад* идти – *вперёд*...

Новая страна, в отличие от Руси прадедов, представляется поэту совершенно чужой, как чёрный человек лирическому герою Есенина и пушкинскому Моцарту:

Езжай, мой сын, домой – вперёд –
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!

О том, как можно в художественной литературе описать это новое чуждое пространство со странным течением времени (*куда назад идти – вперёд*) – поговорим в дальнейшем.

Вопросы и задания

1. ■ Почему Серебряный век русской поэзии прекратил своё существование? Как вы определите, когда он закончился?
2. ■ Что символизирует чёрный человек в поэме Есенина? В маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина? Как приход чёрного человека к лирическому герою Есенина предвещал конец Серебряного века?
3. ■ Как вы понимаете слова Цветаевой, характеризующие жизнь и творчество Есенина: «Много жил – кто в *наши* жил Дни, всё дал – кто песню дал». Можно ли этими же словами охарактеризовать жизнь и судьбу самой Цветаевой? Ответ объясните.
4. ■ Можно ли назвать судьбу Марины Цветаевой трагической? А героической? Ответ объясните.
5. ■ Можно ли считать, что сегодня стихотворениям Цветаевой, наконец, «настал свой черёд»? Почему вы так думаете?
6. ■ Проанализируйте понравившиеся вам стихотворения Цветаевой. С помощью каких средств она создаёт художественные образы?
7. ■ Какова лирическая героиня стихотворений Цветаевой? Какие автобиографические сведения вы нашли в её стихах?
8. ■ По какому принципу Цветаева объединяла стихотворения в циклы? Что такое цикл? Проанализируйте понравившийся цикл, найдя связь между всеми его стихотворениями.
9. ■ Какими размерами написаны стихотворения Цветаевой? Чем её стиль отличается от стилей других поэтов Серебряного века?
10. ■ Выберите самое непонятное на ваш взгляд стихотворение Цветаевой. Попробуйте вместе с классом понять его основную мысль. Что вам помогло достичь цели? Почему некоторые стихотворения Цветаевой трудны для понимания?
11. ■ Какие виды предложений чаще всего использует поэт? Почему именно эти?
12. ■ Расскажите о деятельности Цветаевой-переводчицы.
13. ■ Проанализируйте образ родины в стихотворении, посвящённом сыну. Как Цветаева называет свою родину? Как вы понимаете эти метафоры?



Глава первая

**Жизнь
с химерами**

Посетителей парка Гюэль в Барселоне при входе встречает фантазмагорический «Павильон Гауди»: в его стенах скомбинированы камень, цветная мозаика и кованое железо. Работа над небольшим сооружением от проекта до открытия заняла четырнадцать лет (1900–1914).

Испанский инженер и архитектор Антонио Гауди (1852–1926), сын медника, своё самое первое творение соорудил из железа, которое благодаря его пластичности стало любимым материалом художников, работавших в «стиле модерн». Но даже на фоне всеобщего увлечения этим стилем в начале XX столетия изобретательность конструкций Гауди, превращавшего крыши обычных городских многоэтажек в спины драконов, не имеет аналогов в истории архитектуры.

«Воздушные замки», спроектированные Гауди, казалось бы, почти невозможно воплотить в реальном пространстве современного города. Однако барселонцы, гордые своим мастером, хотя и небыстро, но стараются воплотить их все. Так, Собор Святого Семейства, задуманный Гауди ещё в 1883 году, строится по сей день и, согласно официальному плану, будет построен «до конца первой трети XXI века».

В отличие от знаменитого барселонца, не такой знаменитый, но также любимый земляками-киевлянами Владислав Владиславович Городецкий (1863–1930) свои «безумные»



*А. Гауди. Крыша дома Батлю.
Барселона*



В. Городецкий. «Дом с химерами».
Передний фасад



В. Городецкий. «Дом с химерами».
Задний фасад

проекты воплощал быстро и уезжал в Африку на свою любимую охоту. Чтобы выстроить самому себе большой дом и выставить там все свои охотничьи трофеи, Городецкий очень дешево купил землю, которая считалась непригодной для строительства, – косогор в Липках над Николаевской площадью, на которой ещё один «человек модерна» – *Николай Николаевич Соловцов (1857–1902)*, друг юности Чехова и хозяин театра, названного собственной фамилией, в 1898 году выстроил самый большой в Российской империи частный театр «Соловцов» (ныне Национальный академический драматический театр им. И. Франко на площади И. Франко в Киеве).

Когда Городецкий в 1901 году объявил о своём намерении возвести дом на этом косогоре, известный киевский архитектор *А.В. Кобелев* с пафосом воскликнул: *«Только безумцу может прийти в голову такая идея!»* Городецкий предложил пари. Через два года, в 1903, в определённых условиях пари день и час, Городецкий показывал ошеломлённым коллегам свой дом.



Э. Сала. «Поединок орла с пантерой», скульптурная группа перед фасадом «Дома с химерами»

В сторону Николаевской площади смотрел красивыми широкими окнами солидный доходный дом, только на крыше у него «происходило» что-то странное. Когда же заглянули с фасада, с улицы Банковой, то этот самый дом «обернулся» чудной двухэтажной виллой.

Перед ней на отдельном постаменте возвышается гипсовая скульптурная группа «Поединок орла с пантерой».

Въезд во двор охраняют две слоновьих головы. На углу – огромный питон. На крыше среди исполинских жаб сидят напуганные девушки...

Киевские обыватели, на чью буйную фантазию и рассчитывал архитектор, мгновенно окружили дом слухами и легендами, «объясняющими символы» каждой скульптурной группы. Тем не менее, ни одна из этих легенд не имела ничего общего с действительностью, ибо никакого символического значения у скульптур Э. Сала, исполненных по заказу Владислава Городецкого, нет! Ну скучно же жить охотнику с трофеями африканских сафари¹ – вот он и взял к себе в компанию все эти «химеры»... Так и пристало к дому Городецкого название «Дом с химерами».

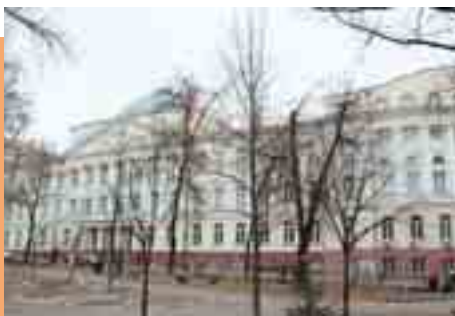
Городецкий так же, как и Гауди, весьма бы изумился, если бы ему сказали, что его *стиль модерн* граничит с качественно новым художественным методом – *модернизмом*. Ведь **модернизм** начала XX столетия и явился **неклассической моделью культуры, воплотившей мировоззренческий, эстетический и художественный переворот в сознании европейцев.**

Классическое искусство, начиная ещё с древнегреческого, подражало действительности, то есть было *миметическим*. А в XX веке «модерным», современным начинает считаться только то искусство, которое не подражает действительности, не вписывается в неё и не приспособляется к ней, а преобразует её на свой собственный вкус. Неважно, что поединок орла с пантерой в живой природе невозможен – зато как страшно и как красиво!..

Модернизм как метод пришёл в искусство надолго и всерьёз. Хотите вернуться к классическому, миметическому искусству? Возвращайтесь! Но это уже будет классика в присутствии модерна – **неоклассика**.

Так, например, Александр Кобелев (тот самый, который проиграл пари Городецкому) упрямо избирал классические формы и сюжеты. Святославов яр (бывший пустырь, где к началу XX в.

сошлись новостройки улиц Святославской, Тимофеевской и Мало-Владимирской – ныне улицы Чапаева, М. Коцюбинского и Гончара) именно он превратил в маленькую «античную» площадь перед им же спроектированным зданием Высших женских курсов. Огромная голова Афины над имитацией классического портика должна была символизировать равное право девушек на образование. Как и «Дом с химерами», фасад с Афиной скрывал целую вселенную, которая начиналась за фасадом. На бывшем пустыре, за крепкой внешней стеной, роились целые блоки то ли аудиторий, то ли комнат общежития – словом, вполне достаточное пространство, где должен был со временем, по замыслу Кобелева и его заказчиков, развернуться целый Университет Святой Ольги. Этот женский университет на Мало-Владимирской должен был конкурировать с Университетом Святого Владимира на Большой Владимирской (знаменитое красное здание архитектора Беретти), куда не принимали девушек...



А.В. Кобелев. Высшие женские курсы в Киеве

¹ *Сафари* – охота в Африке на экзотических животных, крупную дичь.

В 1913 г. будущий Университет Святой Ольги принял первых курсисток Высших женских курсов. А в следующем году началась Первая мировая война. Курсистки пошли в сёстры милосердия, а за фасадом с Афиной расположился военный госпиталь... С начала независимости Украины по сей день тут находится Министерство чрезвычайных ситуаций.

Первая мировая война знаменовала собой переворот не только в судьбах отдельных людей, их семей, домов, городов и даже трёх империй Российской, Османской и Австро-Венгерской, которые исчезли вследствие этой войны с лица земли. Очередной переворот испытало искусство: на почве модернизма вырос *авангардизм*.

Дать определения понятий «*авангардизм*» и «*модернизм*» – дело не из лёгких. И прежде всего потому, что, как мы уже знаем, сами художники, принадлежащие к немиметическим течениям в искусстве, как и теоретики этих течений, без конца спорили между собой о частностях и упрямо избегали любых разговоров об общей причастности к определённому единому художественному направлению.

При этом термин «*авангардизм*» явился будто сам собой – так же, как и термин «*модернизм*». Искусство, которое накануне эпохи войн и революций позиционировало себя как «современное», с началом по всей Европе военно-революционных событий объявило себя «глашатаем» революционных преобразований. Авангардизм десятих-двадцатых годов заявил об осуществляемой им «революции в искусстве», которая или предшествовала общественным революциям (футуризм, кубизм, кубофутуризм), или происходила как поиск соответствующих им форм (дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм). Соотношение модернизма и авангардизма – это соотношение общего (модернизм) и частного (авангардизм). Итак, **авангардизм** (от франц. *avant garde* – передовой отряд) – это **условное название целого ряда художественных течений, которые объявили «революцию в искусстве» и решительно порвали связь с реалистической традицией.**

Как мы уже видели, поиски новых принципов и форм изображения действительности в литературе происходили не без влияния новейших философских течений. Так, например, не только сама по себе «философия жизни» Фридриха Ницше нашла своего глашатая в образе горьковского цыгана Макара Чудры, но и форма главного труда философа «Так говорил Заратустра» оказала влияние на форму ранних произведений М. Горького. Огромную роль в возникновении новой художественной системы – модернизма – сыграли также философские размышления о природе человека, рождённые в ходе лечебной практики – так называемого *психоанализа* – австрийского врача Зигмунда Фрейда и его швейцарского ученика Карла Густава Юнга. О *психоанализе, психоаналитиках* и их роли как в развитии самой литературы модернизма, так и системы её истолкований – у нас ещё будет не один повод поговорить более подробно.

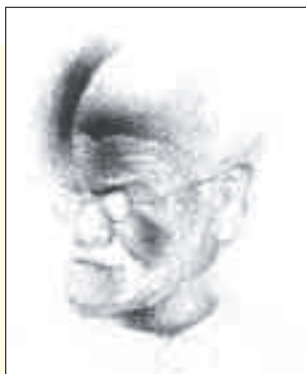


Рисунок С. Дали.
З. Фрейд

Чёрный человек, добрый знакомец Пушкина и Есенина, мог бы составить компанию любому представителю рода человеческого, ибо

живёт внутри каждого из нас и ждёт только повода, чтобы взять в свои руки власть над нашей жизнью. Вот и настала пора поговорить нам о том, почему философские размышления о природе человека с началом XX в. всё более превращались в философские размышления о природе чёрного человека, а жизнь европейских интеллектуалов – в жизнь среди химер.

Вопросы и задания

1. ■ Рассмотрите фотографии памятников архитектуры начала XX века на с. 209, 210, 211, расскажите об особенностях архитектурного стиля модерн и о его разновидностях.
2. ■ Какие архитектурные сооружения конца XIX – начала XX века в вашем городе вы могли бы отнести к стилю модерн?
3. ■ Какое искусство называют миметическим и какое – немиметическим? По каким причинам последнее к началу XX века уже значительно потеснило первое и продолжало его теснить?
4. ■ Расскажите о том, как соотносятся между собой термины «модернизм» и «авангардизм». В своём кратком сообщении об этих терминах используйте понятия общего (модернизм) и частного (авангардизм).
5. ■ Какие философские течения оказали всеобщее влияние на поиски новых принципов и форм изображения действительности в европейской литературе первых десятилетий XX в.? Используя знания об этой эпохе, полученные на уроках истории, попробуйте объяснить, почему именно эти философские течения оказались столь влиятельны в среде европейских интеллектуалов той эпохи.

Глава вторая

Разбитое зеркало

Приступая к изучению чисто модернистского взгляда на жизнь, модернистской картины мира, нельзя не обратиться к самому модернизму наш, простых читателей, закономерный вопрос: зачем нам это нужно?

Искусство, литература – модель жизни. Реалисты создавали свои образы-модели в целях познания: познавая литературный образ как модель жизни – мы познаём важные жизненные закономерности.

Однако уже создатель раннего модернистского романа, Оскар Уайльд, усомнился не только в собственной познавательной способности художника, но и в познавательной способности литературы, искусства вообще. А читателю, который несомненно задал бы ему вопрос: «А что же я познаю посредством искусства реализма?» – он даёт упреждающий ответ: «Ты познаёшь самого себя», ибо «ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале».

Но, в таком случае, это ничто иное, как огромный комплимент реализму. Ведь созданием такого «зеркала для читателя» (а вовсе не «зеркала для жизни», как представлялось самим реалистам) Реализм, казалось бы, раз и навсегда решил задачу, сформулированную ещё у истоков античности и написанную на фронтоне храма Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя – и ты познаешь богов и вселенную».

Суть модернистского послания миру: не будем спешить радоваться и праздновать окончательную победу разума. Ибо то, что – вместо разложенной по полочкам, познанной, а значит побеждённой действитель-



Ф. Кафка

ности – читатель, как оказалось (или как показалось модернистам), мог видеть «в зеркале» лишь самого себя, свидетельствовало скорее о полном и окончательном поражении человеческого разума в непосильной борьбе с непознаваемой действительностью.

«*На трости Бальзака*, – говорит **Франц Кафка** (1883–1924), – *было начертано: “Я ломаю все преграды”*. На моей: “*Все преграды ломают меня*”. Общим для нас было словечко *всё*».

Трость художника, в ярости брошенная в чёрного человека, летит в то самое зеркало. Ведь чёрный человек и есть сам художник, каким он «обязался» видеть себя в эпоху модернизма. Задача, поставленная Оскаром Уайльдом новому искусству – искусству модернизма: «*раскрыть людям самих себя*» и «*скрыть художника*» – по-видимому, оказалась из разряда не имеющих решения. Не удалось «*скрыть художника*»: чёрный человек оказался лишь послушным отражением в зеркале собственного искусства художника-творца. И чтобы не метаться по бессмысленному кругу, как белка в колесе, – остаётся одно: разбить зеркало.

Пусть без «отражающего зеркала» вся жизнь, в общем и целом, станет уже до конца непознаваемой; а человек, не знающий причин и следствий, окажется беспомощен перед всеми преградами в своей жизни... «*Все преграды ломают меня*». Эта самооценка принадлежит писателю, творчество которого явилось наиболее чистым воплощением эстетических законов искусства модернизма. И многие мэтры модернизма дорого заплатили бы за то, чтобы посчитать себя ощутившими до последних глубин этот «сломанный», «расколотый» мир – мир чёрного человека.

Да и сам Кафка очень дорого – личным покоем, счастьем, всей своей рано оборвавшейся жизнью – заплатил за право сказать: **все** преграды. Однако преграды эти, отделившие его от мира и «расколовшие» мир для него и в нём самом, – он не выбирал. Они поджидали его в этом мире задолго до его рождения: в судьбе два тысячелетия гонимого еврейского народа, к которому он принадлежал; в завершающем этапе истории Австро-Венгерской империи, где он родился, – а умер уже в другой стране; и ещё во многих иных преградах, которые сломать он – как и большинство людей – был не в силах и которые трагически ломали его.

Немецкий биограф Кафки Г. Андерс в 1963 году писал:

Еврей, он был чужим в христианском мире; еврей-атеист, он не был вполне своим среди евреев. Уроженец Чехии, он не был своим в Австрии. Чиновник страхового ведомства, он не был вполне буржуа. Сын буржуа, он не был вполне трудящимся. И службе он принадлежал не полностью, так как чувствовал себя писателем... А дома, сообщал он отцу своей невесты, «я более чужой, чем любой посторонний»...

Таков перечень основных парадоксов биографии Кафки. Разберём их по порядку.

Парадокс 1. Он не исповедовал иудаизм и, судя по всему, не владел ни древнееврейским языком богослужения и сакральных текстов, ни даже идишем – разговорным языком европейских евреев, хотя родился в еврейском гетто Праги и был похоронен на еврейском кладбище этого города. Надгробие Кафки образует как бы угол квадрата, в трёх оставшихся углах которого посажены три сосны – в память о трёх его сёстрах, погибших от рук фашистов в пражском гетто во время Второй мировой войны.

Парадокс 2. Определение Кафки как «австрийского» писателя – пример формально-бюрократического подхода к литературе «по государственной принадлежности». Скорее его можно отнести к плеяде немецкоязычных писателей Праги (Рильке, Мейринк, Вёрфель, Киш, Брод), но они имели между собой мало общего, а Кафка в отношении с ними (кроме Брода и отчасти Вёрфеля) держался особняком. *«Я никогда не жил среди немцев. Немецкий – мой родной язык, поэтому для меня он естественнее, но чешский мне значительно милее»*, – писал он.

Кафка был настоящий билингв, то есть чешским языком он владел почти так же хорошо, как своим родным немецким. В немецких гимназиях Праги чешский язык изучали по книгам классиков чешской литературы. Если сравнить главный роман Кафки *«Замок»* с повестью «Бабушка» замечательной чешской писательницы XIX в. Божены Немцовой, то можно найти много общего. Автор «Замка» по-своему продолжает традиции чешского реализма – но на их основе создаёт совершенно замкнутый, «непроницаемый» художественный мир, живущий по ему одному присущим законам. В этом отношении немецкоязычный чешский писатель Кафка напоминает ещё одного своего великого предшественника из XIX в. – русскоязычного украинского писателя Гоголя.

Парадокс 3. *«Чиновник страхового ведомства, он не был вполне буржуа»*. Но и мелким безликим чиновником, вроде гоголевского Акакия Акакиевича, он тоже не был.

В 1906 г. Кафка окончил Пражский университет и, защитив диссертацию, получил степень доктора права. С 1908 г. он работал в государственном ведомстве по страхованию рабочих от несчастных случаев на производстве, занимался делом важным и полезным. *«Он не был вполне буржуа»* ещё и потому, что в неизбежном классовом конфликте буржуазии и пролетариата естественно и даже по долгу службы был на стороне тех, кто беден и обездолен. Но, живя вполне сытой, безопасной, обеспеченной жизнью в семье предпринимателя-отца, да ещё и получая на службе неплохое жалованье, этот сын буржуа, всю жизнь не покладая рук трудившийся (причём, как мы увидим дальше, в две смены), конечно, *«не был вполне трудящимся»* в революционно-марксистском смысле.

Так или иначе, Кафка свою службу по-своему ценил – его же настолько ценили на службе, что когда началась Первая мировая война, он был освобождён от призыва как чиновник, занимающий ответственный пост.

Перестала существовать Австро-Венгерская империя, Прага стала столицей нового независимого государства – Чехословакии, но опытные специалисты на государственной службе всё так же ценились, и в 1922 г., к моменту раннего выхода на пенсию, Кафка занимал в своём ведомстве очень высокий пост.

Словом, не только причудливой «бытовой» фантастикой, но и своим отношением к государственной службе Кафка напоминал своего предшественника в немецкой литературе – Э.А. Гофмана. Он ведь тоже дослужился в Пруссии до крупных чинов – и при этом высмеивал прусское государство со всей беспощадностью сатирика. Вот и Кафка, как опытный чиновник, со знанием дела свидетельствовал: *«Оковы страдающего человечества сделаны из канцелярской бумаги»*.

Парадокс 4. «И службе он принадлежал не полностью, так как чувствовал себя писателем». Видимо, к литературному творчеству Кафка был склонен с ранних гимназических лет. Однако доподлинно известны лишь пробы пера Кафки-студента. Его первая публикация относится к 1909 году. С тех пор весь досуг компетентного и аккуратного молодого чиновника, делающего блестящую карьеру, посвящён литературному творчеству.

Служба заканчивалась в два часа дня. Придя домой, Кафка ложился спать. А вечером он садился за письменный стол и вставал из-за него поздно ночью, а то и под утро. Следствием такого нездорового, в течение многих лет, образа жизни стало постоянное переутомление, хроническая бессонница и уже к тридцати четырём годам – неизлечимый туберкулёз и ранняя отставка со службы по болезни.

И в шутку и всерьёз

Как человек нервный и впечатлительный, Кафка не уживался с родителями, а снимая собственные квартиры, не любил нигде задерживаться подолгу и постоянно кочевал с места на место.

Крохотная, будто игрушечная Злата улочка (Золотая улочка) с яркими разноцветными домиками, встроенными прямо в крепостную стену, расположена в самой старинной части чешской столицы – Пражском Граде, под высокой горой бывшего королевского замка, недалеко от самого красивого собора Праги – готического собора Святого Вита. Здесь Кафка снимал самое экзотическое жильё в своей жизни. И только здесь по-настоящему понимаешь, с каким ощущением он писал свой роман «Замок». В этом романе маленькие люди живут своей отдельной жизнью в своих маленьких домишках – а совсем рядом протекает таинственная жизнь недоступного замка...

Когда на Золотой улочке в домике под номером 22 поселился Франц Кафка, квартиру ему сдали задёшево, ведь она была очень неудобна: чтобы войти внутрь, приходится сгибаться едва ли не пополам, да и развернуться в единственной комнате особенно негде... Но Кафка снял этот домик, видимо, всё-таки не ради дешевизны. Очевидно, «вползая» в свой маленький домик, этот странный писатель, человек внешне вполне благополучный, хотел испытать на себе ощущения гонимого неприякающего существа – вроде Грегора Замзы, который превратился в насекомое и вынужден даже от членов своей семьи прятаться под диван...

Парадокс 5. «Дома я более чужой, чем любой посторонний». Всё дело тут в извечном, с самого раннего детства, противостоянии Франца Кафки с его отцом, успешным коммерсантом Германом Кафкой. Но об этом противостоянии читатели могут узнать лишь из довольно странного текста Франца Кафки под названием «Письмо к отцу». А нам уже хоро-

шо известно, насколько *мифотворчески* относились гении XX века к созданию подобных автобиографических текстов, которые будто сами напрашиваются на всё новые и новые, бесконечно варьируемые, интерпретации.

Среди интерпретаций кафковского «Письма к отцу» есть все варианты и все оттенки: от «бедный ребёнок стал жертвой невроза на почве деспотического воспитания отца» до «бедный отец стал жертвой клеветы неблагодарного сына». Приведём две наиболее, на наш взгляд, гибкие и приближающиеся к «истине посредине».

Французский психоаналитик Ж. Батай:

Все свои произведения Кафка хотел назвать: «Искушение вырваться из-под отцовского влияния». Но мы не должны забывать, что Кафка не хотел вырваться оттуда по-настоящему. Он хотел жить там, как изгой. Он по-своему вёл смертельную битву, чтобы войти в отцовское общество полноправным членом, но согласился бы на это при одном условии – остаться таким же безответственным ребёнком, как раньше.

Украинский литературовед, специалист по творчеству Кафки, Е. Волощук:

...Раздвоение Кафки между стремлением сбежать от тирана... и желанием угодить кумира, т.е. добиться поощрения и признания со стороны отца... И если мы согласимся с расхожим мнением, будто отцовский волюнтаризм¹, зачастую принимавший форму невыносимого самодурства, давил и крушил и без того хрупкую натуру сына, то, правды ради, мы должны признать и другое: хрупкая эта натура, вопреки регулярным самопоношениям и жалобам, оказалась, вопервых, достаточно прочной, чтобы сопротивляться отцовскому влиянию на протяжении всего своего существования, и, во-вторых, достаточно подверженной помянутому влиянию, чтобы желать своей борьбе с ним провала.

Попытаемся свести все парадоксы биографии странного пражанина Франца Кафки – к одному парадоксальному, но достаточно простому художественному образу. Например такому. Средневековые кварталы Праги. Замок на горе, где витают духи средневековых королей. Злата улочка под замком. На пороге несуществующего крылечка пригорюнился гонимый сын (на самом деле никто его не гнал), несчастный иудей в католическом городе (на самом деле человек глубоко равнодушный ко всякой религии), бедный маленький чиновник (на самом деле крупный чин с немалым жалованьем). В общем, выходит как в детской считалочке:

¹ *Волюнтаризм* – здесь: субъективистские произвольные решения, игнорирующие объективно существующие условия и закономерности.



Прага. Дом, где снимал квартиру Ф. Кафка

На золотом крыльце сидели:
Царь, царевич, король, королевич,
Сапожник, портной –
Кто ты будешь такой?



А. Муха. Весна.

А. Муха. Зима.

Из серии «Сезоны»

Кто он такой – попробуем понять по написанным им текстам, взяв для примера самый знаменитый из них, ставший истинной эмблемой модернизма.

Как мы помним, любое эпическое произведение, большое или малое, должно иметь сюжет – систему событий, через которые выясняются причины и следствия, раскрываются характеры действующих лиц и отношение автора к изображаемому явлению. Эти события, их причины и следствия, складываются в фабулу произведения – некую если не логическую, то уж во всяком случае хронологическую их последовательность. Наконец, для эпического произведения если не обязательны, то желательны изображаемый в нём

социально-психологический конфликт – открытое противостояние кого-то (чего-то) – кому-то (чему-то), а также интрига – запутанная ситуация, которая либо создаётся сознательными усилиями одной из сторон конфликта, либо возникает в результате случайного стечения обстоятельств. При этом заглавие произведения часто указывает на его интригу или конфликт.

Откроем теперь рассказ Франца Кафки под названием «*Превращение*» (1912) – и на первой же странице, в первой же фразе, мы получим всю фабулу этого произведения: «*Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое*».

Так – без всякой интриги – сразу, сходу объясняется смысл заглавия, суть превращения. У превращения нет никаких причин; следствия же этого неестественного события самые «естественные». То есть если только читатель сможет и захочет себе представить, что было бы с ним самим и его собственным ближайшим окружением, окажись он в положении Грегора Замзы, – он вынужден будет согласиться, что будет примерно то же самое. А поскольку произведение никакую реальную мыслимую действительность не отражает, читатель легко принимает превращение как игру и охотно влезает в шкуру, а точнее в панцирь персонажа, вместе с ним учась ползать на гибких тонких лапках насекомого и даже находя в этом некую прелесть, пытаясь помыслить немислимую ситуацию с точки зрения самого Грегора Замзы: «*Но теперь он, конечно, владел своим телом совсем не так, как прежде, и с какой бы высоты он ни падал, он не причинял себе при этом никакого вреда*».

Как видим, в прозе Кафки чётко выдерживается уже известный нам (и широко распространённый в его время) чеховский принцип «одностороннего» психологического анализа ситуации, при котором мы ясно видим происходящее в душе одного персонажа – но происходящее в душе другого (других) видим *лишь настолько, насколько это может быть открыто первому*. Вслед за только что приведённой фразой читаем такую:

Сестра сразу заметила, что Грегор нашёл новое развлечение – ведь, ползая, он повсюду оставлял следы клейкого вещества, – и решила предоставить ему как можно больше места для этого занятия, выставив из комнаты мешавшую ползанию мебель... Но... позвать на помощь отца она не осмеливалась.

Грегор, телом ставший насекомым, потерявший человеческий голос, но ни в малейшей степени не утративший человеческой способности мыслить, следит за действиями своей сестры, оценивая каждый её жест по принципу «причина – следствие».

Но этот жест сестры Грегора, которым заканчивается рассказ, сам Грегор, чья жизнь в теле мерзкого насекомого угасла накануне, видеть явно не может – как не может ни знать, ни угадать и мыслей родителей, этому жесту предшествовавших:

...Они думали о том, что вот и пришло время подыскать ей хорошего мужа. И как бы в утверждение их новых мечтаний и прекрасных намерений дочь первая поднялась в конце поездки и выпрямила своё молодое тело.

Умерев, Грегор Замза освободил родителей и сестру. Да и мир, оставшийся без его, Грегора, «точки зрения», как оказалось, ничего не потерял...

Ранее мы уже упоминали о психоаналитической теории и практике венского профессора Зигмунда Фрейда, у которого встречается множество описаний случаев метаморфоз его пациентов, подобных превращению Грегора Замзы: разумеется, не наяву, а во сне. Относясь к искусству как своеобразному сну наяву, Фрейд положил основание фрейдистскому (или психоаналитическому) методу в литературоведении. Разумеется, литературоведы-фрейдисты вдоль и поперёк исследовали «Превращение» Кафки.

Фрейд утверждал: наряду с основным, сексуальным влечением, существует ещё другое основное влечение, влечение к смерти. Одно из центральных понятий фрейдизма – либидо, обозначающее глубинную



Л. Скафати. Иллюстрация к рассказу Ф. Кафки «Превращение»



Е. Гаврилова. Иллюстрация к рассказу Ф. Кафки «Превращение»

бессознательную психическую энергию индивида, коренящуюся в сексуальном инстинкте. Эдипов комплекс – другое, и тоже центральное, понятие фрейдизма: в случае Кафки, как бы «подыгравшего» фрейдистам своим «Письмом к отцу», это «неизбежный» конфликт с отцом, глубоко коренящийся в психике сына. Отец, пытающийся загнать сына в ограниченное пространство, бросающий в него яблоки – все эти сцены из «Превращения» просто подарок психоаналитикам.

Кстати, нельзя исключить, что доктор права Пражского университета Франц Кафка сознательно преподнёс этот «подарок» своим образованным читателям, знакомым с модным учением профессора Венского университета Зигмунда Фрейда. И если сделать такое допущение, то тогда получается, что рассказ Кафки, по замыслу самого автора, должен иметь некие целебные свойства, должен быть подобен сеансу лечебного психоанализа.

А если из этого допущения сделать обобщение, то окажется вещь и вовсе странная. Ведь если доктор Кафка, прочитав труды профессора Фрейда, подверг своего читателя такому «сеансу» сознательно, то такие любимые им писатели, как Гоголь и Достоевский, хоть и не читавшие Фрейда, делали то же самое бессознательно! И как бы продолжая эту мысль, один из первых русских психоаналитиков Н.Е. Осипов в обобщающем труде «Страх смерти» (изданном, кстати, в Праге – но уже после смерти Кафки) приходит к парадоксальному выводу об авторе «Шинели» и об авторе, вышедшем из «Шинели»: *«Гоголь и Достоевский, хотя и сами страдают... страхами, должны научить нас преодолевать эти страхи, преодолевать робость и быть мужественными»*.

Не тому же ли самому должен научить нас и Кафка? Во всяком случае, сам он ни за что не признает этого «должен» и вообще объяснять нам ничего не станет – чем он, прежде всего, и отличается от своих предшественников Золотого века.

Уже в первой фразе толстовской эпопеи «Война и мир» содержатся все законы мира и все причины войн – во всяком случае, наполеоновских. Это всё те же, известные нам из Святого Писания, *«похоть плоти, похоть очей, гордость житейская»*. *«Уж не хочет быть она царицей, хочет быть владычицей морскою...»* И мы заранее знаем, чем кончатся все подобные желания: разбитым корытом на острове Святой Елены.

«Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое», – здесь, напротив, ничто не ясно, никакие причины, только следствия: человек превратился в страшное насекомое. В конце 1912 г., когда Кафка это написал, он не имел ни единого шанса напечатать своё пророчество. Но пророчество оказалось не на века, а всего лишь на полтора года вперёд, когда началась Первая мировая война. Каковы её причины? До сих пор они покрыты мутью времён. О студенте-славянине Гавриле Принципе, застрелившем в Сараево австрийского эрцгерцога Фердинанда (с этого выстрела, как вы помните, и началась война), и ныне известно не больше, чем о попе Гапоне. Человечество бессильно дать рациональный ответ на традиционный вопрос историков: *«Кому это выгодно?»* Кому вообще могут быть выгодны города и заводы в ру-

инах, убитые женщины и дети на площадях?.. А для любознательного обывателя, говорящего по-немецки и читающего новую книжку, изданную в Лейпциге в 1915 г., Грегор Замза звучит примерно так же, как Гаврила Принцип: какая-то взрывоопасная немецко-славянская смесь. И этого читателя уже не удивишь тем простым фактом, что человек превратился в страшное насекомое. Особенно если книжка подвернулась ему под руку на фронте, где он видит такие превращения регулярно и даже испытывает их на собственной шкуре, закрываясь, как малая личинка, в землю от воющих снарядов над головой...

Так модернизм, отказавшийся от объяснения действительности историческими причинами, сам оказался этими причинами легко объясним. Что само по себе не может не внушать некоторого оптимизма и не провоцировать литературоведов на попытки дать более или менее чёткое, обобщающее определение уже и самому модернизму.

В украинском литературоведении в последнее время пользуется авторитетом определение, данное профессором Соломией Павлычко. К сущностным чертам, по совокупности которых можно определить принадлежность художника XX столетия к модернизму, этот литературовед относит: *интеллектуализм, индивидуализм,*



Рисунки Ф. Кафки



Спектакль Валерия Фокина «Превращение» больше семи лет шёл на Малой сцене московского театра «Сатирикон». Грегора Замзу, проснувшегося однажды утром в собственной постели и обнаружившего, что превратился в отвратительное насекомое, блестяще играл Константин Райкин. Композитор А. Бакиши написал для спектакля «потустороннюю» музыку.

В 2002 году режиссёр поставил фильм «Превращение», в котором главную роль Грегора Замзы отдал Евгению Миронову.

Превратившись в насекомое, Замза-Райкин осознал, что стал объектом травли, и весь он был олицетворённая покорность и благодарность за подброшенные под дверь картофельные очистки. Безысходность и муку человека зал ощущал почти физически.

Замза-Миронов, став насекомым, обретает во взгляде свободу, страстность и холодную сталь, неведомые ему ещё вчера за семейным ужином, когда он подставлял матери лоб для поцелуя. Вчера он был им нужен – добытчик, опора, кормилец. Сегодня он – изгой и чудовище, непонятное родным и наконец-то интересное самому себе.

В 2003 году фильм получил Гран-при кинофестиваля «Литература и кино».

снятие культурных табу, а главное – мировоззренческий иррационализм, причудливо сопряжённый с вполне рациональным интересом к формальной стороне художественного творчества, к форме произведения искусства, к поиску «новых форм».

Так или иначе, в эпоху Первой мировой войны, последовавших за ней революций и развала старой Европы, в эпоху, когда интеллектуалы, разуверившиеся в традиционном гуманизме, искали новые смыслы и формы бытия, именно искусство модернизма наиболее адекватно отразило эти поиски.

Вопросы и задания

1. ■ Перечисляя «пять парадоксов биографии» Франца Кафки, попробуйте определить, насколько сознательно он использовал каждый из них для создания мифа о себе как о художнике.
2. ■ Какие биографические мотивы «проскальзывают» в рассказе Кафки «Превращение»? Удалось ли автору рассказа решить «основную задачу модерниста»: «раскрыть людям самих себя» и при этом «скрыть художника»? Аргументируйте свою точку зрения.
3. ■ Есть ли в рассказе «Превращение» детали, по которым можно определить место и время его действия, связать его с определённой исторической эпохой? Если есть, укажите хотя бы некоторые такие детали. Если нет, то почему?
4. ■ Что в рассказе можно отнести к «элементам фантастики»? Благодаря каким художественным приёмам эти элементы естественно сопрягаются с описанием обыденной действительности?
5. ■ Что волнует Грегора Замзу в первый день его превращения? Какие из этих забот и волнений затем отходят на второй план и почему? Какие новые заботы и волнения занимают их место?
6. ■ Осознаёт ли герой рассказа своё внезапное одиночество, страдает ли от непонимания близких?
7. ■ Дайте краткие психологические портреты сестры и родителей главного героя. Как они относились к Грегору до превращения и как это отношение изменилось после превращения любимого сына и брата в отвратительное насекомое?
8. ■ Насколько убедительным представляется вам фрейдистское истолкование «Превращения» Кафки? Что, по-вашему, первично, а что вторично: влияние Фрейда на самого Кафку или влияние критиков-психоаналитиков на читателей Кафки?
9. ■ Какое впечатление произвели на вас рисунки Ф. Кафки? Как вы думаете, помогают ли они проникнуть во внутренний мир писателя?
10. ■ Перечисляя сущностные черты модернизма (по С. Павлычко), попробуйте найти примеры проявления каждой из них в творчестве Франца Кафки.
11. ■ Рассмотрите репродукции картин чешского художника-модерниста А. Мухи (с. 218). Как вы думаете, созданные образы Весны и Зимы – это символы, аллегории или, может быть, что-то иное? Попробуйте доказать, что А. Муха – это художник-модернист. Каким материалом вы воспользуетесь?
12. ■ Рассмотрите иллюстрации художников Л. Скафати и Е. Гавриловой к рассказу Ф. Кафки «Превращение» (с. 219). Напишите рассуждение-миниатюру, начав её так: «Если бы я был художником, то сделал бы к “Превращению” Ф. Кафки такие иллюстрации...». В сочинении обоснуйте свой выбор.

Когда в первые десятилетия XX в. среди ценителей классической немецкой литературы заходил разговор о плеяде немецкоязычных писателей Праги, многие пожимали плечами: разве немецкий язык, на котором там говорят, пригоден быть языком высокой поэзии, тонкой психологической прозы?

Ситуация типичная и нам в Украине вполне знакомая. Не то же ли самое, и примерно в те же самые годы, говорили о плеяде русскоязычных писателей Киева и Одессы? А за сто лет до этого – не в «плохом» ли, «бедном» и «недостаточно тонком» русском языке упрекали украинца Гоголя?

Так о немецком языке Кафки критики говорили, что «он писал на том чистом немецком языке, сухом, почти абстрактном, в котором не существует слов, способных передать цвет, блеск, теплоту, какой бы то ни было живой разговор, какой бы то ни было настоящий диалог». Эта оценка, хотя и преувеличенная, конечно, улавливает некоторые особенности писательской манеры Кафки. Но следовало бы задаться вопросом: зависят ли эти черты от языка, на котором говорили в Праге, или же речь идёт о сознательном выборе писателя?

Ведь если сравнить между собою хотя бы трёх писателей-пражан, то можно увидеть, что их языку были свойственны различные тенденции. Вот «сухой», «протокольный» Кафка. А вот кипящий Вёрфель, исполненный неистовой силы и огня. И, наконец, Райнер Мария Рильке (1875–1926), мастер лирико-психологических оттенков, умевший как никто в утончённой поэтической манере выразить всё многообразие человеческих чувств.

Рильке родился в Праге в семье чиновника железнодорожного ведомства. По окончании начальной школы десятилетний мальчик был отправлен в низшую реальную военную школу и по окончании её в четырнадцать лет – в высшую реальную военную школу, но, проучившись там всего год, по слабому здоровью был отчислен и поступил в торговую академию в австрийском городе Линце. Там тоже проучился всего год и вернулся в Прагу, решив, что будет сдавать экзамен на аттестат зрелости экстерном, а тем временем усердно пишет стихи и выпускает свой первый сборник «Жизнь и песни» (1894). Наконец летом 1895 г. сдаёт экзамен, а осенью он уже студент Пражского университета.

В своих студенческих стихотворениях во втором поэтическом сборнике «Жертвы ларам¹» (1896), как и в своих первых рассказах, Рильке называл себя поэтом Праги.

Вот, например, рассказ «Король Бохуш». Его главный герой, которого жестокие пражские обыватели иронически называют «король Бохуш», –



Р.М. Рильке

¹ Лары – боги домашнего очага.

это калека, над которым в кофейнях каждый издевается и которого ждёт трагический конец... А интересен Бохуш прежде всего тем, что хорошо знает свой город Прагу:

Самое сокровенное находится в сердце вещей, и, видите ли, в этих старых домах таится столько секретов... Там есть старые часовни и столько странных вещей, картин и ламп, и полные сундуки, я не лгу, сундуки, полные золота. А из этих старых часовен далеко идут подземные ходы, далеко в город, может быть, до самой Вены.

И Бохуш восхваляет народ, народ Чехии, не знакомый художникам того времени:

Что же это такое, наше искусство? Может быть, песни, которые наш народ, совсем молодой, здоровый и полный сил, едва пробудившийся, мог бы петь? Повести, которые говорят о его силе, о его доблести, о его свободе? Картины родной страны? Да? Ничего подобного. Все эти славные господа ничего не знают об этом. В них уже нет той детскости, которая сегодня ещё свойственна народу, полному желаний, из которых ни одно не удовлетворено. Эти славные господа слишком зрелы...

В молодости Рильке так же, как и Кафка, отдал дань изучению и развитию традиций чешской литературы. Если некоторые произведения Кафки заставляют вспомнить прозу Божены Немцовой, то и некоторые рассказы и стихотворения Рильке явно отсылают читателя к традициям Яна Неруды, к его «Малостранским повестям».

Мала Страна – один из живописнейших районов Златой Праги. Мы не минуем его, спускаясь от Пражского Града к Влтаве, чтобы перейти на другой берег через Карлов мост, уставленный готическими статуями королей и святых. Раннему Рильке бесспорно принадлежит один из лучших поэтических образов Малой Страны, пробуждающий острое чувство связи веков и тысячелетий. В стихотворении, которое так и называется – «*На Малой Стране*», он так говорит о старой Праге:

Купидоны в каждой нише
Притомились, но смеются.
Вкруг узорных ваз на крыше
Вязи роз резные льются.

Дверца в паутине сонной.
Солнце пробует украдкой
Стих под каменной Мадонной
Перевесь с латыни краткой.

Перевод С. Петрова

Обращаясь к «пражским тайнам», зашифрованным в средневековых надписях на готических фасадах, юный поэт восхищается средневековой и барочной архитектурой. И даже музыка барокко слышится в его юношеских стихотворениях «Зимнее утро», «Начало весны», «Майский день», «*Ноябрьский день*»:

Осень этот день в клубок смотала,
Он клубится, медленный и сонный.
Хор в тумане слышен похоронный
Из глубин соборного портала.

Мокрый дым на крышах спит. И твёрдо
Ветер, словно органист, в камине
На помин души, усопшей ныне
взял зауспокойные аккорды.

Перевод С. Петрова

В двадцать один год Рильке, амбициозный, стремящийся к известности, покидает Прагу, чтобы никогда больше не вернуться ни к «пражским тайнам», ни в этот город своей юности. С конца сентября 1896 г. он живёт в Мюнхене, посещает лекции в Мюнхенском университете. В 1897 г. он отправляется в Италию («обязательная программа» немецкого поэта), но ещё больше его манит далёкая Россия.

Мода на русскую литературу, охватившая всю Европу, не обошла стороной молодого поэта. Среди его новых знакомых оказались немецкие друзья русского художника Леонида Пастернака. Запасшись рекомендательными письмами к нему, Рильке едет в Москву.

И вот в апреле 1899 г., как вспоминал Леонид Пастернак, в его мастерской *«стоял молодой человек, белокурый, хрупкий, в тёмно-зелёном тирольском плаще»*. Разумеется, такой внешний облик молодого немца у русских художников и интеллектуалов к тому времени накрепко связался с образом модного Ницше, и «явление» Рильке должно было им показаться чем-то вроде явления молодого Ницше собственной персоной...

Рильке попросил художника познакомить его с Львом Толстым. Л. Пастернак как раз в это время работал над иллюстрациями к новому роману Толстого «Воскресение» и часто виделся с его автором. Так что уже на следующий день по приезде в Москву мечта Рильке сбылась: он побывал дома у автора «Войны и мира», он говорил с великим русским писателем.

Вернувшись из поездки в Россию, Рильке с головой погружается в изучение русского языка и культуры, переводит на немецкий язык «Чайку» Чехова (к сожалению, перевод не был издан, а рукопись пропала). *«Моё искусство стало сильнее и богаче на целую необозримую область»* – так сформулировал сам Рильке в одном из писем итог своего первого знакомства с Россией. Что конкретно это означало, мы увидим, когда ближе познакомимся с его стихами.

Весну и лето 1900 г. поэт посвящает большому путешествию по России и Украине. Снова, на этот раз в Ясной Поляне, он посещает Толстого. Из Ясной Поляны Рильке едет в Киев, где живёт около двух недель. Поэт и его спутница, немецкая писательница Лу Андреас-Саломе, внимательно изучают



Прага. Исторический центр.



Киево-Печерская лавра

древние фрески Софии Киевской и фрески В.М. Васнецова во Владимирском соборе, посещают Печерскую лавру, глубоко поразившую Рильке.

От Киева начинается почти двухмесячное паломничество Рильке по Украине и по Волге – знакомство с народной, «глубинной Русью». На пароходе по Днепру Рильке и его спутница плывут в Кременчуг, по дороге делая остановку в Каневе, чтобы осмотреть могилу Тараса Шевченко. Рильке ценил его не только как великого народного поэта, но и как талантливого художника. Из Кременчуга путешественники поездом едут в Полтаву и проводят там несколько дней, совершая прогулки в окрестные деревни, знакомясь с жизнью и бытом украинских крестьян. Затем они едут в Харьков и оттуда на Волгу. Украинская тема в творчестве Рильке (в поэтической книге «Часослов», в рассказах «Песня о правде» и «Как старый Тимофей пел, умирая») явилась результатом этой поездки.



О. Роден. Мыслитель

Творчество Рильке не укладывается в рамки какого-то одного течения. Каждый новый цикл его стихов свидетельствует о художественной эволюции поэта. Если в ранних его произведениях присутствуют элементы импрессионизма и неоромантизма, то с течением времени он всё более тяготеет к символизму и неоклассицизму, но и ими не исчерпывается эстетическая характеристика его творчества. Поэт воспринял многочисленные и разнообразные влияния не только писателей Лилиенкрона, Гофманшталя, Тургенева, Верхарна и других, но и живописцев (Сезанна, Пикассо), скульптора Огюста Родена, личным секретарём которого Рильке был в 1905–1906 гг. Немецкий поэт синтезировал в своём мироощущении и творчестве нравственно-

философские ценности разных эпох и народов.

Если же говорить о направлении и художественном методе поэта и прозаика Рильке, то тут следует отметить наличие практически всех существенных черт модернизма, перечисленных в конце предыдущей главы.

Трагична судьба поэта: постоянное – с детства и до конца дней – чувство одиночества, не единожды пережитое состояние тяжёлой моральной депрессии, смерть от рака крови. «*О святое мое одиночество – ты!*» – начинается одно из первых его стихотворений. Отныне мотив отверженности, одиночества проходит сквозь всё его творчество.

От века и навек всего лишённый,
отверженец, ты – камень без гнезда.
Ты – неприкаянный, ты – прокажённый,
с трещоткой обходящий города.

Перевод В. Микушевича

Так скажет поэт в одном из стихотворений, включённых в поэтический сборник «Часослов», ознаменовавший начало его поэтической славы.

«Часослов» состоит из трёх книг: «*Книга о монашеской жизни*», «*Книга о паломничестве*», «*Книга о бедности и смерти*». Над «Книгой о

монашеской жизни» Рильке стал работать сразу по возвращении из своей первой поездки в Россию.

Вернувшись из второй поездки в Россию в конце августа 1900 г., Рильке принимает приглашение художника Генриха Фогелера пожить у него в Ворпсведе. В этом живописном городке близ Бремена любили селиться художники, и о группе здешних художников Рильке написал искусствоведческую работу, которую он так и назвал «*Ворпсведе*». Здесь же Рильке познакомился со скульптором Кларой Вестхоф, которая в апреле 1901 г. стала его женой. Обосновавшись в Вестерведе близ Ворпсведе, Рильке осенью 1901 г. пишет «Книгу о паломничестве».

Осень и зиму 1902–1903 гг. Рильке проводит в Париже, где пишет книгу «*Огюст Роден*». В этом огромном городе поэт особенно остро чувствует, как много на свете бедных, обездоленных людей. Чтобы закончить свою поэтическую трилогию, Рильке весной 1903 г. едет в Италию и тут пишет «Книгу о бедности и смерти».

Как мы помним, снятие культурных табу – это одна из сущностных черт модернизма. Переводчик Рильке Владимир Микушевич пишет:

Не брезгуя никакими предметами, Рильке не пренебрегает никакими словами. Однако он почти никогда не играет стилистическими оттенками синонимов. Он просто называет вещи своими именами, предпочитая точность и отчётливость... Даже библейская патетика не в силах оторвать стих Рильке от повседневной разговорности.

В «Книге о бедности и смерти» поэт так начинает свою беседу с Богом в стихотворении «*Господь! Большие города...*»:

Господь! Большие города
Обречены небесным карам.
Куда бежать перед пожаром?
Разрушенный одним ударом
Исчезнет город навсегда.

В подвалах жить всё хуже, всё трудней.
Там с жертвенным скотом, с пугливым стадом
Схож твой народ осанкою и взглядом.
Твоя земля живёт и дышит рядом,
Но позабыли бедные о ней.

Перевод В. Микушевича

В «Книге о бедности и смерти» особенно явственно чувствуется влияние русской литературы, прежде всего Толстого и Достоевского. Но есть и существенные различия. Великие русские реалисты исследовали социально обусловленную меру бедствий, искали и находили выход и надежду для человека в *этой* жизни и на *этой* земле. «*Твоя земля*», «*земля обетованная*» Рильке есть ничто иное, как вера и надежда на загробное воздаяние. Бедность неразлучна со смертью, но смерть для неё есть благо приобщения к уже непреложному бытию.

Стиль, в котором написаны «*Новые стихотворения*» (часть 1 – 1907, часть 2 – 1908), часто определяют как «новая вещьность». Ещё в 1903 г. Рильке писал:

Только вещи говорят со мной. Вещи Родена, вещи готических соборов, античные вещи – все вещи, которые совершенно вещны. Они-то и указывают мне на образцы, на движущийся, живой мир...

Незадолго до своей смерти поэт с сожалением констатирует: *«Одухотворённые, вошедшие в нашу жизнь, соучаствующие нам вещи сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены».*

Свою задачу Рильке видел в том, чтобы через конкретные изображения конкретных вещей постигать логику бытия, ибо вещь – часть этого бытия, часть нашего «я», часть материально запечатлённой духовности. Конкретность при этом вовсе не предполагает отказа от философских обобщений; наоборот, Рильке говорит об ответственности за сохранение не только «человеческой», но и «божественной» ценности вещей. Вещи зависимы и суверенны, они – *«просто вещи»* и вещи *«последние»*, то есть человек, ангел, Бог. В вещи человек реализует своё мироощущение, творит, через неё имеет возможность произойти, состояться во времени и пространстве, прикоснуться к будущему.

Вещно, зримо, материально, но при этом уже совершенно атеистично представлен момент приближения Иисуса к завершению его земного пути в стихотворении *«Гефсиманский сад»*. Столь сильно желаемая христианская вера, за которой, в сущности, юный Рильке и ездил в Россию, которую надеялся удержать, но так и не удержал, в *«Часослове»*, в позднейших стихах растворяется в «вещном» мире, в некоем новейшем пантеизме, а затем и вовсе уходит.

«Книга образов» – образов «вещных» и вечных, начатая в 1900-е годы, совершенствовалась и после, многие стихотворения редактировались заново, в них предстаёт поистине новый Рильке, зрелый и печальный.

Уходит ли вместе с верой и надежда?.. Нет, она, как известно, умирает последней. И на что же ещё остаётся надеяться художнику, если не на его искусство? Поэту – если не на музыку, которая вот уже вновь зазвучала в безнадежной тишине и пустоте мироздания (в стихотворении *«Музыка»*). Праздник жизни, её лето, неизбежно когда-нибудь кончается – и что же потом?.. Как просто было рассуждать о смерти *тогда*, в хмурый пражский ноябрьский день, – о смерти, которая в юности каса-



С. Слепухин. Иллюстрации к стихотворениям Р.М. Рильке

лась кого-то другого, не тебя... Но достанет ли мужества *теперь* предстать пред всё более неведомым Господом твоей жизни, подвести итог и дать отчёт в новый «*Осенний день*» (тоже из «Книги образов»):

Прекрасно лето. Господи, пора.
Как солнечные стрелки прихотливы,
дай тень твою, на нивы брось ветра.
Плодам последним в жаркой тишине
день, два ещё дозреть позволь; дай летней
и совершенной сладостью последней
исполниться в насыщенном вине.
Кто одинок, тот свой не ищет кров.
Но так и будет он неугомонно
читать и письма длинные бессонно
писать, бродить и возвращаться вновь
в аллеи, где алеют листья клёна.

Письма длинные, которые писались бессонными ночами – и получались такие же длинные ответы, – стали последним утешением смертельно больного поэта. Особенно – письма от старых и новых русских друзей, возвращавшие одновременно и к прошлому – в годы юности, в весенние и летние впечатления от России и Украины, душевного и духовного подъёма, и к будущему – к сознанию того, что всё это не прошло зря, что передана духовная эстафета...

Высокоцитимый и дорогой господин Райнер Мария Рильке!

Неужто это не сон, и я (Леонид Осипович Пастернак из Москвы), надеюсь, Вы помните моё имя, могу доставить себе радость поздравить с пятидесятилетним юбилеем моего давнего любимого корреспондента...

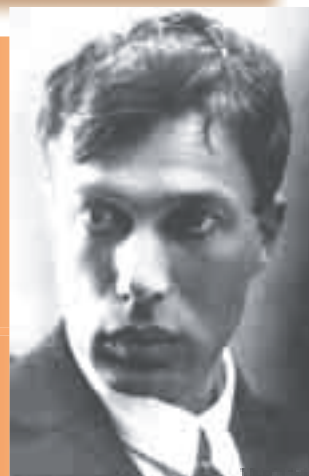
Помните ли Вы ещё старую, очаровательную – теперь ставшую легендарной, ставшую сказкой Москву?.. Толстого, его дом, Ясную Поляну?

...Если бы Вы знали, как мои дети любят каждую Вашу строфу, каждую строчку Вашу! Особенно мой старший сын Борис – прославившийся и ценимый в России молодой поэт – Ваш самый горячий поклонник, Ваш самый серьёзный и искренний ценитель – пожалуй, Ваш ученик...

В ответном письме Рильке замечает: «...*Меня коснулась ранняя слава Вашего сына Бориса*».

И даёт самый благоприятный отзыв о прочитанных им стихах молодого поэта. Отец отправляет сыну копию письма Рильке, что дало право Борису Пастернаку обратиться к немецкому поэту. И вот 12 апреля 1926 г. из советской Москвы в Швейцарию, где доживает последний год своей жизни смертельно больной Рильке, уходит письмо, в котором молодой русский поэт признаётся:

Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни... Я вне себя от радости, что стал Вам известен как поэт, – мне так же трудно представить себе это, как если бы речь шла о Пушкине или Эхиле.



Б. Пастернак

Так на несколько месяцев завязалась бурная и единственная в своём роде переписка, ставшая «тройственной», поскольку Борис Пастернак «подарил» радость общения с Рильке ещё и своему «самому большому и, вероятно, единственному другу Марине» – как он пишет в этом же своём первом письме Рильке о Марине Цветаевой:

Она живёт в Париже в эмиграции. Я хотел бы, о ради Бога, простите мою дерзость и видимую назойливость, я хотел бы, я осмелился бы пожелать, чтобы она тоже пережила нечто подобное той радости, которая, благодаря Вам, излилась на меня. Я представляю себе, чем была бы для неё книга с Вашей надписью... Пожалуйста, простите меня! Но в преломлённом свете этого глубокого и далеко идущего со-падения, в радостном ослеплении я хотел бы вообразить себе, что истина заключена именно в таком преломлении и что моя просьба выполнима и имеет смысл. Для кого, зачем? Этого я не смог бы сказать. Может быть, для Поэта, который вечно составляет содержание Поэзии и в разные времена именуется по-разному.

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите о главных вехах жизненного пути Рильке, укажите основные темы и мотивы его лирики.
2. ■ Расскажите о характерных чертах символизма и неоклассицизма в поэзии Рильке, об эволюции его поэтического стиля (на материале анализа стихотворений «На Малой Стране», «Ноябрьский день», «Осенний день», «Музыка»).
3. ■ Рассмотрите характерные признаки модернистской поэзии в стихотворениях Рильке «Господь! Большие города...» и «Гефсиманский сад».
4. ■ Подготовьте реферат на тему «Рильке и Украина», взяв за основу материал прочитанной главы и дополнив его сведениями из других источников (дополнительной литературы о Рильке или Интернет-ресурсов).
5. ■ Расскажите о «линии, замкнувшейся в круг», – линии связей Рильке с русской культурой.
6. ■ Ознакомьтесь с «тройственной» перепиской великих поэтов: Рильке – Пастернака – Цветаевой (в Интернете, в собраниях сочинений поэтов или по отдельному изданию: Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. – М.: Книга, 1990). Подготовьте сообщение в классе об этом событии в истории мировой поэзии.
7. ■ Рассмотрите иллюстрации к стихотворениям Рильке современного художника С. Слепухина (с. 228). В каком стиле они созданы? Соответствует ли он стилю поэзии Рильке? Свой ответ аргументируйте примерами.

Глава четвёртая

«Я вслушался и понял...»

Поэзия XX в., и особенно самая характерная её разновидность – модернистская поэзия, часто афишировала собственную «бесцельность». Представители этого художественного метода в поэзии больше всего на свете не любили «обывательский» вопрос «простого читателя»: *а зачем мне это нужно?* Ведь единственная цель поэта-модерниста – *самовыражение*. И лишь только после того, как оно свершилось, может поэт теоретизировать (или не теоретизировать – по сути это всё равно) на тему «для кого и зачем».

«Для кого, зачем? Этого я не смог бы сказать. Может быть, для Поэта, который вечно составляет содержание Поэзии и в разные времена именуется по-разному», – в конце предыдущей главы вы прочитали эти слова русского поэта Бориса Пастернака, обращённые к его учителю, немецкому поэту Райнеру Марии Рильке. И при этом вы, конечно, не могли не заметить, что не только в разные времена, но и на разных языках явление миру Поэта (если это истинный Поэт) составляет не только главное, но единственно важное *содержание поэзии*.

Ничто не предвещало явление большого Поэта XX века в Испании. Много ли людей в остальной Европе вообще что-то знали об испанской литературе после её Золотого – XVII – века, после Сервантеса и Кальдерона?.. Кроме специалистов-филологов, пожалуй, не много... А когда в начале XX века один испанский критик принялся рассуждать о «поколении 1898» (этот термин потом прижился), он вовсе не имел в виду, что в этом самом 1898 году родился великий испанский поэт **Федерико Гарсиа Лорка** (1898–1936).

Что же всё-таки имел в виду испанский критик, говоря о «поколении 1898»?.. Он имел в виду печальную и символичную дату испанской истории – дату поражения в войне с США и утраты Испанией Кубы, последней большой колонии. Первая в истории колониальная империя трещала по швам, а в метрополии – разорение деревень, нищета и массовые стачки в городах... Для того же, чтоб понять настроение испанских интеллектуалов «поколения 1898» и их отношение к «великой традиции», достаточно взглянуть на название книги, написанной в этом году их признанным лидером М. де Унамуно, – «О маразме современной Испании». Или на работу художника того же поколения Х.Г. Посады «Дон Кихот и черепа».

А пока испанские интеллектуалы негодовали, в провинции Гранада, в имении своего отца, рос мальчик Федерико. Он сизмалу видел отсталость и нищету, видел раны и язвы своей родной земли – и всё запомнил. О чём-то подобном мы читали у Блока:

Рождённые в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы, дети страшных лет России,
Забуть не в силах ничего.

Вот точно так же, как поколение Блока в России, «дети страшных лет Испании» – поколение Лорки – стало поколением гражданской войны...

А пока, чтобы мальчик учился, семья в 1909 г. переезжает из деревенского имения в Гранаду. И он старательно учится: сначала в колледже Святого сердца Иисусова, а с 1914 г. – в Гранадском университете, на факультете философии, филологии и права.



Ф. Гарсиа Лорка



Х.Г. Посада. Дон Кихот и черепа



С. Дали

Свои первые произведения – путевые заметки и эссе – Лорка начал печатать в студенческие годы. В 1919 г. он переезжает в Мадрид и до 1928 г. живёт здесь (с перерывами на лето) в Студенческой Резиденции (некто вроде общежития), а один из его соседей по Резиденции и хороших друзей – будущий знаменитый художник Сальвадор Дали.

Лорку увлекает театральная жизнь испанской столицы. Он пишет свою первую пьесу *«Колдовство бабочки»*. Пьеса была поставлена и с треском провалилась в театре «Эслава» 22 марта 1920 г. Но это было лишь началом карьеры Лорки-драматурга, успешное продолжение которой было впереди. Сегодня пьесы Лорки идут во всём мире, чаще других театральные режиссёры

обращаются к трагедии *«Кровавая свадьба»* (1932).

Однако истинную мировую славу принесли Лорке его стихи. Его первый поэтический сборник – *«Книга стихотворений»* – увидел свет в 1921 году. Критики сдержанно хвалили и, как всегда в таких случаях, советовали молодому автору тщательнее работать над формой. Обычно молодые авторы подобные советы критиков игнорируют, а вот Лорка внял им и три года не выпускал следующего сборника – *«Песни»* (1924), пока не довёл отделку стиха до блеска. И потом ещё три года составлялась самая знаменитая книга стихов Лорки – *«Цыганское романсеро»* (1927). В стихах Лорки старые ритмы соединились с новыми...

Старые – это традиционные ритмы испанских песен, которые Лорка тщательно изучал в своей родной Гранаде (провинция Андалузия), так называемое андалузское пение канте хондо. Лорка говорил: *«Наша музыка, душа нашей души, – те певчие русла, по которым уходит из сердца наша боль»*.

Возрождением искусства канте хондо Лорка серьёзно занимался в 1922 г.: 19 февраля он прочёл о нём лекцию в Гранаде, а в июне в этом городе состоялся конкурс профессиональных и народных исполнителей канте хондо по инициативе и при участии поэта.

Именно в этих ритмах, как бы под призывный звук гитары, под стук кастаньет, только и можно петь печальные песни родимого края, говорить о его селеньях – как, например, в стихотворении, которое так и называется *«Селенье»*:

На темени горном,
На темени голом –
Часовня.
В жемчужные воды
Столетие никнут
Маслины.
Расходятся люди в плащах,
А на башне
Вращается флюгер,
Вращается денно,
Вращается ночью,
Вращается вечно.

О, где-то затерянное селенье
В моей Андалусии
Слёзной...

Перевод *М. Цветаевой*

...А новые ритмы – они поэту тоже не казались особенно новыми. Эти ритмы и голоса родной земли Лорка слышал с самого раннего детства:

Однажды кто-то назвал меня по имени, по слогам: «Фе-де-ри-ко».
Я оглянулся – никого. Я вслушался и понял. Это ветер раскачивал ветви
старого тополя, и мерный горестный шелест я принял за своё имя.

И вот ритмы и голоса родной земли Лорки – Гранады – и само её дотоле неведомое имя в 1924 году вышли на широкий простор. Они с быстротою молнии облетели не только Испанию и (в основном испаноязычную) Латинскую Америку, но и всю Европу, и эхо их отозвалось в самых дальних её уголках, разве только имя немного изменилось:

...Он пел, озирая родные края:
Гренада, Гренада, Гренада моя.
Он песенку эту твердил наизусть.
Откуда у хлопца испанская грусть?
Скажи, Николаев, и Харьков, ответь:
Давно ль по-испански вы начали петь?

Всего за несколько лет до того, как ровесник Лорки, молодой русский поэт Михаил Светлов, написал свою, сразу ставшую популярной песней, «Гренаду», вышли в свет – и разошлись по свету – «Песни» Лорки. Вот откуда у хлопца испанская грусть...

Как мы помним, *мифотворчество* – один из родовых признаков модернизма. Не нужно громких фраз и сложных слов. Коротко, просто, понятно – и вот уже хлопцу из-под Харькова или Николаева есть дело до слёз Андалусии, воспетых Лоркой:

Я хату покинул, пошёл воевать,
Чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать.
Прощайте, родные, прощайте, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя...

Лорку сразу, как своего Поэта, приняла Марина Цветаева. Недаром Федерико с девяти лет брал уроки игры на гитаре у андалузских мастеров. Не устояла перед мастерскими переборами струн его гитары Марина Цветаева и перевела его «*Гитару*»:

Начинается
Плач гитары.
Разбивается
Чаша утра.
Начинается
Плач гитары.
О, не жди от неё
Молчанья,
Не проси у неё
Молчанья!
Неустанно

Гитара плачет,
 Как вода по каналам – плачет,
 Как ветра под снегами – плачет,
 Не моли её о молчанье!
 Так плачет закат о рассвете,
 Так плачет стрела без цели,
 Так песок раскалённый плачет
 О прохладной красе камелий.
 Так прощается с жизнью птица
 Под угрозой змеиного жала.
 О гитара, бедная жертва
 Пяти проворных кинжалов!

Эта лирическая миниатюра напоминает эпическую балладу, но только сюжет её предельно спрессован, сжат. Это некая формула, схема сюжета, под которую можно подставить сразу несколько абсолютно разных ситуаций, от самых «низких» до самых «высоких».

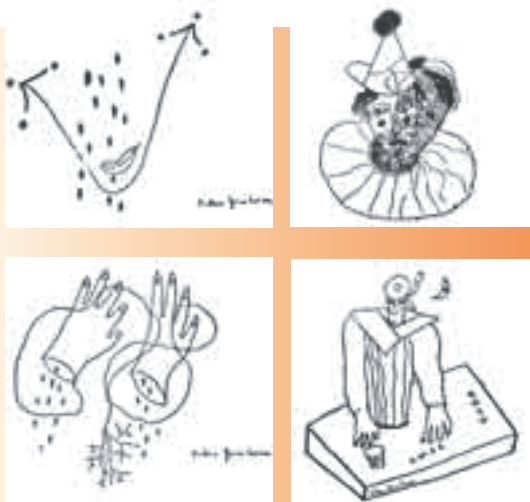
Это может быть «жестокий романс», «сцена из испанской жизни». Кабальеро под утро приходит под балкон любимой. Он поёт ей серенату, и его гитара надрывно плачет. А наутро его находят убитым под балконом любимой – а ведь его предупреждали, ему угрожали (соперники, муж, отец – в зависимости от статуса возлюбленной): он знал, на что идёт...

Но это может быть и борец за свободу, национальную независимость, социальную справедливость. Он взял в руки гитару – и голос его окреп, люди слушали и шли за ним, он был страшен врагу – и вот убит в неравной схватке с пятью «проворными» убийцами, вооружёнными острыми кинжалами...

И такой ещё вопрос: почему Марина Цветаева остановила свой выбор именно на стихотворении «Гитара»? Не потому ли, что в нём выразилось не просто восхищение Лорки прекрасным испанским народным инструментом и испанским характером, а преклонение пред всеми теми, независимо от их национальной принадлежности, кто, взяв в руки гитару, уже не может молчать...

Или, быть может, всё дело в том, что Лорка в этом стихотворении предугадал свою собственную гибель?

Автор всемирно известных поэтических книг и театральных пьес после нескольких успешных гастролей с чтением лекций и стихов в США и Латинской Америке возвращается на родину, где идёт гражданская война. Друзья поэта – интернационалисты и республиканцы – отговаривали его от поездки в Гранаду, умоляли остаться в Мадриде. Но он говорил:



Рисунки Ф. Гарсиа Лорки

Я испанец до мозга костей, и не мог бы жить в любом другом месте земного шара, но мне ненавистен всякий, кто считает себя выше других по одному тому, что он – испанец. Я брат всем людям, и мне отвратительны, кто любит родину всякую и приносит себя в жертву пустым националистическим идолам. Гранада научила меня быть с теми, кого преследуют: с цыганами, неграми, евреями, маврами.

16 июля 1936 г. он всё-таки отправился в Гранаду, а ровно через месяц, 16 августа, был арестован фалангистами (испанскими фашистами) и 19 августа расстрелян.

Предчувствие трагической судьбы, любовь и смерть – важнейшие мотивы лирики Лорки. Его мировоззренческий иррационализм, причудливо сопряжённый с вполне рациональным интересом к формальной стороне художественного творчества, к форме произведения искусства, к поиску новых и в то же время национально-своеобразных форм – всё это тоже роднит «чистого» модерниста Лорку с такой же «чистой», без принадлежности к тому или иному «дополнительному» течению, модернисткой Цветаевой. Слова Ф. Гарсиа Лорки *«Искусство поэзии – это любовь, мужество и жертва»* были созвучны творческому кредо русской поэтессы. Известие о расправе фашистов над Лоркой оставило глубокую, незаживающую рану в сердце Цветаевой. Жизнь его оборвалась примерно в том же возрасте, что и жизнь преданно любимого ею Пушкина... Выбор поэтессы был сделан: Лорка должен быть услышан читателем её многострадальной родины. *«Война застала Марину Ивановну за переводом из Гарсиа Лорки»*, – пишет уже известная вам М. Белкина в книге о двух последних годах жизни Цветаевой.

Прорытые временем
Лабиринты
Исчезли.
Пустыня
Осталась.
Немолчное сердце –
Источник желаний –
Иссякло.
Пустыня
Осталась.

Закатное марево
И поцелуи
Пропали.
Пустыня
Осталась.
Умолкло, заглохло,
Остыло, иссякло,
Исчезло.
Пустыня
Осталась.

Перевод М. Цветаевой

Лабиринты истории, сердце человека, марево заката – всё исчезает. А после того, как исчезают имена, остаются лишь глаголы. Предложения становятся безличными. Но и глаголы исчезают. Остаётся пустота. Это стихотворение Лорки так и называется – *«Пустыня»*.

Федерико Гарсиа Лорка – не только великий испанский национальный поэт. Он Поэт, естественно и непринуждённо самим своим существованием выражающий суть и смысл существования поэта вообще, который вечно составляет содержание поэзии, хоть в разные времена и в разных частях света именуется по-разному.



П. Пикассо. Герника

1. ■ Расскажите о главных вехах жизненного пути великого национального поэта Испании Федерико Гарсиа Лорки. Укажите основные темы и мотивы его лирики.
2. ■ Рассмотрите рисунок испанского художника Х.Г. Посады «Дон Кихот и черепа» (с. 231). Каково состояние Испании и какова роль испанской культуры в жизни общества, о которых хотел рассказать своей работой художник?
3. ■ Лорку часто называли «поэтом-мифотворцем», создателем того «национального мифа» или той «национальной идеи», в которых так остро нуждалась Испания в начале XX в. Расскажите об «Испании Лорки», о его образе родной Андалузии (Гранады) как «истинной, глубинной Испании» и о его влиянии даже за пределами Испании (на материале стихотворения М. Светлова «Гренада»).
4. ■ Укажите характерные признаки модернистской поэзии в стихотворениях Лорки «Гитара», «Пустыня» и «Пейзаж» в переводах М. Цветаевой.
5. ■ Подготовьте устное сообщение на тему «М. Цветаева – переводчица поэзии Лорки», взяв за основу материал прочитанной главы и дополнив его сведениями о других стихотворениях Лорки, переведённых М. Цветаевой.
6. ■ Рассмотрите репродукцию картины всемирно известного испанского художника П. Пикассо «Герника» (с. 235). Герника, небольшой испанский городок, был почти полностью уничтожен гитлеровской авиацией в годы Второй мировой войны. Какие традиционные приёмы испанской живописи XX века использовал Пикассо (сравните с рисунком испанского художника Х.Г. Посады)? Какие общие черты объединяют творчество видных представителей испанского модернизма Гарсиа Лорки, Дали и Пикассо?
7. ■ Рассмотрите рисунки Ф. Гарсиа Лорки (с. 234). Как мироощущение поэта выражено в его рисунках? Созвучны ли они с его стихами? Попробуйте подобрать к одному из рисунков стихотворные строки. На что вы будете ориентироваться – на событийный ряд или чувства и эмоции, выраженные в лирическом произведении?

Глава пятая

«Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих»

В 1920-е годы стало уже совершенно ясно, что в гражданской войне победили большевики, что это надолго и что жить надо в новой стране. Для многих это стало, говоря словами Цветаевой, страной «без-нас», а для многих – страной «на-Марс».

К этой непонятной новой стране нужно было приспособиться. Некоторым писателям это удалось. Другие эмигрировали. А были такие, которые честно хотели приспособиться, но не могли понять, что от них требуется. Но были и писатели, вполне сознательно служившие новой родине.

Разное отношение к новой стране и советскому в ней обуславливает разные типы писателей в России 20-х – 40-х годов.

Писатели в эпоху разрухи – гражданской войны и военного коммунизма – страдали от голода и холода так же, как все. Вот В. Маяковский говорит о том, как он идёт к возлюбленной и что он приготовил ей в подарок: «Две морковинки несё за зелёный хвостик». А Евгений Замятин в рассказе «Пещера» описывает обычную квартиру, которая почти что неметафорически называется пещерой, потому что в ней так же

холодно, и приходится красть дрова у соседа, чтобы согреть больную жену.

От того, как писатели относились к новой власти, они были разделены литературными критиками на *пролетарских писателей, попутчиков и внутренних эмигрантов*. Положение писателей и их репутация зависели от того, в какой лагерь они попали, каковы их взгляды с точки зрения властей. Внутренние эмигранты относились к новым порядкам скептически и часто становились эмигрантами внешними (как Е. Замятин), пролетарские писатели должны были иметь пролетарское происхождение, остальные могли быть только попутчиками. А Михаилу Булгакову (о нём подробно в следующей главе) критики отказали даже в звании попутчика, обвиняя его в том, что он в попутчики *«даже не рядится»*.

Писатели объединялись теперь в группы не по эстетическим принципам, а по политическим взглядам. *Пролеткульт* (сложносокращённое слово от *пролетарская культура*) – организация, существовавшая с 1917 по 1925 год. В неё входила масса посредственных поэтов с редкими вкраплениями юных гениев *«правильного происхождения»* (в число пролеткультовцев входил, например, молодой писатель Андрей Климентов, впоследствии ставший известным под псевдонимом Андрей Платонов). Все они до поры до времени считали, что искусство должно создаваться для пролетариев и пролетариями же. За таким искусством будущее. Но всё-таки это было искусственное образование, и оно прекратило своё существование после ухода его идеолога А.А. Богданова.

В 1925 г. был организован РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей). Его идеи продолжили «достижения» Пролеткульта: настоящую литературу может создать только поэт пролетарский, осознающий своё классовое происхождение и создающий классовую литературу, разоблачающий врагов социализма. РАПП имел свой журнал «На литературном посту», в котором разоблачал «попутчиков и внутренних эмигрантов» Булгакова и Зощенко. К сожалению, результатом таких разоблачений становились цензурные запреты на определённые произведения, за которыми часто следовал отказ их авторам в возможности печататься в советской России.

Некоторые течения почти целиком становились «пролетарскими». Так случилось с футуристами, которые объявили себя союзниками большевиков. В 1923 г. создаётся ЛЕФ (Левый фронт искусств). По мнению «лефовцев», художник должен был *«стать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными»*. Для этого художникам нужно было овладеть прикладной профессией, *«стать частью быта, превратиться в обычный вид трудовой деятельности»*. В эту группу короткий период входил Борис Пастернак, но быстро разочаровался в её теории и творческой практике и занятия «лефовцев» назвал в личном письме «абсурдом в лицах».

Существовали ещё две литературные группы, целью которых не был разрыв с существующими традициями: «Перевал», созданный при журнале «Красная новь», и «Серрапионовы братья», которые объединились на основе дружеских связей. И та и другая группа объединяли писателей не по классовому признаку, а по искреннему отношению к жизни и творчеству. Вот как писал об этом один из членов «Серрапионовых братьев»:

Мы... требуем одного, чтобы голос не был фальшив. Чтобы мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было... Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным.

В трудное время гражданской войны рождались новые писатели. **Исаак Эммануилович Бабель** (1894–1941), сражавшийся в Первой конной армии Будённого, в 1923–1925 гг. опубликовал цикл коротких новелл, объединив их впоследствии под одним названием **«Конармия»** (книга вышла в 1926 г.). Прекрасен сочный, метафоричный язык повествования, не скрывающего ужасов гражданской войны, но как бы эстетически от них отстранённого. Конармейцев Бабеля Горький, обожавший его, сравнил с запорожцами из любимого им с отрочества «Тараса Бульбы». А вот самому Будённому «Конармия» не понравилась: не было в ней «реализма», тем более – «социалистического»...

Бабель, Булгаков, Замятин, Платонов – великие русские прозаики-модернисты, как бы принявшие эстафету великих поэтов-модернистов – Блока и Маяковского.

Одним из гениальных романов, созданных в 1920 г. в разрушенном Петрограде, стал роман писателя, которого вскоре назовут внутренним эмигрантом, – **Евгения Ивановича Замятина** (1884–1937). Этот роман назывался **«Мы»**. В нём повествуется о будущем, в котором все люди живут вместе и действуют как единый хорошо отлаженный механизм. То есть реализуется мечта пролеткультовцев да и вообще коммунистическая мечта: жить одной коммуной, при этом ни в чём не нуждаясь.

В прекрасном будущем действительно нет материальных трудностей. Все едят в общих столовых, обеспечены готовой красивой, хотя и одинаковой, одеждой; у каждого своя комната, хоть и с прозрачными полом и стенами. Никто не страдает душевно. Например, нет никаких семейных проблем, да и семей тоже нет: можно стать сексуальным партнёром любого члена общества противоположного пола, а воспитание детей полностью взяло на себя государство (в первые послереволюционные годы такой проект очень серьёзно обсуждался). Наконец, все обеспечены любимой и интересной работой, могут и даже обязаны вести здоровый образ жизни. Даже казни происходят в воображаемом будущем красиво и безболезненно: от преступника остаётся только лужа дистиллированной воды. Общество будущего не оставляет личности никакой частной жизни: нет не только семейного уюта, но нет и личного времени, которое можно



И. Бабель



Е. Замятин

провести наедине с собой, невозможны занятия несанкционированной деятельностью, всюду шпионы. Даже имён у людей будущего нет – только номера с заглавной буквой. Недовольным делают гуманную операцию по извлечению души, после чего они становятся покорными и восторженными идиотами (на умственных способностях операция не сказывается, но у человека пропадает способность к рефлексии – видению себя со стороны и оценке своего поведения). Так ещё в 1920 г. писатель Замятин предвидел опасность тоталитарного режима для личности человека и описал такие приёмы воздействия государства на личность, которые впоследствии оно действительно стало применять. Замятин создал утопическое общество будущего (родоначальником литературно-философского жанра утопии был английский философ Томас Мор: его «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» вышла в 1516 г.), но показал, чем опасно такое общество. Впоследствии такой жанр назовут **антиутопией**, отнеся к ней такие книги, как «Мы» Замятина и «О дивный новый мир» О. Хаксли. Сам Замятин в одной из статей определял «два родовых и неизменных признака утопии»:

...Авторы утопий дают в них кажущееся им идеальным строение общества, или, если перевести это на язык математический, утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания, – в форме: утопия – всегда статична, утопия – всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе – сюжетной динамики.

Антиутопия самого Замятина содержит признаки, противоположные названным: разоблачение «идеального» общества и динамично развивающийся сюжет. Литературовед В.Я. Лакшин называл роман Замятина «Мы» утопической сатирой и романом-предупреждением, считая его родоначальником «*нового извода*» антиутопии, сатирической утопии XX века: «*Роман “Мы” принадлежит к жанру антиутопии, то есть противопоставляет розовой сказке о фатально счастливом будущем человечества скептический, подёрнутый трауром взгляд*».

Ещё один роман-антиутопия был написан в конце 1920-х годов **Андреем Платоновичем Платоновым** (1899–1951). Его роман «**Чевенгур**» описывает создание в одном из районов российского Нечерноземья коммунизма «*в отдельном взятом городе Чевенгуре*». В 20-е годы принято было создавать в каждом населённом пункте так называемые партийные ячейки. Во главе такой ячейки стояли «*сознательные коммунисты*»: председатель и секретарь. Несколько человек – партийная ячейка – убили всех «буржуев» провинциального городка Чевенгура, то есть всех его жителей, имевших какое-либо движимое или недвижимое имущество, не оказавших никакого сопротивления. Новая власть «*на понятном им языке*» объявила о «*наступившем пришествии Иисуса Христа*», в связи с чем якобы и следовало истребить «буржуев», а всех прочих – неимущих –



Андрей Платонов

чевенгурских обывателей и семьи «буржуев» выгнать в голую степь. Город был объявлен заповедником коммунизма. Отныне даже животные были друзьями коммунизма, а сады чевенгурцы пересадили теснее друг к другу, чтобы деревья тоже «почувствовали коммунизм».

Правда, животных скоро всех съели, а сады все усохли, зато чевенгурские коммунисты привели в Чевенгур бродяг со всех окрестностей (в романе они называются «пролетариями»). Так они воплощали в жизнь коммунистический лозунг «*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*»

Даже время чевенгурцы остановили, объявив новое летоисчисление – от начала коммунизма. Осень не должна была наступать в коммунистическом городе. И, самое главное, при коммунизме не должен никто умирать, мёртвые должны оживать и все – быть счастливы.

Но осень наступила. Ребёнок, сын безвестной нищенки, умер в мучениях, и его не смог оживить никакой «товарищ». Чевенгурцы начинают догадываться, что никакого коммунизма в городе нет. Но тут они погибают от внешнего врага, которого сами они называют «*кадеты на лошадях*»...

Пространство и время антиутопии всегда разрушается изнутри или извне. Именно в разрушении мира, кажущегося его обитателям идеальным, и состоит развенчание утопии – антиутопия. Раз ребёнок умер – то нет коммунизма в Чевенгуре.

Ещё одна антиутопия Платонова – повесть «*Котлован*» (1930). Это произведение о коллективизации. Люди роют огромный котлован для общего дома, где все будут жить вместе, все будут счастливы. Даже животные (медведь) помогают им. Идиллия нарушается тем, что к концу повести работа никак не продвинулась по сравнению с её началом. Становится понятно, что общий дом, во имя которого было принесено множество жертв, «*классово чуждых элементов*», построен не будет. Точно так же, как смерть маленького бродяги в Чевенгуре становится знаком близкой смерти города, смерть девочки Насти в повести – знак безнадежности дела, лишённого будущего.

Литературоведы поныне спорят, случайно или специально, как Булгаков, бывший убеждённый пролеткультивец Платонов вкладывал в свои произведения антикоммунистический подтекст. Или он писал утопию, старался показать хорошие черты новой жизни – а получалась антиутопия?

Платонов в записных книжках так определил задачу писателя: «*Писать нужно не талантом, а человечностью, прямым чувством жизни*». Психологи установили, что «*прямое чувство жизни*» всех вообще людей очень похоже. Например, для каждого человека темнота связана с чем-то враждебным, старость связана с мудростью, а молодость – с красотой. Это общее для всех людей «*ощущение жизни*» – повторяющиеся жизненные ситуации, задачи и переживания – исследовал ученик Зигмунда Фрейда швейцарский психолог Карл Густав Юнг. Он назвал эти повторяющиеся мотивы **архетипическими** (*архетип* по-гречески – первообраз), а сохраняются они, по Юнгу, в первичных врождённых структурах человека – «коллективном бессознательном». Архетипы едины у всех людей, но проявляются они во снах, в фантазиях, в мифах, в сказках и – в творчестве в так называемых архетипических мотивах мифологии и искусства.

Платонов принадлежит к писателям, которые широко используют в своём творчестве архетипы. Главный герой романа «Чевенгур» Алек-

сандр Дванов переживает те же приключения, что и герой волшебной сказки: странствия, испытания, превращения, неожиданные встречи и неожиданную помощь. Все эти мотивы – ничто иное как архетипы.

Произведения Платонова «Чевенгур» и «Котлован» были изданы в годы так называемой перестройки. «Чевенгур» уникален ещё и тем, что не имеет окончательной редакции (так же, впрочем, как роман «Мастер и Маргарита» Булгакова, о котором речь пойдёт в следующей главе). Точно не известно, какая глава платоновского романа должна быть последней и как вообще делить его на главы. Это связано с тем, что трудно понять, какой черновой вариант был последним.

Произведения Платонова могут считаться одновременно и глубоко трагическими, и сатирическими, и юмористическими, и лирическими. Такой контраст возможен благодаря множеству смыслов и подтекстов, благодаря разному восприятию разных граней архетипического образа.

Интересно, что в 20-е годы в СССР расцветает сатирическая литература, которая свободно издаётся и пользуется большой популярностью у читателей. Её и не думают запрещать, потому что она высмеивает не советскую действительность, а остатки буржуазной жизни в советских городах и в головах некоторых «несознательных личностей». Так, в романах Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», любимых многими поколениями советских и постсоветских читателей, описывается «великий комбинатор», а попросту мошенник Остап Бендер, который совершает свои аферы в компании с другими мошенниками. Русский писатель-эмигрант Владимир Набоков так объяснил тот факт, что эта книга «проскочила» цензуру:

Два поразительно одарённых писателя – Ильф и Петров – решили, что если главным героем они сделают негодяя и авантюриста, то, что бы они ни писали о его похождениях, с политической точки зрения к этому нельзя будет придраться, потому что ни законченного негодяя, ни сумасшедшего, ни преступника, вообще никого, стоящего вне советского общества... нельзя обвинить ни в том, что он плохой коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший.



Кадр из фильма «Двенадцать стульев». Режиссёр М. Захаров. Остап Бендер – А. Миронов, Киса Воробьянинов – А. Папанов



Кукрыниксы. «Город N». Иллюстрация к роману И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок»

Но в конце 40-х правительство всё-таки догадалось, что Остап – жулик не по призванию, а по несчастью и имя этому несчастью – социализм. На десять лет диалогия была запрещена. Все советские люди любили афоризмы из диалогии Ильфа и Петрова: «*Может быть, тебе дать ещё ключ от квартиры, где деньги лежат?*», «*Тщательно пережёвывая пищу, ты помогаешь обществу*», «*Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих*», «*Утром – деньги, вечером – стулья*», «*На блюдечке с голубой каёмочкой*», «*Автомобиль не роскошь, а средство передвижения*», «*Не буди во мне зверя*».



М. Зощенко

Ещё один писатель сатирик и юморист, начавший свою деятельность в 20-х годах, – **Михаил Зощенко**. Его рассказы изображали простого рабочего человека или мещанина, как правило простодушного, как-то переживающего трудности нелёгкого советского быта. Но «летопись современности» получалась довольно грустной. Зощенко прекрасно понимал, что изображаемый им «простой советский человек» только с виду похож на пролетария, поэтому в шутку называл себя «исполняющим обязанности» настоящего «пролетарского писателя».

Первый Всесоюзный съезд писателей прошёл в 1934 г., он официально принял доктрину «социалистического реализма». Съезд официально объявил о руководящей роли сталинской партии в развитии литературы. Активное вмешательство государства в литературный процесс, до этого слегка завуалированное деятельностью Пролеткульта, а затем РАППа (на которые в случае чего можно было списать «ошибки» и «перегибы»), отныне становилось агрессивным, ничем не прикрытым.

Казалось бы, какое дело до литературы, журналов, искусства, даже «*важнейшего из всех – кино*» стране, которая во второй половине 30-х годов явно и активно готовилась к войне, создавая необходимый промышленный потенциал. Была введена семидневная рабочая неделя при самой минимальной оплате труда. В голодных деревнях людям зарплата начислялась в так называемых трудоднях: в списках членов колхоза ставились отметки об отработанных днях – или, как говорили в народе, «палочки». Это называлось «*работать за палочки*», потому что реальных денег колхозникам за эти «палочки» не платили: только немного продуктов, чтобы не умерли с голоду.

Но при этом – вот что поистине удивительно! – в стране много читают, часто ходят на концерты и в кино. На киностудиях снимаются самые весёлые в мире комедии. А самое популярное издание, которое расходуется по всей стране миллионными тиражами, – смешной журнал «*Крокодил*». Вот такие парадоксы советской действительности...

Когда нельзя было писать своё, то можно было хотя бы вкладывать «свой смысл» в перевод текста духовно близкого автора. Мы это видели на примере переводов Мариной Цветаевой стихов расстрелянного фашистами Лорки... А ведь в это самое время сталинисты расстреливали

Бабеля и Мандельштама... Для того чтобы честно высказать свой взгляд на действительность, в ход шло всё.

В июле 1938 г. читатели «Крокодила», раскрыв свежий номер журнала на второй странице, обнаружили первую публикацию песни Роберта Бёрнса «Честная бедность» в переводе русского поэта С. Маршак. И поскольку большинство читателей «Крокодила», рабочие и крестьяне, раньше никогда не слышали имени Бёрнса, его сопровождало примечание: *«Роберт Бёрнс – великий шотландский поэт. Родился в 1759 г. в семье бедного фермера. Большую часть жизни провёл в деревне, работая на своём поле...»*

А под стихотворением Бёрнса читатель видит картинку. На ней изображена миловидная девушка – судя по всему, уборщица. И помятый толстяк – судя по всему, официальный представитель правящей коммунистической партии в том учреждении, где они оба служат.

– Почему в вашем парткабинете валяется столько хлама? – спрашивает девушка.

– А куда же его положить? – отвечает партийный работник. – Во всех остальных комнатах работают.

Вот такой контраст получается. Даже великий поэт Бёрнс большую часть жизни *«работал на своем поле»*. Рядовые советские люди работают семь дней в неделю. На всех заводах и шахтах, полях и фермах так и кипит работа... И *«во всех комнатах»*, где трудятся учёные или работники культуры... И только в парткабинете не работают, там просто нечего делать, там валяется всякий хлам...

Отчего же туеядцы-хозяева этих кабинетов управляют людьми, которые работают? Почему отбирают у них плоды их труда? Почему сажают в тюрьмы, почему расстреливают?..

Вот вопросы, которые при одном взгляде на картинку должны возникнуть у читателей. У обобранных, измученных людей, которым больше нечего терять и больше ничего не остается, как только смеяться. И которые поэтому больше всего на свете любят смотреть кинокомедии и читать смешные журналы...

Вот за что народ любил «Крокодил»: журнал говорил правду, бросая её прямо в лицо лакеям, туеядцам и убийцам. Говорил настолько мужественно и остро, что в это невозможно было поверить. Сталинская власть не допускала даже мысли о том, что кто-то в стране посмеет так с ней разговаривать. И «проморгала», просто вовремя не заметила, не успела запретить эти несколько десятков острейших номеров 1938 года.

Но вскоре человек, который посмел, – поплатился жизнью, он был расстрелян. Наверное, в свой последний миг он утешался мыслью о том, что, в отличие от десятков и сотен тысяч других, отдал свою жизнь не напрасно, сумел, хотя бы и такой ценой, сказать правду.

Его, главного редактора «Крокодила», звали **Михаил Кольцов**. Он был талантливым и смелым журналистом и к тому же – убеждённым и честным коммунистом, верил в честность самой коммунистической идеи.

Эта идея не нова, она есть и в «Честной бедности» Бёрнса: *«чтобы все люди на земле были братьями»*. Кольцов в лицо знал своего врага, врага своей идеи – фашизм, бредовую, человеконенавистническую идею о том,



М. Кольцов

что люди, наоборот, братьями быть никак не могут, ибо принадлежат к разным расам – «вышшим» или «низшим». Он воевал с фашистами в Испании, не кланялся фашистским пулям и, вернувшись на родину, не побоялся и Сталина, превратившего коммунистическую идею в обман, а страну – в тоталитарное государство.

Гений Бёрнса, помноженный на талант и смелость Маршака и мужество Кольцова, яркой вспышкой хоть на миг осветил тьму насилия и лицемерия.

«Нам песня строить и жить помогает...» – так пелось в снятой в то время кинокомедии «Весёлые ребята». На самом деле хорошие, честные песни и весёлые фильмы помогали людям выжить.

Не отчаиваться. Знать, что добро – это норма и ценность, а зло всё равно рано или поздно будет побеждено. Ибо никакой самый «могучий» диктатор *«не может никого назначить честным малым»*. А *«дело спасения утопающих – дело рук самих утопающих»*...

Вопросы и задания

1. ■ Как октябрьский переворот 1917 г. повлиял на судьбы русской литературы? Приведите примеры из ранее изученных биографий Горького, Бунина, Куприна, Блока, Маяковского, Есенина, Цветаевой и других.
2. ■ Насколько идея официальной критики 20-х годов о разделении писателей на пролетарских писателей, попутчиков и внутренних эмигрантов соответствовала реальной действительности?
3. ■ Как вы думаете, почему разные идейно-художественные позиции настоящих писателей не помешали им сказать правду о революции и гражданской войне? Прочитайте одну из книг о гражданской войне: «Конармия» И. Бабеля, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Разгром» А. Фадеева. Письменно охарактеризуйте прочитанное произведение или напишите на него развёрнутую аннотацию (по выбору) и расскажите о своих впечатлениях на уроке.
4. ■ Какие произведения украинских писателей о гражданской войне 1917 – 1920 гг. вы читали? Какие общие черты в освещении этой эпохи её современниками и свидетелями в русской и в украинской литературе вы могли бы отметить?
5. ■ Что такое утопия и антиутопия? Почему от эпохи провозглашения утопической идеи в качестве официальной философской и эстетической доктрины в истории мировой литературы остались великолепные антиутопии? Какие из них вы читали? Подготовьте реферат о прочитанном произведении, отметьте в нём признаки утопии и дайте краткую информацию о его авторе.
6. ■ Что такое архетип? Какие архетипические образы использовал Андрей Платонов в романе «Чевенгур»?
7. ■ Расскажите о средствах и приёмах, к которым приходилось прибегать русским писателям-сатирикам в 20-е и особенно в 30-е годы, чтобы оставаться сатириками.
8. ■ Напишите небольшую рецензию на фильм «Двенадцать стульев» режиссера М. Захарова, включите в свой текст рассуждения о том, почему книга, написанная в 1927 г., до сих пор популярна и неоднократно экранизирована.
9. ■ Как вы думаете, к чему может привести вмешательство государства в литературный процесс?

Так звучит русский перевод латинской поговорки «Verba volant, scripta manent». В своём главном произведении – романе «*Мастер и Маргарита*» – писатель Михаил Булгаков немного меняет смысл любимой поговорки: «*Рукописи не горят*». Эти слова произносит Воланд – булгаковский сатана (обратите внимание на сходство звучания с латинским словом *улетать*), когда возрождает сожжённый роман о Понтии Пилате и об Иешуа – булгаковском Иисусе Христе. Рукописи не горят, потому что они не просто слова – они важные слова. Записанные слова творят мир, историю, миф. Булгаков тоже сжёг рукопись романа, но в том же году снова написал его. Человек творит миф и умирает, а миф остаётся. Сегодня существует мифологический Киев, который Булгаков создал для нас, и мифологическая Москва, и даже мифологический потусторонний мир. А всё потому, что остались рукописи.

Русский писатель **Михаил Афанасьевич Булгаков** (1891–1940) родился в Киеве. В Киеве же прошли его детство и юность.

Будущий писатель был сыном преподавателя Киевской духовной академии и учительницы. И отец и мать писателя происходили из семей священников. Дети священников могли получать образование бесплатно, но только духовное. Поэтому отец Булгакова учился в Киевской духовной академии, но стал не священником, а преподавателем истории западных религий.

В семье Булгаковых было семеро детей, Миша был из них старшим. Никто из трёх сыновей Афанасия Булгакова не пошёл по стопам отца. С точки зрения верующего, отношение писателя Булгакова к Богу, его свободное толкование евангельских событий в романе «Мастер и Маргарита» свидетельствуют о неверии писателя в Бога. Это отношение к Богу и религии сформировалось у писателя ещё в юности. Вот что писала его сестра Надя в дневнике 1910 года: «*Миша не говел¹ в этом году. Окончательно, по-видимому, решил для себя вопрос о религии – неверие. Увлечён Дарвином*». Итак, 19-летний Булгаков оставшиеся 30 лет своей жизни проживёт атеистом, что скажется на всём его творчестве. Впрочем, в определённые периоды своей жизни Булгаков вновь и вновь обращался к поискам Бога, но такие периоды вновь сменялись периодами неверия.

У Булгаковых была дружная хорошая семья. Девочки учились в Екатерининской гимназии на улице Лютеранской, а мальчики – в самом прославленном среднем учебном заведении Киева – Первой гимназии на Бибикивском бульваре (ныне бульвар Тараса Шевченко). Сейчас это так называемый жёлтый гуманитарный корпус Киевского национального



М.А. Булгаков

¹ *Говѣть* – у верующих: поститься, ходить в церковь, готовясь к исповеди и причастию.

университета им. Т.Г. Шевченко. Во времена детства и юности Булгакова здание Первой гимназии было окружено большим садом. Булгаков описал свою гимназию – одну из героинь романа – в *«Белой гвардии»*: *«Четырёхъярусный корабль, некогда вынесший в открытое море десятки тысяч жизней»*, с оштукатуренными *«стенами, крытыми жёлтой николаевской краской»*. Авторитет гимназии был настолько велик, что её выпускники с 1913 года пользовались правами студентов университета. Из гимназии и из семьи вынес молодой Булгаков принципы, впоследствии сформулированные на страницах романа *«Белая гвардия»*: *«Честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете»*.

Другим «кораблём», с любовью описанным на страницах автобиографического романа *«Белая гвардия»*, был дом на Андреевском спуске, 13, *«постройки изумительной»*. Дом, на втором этаже которого *«за кремовыми шторами»* пытаются спрятаться от бури гражданской войны его обитатели: братья Турбины – военный врач Алексей, семнадцатилетний Николка и их сестра Елена. Булгаков очень точно описал расположение и название комнат, изразцовую печь, на которой в семье было принято записывать сокровенные, крамольные мысли и просто всякие глупости, щель между этим и соседним домом, в которой Николка прятал пистолет, и даже развилку акации, на которой сидел петлюровец и видел, как Николка и его двоюродный брат Лариосик опускают в щель пистолет.

Акацию недавно срубили, но расщелина между домами осталась, и в квартире Булгакова сейчас музей, так что каждый желающий может увидеть зелёную лампу – символ домашнего уюта для Булгакова и гостиную за кремовыми шторами, оберегающими от всяких невзгод. Булгаков упоминает ещё среди обстановки *«лучшие на свете шкафы с книгами»*.

В произведениях Булгакова особое место занимает дом. Герои любят или не любят свой дом в зависимости от того, счастливы ли они в нём. Комнату на Мясницкой Мастер – герой романа *«Мастер и Маргарита»* – называет *«проклятой дырой»*, а крохотная квартирка в переулке у Арбата, в которой он счастлив, имеет такие обязательные атрибуты счастливого дома, как *«прекрасная ночная лампа»*, *«книги, книги и печка»*.



Здание киевской Первой гимназии



Киев. Дом-музей М. Булгакова, фрагмент экспозиции

Михаил Булгаков выбрал профессию врача. Он поступил в Киевский университет и до начала Первой мировой войны прожил несколько счастливейших лет своей жизни. В это время молодой Булгаков увлёкся театром. Увлечение осталось на всю жизнь и нашло отражение в пьесах Булгакова и *«Театральном романе»*.

Медики должны были помогать фронту. Весной 1916 г. Михаил Булгаков держал ускоренный экзамен и, не дожидаясь получения диплома, добровольцем Красного Креста выехал на Юго-Западный фронт. Каменец-Подольский военный госпиталь, затем Черновцы, а в конце лета Булгакова отозвали в Москву, откуда отправили в глушь Смоленской губернии. Москва произвела на Булгакова неизгладимое впечатление, что впоследствии отразилось в его творчестве.

К периоду жизни на Смоленщине относятся сюжеты *«Записок юного врача»*. И здесь же, в перерывах между работой земского врача, которому по долгу службы нужно уметь всё, рождается мотив родного города и родной семьи: *«В мечтаниях, рождавшихся при свете лампы под зелёным колпаком, возник громадный университетский город, а в нём клиника. А в клинике – громадный зал...»*

Для Булгакова новая эра началась 2 марта 1917 года с телеграммы об отречении императора Николая II от престола. В 1918 г. Михаил получил в Москве документы о демобилизации и отправился домой. *«Велик был год и страшен год 1918 по Рождестве Христовом, от начала же революции второй»*, – напишет Булгаков в романе *«Белая гвардия»*.

В романе Киев нигде не назван по имени, а только – Город с большой буквы. Он в романе – один из главных героев, он живёт и переживает тревожные события: *«Город жил странно, неестественною жизнью, которая уже не повторится в двадцатом столетии»*.

По свидетельству писателя, за 1918 год в Киеве 14 раз менялась власть. Булгакова мобилизовали, и ему довелось послужить и у Петлюры, и у большевиков, и у Деникина. В романе *«Белая гвардия»* писатель воссоздаёт события как летопись или былину: *«То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам – то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идёт на парад»*.

В последнюю свою мобилизацию Булгаков оказался во Владикавказе, откуда совсем уж было собрался эмигрировать в Константинополь, но заболел тифом. Герои его пьесы *«Без»* переживают те же противоречивые чувства, что и Булгаков в 1920 г., но, в отличие от автора, эмигрируют.

После болезни Булгаков навсегда отказался от карьеры врача и сменил её на профессию писателя. С 1921 г. он поселился в Москве. Писатель испытывает материальные трудности, поэтому ему приходится работать в газетах и журналах. Он издаёт *«Записки на манжетах»* и печатает отдельные рассказы, впоследствии объединённые в сборник *«Дьяволиада»* (1925). В 1922 г. умирает мать Михаила Булгакова. Тогда-то у него и появляется твёрдое решение написать роман о любимых (городе и семье). В романе *«Белая гвардия»* есть сквозной мотив: несчастья в семье начались со смерти матери: *«Мама, светлая королева, где же ты?»*. Роман был написан в 1924 г., а вскоре на тот же сюжет и почти с теми же героями была написана пьеса *«Дни Турбиных»*. Киев всегда оставался в сердце Булгакова...

В романе «Мастер и Маргарита» Воланд так характеризует москвичей: *«Люди как люди... квартирный вопрос только испортил их»*. Квартирный вопрос очень остро стоял в Москве в 20-е – 30-е годы. Булгаков и его жену, прибывших из Киева, прописали с большим трудом после личного вмешательства жены Ленина Н.К. Крупской на Садовой, 10. Булгаковым уступил одну из своих комнат муж сестры Михаила Булгакова филолог Андрей Михайлович Земский. Булгаков прославил дом на Садовой, поселив там героев «Мастера и Маргариты»: *«председателя правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций»* Михаила Александровича Берлиоза, *«директора театра Варьете»* Степана Лиходеева, а потом *«духа зла и повелителя теней»* Воланда с его свитой. В романе Булгаков зашифровал номер дома – Садовая, 302-bis. Если сложить три цифры номера и удвоить их (по-латыни bis – *удвоить*) – получится 10. Кроме того, слово bis – написание латинскими буквами украинского слова «біс», то есть чёрт. А номер *«нехорошей квартиры»* Булгаков сохранил – 50. В квартире 50 на Садовой, 10, Булгаковы провели первые годы своей московской жизни.



Сцена из спектакля «Дни Турбиных», поставленного во МХАТе

Об этом своём периоде, наполненном подработками, работой в газетах и журналах, Булгаков пишет в письме матери о *«яростной конкуренции, беготне»*: *«Вне такой жизни жить нельзя, иначе погибнешь. В числе погибших быть не желаю»*. В перерывах между подённой работой Булгаков успевает писать. Он пишет «Белую гвардию» (опубликована в 1925 году в журнале «Россия»), пьесу «Дни Турбиных», премьера которой состоялась во МХАТе 6 октября 1926 года. После многочисленных цензурных запретов пьесу к постановке разрешили, но только на сцене Художественного театра.

Сотрудничая с Художественным театром, Булгаков создал такие шедевры, как пьесы *«Последние дни»* (о Пушкине), *«Кабала святош»* (о Мольере), *«Полоумный Журден»*. Эти пьесы несли в себе элементы модернистского отношения к жизни. Булгаков писал о людях и событиях прошлого, а подразумевал и своё время, и себя как художника. О Пушкине он говорит устами графини Воронцовой: *«Увы, у него много завистников и врагов»*. Описывая жизнь Мольера, обращается к перипетиям, связанным с постановкой пьес: триумфальные успехи, интриги, пасквилы критиков, запрещения и борьба за их отмену. Такие же нападки врагов и завистников переживал и сам Булгаков, начиная с постановки пьесы «Дни Турбиных». Он обличал не только святош XVII века, но и их потомков, травивших его самого.

О том, в каком отчаянии был писатель и как тяжело он переживал запрет своих произведений, можно прочесть в его письмах, обращённых к М. Горькому, а затем к Сталину.

Начиная с 1929 года Булгаков просит позволить ему покинуть пределы страны:

Зачем задерживают в СССР писателя, произведения которого в СССР существовать не могут? Чтобы обречь его на гибель?.. Все мои пьесы запрещены, нигде ни одной строчки моей не печатают, никакой готовой работы у меня нет, ни копейки авторского гонорара ниоткуда не поступает, ни одно учреждение, ни одно лицо на мои заявления не отвечает...

Точно такое же мироощущение присуще герою модернистского романа Кафки «Замок»: как бы ни старался обыватель проникнуть в таинственный Замок, получить ответ на своё прошение или как-то повлиять на его рассмотрение, ничего у него не получается, причём всё происходящее в таинственном механизме бюрократической машины Замка совершенно необъяснимо.

Такую бюрократическую машину Булгаков описал в повести «*Дьяволиада*» (1924). Бедный делопроизводитель Коротков перепутал фамилию нового начальника Кальсонера со словом *кальсоны* и пытается с ним объясниться, но никак не может догнать, поскольку начальник бегаёт по инстанциям. В довершение несчастий у Короткова украли документы, и он перестал быть лицом с точки зрения бюрократической машины, представители которой принимают его за Колобкова, который должен был уезжать в командировку, и обращаются к нему так:

Товарищ! Без истерики. Конкретно и абстрактно изложите письменно и устно, срочно и секретно – Полтава или Иркутск? Не отнимайте время у занятого человека! По коридорам не ходить! Не плевать! Не курить! Разменом денег не затруднять!

Повесть «*Дьяволиада*» сатирическая, то есть подвергает осмеянию бюрократический аппарат советского государства. Как ни странно, она была напечатана в альманахе «Недра» в 1924 г. Гораздо меньше повезло знаменитой сатирической повести «*Собачье сердце*». Она также была подготовлена для альманаха «Недра», но опубликована была только в 60-е годы за рубежом и в Советском Союзе только после перестройки.

Сюжет повести отсылает читателя к популярной в 20-е годы научной фантастике. Вспомните естественнонаучные эксперименты по созданию человека-рыбы в романе «Человек-амфибия» В. Беляева или по пересадке слону человеческого мозга в его же романе «Хойти-Тойти». Повесть Булгакова имеет типологическое сходство с сюжетами Беляева, потому что в 20-е годы в медицине были очень популярны естественнонаучные эксперименты, в том числе эксперименты по омоложению.

Но фантастический сюжет повести – это только ширма для более глубокого подтекста – сатирического. Сатире подвергается не научный эксперимент по преобразению «симпатичного пса Шарика» благодаря пересадке ему гипофиза «полупролетария» Клим Чугункина в отвратительного Полиграфа Полиграфовича Шарикова, а эксперимент социальный. Чудовищный социальный эксперимент по превращению находящегося в почти животном состоянии и много веков «безмолвствующего» народа в «нового человека», рождённого революцией и марксистской теорией.

У повести есть подзаголовок «*Чудовищная история*». Это тоже игра с многозначным словом «история». Такая история действительно чудовищна. Профессор Преображенский говорит:



Кадры из фильма «Собачье сердце». Режиссёр В. Бортко. Профессор Преображенский – Е. Евстигнеев, Швондер – С. Карцев

Если я, вместо того чтобы оперировать, каждый вечер начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. Если я, посещая уборную, начну, извините меня за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной получится разруха. Следовательно, разруха не в клозетах, а в головах.

А ведь именно к разрухе ведёт правление председателя домкома Швондера, предлагающего профессору Преображенскому «уплотнить» семикомнатную квартиру, совместив столовую со спальней, а смотровой кабинет с операционной.

Филипп Филиппович Преображенский очень боится разрухи, наступившей в стране, но уверен, что лично его разруха не коснётся. Ведь он – светило мировой величины, среди его пациентов, которым он вернул молодость путём пересадки половых желез молодых животных (говорят, такие эксперименты действительно проводились в СССР), есть очень влиятельные особы, которые защищают профессора от «уплотнения», то есть превращения его личной квартиры – в «коммунальную» с подселением в неё нуждающихся в жилье «пролетариев». А если бы не защитили – он может уехать в Сочи. Или за рубеж – его там с удовольствием примут. Но он не уезжает и становится жертвой медленно наступающей разрухи. И эта разруха так и живёт в нас сегодня, ибо мы даже предположить не можем, что в доме, где жил Филипп Филиппович, «при общей незапертой двери» внизу стояла калошная стойка, оставляли пальто и палки, на площадках стояли цветы. И за 14 лет ни разу ничего не пропало, а после 1917 года в одночасье исчезло всё! «Почему электричество, которое потухало, дай Бог памяти, за последние двадцать лет два раза, в теперешнее время аккуратно гаснет раз в месяц»? Действительно, почему?

Но самый главный виновник разрухи, прокраившийся в квартиру профессора не снаружи, а, так сказать, изнутри, – эксперимент профессора. Ведь не из любви к животным и вообще ко всем обездоленным профессор приютил бездомного пса, которого назвал Шариком. Хотя имя профессора – Филипп – и означает «любящий лошадей», и даже в квадрате, учитывая отчество, профессор подобрал, откормил и вылечил Шарика, чтобы попробовать пересадить ему гипофиз умершего человека. В момент операции профессор сравнивается со зверем, хищником,

сытым вампиром и убийцей. Чьими глазами видит читатель операцию? Очевидно, это авторская точка зрения, ведь до этого повествование велось от лица рассуждающего пса, а сейчас пёс без сознания. Эпизод операции заканчивается восклицанием профессора: *«Эх, жаль пса, ласковый был, но хитрый»*. Он называется в этом эпизоде «жрец». Действительно, обогранный кровью профессор приносит в жертву невинное существо и жалеет его (жрец должен жалеть свою жертву, а иначе какая же это жертва!). Какому же богу принесена жертва? По содержанию получается, что богу современной науки, которому поклоняется профессор Преображенский. Но одна деталь позволяет в этом усомниться. В кульминационный момент операции Филипп Филиппович прерывает готовое сорваться с языка восклицание *«ах ты чё...»* и вместо этого поёт... отрывок из любимой оперы Верди «Аида»: он просто заменяет своего национального чёрта древнеегипетским богом подземного мира.

Новый человек получился совершенно чудовищным. Ведь от милейшего пса у него только фамилия и ненависть к кошкам, а всё остальное – от бандита Клима Чугункина: умение играть на балалайке, характер, манера поведения, пристрастия, предпочтения и жизненная позиция. Так что «создатель» сотворил нечто такое, что должно было уничтожить его самого, ведь профессор не жаждал общения с пролетариатом, но вынужден был делить с пролетарием, да ещё и самым несимпатичным, стол и кров.

Вся первая часть повести до операции написана от имени пса. Шарик удивительно хорошо разбирается в политике и в жизни, так что Булгаков иногда вкладывает в его голову человеческие мысли: *«кинематограф у женщин единственное утешение в жизни», «нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме¹», «из шестидесяти тысяч московских псов разве что какой-нибудь совершенный идиот не умеет сложить из букв слово “колбаса”», «ошейник – это всё равно что портфель», «я барский пёс, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция. Бред этих злосчастных демократов...»*. Так что Шарик взглядов монархических, тоже уважает господ и не любит пролетариев. Дом профессора Шарик, наблюдающий стремящихся к омоложению пациентов доктора, называет в мыслях *«похабная квартирка»*, а доктора Борменталья – тяннутым, потому что укусил его.

После описания обряда преобразования следует дневник ассистента Борменталья, глазами которого описано превращение Шарика в Шарикова. А дальше описана жизнь нового человека в квартире несчастного профессора. Новый человек – убеждённый демократ и марксист. Многие его высказывания стали теперь крылатыми словами: *«Какие уж мы вам товарищи? Где уж? Мы в университетах не обучались, в квартирах по пятнадцать комнат с ванными не жили», «человеку без документа строго воспрещается существовать»*.

Швондер совершенно прав, когда укоряет Филиппа Филипповича: *«В общем и целом ведь вы делали опыт, профессор! Вы и создали гражданина Шарикова»*. Некоторые учёные видят в героях повести зашиф-

¹ *Моссельпром* – Московское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности.

рованные образы политиков того времени, а саму повесть предлагают воспринимать как аллегория борьбы за власть в стане большевиков в 20-е годы.

Профессор Преображенский пытается сделать из негодяя человека: одевает и кормит его, старается культурно развивать, но полупролетарий не становится лучше. Тогда Борменталь склоняет профессора к *«единственному исходу»* – новой операции. Так бедные доктора хотят выйти из рабства пролетария Шарикова, но шире – своей идеи. Через 10 дней после операции профессор понял, что перед ним Клим Чугункин: *«Я заботился совсем о другом, о евгенике, об улучшении человеческой породы»*. Так Булгаков предваряет страшные фашистские эксперименты по выведению сверхчеловека и уничтожению «неудачных» людей. Профессор ещё в 20-е годы понимает ошибку евгеники:

Можно привить гипофиз Спинозы или ещё какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящего. Но на какого дьявола, спрашивается. Объясните мне, пожалуйста. Зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно.

В этом же важном диалоге профессора и ассистента, который происходит перед преображением человека в собаку, раскрывается смысл повести. Борменталь говорит о Шарикове: *«Человек с собачьим сердцем»*, на что профессор возражает: *«Весь ужас в том, что у него уже не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе»*.

В конце повести мир снова описан глазами собаки. Эксперимент по преображению потерпел крах, так что в социальном плане эту повесть можно считать предостережением и даже антиутопией: человек, пытающийся преобразовать мир революционным путём, обречён на неудачу или гибель от преобразованного мира.

Главной книгой Булгакова стала последняя его книга – роман *«Мастер и Маргарита»*. Писатель правил его до последних дней своей жизни, надиктовывая своей жене Елене Сергеевне. Она была одним из прототипов образа Маргариты, не бросившей *«бедного больного»* Мастера.

Замысел романа возник у писателя ещё в 1923–1924 годах. В 1930 году автор сжёг первый вариант романа. Печку Булгаков называл лучшим своим цензором. В письме к правительству писатель называл сожжённый роман романом о дьяволе. В нём метафорический образ человек-дьявол (как в *«Собачьем сердце»*) нашёл воплощение в дьяволе в прямом смысле, дьяволе как таковом.

Правда, образ дьявола в романе Булгакова не соответствует библейскому образу. Сатана в Библии воплощает абсолютное зло, как Бог – абсолютное добро. Ведь сатана так и переводится – противник. А вот сатана Булгакова восходит к образу Мефистофеля в *«Фаусте»* Гёте. Даже эпиграф к роману указывает на это: *«Я – часть той силы, которая вечно хочет зла и вечно совершает благо»*. Гёте, а вслед за ним и Булгаков, написали сатану в полутонах, не как абсолютное зло. Причём у Булгакова Воланд – меньшее зло, чем Мефистофель у Гёте. Он изображён как Божий слуга, который наказывает нехороших людей с позволения Божьего.

Если бы Булгаков знал, что многие, прочитав его роман, посчитали, что именно таким сатана изображён в Библии! Ведь советские люди не

имели возможности её прочесть. И о Боге они судили по тому, как был изображён Иешуа.

В 1934 г. была написана первая редакция романа, в 1937, перебрав множество вариантов, Булгаков остановился на названии «Мастер и Маргарита», в 1938 г. закончена вторая редакция. Роман был напечатан лишь в 1966–1967 годах со значительными купюрами в журнале «Москва», а в 1973 г. полный текст вышел отдельным изданием.

Булгаков перестал править текст романа примерно за месяц до смерти. Он остановился на словах Маргариты: «*Это литераторы идут за гробом?*». Ведь Булгаков – «*мистический писатель*», как сам он себя называл в письме к правительству. На самом деле он употреблял это словосочетание в ироническом смысле: в чёрных и мистических красках «*изображены бесчисленные уродства нашего быта*». В одном из писем 1930 года он сообщал: «*Произведя анализ моих альбомов вырезок, я обнаружил в прессе СССР за десять лет литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них: похвальных было 3, враждебно-ругательных – 298*». Далее Булгаков приводит некоторые цитаты о своих произведениях и героях, и начинаешь понимать Маргариту, учинившую погром в квартире критика Латунского, который написал статью о романе Мастера. Булгаков усматривает причину своих несчастий в том, что он «*стал сатириком и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира абсолютно немислима*». Далее он приводит цитату из одной критической статьи: «*Всякий сатирик в СССР посягает на советский строй*».

Но с первого взгляда в романе этого не видно. Потому что сатира – это только одна из граней этого удивительного романа. Литературоведы определяют его художественный метод по-разному: модернистский, постмодернистский, неоромантический, постреалистический... Но если всё же рассматривать роман в контексте времени его написания (20–30-е годы), то трудно не увидеть его структурной близости к зрелому модернистскому роману, особенно в жанровой разновидности так называемого интеллектуального романа (термин ввёл немецкий писатель Томас Манн). Так же как в «Волшебной горе» Томаса Манна, санаторий в горах становится символом всей Европы, Москва и москвичи в романе становятся собирательным образом всей советской действительности.

Почти всю романную действительность Булгаков строит на основе литературных источников. Булгаков синтезировал в романе многие находки мировой литературы. Это прежде всего образ Мефистофеля в гётевском «Фаусте». Это и мотивы «*продажи души дьяволу*» в произведениях русской и мировой литературы (Гоголь – «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть», «Портрет»; Оскар Уайльд – «Портрет Дориана Грея» и др.).

Любитель мистических сюжетов в литературе сразу отметит, что Воланд Булгакова – сатана очень приятный.

Во-первых, он сам никому никакого зла не делает. Все проказы в Москве творит его свита. Да и свита за всё время пребывания в Москве убивает только Берлиоза и барона Майгеля (хотя Берлиоза никто под трамвай не толкал).



Кадры из телесериала «Мастер и Маргарита». Режиссёр В. Бортко.
Воланд – О. Басилашвили, Мастер – А. Галибин, Маргарита – А. Ковальчук

Во-вторых, Воланд творит не свою волю, а волю Божью, то есть Иешуа, который просит о Мастере, присылая к Воланду своего ученика Левия Матвея. Сатана в Библии и превратился из светоносного ангела Люцифера (это имя буквально и означает «светоносный») – в отступника именно по той причине, что отказался покоряться Богу и выполнять Его волю. Воланд же вслед за Мефистофелем является просто второй частью Божьей воли: тёмной, карающей, но честной и справедливой. *«Всё будет правильно, на этом построен мир»*, – говорит Воланд в конце романа, прежде чем Понтий Пилат получает освобождение. Такие качества, как справедливость и честность, совершенно отсутствуют у библейского сатаны, который называется в Библии лукавым лжецом.

Воланд в романе – зло, но зло необходимое, как «необходима» тень в солнечный день: *«Что бы делала земля, если бы с неё исчезли тени?»*. Приговор Иешуа для Мастера – не свет, которого он не заслужил, а покой – то есть сфера влияния Воланда.

Воланд в романе наделён одним качеством, которого нет у библейского сатаны: властью над пространством и временем. Сам он существует вне времени и пространства. Читатель узнаёт, что Воланд бывал на завтрак у Канта, присутствовал на казни Иешуа. Он многократно увеличивает пространство квартиры, в которой даёт бал, может ускорять и замедлять течение времени.

Ещё меньше, чем Воланд похож на библейского сатану, Иешуа похож на библейского Иисуса. Ведь он – просто *«добрый человек»*, вовсе не знающий своих родителей, а не Сын Божий и Бог, как Иисус. Иешуа совсем не собирается умирать за грехи человечества, как Иисус. Свою казнь он считает ошибкой, учеников, кроме Левия Матвея, который сам за ним ходил и всё записывал, не имеет. Конечно, Иешуа – личность неординарная, он знает пять языков, умеет облегчать боль и очень проницателен, почти читает мысли.

Наиболее близок библейскому образ Понтия Пилата, пятого прокуратора Иудеи. Как и библейский, булгаковский Пилат соглашается на казнь очевидно невинного человека из трусости. В вечности он не может успокоиться, одержимый мыслью, сказанной ему Иешуа перед казнью: *«Трусость – величайший из пороков»*. В романе Понтий Пилат сам приказывает убить Иуду, в то время как библейский Пилат едва ли знал о его существовании.

По-видимому, образ казнённого Иисуса возник в воображении Булгакова ещё в детстве. Гимназистом Миша Булгаков вместе с классом побывал на открывшейся в 1902 г. панораме «Голгофа» на Владимирской горке, возле Александровского костёла. По словам очевидцев, оптический эффект присутствия при казни Иисуса был убедительным. Может быть, ещё тогда Миша понял, что момент распятия Иисуса, независимо от того, веришь ты в Бога или нет, явился моментом творения нового мифа, на многие века завладевшего человечеством.

Модернистский роман всегда показывает творение нового мифа и сам является его воплощением. Так и в «Мастере и Маргарите» есть творец мифа об Иешуа – Мастер. Мастер – не «сочинитель», поскольку ничего не сочиняет. Его заслуга в том, что он просто рассказывает всё, действительно произошедшее в тот важнейший для человечества момент, максимально точно, в отличие от Левия Матвея, который, по словам Иешуа, пишет совсем не то. Почему же Левий Матвей заслужил свет, а Мастер – только покой? Левий Матвей был слепо предан Иешуа, хоть и не всегда понимал его, а Мастер, понимающий всё, отрёкся от своего романа, от возможности рассказать людям истину и сжёг роман в печке.

Воланд и его свита глумятся не над всеми подряд, а над теми, кто порочен, причём сообразно их порокам. Если Берлиоз самоуверенно считает, что Бога нет и дьявола нет, – ему доказывают обратное. Если жадный дядя Берлиоза Поплавский приезжает в Москву, чтобы завладеть квартирой, то Бегемот, Коровьев и Азазелло так выпроваживают его из Москвы, что ни о какой московской квартире он более уже не думает. А вот буфетчик из Варьете наказан сильнее. Он продавал в буфете *«осетрину второй свежести»*, а между тем имел незаконных сбережений *«двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкассах и дома под полом двести золотых десятков»*. При этом всего лишь ста девяти рублей не досчитался буфет в результате сеанса чёрной магии. Буфетчик должен был умереть через девять месяцев от болезни печени.

Зато Воланд сделал счастливой возлюбленную Мастера – Маргариту. Имя Булгаков, конечно, взял у Гёте. Но Маргарита не душила никаких детей, она вообще была бездетной. Судьбу бедной фаустовской героини повторяет Фрида, которая действительно задушила младенца платком. Маргарита просит о ней на балу у сатаны. Воланд недоволен её поступком. Потому что главное предназначение Маргариты такое же, как Маргариты у Гёте: она просит о Фаусте, и благодаря этому его душа попадает в рай. Так и булгаковская Маргарита просила у Воланда о Мастере, и Иешуа просил о нём. Маргарита – это тоже часть награды Мастера, благодаря подвигу её любви Мастер и Маргарита покидают реальный мир и попадают в идиллический покой вне времени и пространства:

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!

Таким образом, в конце романа два времени творения новых мифов – прошлое и настоящее – соединяются в вечности. А будущее остаётся у другого героя – Ивана Бездомного, имевшего неосторожность написать неправдивую поэму об Иисусе Христе. Столкновение с потусторонним миром изменило юношу, и он бросил сочинять плохие мифы. Он стал историком. Теперь его задача в том, чтобы точно передавать уже существующие мифы, как это сделал Мастер.



Произведения М. Булгакова всегда вызывали большой интерес кинематографистов. В 1970 г. режиссёрами А. Аловым и В. Наумовым был поставлен фильм «Бег» по одноимённой пьесе писателя об отступлении белых армий в Крым, эмиграции и ностальгии по навсегда ушедшему прошлому. В 1976 г. В. Басов снял фильм «Дни Турбиных» по одноимённой пьесе Булгакова и роману «Белая гвардия». Оба фильма довольно часто демонстрируются по телевидению.

По сатирической комедии «Иван Васильевич меняет профессию» Л. Гайдай поставил комедию «Иван Васильевич меняет профессию». Пьеса М. Булгакова написана в 1935 г. и отображает быт 30-х годов, в то время как фильм был снят в 1973 г. В сценарий были внесены некоторые изменения, отображающие современные на тот момент реалии. К примеру, патефон, упоминавшийся в пьесе, был изменён на магнитофон, коверкотовое пальто – на замшевую куртку, а в самой машине времени используются транзисторы. Музыка к фильму написал композитор А. Зацепин.

Спустя год после первой (журнальной) публикации в 1988 году на телевидении состоялась премьера фильма «Собачье сердце» (режиссёр В. Бортко). Резонанс фильм вызвал просто небывалый. По версии IMDb фильм имеет самую высокую оценку среди фильмов советского/российского производства (9,1 из 10).

Всеобщий интерес вызвал также телесериал «Мастер и Маргарита», снятый В. Бортко, премьера которого состоялась в 2005 г. До этого попытки экранизировать роман предпринимались неоднократно как в СССР, так и за рубежом, но именно эту экранизацию, пожалуй, можно признать наиболее удачной. Фильм получил несколько престижных наград.

Существует ещё один подтекст романа «Мастер и Маргарита». Как и в «Собачьем сердце», в романе Булгаков зашифровал множество политических и культурных реалий. Конечно, современный читатель или читатель зарубежный не прочтёт этот пласт смыслов, но современники Булгакова, например, хорошо помнили стишок поэта Демьяна Бедного (Бедный – Бездомный) «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна», а также понимали, что путь обезумевшего Иванушки за котом и Коровьевым проходит по местам взорванных большевиками храмов.

Модернистский роман – это всегда игра со смыслами. Он творит миф о том, как создаётся миф. И писатель всегда знает, что это только миф, он разоблачает миф, как сеанс чёрной магии. Но были в 20-е – 40-е годы писатели, которые творили миф, считая его правдой. Таков роман Михаила Шолохова «Тихий Дон».

Вопросы и задания

1. ■ Объясните название главы.
2. ■ Расскажите о семье Михаила Булгакова. Как факты его биографии отразились в его творчестве?
3. ■ В каких произведениях Булгакова нашла отражение его любовь к родному городу? Проведите исследовательскую работу «Киев Михаила Булгакова», узнав о местах, связанных с жизнью и творчеством писателя.
4. ■ Как в творчестве Булгакова отражались политические события в стране?

5. ■ Что общего в судьбе Булгакова и Чехова?
6. ■ Пользуясь дополнительной литературой и Интернет-ресурсами, расскажите о Булгакове-драматурге.
7. ■ Почему Булгаков писал письма правительству и почему не получил на них ответа?
8. ■ В каких произведениях Булгакова возникают образы нечистой силы? Какие произведения литературы повлияли на «дьяволяду» Булгакова?
9. ■ В сюжетах каких произведений Булгакова отражены достижения в области медицины?
10. ■ Что такое сатирическое произведение? Что высмеивал Булгаков? Почему он считал, что в СССР сатирических произведений быть не может? Приведите примеры сатирических сюжетов или образов в творчестве Булгакова.
11. ■ Что имел в виду профессор Преображенский, когда говорил, что «разруха не в клозетах, а в головах». Напишите эссе на тему «Как победить разруху в головах?»
12. ■ Расскажите о четырёх пластах смыслов в повести «Собачье сердце». Чем отличаются пласты смыслов в «Мастере и Маргарите»?
13. ■ Расскажите, чьими глазами читатель видит происходящие события в повести. Попробуйте «заменить» рассказчика. Что изменилось? Почему точка зрения рассказчика важна в повести?
14. ■ Можно ли считать основной проблемой «Собачьего сердца» проблему защиты животных? Ответ объясните.
15. ■ Какова основная мысль повести «Собачье сердце»? Почему она не была издана по цензурным соображениям?
16. ■ Почему «Мастер и Маргарита» – это роман в романе? Кто автор первого, и кто – второго?
17. ■ Какие два времени и пространства описаны в романе? В какой точке они сходятся?
18. ■ Почему Мастер пишет роман именно о Понтии Пилате? Кто его главный герой и какова его основная мысль? Почему Булгаков искажил библейские образы и как он их искажил?
19. ■ Воланд и его свита – положительные герои или отрицательные? Почему Булгаков сделал их такими?
20. ■ Докажите, что роман «Мастер и Маргарита» модернистский. Можно ли его назвать романом-мифом?
21. ■ Какие философские проблемы поднимаются в романе «Мастер и Маргарита»? Определите для себя самую интересную и напишите о том, как она решается в романе.

Глава седьмая

«Человечество не раздроблено на сонм одинок...»

Эти слова произнёс очень убеждённый человек.

Истина, которую он изрёк в 1965 году, к этому времени не то что стала забываться – нет, она всё время вертелась если не на языках, то в головах у «сонма» европейских интеллектуалов. И многие из тех, кто слушал, и из тех, кто потом читал его речь, мучительно хотели, чтобы всё это было именно так, как говорил этот коренастый, лобастый русский с неспешными крестьянскими ухватками... И мучительно не верили: ни ему, ни его словам. И – хотели верить...



М.А. Шолохов

А говорил это в 1965 году Михаил Александрович Шолохов (1905–1984) по случаю вручения ему Нобелевской премии по литературе. Уже в третий раз самая престижная литературная премия присуждалась русскому писателю, но впервые – советскому. Ибо Иван Бунин, получивший её ещё до Второй мировой войны, в СССР был официально признан писателем «антисоветским» (да он и был им всей душой), а Борис Пастернак – «несоветским»...

А вот Михаил Шолохов в своей так называемой Нобелевской лекции (каждый новый лауреат премии получает почётное право прочесть такую лекцию на церемонии вручения) спокойно и уверенно вещает миру: *«Я горжусь тем, что премия присуждена писателю русскому, советскому. Я представляю здесь большой отряд писателей моей Родины».*

О, эта загадочная страна, где даже книги пишут – *отрядами!* Ну кто после этого станет утверждать, что всё человечество раздроблено на сонм одиночек?!

А он ведь был «простой крестьянин», точнее – «простой казак» (кто читал его «Тихий Дон», тот усвоил, что казаки не любили, когда их равняли с крестьянами). Таков, во всяком случае, был созданный им самим миф, в который, казалось, он и сам крепко верил. И дом его, согласно этому мифу, «всегда» был в его родной станице Вёшенской. Во всяком случае, оттуда он не любил надолго отлучаться и тогда, когда стал лауреатом Сталинской премии, и когда – Ленинской, и даже когда – Нобелевской...

О премиях, во всяком случае, его биографам – да и простым читателям в «самой читающей стране мира» – было известно точно. Но многое прочее в жизни Шолохова, казалось бы, неоспоримое, начиная с паспортной даты рождения, – некоторые его биографы оспаривали и оспаривают до сей поры. И всё, что нам остаётся, – это официальная, лично Шолоховым утверждённая, его биография. И заметки на полях.

Итак, согласно официальной версии, 11 мая 1905 г. на хуторе Кружилин станицы Вёшенской области Войска Донского «в простой казачьей семье» родился мальчик Миша. «На полях» заметим: сегодня биографам уже доступны документы, из которых видно, что семья была непростая, неказачья да, собственно, и не семья. Анастасия Черникова родила сына вне брака, до 1913 г. он считался казаком, носил фамилию Кузнецов и лишь после смерти фиктивного отца был усыновлён отцом настоящим, получил фамилию Шолохов, но потерял право на казачий земельный надел, так как настоящий отец казаком не был. Шолохов-старший приехал на Дон с Рязанщины, служил приказчиком, успешно торговал и даже купил мельницу, да видно не ко времени – в 1917 г., когда всё имущество пошло прахом. С горя он спился и вскоре умер.

А что же делал в 1917 г. и сразу после Михаил Шолохов? Отвечая на этот, самый важный вопрос советской анкеты, он писал:

Я в это время учился в мужской гимназии в одном из уездных городов Воронежской области. В 1918 г., 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 ожесточённой гражданской войны. До занятия Донской области Красной Армией жил на территории белого казачьего правительства.

С 1920 г., т.е. с момента окончательного установления Советской власти на юге России, я, будучи 15-летним подростком, сначала поступил учителем по ликвидации неграмотности среди взрослого населения, а потом пошёл на продовольственную работу...

Вот эта «продовольственная работа» – так называемые «продотряды» – сразу обнаруживает, что Миша Шолохов среди казаков был всё-таки чужим. Ведь эти самые «продотряды» именем Советской власти силой отнимали у казаков припрятанное зерно, чтобы отдать этой самой власти, которой надо же было как-то накормить в городах голодных рабочих неработающих заводов, разрушенных гражданской войной.

Казачья – не просто землепашцы, а искони боевой отряд, всегда готовый к несению «царской службы», – без боя зерно отдавать не хотели и собирались в боевые казачьи дружины, которые Советская власть именвала бандами. Отсюда и лаконичная запись об этом периоде жизни в другой шолоховской автобиографии: «Гонялся за бандами, властвовавшими на Дону до 1922 года, и банды гонялись за нами. Всё шло как положено».

С осени 1922 года юный, но уже обстрелянный Шолохов живёт в Москве, берётся за любую работу, а вечерами занимается в литературных кружках и объединениях. Под руководством опытных «пролетарских» писателей он работает над своими первыми рассказами на знакомом ему материале гражданской войны на Дону. Эти рассказы охотно публикуют в журналах, и за четыре года складывается сборник «Донские рассказы» (1926).

Гражданская война в рассказах Шолохова предстаёт во всей своей подлинной жестокости. Расхожая метафора – брат пошёл войной на брата – становится в «Донских рассказах» обескураживающей, увиденной в жизни реальностью, где муж убивает жену, сын воюет против отца и, разумеется, брат – против брата.

Период ученичества закончен. По твёрдому убеждению Шолохова, высказанному им в предисловии к переизданию «Донских рассказов» под новым названием («Лазоревая степь»), литературная Москва больше ничего не может ему дать:

В Москве, на Воздвиженке, в Пролеткульте... можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль (и не просто ковыль, а «седой ковыль») имеет свой особый запах. Помимо этого, можно услышать о том, как в степях донских и кубанских умирали, захлёбываясь напыщенными словами, красные бойцы.

...На самом деле ковыль – поганая белобрсыя трава. Вредная трава, без всякого запаха. По ней не гоняют гурты овец потому, что овцы гибнут от ковыльных остьев, проникающих под кожу. Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой станицей), молчаливые свидетели недавних боёв, могли бы порассказать о том, как безобразно просто умирали в них люди.

Туда, и к молчаливым, и к говорливым свидетелям недавних боёв, возвращается Шолохов для прохождения дальнейшей жизненной и литературной учёбы. Во всяком случае, в 1925 году он уезжает из Москвы на Дон.

По версии официальной шолоховской биографии, двадцатилетний автор двадцати рассказов, с образованием более чем скудным (четыре класса гимназии) – «запоем» (его собственное выражение), за два с половиной года, написал две первые книги одной из самых значительных в художественном отношении эпопей XX века – *«Тихий Дон»* (кн. 1–2, 1928; кн. 3, 1932; кн. 4, 1940).

Даты написания книг 1–2, с одной стороны, и книг 3 и 4 – с другой, если рассматривать и сравнивать их в отрыве от общего контекста эпохи и жизни Шолохова, могут вызвать – и у многих до сих пор вызывают – большое подозрение. «Шолоховский вопрос» по числу написанных о нём статей и книг уже можно сравнивать с «гомеровским» и «шекспировским» – да и по сути тоже. Мог ли один слепой рапсод если не сам сочинить, то хотя бы в голове удержать «Илиаду» с «Одиссеей»?.. Мог ли «простой, необразованный актёр» вместить в свои трагедии всю философию Ренессанса и более того – подвести её убедительный (но неутешительный) итог?.. Мог ли гимназист-недоучка, вчерашний «продотрядовец», которого критика 20-х годов упоминала, как правило, в общем списке «крестьянского литературного молодняка», написать «Тихий Дон»?..

Впервые «шолоховский вопрос» возник сразу после публикации двух первых книг романа. Кем-то ловко пущенный слух быстро облетел Москву, да и всю литературную Россию: Шолохов – плагиатор, он восполь-



О. Верейский. Иллюстрации к «Тихому Дону» М. Шолохова

зовался рукописями погибшего белого офицера. Оскорблённый писатель привёз в Москву чемодан черновигов романа и ранних рассказов. Была создана специальная комиссия под председательством сестры Ленина Марии Ульяновой. Эта комиссия изучила представленные Шолоховым материалы и в 1929 г. опубликовала в газетах официальное опровержение клеветы.

Но вот наступил 1965 год – год шестидесятилетия Шолохова и присуждения ему Нобелевской премии. Неслыханные почести вызвали новый прилив зависти у тех, кого только это и интересует, волнует в литературе. К тому времени добавился и новый аргумент: Шолохов давно, к тому времени – целых десять лет – ничего нового не пишет. Официально считается, что он работает над эпопеей Второй мировой войны «*Они сражались за Родину*», которая по своему масштабу должна превзойти эпопею Первой мировой и гражданской войн «Тихий Дон». Однако кроме отдельных глав и киносценария (к которому на самом деле тепло принявший съёмочную группу умирающий Шолохов начала 80-х никаких усилий не приложил) мир так ничего и не увидел, зато он увидел замечательный фильм, одна из ролей которого оказалась последней ролью истинного преемника автора «Тихого Дона» – последнего великого народного писателя России, замечательного кинорежиссёра и актёра Василия Шукшина...



Целый ряд произведений М. Шолохова был перенесён на экран. Несколько фильмов снято по его ранним рассказам, в 1930 году первый раз был поставлен «Тихий Дон». Во второй раз к этому роману обратился известный режиссёр С. Герасимов в 1957–1958 гг. Роль Григория Мелехова исполнял П. Глебов, Аксиньи – Э. Быстрицкая. Первый зритель, которому показали только что смонтированный фильм, был сам Михаил Шолохов. Просмотрев все три серии, живой классик сказал: «Я рад, что фильм идёт в одной дышловой упряжке с моим романом». В прокате 1958 года фильм собрал 47 млн зрителей.

В 1959 году на экраны вышел фильм «Судьба человека». Это был режиссёрский дебют С. Бондарчука. В этом фильме он также сыграл главную роль – Андрея Соколова.

Фильм «Они сражались за родину» (1975 г.) – один из лучших советских фильмов о Великой Отечественной войне. С. Бондарчуку удалось успешно перенести на киноэкран все ключевые принципы шолоховского эпоса: неприметный героизм, внимание к рядовому солдату и нравственное содрогание от самого слова «война».

Ещё с 60-х годов С. Бондарчук вынашивал идею экранизации «Тихого Дона» Шолохова, но проект оказался готов к реализации только к концу 80-х годов. В 1990 году Бондарчук подписал контракт на съёмки совместного советско-английского фильма, при участии итальянских продюсеров. Работа над «Тихим Доном» закончилась скандалом. Итальянская сторона сообщила о том, что бюджет картины исчерпан и окончательный монтаж фильма осуществить не удалось. История завершилась только в 2006 году, когда монтаж картины завершил сын режиссёра Фёдор Бондарчук.



Кадр из фильма
«Судьба человека».
Режиссёр С. Бондарчук

Как бы то ни было, ни в 1965, ни в последующие двадцать лет жизни Шолохова мир так и не дождался его нового шедевра. Более того – в эти последние десятилетия своей жизни он не писал вообще ничего, кроме речей, которые «с выражением» читал на собраниях разных рангов и по разным поводам (этот жанр вообще процветал в советской литературе эпохи так называемого «брежневского застоя»). И это дало повод к новым изысканиям по «шолоховскому вопросу». Разумеется, в СССР их не печатали, зато активно публиковали на Западе, а радиостанции «Свобода» и «Голос Америки», соревнуясь в техническом совершенстве со специальными силами КГБ по «радиозаглушке», прорывались к советским слушателям в том числе и с подробным чтением мнений оппозиционных специалистов по шолоховедению, которое неожиданно превратилось в сферу актуальных политических дискуссий.

Так, например, филолог И.Н. Томашевская в написанной в 1974 г. книге «Стремя “Тихого Дона”» выдвинула так называемую «версию первоначального автора». Александр Солженицын (к тому времени – четвёртый русский Нобелевский лауреат и, как первый – Бунин, – «ярый антисоветчик») написал предисловие к книге Томашевской, в котором энергично поддержал её версию. Более того, в первой книге своей собственной эпопеи Первой мировой и гражданской войн, написанной в пику Шолохову, «Красное колесо», над которой он как раз тогда работал, писатель вывел симпатичный образ этого «первоначального автора» романа «Тихий Дон».

Кто же он?

По мнению Томашевской, Солженицына и целого ряда других исследователей «Тихого Дона», в 1929 г. «знающие люди» недаром говорили о «белом офицере», чью рукопись якобы случайно нашёл Шолохов. Этим «белым офицером» был малоизвестный донской писатель Фёдор Крюков, действительно погибший в 1920 г.

Ушат холодной воды вылил на сторонников этой версии известный норвежский литературовед-славист Гейр Хетсо. В своей книге «Авторство “Тихого Дона”» (она вышла в Осло на английском языке в 1984 г.) он впервые в истории «шолоховского вопроса» прибег к помощи тогда ещё только начинавших входить в обиход гуманитариев компьютерных технологий. С помощью компьютера было установлено, что если текст двух первых книг «Тихого Дона» имеет в среднем 380 словоформ на каждые 500 новых текстовых слов, а тексты, где авторство Шолохова несомненно («Донские рассказы», «Поднятая целина»), – в среднем 374, то число разных словоформ у Крюкова составляет только 361. Полученные данные о низкой повторяемости, или богатстве словаря, Шолохова хоть и не явились абсолютным подтверждением его авторства, но, во всяком случае, позволили с помощью математической статистики исключить Крюкова из числа даже *возможных* авторов «Тихого Дона».

Впрочем, в начавшуюся вскоре «перестройку», когда на всём советском, а затем постсоветском пространстве публикации «скандальных» версий литературного процесса стали не только возможны, но чуть ли не *единственно* возможны («нескандальные» просто перестали печатать как плохо продающиеся), количество «предлагаемых авторов» шолоховского романа росло как снежный ком, хотя и достигло всего лишь скромной (по сравнению с общим количеством «тех, за кого подписывался Шекспир») цифры 10 (или около того).

Но вот в 1999 г. неожиданно нашлись те самые рукописи (они считались утерянными в годы Великой Отечественной), которые Шолохов некогда предъявил Марии Ульяновой, – целых 673 страницы! И если до этого в лагере «сомневающихся» ещё находились серьёзные исследователи, то теперь – для них во всяком случае – «шолоховский вопрос» был закрыт официально, как некогда Французская академия официально закрыла вопрос об изобретении вечного двигателя...

Так что снова читатель остался один на один с ехидным, ершистым, за словом в карман не лезущим «недоучившимся гимназистом» и «продотрядовцем». Но разве он в своём романе прикидывается кем-то другим? Разве мало в нём страсти, ехидства, жёсткости, быть может, – и «не полной правды» (кто её, после Чехова, знает? И кто её знает и может узнать на гражданской войне?!), но всегда – равнодушная, а значит – горечи, ибо в горькое время довелось жить ему и его героям...

И ведь от чего с самого начала этот привкус горечи появляется у читателя? Что плохо жилось казакам до революции – это «классовая» ложь ортодоксальных¹ марксистов. С самого начала времени действия романа (а это где-то ещё начало 1910-х годов) непредубеждённому читателю прекрасно видно – ибо смело, убедительно показано: практически все станичники живут хорошо, зажиточно.

А вот что нехорошо: грубость чувств. Как сказал бы Горький, – «идиотизм деревенской жизни». С самого начала – горько автору за женщину, за его любимую героиню, Аксинью, чьи чувства, чья необыкновенная красота грубо попорчены. Сперва была она попорчена собственным отцом, который изнасиловал её (и за то был убит старшим братом и матерью Аксиньи – а ведь никакой – ни гражданской, ни мировой войны ещё нет!). Потом была она попорчена мужем, который никогда не понимал и не любил её, а только зверски ревновал. И, наконец, была она предана полюбившим её, казалось, истинной, первой любовью соседским парнем Григорием Мелеховым, который, тем не менее, сразу от неё отказался, когда семейный скандал грозил перерасти во всеобщее отчуждение с тяжкими последствиями. Аксинью-то они всё равно не миновали, а вот Григорий увернулся – и отвернулся...

¹ *Ортодоксальный* – неуклонно придерживающийся какого-либо направления, учения, мировоззрения; последовательный.



О. Верейский. Иллюстрация к рассказу М. Шолохова «Судьба человека»



«Тихий Дон» (1930 г.).
Режиссёры
О. Преображенская
и И. Правов.
Григорий Мелехов –
А. Абрикосов



«Тихий Дон» (1957–
1958 гг.). Режиссёр
С. Герасимов. Григорий
Мелехов – П. Глебов

И вот он, жёсткий авторский приговор – нет, не Аксинье, даже не Григорию, а вот этой проклятой жизни с её «идиотизмом»:

Всходит остролистая зелёная пшеница, растёт; через полтора месяца грач хоронится в ней с головой, и не видно; сосёт из земли соки, выколосится; потом зацветёт, золотая пыль кроет колос; набухнет зерно пахучим и сладким молоком. Выйдет хозяин в степь – глядит, не нарадуется. Откуда ни возьмись, забрёл в хлеба табун скота: ископытили, в пахоть затолочили грузные колосья. Там, где валялись, – круговины примятого хлеба... дико и горько глядеть.

Так и с Аксиньей: на вызревшее в золотом цветенье чувство наступил Гришка тяжёлым сыромятным чириком. Испепелил, испоганил – и всё.

Какой же это «умудрённый жизнью известный донской писатель и белый офицер»?.. Здесь тот же, что и в «Донских рассказах», ершистый, жёсткий максимализм двадцатилетнего парня, слишком рано узнавшего жизнь. И это сразу бросается в глаза непредубеждённому читателю. А также активное использование донских диалектизмов: *чирик* (сапог), *ископытили*, *в пахоть затолочили*, *круговины*. Их молодой автор использует не только в речи персонажей, как поступил бы знающий краевед и опытный, но традиционный стилист, но свободно изъясляет ими свой гнев, печаль, любовь – все чувства изъясляет, как поступал он и в жизни, когда пользовался этими словами в своей станице Вёшенской...

Если сказать, что, описывая народную жизнь, автор пользуется диалектизмами, да ещё и традиционными образами устной народной поэзии, – сразу в воображении возникнет реалист Некрасовской школы. Но ведь не производят такого впечатления тексты молодого Шолохова – ни «Донские рассказы», ни тем более первые книги «Тихого Дона». А почему не производят? Разве душа – *остролистая зелёная пшеница*, которая *сосёт из земли* живительные соки, – не традиционный фольклорный образ?.. Разве уподобление злого человека табуну, что *ископытил* нежные ростки, – не традиционное фольклорное уподобление?

Всё это так, однако у Шолохова, как это будет потом у многих модернистов, **фольклорно-мифологическое**, едва попав в круговорот эпического сюжета, проявляет свою **архетипическую** природу. Ранее мы уже видели, сколь велика роль архетипов в русской литературе начиная с 20-х годов. И можно смело говорить об архетипических образах и мотивах не только в «Конармии» Бабеля или в «Чевенгуре» Платонова, но и в «Тихом Доне» Шолохова.

Более того, у Шолохова архетипы сразу представлены в их целостности и полноте, которые обнаруживают в этих знаках «коллективно-

го» то «бессознательное», что даёт силу жить обычному нормальному человеку. **Художественный образ мира и судьбы** у Шолохова изначально основан на системе хорошо прочувствованных, а затем хорошо продуманных и выстроенных архетипов. И вот продолжение описания Аксиньи и её вытоптаных, раздавленных чувств:

...А потом прошло. Где-то на доньшке сердца сосало и томилось остренькое.

Встаёт же хлеб, потравленный скотом. От росы, от солнца поднимается втолоченный в землю стебель, сначала гнётся, как человек, надорвавшийся непосильной тяжестью, потом прямится, поднимает голову, и так же светит ему день, и тот же качает ветер...

Все эпопеи мира построены на прочном фундаменте архетипов – но эпопеи первой половины XX века построены на них сознательно, и шолоховская – отнюдь не исключение. Как вы помните, эпопею мы определили как повествование о важных исторических событиях, легендарных и исторических героях, дающее им оценку с коллективной, народной точки зрения и выражающее народный взгляд на мироустройство, на столкновение сил природы, племён и народов. Но для того чтобы дать взгляд именно народный, обойдя требование «социалистического реализма», дать взгляд «классовый», необходимо было сперва нагромоздить, а затем взорвать весь архетипический массив, доступный человеку и человечеству, казаку и казачеству. Всю систему его ценностей, складывавшуюся веками. Чтобы видно было, что у личности, у героя-одиночки нет тут никакого будущего не потому, что пришла революция и наступила гражданская война, – его и отвеча не было.

Вот Аксинья просит Григория в первую, лучшую пору их любви: *«Кинем всё, уйдём... На шахты уйдём, далеко. Кохать тебя буду, жалеть...»*.

А Мелехов ей:

– Дура ты, Аксинья, дура! Гутаришь, а послушать нечего. Ну, куда я пойду от хозяйства? Опять же на службу мне на этот год. Не годится дело... От земли я никуда не тронусь.

Вон когда он уже был, этот «коллективизм советских людей» со всеми его ценностями (хозяйство, служба, земля), – когда не было ещё никаких советских людей!

...Всё пройдёт Григорий Мелехов: и постылый брак с нелюбимой женой, и мировую войну – героем, георгиевским кавалером, и революцию, и гражданскую, и не раз ещё будет с Аксиньей... Да не простится ему – человеку неглупому, бывалому – вот эта изначальная грубость чувств, безжалостность *тяжёлого сыромятного чирика*.

Да Гришкина ли это тяжёлая поступь? Не тяжёлая ли поступь самой судьбы? А как же – «классовое»? Бдительный «красный граф», образцовый советский писатель Алексей Николаевич Толстой, в своём отзыве о финале «Тихого Дона» писал:

Конец четвёртой 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...



Кадр из фильма «Тихий Дон».
Режиссёр С. Герасимов

Но Григорий Мелехов не живёт в «классовом» мире. И единственный выбор, который он раз в жизни делает сознательно, – бегство с Аксиньей на Кубань. А единственная подлинная трагедия в его жизни – её гибель от случайной пули. В описании похорон Аксиньи в очередной раз возникает образ, сопровождавший Григория на всём его мучительном пути:

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. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца.

Этот архетипический образ *чёрного солнца* – *солнца мёртвых* неоднократно встречается у Мандельштама. О нём-то хорошо известно: модернист. Но Шолохов?..

Холодное солнце – ещё один архетипический оксюморон – завершает роман, правда, оставляя читателю привычную, естественную надежду:

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

Это было всё, что осталось у него в жизни, что пока ещё родило его с землёй и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром.

Вопросы и задания

1. ■ Расскажите о происхождении, образовании и юности Михаила Шолохова до отъезда в Москву. Какие трудности и опасности выпали на долю вашего ровесника Михаила Шолохова и как они повлияли на формирование его личности?
2. ■ Как вы думаете, когда Михаил Шолохов решил стать писателем (точных биографических данных об этом нет)? Было ли ему о чём писать?
3. ■ Что вы знаете о литературной жизни Москвы 1922–1925 гг.? Расскажите о «литературном образовании», полученном начинающим писателем Шолоховым в Москве.
4. ■ Что такое «шолоховский вопрос»? Какие подобные ему «вопросы» в истории мировой литературы он напоминает и чем от них отличается?
5. ■ Расскажите об основных этапах дискуссий по «шолоховскому вопросу». Каково состояние этого «вопроса» на сегодняшний день?
6. ■ Прочитайте один из «Донских рассказов» Михаила Шолохова. Какие характерные особенности авторской манеры «Тихого Дона» вы могли бы отметить в прочитанном вами рассказе?
7. ■ Как и почему молодой Шолохов понял, что ему больше нечего делать в Москве? Чему его научила литературная Москва – а чему научить не могла?
8. ■ Расскажите о судьбе Аксиньи в «Тихом Доне». Какие ещё женские судьбы ярко, полно, всесторонне обрисованы в романе?
9. ■ Расскажите о судьбе Григория Мелехова. Был ли он виноват перед Аксиньей?
10. ■ Чем итог романа (итог судьбы Григория Мелехова) не устроил последователей «соцреализма»? Мог ли Шолохов иначе «устроить» судьбу своего героя и если мог – почему не захотел?

11. ■ Вспомните определение архетипа в пятой главе данного раздела и расскажите о принципах и приёмах выстраивания системы архетипических образов в романе Шолохова.

12. ■ Каковы характерные приметы жанра эпопеи? Сравните «Тихий Дон» М.А. Шолохова с общепризнанной эпопеей – «Войной и миром» Л.Н. Толстого. Справедливо ли советская критика отнесла «Тихий Дон» к жанру эпопеи?

13. ■ Пользуясь дополнительной литературой о М.А. Шолохове и Интернет-ресурсами, подготовьте реферат на тему «“Поднятая целина” М.А. Шолохова – “эпопея коллективизации”»: удалось ли писателю сказать правду?».

14. ■ Пользуясь дополнительной литературой о М.А. Шолохове и Интернет-ресурсами, подготовьте реферат на тему «М.А. Шолохов – участник и летописец Великой Отечественной войны». В конце вашего реферата попытайтесь ответить на вопрос: почему автору «Тихого Дона» не удалось увенчать свой творческий путь задуманной им эпопеей в Второй мировой войне?

15. ■ Чьи слова вынесены в название прочитанной главы учебника? По какому поводу они сказаны? Согласны ли вы с этой мыслью?

Глава восьмая

«Человека можно уничтожить, но нельзя победить»

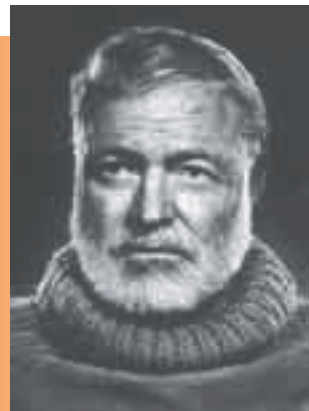
Когда Шолохов в своей Нобелевской лекции говорил, что человечество *«не раздроблено на сонм одиночек»*, он явно спорил с иным нобелевским лауреатом...

За одиннадцать лет до автора «Тихого Дона», в 1954 г., Нобелевская премия по литературе вручалась писателю, которому собственно Нобелевской речи уже можно было не говорить – всё было прямо сказано в повести *«Старик и море»* (1952), эту премию ему и принёсшей. А после выстрела из ружья (будто в пьесе Чехова, горячо любимого этим писателем), который 2 июля 1961 г. поставил последнюю точку в его бурной биографии, – автору «Старика и моря» где-то на два-три десятилетия не стало равных по популярности во всём мире, и в том числе в СССР. И если Шолохова мы изучали в школе, то Эрнеста Миллера Хемингуэя (1899–1961), разрешённого у нас как «прогрессивного» писателя, всегда воевавшего на «нашей» стороне, мы читали и взахлёб обсуждали в драгоценные минуты свободы...

Мы так любили эти совсем недавно написанные книги!

Книги, где к автору и его героям, совсем как к горьковским босякам, «сознание своей свободы» приходит именно от понимания их одиночества пред стихиями жизни. Никто тебя не защитит – но и ты никому не будешь обязан, ни от кого не будешь зависим, гордо понесёшь по земле своё одиночество – и свою свободу.

Эти книги – особенно последние книги Хемингуэя, кричащие эту главную его мысль уже с обложки: *«Острова в океане»*, «Старик и море» – убеждали нас в том, что человечество таки *раздроблено на сонм*



Э. Хемингуэй

одинок. И слава Богу за то, что Он создал человека сильным, независимым и свободным...

Вот какие крамольные идеи приходили в голову нескольким подряд поколениям советских комсомольцев, которым власть милостиво позволила читать Хемингуэя – и явно просчиталась. Однако бдительный Михаил Александрович Шолохов – герой, депутат, а вот теперь уже и Нобелевский лауреат, но, в отличие от Хемингуэя, *не властитель дум*, – предупреждает: да не верьте вы этим героям-одиночкам, нет у них будущего... А мы верили и продолжаем верить. Но обратимся к Хемингуэю.

Родился Хемингуэй в городке Оук-Парк – элитном пригороде Чикаго. Его мать, оставив карьеру оперной певицы, вышла замуж за его отца, врача-терапевта и спортсмена. Старший сын из шести детей, Эрнест рано начал писать стихи и рассказы, которые публиковал в школьных газетах.

После окончания учёбы в 1917 г. хотел вступить в армию, чтобы участвовать в Первой мировой войне, однако из-за травмы глаза призван не был. Полгода работал корреспондентом газеты «Стар» в городе Канзасе, затем уехал добровольцем в воюющую Европу, став шофёром американского отряда Красного Креста на итало-австрийском фронте. В июле 1918 г. был серьёзно ранен в ногу, но несмотря на это сумел доставить тяжело раненного итальянского солдата в безопасное место. За воинскую доблесть дважды награждался итальянскими орденами.

Находясь на излечении в госпитале, Хемингуэй влюбляется в американскую сестру милосердия; через десять лет эта любовная история, а также военный опыт молодого писателя лягут в основу его романа *«Прощай, оружие!»* (1929).

Вернувшись домой героем войны, Хемингуэй нашёл жизнь в Оук-Парке бессмысленной и скучной. В редакции чикагского журнала, куда молодой литератор и журналист устроился на работу, он знакомится с писателем Шервудом Андерсоном, который стал его первым учителем в литературе и убедил уехать в Париж, чтобы избавиться от *«бездуховной атмосферы американского Среднего Запада»*, лучшим писателем которой он сам же, Андерсон, считался и до сих считается в американской критике.

Женившись в сентябре 1921 г. на Хэдли Ричардсон, Хемингуэй последовал совету Андерсона и отправился в Европу.

О том, что было дальше, можно подробно узнать из поздней книги – единственной книги Хемингуэя, которую можно назвать вполне мемуарной (хотя практически все его книги – более или менее автобиографические) – *«Праздник, который всегда с тобой»*. Так Хемингуэй называл Париж своей молодости – молодость и Париж он всегда носил в себе, носил «с собой». В то же самое время, когда Шолохова учила писать и быть писателем сама атмосфера литературной Москвы, – интернациональный литературно-художественный Париж тому же самому учил Хемингуэя.

В Париже выходят первые книги Хемингуэя – *«Три рассказа и десять стихотворений»* (1923), написанные под влиянием Андерсона, а также сборник рассказов *«В наше время»* (1924), который через год был переиздан в США. Цикл рассказов «В наше время» уже отличает тот простой

экономный («телеграфный») стиль, который характерен для зрелого Хемингуэя. Появляется здесь и традиционный для писателя герой, который, выражаясь словами самого Хемингуэя, «в трудную минуту не подведёт».

«**Вешними водами**» (1926) – наспех написанной пародией на один из романов Шервуда Андерсона, с заглавием из любимого Андерсоном Тургенева, – Хемингуэй довольно жёстко разделался с зависимостью от стилиевой манеры своего учителя. В октябре 1926 г. он публикует первый серьёзный роман «**И восходит солнце**», который был благосклонно принят критикой и создал Хемингуэю прочную репутацию многообещающего молодого писателя. В романе выведены американцы и англичане, жившие в Париже и в Испании; многие из них узнали себя среди героев этой книги.

В 1927 г. Хемингуэй влюбляется в Полину Пфейффер, на которой женится в том же году после развода со своей первой женой. С первой женой остался их сын; от второго брака у Хемингуэя было двое сыновей. После выхода в свет ещё одного сборника рассказов, «**Мужчины без женщин**» (1927), писатель возвращается в США и, поселившись во Флориде, в Ки-Уэсте, завершает свой второй роман – уже упомянутый «Прощай, оружие!». Он имел огромный успех как у критики, так и у широкого читателя.

Испанская коррида и африканское сафари – два предмета исключительного интереса Хемингуэя в первой половине 1930-х.

К главным произведениям этого периода относятся «**Смерть после полудня**» – документально выверенный рассказ об испанской корриде, и «**Зелёные холмы Африки**», дневник первого сафари писателя, в котором описания охоты и африканских ландшафтов перемежаются рассуждениями о современной литературе. Затем написана повесть «**Иметь или не иметь**», действие которой происходит во Флориде, где главный герой вынужден из-за тягот Великой депрессии стать контрабандистом.

И в шутку и всерьёз

Однажды Хемингуэя, который только вернулся из Африки, спросили:

- А правда, если ходить с фонарём, то львов можно не бояться?
- Это зависит от скорости ходьбы, – ответил писатель.



Обложка книги Хемингуэя «В наше время»



Дом Хемингуэя в Ки-Уэсте. В настоящее время – музей писателя

Во время гражданской войны в Испании Хемингуэй в полной мере раскрылся как художник и гражданин. В 1937 г., собрав деньги для республиканцев, писатель отправляется в Испанию в качестве военного корреспондента Североамериканской газетной ассоциации и сценариста документального фильма «Земля Испании», который снимал голландский режиссёр Йорис Ивенс. Побывав в Испании во второй раз, Хемингуэй пишет пьесу «*Пятая колонна*», где показана осада Мадрида осенью 1937 г.; тогда же у него начинается роман с Мартой Геллхорн, военным корреспондентом в Мадриде. Книга Хемингуэя «*По ком звонит колокол*» (1940) посвящена гражданской войне в Испании и описывает последние события из жизни американского добровольца, воевавшего на стороне республиканцев. Этот роман, в заглавие которого вынесены слова великого английского поэта XVII в. Джона Донна («...*Не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе*»), является призывом к братству людей.

После развода с Полиной Пфейффер Хемингуэй в 1940 г. женится на Марте Геллхорн, покупает дом на Кубе и вместе с женой совершает поездку в Китай, где в это время идёт японо-китайская война. В 1944 г. Хемингуэй разводится со своей третьей женой, отправляется в Лондон в качестве военного корреспондента, участвует в полётах британских ВВС, описывая высадку союзников в Нормандии, и 25 августа 1944 г. входит с американскими войсками в Париж.

14 марта 1946 г. он приезжает в свой дом на Кубу уже вместе с Мери Уэлш, корреспонденткой журнала «Таймс», с которой он познакомился в Лондоне в 1944 г., и в том же году женится на ней.

После нескольких лет напряжённой работы писатель завершает роман «*За рекой в тени деревьев*» (1950), действие которого происходит во время Второй мировой войны в Италии. Критика единодушно признала этот роман «неудачным: манерным, сентиментальным, самодовольным». Лилиан Росс поместила по этому поводу в «Нью-Йоркере» язвительный фельетон, а писатель-юморист Э.Б. Уайт откликнулся злой пародией «За решёткой, в тени деревьев».

И в шутку и всерьёз

В августе 1944 года военный корреспондент Э. Хемингуэй вырвался вперёд на джипе перед американской четвёртой дивизией и первым оказался в Рамбуйе, всего за несколько десятков километров от Парижа. 25 августа он вместе с танковой колонной вошёл в посёлок Бок под Версалем, а оттуда во главе отряда из двухсот партизан добрался окружным путём до столицы Франции, ещё занятой гитлеровскими войсками. «Спецотряд» Хемингуэя, как потом назвали эту группу в штабе союзников, самостоятельно провёл бой с гитлеровцами в районе Триумфальной арки.

Позднее даже возникли споры: представлять ли писателя к награде за героический поступок или отдать его под суд за нарушение правил Женевской конвенции о статусе военных корреспондентов. Целых восемь дней штаб американской армии проводил расследование, которое всё же закончилось награждением.

В 1952 г. Хемингуэй печатает в журнале «Лайф» повесть «Старик и море» – плод увлечения рыбалкой и многочасового общения с кубинскими рыбаками. Это лирическое повествование о старом рыбаке, который поймал самую большую рыбу в своей жизни, а акулы её сожрали, пользовалось огромным успехом как у критики, так и у широкого читателя. Книга вызвала мировой резонанс, репутация автора была восстановлена, и в 1953 г. он получает за повесть самую престижную в США Пулитцеровскую премию. А в 1954 г., как мы уже сказали, Хемингуэю была присуждена Нобелевская премия по литературе с такой формулировкой: *«За повествовательное мастерство, в очередной раз продемонстрированное в «Старике и море», а также за влияние на современную прозу».*

В своей речи при вручении премии Андерс Эстерлинг, член Шведской академии, назвал Хемингуэя *«одним из самых значительных писателей нашего времени».* Высоко оценив последнюю повесть, Эстерлинг сказал, что *«в этом рассказе, где речь идёт о простом рыбаке, перед нами открывается человеческая судьба, прославляется дух борьбы при полном отсутствии материальной выгоды... это гимн моральной победе, которую одерживает потерпевший поражение человек».*

Сам автор по состоянию здоровья не смог присутствовать на церемонии вручения премии. В его Нобелевской лекции, которая была прочитана американским послом в Швеции, говорилось:

...Творчество – это в лучшем случае одиночество... Писатель растёт в общественном мнении и за это жертвует своим одиночеством. Ведь писатель творит один, и, если он достаточно хороший писатель, ему приходится каждый день иметь дело с вечностью – или с её отсутствием.

В 1960 г. Хемингуэй лежал в клинике Майо в Рочестере (штат Миннесота) с диагнозом «депрессия» и серьёзным нервным расстройством. Выйдя из больницы и убедившись, что он не в состоянии больше писать, Хемингуэй возвращается в свой дом, в Кетчем (штат Айдахо), и 2 июня 1961 г., приставив к виску ружьё, кончает жизнь самоубийством. В некрологе американский критик Эдмунд Уилсон отметил, что *«это*



Хемингуэй с английскими военными лётчиками перед боевым вылетом. Лондон. 1944 г.



Хемингуэй с рыбой. 1939 г.

событие подобно тому, как если бы вдруг обвалился один из краугольных камней нашего поколения». Некоторые произведения Хемингуэя, например «Острова в океане», были опубликованы посмертно.

Старик рыбачил совсем один на своей лодке в Гольфстриме. Вот уже семьдесят четыре дня он ходил в море и не поймал ни одной рыбы. Первые сорок дней с ним был мальчик. Но день за днём не приносил улова, и родители сказали мальчику, что старик теперь явно *salao*, то есть самый что ни на есть невезучий, и велели ходить в море на другой лодке, которая действительно привезла три хорошие рыбы в первую же неделю. Мальчику тяжело было смотреть, как старик каждый день возвращался ни с чем, и он выходил на берег, чтобы помочь ему отнести снасти... Парус был весь в заплатах из мешковины и, свёрнутый, напоминал знамя наголову разбитого полка.

Как герой-одиночка Хемингуэй больше всего на свете ненавидел быть *salao*. Но как большой художник XX века – понимал, что никто в наше время от этого не гарантирован. Его повесть – это, конечно, не рецепт (что делать, если ты всё же оказался *salao*): как мы видели, «рецепт» не мог бы помочь и самому писателю. У повести глубокий **философский подтекст** – стройная система философских взглядов и ясно выраженная картина мира, данные через эпическое событие и его символическое переосмысление в пределах самого художественного текста.

Каков же символический смысл повести-притчи «Старик и море»?

Старый Сантьяго не только прожил всю свою жизнь в единстве с природой, с морем, он – часть этого мира природы, и он сам так себя воспринимает. Родственность его с морем видна уже в его внешнем облике: «*Всё у него было старое, кроме глаз, а глаза его были цвета моря, весёлые глаза человека, который не сдаётся*». Так впервые возникает лейтмотив повести: человек, который не сдаётся.

Итак, старик Сантьяго лишь на первый взгляд кажется «частью природы», кажется всецело принадлежащим миру природы. На самом деле он – человек и удел его – не слияние с природой, а борьба, борьба не только как выживание, а как некое самоцельное счастье, счастье борьбы.

Старик Сантьяго – живое воплощение человеческой судьбы среди стихий. Его непобедимость, способность выстоять и преодолеть все преграды и образуют сюжет повести. Художественное новаторство Хемингуэя проявляется прежде всего в предельной сосредоточенности авторского повествования на эмоциональном состоянии героя, на душе «простого человека».

Старик ведёт свою титаническую борьбу с этой невидимой рыбой один на один, как и подобает герою. И поединок этот чем дальше, тем больше напоминает **миф о борьбе добра и зла, веры и отчаяния, силы и слабости**.

Разумеется, все эти образы – общечеловеческие, архетипические. Но повесть американского писателя как будто складывается в свой особый миф, в ядро какой-то новой мифологии – мифологии не то XX, а не то и XXI столетия. Герой должен вести борьбу самостоятельно, только тогда у него появится возможность раскрыть себя полностью, проявить всё своё мужество, стойкость, отвагу и умение.



П. Пикассо. Южная рыбака
в Антибах

Старик знает о своей физической немощи, но он знает и другое – что у него есть воля к победе.

– Я всё равно её одолею, – сказал он, – несмотря на её величину и при всей её красоте. Хоть это и несправедливо, – добавил он, – но я докажу ей, на что способен человек и что он может вынести.

На протяжении всего поединка в мыслях старика присутствует мальчик. И не только потому, что он очень помог бы ему, если бы был с ним в лодке, а главным образом потому, что мальчик олицетворяет будущее. А будущее должно знать, на что было способно прошлое и на что способно настоящее. И не отступать с завоёванных рубежей, а брать новые.

Но взрослые должны доказать своей подрастающей смене, что они действительно на что-то способны. *«Он доказывал это уже тысячи раз. Ну и что? Теперь нужно доказать это снова. Каждый раз всё начинаешь снова...»*

Счастье, которое улыбнулось старику, счастье, которое он завоевал в тяжёлой борьбе с рыбой, у него украли акулы.

– Хотел бы я купить себе немного счастья, если его где-нибудь продают, – сказал старик. – А за что ты его купишь? – спросил он у себя. – Неужели его можно купить на утерянный гарпун... искалеченные руки?

Подплывая к родной деревне с объеденным акулами скелетом «своей» рыбы, старик всё же отказывается считать себя побеждённым: *«Кто же тебя победил, старик? – спросил он себя. – Никто, – ответил он. – Просто я слишком далеко зашёл в море».*

Ещё тогда, когда Сантьяго вступил в свой первый бой с акулами, он сделал заявление, ко многому обязывающее: *«Человек не для того создан, чтобы терпеть поражение. Человека можно уничтожить, но нельзя победить».*

В чём же тогда смысл финала повести? Ведь бой с акулами человеком, кажется, проигран?

...На берегу мальчик встречает уставшего, плачущего старика. Он успокаивает Сантьяго, уверяет, что отныне они будут рыбачить вместе, ибо ему надо ещё многому научиться. Он верит, что принесёт старику удачу.

Наутро на берег приходят богатые туристы. Они удивлены, заметив длинный белый скелет с огромным хвостом. Официант пытается им объяснить, но они очень далеки от понимания той драмы, которая здесь произошла... Не своих ли будущих читателей изображает автор в финале?..



Повесть «Старик и море» была экранизирована в Голливуде в 1958 году режиссёром Дж. Стреджесом. В главной роли – Спенсер Трэйси. Картина была высоко оценена как зрителями, так и кинокритиками.

В 2000 году на экраны кинотеатров вышел анимационный фильм «Старик и море». Российский аниматор Александр Петров два с половиной года работал в Монреале. Там и была создана картина. Характерной особенностью творчества мультипликатора является техника «ожившей живописи», причём рисует он на стекле масляными красками, и не только кистью, но и пальцами. «Старик и море», ставший первым в истории анимационным фильмом для кинотеатров большого формата IMAX, был удостоен премии Американской киноакадемии «Оскар».

1. ■ Дайте краткую характеристику основных этапов жизни и творчества Эрнеста Хемингуэя.
2. ■ Какие исторические, мировоззренческие проблемы, переживаемые западноевропейскими ровесниками Хемингуэя, известны вам из сочинений Ф. Кафки, Р.М. Рильке, других писателей, чьи молодые, активные годы пришлись на период Первой мировой войны? Почему за этим поколением закрепилось название «потерянного»?
3. ■ Сравните отрывки из Нобелевских лекций М. Шолохова (в предыдущей главе) и Э. Хемингуэя. В каком главном пункте расходятся их взгляды на литературу? Как это принципиальное расхождение литературных взглядов связано с этическими позициями и историческими концепциями обоих писателей?
4. ■ Хемингуэй получил Нобелевскую премию «за повествовательное мастерство, в очередной раз продемонстрированное в «Старике и море»». Как бы вы охарактеризовали главные проявления повествовательного мастерства в этой повести?
5. ■ Проанализируйте один из эпизодов повести, изображающих стойкость героя в борьбе с морской стихией. С помощью каких художественных приёмов автор передаёт красоту человека, поступающего так, как и надлежит ему поступать в жизненной борьбе?
6. ■ Объясните, что такое философский подтекст художественного произведения. Каков философский подтекст повести «Старик и море»? При помощи каких художественных «подсказок» автора этот подтекст «вычитывается» из текста?
7. ■ Объясните смысл финала повести и приготовьтесь отстаивать ваше понимание финала в дискуссии с одноклассниками.
8. ■ Рассмотрите репродукцию картины П. Пикассо «Ночная рыбалка в Антибах» (с. 272). Определите, каков её философский подтекст.

Глава девятая

Один против всех, или Внесите зеркало!

Когда Горький писал Чехову, что тот «убивает реализм», то кроме всего прочего он имел в виду ещё и убийство типического героя. Ведь чеховский персонаж-интеллигент, по сути, был последним истинно типическим героем, в котором каждый читатель мог узнать самого себя и воскликнуть: да, всё это на самом деле так и есть!

А когда самого Горького критика упрекала в нетипичности характеров и обстоятельств «Челкаша», «Старухи Изергиль» или «На дне», то такие упреки у автора этих произведений не могли вызвать ничего, кроме улыбки удивления, — а может быть и удовольствия... И первый, кто правильно понял Горького, был Ленин. Да, таких пролетариев, чьи образы созданы в повести «Мать», нет. Но мы надеемся — пока нет. А «настоящие» рабочие, которые уже тянутся к большевизму, прочитают повесть — и станут такими.

Тем самым «убивался» уже не только реализм, а и сама задача мимесиса — «подражания действительности», которая и гораздо старше, и неизмеримо глубже текущих задач реализма XIX века. В XX веке, который оказался так страшен, так враждебен простым естественным чувствам и радостям простого человека в самих основах жизнеустройства, все попытки возвращения к честному подражанию действительности

наталкивались на сопротивление отнюдь не цензуры – её-то с блеском научились обходить ещё в XIX веке, – а чувства самосохранения художника. Ибо действительность стала подобна античной Медузе Горгоне: взглянешь ей в глаза – и окаменеешь. Так Пабло Пикассо, честный испанец, в отчаянии от того, что сделали с его Испанией, попытался это – *миметировать* и написал картину «Герника» (см. с. 235). Вышла «окаменелость», получилась одна из самых модернистских, то есть заведомо *немиметических* картин. Ибо человеческие чувства и разум отказываются принять *такую* действительность за реальность, а значит и *такое* искусство – за реализм.

А герой «Тихого Дона» мало того что «нетипичен» – где же взять «типического героя» на гражданской войне, где вот уж точно *«каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»*? – так ещё светит ему да не греет *холодное солнце – чёрное солнце*. Он лепится к коллективу, к своему исконному казачьему строю, казачьему роду – а эта прежде нерушимая стена раскалывается надвое, потом ещё на осколки, и ещё... И под этими руинами и осколками вот-вот будет погребён живой человек...

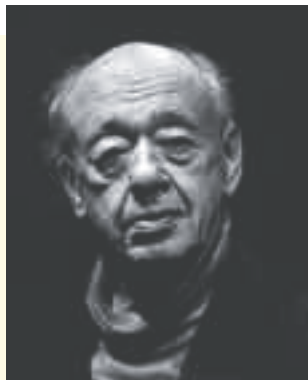
А герой Хемингуэя уже понимает, что он – один. Один против стихийной силы. У Хемингуэя эта стихийная сила прекрасна, как в греческой мифологии. Старик Сантьяго всё время, как заклинание, повторяет, как прекрасна его рыба. Страшная и прекрасная рыба... Но вот акулы уже не прекрасны. И они обглодали до костей, до скелета прекрасную рыбу.

И заморожённое прекрасным, почти античным мифом человечество в лице своих лучших интеллектуалов – присуждает победителю Хемингуэю заслуженную награду *за повествовательное мастерство*. Никто уже не спрашивает, «типичен» ли старик Сантьяго. Нелепый вопрос! Типичен ли в античной мифологии старый слепой Эдип? Типичен – как общечеловеческий тип – архетип – старости. Так и Сантьяго...

Но ведь изображение архетипа, «подражание» ему, «миметирование» его – всё это не имеет никакого отношения не только к классическому реализму XIX века, но и к мимесису как таковому. Просто немиметическое мастерство может быть приятно повествовательным, а может – вызывающе драматичным, намеренно травматичным. Кстати, в этом смысле – по принципу воздействия – оно гораздо больше похоже на действительность. По желанию читателя можно и «типического героя» изобразить, в котором клиент узнает самого себя. *«Вот вы, мужчина, – у вас в усах капуста»*, как говаривал в молодости Маяковский...

Если жизнь абсурдна, то, по возможности уклоняясь от её прямого взгляда – взгляда Горгоны, художник может просто взять этот абсурд жизни и перенести его на сцену. Новое театральное-драматургическое течение в авангардизме, называемое **театром абсурда**, начало складываться после Второй мировой войны, пик его популярности и дискуссий о нём пришёлся на 60-е годы. В дискуссиях критиков окончательно утвердилось понимание **драмы абсурда** как абсурда самой жизни, перенесённого на сцену средствами современного театра.

Неожиданным результатом этих дискуссий стало присуждение «отцу» театра абсурда Сэмюэлу Беккету Нобелевской премии по литературе 1969 года *«за совокупность новаторских произведений в прозе и драматургии, в которых трагизм современного человека становится его триумфом»*.



Э. Ионеско

Ирландец Сэмюэл Беккет и румын Эжен Ионеско (1909–1994), попав в 20-е годы на Праздник – интернациональный Праздник искусства под названием авангардистский Париж, – не захотели, подобно американцу Хемингуэю, унести этот Праздник с собой, а предпочли сами остаться с ним. И стали на французском языке писать пьесы для парижских театров...

На самом деле всё было далеко не так просто. Беккет работал секретарём у своего учителя в литературе – одного из мэтров модернизма Джеймса Джойса (тоже ирландца, ещё в ранней юности навсегда покинувшего свою страну). Первые романы Беккета, написанные по-английски, долго не могли найти издателя. Во время Второй мировой войны Беккет участвовал во французском Сопротивлении на юге страны. Вернувшись в освобождённый Париж в 1945 г., стал писать по-французски – и его литературная судьба сразу наладилась.

Пьеса «В ожидании Годо», написанная в конце 1940-х годов и поставленная в Париже в 1953 г., принесла Беккету скандальную известность. Статична, «герметична» структура пьесы, в которой ничего не происходит. Второе действие фактически повторяет первое. Да и действие как таковое, можно сказать, отсутствует: люди сидят и ждут Годо (намёк на англ. *God* – Бог). В этой пьесе особенно ярко проявилась характерная беккетовская символика: сочетание места действия – дороги (казалось бы, олицетворяющей движение) с предельной статикой. Так архетип дороги в эстетике Беккета приобретает совершенно новый смысл: вечного остановленного мгновения, загадочного и непостижимого пути к смерти.

Сразу после премьеры Беккет стал считаться классиком и основоположником нового эстетического направления – абсурдизма. Те же новые эстетические принципы, проблематика, авторская техника разрабатывались Беккетом и в его последующих пьесах.

Эжен Ионеско родился 26 ноября 1909 г. в Слатине (Румыния). Отец – румын, мать – французка. Родители ребёнком увезли его в Париж, и первым его языком стал французский. Затем семья распалась, и подростком Эжен жил с отцом в Румынии. В 1929 г. поступил в Бухарестский университет, готовясь стать преподавателем французского языка. В начале литературной деятельности Ионеско писал стихи на французском и румынском языках, а также сочинил дерзкий памфлет под названием «Нет!», в котором он сперва осуждал, а затем превозносил трёх румынских писателей, демонстрируя тем самым зыбкость и относительность критериев, принятых в современной литературе. С 1938 г. жил в Париже, бедствовал, перебивался случайными заработками.

Успех к Ионеско пришёл после премьеры «трагедии языка» *«Лысая певичка»* (1950), где изображается мир, сошедший с ума, *«крах реальности»*. За этой пьесой последовали *«Урок»*, *«Стулья»*, *«Новый жилец»*, *«Будущее в яйцах»*, *«Убийца по призванию»*, *«Носорог»*, *«Воздушный пешеход»*, *«Король умирает»*, *«Жажда и голод»*, *«Макбет»*, *«Человек с чемоданами»* и *«Путешествие среди мёртвых»*.

В свободное от работы над пьесами время Ионеско написал роман «Отшельник». Кроме того, он сочинял детские книжки, которые издавал целыми сериями. Член Французской Академии с 1970 г., Ионеско умер в Париже 28 марта 1994 г. и был погребён со всевозможными почестями. А всё потому, что, как уже было сказано, простой француз – да и не только француз – легко узнавал самого себя в абсурдистских пьесах.

Итак, вот новое зеркало, зеркало современности, которое творцы театра абсурда создали вместо старого – разбитого, помнится, ещё Есениным, которому почудился в нём чёрный человек...

Независимо от того, какой цвет принимает психологическая чума: коричневый, красный или чёрный, – она неизменно начинается с *приятя абсурдной действительности*.

У «типического героя», «маленького человека» из пьесы Ионеско «Носорог» (1959 г.) – ещё и приятное, ласкающее слух француз имя: Беранже. Так звали самого популярного классика XIX века, автора «народных» песен, в которых простые французы тоже узнавали себя. С этими песнями они, бывало, бились за свои права против всего, что пыталось унижить их национальное и человеческое достоинство...

Но вот теперь на город наступают... носороги. Ну да, те самые существа, которых, кроме театра абсурда, можно увидеть ещё в зоопарке, но с которыми не рекомендуется встречаться в их естественной среде обитания в силу их агрессивности и наличия у каждой особи опасного рога на носу.

Город, в котором живёт наш герой Беранже (видимо, Париж), отнюдь не относится к естественной среде обитания носорогов. Но они почему-то об этом не знают (пьеса приобретает характер страшного в своей нелепости сна – это и есть выделенное в чистом виде вещество «абсурда»). А горожане отказываются верить не только своим глазам, но даже (!) газетам, хотя авторитет средств массовой информации (что характерно) у них намного выше авторитета их собственных глаз...

Вот как они обсуждают сногшибательную новость.

Б о т а р. Ваш носорог – миф!

Д э з и. Миф?

М с ь е П а п и й о н. Господа, пора приниматься за работу.

Б о т а р (Дэзи). Такой же миф, как летающие тарелки.

Д ю д а р. Но ведь кошку-то всё-таки раздавили, вы не станете этого отрицать.

Б е р а н ж е. Я сам тому свидетель.

Д э з и (показывая на Беранже). Вот и свидетели есть.

Б о т а р. Тоже мне свидетель!

М с ь е П а п и й о н. Господа, господа!

Б о т а р (Дюдару). Массовый психоз, мсье Дюдар, массовый психоз! Ну вот как религия, которая, как известно, опиум для народа.



В. Меджибовский.
Иллюстрация к пьесе
Э. Ионеско «Носорог»

Д э з и. А я, например, верю в летающие тарелки.

Б о т а р. Пффф!

Однако «носорог – миф», как всякий миф, быстро превращается в реальность. А люди – в носорогов. Оказывается, стада носорогов – угроза не внешняя, а внутренняя. Носороги – бывшие люди. Они наступают – и окружают.

Б е р а н ж е. Носорогом! Мсье Папийон стал носорогом! Вот так-так! Ну, знаете, это совсем не смешно! Почему вы мне не сказали раньше?

Д ю д а р. Да, видите ли, у вас нет чувства юмора. Ну, я и не хотел вам говорить... не хотел вам говорить потому, что ведь я вас хорошо знаю, вот я и опасался, что вам это совсем не покажется смешным, а только ещё больше напугает. Вы чересчур впечатлительны!

Б е р а н ж е (*вздывая руки к небу*). Нет! Подумать только... Мсье Папийон!.. С его-то положением!.. Во всяком случае, это был неудачный шаг. Наверное, у него были какие-то скрытые комплексы. Ему надо было полечиться психоанализом.

Д ю д а р. Это может с каждым случиться!

Б е р а н ж е (*испуганно*). С каждым? О нет, только не с вами, нет, правда, не с вами? И не со мной!

Д ю д а р. Надеюсь.

Поначалу этот разговор схож на беседу двух литературоведов, обсуждающих модные интерпретации «Превращения» Кафки. Почему Грегор Замза (или мсье Папийон, или кто угодно) превратился в чудовище? Следует ли это обсуждать с чувством юмора? Нельзя отбрасывать и ещё одно объяснение, для француза очевидное, ведь фамилия этого мсье, занимающего солидное положение, – *Папийон*, то есть *бабочка* (*papillon*). А для бабочки превращения (куколка – бабочка) есть процесс естественный: «*Наверное, у него были какие-то скрытые комплексы. Ему надо было полечиться психоанализом*».

Словом, совершенно необходимо какое-то рациональное, хотя бы и психоаналитическое, объяснение. Иначе придётся допустить, что, поскольку это необъяснимо, то «*может с каждым случиться*!» А такой мысли обыватель не приемлет. Такого кафкианского зеркала, где *все* люди как люди, а *он один* – чудовище, он не желает...

Ну а если наоборот? Если рациональное объяснение и название болезни – психологическая чума?.. Ведь пьеса Ионеско – в сущности, политическая. Она посвящена процессу «оносороживания», с которым человечество не раз встречалось и в XX, и в XXI веке...

Знаменательна финальная сцена. Беранже обнаруживает, что не идёт ни в какое сравнение с прекрасным обликом окружающих носорогов, в которых повсеместно превратились жители города. Но процесс «оносороживания» вдруг почему-то закончился – а Беранже с его ясным французским умом и здравым смыслом простого человека – остался человеком. Все его покинули. Последняя, кто ещё на его стороне, – его возлюбленная Дэзи (из пьесы неясно, почему она не стала носорогом – или женщины вообще ими не становятся?). Она уговаривает его стать носорогом: пока ещё им обоим неизвестно, что стать носорогом у него «*не получится*»). Услыхав возражения Беранже, Дэзи молча уходит.

Б е р а н ж е. Но как же она могла уйти, не объяснившись?! (*Оглядывается, обводит глазами комнату*.) Не сказав ни слова. Так не поступают. Вот теперь

я совсем один. *(Идёт к двери, запирает её на ключ, очень тщательно, но с явным раздражением.)* Я им не дам. *(Старательно закрывает окна.)* Вы меня не поймаете. *(Обращается к головам носорогов.)* Я за вами не пойду, я вас не понимаю. Я останусь таким, каков я есть. Я человеческое существо.

Но вот, из осознания невозможности стать таким, как все, в маленьком Беранже постепенно рождается большой гуманистический протест, рождается гнев – подобный гневу Ахилла. Как мы помним, с предложения Гомера его музе воспеть гнев человека собственно и началась европейская литература.

Я чудовище, чудовище! Мне уже никогда не стать носорогом, никогда, никогда! Я не могу измениться. Я бы так хотел, так хотел, но не могу. Я больше не могу на себя смотреть, мне стыдно! *(Поворачивается спиной к зеркалу.)* Я так уродлив! Горе тому, кто хочет сохранить своеобразие! *(Вздвигнув, застывает на месте.)* Ну что ж, делать нечего! Буду защищаться! Один против всех! Где моё ружьё, ружьё моё! *(Поворачивается лицом к стене, на которой видны головы носорогов. Кричит.)* Один против всех! Я буду защищаться, буду защищаться! Один против всех! Я последний человек, и я останусь человеком до конца! Я не сдамся!

Итак, в 1959 г. автор «Носорога» вносит существенное уточнение к идее, высказанной за семь лет до этого автором «Старика и моря». Или, если угодно, существенное обоснование этой идеи.

«Человека можно уничтожить, но нельзя победить». Это совершенно верно – но почему это верно? Почему процесс полного, тотального «носороживания» невозможен и никогда не будет возможен с человеком как социально-биологическим существом? Да потому что обычный, простой человек – обыватель – не сможет, говорит Эжен Ионеско, изменить своей природе – даже если захочет! Если носороги обещали сделать его сытым – а он не сыт, дать ему мир – а дали войну, обещали процветание – а дали разруху, – то он, по самой своей обывательской природе, по инстинкту сохранения рода, из ответственности перед своими детьми, которых ему больно видеть голодными, в войне и в разрухе – он не сможет – и не захочет – быть одним из счастливых носорогов. Он не урод, у него нет рога на носу и тупой агрессии в голове. Он обыватель, он просто хочет жить – и давать жить другим. Слава обывателю – вот что, в конце концов, говорит нам Ионеско. Ибо наши обывательские пять чувств и здравый смысл – то единственное, что в нас непобедимо и что не смогут победить никакие уроды-носороги.

Носорог – миф? Ну разумеется – миф. Но если в мифе о старике и море сила, противодействующая человеку, действительно гармонична и красива, то это просто означает, что миф о старике и море не вполне жизнеспособен в современном мире, ибо в современном мире сила, противодействующая человеку, некрасива и абсурдна, и она – внутри самого человека. Именно зная о её существовании, тираны XX века рассчитывали на окончательную победу над индивидом, личностью. Личное, требовали они, должно быть принесено в жертву общему.

Принимая послание автора «Носорога» из теперь уже прошлого века, мы ясно видим: с тревогой – эту всё ещё грозящую нам опасность, но и с радостью – наше всё более растущее нежелание «жертвовать личным ради общего», чтобы быть – ну хоть немножечко – похожими на тупых, героических и всегда на всё готовых носорогов.

Не желаем? Даже и в *неполном* объёме? Ну что ж, давайте тогда не будем поворачиваться спиной к зеркалу...

1. ■ Кого считают «отцом» театра абсурда? Коротко расскажите об этом писателе.
2. ■ С какой формулировкой была присуждена Нобелевская премия С. Беккету в 1969 году? Сравните её с формулировкой присуждения Нобелевской премии Э. Хемингуэю в 1954 г. Не подходит ли формулировка 1969 г. более к такой притче о человеческой драме и человеческом мужестве, как «Старик и море», нежели к «драме абсурда»? Аргументируйте свой ответ.
3. ■ Коротко расскажите о жизни и творчестве Эжена Ионеско. Как вы думаете, почему его творчество получило мировое признание?
4. ■ Дайте определение драмы абсурда. Какие из многочисленных «абсурдов самой современной жизни» выносит на сцену Ионеско в пьесе «Носорог»?
5. ■ Перескажите сюжет пьесы «Носорог».
6. ■ О чём читать страшнее, а о чём – веселее: об индивидуальном «превращении» героя Кафки или о массовом «превращении» героев Ионеско? Объясните свой ответ.
7. ■ Какие страхи и предрассудки массового сознания выносит на сцену Ионеско в пьесе «Носорог»?
8. ■ Расскажите об образе главного героя пьесы «Носорог», начиная с символики его имени. Почему он не мог стать носорогом, даже когда он этого захотел?
9. ■ Старик Сантьяго (герой повести-притчи Хемингуэя) выстоял один на один с противостоящей ему силой. Выстоит ли Беранже? Приведите свои аргументы.
10. ■ Рассмотрите иллюстрацию художника В. Меджибовского к пьесе «Носорог» (с. 277). Как вы думаете, прав ли художник в своём буквальном понимании образа «маленького человека»?

Глава десятая

«Дар геройского освещения человека»

Великая Отечественная война стала трагедией для миллионов людей нескольких поколений. Несомненно, Советский Союз, а значит наши с вами деды и прадеды смогли победить благодаря силе духа.

Дух народа не был сломлен ни репрессиями, ни лагерями, ни страхом перед доносами соседей, тюрьмами и расстрелами. Более того, общество во время войны ощутило даже большую свободу, чем в мирное время.

Конечно, любое творчество, не имеющее отношения к войне, бессмысленно, «когда грохочут пушки». Но поэты быстро осознали свою – очень важную – роль в войне, свой вклад в победу. Музы, которые должны были бы молчать, заговорили... почти на языке пушек. Они поражали врага и поднимали боевой дух.

Уже на следующий день после начала войны была написана песня на слова В. Лебедева-Кумача и музыку А. Александрова «*Вставай, страна огромная...*». На события войны сначала откликнулись поэты (внутренние переживания лирического героя), а затем уже появились эпические произведения – рассказы о войне А.П. Платонова и М.А. Шолохова, поэма «*Василий Тёркин*» А.Т. Твардовского – своеобразный военный эпос.

На события войны откликнулась и **Анна Андреевна Ахматова** (1889–1966). Когда началась война, она жила в Ленинграде, в доме на Фонтанке. Лишь в сентябре 1941 г. она была эвакуирована в Ташкент по специальному письму от Союза писателей.

Ахматова была истинной патриоткой. Выступая в сентябре 1941 г. по радио, она говорила: *«Ленинград стал для моих стихов их дыханием. Я, как и все вы сейчас, живу непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским»*. Анна Андреевна дежурила в отрядах противовоздушной обороны, помогала закапывать в Летнем саду статуи античных богов, чтоб уберечь их от бомбёжки. В 1942 году об укрытии статуи *«Ночь»* она скажет:

Ноченька!
В звёздном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой...
Доченька!
Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землёй.

Самое знаменитое стихотворение Ахматовой о войне – *«Мужество»*. Оно было напечатано в 1942 г. в главной советской газете «Правда», затем обошло все газеты, Ахматова выступала с ним на литературных вечерах в госпиталях. В этом стихотворении она пророчески говорит, что самая большая ценность, за которую и стоит сражаться человеку, живущему и дышащему своей родной русской культурой, – это *«русская речь, великое русское слово»*. Великий русский поэт, нобелевский лауреат 1984 года Иосиф Бродский, ученик и духовный наследник Ахматовой, в 1989 году, на её столетие, недаром вменит ей в заслугу, что благодаря ей родная земля остаётся *«обретшей речи дар в глухонемой вселенной»*.

Позднее Ахматова объединит стихотворения о войне в цикл *«Ветер войны»*. В нём и стихи о детях блокадного Ленинграда, и знаменитое стихотворение *«Клятва»*, и стихотворение *«Победителям»*, посвящённое бойцам, написавшим ей письмо с просьбой благословить на бой. И ведь недаром именно к ней обращались с такими просьбами простые солдаты!

Названием этой главы стали пророческие слова дружившего с Ахматовой филолога Н. Недоброво, написавшего ещё в 1914 году рецензию на её вторую книгу стихов *«Чётки»*:

Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которых мы не за года только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX в. отвыкли. У Ахматовой есть дар героического освещения человека.

А. Ахматова, пережив всё, что выпало ей на долю, сохранила высокие нравственные принципы, не только не разочаровалась в людях, но и подчеркивала героическое в них. В конце жизни Ахматова напишет в дневнике: *«И кто бы поверил, что я задумана так надолго, и почему я этого не знала»*.



Анна Ахматова

В юности она со своими друзьями-акмеистами много говорила и – довольно абстрактно – мечтала о том, что древние называли *акме*, – высшей степени совершенства живого, конкретного бытия. И она его достигла. Но всё в жизни имеет цену. Чем выше достижение – тем выше и цена.

Катастрофы, обрушившиеся на её поколение, не повторялись больше ни с каким другим. Почти всё плохое, что могло случиться с ней, случилось. Она дважды была солдаткой. Первый раз в Первую мировую, когда её первый муж Николай Гумилёв ушёл добровольцем-солдатом на фронт, а второй раз – когда на фронт ушёл сын Лев Гумилёв в 1944 году.

Анна Андреевна считала, что *«XX век начался осенью 1914 года вместе с войной»*. К этому моменту в жизни молодого поэта были только хорошие и радостные страницы, так что она даже называла свою жизнь пыткой счастьем. Вот как Ахматова вспоминает последний мирный месяц, проведённый в Дарнице под Киевом у родни: *«Дни, исполненные такой гармонии, которая, уйдя, так ко мне и не вернулась»*. В это время поэт осознала своё истинное предназначение, и уже в 1915 г. (стихотворение *«Нам свежесть слов и чувства простоту...»*) она писала:

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу – зреньё
Или актеру – голос и движенье,
А женщине прекрасной – красоту?

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены – и это знаем сами –
Мы расточать, а не копить.

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжёлый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы.

Отец Анны Андреевны происходил из казачьей старшины, её дед получил дворянство. Позже поэт взяла себе псевдонимом фамилию своей прабабушки по материнской линии Прасковьи Ахматовой, чей род, по легенде, восходит к татарскому хану: *«Моего предка хана Ахмата убили ночью в шатре подкупленный убийца, и этим, как повествует Карамзин, кончилось на Руси монгольское иго»*.

Детство Ахматова провела в Царском Селе, а все летние месяцы – под Севастополем. Воспоминания об этом счастливом и свободном периоде жизни – в поэме *«У самого синего моря»*. Царское Село прежде всего было для Ахматовой местом, где учился Пушкин. В Ташкенте, в эвакуации, где Анна Андреевна едва не умерла от тифа, она (по её собственным воспоминаниям) в бреду слышала стук своих каблучков, как она идёт в гимназию мимо царскосельского парка. В цикле *«В Царском Селе»* одно из её стихотворений 1911 г. посвящено Пушкину:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озёрных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрёпанный том Парни¹.

¹ Парни́ Э.Д. де Форж (1753–1814) – французский поэт.

Стихотворение вошло в первый её сборник «Вечер», изданный в 1912 году. Благодаря этому сборнику Ахматова вошла в литературу, причём сразу как поэт-акмеист. Прислушайтесь к звучанию стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...». Всё в нём не просто земное, но осязаемое. Звучком написана колкость и густота иголок (повторение *гл-кл*), в 3 и 4 строке передано течение времени, которое плывёт (*ле-ле-ле*), а в последних двух – порывистый лицейст (*тр-рн*). Конечно, звукопись – только один из приёмов создания акмеистического образа. Но зато очень характерный. Уже в этом стихотворении проявилась постоянная черта ахматовского творчества: соотнесение себя со своей эпохой, а своей эпохи – со всемирной историей.

В стихотворении «Рыбак» поэт восхищается жизнью, южным солнцем и воздухом. Читатель будто видит перед собой описанного моряка:

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лёд.
Едкий, душный запах дёгтя,
Как загар, тебе идёт.

И всегда, всегда распахнут
Ворот куртки голубой,
И рыбачки только ахнут,
Раскрасневшись пред тобой.

Анна Ахматова никогда не отказывалась от своей принадлежности «цеху акмеизма», в который попала, следуя моде и течению времени. Она идеально воплотила теорию акмеистов, разработанную её мужем Николаем Гумилёвым. Уже в конце жизни Ахматова, отвечая одному из читателей, утверждала: «Я – акмеистка и, значит, за каждое слово в ответе». Для неё акмеизм – точность и содержательность слова, музыкальность, предметность и красочность образа. В этом смысле Ахматова осталась акмеисткой навсегда.

В 1911 году Анна Андреевна познакомилась с Александром Блоком. Они жили в одном городе, посвящали друг другу стихи и дарили друг другу сборники своих стихотворений. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» оказалось пророческим:

Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна.

Ахматова называла Блока «Демоном». На подаренном ему своём сборнике «Чётки» написала:



Обложка первого сборника стихотворений А. Ахматовой



И. Мейер. Вид на крестовый мостик и Большой царскосельский дворец

От тебя приходила ко мне тревога
И уметь писать стихи.

Стихотворение «*Александру Блоку*» имеет эпический сюжет – приход в гости. Такие визиты были регулярными, так что образ поэта в стихотворении собирательный:

Я пришла к поэту в гости. Ровно полдень. Воскресенье. Тихо в комнате просторной, А за окнами мороз.	У него глаза такие, Что запомнить каждый должен, Мне же лучше, осторожной, В них и вовсе не глядеть.
И малиновое солнце Над лохматым сизым дымом... Как хозяин молчаливый Ясно смотрит на меня!	Но запомнится беседа, Дымный полдень, воскресенье В доме сером и высоком У морских ворот Невы.

Ахматова вспоминает дом на углу Офицерской и набережной речки Пряжки, куда она и ходила в гости. Анна Андреевна не отрицала оказанного на неё влияния Блока-поэта. Он был для неё человеком-эпохой, человеком-легендой, как и для Цветаевой.

В первых двух довоенных сборниках Ахматова проявилась и как тонкий лирик. Сначала она стала женой Николая Гумилёва, а уже затем – поэтом. То есть стихи она писала и раньше, но услышав их, муж посоветовал ей бросить стихосложение и заняться танцами. В литературных кругах она всего лишь была его женой. Положение изменилось в 1911 году, когда Гумилёв, вернувшись из поездки в Африку, прочёл её новые стихи. «*Ты – поэт. Надо делать книгу*», – решил он. Так появился сборник «Вечер». В него вошла и любовная лирика. Стихотворение «*Музе*» изображает лирическую героиню, которая осознаёт связь между любовью и поэзией:

Муза! ты видишь, как счастливы все – Девушки, женщины, вдовы... Лучше погибну на колесе, Только не эти оковы.	Знаю: гадая, и мне обрывать Нежный цветок маргаритку. Должен на этой земле испытать Каждый любовную пытку.
--	---

Муза, которую лирическая героиня называет сестрой, отняла Божий подарок – золотое кольцо. Так очень скоро после венчания, состоявшегося в 1910 году, Ахматова приходит к противоречию: стихи – возлюбленный. Чем больше она становилась поэтом, тем меньше – возлюбленной и меньше любила сама.

Но это всегда были отношения людей, бесконечно ценящих и уважающих друг друга. Об этом свидетельствует, например, стихотворение 1915 года, повествующее об ожидании мужа с войны:

Я не знаю, ты жив или умер, – На земле тебя можно искать Или только в вечерней думе По усопшем светло горевать.	Всё тебе: и молитва дневная, И бессонницы млеющий жар, И стихов моих белая стая, И очей моих синий пожар.
--	--

Мне никто сокровенней не был,
Так меня никто не томил,
Даже тот, кто на муку предал,
Даже тот, кто ласкал и забыл.



В 1913 году в артистическом подвале «Бродячая собака» Н. Альтман случайно встретился с Анной Ахматовой. Альтман был поражён её обликом, великолепным умением нести бремя своей внезапной славы. Альтман писал женщину футуристической эпохи, которой сродни урбанистический ритм; писал в ней уверенность в себе, здоровье, почти акробатическую гибкость фигуры. Когда создавался этот портрет, Анна Андреевна жила в Петербурге одна, покинув Царское Село и дом Гумилёва. Наступил ее окончательный разрыв с Гумилёвым, и начиналась как бы другая жизнь, она испытывала чувство нового рождения и, наверное, ещё сама не представляла, какой эта жизнь будет. По крайней мере, такой вывод можно сделать из ахматовских стихов об этом своём портрете:

Как в зеркало, глядела я тревожно
На серый холст, и с каждой неделей
Всё горше и страннее было сходство
Моё с моим изображеньем новым...

Это один из лучших портретов Альтмана, один из тех, где его пристрастие к соединению несоединимого породило неожиданный эффект. Если опустить лирический подтекст, то портрет Ахматовой – это портрет авангардистский. В таком смещении стилей есть и острота, и эстетическая оправданность. Портрет Ахматовой стал сенсацией на одной из художественных выставок в Петербурге в 1915 году. Известный критик Л. Бруни писал, что «это не вещь, а вежа в искусстве...». Власть альтмановского портрета не только закрепила образ Ахматовой в сознании современников, но казалась гипнотической и много лет спустя, когда уже существовали другие её портреты, да и сама Ахматова была уже другой...

В 1918 году Ахматова расстается с Гумилёвым, но до конца его недолгой жизни сохраняет с ним хорошие отношения. Гумилёв вспоминал, что расставались они как будто нехотя, очень тепло, как лучшие друзья.

С революцией привычный и счастливый мир Ахматовой рушится. Её отец умирает ещё в 1915 году, а во время революции пропадает служивший на Чёрном море брат. Только через тридцать восемь лет сестра получит письмо из Америки, и ещё через семь лет на него ответит. Все эти страшные 38 лет Ахматова была уверена, что брат умер. В 1921 году умер «памятник началу века» Блок, на похоронах которого Ахматова узнала об аресте Гумилёва, которого расстреляли через 15 дней, обвинив в антисоветском заговоре.



Н. Альтман. Портрет Анны Ахматовой. 1914 г.

В 1917 Анна Ахматова приняла решение не покидать родину. Она участвовала в митинге в защиту свободного слова в Петрограде и в митинге в защиту жертв большевистского террора. В ожидании гражданской войны она написала следующее стихотворение:

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 чёрный 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.

Это стихотворение Блок знал наизусть. Умирая, он, тоже бесконечно любивший родину, вспоминал Ахматову: «Хорошо, что она не уехала».

В суровое время Ахматова издала ещё три сборника стихов. Но с 1925 по 1938 её совсем не печатали. Это было страшное время арестов, которое Мандельштам описал так:

И всю ночь напролёт ждут гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

В 1935 году Ахматова стала свидетельницей ареста Мандельштама в Москве и была, наверное, единственной, кто не побоялся поддерживать отношения с его женой. В том же году были арестованы муж Ахматовой Н.Н. Пунин и 23-летний сын Лев Гумилёв. Муж её умер через несколько лет в лагерях, а сын с перерывами на войну и учёбу (он был учеником известного историка Е.В. Тарле и сам стал историком) был окончательно освобождён только в 1956 году.

В 1935–1940 гг. Ахматова создаёт совершенно необычное произведение. Его можно назвать поэмой или большим циклом стихотворений под общим названием «*Реквием*». Необычность его в том, что ни единая строчка из него не была записана целых 25 лет, а опубликован «Реквием» был только в 1987 г. Сама автор «Реквиема» и люди, которым она доверяла, знали его наизусть и на протяжении всей страшной четверти века, подобно слепым певцам древности, держали в памяти.

Ахматова выступает в поэме как повествователь о своей эпохе, певец своего времени. Она так определяет эпическое время происходящего во вступлении к поэме:

Это было, когда улыбался
Только мёртвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском качался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осуждённых полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки,
Звёзды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь

Под кровавыми сапогами
И под шинами чёрных марусь¹.

Поэма имеет раздел «вместо предисловия», в котором Ахматова рассказывает реальную историю из своей жизни:

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, которая, конечно, никогда не слышала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шёпотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было её лицом.

Ежовщиной, по имени главного исполнителя «Большого террора» Ежова, наркома внутренних дел в 1936–1938 гг., называли время самых жестоких репрессий. Благо фамилия наркома была подходящая. Он всех «держал в ежовых рукавицах». Поэма посвящена «подругам по несчастью» – жёнам и матерям заключённых.

Поэма, начинается четверостишием, дописанным в 1961 г., когда автор впервые рискнула предать своё творение бумаге. Четверостишие очень точно характеризует не только эти годы в творчестве Ахматовой, но и вообще всё её отношение к творчеству:

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.

Поэма или цикл состоит из отдельных стихотворений о судьбах людей, искалеченных террором. Первое стихотворение, как и многие другие, – о собственной судьбе:

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В тёмной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... Не забыть!
Буду я, как стрелецкие жёнки,
Под кремлёвскими башнями выть.

Пожалуй, самое известное из стихотворений цикла, в котором лирическая героиня рефлексировала по поводу своего счастливого прошлого, четвертое по счёту:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской весёлой грешнице,
Что случится с жизнью твоей –
Как трёхсотая, с передачей,
Под Крестами будешь стоять

¹ Машина, в которой увозили арестованных.

И свою слезою горячею
Новогодний лёд прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука – а сколько там
Неповинных жизней кончается...



Санкт-Петербург. Южный флигель Фонтанного дома. Здесь находится Литературно-мемориальный музей А. Ахматовой



Литературно-мемориальный музей А. Ахматовой. Фрагмент экспозиции

Стихотворение интересно своей оборванностью совершенно правильного ритма. Это оборванность мысли и оборванность жизней современников и собственной жизни лирической героини.

Поэма, как и положено, завершается эпилогом, вторая часть которого – поминальная молитва по всем погибшим в тюрьмах и по всем, кто их ждал. Там есть такие слова:

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.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание чёрных марусь,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слёзы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Неизвестно, что сказала бы Ахматова, если бы узнала, что памятник ей в конце концов поставили, и именно там, где она просила. Нужно ли было понимать этот поэтический образ так буквально? Всё-таки Пушкин, Державин и Гораций были мудрее, когда заявляли, что памятник – их творчество. Ахматова имела неосторожность вспомнить бронзовый памятник, а благодарные читатели поспешили исполнить волю... лирической героини.

После войны жизнь Ахматовой ненадолго стала спокойной: она выступала на творческом вечере вместе с Пастернаком, готовились к печати её стихи... Но всё изменилось с публикацией в 1946 г. постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В разговоре с актрисой Фаиной Раневской Ахматова с отчаянием произнесла: *«Скажите, зачем великой стране, изгнавшей Гитлера со всей его мощной техникой, зачем им понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи?»*

После смерти Сталина Ахматову вновь печатают. Выходит её последний прижизненный сборник *«Бег времени»* (1965). Поэт соединяет в циклы стихотворения разных лет, завершает начатое. Цикл *«Тайны ремесла»* содержит стихотворения 1936–1960 гг. Стихотворение *«Творчество»* повествует о творческом методе Анны Ахматовой:

Бывает так: какая-то истома;
 В ушах не умолкает бой часов;
 Вдали раскат стихающего грома.
 Неузнанных и пленных голосов
 Мне чудятся и жалобы и стоны,
 Сужается какой-то тайный круг,
 Но в этой бездне шёпотов и звонов
 Встаёт один, всё победивший звук.
 Так вокруг него непоправимо тихо,
 Что слышно, как в лесу растёт трава,
 Как по земле идёт с котомкой лихо...
 Но вот уже слышались слова
 И лёгких рифм сигнальные звончки, –
 Тогда я начинаю понимать,
 И просто продиктованные строчки
 Ложатся в белоснежную тетрадь.

Поэт ищет истоки своего творчества, рассматривает его в контексте эпохи и в контексте русской литературы. Так уже с детства для неё связаны Пушкин, Царское Село и молодость. Она говорила, что не хочет возвращаться на места, где была счастлива: *«Не надо врываться... в хоромы памяти, я ничего не увижу и только сотру этим то, что ясно вижу сейчас»*. А вот как об этом сказано в стихотворении 1957 г. *«Городу Пушкина»*:

Этой ивы листья в девятнадцатом веке увяли,
 Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
 Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
 А лицейские гимны все так же заздравно звучат.
 Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
 Я в беспамятстве дней забывала течение годов. –
 И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
 Очертанья живые моих царскосельских садов.



Памятник А. Ахматовой
 в Санкт-Петербурге



А. Ахматова на отдыхе в
 Подмоскowie, 50-е годы

Анна Ахматова умерла в 1966 году в подмосковной больнице. На самом деле памятник ей – это не бронзовый памятник возле тюрьмы, а её стихи. Ведь и сама она – память своего поколения, пережившего две войны и революцию. Так что пророческими оказались её стихи 1957 г.:

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.

Вопросы и задания

1. ■ «И кто бы поверил, что я задумана так надолго...», – в конце своей жизни напишет в дневнике А.А. Ахматова. В какой мере и каким образом она своим собственным творчеством готовила себя к жизненным испытаниям? Свой ответ иллюстрируйте примерами из прочитанных стихотворений.
2. ■ В конце жизни Ахматова утверждала: «Я – акмеистка и, значит, за каждое слово в ответе». Какие ещё особенности акмеизма как одного из модернистских литературных течений оставались актуальны для творческой позиции поздней Ахматовой? Свой ответ иллюстрируйте примерами из прочитанных стихотворений.
3. ■ Ахматовское творчество «в пространстве мифа» предполагало многочисленные поэтические ассоциации с литературой и культурой разных эпох (античность, средневековье, Ренессанс, XIX век). Приведите и истолкуйте соответствующие примеры из прочитанных вами стихотворений.
4. ■ Что нового внесла Ахматова в традиционную для русской лирики тему поэта и поэзии? Приведите примеры из прочитанных вами стихотворений.
5. ■ Расскажите о патриотической направленности лирики Ахматовой периода Великой Отечественной войны. Чем патриотизм Ахматовой отличался от официального патриотизма?
6. ■ С какими событиями в жизни Ахматовой связана её поэма «Реквием»? В чём состоит её художественное своеобразие?
7. ■ Можно ли судьбу Ахматовой назвать героической? Свой ответ аргументируйте примерами из её жизни и творчества.

Глава одиннадцатая

«Но люди и здесь живут»

«Я не участвую в войне, Она участвует во мне», – писал замечательный русский поэт, ветеран Великой Отечественной Юрий Левитанский.

В этих словах лаконично и точно передано мироощущение поколения «юношей войны». Ещё одного «потерянного поколения» мировой войны, но уже не Первой, а Второй.

«После войны... всё будет нормально, мы все тогда отдохнем», – мечтает на фронте простой русский солдат, герой рассказа Андрея Платонова «Иван Великий». Но вместо этого народу-победителю был уготован новый голод, новые страдания, новые лагеря...

Облегчение, передышка, *оттепель* – наступили лишь после смерти тирана в марте 1953 г. Такой новый, общественно-политический смысл слова *оттепель* с тех пор так и остался в русском языке. А ввёл его своим одноимённым романом, опубликованным в 1954 г., замечательный русский писатель **Илья Эренбург**.

В конце 50-х многие люди в СССР не только задумывались о том, что же было и что же будет дальше, но могли поделиться на страницах газет и журналов своими искренними раздумьями. Особой смелостью отличался московский журнал «Новый мир». Его главным редактором был **Александр Твардовский** – автор известной вам фронтовой поэмы «*Василий Тёркин*», смелый, авторитетный в литературных кругах и любимый народом писатель. Правду о том, как живёт народ, он осмеливался выносить не только на страницы своего журнала, но даже на трибуну съезда правящей партии (КПСС).

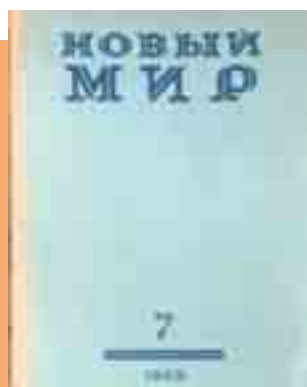
В 1961 г. скромный учитель астрономии из Рязани, недавно вернувшийся после лагеря и ссылки, под впечатлением от выступления Твардовского на XXII съезде КПСС разыскал его и передал ему свою рукопись со странным названием «Щ-854». Оказалось, он просто вынес в заглавие рассказа свой собственный номер, под которым, как тогда говорили, «отрубил» несколько лет лагерей «особого режима». Твардовский оценил повесть чрезвычайно высоко, пригласил автора в Москву и стал добиваться публикации произведения, обратившись прямо к Н.С. Хрущёву. Руководитель партии и страны, преодолев сильное сопротивление членов партийного Политбюро, разрешил публикацию повести. Под названием «*Один день Ивана Денисовича*» повесть была напечатана в «Новом мире» (№ 11 за 1962 год), сразу же переиздана и переведена на иностранные языки. 30 декабря 1962 г. его автор был принят в Союз писателей СССР.

Кто же он, возмутитель спокойствия «на самом верху»? Он типичный представитель «потерянного поколения» юношей Великой Отечественной.

Александр Исаевич Солженицын (1918–2008) родился на Северном Кавказе, в Кисловодске. Отец – русский крестьянин, мать – украинка, дочь бывшего таврического чабана-батрака, своим умом и трудом добившегося жизненного успеха, ставшего хозяином богатейшей на Кубани сельскохозяйственной экономики. Родители Солженицына познакомились во время обучения в



А. Твардовский



Обложка журнала
«Новый мир»



А. Солженицын

Москве и вскоре поженились. Отец во время Первой мировой войны пошёл на фронт добровольцем и служил офицером. Он погиб ещё до рождения сына, 15 июня 1918 г., уже после демобилизации в результате несчастного случая на охоте. Отца, которого Солженицын никогда не видел, он на основе воспоминаний матери изобразил под именем Сани Лаженицына в своём главном произведении, которое он писал фактически на протяжении всей жизни, – в эпопее Первой мировой войны и революции *«Красное колесо»*.

В результате революции и гражданской войны семья была разорена, и в 1924 г. Солженицын переехал с матерью в Ростов-на-Дону; с 1926 по 1936 г. учился в школе, живя в бедности. Ученик младших классов Саша Солженицын открыто, не боясь ни окриков взрослых, ни насмешек ровесников, носил крестик, ходил в церковь и не желал вступать в пионеры. Но влияние советской школы на детей и подростков в те времена было настолько сильно, материалистическое обучение она так умело сочетала с коммунистическим воспитанием, что думающий мальчик искренне принял коммунистическую идеологию и в 1936 году вступил в комсомол.

Ещё в старших классах Солженицын увлёкся литературой, начал писать, интересовался историей и общественной жизнью и в 1937 г. задумал *«большой роман о революции»* 1917 года. Эту свою главную мечту он воплотил.

В 1936 г. Александр Солженицын поступил в Ростовский государственный университет. Не желая делать литературу основной специальностью, выбрал физико-математический факультет. По воспоминаниям его школьного и университетского друга, он *«учился на математика не столько по призванию, сколько потому, что на физмате были исключительно образованные и очень интересные преподаватели»*. Одним из них был Д.Д. Мордухай-Болтовской (под именем Горяинова-Шаховского Солженицын выведет его в романе *«В круге первом»* и в поэме *«Дороженька»*). В университете Солженицын учился на «отлично» (сталинский стипендиат), при этом ещё успевая писать, а в дополнение к университетским занятиям самостоятельно изучал историю и марксизм-ленинизм.

Исследовав все доступные ему тогда материалы о начале Первой мировой войны, юноша написал (причём с официальных советских, коммунистических позиций) первые главы *«Августа Четырнадцатого»* – романа, который станет потом первой частью эпопеи *«Красное колесо»*. В 1939 г. он поступил на заочное отделение факультета литературы Института философии, литературы и истории в Москве, но прервал обучение в 1941 г. в связи с войной.

С началом Великой Отечественной войны Солженицын не был сразу мобилизован, поскольку был признан «ограниченно годным» по здоровью, но активно добивался призвания на фронт – хотел защищать Родину. В сентябре 1941 г. получил распределение школьным учителем в Морозовск Ростовской области, однако уже 18 октября был призван и отправлен в грузовой конный обоз рядовым. Затем добивался направления в офицерское училище и в апреле 1942 г. был уже курсантом артиллерийского училища в Костроме. В действующей армии – с февраля 1943 г., служил командиром батареи. Боевой путь – от Орла до Восточ-

ной Пруссии. Был награждён орденами Отечественной войны и Красной Звезды, в ноябре 1943 г. получил звание старшего лейтенанта, в июне 1944 г. – капитана.

На фронте Солженицын вёл военные дневники, много писал и отправлял свои произведения московским литераторам для рецензирования, в 1944 г. получил благожелательный отзыв известного писателя Бориса Лавренёва; продолжал интересоваться общественной жизнью, но стал критически относиться к Сталину (за «*искажение ленинизма*»). В переписке со старым другом Николаем Виткевичем ругательно высказывался о «Пахане», под которым угадывался Сталин, хранил в личных вещах составленную вместе с Виткевичем «резолюцию», в которой сравнивал сталинские порядки с крепостным правом и говорил о создании после войны «организации» для восстановления так называемых ленинских норм.

Письма Солженицына, прочитанные военной цензурой, стали причиной его ареста 9 февраля 1945 г. После нескольких месяцев изнурительных допросов в Москве, в печально известном здании на Лубянской площади, Солженицын был приговорён к 8 годам исправительно-трудовых лагерей и вечной ссылке по окончании срока заключения.

В августе направлен в лагерь под Москвой, в сентябре переведён в лагерь в Москве, заключённые которого занимались строительством жилых домов на Калужской заставе. После года в этом лагере как квалифицированный специалист с университетским дипломом был направлен в специнститут для заключённых, так называемую «шарашку», при авиамоторном заводе в Рыбинске; через пять месяцев – на «шарашку» в Загорск; в июле 1947 г. – в аналогичное заведение в Марфино (под Москвой). Там он работал по специальности – математиком.

В Марфине Солженицын начал работу над повестью «Люби революцию». Позднее последние дни на Марфинской «шарашке» описаны Солженицыным в романе «*В круге первом*». В мае 1950 г. Солженицын из-за размолвки с начальством «шарашки» был этапирован в Бутырскую тюрьму, откуда в августе был направлен в Степлаг – особый лагерь в Экибастузе (на севере Казахстана). Почти треть своего тюремно-лагерного срока – с августа 1950 по февраль 1953 г. – Александр Исаевич отбыл в лагере на «общих» работах, некоторое время – бригадиром. Участвовал в лагерной забастовке. Позднее лагерная жизнь получит литературное воплощение в повести «Один день Ивана Денисовича», а забастовка заключённых – в киносценарии «*Знают истину танки*».

Зимой 1952 г. у Солженицына обнаружили раковую опухоль, он был прооперирован в лагере. Освобождён 13 февраля 1953-го – точно по истечении назначенного по приговору восьмилетнего срока заключения. До смерти Сталина оставалось меньше месяца...

В заключении Солженицын полностью разочаровался в марксизме, со временем вновь, как в детстве, поверил в Бога. Уже в «шарашке» вернулся к писательству, в Экибастузе сочинял стихотворения, поэмы («Дороженька», «*Прусские ночи*») и пьесы в стихах («*Пленники*», «*Пир победителей*») и заучивал их наизусть. Как вы помните, точно так же поступала и Анна Ахматова...

После освобождения Солженицын был отправлен в ссылку на поселение «навечно» в село Берлик Коктерекского района Джамбульской области (южный Казахстан), работал там учителем математики и физики.

К концу 1953 г. его здоровье резко ухудшилось, обследование выявило раковую опухоль, в январе 1954-го он был направлен в Ташкент на лечение, в марте выписан со значительным улучшением. Болезнь, лечение, исцеление и больничные впечатления легли в основу повести *«Раковый корпус»*, которая была задумана весной 1955 г.

В ссылке написал пьесу *«Республика Труда»*, роман *«В круге первом»* и очерк *«Протеревши глаза (“Горе от ума” глазами зэка)»*.

В июне 1956-го решением Верховного суда СССР Солженицын был освобождён без реабилитации *«за отсутствием в его действиях состава преступления»*.

В августе 1956-го возвращается из ссылки в Центральную Россию. Живёт в деревне Мильцево Владимирской области, преподаёт математику в Мезиновской средней школе Гусь-Хрустального района. 6 февраля 1957 решением Военной коллегии Верховного суда СССР Солженицын был реабилитирован. С июля 1957 г. жил в Рязани, работал учителем астрономии средней школы № 2.

В 1959 г. Солженицын написал повесть *«Щ-854»*, которую – под названием *«Один день Ивана Денисовича»* – в первой половине 60-х читала вся страна. И в наши дни многие люди старшего поколения помнят и одиннадцатый номер *«Нового мира»* за 1962 г., который давали на одну ночь, ибо на него стояла огромная очередь; и отдельное издание в популярной серии *«Роман-газета»* (на листах газетного формата, в бумажной обложке). К концу хрущёвской «оттепели» и началу брежневского «застоя» оба издания по специальному распоряжению «сверху» были изъяты из всех государственных библиотек. И люди надёжно припрятывали их в своих домашних библиотеках, чтобы перечитывать и давать читать друзьям. Тот, кто был неразборчив в выборе друзей, сразу попадал на заметку КГБ – а иногда дело не исчерпывалось простой «заметкой»...

Что же такого особенного находили все эти сотни тысяч читателей (и цифра эта отнюдь не преувеличена) в подробном рассказе об одном самом обычном дне из жизни простого заключённого из русских крестьян Ивана Денисовича Шухова?.. Неужели о такой жизни они не знали?..

Ну во-первых: многие не знали. К счастью, не вся ещё огромная страна успела пребывать в лагерях...

А во-вторых – в повести как раз и изображена вся огромная страна. О ней-то и ведётся рассказ от лица простого русского крестьянина и солдата Ивана Денисовича Шухова. Честно воевавшего, но попавшего на фронте в окружение, в немецкий плен, бежавшего из плена – и за то, как многие другие, отправленного уже в советский лагерь...

Как все простые люди, Иван Денисович скор на обобщения. Вряд ли эти обобщения можно считать способом выражения авторской позиции или способом реалистической типизации. В повести Солженицына намечается совсем другое, одно-единственное, страшное, вполне модернистское обобщение.

Вот, говорят, нация ничего не означает, во всякой, мол, нации худые люди есть. А эстонцев сколь Шухов не видал – плохих людей ему не попадалось.

Украинцев западных никак не переучат, они и в лагере по отчеству да выкают.

Этого Гопчика, плута, любит Иван Денисыч (собственный его сын помер маленьким, дома дочка две взрослых). Посадили Гопчика за то, что бандеровцам в

лес молоко носил. Срок дали как взрослому. Он – телёнок ласковый, ко всем мужикам ластится. А уж и хитрость у него: посылки свои в одиночку ест, иногда по ночам жуёт.

Это сообщения и обобщения Шухова, примеры только двух наций среди однобарачников Ивана Денисовича, а такие примеры можно приводить и приводить – там собран весь СССР. Точнее – весь СССР и есть один большой лагерный барак.

Так как же всё-таки украинский мальчик должен есть сало из маминой посылки? И почему он его по ночам жуёт? Есть должен – делясь со всей бригадой, а по ночам жуёт – чтоб не делиться. Кстати, Иван Денисович не очень-то его за это и осуждает. Хотя и ему при делёжке, видимо, тоже достался бы микроскопический кусочек украинского сала...

Как питаться, так и трудиться должны были лагерники не просто коллективно, а строго заботясь об интересах коллектива. А, собственно говоря, зачем вообще лагернику – работать? Куда *ещё* за недостаточное трудовое рвение могли его сослать?..

Кажется, чего бы зэку десять лет в лагере горбить? Не хочу, мол, да и только. Волочи день до вечера, а ночь наша.

Да не выйдет. На то придумана – бригада. Да не такая бригада, как на воле, где Ивану Иванычу отдельно зарплата и Петру Петровичу отдельно зарплата. В лагере бригада – это такое устройство, чтоб не начальство зэков понукало, а зэки друг друга. Тут так: или всем дополнительное [питание. – *Авт.*], или все подыхайте. Ты не работаешь, гад, а я из-за тебя голодным сидеть буду? Нет, вкальвай, падло!

Как видно уже из этой цитаты, языковые табу практически сняты в повести. А чтобы непонятные слова понимал и читатель, в тюрьме не сидевший и в лагере не бывавший, в конце повести приложен небольшой словарь лагерных слов и выражений. Знакомясь с ним, с удивлением убеждаешься, что вся огромная советская страна, да и нынешнее постсоветское пространство использовали и продолжают использовать лагерный сленг, который ещё в период «оттепели» попал в литературный язык – и, конечно, повесть Солженицына тут была далеко не единственным посредником: из лагерей в то время вернулись миллионы людей!.. Вот только некоторые вполне «узнаваемые» слова из словарика в конце текста: *шмон* – обыск; *шестерить* – услуживать лично кому-либо; *качать права* – спорить с начальством, пытаться искать справедливость...

Иван Денисович, лагерник опытный, и не пытается качать права. Литературные традиции в изображении «человека из народа» с его «обострённым чувством справедливости» Солженицын смело нарушает. Нормальное у Ивана Денисовича чувство справедливости, как у многих других нормальных заключённых: и у бывшего капитана второго ранга (кавторанга) Буйновского, и у бывшего бандеровца Павла, и у бывшего кинорежиссёра Цезаря, и у баптиста Алёшки (вот тут *не* бывшего: всё так же молится Алёшка, и блокнот с выписками из Библии ловко от начальства прячет, и даже в лагере нашёл единоверцев – и с ними об-



Р. Веденеев. Ангел этапа

щается)... Пожалуй, только у Фетюкова как не было, так и нет никакого чувства, в том числе и справедливости: этот был большим начальником, на персональной машине ездил, а стал последним из «шестёрок», подбирает окурки и вылизывает чужие миски.

А ведь критерий жизни и справедливости дан на первой же странице, так что уже и незачем его искать ни герою повести, ни её автору.

Шухову крепко запомнились слова его первого бригадира Кузёмина – старый был лагерный волк, сидел к девятьсот сорок третьему году уже двенадцать лет и своему пополнению, привезённому с фронта, как-то на голой просеке у костра сказал:

– Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто погибает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму¹ ходит стучать.

То есть, говоря иными, нелагерными, словами: погибает тот, кто теряет человеческий облик; кто (между прочим, именно поэтому) имеет обыкновение прикинуться больным даже тогда, когда не болен; и кто предаёт ближнего своего... Есть и более частные, но тоже полезные всем афоризмы и правила, которые сформулировал для себя Шухов именно в лагере: «Запасливый лучше богатого»; «Работа – она как палка, конца в ней два: для людей делаешь – качество дай, для дурака делаешь – дай показуху». И многие-многие другие примеры «мудрости Шухова» – это весьма справедливые частные суждения, в отсутствии «общей справедливости». На безрыбье, как сказано, и рак рыба...

Да и какая уж тут общечеловеческая справедливость, если стоящие у руля государства и присвоившие ему, государству, надолго, чуть ли не навсегда – право власти над личностью, подчинили себе даже солнце!

– Не иначе как двенадцать, – объявил и Шухов. – Солнышко на перевале уже.

– Если на перевале, – отозвался кавторанг, – так, значит, не двенадцать, а час.

– Это почему ж? – поразился Шухов. – Всем дедам известно: всего выше солнце в обед стоит.

– То – дедам, – отрубил кавторанг. – А с тех пор декрет был, и солнце выше всего в час стоит.

– Чей же это декрет?

– Советской власти!

Вышел кавторанг с носилками, да Шухов бы и спорить не стал. Неуж и солнце ихним декретам подчиняется?

Вот такая логика: солнце декретам подчиняется – а мы и спорить не станем: не спорить же с солнцем? Заметим кстати, что «Носорог» Ионеско написан в один год с повестью Солженицына.

В 1960 г. Солженицын написал рассказы «*Не стоит село без праведника*» и «*Правая кисть*», первые «*Крохотки*» (этот цикл в жанре тургеневских «стихотворений в прозе» он будет продолжать всю жизнь). И вслед за «Одним днём...» в «Новом мире» (№ 1, 1963) были напечатаны «Не стоит село без праведника» (под названием «*Матрёнин двор*») и «*Случай на станции Кочетовка*» – под названием «Случай на станции Кречетовка», чтобы не дразнить гусей из яростно отстаивавшего

¹ Кум, опер – оперуполномоченный. Чекист, следящий за настроениями эков, ведающий осведомительством и следственными делами (из словаря, приложенного к повести «Один день Ивана Денисовича»).

принципы сталинизма журнала «Октябрь», фамилия главного редактора которого была как раз Кочетов (интересно, что в 1960-е шла «журнальная война», почти как в 1860-е).

Первые публикации вызвали огромное количество откликов писателей, общественных деятелей, критиков и читателей. Письма читателей – бывших заключённых (в ответ на «Один день Ивана Денисовича») положили начало «*Архипелагу ГУЛАГ*» – документальной энциклопедии преступлений сталинского режима.

Советская власть не на шутку испугалась Солженицына. Уже к марту 1963-го Солженицын утратил расположение Хрущёва (неприсуждение Ленинской премии, отказ печатать роман «В круге первом»). После прихода к власти Брежнева писатель практически потерял возможность легально печататься и выступать. В сентябре 1965 г. КГБ конфисковал архив Солженицына с его наиболее антисоветскими произведениями, что усугубило положение писателя. Пользуясь определённым бездействием власти, в 1966 г. он начал активную общественную деятельность (встречи, выступления, интервью иностранным журналистам). Тогда же стал распространять в самиздате свои романы «В круге первом» и «Раковый корпус». В феврале 1967 г. он тайно закончил «Архипелаг ГУЛАГ».

В мае 1967 г. Солженицын разослал «Письмо съезду» Союза писателей СССР, получившее широкую известность среди советской интеллигенции и на Западе. В 1968 г., когда в США и Западной Европе были без разрешения автора опубликованы романы «В круге первом» и «Раковый корпус», принёсшие писателю популярность, советская пресса начала пропагандистскую кампанию против автора.

В 1969 г. Солженицын был выдвинут на Нобелевскую премию по литературе. Премия была присуждена не ему, но вскоре после этого он был исключён из Союза писателей СССР. После исключения Солженицын стал открыто заявлять о своих православно-патриотических убеждениях и резко критиковать власть. В 1970 г. Солженицын снова выдвинут на Нобелевскую премию по литературе, и на этот раз премия была ему присуждена. От первой публикации до присуждения награды прошло всего восемь лет – такого в истории Нобелевских премий по литературе не было ни до, ни после.

В 1973 г. на Западе вышел «Архипелаг ГУЛАГ» и сразу стал мировой сенсацией. Начался массовый выход из коммунистических партий западноевропейских стран сочувствующих СССР интеллектуалов. А ведь они почти уже поверили Шолохову, который, как мы помним, получил Нобелевскую премию по литературе всего за пять лет до Солженицына и в своей Нобелевской лекции уверял мир в торжестве в его стране коллективистских принципов справедливости...

12 февраля 1974 г. Солженицын был арестован, обвинён в измене родине и лишён советского гражданства. 13 февраля он был выслан из СССР (доставлен в ФРГ на самолёте). 29 марта СССР покинула семья Солженицына, а его архив помог тайно вывезти за рубеж помощник военного атташе США. Писатель жил в Швейцарии (в Цюрихе), выступал перед разными аудиториями в Западной Европе, в том числе по телевидению. С апреля 1976 г. жил с семьёй в США, упорно работал над эпопеей «Красное колесо», выпуская том за томом на Западе.



В советское время экранизация произведений А. Солженицына в СССР была невозможна. Первой в 1970 г. была экранизирована повесть «Один день Ивана Денисовича», над картиной работали норвежские и английские кинематографисты. Режиссёр фильма Каспар Вреде. Фильм вышел в прокат в Швеции в 1970 г., в США в 1971. В Финляндии фильм был запрещён к показу, зрители впервые увидели «Один день Ивана Денисовича» по финскому телевидению только в 1994 г. Сам Солженицын впервые смог посмотреть фильм в 1974 г. Натурные съёмки производились в Норвегии, в условиях, максимально приближённых по суровости к описываемым в произведении Солженицына. Сценарий фильма почти не отклоняется от литературного источника, однако имена персонажей, кроме главного героя, упоминаются редко – поскольку сценарист Р. Харвуд стремился придать сюжету максимально обобщённый характер.

9 марта 1976 г., выступая по французскому телевидению, на вопрос ведущего: «...Как вы сами, Александр Исаевич, оцениваете экранизацию вашего произведения?» – Солженицын ответил: «Я должен сказать, что режиссёры и актёры этого фильма подошли очень честно к задаче, и с большим проникновением, они ведь сами не испытывали этого, не пережили, но смогли угадать это щемящее настроение и смогли передать этот замедленный темп, который наполняет жизнь такого заключённого 10 лет, иногда 25, если, как часто бывает, он не умрёт раньше. Ну, совсем небольшие упреки можно сделать оформлению, это большей частью там, где западное воображение просто уже не может представить деталей такой жизни. Например, для нашего глаза, для моего или если бы мои друзья могли это видеть, бывшие зэки (увидят ли они когда-нибудь этот фильм?), – для нашего глаза телогрейки слишком чистые, не рваные; потом, почти все актёры, в общем, плотные мужчины, а ведь там в лагере люди на самой грани смерти, у них вваленные щёки, сил уже нет. По фильму, в бараке так тепло, что вот сидит там латыш с голыми ногами, руками, – это невозможно, замёрзнешь. Ну, это мелкие замечания, а в общем я, надо сказать, удивляюсь, как авторы фильма могли так понять и искренней душой попробовали передать западному зрителю наши страдания».

В январе 2006 года на экраны вышел телесериал «В круге первом» режиссёра Г. Панфилова, он же является и автором сценария. Фрагменты романа «В круге первом» в прочтении А.И. Солженицына звучат в закадровом тексте. В фильме заняты известные российские актёры: Е. Миронов, И. Чурикова, Д. Певцов, О. Дроздова, И. Кваша, Е. Гришковец и другие.

Писатель вернулся на родину вместе с семьёй 27 мая 1994 года, прилетев из США во Владивосток, затем проехав на поезде через всю страну и триумфально закончив своё путешествие в Москве выступлением в Государственной думе.

До этого, ещё 18 сентября 1990 года, одновременно в «Литературной газете» и «Комсомольской правде» была опубликована статья Солжени-

цына о путях возрождения страны, о разумных, на его взгляд, основах построения жизни народа и государства – «*Как нам обустроить Россию. Посильные соображения*». Но оказалось, что в новом общественно-политическом контексте «мудрость Шухова» всеобщего восторга отнюдь не вызывает. Да и роль литературы далеко уже не та, что была в шестидесятые...

Но об этом – в последней главе.

Вопросы и задания

1. ■ Каков сюжет повести «Один день Ивана Денисовича»? Какова её композиция?
2. ■ В одном бараке с Иваном Денисовичем Шуховым живут, в одной бригаде трудятся представители самых разных социальных, профессиональных, национальных, религиозных слоёв населения СССР. Каких?
3. ■ Расскажите о происхождении и судьбе Ивана Денисовича Шухова. Почему именно такого главного героя выбрал Солженицын для своей повести о «бригаде эков – СССР»?
4. ■ Рассмотрите репродукцию картины Р. Веденеева «Ангел этапа» (с. 295) и объясните её название.
5. ■ Приведите примеры лагерной мудрости и лагерных афоризмов Шухова. Какие из его ценностей можно отнести к «советским» (т.е. помогавшим ему выжить там, где он «к несчастью, был»), а какие – к общечеловеческим, которые принял бы, например, и хемингуэвский старик Сантьяго?
6. ■ Почему «мудрость Шухова» – выстраданный опыт великого русского писателя и мыслителя Солженицына – не пригодился следующему поколению, которое «обустраивает Россию» совсем не так, как он советовал?

Глава двенадцатая

«Конец прекрасной эпохи»

Литература буквально значит «написанное буквами». Однако на самом деле люди занимались и наслаждались литературой гораздо раньше, чем изобрели буквы. Слепой Гомер был настолько духовно зорек, что его духовные открытия передавались от поколения к поколению, из уст в уста. Трагедии Эсхила и Софокла не читали – их смотрели и слушали, на сцене главным был – индивид, человек, герой. Хор лишь поддерживал беседу, изрекал истины, которые далеко не всегда могли помочь герою в его нелёгком бытии...

Но вот наступил XX век – и сдвинулись некие фундаментальные пласты, на которых стояло человечество и стояла литература. И такая литература, как ахматовский «Реквием» (хранимый и передаваемый опять изустно, как «Илиада») или «Один день Ивана Денисовича», ясно свидетельствовали о том, что «хор» и «герой» поменялись местами. И что от этой перемены полностью изменились законы литературы. И не только литературы а всей «гуманитарной» составляющей бытия человечества и каждого человека в отдельности. Этот опыт кто-то должен был осознать и донести до степени ясного понимания и соотечественников, и человечества.



И. Бродский

Нобелевская лекция последнего русского нобелевского лауреата Иосифа Бродского в 80-е годы произвела на Западе настоящий фурор. И в ней он, в частности, сказал, что «русский опыт было бы разумно рассматривать как предупреждение» и что «в настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор».

А он-то откуда знал?.. Ведь таких, как он, молодых, не вписавшихся в советскую систему «шестидесятников», в 60-е – уже не сажали. Ну во-первых – знал от самой Ахматовой. Простой ленинградский юноша явился к ней с тетрадкой стихов – и с тех пор был вхож к великому поэту, она же зорко увидала в нём своего преемника.

А кроме того – вся жизнь, как мы помним или знаем по Солженицыну, была «лагерем». За попытку индивидуального побега давали новый срок, а за попытку коллективного побега (всей страной) вводили танки, как в августе 1968 г. в Чехословакию. И не молчала русская интеллигенция, русская литература. И, пожалуй, самый популярный тогда поэт СССР – Евгений Евтушенко – в дни вторжения, рискуя многим, а может быть и всем, уже читал в эфире одного из «вражеских радиоголосов»:

Танки идут по Праге
в закатной крови рассвета.
Танки идут по правде,
которая не газета.

Танки идут по соблазнам,
жить не во власти штампов.
Танки идут по солдатам
сидящим внутри этих танков.



Е. Евтушенко

Вот так опять «Я не участвую в войне, она участвует во мне», участвует и в молодом танкисте, который проходит такую вот жизненную школу, – и в русском поэте:

Прежде чем я подохну,
как – мне не важно – прозван,
я обращаюсь к потомку
только с единственной просьбой.

Пусть надо мной – без рыданий
просто напишут, по правде:
«Русский писатель. Раздавлен
русскими танками в Праге».

А ведь Прага – это не только город Кафки и Рильке. О том, что происходило там во время и после ввода советских войск, можно прочесть, например, в романе Милана Кундеры «Невыносимая лёгкость бытия» (1984).

Так значит, существует современный роман? Да, он существует, но не как современный, а как *постсовременный* – *постмодернистский*. Сегодня Кундера читает лекции о постмодернизме – в Париже. Его последние книги – например постмодернистские романы «Неспешность» (1995), «Подлинность» (1997), «Безразличие» (2000) – написаны на

французском языке. Бежав от советской оккупации в Западную Европу, писатель не вернулся в Прагу. Прага сама вернулась к нему после развала «соцлагеря» и вступления Чехии в Европейский Союз. Хор пришёл к герою – и теперь хотел бы кое-что узнать о нём и о себе, прошлых и настоящих.

Не получится: *«Роман – не авторская исповедь, – говорит автор прямо в романе «Невыносимая лёгкость бытия», – а исследование того, чем является человеческая жизнь в той ловушке, в которую превратился мир»*. Добавим: *«в ловушке»* не в прямом, политическом, а в философском смысле.

Иосиф Бродский пишет об этом в своём знаменитом стихотворении *«Конец прекрасной эпохи»*. Это исполненное сарказма стихотворение написано в декабре 1969 г. и его немногочисленными – на тот момент – слушателями и читателями воспринималось однозначно: как прощание с 60-ми и «шестидесятничеством» – временем несбывшихся надежд. Но вот когда все надежды, как ни странно, сбылись, оно стало восприниматься совсем по-другому:

Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав,
К сожалению, трудно. Красавице платье задрал,
Видишь то, что искал, а не новые дивные дивы.
И не то чтобы здесь Лобачевского твёрдо блюдут,
Но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут –
Тут конец перспективы.

Постмодернистский символ лишь на первый взгляд однозначен – на второй мы найдём второе значение, на третий – третье и т.д., например: конец одной перспективы всегда есть начало другой.

Но что мы можем сегодня, живя «в эпоху свершений», сказать обобщающего о себе самих и о своих перспективах?.. Не более, чем могли сказать обобщающего о себе самих «модернисты» прошлого века: что они были «современны». А вот когда прошло какое-то время, мы смогли уже определить некие общие признаки модернизма как литературно-художественного направления.

Писатели-постмодернисты боятся перепутать искусство с «сервисом». Появилось даже ругательное слово «кич» (от англ. *kitchen* – кухня) – «кухонное искусство», искусство на потребу масс, которые хотели бы с его помощью, не напрягаясь, развлечься, украсить и разнообразить быт, скоротать досуг, удовлетворить неизбывное желание посудачить. *«Забудут? – вот чем удивили!»* – пожимала плечами Ахматова. Нет, в том-то и дело, что не забудут: *«Прежде чем нас предадут забвению, мы будем обращены в кич. Кич – пересадочная станция между бытием и забвением»*.

Это говорят герои «Невыносимой лёгкости бытия», самого популярного романа Милана Кундеры: писатели, художники, актёры... Не потому ли, кстати, и популярного, не из-за профессий ли героев, узнаваемости прототипов, автобиографизма?



М. Кундера

«Блажен, кто праздник жизни рано оставил...» – сказал ещё Пушкин. А тем более такой «праздник, который всегда с тобой»: все современные литературные имена на слуху, все творения мастеров слова есть в Интернете. Если хорошо знаете литературу, вам будет интересна постмодернистская *интертекстуальность* – игра с цитатами и «цитатная литература» (М. Павич, Ж. Ривэ, Э. Сиксу и др.) Если вы интересуетесь современными представителями жанра «фэнтэзи», – к вашим услугам осмысление противоборства Добра и Зла у Дж. Толкиена, Р. Говарда, Дж.К. Роулинг.

Если вы не верите предупреждениям критиков и социологов о паразитическом характере и психологической опасности для личности произведений «массовой культуры», – к вашим услугам произведения Сан-Антонио, Г. Роббинса, М. Спиллейна и др. А то ещё можно почитать московскую детективщицу Дарью Донцову: после третьего романа вы окончательно убедитесь, что все вокруг уроды и извращенцы. Если после всего сказанного вы ещё сохранили веру в способность современной литературы дать некое социально-философское осмысление современной цивилизации – читайте Р. Баха и П. Зюскинда, П. Коэльо и Х. Мураками: весьма популярные писатели!

В современной русской литературе тоже всё это есть. Чтобы в этом убедиться, читайте В. Пелевина, Вик. Ерофеева, Т. Толстую, Сашу Соколова, Ю. Мамлеева, Бориса Акунина, Г.Л. Олди (Дмитрий Громов, Олег Ладыженский) и киевлян Марину и Сергея Дьяченко (это всё проза), Л. Улицкую (это проза и отчасти драматургия), Т. Кибирова и Д. Пригова (а это – поэзия). После смерти в 2010 г. А. Вознесенского и Б. Ахмадулиной осталась последняя ниточка – «живой классик» Е. Евтушенко. Ниточка, связывающая русскую поэзию со «славными шестидесятыми», когда поэт собирал стадионы слушателей или шёл со стихами, как с гранатой, на танки – и танки отступали...

Вопросы и задания

1. ■ И. Бродский в своей Нобелевской лекции утверждал, что «русский опыт было бы разумно рассматривать как предупреждение». На основании всего, что вы узнали о взаимоотношениях личности и общества, личности и государства, попытайтесь объяснить, что он называл «русским опытом» и о чём предупреждал человечество?
2. ■ Найдите в Интернете полный текст стихотворения И. Бродского «Конец прекрасной эпохи». Подумайте о том, как оно могло восприниматься в 1969 году и как воспринималось уже к концу XX в. и самим автором, и читателями.
3. ■ Прокомментируйте стихи Е.А. Евтушенко, написанные в связи с вторжением советских войск в Чехословакию (с. 300). Как вы поняли финал стихотворения: «Русский писатель. Раздавлен русскими танками в Праге»?
4. ■ Что такое кич? Приходилось ли вам встречать произведения или факты искусства, которые вы могли бы определить этим словом? Приведите примеры.
5. ■ Как вы понимаете слова М. Кундеры: «Кич – пересадочная станция между бытием и забвением»?
6. ■ Что такое *интертекстуальность*? Приходилось ли вам сталкиваться с этим явлением современного искусства? Приведите примеры.
7. ■ На последних страницах учебника описаны некоторые (далеко не все) жанрово-тематические разновидности современной литературы. С примерами каких из них вы знакомы? Какие вам нравятся, какие не нравятся и почему?

Оглавление

<i>От авторов</i>	3
-------------------------	---

Раздел 1. ПО ЗАКОНУ ПРИРОДЫ И ПРАВДЫ

<i>Глава первая.</i> Реализм, называемый реализмом	5
<i>Глава вторая.</i> «Журнальная война»	8
<i>Глава третья.</i> «Не продаётся вдохновенье...»	11
<i>Глава четвёртая.</i> Мир	15
<i>Глава пятая.</i> Война	22
<i>Глава шестая.</i> «Привлекательнее красоты»	27
<i>Глава седьмая.</i> «Мысль семейная» и «мысль народная»	31
<i>Глава восьмая.</i> «Нет неизмеримого»	38
<i>Глава девятая.</i> «Всё смешалось...»	45
<i>Глава десятая.</i> «Всё возможно»	48
<i>Глава одиннадцатая.</i> «Мне отмщение, и Аз воздам»	53
<i>Глава двенадцатая.</i> Наказание без преступления	59
<i>Глава тринадцатая.</i> Жизнь как зеркало литературы	64
<i>Глава четырнадцатая.</i> «...Сотворим ему помощника...»	68
<i>Глава пятнадцатая.</i> Истинные и мнимые опасности искажённого восприятия идей	72

Раздел 2. «НИКТО НЕ ЗНАЕТ НАСТОЯЩЕЙ ПРАВДЫ»

<i>Глава первая.</i> «Мораль сей басни так ясна...»	77
<i>Глава вторая.</i> «Надо дело делать!»	83
<i>Глава третья.</i> «Садок вишневи колло хати...»	90
<i>Глава четвёртая.</i> «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм»	97
<i>Глава пятая.</i> «Всё прочее – литература»	108
<i>Глава шестая.</i> «Нужно, чтобы литература... начала прикрашивать жизнь»	112
<i>Глава седьмая.</i> «Что сделаю я для людей?!»	116
<i>Глава восьмая.</i> «Сознание своей свободы»	128
<i>Глава девятая.</i> «Всё проходит, да не всё забывается»	136
<i>Глава десятая.</i> «Только отблеск, только тени...»	146
<i>Глава одиннадцатая.</i> «Рыцарь литературы»	151
<i>Глава двенадцатая.</i> «...Он весь – свободы торжество»	158
<i>Глава тринадцатая.</i> «Берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными»	169
<i>Глава четырнадцатая.</i> «Новые люди новой жизни»	179
<i>Глава пятнадцатая.</i> «Я – поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу»	182
<i>Глава шестнадцатая.</i> «Большое видится на расстоянии»	193
<i>Глава семнадцатая.</i> Чёрный человек и конец Серебряного века	201

Раздел 3. МЕТАМОРФОЗЫ

<i>Глава первая.</i> Жизнь с химерами	209
<i>Глава вторая.</i> Разбитое зеркало	213
<i>Глава третья.</i> Куда бежать перед пожаром?	223
<i>Глава четвёртая.</i> «Я вслушался и понял...»	230
<i>Глава пятая.</i> «Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих»	236
<i>Глава шестая.</i> «Слова улетают, написанное остаётся»	245
<i>Глава седьмая.</i> «Человечество не раздроблено на сонм одиночек...» ..	257
<i>Глава восьмая.</i> «Человека можно уничтожить, но нельзя победить» ..	267
<i>Глава девятая.</i> Один против всех, или Внесите зеркало!	274
<i>Глава десятая.</i> «Дар героического освещения человека»	280
<i>Глава одиннадцатая.</i> «Но люди и здесь живут»	290
<i>Глава двенадцатая.</i> «Конец прекрасной эпохи»	299

Навчальне видання

ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ Володимир Янович
ФІЛЕНКО Оксана Миколаївна

ІНТЕГРОВАНІЙ КУРС
ЛІТЕРАТУРА
(російська та світова)

Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів
Російською мовою

Відповідальна за випуск *Олена Камишанська*
Макет, художнє оформлення, обкладинка *Олени Мамаєвої*
Коректори *Алла Кравченко, Любов Федоренко*
Комп'ютерна верстка *Клари Шалигіної*

Формат 70×100/16.
Умовн. друк. арк. 24,7. Обл.-вид. арк. 22,95.
Тираж 3023 пр.
Вид. № 1115.
Зам. № .

Видавництво «Гене́за», вул. Тимошенка, 2-л, м. Київ, 04212.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 3966 від 01.02.2011 р.

Віддруковано з готових позитивів у
ТОВ «ПЕТ», вул. Ольмінського, 17, м. Харків, 61024.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 3179 від 08.05.2008.