

Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова
Филологический факультет

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

Учебное пособие для поступающих
в МГУ им. М.В. Ломоносова

В двух томах

Том II

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Издание второе,
дополненное и переработанное*



**Москва
2000**

Составители и научные редакторы:

доктор филологических наук, профессор *Б. С. Бугров*,
доктор филологических наук, профессор *М. М. Голубков*

Авторы статей:

*М. М. Голубков, А. И. Журавлева, Е. Ю. Зубарева, Д. П. Ивинский,
А. А. Илюшин, В. Б. Катаев, Р. С. Кимягарова, С. И. Кормилов,
В. Е. Красовский, А. Б. Криницын, А. Л. Крупчанов, В. А. Недзвецкий,
Е. Б. Скороспелова, А. А. Смирнов, Л. В. Чернец*

Русская литература XIX—XX веков: В 2 т.
**Р 89 Т. 2: Русская литература XX века. Литературо-
ведческий словарь. Учебное пособие для
поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова/
Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голуб-
ков. 2-е изд., доп. и перераб. — М.:
Аспект Пресс, 2000. — 462 с.**
ISBN 5—7567—0247—4.

Пособие по русской литературе для поступающих на все факультеты МГУ им. М.В. Ломоносова подготовлено на филологическом факультете МГУ в соответствии с обновленной программой, действующей с 1998 г.

Для абитуриентов вузов, а также для учащихся старших классов и учителей школ, лицеев и гимназий.

ББК 83.3 (2 Рос—Рус)я729

ISBN 5—7567—0247—4 (т. 2)

ISBN 5—7567—0242—3

© «Аспект Пресс», 2000

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(1868—1936)

Творческий путь

Творческий путь писателя начался с публикации в сентябре 1892 г. в газете «Кавказ» (Тифлис) рассказа «Макар Чудра». Тогда же и появился в литературе псевдоним Алексея Максимовича Пешкова — Максим Горький. А в 1895 г. в трех апрельских номерах «Самарской газеты» был напечатан рассказ «Старуха Изергиль». Горький был замечен сразу — восторженные отклики на эти произведения показали, что в литературе появилось новое крупное имя.

Судьба Горького вовсе не была легкой. Псевдоним, избранный писателем, отразил опыт его детства и юности, вполне подтвержденный и последующей жизнью. Родился он в 1868 г. в Нижнем Новгороде. Когда умер его отец Максим Савватиевич Пешков, столяр-краснодеревщик, его мать Варвара Васильевна, дочь владельца красильного заведения Василия Васильевича Каширина, возвратилась с трехлетним Алешей в семью деда. Здесь и прошло детство будущего писателя. Дом Каширина, его бытийный уклад отразились в повести «Детство» — первой части автобиографической трилогии. В 1876 г. семья Кашириных разорилась, а в 11 лет Алексей становится сиротой и начинается его жизнь «в людях». Он работает на посылах в обувном магазине, посудником на пароходах «Добрый», «Пермь», в иконной лавке и учеником в иконной мастерской, чертежником, десятником на ремонте ярмарочных зданий. В 1886 г. переезжает в Казань и устраивается на работу в крендельное заведение и булочную А.С. Деренкова, которая именовалась в жандармских донесениях «местом подозрительных сборищ учащейся молодежи». Казанский период для Горького — время активного самообразования и знакомства с марксистскими идеями. В этот период Горький вхож в марксистские кружки, изучает труды Плеханова. В 1888 г. он предпринимает первое длительное путешествие по Руси, а в 1891 г. уходит из Нижнего Новгорода, где работал письмоводителем у присяжного поверенного, и отправляется во второе странствование, давшее ему бесценный опыт знакомства и понимания русской жизни в кризисный, переломный момент ее развития. Опыт странствий отразится в ранних романтических рассказах, в цикле рассказов «По Руси». В 1898 г. издается первый двухтомник писателя.

Мировая слава приходит к нему с романом «Фома Гордеев» (1899), опубликованном в журнале «Жизнь». В 1900 г. он пишет роман «Трое». В начале века Горький создает свои первые пьесы — «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца», «Варвары» (обе — 1905).

В 1905 г. Горький познакомился с Лениным. Это знакомство переросло в дружбу, исполненную подчас драматическими конфликтами, особенно обострившимися в 1918—1921 гг., когда Горький по настоянию Ленина вынужден был уехать за границу — во вторую свою эмиграцию. А первая пришлось на 1906 г., когда во избежание репрессий за поддержку революции 1905 г. писатель эмигрирует сначала в США, а затем на Капри в Италию. В этот период Горький сближается с А.А. Богдановым, видным революционером, философом, теоретиком искусства. В 1909 г. Горький, Луначарский и Богданов организуют партийную школу на Капри, где Горький читал лекции по истории русской литературы. Основная задача этой школы состояла в совмещении русского богостроительства с революционными идеями, что отразилось в повести Горького «Исповедь» (1908). Социализм, идеи нового мира превращались в новую религию, основанную на вере в их фатальное торжество. Народ (в полном соответствии с наивно-идеалистическими воззрениями русской интеллигенции, вынесенными еще из последних десятилетий прошлого века) в такой концепции становился как бы новым божеством и одновременно богостроителем. Удивляет слепота людей, собравшихся на Капри: философ Богданов, писатель с мировым именем Горький собирались обожествлять абстрактный народ уже после того, как разразилась революция 1905 г. и вполне обозначился истинный лик народа — отнюдь не абстрактно-добродетельный. Ведь именно в это время выходит сборник «Вехи», авторы которого, философы и публицисты, ужаснувшись разинщине и пугачевщине начала XX в., предлагали пересмотреть традиционный интеллигентский комплекс «народа-богоносца» с пафосом бескорыстного служения ему. Идея каприйских богостроителей не понравилась и Ленину, правда, по другим причинам: он полагал невозможным совмещать социалистические идеи с божественной верой в них.

Каприйский период очень плодотворен для Горького в творческом отношении. В это время он создает пьесы «Последние» (1908), первую редакцию «Вассы Железновой» (1910), повести «Лето», «Городок Окуров» (обе — 1909), роман «Жизнь Матвея Кожемякина» (1910—1911), который он считал национально значимым произведением. В образе главного героя отразились негативные черты национального характера: неспособность человека распорядиться своей жизнью, пассивность в отношении к действительности, которая оборачивается трагедией несостоятельной, бессмысленно прожитой жизни. Эта тема станет ведущей для Горького в 20—30-е гг.

В 1913 г. после амнистии писатель возвращается в Петербург, где и живет до своей второй эмиграции 1921 г. В этот период создается цикл «Сказок

об Италии» (1911—1913), «По Руси» (1912—1916), две первые повести автобиографической трилогии «Детство» и «В людях» (1913—1916).

Революцию Горький принял неоднозначно. Искренне веря в ее необходимость и гуманистический пафос социального преобразования действительности, он опасался искажения ее идеалов в крестьянской стране, полагая, что крестьянство — косная, неспособная к движению и развитию масса — по сути своей не может быть революционной. Эти сомнения были высказаны в цикле статей «Несвоевременные мысли», опубликованных в газете «Новая жизнь» в 1917—1918 гг., которая объединяла социал-демократов — «интернационалистов», меньшевиков. Пораженный сценами уличных самосудов, пьяных погромов, разграбления и уничтожения культурных ценностей неграмотными и презирающими культуру людьми, Горький приходит к пессимистическому выводу о революции как о тотальном разрушении жизни, культуры, государства. В середине 1918 г. «Новая жизнь» была закрыта большевиками и отношения Горького с новой властью обострились еще более. «Революция повергла его в полное смятение, — писал об этом периоде жизни Горького Ромен Роллан. — Первое время он ее не воспринимал. Его потрясла ее неизбежная жестокость. У тех, кто видел его в те годы... создалось впечатление, что жизнь его разрушена и он агонизирует, рыдая. Ленин, любивший его, сам удалил его с поля битвы и развалин. На это время он бежал в Неаполь, в Италию, такую прекрасную и такую ненужную, ставшую для него наркотиком, дурманом».

До лета 1921 г. писатель остается в России, но отношения с Зиновьевым — тогда всесильным комиссаром Северной области — и с Лениным были вовсе не легкими. Обострение туберкулеза стало предлогом для отъезда Горького за рубеж. До весны 1924 г. он живет на курортах Германии и Чехословакии, а в апреле переезжает в Италию (Сорренто, Неаполь). Здесь закончена третья часть автобиографической трилогии — повесть «Мои университеты», написан роман «Дело Артамоновых» (1925) и начата работа над главной книгой всей жизни — эпопеей «Жизнь Клима Самгина», которая так и осталась незавершенной. Но парадоксальным образом ни первая, ни вторая эмиграции не отразились в художественном творчестве писателя. Материал он черпал только в русской дореволюционной действительности, не написав ни одного художественного произведения ни о зарубежье, ни о жизни после революции в Советской России.

Вернулся Горький в Россию в 1931 г., став последним возвратившимся эмигрантом, — на нем дверь захлопнулась. По возвращении он занял положение первого советского официального писателя, у него завязались личные отношения со Сталиным, при его непосредственном участии шла работа Оргкомитета I съезда советских писателей, он же становится председателем основанного в 1934 г. Союза писателей СССР, у него на квартире (бывший особняк Рябушинского) Ста-

лин проводил свои знаменитые ночные встречи с писателями. На одной из таких встреч возник и наполнился конкретным социально-политическим содержанием термин «социалистический реализм».

С чем связано возвращение гуманиста Горького в сталинскую Россию после года «великого перелома», коллективизации, обернувшейся раскрестьяниванием России, уничтожением целого трудового класса, когда маховик репрессий набирал силу, собирал все большую и большую жатву? Трудно ответить на этот вопрос, тем более что последние годы жизни писателя в особняке Рябушинского во многом покрыты тайной: жизнь там шла под контролем ОГПУ и при самой что ни на есть открытой его режиссуре. Можно лишь предположить, что Горький, панически боявшийся русского крестьянина — а этот страх перед слепой крестьянской мужичьей силой, способной растворить в себе любое рациональное начинание, проявился и в «Челкаше», и в «Несвоевременных мыслях», и в письмах Сталину и Бухарину 30-х гг., — как раз и воспринял год «великого перелома» как победу над анархической, неуправляемой, жадной до наживы и денег крестьянской массой, не увидев от страха перед крестьянством трагедии целого народа и своей страны, совсем еще недавно крестьянской.

В январе 1930 г. М. Горький так писал Сталину об одном из самых страшных его преступлений — о коллективизации: «Это — переворот почти геологический, и это больше, неизмеримо больше и глубже всего, что было сделано партией. Уничтожается строй жизни, существовавший тысячелетия, строй, который создал человека крайне уродливо своеобразного и способного ужаснуть своим животным консерватизмом, своим инстинктом собственника». Страх перед мужиком, заставивший увидеть великого художника в массовом умерщвлении или порабощении людей «переворот почти геологический», как бы подмывал нравственный императив естественного человеческого противостояния тому, что воспринималось как логика истории и было воплощено в железной и бескомпромиссной политике Сталина.

В этом же ряду идут и рассуждения, обращенные к Н.И. Бухарину: «Когда представишь себе всю огромность всемирной русско-китайско-индусской деревни, а впереди ее небольшого, хотя и нашедшего архимедову точку опоры, русского коммуниста, то, всматриваясь в соотношение сил, испытываешь некоторую тревогу. Деревня ведь тоже в некотором роде «церковь», а люди весьма охотно веруют во что-нибудь спокойненькое и уютное. Спокойненькие верования осаливают человека, — глагол «осаливать» я произвожу не от соли, а от сала. И когда я вижу, что о деревне пишут — снова! — дифирамбы гекзаметром, создают во славу ее «поэмы» в стиле Златовратского, — это меня не восхищает...

И деревня огромна, и анемичный европейский пролетариат, — все это так. Но — сделанное вождями русского пролетариата — неистребимо, дано навсегда».

И все же не только радость испытывал Горький, поселившись в особняке у Никитских ворот, полностью изолированный от внешнего мира агентами ГПУ и своим секретарем Крючковым. О его внутреннем состоянии хотя бы отчасти дает представление «Московский дневник» Ромена Роллана, великого французского писателя, давнего друга Горького, посетившего СССР летом 1935 г. По завещанию писателя, этот дневник не должен был публиковаться в течение пятидесяти лет — настолько личными и идущими вразрез с общей политической ситуацией середины 30-х гг. казались мысли, выраженные в нем. Горький предстает в дневнике фигурой одинокой и трагической.

«По возвращении в Россию он нашел в ней много перемен, — пишет Роллан. — Это была уже не лихорадочная Россия времен гражданской войны. Это была Россия фараонов. И народ пел, строя для них пирамиды... Сверхчувствительного Горького захлестнули эмоции. Потонув в буре народных оваций, в волнах любви своей страны, окруженный гвардией политических друзей, членов сталинского правительства, захваленный и осыпанный знаками внимания самого Сталина... став при жизни святым покровителем своего родного города, переименованного в его честь, выдвинутый без всяких оговорок на роль чрезвычайного комиссара культуры СССР, он захмелел от затянувшейся его круговерти общественной жизни...

Но меня ему не обмануть: его усталая улыбка говорит о том, что былой анархист не умер — он все еще сожалеет о своей бродяжнической жизни. Более того, тщетно пытается видеть в деле, в котором участвует, только величие, красоту, человечность (хотя это действительно великолепно), — он не хочет видеть, но он видит ошибки и страдания, а порой даже бесчеловечность этого дела...

Он позволил запереть себя в собственном доме... поддаваясь чрезмерно деятельному усердию своего секретаря Крючкова, которому удалось нейтрализовать его. Ведь, несмотря на реальную помощь Крючкова, мне приходится с сожалением признать, что установленная им блокада прискорбна. Крючков сделался единственным посредником всех связей Горького с внешним миром: письма, визиты (вернее, просьбы посетить Горького) перехватываются им, одному ему дано судить о том, кому можно, а кому нельзя видеть Горького (вдобавок Горький, не читающий ни на каком иностранном языке, находится всецело во власти переводчиков). <...> Крючков приложил немало усилий для того, чтобы изолировать Горького от собратьев по перу и от читателей. Надо быть таким слабовольным, как Горький, чтобы подчиниться ежесекундному контролю и опеке. <...>

Я очень люблю его, и мне жаль его. Он очень одинок, хотя почти никогда не бывает один! Мне кажется, что если бы мы с ним остались наедине (и рухнул бы языковой барьер), он обнял бы меня и долго молча рыдал. (Пусть он простит меня, если я ошибся!)». Думается, что тонкий дар художника помог Роллану и через языковой барьер

ер, и через назойливое внимание «фараонов», и через фамиамы лести распознать истинную внутреннюю трагедию Горького, предельно обострившуюся из-за внешних обстоятельств, в которых он оказался в последние годы своей жизни после возвращения в СССР. В Горьком всегда жили как бы два человека: художник и публицист. И если публицист призывал своих младших собратьев по перу писать о сталинских лагерях и о труде эзков на строительстве Беломорканала и канала «Москва — Волга» как о великом достижении новой власти в перекровке заблудших, охотно принимал монаршьи ласки, не замечал трагедийности происходящего, то художник писал о судьбе личности в страшной действительности XX в., лишаящей человека естественных для него степеней личной, социальной, творческой свободы. Думается, что это одна из основных тем Горького в 30-е гг. Дар художника оказывался как бы сильнее личности, несшей его в себе, заставляя преодолевать вольные или невольные заблуждения. В художественном мире Горького мы не найдем, пожалуй, ничего, что требовало бы снисхождения будущих поколений читателей и извинялось бы ссылкой на страшные обстоятельства эпохи. Исключения, повторимся, составят лишь художественно-публицистические произведения и некоторые политические драмы, как, например, «Сомов и другие», которая заканчивается арестом чекистами всех главных персонажей. Законченная в 1931 г., она не ставилась и не публиковалась автором, а увидела свет уже после его смерти, лишь в 1941 г.

Умер Горький 18 июня 1936 г. — официально признанным классиком советской литературы, писателем, давшим новой власти то, что ей было необходимо: своим авторитетом он как бы санкционировал ее деяния, настоящие и будущие. Лишь сейчас мы начинаем понимать, как эта санкция была получена и чего она стоила Горькому — «Московский дневник» Роллана приоткрывает эту тайну. И пышные похороны 20 июня 1936 г. на Красной площади завершили всем видимый путь сначала буревестника революции, друга, а затем и оппонента Ленина, бывшего эмигранта, ставшего первым советским писателем, основоположником советской литературы.

Анализ литературных произведений

РОМАНТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

В ранних своих произведениях «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль» Горький предстает перед читателями как романтик.

▶ Уточните свои представления о романтизме как литературном направлении или творческом методе. Говоря о направлениях, сложившихся в русской литературе в конце XIX — первой половине XX в., мы будем условно выделять несколько критериев для их более точного определения.

Концепция личности в романтических рассказах. Романтизм предполагает утверждение исключительной личности, выступающей с миром один на один, подходящей к действительности с позиции своего идеала, предъявляющей окружающему исключительные требования. Герой на голову выше людей, окружающих его, их общество им отвергается. Этим обусловлено столь типичное для романтика одиночество, которое чаще всего мыслится им как естественное состояние, ибо люди не понимают его и отвергают его идеал. Поэтому герой-романтик находит равное себе начало лишь в общении со стихией, с миром природы, океана, моря, гор, прибрежных скал. (Вспомните романтические произведения Пушкина и Лермонтова.)

Поэтому столь большое значение получает в романтических произведениях пейзаж — лишенный полутонов, основанный на ярких красках, выражающий самую неукротимую сущность стихии и ее красоту и исключительность. Пейзаж таким образом одушевляется и как бы выражает неординарность характера героя. Однако одиночество романтического героя может трактоваться и как отверженность его идеала людьми, и как драма непонятости и непризнанности. Но и в этом случае попытки сближения с миром реальным чаще всего бесперспективны: реальность не принимает романтического идеала героя в силу его исключительности.

Соотношение характеров и обстоятельств. Для романтического сознания соотнесенность характера с реальными жизненными обстоятельствами почти немислима — так формируется важнейшая черта романтического художественного мира: *принцип романтического двоемирия*. Романтический, а потому идеальный мир героя противостоит миру реальному, противоречивому и далекому от романтического идеала. Противостояние романтика и действительности, романтика и окружающего мира — коренная черта этого литературного направления.

Именно такими мы видим героев ранних романтических рассказов Горького. Старый цыган Макар Чудра предстает перед читателем именно в романтическом пейзаже: его окружает «мгла осенней ночи», которая «вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море».

► Обратите внимание на одушевленность пейзажа, на безграничность моря и степи, которые как бы подчеркивают безграничность свободы героя, его неспособность и нежелание на что бы то ни было эту свободу променять.

Через несколько строк Макар Чудра заявит такую позицию прямо, говоря о человеке, с его точки зрения, несвободном: «Ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце? Он раб, — как только родился, всю жизнь раб, и все тут!» В романтическом пейзаже предстает перед нами и старуха Изергиль:

«Ветер тек широкой, ровной волной, но иногда он точно прыгал через что-то невидимое и, рождая сильный порыв, развеивал волосы женщин в фантастические гривы, вздымавшиеся вокруг их голов. Это делало женщин странными и сказочными. Они уходили все дальше от нас, а ночь и фантазия одевали их все прекраснее».

Именно в таком пейзаже — приморском, ночном, таинственном и прекрасном — могут реализовать себя Макар Чудра и старуха Изергиль — главные герои этих рассказов. Их сознание, их характер, его подчас таинственные противоречия оказываются главным предметом изображения. Ради этих героев рассказы и написаны, поэтому все художественные средства направлены на исследование их сложности и противоречивости, силы и слабости. Чудра и Изергиль, находясь в центре повествования, получают максимальную возможность самореализации. Им писатель дает право говорить о самих себе, свободно высказывать свои взгляды. Легенды, ими рассказанные, обладая несомненной художественной ценностью, тем не менее оказываются, в первую очередь, средством создания образа главного героя, именем которого и названо произведение. В легендах выражены представления Макара Чудры и Изергиль об идеальном и антиидеальном в человеке, то есть представлены романтический идеал и антиидеал. Повествуя о Данко и Ларре, Изергиль говорит скорее о себе. Они нужны автору для того, чтобы Изергиль в такой, наиболее доступной для нее форме могла выразить свои собственные взгляды на жизнь. Попробуем определить основные качества этих характеров.

Изергиль, как и всякий романтик, несет в характере *единственное начало*, которое полагает наиболее ценным: она уверена, что вся ее жизнь была подчинена лишь одному — любви к людям. Также единственное начало, доведенное до максимальной степени, несут и герои легенд, рассказанных ею. Данко воплощает крайнюю степень самопожертвования во имя любви к людям, Ларра — крайний индивидуализм.

Романтическая мотивировка характеров. Исключительный индивидуализм Ларры обусловлен тем, что он сын орла, воплощающего идеал силы и воли. Такой мотивировки вполне достаточно для романтического сознания: «Все смотрели с удивлением на сына орла и видели, что он ничем не лучше их, только глаза его были холодны и горды, как у царя птиц. И разговаривали с ним, а он отвечал, если хотел, или молчал, а когда пришли старейшие племени, он говорил с ними, как с равными себе». Гордость и презрение к другим — вот два начала, которые несет в себе Ларра. Естественно, это обрекает его на одиночество, но это желанное одиночество романтика, вытекающее из невозможности найти на земле кого-то хоть в чем-то равного себе: «Долго говорили с ним и наконец увидели, что он считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего. Всем даже страшно стало, когда поняли, на какое одиночество он обрекал себя. У него не

было ни племени, ни матери, ни скота, ни жены, и он не хотел ничего этого». Такая позиция заставляет героя вступить на путь эгоистического произвола, что открыто декларируется им. Убив на глазах у старейшин девушку, которую он возжелал и которая отвергла его, герой так объясняет людям свою позицию:

«Я убил ее потому, мне кажется, — что меня оттолкнула она... А мне было нужно ее.

— Но она не твоя! — сказали ему.

— Разве вы пользуетесь только своим? Я вижу, что каждый человек имеет только речь, руки и ноги... а владеет он животными, женщинами, землей... и многим еще...

Ему сказали на это, что за все, что человек берет, он платит собой своим умом и силой, иногда — жизнью. А он отвечал, что хочет сохранить себя целым».

Герой-романтик в гордом одиночестве противостоит людям и не боится их суда, потому что не принимает его и презирает судей. Его хотели приговорить к смерти, но приговаривают... к бессмертию.

Почему смерть не является достаточным наказанием для героя-романтика? Потому что, приговорив героя к смерти, люди лишь подтвердили бы его исключительность, выделенность из общего ряда, его право повелевать и говорить с ними как с рабами — и свое бессилие и страх перед ним. Наказанный вечным существованием и одиночеством, то есть получив то, на что и претендовал с самого начала, юноша, получивший имя Ларра, что значит отверженный, выкинутый вон, обречен бессмертию вечного скитания:

«Так, с той поры остался он один, свободный, ожидая смерти. И вот он ходит, ходит повсюду, — заканчивает свой рассказ Изергиль. — Видишь, он стал уже как тень и таким будет вечно! Он не понимает ни речи людей, ни их поступков — ничего. И все ищет, ходит, ходит... Ему нет жизни, и смерть не улыбается ему. И нет ему места среди людей... Вот как был поражен человек за гордость!»

Об обусловленности характера Данко просто не приходится говорить — он таков по сути своей, таков изначально. Единственно, чем Изергиль может мотивировать его исключительность, — это красота: «Данко — один из тех людей, молодой красавец. Красивые — всегда смелы». Люди верят ему лишь потому, «что он лучший из всех, потому что в очах его светилось много силы и живого огня». Романтик просто не нуждается в более углубленной мотивировке исключительности героя.

Но, несмотря на явную противопоставленность образов Данко и Ларры, в них есть нечто общее — ведь оба они являются полюсами одного и того же мира — мира Изергиль, и для нее они соотносятся как идеал и антиидеал. Следовательно, они не только противопоставлены, но и сопоставлены.

Подумайте, что общего, с вашей точки зрения, может быть между ними.

Несомненную общность между образами Ларры и Данко предопределяет их противостояние с миром людей, на чем и основан принцип романтического двоемирия в обеих легендах. Презрение к людям естественно для Ларры с его непомерной гордостью и индивидуализмом, но и человеколюбивый Данко не смог избежать этого конфликта. Если Ларра отвергает других из презрения к ним, то Данко, герой, жертвующий собой из любви к другим, сам попадает в положение отверженного: «Данко смотрел на тех, ради которых он понес труд, и видел, что они — как звери. Много людей стояло вокруг него, но не было на лицах их благородства, и нельзя было ему ждать пощады от них».

►? Определите, с чем связано негодование людей, их неприятие Данко. Только ли с тем, что он, по их мнению, обманул их надежды?

Принцип романтического двоемирия, противопоставления героя-романтика толпе обусловлен исключительностью его образа: либо он сам, подобно Ларре, отвергает окружающих, либо толпа, свирепая в своем натиске и глухая к его сердцу, отвергает романтика. В ином случае это будет шаг уже к реалистической эстетике. Другое дело, что любовь Данко к людям столь велика, что он может простить им и это: даже когда в его сердце вскипело негодование, «от жалости к людям оно погасло. Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут».

►? Попытайтесь объяснить, почему люди не заметили смерти Данко и лишь «один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой». Как это связано с неизбежным и неразрешимым конфликтом романтического героя с толпой?

Действие легенд происходит в глубокой древности — это как бы время, предшествовавшее началу истории, эпоха первотворений. «Многие тысячи лет прошли с той поры, когда случилось это», — начинает свой рассказ о Ларре Изергиль. Но в настоящем есть следы, прямо связанные с той эпохой, — это голубые огоньки, оставшиеся от сердца Данко, тень Ларры, которую видит Изергиль.

Естественно, что образы Данко и Ларры могут воплотиться лишь на фоне романтического пейзажа, яркого и красочного, лишенного полутонов, построенного на контрастах света и тьмы:

«И стало тогда в лесу так темно, словно в нем собрались сразу все ночи, сколько их было на свете с той поры, как он родился... а молнии, летая над вершинами леса, освещали его на минутку синим, холодным огнем и исчезали так же быстро, как являлись, пугая людей»; «А лес все гудел и гудел, вторя их крикам, и молнии разрывали тьму в клочья». Разумеется, только на фоне страшной тьмы леса, разрываемой вспышками молний, может пылать сердце Данко — «так ярко, как солнце, и ярче солнца, и весь лес замолчал, освещенный этим факелом великой любви к людям, а тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота».

►? Обратите внимание на олицетворение пейзажа. Почему романтику особенно необходимо олицетворение света и тьмы?

Композиция романтических рассказов. Уточните ваши представления о композиции литературного произведения.

► Композиция — это построение художественного произведения, важнейший элемент его формы. Можно говорить о композиции образа, главы, внесюжетных элементов, но чаще всего подразумевается композиция повествования.

Композиция повествования в романтических рассказах целиком подчинена одной цели: возможно более полному воссозданию образа главного героя. Рассказывая легенды своего народа, герои дают автору представления о своей системе ценностей, об идеальном и антиидеальном в человеческом характере, как они сами его понимают, показывают, какие черты личности достойны уважения или презрения. Иными словами, они таким образом как бы создают систему координат, исходя из которой могут быть судимы сами.

Итак, романтическая легенда является важнейшим средством создания образа главного героя. Макар Чудра совершенно уверен, что гордость и любовь, два прекрасных чувства, доведенных романтиками до высшего своего выражения, не могут примириться, ибо компромисс вообще немыслим для романтического сознания. Конфликт между чувством любви и чувством гордости, который переживают Радда и Лойко Зобар, может разрешиться только смертью обоих: романтик не может поступиться ни любовью, не знающей границ, ни абсолютной гордостью. Но любовь предполагает смирение и взаимную способность покориться любимому. Этого-то и не могут сделать ни Лойко, ни Радда. Но самое интересное то, как оценивает такую позицию Макар Чудра. Он полагает, что именно так должен воспринимать жизнь настоящий человек, достойный подражания, и что только в такой жизненной позиции можно сохранить собственную свободу. Знаменателен вывод, который он давно сделал из истории Радды и Лойко: «Ну, сокол, хочешь, скажу одну быль? А ты ее запомни и, как запомнишь, — век свой будешь свободной птицей». Иными словами, истинно свободный человек только так и мог реализовать себя в любви, как сделали это герои «были».

Но согласен ли автор со своим героем? Какова авторская позиция и художественные средства ее выражения?

Для ответа на этот вопрос мы должны обратиться к такой важной композиционной особенности ранних романтических рассказов Горького, как наличие *образа повествователя*. В самом деле, это один из самых незаметных образов, он почти не проявляет себя прямо. Но именно взгляд этого человека, странствующего по Руси, встречающего на своем пути множество самых разных людей, очень важен для писателя. Вспомним еще раз: в эпосе Горького, в композиционном центре любого его романа или повести, всегда будет стоять воспринимающее сознание — негативное, искажающее реальную картину жизни, лишаящее ее смысла и перспективы (эпопея «Жизнь Клима Сам-

гина», роман «Жизнь Матвея Кожемякина»), или же позитивное, наполняющее бытие высшим смыслом и содержанием (автобиографическая трилогия, роман «Мать»). Именно это воспринимающее сознание в конечном итоге является важнейшим предметом изображения, критерием авторской оценки действительности и средством выражения авторской позиции. В более позднем цикле рассказов «По Руси» Горький назовет повествователя не прохожим, а проходящим, подчеркивая его равнодушный взгляд на действительность, попадающую в сферу его восприятия и осмысления. И в ранних романтических рассказах, и в цикле «По Руси» в судьбе и мировоззрении «проходящего» проявляются черты самого Горького, в судьбе его героя во многом отразилась судьба писателя, с юности в своих странствиях познавшего Россию. Поэтому многие исследователи предлагают говорить о повествователе Горького в этих рассказах как об автобиографическом герое. Именно пристальный, заинтересованный взгляд автобиографического героя и выхватывает из встреч, дарованных ему судьбой, самые интересные и неоднозначные характеры — они-то и оказываются главным предметом изображения и исследования. В них автор видит проявление народного характера рубежа веков, пытается исследовать его слабые и сильные стороны. И авторское отношение к ним — восхищение их силой и красотой, как в рассказе «Макар Чудра», поэтичностью, склонностью к почти художественному восприятию мира, как в «Старухе Изергиль», и в то же время несогласие с их позицией, способность увидеть противоречия в их характерах, выражается не прямо, а косвенно, с помощью самых разных художественных средств.

Макар Чудра лишь скептически выслушивает возражение автобиографического героя — в чем, собственно, их несогласие, остается как бы за кадром повествования. Но конец рассказа, где повествователь, глядя во тьму степи, видит, как красавец цыган Лойко Зобар и Радда, дочь старого солдата Данилы, «кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой», проявляет его позицию. В этих словах — восхищение их красотой и бескомпромиссностью, силой и непреодолимостью их чувств, понимание невозможности для романтического сознания иного разрешения конфликта — но и осознание бесплодности такой позиции: ведь и после смерти Лойко в своей погоне не поравняется с гордой Раддой.

Более сложно выражена позиция автобиографического героя в «Старухе Изергиль». Создавая образ главной героини композиционными средствами, Горький дает ей возможность представить романтический идеал, выражающий высшую степень любви к людям (Данко), и романтический антиидеал, воплотивший доведенный до апогея индивидуализм и презрение и нелюбовь к другим (Ларра). Идеал и антиидеал, два романтических полюса повествования, выраженные в легендах, задают систему координат, в рамки которой хочет поставить себя сама старуха Изергиль. Композиция рассказа такова, что две

легенды как бы обрамляют повествование о ее собственной жизни, которое и составляет идеологический центр произведения. Безусловно осуждая индивидуализм Ларры, Изергиль думает, что ее собственная жизнь и судьба стремятся, скорее, к полюсу Данко, воплотившего высший идеал любви и самопожертвования. В самом деле, ее жизнь, как и жизнь Данко, была целиком посвящена любви — героиня абсолютно в этом уверена. Но читатель сразу обращает внимание на то, с какой легкостью забывала она свою прежнюю любовь ради новой, как просто оставляла она некогда любимых людей. Они просто переставали существовать для нее, когда проходила страсть. Повествователь все время пытается вернуть ее к рассказу о тех, кто только что занимал ее воображение и о которых она уже забыла:

— А рыбак куда девался? — спросил я.

— Рыбак? А он... тут...

— погоди!.. А где маленький турок?

— Мальчик? Он умер, мальчик. От тоски по дому или от любви...

Ее равнодушие к некогда любимым людям поражает повествователя:

«Я ушла тогда. И больше не встречалась с ним. Я была счастлива на это: никогда не встречалась больше с теми, которых когда-то любила. Это нехорошие встречи, все равно как бы с покойниками».

Во всем — в портрете, в авторских комментариях — мы видим иную точку зрения на героиню.

Именно глазами автобиографического героя видит читатель Изергиль. Ее портрет сразу же выявляет очень значимое эстетическое противоречие. О прекрасной чувственной любви должна была бы рассказывать юная девушка или молодая, полная сил женщина. Перед нами же глубокая старуха, в ее портрете нарочито нагнетаются антиэстетические черты:

«Время согнуло ее пополам, черные когда-то глаза были тусклы и слезились. Ее сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями»; «Ее скрипучий голос звучал так, как будто это роптали все забытые века, воплотившись в ее груди тенями воспоминаний».

Изергиль уверена в том, что ее жизнь, исполненная любви, прошла совсем иначе, чем жизнь индивидуалиста Ларры, она не может даже представить ничего общего с ним, но взгляд автобиографического героя находит эту общность, парадоксально сближая их портреты.

«Он уже стал теперь как тень, — пора! Он живет тысячи лет, солнце высушило его тело, кровь и кости, и ветер распылил их. Вот что может сделать Бог с человеком за гордость!..» — рассказывает Изергиль о Ларре.

Но почти те же черты видятся повествователю в древней старухе Изергиль:

«Я посмотрел ей в лицо. Ее черные глаза были все-таки тусклы, их не оживило воспоминание. Луна освещала ее сухие, потрескавшиеся губы, заостренный подбородок с седыми волосами на нем и сморщенный нос, загнутый, словно клюв совы. На месте щек были черные ямы, и в одной из

них лежала прядь пепельно-седых волос, выбившихся из-под красной тряпки, которою была обмотана ее голова. Кожа на лице, шее и руках вся изрезана морщинами, и при каждом движении старой Изергиль можно было ждать, что сухая эта кожа разорвется вся, развалится кусками и перед мной встанет голый скелет с тусклыми черными глазами».

Все в образе Изергиль напоминает повествователю Ларру — в первую очередь, разумеется, ее индивидуализм, доведенный до крайности, почти сближающийся с индивидуализмом Ларры, ее древность, ее рассказы о людях, давным-давно прошедших свой круг жизни:

«И все они — только бледные тени, а та, которую они целовали, сидит рядом со мной живая, но иссушенная временем, без тела, без крови, с сердцем без желаний, с глазами без огня, — тоже почти тень», — вспомним, что в тень обратился Ларра.

Так с помощью портрета автор достигает сближения двух образов — Изергиль и легендарного Ларры. Разумеется, о подобном сближении сама Изергиль не может и помыслить.

Принципиальная дистанция между позицией героини и повествователя формирует идеологический центр рассказа и определяет его проблематику. Романтическая позиция при всей ее красоте и возвышенности отрицается автобиографическим героем. Он показывает ее бесперспективность и утверждает актуальность позиции реалистической. В самом деле, автобиографический герой — единственный реалистический образ в ранних романтических рассказах Горького. Его реалистичность проявляется в том, что в его характере и судьбе отразились типические обстоятельства русской жизни 1890-х гг. Развитие России по капиталистическому пути привело к тому, что со своих мест оказались сорваны миллионы людей, именно они и составили армию босяков, бродяг, как бы «выломившихся» из прежних социальных условий и не обретших новых прочных общественных связей. Автобиографический герой Горького принадлежит именно к такому слою людей. Критик и литературовед, исследователь творчества М. Горького Б.В. Михайловский назвал такой характер «выломившимся» из традиционного круга общественных отношений. При всем его драматизме это был позитивный процесс: кругозор и мировосприятие людей, пустившихся в странствие по Руси, были несравнимо глубже и богаче, чем у предшествующих поколений, им открылись совершенно новые стороны национальной жизни. Россия через этих людей как бы познавала самое себя. Именно поэтому взгляд автобиографического героя реалистичен, ему доступно осознать ограниченность сугубо романтического мирозерцания, обрекающего Макара Чудру на одиночество, приводящее Изергиль к полной истощенности и испепеленности.

►? Ответьте на вопросы: какие черты романтизма отразились в «Песне о Соколе» (1895, вторая редакция — 1899)? Как вы можете определить жанр этого произведения? Что такое аллегория? Как воплощен конфликт? Какова роль пейзажа? Каковы художественные средства создания образов? Как выражена авторская позиция?

ОЧЕРК «БЫВШИЕ ЛЮДИ»

Очерк «Бывшие люди» был опубликован в 1897 г., и в его основу легли юношеские впечатления Горького, когда будущий писатель был вынужден жить в ночлежке на одной из окраинных улиц Казани с июня по октябрь 1885 г. Реальность впечатлений обуславливает жанровое своеобразие произведения: перед нами художественный очерк, где главным предметом изображения оказывается жизнь ночлежников, босняков, «бывших людей» на ее заключительном и, наверное, самом трагическом этапе. Очерковый жанр предполагает неразвитость сюжетных линий, отсутствие глубокого психологического анализа, предпочтение портретной характеристики исследованию внутреннего мира личности, почти полное отсутствие предыстории героев.

►? Вспомните, что вы знаете о жанре физиологического очерка, расцвет которого пришелся на 1840–1850-е гг. Какие стороны «физиологии города» стали главным предметом изображения в альманахе «Физиология Петербурга» под редакцией Н.А. Некрасова? В «Очерках московской жизни» П. Вистенгофа?

Если главным предметом изображения в физиологическом очерке были не столько конкретные характеры, сколько социальные роли героев (петербургский дворник, петербургский шарманщик, московские купцы, чиновники, извозчики), то в художественном очерке Горького главное внимание писателя сосредоточивается на исследовании характеров героев, объединенных своим нынешним социальным положением «бывших» людей, оказавшихся на дне жизни — в ночлежке, которую держит такой же «бывший» человек, ротмистр в отставке Аристид Кувалда.

►? Ответьте на вопросы: каковы средства создания образов в очерке «Бывшие люди»? Образа Аристида Кувалды? Какова роль статического и динамического портрета? Речевой характеристики? Как характеризуют Кувалду его отношения с постояльцем и другом Филиппом — бывшим учителем, в настоящем — репортером? Отношения с другими обитателями ночлежки? Какова роль его самохарактеристики? Покажите образы других героев ночлежки. Какова роль портрета, речевой и сюжетной характеристики, краткой предыстории, которую дает повествователь, в создании образа Алексея Максимовича Симцова, Луки Мартыанова, Павла Сопничева, Кисельникова, бывшего дьякона Тараса, мужика Тяпы? Как характеризуют героев их прозвища: Кубарь, Конец, Обьедок, Полтора Тараса, Метеор? Есть ли у нас основания в образе Метеора увидеть автопортрет Горького?

В «Бывших людях» нет привычного для писателя образа автобиографического героя — повествователь старается как бы дистанцироваться от происходящего и не обнаружить своего присутствия, поэтому его идейно-композиционная роль здесь иная, чем в романтических рассказах или же в цикле «По Руси». Он не является собеседником героев, их слушателем, вообще не оказывается персонажем произведения. Лишь детали портрета «нелепого юноши, прозванного Кувал-

дой Метеором» («Парень был какой-то длинноволосый, с глуповатой скуластой рожей, украшенной вздернутым носом. На нем была надета синяя блуза без пояса, а на голове торчал остаток соломенной шляпы. Ноги босы»), а главное, характеристика его отношения к другим («Потом к нему привыкли и перестали замечать его. А он жил среди них и все замечал») дают нам основания увидеть в нем черты автобиографического героя, который, правда, дистанцирован от образа повествователя.

Но главное, что определяет отличие «Бывших людей» от ранних рассказов. — это переход автора от романтической трактовки народного характера к реалистической.

Предметом изображения у Горького по-прежнему остаются образы людей из народа, но обращение к реалистической эстетике позволяет писателю значительно более рельефно показать противоречивость народного характера, контраст между сильными и слабыми, светлыми и темными его сторонами. Эта противоречивость и оказывается предметом исследования в очерке Горького.

Обращение к реализму знаменует и смену художественных средств постижения действительности.

►? Определите, есть ли в очерке пейзаж. Сопоставьте городской пейзаж Въезжей улицы, на которой расположена ночлежка Кувалды, с пейзажем романтических рассказов. Как изменился предмет изображения? Цветовая гамма? Есть ли контраст между пейзажем окраины и города, стоящего сверху, на горе?

Если романтический пейзаж в ранних рассказах Горького подчеркивал исключительность характеров героев, а красота и одухотворенность южной ночи, бескрайность вольной степи, ужас беспросветного леса могли служить фоном для раскрытия романтического героя, утверждающего свой идеал ценой собственной жизни, то теперь писатель обращается к реалистическому пейзажу. Он фиксирует антиэстетические его черты, уродливость городской окраины; бедность, неяркость, замутненность цветовой гаммы призваны создать ощущение захламленности и заброшенности среды обитания ночлежников: «Мутно-зеленые от старости стекла окон домишек смотрят друг на друга взглядами трусливых жуликов. (Поясните суть этого сравнения.) Посреди улицы ползет в гору извилистая колея, лавируя между глубоких рытвин, промытых дождями. Кое-где лежат поросшие бурьяном кучи щебня и разного мусора». Описание необитаемого дома купца Петуникова и ночлежки, расположившейся в бывшей кузнице, задают контекст типических обстоятельств, формирующих сознание героев.

►? Проанализируйте описание внутреннего убранства ночлежки. Какие антиэстетические детали находит писатель? Как интерьер еще более нагнетает общее неприятное ощущение среды обитания ночлежников?

Можно ли говорить, что характеры босяков — романтические характеры? Несут ли они в себе какую-то одну черту, затмевающую все другие? Как

мотивированы эти характеры? Уделяет ли автор значительное внимание мотивировке характеров? Реализован ли в них принцип романтического двоемирия? Можно ли говорить о том, что босяки-ночлежники несут в себе свой мир, противопоставленный миру действительности?

Лишенный романтического ореола, каким он был окутан в первых рассказах Горького, характер босяка в «Бывших людях» предстал во всей своей жалкой беспомощности перед жизнью. Подход реалиста показал, что эти люди не могут противопоставить что-либо своей трагической судьбе, хотя бы романтического идеала свободы, как Макар Чудра, или же любви, как Изергиль. В отличие от героев-романтиков они не питают себя даже и романтической иллюзией. Они не несут в себе некоего идеала, который мог бы быть противопоставлен действительности. Поэтому, даже чуть приподнявшись, сделав шаг из ночлежки, они возвращаются обратно, просто пропив заработанное вместе с Аристидом Кувалдой, бывшим интеллигентом, ныне нищим философом и хозяином их обители. Именно так происходит с учителем.

►? Проанализируйте образ учителя. Какие черты его характера выделяет писатель? В чем проявляется его доброта? Как он отнесся к приходу Метеора? Как его характеризуют общение с детьми, игры, которые он им устраивает, подарки, которые покупает на заработанные деньги? Как проявляется его слабость и безволие? Пытается ли он преодолеть себя в борьбе с алкоголизмом? Как характеризует Кувалду общение с учителем?

Горький далек от идеализации босячества. «Вообще русский босяк, — писал он в одном из писем, — явление более страшное, чем мне удалось сказать, страшен человек этот прежде всего и главнейше — невозмутимым отчаянием своим, тем, что сам себя отрицает, извергает из жизни». Действительно, самое страшное обвинение, которое Горький предъявляет обитателям ночлежки, — полное безразличие к самим себе и пассивность в отношении к собственной судьбе. «Я... бывший человек, — гордо заявляет о себе Аристид Кувалда. — Мне теперь наплевать на все и на всех... и вся жизнь для меня — любовница, которая меня бросила, за что я презираю ее».

Именно таким отношением к жизни, а не только социальным положением на ее «дне» объединены «бывшие люди». Аристид Кувалда становится их идеологом, и его философски-беспомощные сентенции являют собой полное очертание идеологии, которую может создать ночлежка. «Бывший интеллигент, он обладает еще одной особенностью, — писал один из первых критиков очерка А. Недолин, — умеет формулировать те настроения, которые гнездятся в головах рядовых босяков, не находя себе выражения». Осознавая бессмысленность полного самоотрицания («Как бывший человек, я должен смирять в себе все чувства и мысли, когда-то мои... Но чем же я и все вы — чем же вооружимся мы, если отбросим эти чувства?»), он, претендуя на роль философа ночлежки, осознает лишь смутную потребность в некой новой идеологии, артикулировать которую не в состоя-

нии: «Нам нужно что-то другое, другие воззрения на жизнь, другие чувства... нам нужно что-то такое, новое... ибо и мы в жизни новость...».

►? Сопоставьте систему персонажей очерка «Бывшие люди» и драмы «На дне». Кто из героев драмы претендует на роль идеолога «дна»? Насколько идеология Луки богаче, нежели Аристиды Кувалды? Что он может предложить ночлежникам, кроме взыскания «чего-то нового»? Может быть, взгляды Кувалды чем-то близки смутным мечтаниям Сатина?

Но если в драме Горького Лука может что-то противопоставить безразличию к собственному «Я» Барона или Бубнова, то для «бывших людей» пессимизм и пассивность в отношении к жизни оказываются наиболее доступной философией.

«Не все ли равно, что говорить и думать, — вопрошает Конец. — Нам недолго жить... мне сорок, тебе пятьдесят... моложе тридцати нет среди нас. И даже в двадцать долго не проживешь такой жизнью». Его смех, «скверный, разъедающий душу» и заразительный для его товарищей, оказывается единственно возможной эмоциональной реакцией на собственное положение в жизни, ниже которого уже нет. «Конеч говорит, точно молотом бьет по головам:

— Все это глупости, — мечты, — ерунда!»

►? Как соотносится такая позиция, высказанная героем очерка, со взглядами Барона? Бубнова? Других героев драмы? Заражены ли они тем же самым «невозмутимым отчаянием своим»?

Это отчаяние особенно ненавистно Горькому, ценившему в человеке деяние, способность к собственному росту, внутренней, тяжелой, кропотливой работе самосовершенствования. Поэтому «непрерывно растущий человек» стал идеалом писателя. Отчаяние же порождает злобу, которая, не находя выхода, обрушивается на ближнего:

«И вдруг среди них вспыхивала зверская злоба, пробуждалось ожесточение людей загнанных, измученных своей суровой судьбой. Тогда они били друг друга; били жестоко, зверски; били и снова, помирившись, напивались, пропивая все... Так, в тупой злобе, в тоске, сжимавшей им сердца, в неведении исхода из этой подлой жизни, они проводили дни осени, ожидая еще более суровых дней зимы».

Горький пытается понять, насколько велик личностный, социальный, общечеловеческий потенциал «бывших людей», способны ли они, оказавшись в невыносимых социальных и бытовых условиях, сохранить некие нематериальные, духовные и душевные ценности, которые могли бы быть противопоставлены несправедливому к ним миру. Этот аспект проблематики очерка и обуславливает своеобразие конфликта.

Конфликт носит явно выраженный социальный характер: «бывшие люди» во главе с Аристом Кувалдой раскрываются в противостоянии купцу Петунникову и его сыну, образованному, сильному, холодному и умному представителю второго поколения русской буржуазии.

►? Расскажите о причине судебного иска, предъявленного ночлежниками купцу Петунникову. Какие цели ставят они перед собой? Почему

сыну Петунникова так легко оказывается одержать победу в противостоянии с трактирщиком Вавиловым? Как раскрывается характер Вавилова в разговоре с молодым Петунниковым? Почему ночлежники потерпели поражение в этом конфликте и дело не только не дошло до суда, но они оказались лишены и своего прибежища — ночлежки в бывшей кузнице? Только ли дело в том, что закон на стороне богатого? Почему тогда дело не дошло до суда?

Горького интересует не столько социальный аспект противостояния, сколько неготовность героев реально осмыслить свое положение, свои потребности, возможные перспективы. Их интересует не чужая земля, на которой Петунниковы построили дом, и даже не деньги, которые они рассчитывают получить. Это всего лишь стихийное проявление ненависти нищего пьяницы к богатому и работающему человеку. Горький характеризует так мироощущение «бывших» людей:

«Зло в глазах этих людей имело много привлекательного. Оно было единственным орудием по руке и по силе им. Каждый из них давно уже воспитал в себе полусознательное, смутное чувство острой неприязни ко всем людям сытым и одетым не в лохмотья, в каждом было это чувство в разных степенях его развития».

Очерк Горького показывает полную бесперспективность подобной жизненной позиции. Полное отсутствие какого-либо творческого начала, активности, внутреннего роста, динамики самосовершенствования (качества, столь важные для Горького-художника и явленные в герое автобиографической трилогии, в романе «Мать»), неспособность противопоставить действительности что-либо, кроме злобы, с неизбежностью приводит на «дно» и обращает эту злобу против самих же «бывших» людей. Переживая свое поражение в конфликте, герои не могут его осмыслить иначе, чем в сентенции Кувалды: «Да, жизнь вся против нас, братцы мои, мерзавцы! И даже когда плюнешь в рожу ближнего, плевков летит обратно в твои же глаза».

►? Проанализируйте сцену последнего пира ночлежников. Какую роль играют авторские описания этой сцены? Какие метафоры автор использует? Можно ли говорить о прямом выражении авторской позиции? Как связана с проблематикой очерка такая характеристика героев: «Остальные — все молчаливые и темные фигуры — сидели и лежали в разнообразных позах, лохмотья делали их похожими на безобразных животных, созданных силой, грубой и фантастической, для насмешки над человеком»?

Обратите внимание на сцены, которые показывают выселение ночлежников. Как в них проявляются характеры Кувалды? Петунникова? Какова идейно-композиционная роль смерти учителя, единственного из них, способного, пусть робко и кротко, противостоять злобе? Почему умирает именно он? Является ли его смерть средством выражения авторской позиции? Как «бывшие» люди мыслят свое будущее? Мыслят ли? На кого Горький возлагает ответственность за отсутствие жизненных перспектив у «бывших» людей — на них самих или же на скверные социальные условия? Какова идейно-композиционная роль пейзажной зарисовки, которой заканчивается очерк?

Кажется, что Горький, встав на реалистические позиции, не в силах найти пути разрешения конфликта между высоким предназначением человека и трагической нереализованностью его в «бывших» людях. Его непреодолимость заставляет писателя в заключительном пейзаже вернуться к романтическому мироощущению и лишь в природе, в стихии увидеть начало, способное дать некий выход, найти разрешение неразрешимого:

«В серых, строгих тучах, сплошь покрывших небо, было что-то напряженное и неумолимое, точно они, собираясь разлиться ливнем, твердо решили смыть всю грязь с этой несчастной, измученной, печальной земли».

►? Находит ли Горький в очерке «Бывшие люди» иной путь очищения измученной и печальной земли?

ДРАМА «НА ДНЕ» (1902)

► Вспомните, в чем состоит своеобразие драмы как рода литературы. Драма по самой сути своей предназначена для постановки на сцене. Ориентация на сценическую интерпретацию ограничивает художника в средствах выражения авторской позиции. Он не может, как автор эпического произведения, прямо выразить свою позицию — исключения составляют лишь авторские ремарки, которые предназначены для читателя или актера, но которых не увидит зритель. Авторская позиция выражается в монологах и диалогах героев, в их действиях, в развитии сюжета. Кроме того, драматург ограничен в объеме произведения (спектакль может идти два-три, от силы четыре часа) и в числе действующих лиц (все они должны «поместиться» на сцене и успеть реализовать себя в ограниченном времени спектакля и пространстве сцены). Именно поэтому в драме особая нагрузка ложится на конфликт, острое столкновение между героями по очень значимому и существенному для них поводу. В ином случае герои просто не смогут реализовать себя в ограниченном объеме драмы и сценического пространства. Драматург завязывает такой узел, при распутывании которого человек сказался бы весь. При этом в драме не может быть «лишних» героев — все они должны быть включены в конфликт, движение и ход пьесы должны захватывать всех героев. Поэтому резкая, конфликтная ситуация, разыгрывающаяся на глазах у зрителя, оказывается важнейшей чертой драмы как рода литературы.

Предметом изображения в драме Горького «На дне» становится сознание людей, выброшенных в результате глубинных социальных процессов, идущих в русском обществе рубежа веков, на дно жизни. Для того чтобы воплотить подобный предмет изображения сценическими средствами, ему необходимо найти соответствующую ситуацию, соответствующий конфликт, в результате которого проявились бы противоречия сознания ночлежников, его сильные и слабые стороны. Пригоден ли для этого социальный, общественный конфликт?

В самом деле, социальный конфликт представлен в пьесе на нескольких уровнях. Во-первых, это конфликт между хозяевами ночлежки супругами Костылевыми и ее обитателями. Он ощущается ге-

роями на протяжении всей пьесы, но оказывается как бы статичным, лишенным динамики, не развивающимся. Это происходит потому, что Костылевы сами не так уж далеко в общественном плане ушли от обитателей ночлежки и отношения между ними могут создать лишь напряжение, но не стать основой драматургического конфликта, способного «завязать» драму.

Кроме того, каждый из героев в прошлом пережил свой социальный конфликт, в результате которого и оказался на «дне» жизни, в ночлежке.

►? вспомните и покажите, что привело в ночлежку Костылевых Сатина, Барона, Клеца, Бубнова, Актера, Настю, других героев. Попробуйте восстановить предысторию этих персонажей.

Но эти социальные конфликты принципиально вынесены за сцену, отодвинуты в прошлое и потому не становятся основой конфликта драматургического. Мы видим лишь результат общественных неурядиц, столь трагично отразившихся на жизни людей, но не сами эти столкновения.

Наличие социального напряжения обозначено уже в самом названии пьесы. Ведь сам факт существования «дна» жизни предполагает и наличие «стремнины», верхнего ее течения, к которому и стремятся приблизиться персонажи. Но и это не может стать основанием драматургического конфликта — ведь это напряжение тоже лишено динамики, все попытки героев уйти со «дна» оказываются бесперспективными. Даже появление полицейского Медведева не дает импульса развитию драматургического конфликта.

Возможно, драму организует традиционный любовный конфликт? Действительно, он присутствует в пьесе. Его обуславливают взаимоотношения Васьки Пепла, жены Костылева Василисы, самого хозяина ночлежки и Наташи.

►? Проследите развитие любовного сюжета в драме «На дне». Уточните свои представления о таких элементах сюжета, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Экспозиция — это исходная ситуация, данная в пьесе. Найдите экспозицию любовного конфликта.

Ею окажутся появление в ночлежке Костылева и разговор ночлежников, из которого ясно, что Костылев ищет в ночлежке свою жену Василису, которая изменяет ему с Васькой Пеплом. *Завязка* — это изменение исходной ситуации, влекущее за собой возникновение конфликта. Завязкой оказывается появление в ночлежке Наташи, ради которой Пепел оставляет Василису. В ходе развития любовного конфликта становится ясно, что отношения с Наташей обогащают Пепла, возрождают его к новой жизни.

►? Проследите эволюцию, которую переживает герой под воздействием взаимоотношений с Наташей.

Кульминация, высшая точка в развитии конфликта, принципиально вынесена за сцену: мы не видим, как именно Василиса ошпа-

ривает кипятком Наташу, лишь узнаем об этом по шуму и крикам за сценой и разговорам ночлежников. Убийство Костылева Васькой Пеплом оказывается трагической развязкой любовного конфликта.

Разумеется, любовный конфликт становится и гранью социального конфликта. Он показывает, что античеловеческие условия «дна» калечат человека и самые возвышенные чувства, даже такое, как любовь, ведут не к обогащению личности, но к смерти, увечью, убийству и каторге. Развязав таким образом любовный конфликт, Василиса выходит из него победительницей, достигает сразу всех своих целей: мстит бывшему любовнику Ваське Пеплу и своей сопернице Наташе, избавляется от нелюбимого мужа и становится единовластной хозяйкой ночлежки. В Василисе не осталось ничего человеческого, и ее нравственное оскудение показывает чудовищность социальных условий, в которые погружены и обитатели ночлежки, и ее хозяева.

Но любовный конфликт не может организовать сценического действия и стать основой драматургического конфликта хотя бы потому, что, разворачиваясь на глазах у ночлежников, он не включает в себя их самих. Они живо заинтересованы в перипетиях этих отношений, но не участвуют в них, оставаясь лишь сторонними зрителями. Следовательно, любовный конфликт тоже не создает ту ситуацию, которая может лечь в основу конфликта драматургического.

Еще раз повторим: предметом изображения в пьесе Горького оказываются не только и не столько социальные противоречия действительности или возможные пути их разрешения; его интересует сознание ночлежников во всей его противоречивости. Такой предмет изображения характерен для жанра *философской драмы*. Мало того, он требует и нетрадиционных форм художественной выразительности: традиционное внешнее действие (событийный ряд) уступает место так называемому внутреннему действию. На сцене воспроизводится обыденная жизнь с ее мелкими ссорами между ночлежниками, кто-то из героев появляется и исчезает вновь, но не эти обстоятельства оказываются сюжетообразующими. Философская проблематика заставляет драматурга трансформировать традиционные формы драмы: сюжет проявляется не в действиях героев, но в их диалогах. Именно разговоры ночлежников определяют развитие драматургического конфликта: действие переводится Горьким во внесобытийный ряд.

В экспозиции мы видим людей, в сущности, смирившихся со своим трагическим положением на «дне» жизни. Все, за исключением Клеща, и не думают о возможности выбраться отсюда, но заняты лишь мыслями о сегодняшнем дне или же, подобно Барону, обращены к ностальгическим воспоминаниям о прошлом.

►? Попробуйте, обратившись к тексту пьесы, доказать это. Как воспринимают свое собственное положение Актер, Сатин, Бубнов, Васька Пепел? Помышляют ли они до появления Луки об изменении своего положения?

Завязкой конфликта оказывается появление Луки. Внешне он никак не влияет на жизнь ночлежников, но в их сознании начинается напряженная работа. Лука сразу же оказывается в центре их внимания, и все развитие сюжета концентрируется именно на нем. В каждом из героев он видит светлые стороны его личности, находит ключ и подход к каждому из них — и это производит истинный переворот в жизни героев. Развитие внутреннего действия начинается в тот момент, когда герои обнаруживают в себе способность мечтать о новой и лучшей жизни. Выясняется, что те светлые стороны, что угадал Лука в каждом персонаже Горького, и составляют его истинную суть. Оказывается, проститутка Настя мечтает о прекрасной и светлой любви; Актер, спившийся человек, разложившийся алкоголик, вспоминает о творчестве и всерьез задумывается о возвращении на сцену; «потомственный» вор Васька Пепел обнаруживает в себе стремление к честной жизни, хочет уехать в Сибирь и стать там крепким хозяином. Мечты обнажают истинную человеческую суть героев Горького, их глубину и чистоту. Так проявляется еще одна грань социального конфликта: глубина личности героев, их благородные устремления оказываются в вопиющем противоречии с их теперешним социальным положением. Устройство общества таково, что человек не имеет возможности реализовать свою истинную суть.

►? Найдите в тексте пьесы подтверждение этому. Покажите мечты других героев. Каждый ли из них готов откликнуться на слова Луки? Какова позиция Бубнова? Почему он отказывается мечтать?

Лука с первого момента своего появления в ночлежке отказывается видеть в ночлежниках жуликов. «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают» — так говорит он, обосновывая свое право называть своих новых соседей «честным народом» и отвергая возражение Бубнова: «Был честной, да позапрошлой весной». Истоки такой позиции — в наивном антропологизме Луки, который полагает, что человек изначально хорош и лишь социальные обстоятельства делают его плохим и несовершенным.

►? Подумайте, как вы можете доказать это текстом. Каким образом рассказ Луки о том, как он сторожил дачу, подтверждает его наивную уверенность в изначальной положительности каждого человека? Почему жулики залезли в его дом и хотели его обокрасть? Как Лука их наказал? Как дальше развивались их отношения? Почему, по мысли Луки и по их собственным словам, они стали ворами? Можно ли, по вашему мнению, так легко перевоспитать их, как это сделал Лука?

Этот рассказ-притча Луки проясняет причину его теплого и доброжелательного отношения ко всем людям — в том числе и тем, кто оказался на «дне» жизни.

►? Подумайте, каковы художественные средства создания образа Луки. Какие художественные средства создания образов вы знаете? Что такое речевая характеристика? Как речь Луки его характеризует? Какие

пословицы и поговорки он использует? Какую роль в создании его образа играют авторские ремарки? Что такое сюжетная характеристика? Как характеризует Луку его проповедь? Какие характеристики получает он от других героев после своего исчезновения? Что такое самохарактеристика? Какова самохарактеристика Луки? Как обосновывается его философская позиция? Какую роль в ее обосновании играет притча о праведной земле, рассказанная им? Как она соотносится с судьбой Актера? Как выявляется в этом соотношении авторская позиция? Согласен ли Горький со своим героем или же между ними на протяжении всей пьесы идет напряженный спор?

Позиция Луки предстает в драме очень сложной, и авторское отношение к нему выглядит неоднозначным. Лука абсолютно бескорыстен в своей проповеди и в желании пробудить в людях лучшие скрытые до поры стороны их натуры, о которых они даже и не подозревали, — столь разительно контрастируют они с их положением на самом «дне» общества. Он искренне желает своим собеседникам добра, показывает реальные пути достижения новой, лучшей жизни. И под воздействием его слов герои действительно переживают метаморфозу. Актер перестает пить и копит деньги для того, чтобы отправиться в бесплатную лечебницу для алкоголиков, не подозревая даже, что она ему не нужна: мечта о возвращении к творчеству дает ему силы преодолеть свой недуг, и он перестает пить. Пепел подчиняет всю свою жизнь стремлению уехать с Наташей в Сибирь и там встать на ноги, сделаться крепким хозяином. Мечты Насти и Анны, жены Клеши, вполне иллюзорны, но и эти мечты дают им возможность ощутить себя более счастливыми. Настя воображает себя героиней бульварных романов, демонстрируя в своих мечтах о несуществующем Рауле или Гастоне подвиги самопожертвования, на которые она действительно способна; умирающая Анна, мечтающая о загробной жизни, тоже отчасти уходит от ощущения безысходности. Лишь Бубнов да Барон, люди совершенно безразличные к другим и даже к себе самим, остаются глухими к словам Луки. Позицию Луки обнажает спор о том, что такое правда, возникший у него с Бубновым и Бароном, когда тот безжалостно разоблачает беспочвенные мечты Насти о Рауле: «Вот... ты говоришь — правда... Она, правда-то, — не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь...». Иными словами, Лука утверждает живительность для человека утешительной лжи. Но только ли ложь утверждает Лука?

В нашем литературоведении долго господствовала концепция, согласно которой Горький однозначно отвергает утешительную проповедь Луки. Но позиция писателя сложнее.

►? Подумайте, в самом деле, лжет ли Лука, указывая Пеплу и Наташе путь к честной жизни. Лжет ли он, когда вселяет в Актера уверенность в его силы? И если он убеждает Анну в существовании загробной жизни (что, в сущности, тоже не может быть рассмотрено как ложь, а является вопросом веры и религиозных убеждений), то так ли уж плохи его слова —

не больше ли в них человечности, чем в отчаянии Клеца и пошлости Барона и Бубнова? Когда он убеждает Настю в истинности ее чувств к вымышленному Гастону («Я верю! Твоя правда, а не ихняя... Коли ты веришь, была у тебя настоящая любовь... значит — была она! Была!»), не помогает ли он ей найти в себе силы для того, чтобы действительно реализовать эту любовь в будущем? Как бы вы сами ответили на эти вопросы?

Авторская позиция выражается, в первую очередь, в развитии сюжета. После ухода Луки все происходит совсем не так, как рассчитывали герои и в чем убеждал их Лука. Васька Пепел действительно пойдет в Сибирь, но не как вольный поселенец, а как каторжник, обвиненный в убийстве Костылева. Актер, потерявший веру в свои силы, в точности повторит судьбу героя притчи о праведной земле, рассказанной Лукой. Доверяя герою рассказать этот сюжет, Горький и сам в четвертом акте обыграет его, сделав прямо противоположные выводы. Лука, рассказав притчу о человеке, который, разуверившись в существовании праведной земли, удавился, полагает, что человека нельзя лишать надежды, пусть иллюзорной. Горький же, показывая судьбу Актера, уверяет читателя и зрителя в том, что именно ложная надежда может привести человека к петле. Но вернемся к предшествующему вопросу: в чем обманул героев пьесы Лука?

Актер обвиняет его в том, что он не оставил адреса бесплатной лечебницы. Все герои сходятся на том, что Лука вселил в их души ложную надежду. Но ведь он и не обещал вывести их со «дна» жизни — он просто вселил в них надежду на то, что выход есть и что он не заказан для них. Та вера в себя, которая проснулась в сознании ночлежников, оказалась слишком непрочна и нежизненна и с исчезновением героя, который способен был разбудить ее, тут же и утасла. Дело в слабости героев, в неспособности и нежелании их сделать хоть немного для того, чтобы противостоять безжалостным социальным обстоятельствам, обрекающим их на ночлежку Костылевых. Поэтому главное обвинение он адресует не Луке, а героям, неспособным найти в себе сил противопоставить свою волю действительности. Так Горькому удастся вскрыть одну из характерных черт русского национального характера: неудовлетворенность реальностью, резко критическое к ней отношение и полную неготовность что бы то ни было предпринять для того, чтобы эту реальность изменить. Именно поэтому столь теплый отклик находит Лука в их сердцах: ведь он объясняет неудачи их жизни внешними обстоятельствами и вовсе не склонен винить самих героев в неудавшейся жизни. И мысль о попытке как-то эти обстоятельства изменить не приходит в голову ни Луке, ни его пастве. Поэтому столь драматично переживают герои потерю Луки: надежда, разбуженная в их душах, не может найти в их характерах внутренней опоры; им всегда будет необходима внешняя поддержка даже столь беспомощного в практическом смысле человека, как «беспаспортный» Лука.

Лука — идеолог пассивного сознания, столь неприемлемого для Горького.

►? Ответьте на вопросы: как характеризует Луку стихотворение, которое вспомнил, наконец, Актер? Кто автор этого стихотворения? Как относится писатель к «безумцу», навевающему «человечеству сон золотой»?

По мысли писателя, пассивная идеология может лишь примирить героя с его нынешним положением и не подвигнет его к попытке это положение изменить, как это случилось с Настей, Анной, Актером, который после исчезновения Луки утратил всякую надежду и обретенные было внутренние силы для ее реализации — и возложил за это вину не на себя, а на Луку. Но кто мог возразить на это герою, кто мог противопоставить хоть что-то его пассивной идеологии? Такого героя в ночлежке не было. Суть в том, что «дно» не может выработать иной идеологической позиции, поэтому столь близки его обитателям оказываются идеи Луки. Но его проповедь дала импульс для некой анти-тезы, для возникновения новой жизненной позиции. Ее выразителем стал Сатин.

Он прекрасно осознает, что его умонастроение оказывается реакцией на слова Луки:

«Да, это он, старая дрожка, проквасил нам сожителей... Старик? Он — умница!.. Старик — не шарлатан! Что такое правда? Человек — вот правда! Он это понимал... вы — нет!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...».

И его знаменитый монолог о человеке, в котором он утверждает необходимость уважения, но не жалости, а жалость рассматривает как унижение, утверждает иную жизненную позицию. Однако это только зарождение, лишь самый первый шаг на пути формирования активного сознания, способного к изменению социальных обстоятельств, к противостоянию им, а не простого стремления отгородиться от них и постараться обойти их, на чем настаивал Лука.

Трагический финал драмы (самоубийство Актера) ставит перед нами вопрос о жанровой природе пьесы «На дне».

►? Сформулируйте свои представления о жанрах драматургии. Внутри драмы как рода литературы — три основных жанра: комедия, трагедия и драма. Различие между ними определяется по предмету изображения. Комедия — жанр нравоописательный, поэтому предметом изображения в комедии оказывается портрет общества в негероический момент его развития. Предметом изображения в трагедии чаще всего становится трагический, неразрешимый конфликт героя-идеолога с обществом, внешним миром, непреодолимыми обстоятельствами. Этот конфликт может переместиться из сферы внешней в сферу сознания героя. В таком случае мы говорим о внутреннем конфликте. Драма — жанр, тяготеющий к исследованию философской или же социально-бытовой проблематики.

Есть ли у нас основания рассматривать «На дне» как трагедию? Ведь в таком случае мы должны будем определить Актера как героя-

идеолога и рассматривать его конфликт с обществом как идеологический, ибо герой-идеолог смертью утверждает свою идеологию. Трагическая гибель — последняя и часто единственная возможность не склониться перед противостоящей силой и утвердить идеи.

►? Подумайте, имеет ли самоубийство Актера подобный смысл. Обладает ли он собственной идеологией и способен ли ее утвердить таким образом?

Думается, что нет. Его смерть — акт отчаяния и неверия в собственные силы к возрождению. Среди героев «дна» нет явных идеологов, противостоящих реальности. Мало того, их собственное положение не осмыслено ими самими как трагическое и безысходное. Ими еще не достигнут тот уровень сознания, когда возможным оказывается трагическое мировосприятие жизни, ибо оно предполагает осознанное противостояние социальным или иным обстоятельствам.

Такого героя в ночлежке Костылева, на «дне» жизни Горький явно не находит. Поэтому логичнее будет рассматривать «На дне» как социально-философскую и социально-бытовую драму.

Размышляя о жанровой природе пьесы, нужно обратиться к ее конфликту, показать, какие столкновения оказываются в центре внимания драматурга, что становится главным предметом изображения. В нашем случае предметом исследования Горького становятся социальные условия русской действительности рубежа веков и их отражение в сознании героев. При этом главным, основным предметом изображения оказываются именно сознание ночлежников и проявившиеся в нем стороны русского национального характера.

►? Попробуйте определить творческий метод Горького-драматурга. Докажите, что перед вами реалистическое произведение. Уточните свои представления о реализме как творческом методе. Что является основной чертой реализма? Реализм вовсе не предполагает лишь голое жизнеподобие и не сводится к изображению жизни в формах самой жизни. основополагающей чертой реализма как творческого метода становится исследование взаимосвязи характеров с социальными, философскими, историко-культурными, бытовыми, эстетическими, литературными, общекультурными обстоятельствами. Иными словами, реализм постигает сложную взаимосвязь характера со средой, исследует пути воздействия обстоятельств на характеры.

Горький пытается определить, каковы те социальные обстоятельства, которые воздействовали на характеры героев. Для этого он показывает предысторию героев, которая становится ясна зрителю из диалогов персонажей. Но важнее для него показать те социальные обстоятельства, обстоятельства «дна», в которых оказались герои теперь. Именно это их положение уравнивает бывшего аристократа Барона с шулером Бубновым и вором Васькой Пеплом и формирует общие для всех черты сознания: неприятие действительности и в то же время пассивное отношение к ней.

Внутри русского реализма, начиная с 40-х гг. прошлого века, с возникновения «натуральной школы» и гоголевского направления в литературе, выявляется направление, которое характеризует пафос социального критицизма в отношении к действительности. Именно это направление, которое представлено, к примеру, именами Гоголя, Некрасова, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, получило название критического реализма. Горький в драме «На дне» продолжает эти традиции, что проявляется в его критическом отношении к социальным сторонам жизни и во многом к героям, в эту жизнь погруженным и ею сформированным.

►? Попробуйте, опираясь на текст, доказать, что перед нами реалистическое произведение. Покажите типичность героев. Определите свои представления о типическом. Типическое — не значит наиболее распространенное, среднеарифметическое. Мало того, типическое чаще проявляется в исключительном. Судить о типичности — значит судить о том, какие обстоятельства породили тот или иной характер, чем этот характер детерминирован и обусловлен, какова предыстория героя, какие повороты его судьбы привели его к современному положению и определили те или иные качества его сознания. Попробуйте определить, в чем типичность Бубнова, Клеца, Барона, Актера, Насти, Васьки Пепла. Воплощает ли образ Луки типический характер? В чем его типичность? В чем типичность образа Сатина?

РАССКАЗ «ЛЕДОХОД» (1912)

Рассказ «Ледоход» входит в цикл «По Руси», он был опубликован в 1912 г. под заглавием «Из впечатлений «проходящего»». Это указывало на важную композиционную роль повествователя — автобиографического героя. В основу рассказа легли реальные события его жизни, когда А. Пешков работал десятником в Нижнем Новгороде, действие его относится к весне 1884 г.

►? Определите, что нового появилось в образе повествователя по сравнению с ранними романтическими рассказами. Какова роль его самохарактеристики? Как можно определить его сюжетно-композиционную роль?

«Я очень внимательно присматриваюсь к людям, — характеризует свой взгляд на мир повествователь, — мне думается, что каждый человек должен возвести и возводит меня к познанию этой непонятной, запутанной, обидной жизни, и у меня есть свой беспокойный, неумолкающий вопрос: «Что такое человечья душа?»

В центре рассказа — староста Осип, непостижимые для повествователя противоречия его характера: «Я не знаю, не могу понять, какова душа благообразного Осипа, — неуловима она умом».

Противоречивость человеческой личности, когда человек «неравен» самому себе, когда в нем проявляются, казалось бы, совершенно непримиримые стороны его натуры, всегда была предметом исследования романтической и реалистической литературы. Для Горького

же противоречивость характера становится главным предметом художественного исследования, формирует творческий принцип, который условно можно назвать принципом «человеческой пестроты». Кричащая противоречивость характера — важнейший принцип концепции личности в творчестве Горького. Л.Н. Толстой говорил, что люди «пегие — хорошие и дурные вместе». С ним соглашался Горький. «Естественное состояние человека, — говорил он, — пестрота. Россияне же — особенно пестры, чем и отличаются существенно от других наций». Эта «пестрота», многосоставность человека и стала одним из важнейших предметов изображения у Горького. Если для Толстого в противоречивости человека крылся источник текучести, пластичности характера, то Горький видит здесь иные творческие возможности постижения личности. Утрачивая толстовскую пластичность и текучесть характера, писатель утверждает наличие в герое в один и тот же момент самых разных, полярных качеств — и человек способен повернуться то одной, то другой своей стороной в рамках одной ситуации, в пределах одного мгновения. Это заставляет одного из исследователей творчества Горького Е. Тагера говорить о «динамике социальных разрывов», о том, что сам писатель называл «фокусным прыжком из одного положения в другое».

Осип, оказывающийся в центре заинтересованного внимания автобиографического героя, как раз и являет способность непостижимого «фокусного прыжка» из одного состояния в другое. Хитрый, ленивый, неутомимый рассказчик, сбивающий людей с работы своими рассказами, легко валяющий дурака перед подрядчиком, выклянчивающий у него «на чаишко» для артели, этот персонаж, казалось бы, не способен вызвать симпатии даже у своих же товарищей — рабочих. Они так характеризуют его: «Работник в тебе подох, а хозяин — не родился, так... ты и будешь всю жизнь болтаться на углу, как забытый отвес на нитке». И через несколько минут тот же герой продолжит характеристику Осипа: «А так он ничего, добрый человек...»

Эта противоречивость и неравенство самому себе становятся главным предметом мучительных размышлений повествователя, который пытается осмыслить этот характер как загадку. Он не может понять причину той странной власти над собой, которой явно обладает Осип, заставляя его, десятника, сквозь пальцы смотреть на воровство рабочих. Именно Осип дает точную психологическую характеристику автобиографического героя, поражая его своей наблюдательностью и верностью.

► ? Найдите эту характеристику. Как она свидетельствует об Осипе? Об автобиографическом герое?

Каковы средства создания образа Осипа? Какова роль портрета? Сюжетной характеристики? Характеристики, данной другими героями?

Взгляд автобиографического героя направлен на выявление противоречивости Осипа. И противоречивость эта в первую очередь

проявляется в сюжете, в действии рассказа. Повествователя поражает мгновенное изменение характера героя, который способен из ленивого, хитрого и бестолкового балагура преобразиться в «воеводу — человека, который, идя впереди людей, заботливо, умно и властно вел их за собой». Это преобразование обусловлено сюжетной ситуацией рассказа. Семеро плотников, чинивших на реке ледорез, оказались отрезаны от города на другом берегу реки начавшимся было ледоходом. Действие происходит накануне Пасхи, в Страстную пятницу, поэтому герои обречены дня два, пока не сойдет лед, не попасть в город, пропустить праздник. Ими овладевают уныние и разобщенность.

► Найдите этот момент, который становится как бы завязкой сюжета, связанного с преобразованием Осипа.

«Мне было скушно и тяжело, — комментирует этот момент повествователь, — как всегда бывает, когда видишь, что все вокруг тебя думают разное и нет единого желания, которое могло бы связать людей в целостную, упрямую силу». В этот момент Осип преобразается, находит в себе силы объединить людей, сковать их своей волей и переводит их через реку по уже тронувшемуся льду.

Портрет становится важнейшим средством создания образа Осипа.

►? Найдите контрастные портреты. Сравните два противоположных состояния, в которых оказывается герой.

Именно в портрете запечатлено преобразование героя: «Осип словно помолодел, окреп: хитровато-ласковое выражение его розового лица слиняло, глаза потемнели, глядя строго, деловито; ленивая, развалистая походка тоже исчезла — он шагал твердо, уверенно»; «Он играл с рекою: она его ловила, а он, маленький, увертывался, умея легко обмануть ее движения, обойти неожиданные западни. Казалось даже, что это он управляет ходом льда, подгоняя под ноги нам большие, прочные льдины».

►? Приведите другие примеры портрета, подтверждающие преобразование Осипа.

Какова идейно-композиционная роль пейзажа? Почему действие рассказа происходит ранней весной, накануне Пасхи? Что символизирует собой река? Как описаны картины ледохода — грозной стихии, способной нести разрушение и гибель и в то же время служить символом обновления природы и жизни? Найдите картины крушения и разорения, которые несет с собой ледоход.

Возвращение Осипа в исходное состояние еще более поражает повествователя и кажется ему фантастичным.

►? Обратите внимание на то, как изменяется Осип, когда опасность миновала и все вышли на берег? Зачем он делает вид, будто сломал ногу? Как описывает его повествователь? Может ли он сопоставить два состояния героя и объяснить переход, «фокусный прыжок» из одного положения в другое?

Это объяснение дает сам Осип. То, что повествователь воспринимает как чудо, герой осмысляет как простую хитрость, вовсе не видя

собственной противоречивости. «И что ни делай, — дружески объясняет он свою позицию автобиографическому герою, — как ни кружись, ну — без хитрости, без обману — никак нельзя прожить, такая жизнь, такая она есть, пострели ее в душу...».

► Обратите внимание на то, как характеризуют Осипа и авторское отношение к нему последняя фраза героя и реакция на нее повествователя: «А душа человечья — крылата, — до сне она летает... Крылата? Чудесно!..»

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Как понимает свободу герой ранних романтических рассказов Горького?
- ❖ Каковы художественные способы выражения авторской позиции в романтических рассказах Горького?
- ❖ В чем состоит идейно-композиционная роль автобиографического героя в романтических рассказах Горького?
- ❖ В чем состоит своеобразие драмы как рода литературы?
- ❖ Какова роль любовного конфликта в драме «На дне»?
- ❖ В чем состоит основное противоречие в характерах ночлежников в драме «На дне»?
- ❖ Проанализируйте художественные способы выражения авторской позиции в драме «На дне».
- ❖ Почему драму «На дне» можно назвать философской?
- ❖ Почему образ Луки трактуется в критике так противоречиво?
- ❖ Какую роль в создании образа Луки играют притча о праведной земле и рассказ о ворах, пойманных им на даче? Как эти рассказы раскрывают особенности его мировосприятия?
- ❖ Сопоставьте драму «На дне» М. Горького с «Вишневым садом» А.П. Чехова. Как в них выявились общие тенденции драматургии XX в.? Каковы общие тенденции в построении конфликта, в создании драматургического единства? Сравните роль широких образов-символов у Горького и Чехова. Можно ли говорить об элементах символизма в драме Чехова? Горького?
- ❖ Прочитайте цикл статей М. Горького «Несвоевременные мысли» и попытайтесь определить причину неприятия писателем революционной действительности 1917–1918 гг. Попробуйте найти истоки коренных несогласий большевистской власти и Горького. Почему, с вашей точки зрения, газета «Новая жизнь» была закрыта в 1918 г.? Почему отношения Ленина и Горького обострились? Можно ли по этому циклу статей судить о причинах, заставивших Горького эмигрировать?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Воронский А.К.* О Горьком. Встречи и беседы с Максимом Горьким// Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987.
- 📖 *Голубков М.М.* Максим Горький. М., 1997.
- 📖 *Калобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990. С. 276–296; 304–311; 315–326.
- 📖 *Роллан Рамен.* Московский дневник//Вопросы литературы. 1989. № 3–5.
- 📖 *Спиридонова Л.М.* Горький: диалог с историей. М., 1994.
- 📖 *Сухих С.И.* Заблуждения и прозревания Максима Горького. Нижний Новгород, 1992.
- 📖 *Ходасевич В.Ф.* Горький//Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991.
- 📖 *Шенталинский В.* Воскресшее слово (*Главы из книги*). Буревестник в клетке//Новый мир. 1995. № 4.
- 📖 *Юзовский Ю.* «На дне» М. Горького. Идеи и образы. М., 1968.

И. А. БУНИН (1870—1953)

Творческий путь

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...

Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать: «прости» — родному дому.

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо...

Как бьется сердце горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой.

Так Иван Алексеевич Бунин обозначил две основные вехи своего жизненного пути. Первая — когда 18-летним юношей ему пришлось оставить родимый кров, нищее дворянское гнездо в поместье отца на хуторе Елецкого уезда Орловской губернии, чтобы начать самостоятельно зарабатывать себе на жизнь. (Хотя Бунин по происхождению принадлежал к обедневшим мелкопоместным дворянам, он очень гордился древностью своего рода: в числе его предков были поэт В.А. Жуковский и известная поэтесса XVIII в. Анна Бунина.) Вторая — горестная, скудная и одинокая жизнь в эмиграции во Франции, где он оказался, выехав из России в 1920 г.

Что пролегло между этими двумя вехами? Невероятное количество исторических событий (три русские революции, страшнейшие войны, эмиграция) и события личной жизни (глубочайшая любовь к Варваре Пашенко, ставшей прообразом Лики в его единственном романе «Жизнь Арсеньева», за который он в 1933 г. первый из русских писателей получил Нобелевскую премию, две женитьбы, смерть маленького сына). И одиночество. Чувство, преследовавшее Бунина повсеместно и ежечасно. Одиноким ощущал он себя в юности, во время страстной любви к Варе Пашенко, одиноким ощущал себя на чужбине (об этом свидетельствует дневник, который он вел во Франции, об этом же писал в немногочисленных стихах этого времени). Но так же независимо и отчужденно держался он в литературе, отзывавшись в воспоминаниях, написанных в эмиграции, весьма нелестно обо всех своих соратниках, с которыми вместе вступил на литературный путь.

Особенно досталось от него символистам. И вообще все происходившее в литературе в начале XX в. Бунин в одном из интервью обозначил как «Вальпургиеву ночь» русской словесности. Это позволило М. Горькому отозваться о нем не слишком лицеприятно: «Прекрасный знаток русского слова, он сухой, недобрый человек. К себе до смешного бережлив, цену себе знает <...>, умеет пользоваться людьми». Однако такая характеристика не помешала Горькому высоко оценить роль Бунина в русской литературе и только сожалеть, что он свой талант, «красивый, как матовое серебро, не отточет в нож и не ткнет им, куда следует». Так писатель, исповедовавший социалистические идеалы, выражал недовольство по поводу того, что у Бунина с самого начала оказалось ослабленной социальная критика общественных язв, то, чему, по мнению Горького, была призвана служить русская литература.

Первые опыты Бунина, с которыми он выступил в начале 1890-х гг., выдержаны в традиционной манере народнической школы, для которой характерны сострадание к людям из народа, поэтика социальных контрастов. Но в его многочисленных рассказах этих лет было нечто, отличающее их от массы народнических произведений: молодой писатель обратился к теме смерти, к итоговым раздумьям о конце жизни. Это было непривычно и неожиданно. Причем не было в бунинской мысли о смерти философской умудренности или предсмертных прозрений. Скорее он пытался передать читателю обостренное чувство смерти, вызванное обостренной привязанностью к жизни. Те из его героев умирали спокойно и безмятежно, кому удалось прожить свою жизнь так, как будто они были «в батраках у жизни», т.е. бессознательно, ни о чем не рассуждая. Позже эту мысль Бунин выразил в строчке стихотворения: «Счастливы калеки и идиоты, // Прокраженный счастливее всех». Во всем этом чувствовалась толстовская интонация (надо сказать, что философию толстовства Бунин исповедовал долгие годы, даже прошел испытание опрощением, а свою признательность и восхищение обликом и творчеством писателя выразил в итоговом произведении своей жизни — философском эссе «Освобождение Толстого»).

Однако подлинное признание Бунину принес лирико-импрессионистический этюд «Антоновские яблоки», написанный в начале 1900-х гг. и вошедший в серию созданных им лирических миниатюр, отмеченных общностью тематики. С тревогой и опаской вглядывался писатель в то новое, что принес с собой XX в. Выразив свое кредо в словах: «Ищу я в этом мире сочетания прекрасного и вечного», — он вынужден был признать, что новое время способно только разрушать искомую гармонию. Так исподволь, совершенно в неожиданном ракурсе проникала в прозу Бунина социальность — через нарушение гармонии в мире, через гибель, оскудение и запустение, которые пришли на смену прочности, силе, богатству, навсегда, по его убеждению, оставшимся в ушедшем времени. Все это позволило критике

заподозрить Бунина едва ли не в крепостнических симпатиях. Но это едва ли было обоснованно, хотя действительно эстетический идеал писателя находился в прошлом.

Поэтому и отношение его к русской революции 1905—1907 гг. оказалось неоднозначным. С одной стороны, он отдал дань мотивам протеста, получившим распространение в литературе, вошел в объединившее демократические литературные силы издательство «Знание» (во главе этого издательства стоял Горький), в сборниках которого напечатал проникнутое революционным пафосом стихотворение «Джордано Бруно» и другие произведения, также передающие нарастание напряжения в обществе. А с другой стороны, поспешил уехать из России в путешествие по Ближнему Востоку, признавшись, что он бесконечно счастлив, что находится «за 3000 верст» от родины.

По итогам этого путешествия он создал серию очерков «Тень птицы», где впервые взглянул на происходящее с позиции «гражданина мира». Бунин констатировал единый конец всех великих цивилизаций, забвение, которое сопровождает великие начинания. Именно посетив Галилею, Палестину, Египет, он почувствовал, что отныне «обречен познать тоску всех стран и всех времен», что теперь он может обратиться к древнеримскому поэту Вергилию с признанием: «Счастлив я, что моя душа, Вергилий, не моя и не твоя».

Такая позиция помогла ему иначе взглянуть и на события, потрясавшие Россию начала XX в. На рубеже 1910-х гг. он создает дилогию «Деревня» и «Суходол», которая, по словам М. Горького, впервые заставила задуматься о России, задуматься «исторически». Проблема, поднятая в «Деревне», может быть выражена следующим образом: вина или беда русского народа в том, что он живет такой страшной, скудной, нечеловечески убогой жизнью? И судьба двух братьев Красовых, разительно непохожих друг на друга (один воплощает силу, упорство, активность, другой — лиричность, мягкость, душевную теплоту), но кончающих одинаково: бессилием, духовным опустошением, — демонстрирует трагическую предрешенность судьбы русского народа, фатально зависимого от исконных свойств своей психики. Бунин находит своеобразное определение ее особенностей — «пестрая душа». И поясняет это свойство, обращаясь к народному толкованию: «Народ сам сказал про себя — «из нас, как из древа, — и дубина и икона» — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев».

А финал повести, рисующий в соответствии с традицией русской литературы свадьбу героини (больше, правда, напоминая похороны, потому что Евдокия, по прозвищу Молодая, выходит замуж за самого гадкого и развращенного мужика деревни) вообще может быть истолкован символически: под натиском уродства гибнет Красота, кружащаяся над деревней пурга замечает жилье. Под густым слоем снега исчезает русская деревня, как под слоем песка исчезли древние

города мира. Так в прозу Бунина проникает иносказание, возникает расширительный смысл произведения, усиливается подтекст. Многозначность бунинской детали хорошо ощущается в признании одного из братьев: «Пропала жизнь, братушка. Была у меня, понимаешь, стряпуха немая, подарил я ей, дуру, платок заграничный, а она взяла, да истаскала его наизнанку... Понимаешь? От дури да от жадности — жалко налицо по будням носить, — праздника, мол, дождусь, — а пришел праздник, лохмотья одни остались ... Так вот и я ... с жизнью своей. Истинно так!» Жизнь — сношенный наизнанку, да еще до дыр, платок! Можно ли было вынести более красноречивый, но и эстетически зримый приговор всему русскому существованию!

Эти элементы повествовательной структуры отныне будут определять художественную манеру писателя, который в середине 1910-х гг. отойдет от русской тематики, изображения русского национального характера и обратится к произведениям, в которых человек оставался наедине с космической жизнью. Несомненно, особое влияние в эти годы на Бунина оказывает буддийская философия, с которой он близко познакомился, путешествуя по Индии и Цейлону. Это не было прямое воздействие или заимствование, скорее писатель ощутил близость своих философских воззрений буддийским представлениям о мире, в частности идее страдания, которое приносит любое соприкосновение с жизнью, неумность человеческих желаний, жадность ко всем проявлениям бытия. Об этом написаны его рассказы «Братья», «Соотечественник», «Сны Чанга», отголоски ее слышатся в «Господине из Сан-Франциско», «буддийский» ответ падет на портрет Л. Толстого в уже упоминавшемся бунинском произведении. Писатель в духе буддийской философии предлагает выход в нирвану, призывает к отрешению от благ к жизни, к возвращению к универсальному бытию, для которого индивидуальное существование человека — лишь краткий миг в бесконечности космической жизни.

Но этот краткий миг бывает и есть бесконечно ценен и привлекателен, и не в силах человек отказаться от соблазна. Так возникает совершенно иной мотив в бунинских произведениях — мотив любви. Любовь, описанная им в рассказах «Легкое дыхание», «Сын», «Грамматика любви», — сокрушительна, трагична, неумолима, она действует как античный фатум, но она же дарует человеку выход за пределы индивидуального существования, в ней — претворение космической гармонии в сиюминутном проявлении. В сознании Бунина как бы борются две правды — «что жизнь несказанно прекрасна» и что она «мыслима лишь для сумасшедших». Но побеждает «Третья правда» — где страдание и счастье воедино сливаются в самоценности каждого явления.

Такой подход к окружающему миру рождал бунинский объективизм, который странным образом выглядел на фоне русской литературы, которая всегда была пристрастна и в которой всегда с достаточной отчетливостью выражалась авторская позиция. Поэтому Бунина

упрекали в аморализме, холодности, но это было явление, которое один западный критик определил очень точно: «Он, как металл, режет и обжигает своим холодом».

Постепенно лирическое начало, которое долгое время было определяющим в бунинском повествовании, отходит на задний план, а на первый выступает четкий сюжет, густота и обилие красок, полнота и объемность создаваемой картины. Перевешивает то, что еще на раннем этапе подметил у писателя Чехов, сказавший, что ему произведения Бунина напоминают «сгущенный бульон» (любопытно, что, на взгляд Бунина, сам Чехов писал слишком «жидко»).

Эта густота материала особенно бросается в глаза при знакомстве с кровоточащим, обнаженно-публицистическим дневником Бунина — «Окаянные дни», который он опубликовал уже вдали от родины. Бунин не принял революцию 1917 г., и его заметки о разгуле красного террора обличают в нем отнюдь не бесстрастного летописца эпохи.

Бунин относится к тем редким представителям русской эмиграции, чей талант со временем в отрыве от родины не потускнел, не иссяк. Им в 1920—1930 гг. созданы такие шедевры, как повесть «Митина любовь», роман «Жизнь Арсеньева», раскрывающий этапы созревания души творческого человека, вернее, этапы формирования творческого отношения к жизни в целом. В литературоведении его жанр получил следующее определение: «феноменологический роман», т.е. такой, где речь идет об отношении автора к жизни как к стихийному потоку (феномену), где важны случайность и непреднамеренность происходящего, где есть попытка возвращения к утраченному и сокрытому смыслу бытия.

Писатель скончался 8 ноября 1953 г. с портретом рано умершего сына Николеньки в руках, как бы желая осязая никогда для него не прекращавшуюся связь времен. За несколько лет до смерти он о своем творчестве, вспоминая слова героя одного из своих рассказов, заметил: «...Бог всякому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю. Зачем, почему? Мы этого не знаем. Но мы должны знать, что все в этом непостижном для нас мире должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое Божье намерение, направленное к тому, чтобы все в этом мире «было хорошо», и что усердное исполнение этого Божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а посему и радость, и гордость. И Бернар (моряк, герой рассказа. — М.М.) знал и чувствовал это. Он всю жизнь усердно, достойно, верно исполнял скромный долг, возложенный на него Богом, служил ему не за страх, а за совесть. И как же ему было не сказать того, что он сказал в свою последнюю минуту? «Ныне отпускаеши, владыко, раба Твоего, и вот я осмеливаюсь сказать Тебе и людям: думаю, что я был хороший моряк». Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе в свои последние дни нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

Анализ литературных произведений

«ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО»: судьбы мира и цивилизации

Наверное, первое, что бросается в глаза при чтении этого произведения Бунина, — библейские и мифологические ассоциации. Почему именно «из Сан-Франциско»? Разве мало в Америке городов, где мог родиться и прожить свою жизнь господин пятидесяти восьми лет, отправившийся с семьей путешествовать по Европе, а до этого работавший «не покладая рук» (в этом определении у Бунина проскальзывает еле заметная ирония: что это был за «труд», хорошо знали китайцы, «которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами»; другой автор написал бы не о работе, а об «эксплуатации», но Бунин — тонкий стилист — предпочитает, чтобы читатель сам догадался о характере этого «труда»!). Не потому ли, что город назван так в честь известного христианского святого Франциска Ассизского, проповедовавшего крайнюю бедность, аскетизм, отказ от любой собственности? Не становится ли таким образом очевиднее по контрасту с его бедностью неумное желание безымянного господина (следовательно, одного из многих) наслаждаться всем в жизни, причем наслаждаться агрессивно, упорно, в полной уверенности, что он имеет полное на это право? Как замечает писатель, господин из Сан-Франциско постоянно сопровождала «толпа тех, на *обязанности** которых лежало достойно принять» его. И «так было всюду...». И господин из Сан-Франциско твердо убежден, что *так должно было быть* всегда.

Только уже в самой последней редакции, незадолго до смерти, Бунин снял многозначительный эпиграф, ранее всегда открывавший этот рассказ: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий». Снял, возможно, потому, что эти слова, взятые из Апокалипсиса, новозаветной книги, пророчащей о конце света, рассказывающей о городе порока и разврата Вавилоне, показались ему слишком откровенно выражающими его отношение к описанному. Но он оставил название парохода, на котором плывет американский богач с женой и дочерью в Европу, — «Атлантида», как бы желая лишний раз напомнить читателям об обреченности существования, основным наполнением которого стала страсть к получению удовольствий. И по мере того как возникает подробное описание ежедневного распорядка дня путешествующих на этом корабле — «вставали рано, при трубных звуках, резко раздававшихся по коридорам еще в тот сумрачный час, когда так медленно и неприветливо светало над серо-зеленой водяной пустыней, тяжело волновавшейся в тумане; накинув фланелевые пижамы, пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуж-

* Здесь и далее курсив мой. — М.М.

дая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубе, дыша холодной свежестью океана, или играть в шекфльборд и другие игры для нового возбуждения аппетита, а в одиннадцать — подкрепляться бутербродами с бульоном; подкрепившись, с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака, еще более питательного и разнообразного, чем первый; следующие два часа посвящались отдыху; все палубы были заставлены тогда длинными камышовыми креслами, на которых путешественники лежали, укрывшись пледами, глядя на облачное небо и на пенистые бугры, мелькавшие за бортом, или сладко задремывая; в пятом часу их, освеженных и повеселевших, поили крепким душистым чаем с печеньями; в семь оповещали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель этого существования, венец его...» — нарастает ощущение, что перед нами описание Вальтасарова пира. Это ощущение тем более реально, что «венцом» каждого дня действительно являлся роскошный обед-пир, после которого начинались танцы, флирт и другие развлечения.

И возникает чувство, что, как и на пиру, устроенном, согласно библейскому преданию, последним вавилонским царем Вальтасаром накануне взятия города Вавилона персами, на стене таинственной рукой будут начертаны непонятные слова, таящие скрытую угрозу: «МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН». Тогда, в Вавилоне, их смог расшифровать только иудейский мудрец Данииел, который объяснил, что они содержат предсказание гибели города и раздел вавилонского царства между завоевателями. Так вскоре и случилось. У Бунина же это грозное предостережение присутствует в виде несмолкающего грохота океана, вздымающего свои громадные валы за бортом парохода, снежной вьюги, кружащейся над ним, мрака, охватывающего все пространство вокруг, воя сирены, которая поминутно «взвывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой». Так же страшны и «живое чудовище» — исполинский вал в чреве парохода, и «адские топки» его преисподней, в раскаленном зеве которых хлопочут неведомые силы, и потные грязные люди с отсветами багрового пламени на лицах. Но как пирующие в Вавилоне не видят этих грозных слов, так и обитатели судна не слышат этих одновременно стонающих и лязгающих звуков: их заглушают мелодии прекрасного оркестра и толстые стены кают. Как такое же тревожное предзнаменование, но обращенное уже не ко всем обитателям парохода, а к одному господину из Сан-Франциско, может быть воспринято «узнавание» им хозяина отеля на Капри: «точь-в-точь такого» элегантного молодого человека «с зеркально причесанной головою» видел он во сне прошедшей ночью.

►? Что вы знаете о существовании острова Атлантида? Какие известные вам мифы и легенды использовали писатели в своих произведениях? С какой целью, на ваш взгляд, прибегают они к этому приему?

Удивительно, что Бунин, который всегда славился тем, что не прибегал в отличие от Чехова к повторяющейся детали, в данном случае неоднократно использует прием повторения, нагнетания одних и тех же действий, ситуаций, деталей. Он не удовлетворяется тем, что подробно рассказал о распорядке дня на пароходе. С тем же тщанием писатель перечисляет все, что делают путешественники, прибыв в Неаполь. Это опять первый и второй завтраки, посещение музеев и старинных церквей, обязательный подъем на гору, пятичасовой чай в отеле, обильный обед вечером... Здесь так же все рассчитано и запрограммировано, как и в жизни господина из Сан-Франциско, который уже вперед на два года знает, где и что ему предстоит. На юге Италии он будет наслаждаться любовью молоденьких неаполитанок, в Ницце любоваться карнавалом, в Монте-Карло участвовать в автомобильных и парусных гонках и играть в рулетку, во Флоренции и Риме слушать церковные мессы, а потом посетит Афины, Палестину, Египет и даже Японию.

Однако нет в этих самих по себе очень интересных и привлекательных вещах подлинной радости для людей, пользующихся ими. Бунин подчеркивает механистичность их поведения. Они не наслаждаются, а *«имели обычай»* начинать наслаждение жизнью» с того или другого занятия; у них, видимо, отсутствует аппетит, и его необходимо *«возбудить»*, они не прогуливаются по палубе, а им *«полагается бодро гулять»*, они *«должны»* взгромождаться на маленьких серых осликов, осматривая окрестности, они не выбирают музеи, а им обязательно демонстрируют чье-нибудь *«непременно знаменитое»* «Снятие с креста». Даже капитан корабля предстает не как живое существо, а как *«огромный идол»* в своем шитом золотом мундире. Так писатель делает своих знатных и богатых героев пленниками золотой клетки, в которую они сами себя заточили и в которой они беззаботно пребывают до поры до времени, не подозревая о грядущем...

Это будущее подстерегло среди них пока одного только господина из Сан-Франциско. И это будущее — была Смерть! Мелодия смерти подспудно начинает звучать с самых первых страниц произведения, постепенно становясь ведущим мотивом. Вначале смерть предельно эстетизирована, живописна: в Монте-Карло одним из любимых занятий богатых бездельников является *«стрельба в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря цвета незабудок, и тотчас стучаются белыми комочками о землю»*. (Для Бунина вообще характерна эстетизация вещей обычно неприглядных, которые должны скорее пугать, чем привлекать наблюдателя, — ну кто, кроме него, мог написать о *«чуть припудренных нежнейших розовых прыщиках возле губ и между лопаток»* у дочери господина из Сан-Франциско, сравнить белки глаз негров с *«облупленными крутыми яйцами»* или назвать молодого человека в узком фраке с длинными фалдами *«красавцем, похожим на огромную пивяку»*!). Затем намек на

смерть возникает в описании портрета наследного принца одного из азиатских государств, милого и приятного в общем человека, усы которого, однако, «сквозили, как у мертвого», а кожа на лице была «точно натянута». И сирена на корабле захлебывается в «смертной тоске», суля недоброе, и музеи холодны и «мертвенно-чисты», и океан ходит «траурными от серебряной пены горами» и гудит, как «погребальная месса».

Но еще более явственно дыхание смерти чувствуется в наружности главного героя, в портрете которого превалируют желто-черно-серебристые тона: желтоватое лицо, золотые пломбы в зубах, цвета слоновой кости череп. Кремовое шелковое белье, черные носки, брюки, смокинг довершают его облик. Да и сидит он в золотисто-жемчужном сиянии чертога обеденной залы. И кажется, что от него эти краски распространяются на природу и весь окружающий мир. Разве что добавлен еще тревожно-красный цвет. Понятно, что океан катит свои черные валы, что багровое пламя вырывается из топок корабля, естественно, что у итальянок черные волосы, что резиновые накидки извозчиков отдают чернотой, что толпа лакеев «черна», а у музыкантов могут быть красные куртки. Но почему прекрасный остров Капри тоже надвигается «своей чернотой», «просверленный красными огоньками», почему даже «смирившиеся волны» переливаются, как «черное масло», а по ним от зажегшихся фонарей на пристани текут «золотые удавы»?

Так Бунин создает представление у читателя о всеилии господина из Сан-Франциско, способном заглушить даже красоту природы! В поэме «Возмездие» Блок писал о «глухих» годах России, когда над нею злой гений Победоносцев «простер совиные крыла», погрузив страну во мрак. Не так ли и господин из Сан-Франциско простирает крылья зла над всем миром? Ведь даже солнечный Неаполь не озаряется солнцем, пока там находится американец, и остров Капри кажется каким-то призраком, «точно его никогда и не существовало на свете», когда богат приближается к нему...

►? Вспомните, в произведении каких писателей присутствует «говорящая» цветовая гамма. Какую роль в воссоздании образа Петербурга у Достоевского и Блока играет желтый цвет? Какие еще краски оказываются значимыми у этих писателей?

Все это нужно Бунину, чтобы подготовить читателя к кульминационному моменту повествования — смерти героя, о которой тот не задумывается, мысль о которой вообще не проникает в его сознание. Да и какая может быть неожиданность в этом запрограммированном мире, где торжественное одевание к ужину свержается таким образом, будто человек готовится к венцу (т.е. счастливой вершине своей жизни!), где существует бодрая подтянутость пусть и немолодого, но хорошо выбритого и еще очень элегантного человека, который так легко обгоняет запаздывающую к ужину старуху! Бунин припас только одну деталь, которая «выбивается» из ряда хорошо отрепетирован-

ных дел и движений: когда господин из Сан-Франциско одевается к ужину, не слушается его пальцев шейная запонка, никак не желает она застегиваться... Но он все-таки побеждает ее, больно кусающую «дряблую кожу в углублении под кадыком», побеждает «с сияющими от напряжения глазами», «весь сизый от сдвинувшего ему горло... тугого воротничка». И вдруг в эту минуту он произносит слова, которые никак не вяжутся с атмосферой всеобщего довольства, с восторгами, которые он приготовился получать. «О, это ужасно! — пробормотал он... и повторил с убеждением: — Это ужасно...» Что именно показалось ему **ужасным** в этом рассчитанном на удовольствия мире, господин из Сан-Франциско, не привыкший задумываться о неприятном, так и не попытался понять. Однако поразительно то, что до этого говоривший преимущественно по-английски или итальянски американец (русские реплики его весьма кратки и воспринимаются как «проходные») — дважды повторяет это слово по-русски... Кстати, стоит вообще отметить его отрывистую, как бы лающую речь: он не произносит более двух-трех слов кряду.

«**Ужасным**» было первое прикосновение Смерти, так и не осознанной человеком, в душе которого «уже давным-давно не осталось... каких-либо мистических чувств». Ведь, как пишет Бунин, напряженный ритм его жизни не оставлял «времени для чувств и размышлений». Впрочем, некоторые чувства, вернее, ощущения все же у него были, правда простейшие, если не сказать низменные... Писатель неоднократно указывает, что оживлялся господин из Сан-Франциско только при упоминании об исполнительнице тарантеллы (его вопрос, заданный «ничего не выражающим голосом», о ее партнере: не муж ли он — как раз и выдает скрываемое волнение), только воображая, как она, «смутлая, с наигранными глазами, похожая на мулатку, в цветистом наряде <...> пляшет», только предвкушая «любовь молоденьких неаполитанок, пусть и не совсем бескорыстную», только любясь «живыми картинами» в притонах или так откровенно заглядываясь на знаменитую красавицу-блондинку, что его дочери стало неловко. Отчаяние же он чувствует лишь тогда, когда начинает подозревать, что жизнь вырывается из-под его контроля: он приехал в Италию **наслаждаться**, а здесь туман, дожди и ужасающая качка... Зато ему дано с наслаждением мечтать о ложке супа и глотке вина.

И за это, а также и за всю прожитую жизнь, в которой были и самоуверенная деловитость, и жестокая эксплуатация других людей, и бесконечное накопление богатств, и убежденность, что все вокруг призваны «служить» ему, «предупреждать» его малейшие желания, «тащить» его вещи, за отсутствие какого-либо живого начала, казнит его Бунин. И казнит жестоко, можно сказать, беспощадно.

Смерть господина из Сан-Франциско потрясает своей неприглядностью, отталкивающим физиологизмом. Теперь писатель в полной мере использует эстетическую категорию «безобразного», чтобы в нашей

памяти навсегда запечатлелась следующая отвратительная картина: «шея его напряглась, глаза выпучились, пенсне слетело с носа... Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел; нижняя челюсть его отпала <...>, голова завалилась на плечо и замоталась, <...> — и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно *борясь с кем-то*». Но это был не конец: «...он еще бился. Он настойчиво боролся со смертью, ни за что не хотел поддаться ей, так неожиданно и грубо навалившейся на него. Он мотал головой, хрипел, как зарезанный, закатил глаза, как пьяный...» Хриплое клокотание продолжало раздаваться из его груди и позже, когда он уже лежал на дешевой железной кровати, под грубыми шерстяными одеялами, тускло освещенный единственной лампочкой. Бунин не жалеет отталкивающих подробностей, чтобы воссоздать картину жалкой, неприглядной смерти некогда могущественного человека, которого никакое богатство не может спасти от последующего после кончины унижения. И только когда исчезает конкретный господин из Сан-Франциско, а на его месте появляется «*кто-то другой*», осененный величием смерти, писатель позволяет себе несколько деталей, подчеркивающих значимость свершившегося: «медленно <...> потекла бледность по лицу умершего, и черты его стали *утончаться, светлеть*». А позже мертвому даруется и подлинное общение с природой, которого он был лишен, в чем, будучи живым, никогда не испытывал потребности. Мы хорошо помним, к чему стремился и на что «нацеливался» в своей жизни господин из Сан-Франциско. Теперь же, в холодной и пустой комнате, «звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене».

►? Какие вы можете назвать произведения, где смерть героя описана подробно? Какое значение имеют эти «финалы» для понимания идейного замысла? Как в них выражена авторская позиция?

Но кажется, что, живописуя дальнейшие унижения, которые сопровождали посмертное земное «бытие» господина из Сан-Франциско, Бунин даже вступает в противоречие с жизненной правдой. У читателя может возникнуть вопрос: почему, например, хозяин отеля считает те деньги, которые могли дать ему жена и дочь умершего постояльца в благодарность за перенесение тела в кровать роскошного номера, пустяком? Почему он теряет остатки уважения к ним и даже позволяет себе «осадить» мадам, когда она начинает требовать причитающееся ей по праву? Почему он так торопится «распростаться» с телом, даже не давая возможности близким приобрести гроб? И вот уже по его распоряжению тело господина из Сан-Франциско помещают в длинный ящик из-под содовой английской воды, и его на рассвете, тайком, мчит вниз к пристани пьяненький извозчик, чтобы спешно погрузить на пароходик, который передаст свою ношу одному из портовых складов, после чего оно вновь окажется на «Атлантиде». А там черный просмоленный гроб запрянут глубоко в трюм, в котором он и будет находиться до возвращения домой.

Но такое положение дел действительно возможно в мире, где Смерть воспринимается как нечто постыдное, непристойное, «неприятное», нарушающее чинный порядок, как *moveton* (дурной тон, плохое воспитание — фр.), способный испортить настроение, выбить из колеи. Писатель неслучайно выбирает глагол, который в нормальном восприятии не может согласовываться со словом смерть: «**натворил**». «Не будь в читальне немца <...> — ни единая душа из гостей не узнала бы, что *натворил* он», господин из Сан-Франциско. Следовательно, смерть в восприятии этих людей — нечто такое, что следует «замять», скрыть, иначе не избежать «обиженных лиц», претензий и «испорченного вечера». Именно поэтому так спешит хозяин отеля избавиться от умершего, что в мире, к которому принадлежит господин из Сан-Франциско, искажены представления о должном и недолжном, о приличном и неприличном (*неприлично* умирать вот так, не вовремя, но *прилично* приглашать изящную пару «играть в любовь за хорошие деньги», услаждая взоры пресыщенных бездельников; *можно* упрятать тело в ящик из-под бутылок, но *нельзя*, чтобы гости нарушили свой моцион). Писатель настойчиво акцентирует то обстоятельство, что, не будь нежелательного свидетеля, вышколенные слуги «мгновенно, задними ходами, умчали бы *за ноги и голову* господина из Сан-Франциско куда подальше» и все пошло бы по заведенному порядку. А теперь хозяину приходится извиняться перед гостями за причиненные неудобства: он вынужден был отменить тарантеллу, потушить электричество. Он даже дает чудовищные с человеческой точки зрения обещания, говоря, что примет «все зависящие от него меры к устранению неприятности». (Здесь мы можем еще раз убедиться в тончайшей иронии Бунина, которому удается передать жуткое самомнение современного человека, убежденного в том, что он может что-то противопоставить неумолимой смерти, что в его силах «исправить» неизбежное.)

Писатель «наградил» своего героя такой безобразной, непросветленной смертью, чтобы еще раз подчеркнуть ужас той несправедливой жизни, которая только и могла завершиться подобным образом. И действительно, после смерти господина из Сан-Франциско мир почувствовал облегчение. Произошло чудо. Уже на следующий день «озолотилось» утреннее голубое небо, «на острове *снова* водворились мир и покой», на улицы высыпал простой люд, а городской рынок украсил своим присутствием красавец Лоренцо, который служит моделью многим живописцам и как бы символизирует собою прекрасную Италию. Все в нем разительно контрастирует с господином из Сан-Франциско, хотя он тоже, как и тот, старик! И его спокойствие (он может стоять на рынке с утра до вечера), и его бессребреничество («он принес и уже продал за бесценок двух пойманных ночью омаров»), и то, что он «беззаботный гуляка» (его безделье приобретает нравственную ценность по сравнению с суетливой готовностью американца получать удовольствия). У него «царственные повадки», в то

время как медлительность господина из Сан-Франциско кажется за-
торможенностью, и ему не надо специально одеваться и прихораши-
ваться — его лохмотья живописны, а красный шерстяной берет как
всегда лихо спущен на ухо.

Но в еще большей степени подтверждает опустившуюся на мир
благодать мирное шествие с горных высот двух абруцких горцев. Бу-
нин специально замедляет темп повествования, чтобы читатель мог
вместе с ними открыть панораму Италии и насладиться ею — «целая
страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и
каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та
сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары
над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жар-
ко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще
по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор <...>». Важна и остановка в пути, которую делают эти люди: перед озарен-
ной солнцем, в венце, золотисто-ржавом от непогоды, белоснежной
статуей Мадонны. Ей, «непорочной заступнице всех страждущих», воз-
носят они «смирненно-радостные хвалы». Но и солнцу. И утру. Бунин
делает этих персонажей полухристианами-полуязычниками, детьми
природы, чистыми и наивными... И эта остановка, превращающая
обычный спуск с горы в длительное путешествие, делает его и ос-
мысленным (опять-таки в отличие от бессмысленного накопления
впечатлений, которым должно было увенчаться путешествие господа-
дина из Сан-Франциско).

Бунин открыто воплощает свой эстетический идеал в простых
людях. Уже до этого апофеоза естественной, целомудренной, религи-
озной жизни, которая возникает незадолго до финала рассказа,
проглядывало его восхищение естественностью и незамутненностью их
существования. Во-первых, почти все они удостоились чести быть по-
именованными. В отличие от безымянного «господина», его жены, «мис-
сис», его дочери, «мисс», а также бесстрастного хозяина отеля на Капри
и капитана корабля — у слуг, танцовщиков есть имена! *Кармелла* и
Джузеппе великолепно танцуют тарантеллу, *Луиджи* хлестко передраз-
нивает английскую речь умершего, а старик *Лоренцо* позволяет любо-
ваться собою заезжим иностранцам. Но важно также и то, что смерть
уравняла чванного господина из Сан-Франциско с простыми смерт-
ными: в трюме корабля он находится рядом с адскими машинами,
обслуживаемыми «облитыми едким, грязным потом» голыми людьми!

Но Бунин не столь однозначен, чтобы ограничиться прямым про-
тивопоставлением ужасов капиталистической цивилизации естествен-
ной скромности незатейливой жизни. Кажется, что со смертью господа-
дина из Сан-Франциско исчезло социальное зло, но осталось зло кос-
мическое, неистребимое, то, существование которого потому вечно,
что за ним зорко следит Дьявол. Бунин, обычно не склонный прибе-
гать к символам и аллегориям (исключение составляют его рассказы,

созданные на рубеже XIX и XX вв., — «Перевал», «Туман», «Велга», «Надежда», где возникали романтические символы веры в будущее, преодоления, упорства и т.п.), здесь взгромоздил на скалы Гибралтара самого Дьявола, не спускающего глаз с уходящего в ночь корабля, и как бы мимоходом вспомнил о жившем на Капри две тысячи лет тому назад человеку, «несказанно мерзком в удовлетворении своей похоти и почему-то имевшем власть над миллионами людей, наделавшем над ними жестокостей сверх всякой меры».

►! Обратите внимание на возникающую параллель между безымянным господином из Сан-Франциско, от памяти о котором поспешили сразу же избавиться, и знаменитым императором Тиберием — в рассказе у Бунина он назван Тиверием, — которого «человечество навеки (! — М.М.) запомнило», причем так основательно, что доньине «многие со всего света съезжаются смотреть на остатки того каменного дома, где он жил...».

По Бунину, социальное зло может быть временно устранено — кто был «все́м», стал «ниче́м», то, что было «наверху», оказалось «внизу», но космическое зло, воплощаемое в силах природы, исторических реалиях, неустранимо. И залогом этого зла служит мрак, необозримый океан, бешеная вьюга, сквозь которые тяжело проходит стойкий и величавый корабль, на котором по-прежнему сохраняется социальная иерархия: внизу жерла адских топков и прикованные к ним рабы, вверху — нарядные пышные залы, бесконечно длящийся бал, многоязычная толпа, блаженство томных мелодий...

Но Бунин не рисует этот мир социально двумерным, для него в нем существуют не только эксплуататоры и эксплуатируемые. Писатель создает не социально-обличительное произведение, а философскую притчу, и поэтому он вносит в традиционную иерархию маленькую поправку. Выше всех, над роскошными каютами и залами, обитает «грузный водитель корабля», капитан, он «восседает» надо всем кораблем в «уютных и слабо освещенных покоях». И он единственный, кто доподлинно знает о происходящем, — о нанятой за деньги паре влюбленных, о мрачном грузе, который находится на дне корабля. Он единственный, кто слышит «тяжкие завывания сирены, удушаемой бурей» (для всех остальных она, как мы помним, не слышна за звуками оркестра), и его это тревожит. Но он успокаивает себя, возлагая надежды на технику, на достижения цивилизации так же, как верят в него плывущие на пароходе люди, убежденные в том, что он имеет «власть» над океаном. Ведь корабль «громаден», «стойек, тверд, величав и страшен», он построен Новым Человеком (примечательны эти заглавные буквы, используемые Буниным для обозначения и человека и Дьявола!), а за стеною капитанской каюты находится радиорубка, где телеграфист принимает любые сигналы из любых частей света. Дабы подтвердить «всеси́лие» «бледнолицего телеграфиста» Бунин создает подобие нимба вокруг его головы: металлический обруч. А чтобы дополнить впечатление — наполняет комнату «таин-

ственным гулом, трепетом и сухим треском синих огней, разрывающихся вокруг...». Но перед нами лжесвятой, так же как капитан — никакой не командир, не водитель, не бог, а всего-навсего «языческий идол», которому привыкли поклоняться. И их всеислие ложно, как лжива вся цивилизация, прикрывающая собственную слабость внешними атрибутами бесстрашия и силы, настойчиво отгоняющая от себя мысли о конце. Оно так же ложно, как весь этот мишурный блеск роскоши и богатства, которые не способны спасти человека ни от смерти, ни от мрачных глубин океана, ни от вселенской тоски, симптомом которой можно считать то, что и великолепно демонстрирующей безграничное счастье очаровательной паре «давно наскучило <...> притворно мучиться своей блаженной мукой». Грозный зев преисподней, в которой клокочут «страшные в своей сосредоточенности силы», открыт и поджидает своих жертв. Какие силы имел в виду Бунин? Возможно, это и гнев поработенных — не случайно Бунин акцентировал презрение, с каким господин из Сан-Франциско воспринимает *подлинных* людей Италии: «жадные, воняющие чесноком людишки», живущие в «жалких, насквозь проплесневелых каменных домишках, наклепленных друг на друга у самой воды, возле лодок, возле каких-то тряпок, жестянок и коричневых сетей». Но, несомненно, это и готовая выйти из подчинения техника, только создающая иллюзию безопасности. Недаром капитан вынужден себя *успокаивать* близостью каюты телеграфиста, которая на самом деле только выглядит «как бы бронированной».

Может быть, единственное (помимо целомудрия естественного мира природы и людей, близких к ней), что может противостоять гордыне Нового Человека со *старым сердцем*, является молодость. Ведь единственным живым человеком среди марионеток, населяющих корабли, отели, курорты, является дочь господина из Сан-Франциско. И пусть она тоже не имеет имени, но по совсем другой причине, чем ее отец. В этом персонаже для Бунина слилось все то, что отличает молодость от пресыщенности и утомленности, приносимых прожитыми годами. Она вся в предощущении любви, в преддверии тех счастливых встреч, когда неважно, хорош или дурен собой твой избранник, важно, что он стоит рядом с тобой и ты «слушаешь его и от волнения не понимаешь, что он <...> говорит», млея от «неизъяснимого очарования», но при этом упорно «делаешь вид, что пристально смотришь вдаль». (Бунин явно демонстрирует снисходительность по отношению к такому поведению, заявляя, что «не важно, что именно пробуждает девичью душу, — деньги ли, слава ли, знатность ли рода», — для писателя важно, что она *способна* пробудиться.) Девушка едва не падает в обморок, когда ей кажется, что она увидела понравившегося ей наследного принца одного азиатского государства, хотя доподлинно известно, что он не может находиться в этом месте. Она способна смутиться, перехватывая нескромные взгляды, какими

ее отец провожает красавиц. И невинная откровенность ее одежды явно контрастирует с лишь молодящим ее отца облачением и с богатым нарядом ее матери. Только у нее тоска сжимает сердце и ее посещает «чувство страшного одиночества», когда отец признается ей, что во сне ему привиделся человек, похожий на хозяина гостиницы. И только она горько рыдает, понимая, что отец мертв (у ее матери слезы моментально высыхают, как только она получает отпор со стороны хозяина отеля).

В эмиграции Бунин создает притчу «Молодость и старость», подводящую итог его раздумьям о жизни человека, вставшего на путь наживы и приобретательства. «Бог сотворил небо и землю... Потом Бог сотворил человека и сказал человеку: будешь ты, человек, жить тридцать лет на свете, — хорошо будешь жить, радоваться будешь, думать будешь, что все на свете для одного тебя Бог сотворил и сделал. Доволен ты этим? А человек подумал: так хорошо, а всего тридцать лет жизни! Ой, мало... Потом Бог сотворил ишака и сказал ишаку: будешь ты таскать бурдюки и вьюки, будут на тебе ездить люди и будут тебя бить по голове палкой. Ты таким сроком доволен? И ишак зарыдал, заплакал и сказал Богу: зачем мне столько? Дай мне, Бог, всего пятнадцать лет жизни. — А мне прибавь пятнадцать, сказал человек Богу, — пожалуйста, прибавь от его доли! — И так Бог и сделал, согласился. И вышло у человека сорок пять лет жизни... Потом Бог сотворил собаку и тоже дал ей тридцать лет жизни. Ты, сказал Бог собаке, будешь жить всегда злая, будешь сторожить хозяйское богатство, не верить никому чужому, брехать будешь на прохожих, не спать по ночам от беспокойства. И... собака даже завывала: ой, будет с меня и половины такой жизни! И опять стал человек просить Бога: прибавь мне и эту половину! И опять Бог ему прибавил... Ну, а потом Бог сотворил обезьяну, дал ей тоже тридцать лет жизни и сказал, что будет она жить без труда и без заботы, только очень нехороша лицом будет ...лысая, в морщинах, голые брови на лоб лезут, и все... будет стараться, чтоб на нее глядели, а все будут на нее смеяться... И она отказалась, попросила себе только половину... И человек выпросил себе и эту половину... Человек свои собственные тридцать лет прожил по-человечески — ел, пил, на войне бился, танцевал на свадьбах, любил молодых баб и девок. А пятнадцать лет ослиных работал, наживал богатство. А пятнадцать собачьих берег свое богатство, все брехал и злился, не спал ночи. А потом стал такой гадкий, старый, как та обезьяна. И все головами качали и на его старость смеялись...»

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» можно считать полнокровным полотном жизни, позднее свернутым в тугие кольца притчи «Молодость и старость». Но уже в нем по законам притчи вынесен суровый приговор человеку-ослу, человеку-собаке, человеку-обезьяне, а более всего — «Новому Человеку со старым сердцем», который установил на земле антигуманные законы, слышно осуждение всей земной цивилизации, заковавшей себя в кандалы лживой морали.

►? Что вы слышали о жанре притчи в литературе? Где истоки этого жанра? Для чего используется этот жанр, какова его смысловая нагрузка? Какие еще жанры, обладающие такой же насыщенностью, вы знаете?

Весной 1912 г. весь мир облетело сообщение о столкновении с айсбергом крупнейшего пассажирского судна «Титаник», о страшной гибели более чем полутора тысяч человек. Это событие прозвучало предостережением человечеству, упоенному научными успехами, убежденному в своих безграничных возможностях. Огромный «Титаник» на какое-то время стал символом этой мощи. Но его погружение в волны океана, самоуверенность капитана, не внявшего сигналам опасности, неспособность противостоять стихии, беспомощность команды еще раз подтвердили хрупкость и незащищенность человека перед лицом космических сил. Может быть, наиболее остро воспринял эту катастрофу И.А. Бунин, увидевший в ней итог деятельности «гордыни Нового Человека со старым сердцем», о чем он и написал в своем рассказе «Господин из Сан-Франциско» три года спустя, в 1915 г.

«СОЛНЕЧНЫЙ УДАР»: беспамятство любви и память чувства

Русская литература всегда отличалась необыкновенной целомудренностью. Любовь в представлении русского человека и русского писателя — чувство в первую очередь духовное. Притяжение душ, взаимопонимание, духовная общность, сходство интересов всегда были важнее, чем тяготение тел, стремление к физической близости. Последнее — в согласии с христианскими догмами — даже осуждалось. Над Анной Карениной Л. Толстой вершит строгий суд, что бы там ни говорили различные критики. В традициях русской литературы было и изображение женщин легкого поведения (вспомним Сонечку Мармеладову) как чистых и непорочных созданий, чья душа никак не затронута «издержками» «профессии». И уж никоим образом не могла приветствоваться и не оправдывалась кратковременная связь, спонтанное сближение, плотский порыв мужчины и женщины друг к другу. Женщина, вступившая на этот путь, воспринималась как существо или легкомысленное, или отчаявшееся. Для того чтобы оправдать Катерину Кабанову в ее поступках и увидеть в ее измене мужу порыв к свободе и протест против гнета вообще, Н.А. Добролюбову в статье «Луч света в темном царстве» пришлось привлечь и осудить всю систему общественных отношений России!

И конечно, никогда физическая близость не называлась любовью. Страсть, влечение в лучшем случае. Но не любовь.

Бунин в «Солнечном ударе» принципиально переосмысливает эту «схему». Для него чувство, внезапно возникающее между случайными попутчиками на пароходе, оказывается столь же бесценным, как и любовь. Причем именно любовь и есть это пьянящее, самозабвенное,

внезапно возникающее чувство, вызывающее ассоциацию с солнечным ударом. Писатель убежден в этом. «Скоро выйдет, — писал он своему знакомому, — <...> рассказ «Солнечный удар», где я опять, как в романе «Митина любовь», в «Деле корнета Елагина», в «Иде», — говорю о любви».

Трактовка Буниным темы любви связана с его представлением об Эросе как могучей стихийной силе — основной форме проявления космической жизни. Она трагедийна в своей основе, так как превращает человека, резко меняет течение его жизни. Многие сближает в этом отношении Бунин с Тютчевым, который тоже считал, что любовь не столько вносит гармонию в человеческое существование, сколько проявляет «хаос», таящийся в нем. Но если Тютчева все же привлекал «союз души с душой родной», выливающийся в конечном счете в роковой поединок, если в его стихах мы видим неповторимые индивидуальности, которые, изначально даже стремясь к этому, не в состоянии принести друг другу счастье, то Бунин не волнует союз душ, скорее его потрясает союз тел, рождающий в свою очередь особое понимание жизни и другого человека, чувство неистребимой памяти, которое и делает жизнь осмысленной, а в человеке проявляет его индивидуальность.

В любви герои Бунина подняты над временем, обстановкой, обстоятельствами. Что мы знаем о героях «Солнечного удара»? Ни имени, ни возраста. Только то, что *он* поручик, что у него «обычное офицерское лицо, серое от загара, с белесыми, выгоревшими от солнца усами и голубоватой белизной глаз». А *она* отдыхала в Анапе и теперь едет к мужу и трехлетней дочери, что у нее прелестный смех и одета она в легкое холстинковое платье. Ну, может быть, еще, что она проста, весела и естественна в любом своем проявлении. Героиня вообще присутствует только в самом начале произведения, сразу после проведенной в гостинице ночи покидая своего случайного спутника. Все остальное пространство повествования занимают воспоминания о ней героя, перебирание каких-то эпизодов, связанных с ее поведением, словечками, повадками (дважды Бунин упоминает, как она прислоняет руку к щеке — ладонью наружу — движение, соединившее целомудренность, стыдливость и обнаженность, открытость чувств), вернее, та нестерпимая, обжигающая память, когда с ужасом осознаешь, что с человеком, ставшим тебе почему-то невероятно дорогим и близким, ты больше не увидишься никогда, не сможешь поделиться с ним своими впечатлениями, не скажешь ему, как «мучительно и восторженно любишь» его. Отсюда берет начало цепь бесконечных и бесцельных блужданий поручика по городу, когда он посещает начинающий пустеть летний базар, и собор, где уже идет вечерняя служба, и запущенный садик на берегу реки, серия бессмысленных, ничем не объяснимых действий, совершаемых абсолютно машинально, только чтобы заполнить неожиданно образовавшуюся пустоту. Ест ли

он ботвинью со льдом, пьет ли, закусывая малосольными огурцами, рюмка за рюмкой водку, спит ли, забывшись тяжелым сном, сорит ли деньгами, давая внушительные суммы на чай лакеям, всюду его преследует ужас, отчаяние от одной мысли, что она потеряна для него «навсегда, навеки». И как сменяется ликующий солнечный день глубокой темнотой синей летней ночи, так ничего не остается в поручике от того быстрого, энергичного человека, каким он был еще утром. Ведь «затеявая вчера это, как он думал, только забавное знакомство», мог ли он предположить, что все кончится «неразрешимой мукой», пониманием своего бессилия и невозможности что-либо сделать, исправить, объяснить.

Можно сказать, что весь рассказ «Солнечный удар», выросший, как признавался сам писатель, из одного мысленного «представления о выходе на палубу <...> из света в мрак летней ночи на Волге», посвящен описанию этого погружения во тьму, которое переживает поручик, потерявший свою случайную возлюбленную. Это погружение во мрак, почти «умопомрачение», происходит на фоне нестерпимо душного солнечного дня, наполняющего все вокруг пронизывающим зноем. Обжигающими ощущениями буквально пропитаны все описания. Номер, где проводят ночь случайные попутчики, «горячо накален за день солнцем». И следующий день начинается с «солнечного, жаркого утра». И позже «все вокруг было залито жарким, пламенным <...> солнцем». И даже к вечеру в комнатах распространяется жар от нагретых железных крыш, ветер поднимает белую густую пыль, огромная река блестит под солнцем, даль воды и неба ослепительно сияет. А после вынужденных скитаний по городу погоны и пуговицы кителя поручика «так нажгло, что к ним нельзя было прикоснуться. Околыш картуза был внутри мокрый от пота, лицо пылало...».

Солнечность, слепящая белизна этих страниц должны напоминать читателям о настигшем героев рассказа «солнечном ударе». Это одновременно и безмерное, острейшее счастье, но это все же удар, хотя и «солнечный», то есть болезненное, сумеречное состояние, потеря рассудка. Поэтому если вначале эпитет «солнечный» соседствует с эпитетом «счастливый», то потом на страницах рассказа возникнет «радостное, но здесь как будто бесцельное солнце».

Бунин очень осторожно раскрывает неоднозначный смысл своего произведения. Он не дает участникам кратковременного романа сразу понять, что с ними произошло. Первой слова о каком-то «затмении», «солнечном ударе» произносит героиня. Позже поручик в недоумении повторит их: «В самом деле, точно какой-то «солнечный удар». Но она еще говорит об этом не задумываясь, больше обеспокоенная тем, чтобы сразу прекратить отношения, так как ей может быть «неприятно» их продолжение: если поручик поедет опять вместе с ней дальше, «все будет испорчено». При этом героиня неоднократно повторяет, что подобного с ней никогда не происходило, что случившееся — для

нее самой непонятно, непостижимо, уникально. Но герой как бы мимо ушей пропускает ее слова (потом он, правда, со слезами на глазах, может быть, только для того, чтобы воскресить ее интонацию, повторит их). Он, как пишет Бунин, *легко* соглашается с нею, *легко* довозит ее до пристани, *легко и беззаботно* возвращается в номер, где только что они были вдвоем.

►? Как следует понимать заглавие рассказа? Какой смысл вкладывает писатель в эпитет «солнечный»? Как варьируется этот смысл на протяжении повествования?

А вот теперь-то и начинается главное действие, потому что вся история сближения этих двоих людей была только экспозицией, только подготовкой к тому потрясению, которое свершилось в душе героя и в которое он сразу не может поверить. Сначала речь идет о странном ощущении пустоты комнаты, которое его поразило, когда он вернулся. Бунин смело сталкивает в предложениях антонимы, чтобы заострить это впечатление: «Номер без нее **показался** каким-то совсем другим, чем **был** при ней. Он был еще **полон** ею — и **пуст**. <...> Еще пахло ее хорошим английским одеколоном, **еще** стояла на подносе ее недопитая чашка, а ее **уже** не было». И в дальнейшем этот контраст — присутствия человека в душе, в памяти и его реального отсутствия в окружающем пространстве — будет усиливаться с каждым мгновением. Нарастает в душе поручика ощущение *дикости, неестественности, неправдоподобности* произошедшего, нестерпимость боли от потери. Боли такой, что от нее надо во что бы то ни стало *спасаться*. Но спасения нет ни в чем. И каждое действие только приближает к мысли, что ему не «избавиться от этой внезапной, неожиданной любви» никаким способом, что вечно будут преследовать его воспоминания о пережитом, «о запахе ее загара и холстинкового платья», о «живом, простом и веселом звуке ее голоса».

Когда-то Ф.Тютчев умолял:

О, Господи, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассеяй:
Ты взял ее, но муку воспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней.

Героям Бунина не надо заклинять: «мука воспоминанья» всегда при них. Писатель великолепно рисует то страшное чувство одиночества, отторжения от других людей, какое испытал поручик, пронзенный любовью. Достоевский считал, что такое чувство может испытывать человек, совершивший страшное преступление. Таков его Раскольников. Но какое преступление совершил поручик? Только то, что он оказался поражен «слишком большой любовью, слишком большим счастьем»? Однако именно это сразу же выделило его из массы обыкновенных людей, живущих обыденной, ничем не примечательной жизнью. Бунин специально выхватывает из этой массы отдельные человеческие фигуры, чтобы прояснить эту мысль. Вот у подъезда гости-

ницы остановился извозчик и *просто, бесечно, равнодушно, спокойно*, сидя на козлах, курит сигарку, а другой извозчик, отвозящий поручика на пристань, *весело* говорит что-то. Вот бабы и мужики на базаре энергично зазывают покупателей, нахваливая свой товар, а с фотографий смотрят на поручика довольные новобрачные, хорошенькая девица в заломленном картузе и какой-то военный с великолепными бакенбардами, в украшенном орденами мундире. И в соборе церковный хор поет «громко, весело, решительно».

Конечно, веселье, беззаботность и счастье окружающих увидены глазами героя, и, наверное, это не совсем соответствует истинному положению вещей. Но в том-то и дело, что огненные он видит мир именно таким, проникаясь к людям, не «ударенным» любовью, «мучительной завистью», — ведь они действительно не испытывают той нестерпимой муки, того неимоверного страдания, которое не дает ему ни минуты покоя. Отсюда его резкие, какие-то конвульсивные движения, жесты, порывистые действия: *«быстро встал»*, *«торопливо пошел»*, *«в ужасе остановился»*, *«стал напряженно смотреть»*. Писатель особое внимание уделяет именно жестам персонажа, его мимике, его взглядам (так в поле его зрения неоднократно попадает небранная постель, возможно, еще хранящее тепло их тел). Важны также его впечатления от бытия, ощущения, произнесенные вслух самые элементарные, но потому и ударные фразы. Только изредка получает читатель возможность узнать о его мыслях. Так выстраивается бунинский психологический анализ — одновременно и тайный, и явный, какой-то «сверхнаглядный».

►? Объясните, как Бунин рисует внутренний мир человека. Можно ли говорить о характерах героев в творчестве писателя на примере данного рассказа? С кем из русских писателей XIX в. вы можете сопоставить используемые им приемы психологического анализа?

Кульминацией рассказа можно считать фразу: «Все было хорошо, во всем было безмерное счастье, великая радость; даже в этом зное и во всех базарных запахах, во всем этом незнакомом городишке и в этой старой уездной гостинице была она, эта радость, а вместе с тем сердце просто разрывалось на части». Известно даже, что в одной из редакций рассказа было сказано, что у поручика «зрела упорная мысль о самоубийстве». Так прочерчивается водораздел между прошлым и настоящим. Отныне существует он, «глубоко несчастный», и некие они, другие, счастливые и довольные. И Бунин согласен с тем, что «дико, страшно все будничное, обычное» сердцу, которое посетила великая любовь — то «новое... странное, непонятное чувство», которое этот ничем не примечательный человек «даже предположить в себе не мог». И свою избранницу герой мысленно обрекает в дальнейшем на «одинокую жизнь», хотя прекрасно знает, что у нее есть муж и дочь. Но муж и дочь присутствуют в измерении «обычной жизни», как в «обычной жизни» остались и его простые, незатейливые радос-

ти. Поэтому для него после расставания весь мир вокруг превращается в пустыню (недаром в одной из фраз рассказа — совсем по другому поводу — упоминается Сахара). «Улица была совершенно *пуста*. Дома были все одинаковые, белые, двухэтажные, купеческие <...> , и казалось, что в них *нет ни души*». В номере веет зноем «светоносного (здесь, бесцветного, ослепляющего! — М.М.) и совершенно теперь *опустевшего, безмолвного... мира*». Этот «безмолвный волжский мир» приходит на смену «безмерному волжскому простору», в котором растворилась, навеки исчезла она, любимая, единственная. Этот мотив исчезновения и одновременно присутствия в мире человеческого существа, живущего в людской памяти, очень напоминает интонацию бунинского рассказа «Легкое дыхание» о сумбурной и несправедливой жизни юной гимназистки Оли Мещерской, обладавшей этим самым необъяснимым «легким дыханием» и погибшей от руки своего любовника. Он заканчивается такими строчками: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

В полном соответствии с контрастом единичного существования человека-песчинки (такое определение напрашивается само собой!) и беспредельного мира возникает столь значимое для концепции жизни Бунина столкновение времен: теперешнего, настоящего, даже сиюминутного времени и вечности, в которую перерастает ВРЕМЯ БЕЗ НЕЕ. Хочешь написать: «Отныне вся моя жизнь навеки, до гроба ваша...», но не можешь ей отослать телеграмму, так как неизвестны имя и фамилия; готов хоть завтра умереть, чтобы сегодня провести вместе день и доказать свою любовь, но ее невозможно вернуть... Сначала поручику кажется невыносимым прожить *без нее* лишь *бесконечный*, но единичный *день* в забытом Богом пыльном городишке. Потом этот день обернется знанием «ненужности *всей дальнейшей жизни без нее*». Слово *никогда* начинает звучать рефреном: «он уже *никогда* не увидит ее», «*никогда* уже не скажет» ей, что за чувство поселилось в нем.

► ? Как реализуется в рассказе концепция времени, созданная писателем?
• Какими художественными приемами добывается Бунин совмещения временного и вечного?

Рассказ имеет по сути кольцевую композицию. В самом его начале слышен удар о причал приставшего парохода и в конце слышны те же самые звуки. Между ними пролегли сутки. Одни сутки. Но они в представлении героя и автора отделены друг от друга по меньшей мере десятью годами (эта цифра дважды повторяется в рассказе — после всего случившегося, после осознания своей потери поручик чувствует себя «постаревшим на десять лет»!), а на самом деле вечностью. Теперь едет на пароходе уже другой человек, постигнувший какие-то самые важные вещи на земле, приобшившийся к ее тайнам.

► ? Приведите примеры кольцевой композиции произведений. Чего достигает писатель в каждом конкретном случае? Можно ли говорить об абсолютной идентичности «начал и концов»?

Поразительно в этом рассказе Бунина ощущение вешности, материальности происходящего. Действительно, может создаться впечатление, что такой рассказ мог написать человек, только реально переживший нечто подобное, запомнивший и одинокую шпильку, забытую возлюбленной на ночном столике, и сладость первого поцелуя, от которого перехватило дыхание. (Ведь единственные слова, которые «от себя» произносит автор рассказа, — это слова о том, что герои «много лет вспоминали потом эту минуту: никогда ничего подобного не испытал за всю жизнь ни тот, ни другой». Сами же герои, которым не суждено более увидеть друг друга, не могут знать, что будет происходить с ними в той «жизни», которая возникнет за пределами повествования, что они будут чувствовать впоследствии. Об этом дано знать только автору.) Однако Бунин резко возражал против отождествления себя с персонажами своих произведений. «Никогда моих собственных романов я не рассказывал ...и «Митина любовь», и «Солнечный удар» — все это плоды воображения», — утверждал он. Вероятнее всего, в Приморских Альпах, в 1925 г., когда писался этот рассказ, мерещились ему сияющая Волга, ее желтые отмели, встречные плоты и розовый пароход, плывущий по реке. Все то, что уже не суждено было ему увидеть вовеки!

В сугубо «плотной», материальной манере повествования (недаром кто-то из критиков назвал выходящее из-под пера писателя «парчовой прозой») выразилось именно мировоззрение Бунина, жаждущего через память, через прикосновение к предмету, через оставленный кем-то след (когда-то, посетив Ближний Восток, он радовался, что увидел в каком-то подземелье «живой и четкий след ступни», оставленный пять тысяч лет назад) противостоять разрушительному действию времени, одержать победу над забвением, а значит, и над смертью. Именно память, в представлении писателя, делает человека подобным Богу. Бунин с гордостью произносил: «Я человек: как Бог, я обречен // Познать тоску всех стран и всех времен». Так и человек, узнавший любовь, в художественном мире Бунина может считать себя божеством, которому открываются новые, неизвестные чувства — доброта, душевная щедрость, благородство. Писатель говорит о таинственности токов, что пробегают между людьми, связывая их в нерасторжимое целое, но при этом настойчиво напоминает о непредсказуемости результатов наших поступков, о том «хаосе», который скрывается под благопристойным существованием, о трепетной осторожности, которую требует хрупкая органика человеческой жизни.

«ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»: горькая дума о России

Конечно, в первую очередь, — это рассказ о любви. Той юной, страстной любви, когда сладостно-мучителен каждый момент встречи с возлюбленной (рассказ ведется от лица героя, молодого, богатого

человека, — и эта деталь окажется очень важной в понимании смысла произведения), когда невозможно без невероятного умиления, не отрываясь, смотреть на следы-звездочки, оставляемые *ее* каблуками на снегу, когда неполная близость, кажется, готова свести с ума и весь ты пронизан тем «восторженным отчаянием», от которого разрывается сердце!

Бунин придавал особую значимость этой теме и способности писателя описывать самые яркие, самые откровенные моменты любви. Именно остро-сладостным мгновениям сближения мужчины и женщины он посвятил цикл «Темные аллеи», писавшийся в течение 10 лет — с середины 1930-х до середины 1940-х гг. — и состоящий (почти беспрецедентный случай в истории литературы!) из 38 новелл, рассказывающих *только о любви, только о встречах, только о расставаниях*, куда и входит «Чистый понедельник». В этом смысле рассказ «Солнечный удар» может быть рассмотрен как прелюдия этого цикла. И как своеобразное требование-кредо писателя можно расценить его слова в одном из рассказов цикла: «Сочинитель имеет такое же полное право быть смелым в своих словесных изображениях любви и лиц *ее*, каковое во все времена предоставлено было в этом случае живописцам и ваятелям: только подлые души видят подлое даже в прекрасном или ужасном»¹. Следует особо отметить последние слова: *прекрасное и ужасное*. Они у Бунина всегда рядом, нераздельны, определяют самое существо жизни. Поэтому и в «Чистом понедельнике» героиню тоже будут приводить в какого-то рода эстетическое оцепенение «*красота и ужас*», сопровождающие смерть, уход в мир иной, весь ритуал похорон!

Однако вышеприведенное бунинское заявление не помешало многим критикам и литературоведам увидеть в откровенных рассказах «Темных аллей» влияние западной литературы: ведь действительно *так* в русской классической литературе сцен любви не изображали ранее никогда (известно, что Л.Н. Толстой предпочел заполнить целую строку точками, а не раскрывать тайну близости Анны Карениной и Вронского). Для Бунина же нет в любви (повторим, в любви!) недостойного, нечистого. «Любовь, — как писал один из его современников, — всегда представлялась ему едва ли не самым значительным и загадочным, что есть на свете... Всякая любовь — великое счастье...»².

И рассказ «Чистый понедельник» повествует о такой загадочной, великой, счастливо-несчастливой любви.

И все же этот рассказ, хотя и имеет все признаки произведения любовной тематики и его кульминацией является ночь, вместе проведенная возлюбленными (однако важно, что это ночь кануна важнейшего православного праздника — Чистый понедельник наступает после Прощеного воскресенья и является первым днем Великого поста), не об этом или, вернее, не только об этом... Уже в самом начале рассказа

¹ Бунин И.А. Генрих//Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 7. С. 135.

² Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 116.

прямо говорится, что перед нами будет разворачиваться «**странная любовь**» (вспомним, что о «**странном приключении**» говорит и герой «**Солнечного удара**») между ослепительным красавцем, во внешности которого есть даже нечто «сицилианское» (однако он родом всего-навсего из Пензы) и «**Шамаханской царицей**» (так называют героиню окружающие), чей портрет дается в подробнейших деталях: в красоте девушки было что-то «индийское, персидское» (хотя и ее происхождение весьма прозаично: отец — купец знатного рода из Твери, бабушка — из Астрахани). У нее «смугло-янтарное» лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех брови, черные, как **бархатный уголь** (поразительный оксюморон Бунина!), глаза», пленительные «**бархатисто-пунцовые**» губы, оттененные темным пушком. Так же подробно описывается ее любимый вечерний наряд: гранатовое **бархатное** платье, *такие же* туфли с золотыми пряжками. (Несколько неожиданным в богатейшей палитре бунинских эпитетов становится настойчи-вое повторение эпитета «бархатный», который, очевидно, должен оттенить удивительную мягкость героини. Но не забудем и об «угле», который, несомненно, ассоциируется с твердостью.) Таким образом, бунинские герои намеренно уподоблены друг другу — в смысле красоты, молодости, обаяния, явной неординарности внешности.

►? Попробуйте объяснить, почему столько внимания уделяется описанию внешности героини и героя в «**Чистом понедельник**» в противовес лаконичности сведений о персонажах в «**Солнечном ударе**». Ведь они в обоих рассказах совершенно сознательно сделаны автором безымянными, следовательно, чувства, переживаемые ими, должны предстать как достаточно типические, способные переживаться многими людьми.

Однако далее Бунин осторожно, но весьма последовательно «прописывает» различия между «сицилианцем» и «Шамаханской царицей», которые окажутся принципиальными и в конечном счете приведут к драматической развязке — вечной разлуке. И здесь заключается различие между концепцией любви, явленной в «Солнечном ударе», и любовью героев «Чистого понедельника».

«Солнечный удар», по Бунину, — одно из проявлений космической живой жизни, к которой сумели приобщиться мужчина и женщина на мгновение. Но она может быть явлена человеку и в моменты постижения высочайших произведений искусства, и через память, размывающую временные преграды, и при соприкосновении и растворении в природе, когда ощущаешь себя малой частицей ее. Отсутствие будущего у поручика и женщины в холстинковом платье объяснялось несовместимостью остроты переживаний, вызванных «солнечным» любовным ударом, с обыденной жизнью, которой живут миллионы людей и которая начнется вскоре и у самих героев.

В «Чистом понедельнике» — иное. Героям ничего не мешает, они живут настолько обеспеченной жизнью, что понятие «будни» не слиш-

ком применимо к их времяпрепровождению. Каково же оно? Бунин неслучайно буквально по крупницам воссоздает насыщенную картину интеллектуальной и культурной жизни России 1911–1912 гг. (Для этого рассказа вообще очень существенна привязанность событий к определенному времени. Обычно Бунин предпочитал большую временную абстрактность.) Здесь же, как принято говорить, на одном пяточке, сосредоточены все события, которые на протяжении первых полутора десятилетий XX в. будоражили умы российской интеллигенции. Это новые постановки и «капустники» Художественного театра, лекции Андрея Белого, читаемые им в такой оригинальной манере, что об этом говорили все, стилизация исторических событий XVI в. — процессов над ведьмами — в романе В. Брюсова «Огненный ангел», модные писатели венской школы «модерн» — А. Шницлер и Г. Гофмансталь, произведения польских декадентов — К. Тетмайера и С. Пшибышевского, рассказы привлечшего всеобщее внимание Л. Андреева, концерты Шляпина... Литературоведы даже находят исторические «сбои» в изображенной Буниным картине жизни предвоенной Москвы, указывая, что многие из приведенных им событий не могли происходить в одно и то же время. Однако создается впечатление, что Бунин сознательно «спрессовывает» время, добываясь его предельной плотности, вещественности, осязаемости.

►? Как вы могли бы объяснить эти исторические неточности? Может быть, дело в том, что Бунину изменила память — рассказ написан в 1944 г., т.е. спустя 30 лет после описываемых событий? Что говорят вам упоминаемые в рассказе имена Л. Супержицкого, В. Качалова, С. Станиславского, И. Москвина? Могли бы вы назвать спектакли, в которых они участвовали как режиссеры или актеры? Кто такой А. Эртель, могилу которого в Новодевичьем монастыре посетили герои? Чем знаменит ресторан «Яр»? Почему на портрете в комнате героини Л. Толстой изображен босым?

Итак, каждый день и вечер заполнен у героев чем-то интересным. Они посещают театры, рестораны. Они не должны обременять себя трудом или учебой (известно, правда, что героиня учится на каких-то курсах, но зачем она их посещает, она толком ответить не может). Они свободны, молоды. Очень хочется добавить — и счастливы. Но это слово может быть применено только к герою, хотя и он отдает себе отчет, что к счастью быть рядом с ней примешивается мука и тревога. И все-таки для него это несомненное счастье. «Великое счастье», как пишет Бунин (а его голос в этом рассказе во многом сливается с голосом рассказчика).

А что героиня? Счастлива ли она? Разве не величайшее счастье для женщины открыть, что ее любят больше жизни («Правда, как вы меня любите! — сказала она с тихим недоумением, покачав головой»), что она желанна, что ее хотят видеть женой? Но героине этого явно недостаточно! Именно она произносит знаменательную фразу о счастье, заключающую целую жизненную философию: «Счастье наше,

дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету». При этом оказывается, что придумана она не ею, а сказана Платоном Каратаевым, мудрость которого ее собеседник сразу объявил «восточной».

►? Чем, на ваш взгляд, объясняется приверженность героини к философии этого, столь значимого для Л. Толстого персонажа? Какие еще высказывания Платона Каратаева, имеющие столь же обобщающий характер, вы помните? Почему именно его героиня бунинского рассказа выделяет среди всей литературы своего времени — ведь остальные книги, привозимые ей поклонником, она только «прочитывает», а «Огненного ангела», на ее взгляд, безмерно «высокопарного», едва в состоянии «досмотреть». Как вам кажется, почему она так строга к современному искусству, которое ей, как она сама признается, «не нравится», которому она дает весьма резкие оценки: могильный памятник Чехову — «смесь сусального русского стиля и Художественного театра», признанное почти безоговорочно всеми искусство Шаляпина — «разудалое», «желтоволодая» (т.е. искусственная, притворная и приторная. — М.М.) Русь», капуста Художественного театра «пошлы»?

Стоит, наверное, сразу же обратить внимание на то, что Бунин, явно акцентируя жест, подчеркнул, как молодой человек в ответ на приведенные героиней слова Каратаева «махнул рукой». Так становится очевидным несовпадение взглядов, восприятия тех или иных явлений героем и героиней. Он существует в реальном измерении, в настоящем времени, поэтому спокойно, как неотъемлемую его принадлежность, воспринимает все в нем свершающееся: коробки конфет для него такой же знак внимания, как и книга; ему в общем-то все равно, куда ехать — в «Метрополь» ли обедать или бродить по Ордынке в поисках дома Грибоедова, сидеть ли за ужином в трактире или слушать цыган. Он не чувствует окружающей пошлости, которая замечательно запечатлена Буниным и в исполнении «полочки Транблан», когда партнер выкрикивает «козлом» бессмысленный набор фраз, и в развязном исполнении цыганских песен старым цыганом «с сизой мордой утопленника» и цыганкой «с низким лбом под дегтярной челкой». Его не очень коробят пьяные люди вокруг, назойливо услужливые половые, подчеркнутая театральность в поведении людей искусства. И как верх несовпадения с героиней звучит его согласие на ее приглашение, произнесенное по-английски — «Ол райт!».

Все это не значит, конечно, что ему недоступны высокие чувства, что он не способен оценить необычность, уникальность встреченной девушки. Напротив, от окружающей пошлости его явно спасает восторженная любовь. И то, с каким упоением и наслаждением он вслушивается в ее слова, как умеет выделить в них особую интонацию, как приметлив даже к мелочам (он видит «тихий свет» в ее глазах, его радует ее «добрая разговорчивость»), говорит в его пользу. Недаром при упоминании о том, что возлюбленная может уйти в

монастырь, он, «забывшись от волнения», закуривает и едва ли не признается вслух, что от отчаяния способен резать кого-нибудь или тоже стать монахом. А когда действительно происходит то, что только возникало в воображении героини, и она решается сначала на послушание, а потом и на постриг (в эпилоге мы видим ее монахиней в Марфо-Мариинской обители), — он сначала опускается и спивается до такой степени, что уже, кажется, и возродиться невозможно, а потом, хотя и понемногу, «оправляется», возвращается к жизни, но как-то «равнодушно, безнадежно», хотя и рыдает, проходя по местам, где когда-то они бывали вдвоем. У него чуткое сердце: ведь сразу после ночи близости, когда еще ничто не предвещает беду, он ощущает себя и произошедшее так сильно и горько, что старушонка в церкви обращается к нему со словами: «Ох, не убивайся, не убивайся так!»

Следовательно, высота его чувств, способность к переживанию — не вызывают сомнения. Это признает и сама героиня, когда в прощальном письме просит Бога дать ему сил «не отвечать» ей, понимая, что переписка будет только «бесполезно длить и увеличивать *нам* муку». И все же напряженность его душевной жизни не идет ни в какое сравнение с ее духовными переживаниями и прозрениями. Тем более что Бунинным намеренно создается впечатление, что он как бы «вторит» героине, соглашаясь ехать туда, куда она зовет, восхищаясь тем, что восхищает ее, развлекая ее тем, что, как кажется ему, может ее занять в первую очередь. Это не значит, что у него нет собственного «я», собственной индивидуальности. Он не чужд размышлениям и наблюдениям, внимателен к переменам настроения своей возлюбленной, первым замечает, что их отношения развиваются в таком «странном» городе, как Москва.

Но все же именно героиня ведет «партию», именно ее голос различим особенно явственно. Собственно сила ее духа и делаемый ею в итоге выбор и являются смысловым стержнем бунинского произведения. Именно ее углубленная сосредоточенность на чем-то, до поры до времени сокрытому от постороннего взгляда, и составляет тревожный нерв повествования, концовка которого не поддается ни логическому, ни житейскому объяснению. И если герой говорлив и непоседлив, если он может отложить мучительное решение «на потом», предполагая, что все разрешится как-то само собой, или — в крайнем случае — вовсе не задумываться о будущем, то героиня все время думает о чем-то своем, что только косвенно прорывается в ее репликах и разговорах.

Она может заслушаться церковными песнопениями. Не оставит ее равнодушной сама огласовка слов древнерусского языка, и она как замороженная будет повторять их... Она любит процитировать русские летописные сказания, особенно ее восхищает легенда о муромских супругах Павле и Февронии.

Что вы знаете о них? В чем сокровенный смысл этой легенды?

И разговоры эти не менее «странны», чем «странны» поступки героини, то зазывающей своего возлюбленного в Новодевичий монастырь, то водящего его по Ордынке в поисках дома, где жил Грибоедов, то рассказывающей о своем посещении старого раскольниковьего кладбища, то признающей в своей любви к Чудову, Зачатьевскому и Страстному монастырям, куда она постоянно ходит. И уж, конечно, самым «странным», непостижимым является ее решение удалиться в монастырь, разорвать все связи с миром.

Но Бунин как писатель делает все, чтобы «объяснить» эту странность. Причина этой «странности» — в противоречиях русского национального характера, которые сами являются следствием нахождения Руси на перекрестке Востока и Запада. Вот откуда в рассказе постоянно акцентируемое столкновение восточных и западных начал. Глаза повествователя останавливаются на соборах, построенных в Москве итальянскими зодчими, древнерусской архитектуре, воспринявшей восточные традиции (что-то киргизское чудится ему в башнях кремлевских стен), персидской красоте героини — дочери тверского купца, обнаруживают сочетание несочетаемого в ее любимых одеждах (то архалук астраханской бабушки, то европейское модное платье), в обстановке и привязанностях — «Лунная соната» Бетховена и турецкий диван, на котором она возлежит. Взгляд героини также фиксирует «экстравагантные» привычки московского купечества — блины с икрой, запиваемые замороженным шампанским. (Но и сама она не чужда таких же вкусов: к русской «наважке» заказывает иностранный херес.) В бое часов Московского Кремля ей слышатся звуки флорентийских часов.

Не менее важна и внутренняя противоречивость героини, которая изображена писателем на духовном распутье. Нередко говорит она одно, а делает другое: удивляется гурманству людей, но сама с аппетитом обедает и ужинает, посещает все новомодные собрания, но может вообще не выходить из дома, раздражается окружающей пошлостью, но идет танцевать полечку, вызывая всеобщее восхищение и рукоплескания, оттягивает минуты близости с любимым, а потом внезапно соглашается на нее... А в итоге она все же принимает решение, то единственное, верное решение, которое, по Бунину, было предопределено и России всей ее судьбой, всей ее историей, — путь покаяния, смирения и прощения.

►? Как вы можете объяснить, что местом пребывания героини выбрана Марфо-Мариинская обитель? Почему в последних строках произведения, когда наступает пронзительная развязка — темные глаза одной из монахинь (а мы догадываемся, что это и есть наша героиня) тревожно вглядываются в темноту, как бы ища кого-то, стоящего там, и почти встречаются с прощальным взглядом героя... — возникает необыкновенно высоко и лирично изображенная Буниным великая княгиня Елизавета Федоровна: «...вся в белом, длинном, тонкокожая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крес-

том на пбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами...»? Что вы знаете о возникновении Марфо-Мариинской обители, поступке Елизаветы Федоровны и обстоятельствах, предшествовавших ему? Считаете ли вы возможным соотнести вымышленную героиню «Чистого понедельника» и реальное историческое лицо, каким является великая княгиня?

Отказ от искушений (недаром, соглашаясь на близость с возлюбленным, героиня произносит, характеризуя его красоту: «Змей в естестве человеческом, зело прекрасном...», — то есть относит к нему слова из легенды о Павле и Февронии о происках дьявола, пославшего благочестивой княгине «летучего змея на блуд»), которые предстали в начале XX в. перед Россией в образе восстаний и бунтов и послужили, по убеждению писателя, началом ее «окаянных дней», — вот что должно было обеспечить его родине достойное будущее. Прощение, обращенное ко всем провинившимся, — вот что помогло бы, по Бунину, России выстоять в вихре исторических катаклизмов XX в. Путь России — путь поста и отрешения. Но так не случилось. Россия выбрала иную дорогу. И писатель не устал в эмиграции оплакивать ее судьбу.

Наверное, строгие ревнители христианского благочестия не сочтут убедительными доводы писателя в пользу решения героини. По их мнению, она явно приняла его не под влиянием спустившейся на нее благодати, а по иным причинам. Им справедливо покажется, что в ее приверженности церковным обрядам слишком мало Божественного откровения и слишком много поэзии. Она и сама говорит, что вряд ли можно считать настоящей религиозностью ее любовь к церковной обрядовости. Действительно — слишком эстетизированно воспринимает она похороны (кованая золотая парча, белое, вышитое черными письменами покрывало (воздух) на лице усопшего, слепящий на морозе снег и блеск еловых веток внутри могилы), слишком восхищенно внимает она музыке слов русских сказаний («перечитываю то, что особенно понравилось, пока наизусть не заучу»), слишком глубоко погружается в атмосферу, сопутствующую службе в церкви («дивно поют там стихиры», «везде лужи, воздух уже мягкий, на душе как-то нежно, грустно...», «все двери в соборе открыты, весь день входит и выходит простой народ...»). И в этом героиня по-своему оказывается близка самому Бунину, который тоже в Новодевичьем монастыре видит «галок, похожих на монашек», «серые кораллы сучьев в инее», дивно вырисовывающиеся «на золотой эмали заката», кроваво-красные стены и таинственно теплящиеся лампадки. Кстати, близость бунинских героинь к автору, их особую одухотворенность, значительность и необычность сразу же отметила критика. Постепенно в литературоведении укореняется понятие «бунинские женщины», столь же яркое и определенное, как «тургеневские девушки».

►? Обнаружили ли вы сходство сюжетного завершения «Чистого понедельника» и одного из самых известных романов И.С. Тургенева? Какого? Есть ли, на ваш взгляд, разница между героинями этих произведений?

Таким образом, в выборе финала рассказа важна не столько религиозная установка и позиция Бунина-христианина, сколько позиция Бунина-писателя, для мироощущения которого необычайно существенно чувство истории. «Чувство родины, ее старины», как об этом говорит героиня «Чистого понедельника». Еще и потому она отказалась от будущего, которое могло бы сложиться счастливо, потому решила уйти от всего мирского, что невыносимо для нее исчезновение красоты, которое она ощущает всюду. «Отчаянные канканы» и резвые полечки, исполняемые талантливейшими людьми России — Москвиным, Станиславским и Сулержицким, сменили пение по «крюкам» (Что это такое?), а на месте богатырей Пересвета и Осляби (Вспомните, кто они) — «бледный от хмеля, с крупным потом на лбу», едва не падающий с ног краса и гордость русской сцены — Качалов и «разудалый» Шаляпин.

►? Насколько справедлива, на ваш взгляд, подобная характеристика? У кого из писателей вы уже встречались с таким «строгим» моралистическим подходом к известным историческим деятелям, оценкой их жизни и поведения по нравственным критериям?

Поэтому фраза: «Вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь» — совершенно естественно возникает в устах героини. Она имеет в виду то безвозвратно уходящее чувство достоинства, красоты, благодати, по коим безмерно тоскует и которые надеется обрести уже в монастырской жизни.

Как мы увидели, вряд ли возможна однозначная трактовка «Чистого понедельника». Это произведение и о любви, и о красоте, и о долге человека, и о России, и о ее судьбе. Наверное, поэтому он был самым любимым своим рассказом назван Буниным, лучшим, по его словам, из того, что им было написано, за создание которого он благодарил Бога...



Бунинское творчество, особенно в преддверии катаклизма 1917 г. и эмиграции, пронизано чувством катастрофизма, подстерегающего и пассажиров «Атлантиды», и беззаветно преданных друг другу возлюбленных, которых, тем не менее, разводят жизненные обстоятельства. Но не менее громко будет звучать в нем гимн любви и радости жизни, которые могут быть доступны людям, чье сердце не состарилось, чья душа открыта творчеству. Но и в этой радости, и в этой любви, и в творческом самозабвении Бунин видел опасность страстной привязанности к жизни, которая иногда может быть настолько сильна, что его герои выбирают смерть или отречение от мира, предпочитая острой боли наслаждения вечное забвение или покаяние.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Как соотносятся судьбы мира и цивилизации в представлении И.А. Бунина?
- ❖ Определите, из чего исходит критика Л.Н. Толстым и И.А. Буниным социальных отношений.
- ❖ Каковы принципы психологического анализа И.А. Бунина?
- ❖ Как понимает И.А. Бунин русский национальный характер?
- ❖ Какова концепция любви И.А. Бунина?

НАПИШИТЕ СОЧИНЕНИЯ НА СЛЕДУЮЩИЕ ТЕМЫ

1. Деталь в прозе И.А. Бунина.
2. Эпитеты в прозе И.А. Бунина.
3. «Бунинские женщины» и «тургеневские девушки».
4. Историзм и проблема исторической памяти в творчестве И.А. Бунина.
5. Категория памяти в творчестве И.А. Бунина.
6. Культура России начала XX в. в изображении И.А. Бунина.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Крутикова Л.В. Иван Бунин//История русской литературы. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX в. Л., 1983.
- 📖 Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870—1953. М., 1994.
- 📖 Михайлов О. Н. Иван Алексеевич Бунин//Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М., 1995.
- 📖 Колобаева Л.А. Проза И.А. Бунина. М., 1998.
- 📖 Соколов А.Г. И.А. Бунин//Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX в. М., 1999.

А. А. БЛОК (1880—1921)

Творческий путь

Основные вехи. Первым литературным увлечением Александра Александровича Блока стала поэзия В. Жуковского. Стихотворения 1898—1900 гг., объединенные в цикл «Ante lucem» («До света»), отвечали традициям романтической поэзии XIX в. Русский романтизм оказал влияние и на формирование эстетики символизма, которая вскоре заняла лидирующее место в поэзии Блока. Желание пересоздать реальный мир, увидеть ирреальное в реальном, самоценность чувства лирического героя, его одиночество и устремленность к родственной душе, роковая невозможность достичь идеала, исповедальность — эти черты романтизма нашли свое выражение в символистской поэзии Блока. Однако, в отличие от романтиков, Блок-символист, преодолевая романтический индивидуализм, стремился к всеобщей гармонии и к характерной для славянофильского сознания соборности.

Знакомство с новой, модернистской, а именно — русской символистской поэзией произошло на первых курсах университета. Блок как представитель молодых символистов, с одной стороны, воспринял от старшего поколения символистов, в том числе от Д. Мережковского и В. Брюсова, поэтику намеков, оттенков и понятие символа как образа, воплощающего безграничную идею, а с другой — от поэта и философа Вл. Соловьева — идеалистическое, религиозное отношение к действительности, идеи о порочности мира и его спасительнице Софии, Мировой Душе, Вечной Женственности — идеале, предшественницей которого был образ жены, облеченной в солнце, из «Откровения Святого Иоанна Богослова».

Символистская поэзия Блока представлена циклом «Стихи о Прекрасной Даме», в состав которого вошли стихотворения 1901—1902 гг. Тогда же в сознании Блока сформировалась эстетическая концепция, отвечающая принципам символизма. Стихи, как записал он в дневнике, — это молитвы, а поэт — это апостол, слагающий их в «божественном экстазе», его вдохновение сродни вере. Обратите внимание на то, что этот взгляд на предназначение поэта был ограничен и для классической русской поэзии, в частности, для пушкинской концепции поэтического творчества. В «Стихах о Прекрасной Даме» встреча-

ется и пушкинский образ свыше вдохновившего поэта серафима: «Лишь изредка приносят серафимы / Священный сон избранникам миров». Как Пушкин, Лермонтов, Блок символистского периода полагал, что утонченная натура поэта недостижима для толпы, для невежд. Мистика, в том числе и символ, по определению Блока, — «непроницаемая одежда» для его истончающейся души.

В отличие от писателей и критиков 1860-х гг., которые, как писал Блок, встретили Бога «бессмысленным и глубоко звериным воем», символисты писали стихи, утверждающие существование Бога, Рока, Духа. Поверив в религиозную суть нового искусства, Блок не принимал догматизма в искусстве: поэт не утверждает и не отрицает; он, как говорил капитан Лебядкин в романе Достоевского «Бесы», «инфузория», лишь «догадавшаяся о беспредельности».

Свою лирику Блок разделил на три тома, в которых были отражены три этапа становления личности поэта, его путь от созерцателя, символистского мистика к человеку, причастному к общественным движениям современности. Он называл этот путь трилогией вочеловечения. «Ante lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья» составили первый том.

Во второй том вошли стихотворения трагических для России 1904–1908 гг. В этот период отношение Блока к символизму явно критическое. В 1907 г. он признался символисту Андрею Белому в том, что желает «трезвого и простого отношения к действительности». Отдав дань поэзии Вл. Соловьева, Блок усомнился в философской глубине его эстетической и богословской концепции. Критика символизма прозвучала в статьях 1907–1908 гг. В статье «Литературные итоги 1907 года» некогда рассуждавший об избранности и утонченности поэтической натуры Блок высказал мысль о том, что в пору реакции, когда в России творится ненужное и безобразное, к искусству применим критерий долга, а польза отнюдь не является врагом красоты.

В 1904–1905 гг. появились стихи Блока, в которых символистское восприятие действительности ассоциировалось с мертвенностью. Пейзажным образам был придан декоративный характер: месяц — это «небесный Пьеро», волна — онемелая и т.д. Мир символиста в целом был адекватен балагану, театральному действу, в котором исполняли свои роли словно сошедшие с полотен художников «Мира искусства» условные образы дам, кавалеров, смерти, Ночи, Дня, истекавшего клюквенным соком паяца с деревянным мечом, разыгрывались условные сюжеты. Неприятие символистского взгляда на мир выразилось и в драмах «Балаганчик» (1906), «Король на площади» (1907), «Незнакомка» (1907).

В третий том лирики вошли стихотворения 1907–1916 гг. (циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы» и др.). В составление трехтомника были положены хронологический и тематический принципы, потому лирику одного года вы можете обнаружить во втором и тре-

тьем томах. Отразившиеся в стихотворениях третьего тома идеалы общественного служения повлияли и на содержание поэмы «Соловьиный сад» (1915).

В 1916 г. Блок был призван в армию, после Февральской революции служил редактором стенографических отчетов Чрезвычайной следственной комиссии по расследованию преступлений царского правительства.

Как писал В.М. Жирмунский в «Поэзии Александра Блока», поэт был последовательным романтиком, духовным максималистом. Романтически восприняв революцию, увидев в ней отражение природных вселенских процессов, Блок написал о ней поэму «Двенадцать» (1918). Он верил в грядущую общественную гармонию и торжество гуманизма в послереволюционной России, в преодоление трагизма человеческого существования. Революционная действенность привлекла Блока динамикой, он противопоставлял ее застою прежней власти.

Однако послереволюционные будни разочаровали поэта своей идеологизированностью, явной партийной направленностью. В посвященной Пушкину речи «О назначении поэта» (1921) Блок высказался против новых чиновников, которые направляли «поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение». Все реже он испытывал творческое вдохновение. Если ранее он призывал интеллигенцию слушать музыку революции, то теперь определял современность как беззвучие; он писал К. Чуковскому: «Новых звуков давно не слышно».

ЛИРИКА

Становление лирического героя и тема женственности. Блок-символист отмежевался от декадентства, он верил в новый мир, в то, что «чаянье грядущего» и есть смысл бытия. С верой в грядущую гармонию была связана идея женской души. Он полагал, что необычайной силой обладала женская душа и в лирике Ф. Тютчева, но только символистам суждено было постичь весь «ужас тайны этой самой женской души», то есть только они почувствовали катастрофичность мира и возможность его спасения благодаря женскому началу.

Влюбленный в Л.Д. Менделееву Блок увидел в своей избраннице земное воплощение Вечной Женственности. Она стала героиней «Стихов о Прекрасной Даме». Прекрасная Дам «зрит далекие миры», она — «царица чистоты», носительница «источника света», Закатная Тайнственная Дева, Владычица вселенной, Купина. Блок относился к своей возлюбленной, потом — жене мистически, с религиозно возвышенным чувством, он видел в ней христианский символ: «Я в лучах твоей туманности / Понял юного Христа». Стихам придан характер молитв. Однако лирический герой цикла раздвоен: в Вечной Женственности он чувствовал и земную женщину. Блок писал Л.Д. Менделеевой о том, что не может «уйти в полную отвлеченность», что она — его

«земное бытие». Уже в мистический мир его ранней поэзии входит реальность, которую поэт выразил в теме земной любви: герой желает обнять свою подругу «в упоеньи», настигнуть ее «в терему», «подруга желанная» всходит к нему на крыльцо, обещает отпереть ему дверь «в сумерках зимнего дня». В элегии **«Мы встречались с тобой на закате...» (1902)** передано чувство лирического героя не к платонической Прекрасной Даме, не к символу, который является одеждами для истончающейся души поэта, а к земной женщине: **«Я любил твое белое платье, / Утонченность мечты разлюбив...».** Их встреча — реальность, а не иллюзия; образный ряд конкретен (**«Ты веслом рас-секала залив»,** песчаная коса, **«у берега рябь и камыш»**), хоть и вписан в характерный для романтиков и символистов пейзажный и эмоциональный контекст **«лазурной тиши», «вечернего тумана»,** дум о **«бледной красе»** и т.д. Блок выразил в стихотворении ощущение неопределенности, некоторой чувственной усталости: **«Ни тоски, ни любви, ни обиды, / Все померкло, прошло, отошло...»**, но такое эмоциональное состояние отражало не только интимный опыт поэта, но и опыт любого человека. Эта черта, столь свойственная и для поздних элегий А. С. Пушкина, отличала блоковское стихотворение от романтической элегической традиции. Впоследствии в любовной лирике Блока, будь то циклы **«Снежная маска», «Файна»** или **«Кармен»**, тема земной любви обрела самостоятельное, полноценное звучание.

Сомнения Блока в символистских ценностях не следует воспринимать как переход поэта на позиции материализма. Наоборот, он полагал, что тайны жизни шире эстетических концепций, что логика или желания людей не могут подменить провидения. В 1905 г. он написал стихотворение **«Девушка пела в церковном хоре...»:** в церкви девушка поет **«О всех усталых в чужом краю, / О всех кораблях, ушедших в море, / О всех, забывших радость свою»**, и, благодаря ее песне, прихожане обретают надежду: **«Что в тихой заводи все корабли, / Что на чужбине усталые люди / Светлую жизнь себе обрели».** В художественной системе стихотворения обозначилось характерное для дальнейших произведений Блока противопоставление белого и черного, света и тьмы: белое плечо, белое платье девушки контрастируют с мраком храма, в котором молятся люди. Композиционно стихотворение также построено по принципу противопоставления, **«тезы — антитезы»:** вслед за песней девушки и верой прихожан в благодать всех плавающих, путешествующих, утративших радость наступает черед Божьей тайны: **«никто не придет назад»;** человеческому самообману противостоит реальность. В романтических мотивах недостижимости желаемого, обреченности, невозможности соединиться с родственными душами Блоком не только была выражена тема провидения, но и его отношение к современности как к трагедии.

Заметьте: если раньше лирика Блока была сосредоточена на чувствах поэта, то теперь она обращена к миру. Его поэзия наполнилась

образами современников. Это не только девушка из церковного хора или внимающие ей прихожане; это труженики-крестьяне («Тяжко нам было под выюгами...»), матросы («Ее прибытие»), столкнувшийся с войсками в январе 1905 г. народ («Шли на приступ. Прямо в грудь...»). Если в «Стихах о Прекрасной Даме» идея катастрофичности мира носила довольно условный характер, то теперь понятие трагического обрело определенность и выразилось в конкретных проявлениях земного бытия, в том числе и урбанистического. Город в сознании Блока стал образом греха. 25 июня 1905 г. он писал: «Петербург — гигантский публичный дом, я чувствую».

В стихах 1904–1908 гг., объединенных в цикл «Город», прослеживаются традиции «Невского проспекта», «Портрета» Н.В. Гоголя, «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. Блоковский Петербург населен нищими, рабочими, блудницами. Среди простонародья, «женских ликов», «веселых и пьяных» обитает лирический герой, которому является Незнакомка. Это город фабричных гудков и ресторанов, голодных и сытых. Блок ввел образ города в библейский контекст; в стихотворении «Невидимка» (1905) появился образ блудницы верхом на звере багряном: «С расплеснутой чашей вина / На Звере Багряном — Жена» — блоковская версия восседавшей на звере багряном апокалипсической матери блудниц с чашей, наполненной нечистой блудодейства. Тема конца света была выражена и в городском пейзаже, характерные черты которого — окровавленный язык колокола, «могилы домов», оловянный закат, темно-сизый туман, «сорокаменное тело» города, кровавое солнце.

Лирический герой живет здесь, «топя отчаянье в вине». Он, некогда веривший в свой союз с мистической Прекрасной Дамой, в будущую гармонию, теперь переживает крушение астральных иллюзий: «Давно звезда в стакан мой канула». Так в лирику Блока входил образ Незнакомки; она олицетворяла не только астральные тайны, но и соблазны земного быта. Новое воплощение женского начала уже не было символом абсолютной гармонии. Она являлась лирическому герою то в ресторанах, то в «неосвещенных воротах»; в ее портрете было достаточно земного; она была звездой, то ли упавшей на землю с небес, то ли падшей. В стихотворении «Твое лицо бледней, чем было...» (1906) была выражена трагедия падения: «Поверь, мы оба небо знали: / Звездой кровавой ты текла, / Я измерял твой путь в печали, / Когда ты падать начала».

Следующим в цикле стояло стихотворение «Незнакомка» (1906). Героиня — одинокая мистическая дева, в облике которой достаточно узнаваемых черт городской красавицы: шелка, «шляпа с траурными перьями», духи, «в кольцах узкая рука». Банальна и обстановка ее встречи с лирическим героем: «горячий воздух дик и глух», «тлетворный дух», переулочная пыль, скука дач, бутафорский блеск кренделя булочной, дамы и «испытанные острия» и т.д. В то же время Незнакомка — вест-

ница иных миров, «дальнего берега». За ее темной вуалью лирическому герою видится «берег очарованный и очарованная даль». Образ берега со времен романтической лирики обозначал гармонический, свободный, но недостижимый мир. В художественной системе «Стихов о Прекрасной Даме» образ берега также был знаковым, он символизировал драму разъединенности поэта и его мистической избранницы: и лирическому герою «не найти родные берега», и на другом берегу «плачет душа одинокая», и она «на том смеется берегу». В «Незнакомке» астральная дева приблизила мистический мир к реальности, с ней в ресторанный быт проникает ирреальный мир «древних поверий».

Теперь не только она — избранная, но и лирический герой — избранник. Оба они одиноки. Не только ей, но и ему поручены «глухие тайны». Несмотря на это, в стихотворении прозвучала романтическая тема невозможности соединения родственных душ. Однако в «Незнакомке» трагическое решение этой темы обрело дополнительную тональность — ей придана самоирония: герой высказывает предположение, не является ли Незнакомка игрой «пьяного чудовища». Ирония позволила лирическому герою найти компромисс между реальностью и иллюзией. Но этот компромисс пока еще невозможен между Незнакомкой и пригородным бытом, чудесная дева покидает его. Она и реальность — два полюса, между которыми пребывает лирический герой.

В стихотворении не только художественные детали быта и «глухих тайн» составляют контраст, не только сюжет о Незнакомке основан на противопоставлении — ее появлении и исчезновении, но и фонетический ряд стихотворения построен по принципу контраста. Гармония гласных, созвучная образу Незнакомки, контрастирует с диссонансными, жесткими сочетаниями согласных, благодаря которым создается образ реальности. Фонетика стихотворения выражает пластику образа Незнакомки: шипящие передают проникновение одетой в шелка героини в суету быта.

Двойственность как принцип поэтики стихотворения выразилась и в приемах изложения происходящего. В «Незнакомке» есть описательное начало, последовательность, неспешность в выстраивании художественных деталей; есть подобие сюжетности, которое позволило исследователям рассматривать стихотворение как балладу. В то же время «Незнакомка» импрессионистична. Героиня — плод воображения лирического героя настолько, насколько для импрессиониста мир адекватен его чувственным ощущениям и ожиданиям, череде эмоциональных состояний, потоку запахов и цветовых образов. Пригородные острьяки, дамы, пьяницы обладают характерностью, типичностью, их действия — определенные, целенаправленные, в то время как с Незнакомкой ничего как бы и не происходит. Для поэтики импрессионизма свойственна инертность: лирический герой просто ведом своим воображением, никакого дальнейшего развития действия не произойдет, инициативы не последует.

Тема «Незнакомки» была развита и в стихотворении «Там дамы щеголяют модами...», однако в нем Блок, усилив реалистическое начало, «недостижимой и единственной», очаровавшей лирического героя звезде придает не только внешние, как это было в «Незнакомке», но и внутренние черты городской красавицы. Она сроднилась с пошлой реальностью: она «вином оглушена», некогда полная тайн вуаль стала просто вуалью в мушках, в ее портрете появились мелкие черты, в ее характере угадываются земные противоречия героинь Достоевского: «Она — бесстыдно упоительна / И унизительно горда». Незнакомка появилась и в стихотворениях 1906 г. «Прошли года, но ты — все та же...», «Шлейф, забрызганный звездами...». Этот образ сопровождал воображение Блока не один год. В феврале 1908 г. он написал «Я миновал закат багряный...», «Май жестокий с белыми ночами!», в котором была изображена «Женщина с безумными очами, / С вечно смятой розой на груди». В 1909 г. Блок создал стихотворение «Из хрустального тумана...», его героиня — явившаяся в ресторан из «неведомого сна» дева со «жгуче-синим взором».

В следующем году было написано стихотворение «В ресторане», в котором когда-то метафизическая дева «Незнакомки» трансформировалась в ресторанную соблазнительницу с надменным взором: «Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала / И, бросая, кричала: Лови!..» В этом образе нет импрессионистичности, намерения женщины целенаправлены. Адаптация и лирического героя, и его женского идеала к божественной жизни совершилась, метафизика уступила место земному, астральные отношения — флирту. В героине отсутствует гармоничное начало, в ее душе — та же хаотичность, что и в ресторанном мире: цыганка «визжала заре о любви», ее монисто «бренчало», струны «грянули», смычки запели «исступленно», но и избранница говорила «намеренно резко», она «рванулась движеньем испуганной птицы», ее шелка «зашептали тревожно», взоры она «бросала».

В «Незнакомке» мотив сомнения в реальности встречи лирического героя и девы так и не получил однозначного решения. В стихотворении «В ресторане» этого мотива нет, встреча состоялась в такой же банальной обстановке: желтая заря, фонари, которые в цикле «Город» ассоциировались с понятием порока, смычки поют о любви, атрибуты цыганщины, романтической во времена пушкинских «Цыган» и романсов Я. Полонского, Ап. Григорьева, но в блоковском стихотворении утратившей романтическое звучание и ставшей признаком модернистского бытия начала века. Ресторанная этика проявилась и в действии героя: «Я послал тебе черную розу в бокале / Золотого, как небо, аи». Стихотворение вошло в цикл «Страшный мир».

Параллельно в лирике Блока в конце 1906 г. появилась героиня циклов «Снежная маска» и «Фаина», к которой лирический герой испытывал страсть. Стихи посвящались актрисе Н.Н. Волоховой. В новом воплощении женственности выразилось дальнейшее отступление

Блока от идеала Прекрасной Дамы. В героине «Снежной маски» и «Файны» была некоторая преемственность от Незнакомки. Об этом свидетельствует образный ряд. Возлюбленная, «сверкнув из чаши винной», змеилась «в чаше золотой», являлась «сквозь винный хрусталь»; лирический герой обращался к избраннице: «Душишь черными шелками, / Распахнула соболя...», «Меня дразнил твой темный шелк». Строка «Девичий стан, шелками схваченный» трансформировалась в «Тонкий стан мой шелком схвачен»; повторились и образы дали, вуали: «Как за темною вуалью / Мне на миг открылась даль...».

В циклах запечатлен переход лирического героя от созерцательности к метели, по Блоку — мятели, то есть тревоге, от мечты — к инициативе, от статики — к динамике. Блок воспел «земную красоту»: «Мне слабость этих рук знакома, / И эта шепчущая речь, / И стройной талии истома, / И матовость покатых плеч». Не мечта о свидании с Прекрасной Дамой, не намек на возможное свидание с Незнакомкой, а любовное свидание с героиней «Файны» становится темой поэзии: «И, словно в бездну, в лоно ночи / Вступаем мы... Подъем наш крут.../ И бред. И мрак. Сияют очи. / На плечи волосы текут / Волной свинца — чернее мрака... / О, ночь мучительного брака!..»

Эта тема любви выразила новое блоковское мироощущение. Открытость миру, готовность принять его таким, каков он есть, стала темой стихотворения 1907 г. «О, весна без конца и без краю...». Слово «принимаю» доминирует в образной системе стихотворения. Лирический герой пребывает в согласии с жизнью, нет характерного для романтиков противостояния личности миру, а контрасты, неразрешимые в «Незнакомке», теперь созвучны. Совместимость противоположностей стала формулой гармонии. Потому принимаются удача и неудача, плач и смех, ночные споры и утро, «пустынные веси» и «колодцы земных городов», «простор поднебесий и томления рабских трудов». Интимный мотив стихотворения подтверждает философскую тему полноты и лада жизни: последние четыре строфы — о «враждующей встрече», об отношениях «ненавиза, кляня и любя». Сознанию Блока был чужд абсолютный трагизм: в одни и те же годы в его творчестве появлялся лирический герой, склонный воспринимать жизнь и как воплощение земной пошлости, и как мировую гармонию.

Стихотворение вошло в цикл «Заклятие огнем и мраком». Эпиграфом к циклу послужили строки из лермонтовской «Благодарности», в которых была выражена близкая Блоку тема благодарности за жизнь не только с радостями, но и с «тайными мучениями страстей», «отравой поцелуя», «мстью врагов».

Тема принятия земных испытаний выразилась и в любовной лирике Блока, а именно — в мотивах благодарности за любовь угасающую и неверную, прощения измены, которые восходят к пушкинскому благословию «Как дай вам Бог любимой быть другим». В 1908 г. Блок написал включенное в цикл «Возмездие» стихотворение «О доб-

лестях, о подвигах, о славе...», обращенное к Л.Д. Блок: покинувшая его женщина для него все равно «милая», «нежная».

Любовь в лирике Блока драматична. В стихотворении отображена история отношений поэта и Л.Д. Блок. Лирический герой обращается к возлюбленной с исповедальным монологом о своих чувствах, он выполнен в жанре послания. Женщина — вдохновительница его поэзии, высшая истина, рядом с которой забывались иные идеалы «горестной земли» — доблесть, подвиги, слава. Она же — олицетворение его молодости. Расставшись с ней, он расстался и со своими символистскими иллюзиями: любимая ушла, завернувшись в плащ, цвет которого — синий — был знаковым образом в поэзии символистов.

В шести строфах — история любви, композиционно обрамленная изображением любимой («Твое лицо в его простой оправе»). Каждая строфа стихотворения, словно повторяя композиционный принцип пушкинского стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), сюжетно и эмоционально самостоятельна и выражает определенный период в жизни лирического героя после измены любимой: забвение, желание обрести иные опоры в жизни («Вино и страсть терзали жизнь мою»), стремление вернуть ее любовь, затем муки сменяются «крепким сном» о ней и о ее уходе и, наконец, смирение, признание невозможности вернуть любовь. Однако драматический финал отличает проблематику блоковского стихотворения от пушкинского восприятия любви.

В блоковской теме любви определился синтез небесного и земного, который в начале творческого пути поэт называл «земным небожительством». Оно выразилось в женских образах его лирики, в том числе в образе Богородицы из поэтического цикла 1909 г. «Итальянские стихи». Согласно блоковской версии, дева Мария была вероломна, ее томило желание, что вызвало в адрес поэта упреки известного критика, поэта и мемуариста С. Маковского в донжуанстве, «эротической дерзости».

В 1914 г. был создан цикл из 10 стихотворений «Кармен», в котором главной темой стала сила любви, страсти, вдохновляющей на «творческие сны». Стихи были посвящены исполнительнице партии Кармен в опере Бизе Л.А. Андреевой-Дельмас. «Я потерял голову, все во мне сбито с толку...» — отметил он в записной книжке.

Блок увидел в своей современнице характер обольстительной, не знающей смирения цыганки. Это совмещение женских натур дало результат — «бред моих страстей напрасных». Сюжет об испанской цыганке сроднился с жизнью Петербурга, где «март наносит мокрый снег». Блок создал обобщенный образ, в котором не расчленены женская природа, условность сцены, восприятие текста новеллы Мериме. Об этом синтезе Блок сказал в стихотворениях «Бушует снежная весна...», «Сердитый взор бесцветных глаз...», «О да, любовь вольна, как птица...» и др.

В описании Кармен выражены черты Дельмас: ее «нежные плечи», духи, «пугающая чуткость» «нервных рук и плеч», презрение глаз, львиное — «в движеньях гордой головы». Словно Дельмас, а не Кар-

мен испытывает ревность к Эскамильо. Словно Дельмас, а не Кармен ревнует его к сопернице: «Не Вы возьметесь за тесьму, / Чтобы убавить свет ненужный. / И не блеснет уж ряд жемчужный / Зубов несчастному тому». Эта сценическая, условная ситуация стихотворения «Сердитый взор бесцветных глаз...» «переносится» в петербургскую жизнь стихотворения «О да, любовь вольна, как птица...», и что не суждено больше испытать Эскамильо, войдет в жизнь лирического героя: «И в тихий час ночной, как пламя, / Сверкнувшее на миг, / Блеснет мне белыми зубами / Твой неотступный лик». В тексте стихотворения органично звучат цитаты из партии Кармен.

Такой синтез художественного вымысла и реальности, намеренное включение сценической и литературной условности в судьбу лирического героя создают ощущение прозрачности границ текста и жизни, свободного перемещения образа в реальности и реальности — в художественном пространстве.

Любовь и ненависть Кармен чрезвычайны, как и чувства лирического героя. Подобный максимализм был характерной чертой и «громады любви» и «громады ненависти» лирического героя поэзии В. Маяковского, столь отличной от поэзии Блока. В русской литературе эта особенность восходила к романтической традиции.

В блоковской лирике любовь ассоциируется с природными стихиями. Окна избранницы лирического героя — «месяца нежней», «зорь закатных выше», ее голос наполнен «рокотом забытых бурь», в золоте кудрей проступает «червенно-красное», так же как «ночную тьмой сквозит лазурь», в ее косах — «рыжая ночь», а сердце лирического героя подобно океану.

Эмоциональности и интимности цикла соответствует жанр послания, в котором созданы некоторые его стихотворения. Последнее из них — «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь...» — написано характерным для послания шестистопным ямбом. Частыми художественными приемами цикла стали сравнения и параллелизмы. Одно из средств изображения чувства в «Кармен» — соединение контрастных смыслов: любовь проявляется в восторге и страхе, «немой жуткости», характеры Кармен и лирического героя выражены в строке «Мелодией одной звучат печаль и радость...», герою «печально и дивно», оттого что приснился сон о возлюбленной, и т.д.

Лирический герой и тема России. Одной из главных тем поэзии Блока, выразившей и демократические настроения поэта, и его переход к активному восприятию жизни, и его ощущение времени, стала тема России.

В письме к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г. Блок писал, что теме России он посвятил жизнь, что эта тема есть «первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный».

В контексте этой темы поэт воспринимал и проблемы взаимоотношений народа и интеллигенции. В 1907 г. началась его пе-

реписка с олонецким старообрядцем, близким к сектантским движениям поэтом Н. Клюевым, в письмах которого он услышал укор себе как представителю дворянского сословия и интеллигенции за равнодушие к судьбе народа. Мысли и цитаты из клюевских писем Блок включил и в драматическую поэму 1908 г. «Песня Судьбы», и в статью «Литературные итоги 1907 года». Блоку был близок толстовский герой — мучимый совестью Нехлюдов, всматривавшийся в новый для него народный мир. В статье «Народ и интеллигенция» поэт писал: «С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие и с той поры не оскудевало». Не открыть России своего сердца означало, по Блоку, погибнуть; во многом под влиянием Клюева он пришел к мысли о том, что в свое время народ сметет интеллигенцию, в том числе и его, Блока. Воспринимая такой ход событий как справедливое возмездие, он писал Станиславскому: народ «*свято нас растопчет*». Через десять лет оправдание народного гнева и ощущение своей вины перед народной Россией оформятся в самостоятельную тему в поэме «Двенадцать».

Станиславскому же Блок изложил свою концепцию национального самосознания, свой особый возврат к славянофильству, но без православия и самодержавия. Он не склонен был связывать миссию России и с судьбами славянского мира в целом, со славянством. Россия воспринималась им как нечто самоценное и исключительное.

Тема о России в творчестве Блока претерпела довольно сложные метаморфозы. Уже в «Стихах о Прекрасной Даме» Блок создал образ пространства, в котором России как таковой еще не было. В «Распутьях» символистские условные образы вроде «чародейного и редкого» тумана исподволь уступали место прозаическим: «Далеко запевают петух», «Потемнели ольховые ветки, / За рекой огонек замигал», печальные поля, серые сучья и т.д.

С «Пузырями земли» в лирику Блока вошел образ России-мифа, которому сопутствовала пантеистическая, дохристианская мистика. Блок писал о полевом Христе как Боге для всякой твари — и человека, и нежити: болотных чертенят, карликов, русалки, нимфы... Потому в его лирике чертик «лобызает подножия» Христа, а болотный попик всех любит и за всех молится. Идея единства всего сущего и чувствующего стала центральной в понимании России. В поэме «Двенадцать» образ России уже будет представлен как расколотый, враждующий мир. Даже печаль в «Пузырях земли» не являлась антонимом радости. Поэт создал соединившие в себе противоположные понятия образы: «улыбалась печаль», «В печальном веселье встречаю весну».

Лирический герой почувствовал свою причастность к такой России. Он открывал для себя полевую, земляную родину «древесного оргазма», в которой «соки так и гуляли в лесах и полях», и приходил к мысли о том, что «унизительно не быть одной из этих стихий», как писал он в 1905 г.

Вместе с тем в блоковской версии России обозначились и социальные мотивы. В 1900-х гг. среди блоковских образов появились образы крестьян, матросов, рабочих. Январские события 1905 г. стали причиной появления в лирике Блока образа революционного народа. Так, в стихотворении «Шли на приступ. Прямо в грудь...» прозвучал мотив крови, «дали кровавой».

Блок искал свой образ России. В итоге в блоковском творчестве оформилось представление о России многоликой — народной, кроткой, разбойной, эпической, интимной, устремленной, по-степному бескрайней, вольной... В блоковском ощущении России выразились традиции русской литературы предыдущего века, прежде всего Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тютчева. Блок, восприняв от предшественников лирическую, интимную трактовку темы России, интерпретировал пушкинские и гоголевские образы «разгуляя удалого» и тоски, тройки, дороги, неведомых равнин, лермонтовские образы «разливов рек», «печальных деревень». Так, в блоковских мотивах иззаботившейся России «серых изб» с ее «разбойной красотой», острой тоской ямщика («Россия», 1908) или в «Буду слушать голос Руси пьяной, / Отдыхать под крышей кабака» («Осенняя воля», 1905) слышен отзвук лермонтовской «странной любви» к отчизне: лирический герой «Родины», принимая Россию покрытых соломой изб, взирал «На пляску с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков», что в свою очередь воспринимается как реминисценция из «Путешествия Онегина», где Пушкин показал и крестьянскую родину: «Перед гумном соломы кучи», «Да пьяный топот трепака / Перед порогом кабака». Блоку близка тютчевская концепция «Умом Россию не понять», его вера во «всемирную судьбу» родины, о которой пророчил и Гоголь в одиннадцатой главе «Мертвых душ».

В 1908 г. Блок создал цикл из пяти стихотворений «На поле Куликовом», который сопроводил примечанием о том, что Куликовская битва — символ русской истории, разгадка которого впереди. Мысль об исторической связи Куликовской битвы и современности была высказана и в статье «Народ и интеллигенция»: «Над городами стоит гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание»; татарский стан сравнивался в статье Блока с современной интеллигенцией, ее «торопливым брожением» и «сменой боевых знамен», стан Дмитрия Донского — с состоянием народа начала XX в., когда под внешней тишиной скрывались трагедии.

Отразившаяся в цикле блоковская концепция судьбы России во многом схожа с пушкинским восприятием родины: в бескрайности степей, в «тоске безбрежной», в «долгом пути», в вечном преодолении исторических испытаний выражена идея бесконечной устремленности России вперед.

России суждено, по Блоку, вечно пребывать в непокое, в состоянии преодоления, боя. Потому символом России является мчащаяся

степная кобылица: «И вечный бой! Покой нам только снится / Сквозь кровь и пыль... / Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль...» Символом связи времен и вечной, протяженной во времени тревоги служит образ лебедей: «За Непрядвой лебеди кричали, / И опять, опять они кричат...» Заключительному стихотворению «Опять над полем Куликовым...» был предпослан эпитафия из стихотворения Вл. Соловьева «Дракон»: «И мглой бед неотразимых / Грядущий день заволокло», в котором выразилась блоковская тема всевременности трагедий и побед России. Россия Блока — вечная и во времени нерасчленимая, поэтому лирический герой — современник двух эпох, он переживает тревожный канун Куликовской битвы и канун «диких страстей», сечи, «высоких и мятежных дней» XX в.

Развитию мотива российского непокоя способствует образный ряд стихотворений, в том числе — фонетика, ритм, интонация стиха. В «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» образу ленивой реки соответствует протяженный поток гласных. Вторая строфа, ломая спокойную интонацию, начинается со звонкого возгласа «О, Русь моя!» и вводит в стихотворение мотив пути. Четвертая строфа начинается с коротких фраз, которые придают ритму стихотворения стремительность, а эмоциональному наполнению — ощущение тревоги: «Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами / Степную даль». Далее в художественную систему введен образ движения — степной кобылицы. Седьмая, заключительная, строфа раскрывает тему трагедий и их преодоления: «Закат в крови! Из сердца кровь струится! / Плачь, сердце, плачь... / Покоя нет! Степная кобылица / Несется вскачь!»

Судьба России хранима Богоматерью. Ее нерукотворный лик — на щите воина. Ее голос — «в криках лебедей», Она присутствует «в темном поле». Таким образом, «вечный бой» России, вечный непокой в сердце, воинственность русских рассматриваются Блоком как святая миссия. Лирический герой, его друг, русские полки, противостоящие «поганой орде», выполняют «святое дело».

Россия Блока воплощает в себе женское начало. Так, в стихотворении «Россия» родина — образ женственности: «А ты все та же — лес да поле, / Да плат узорный до бровей». В стихотворении «Русь» (1906) лирический герой воспринимал родину как женщину: «Ты и во сне необычайна. / Твоей одежды не коснусь». В стихотворении «В густой траве пропадешь с головой...» (1907) родина опять же предстала в образе женщины: «Обнимет рукой, оплетет косой / И, статная, скажет: «Здравствуй, князь». В первом стихотворении цикла «На поле Куликовом» поэт обращался к России: «О, Русь моя! Жена моя!» В «Осеннем дне» (1909) лирический герой говорил нищей стране: «О, бедная моя жена». В стихотворении «На железной дороге» (1910) Россия ассоциировалась с образом девушки «в цветном платке, на косы брошенном».

Тема женственности в философском восприятии России достаточно традиционна; она выразилась в работах славянофилов, была

развита в концепциях философов Серебряного века — Вл. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева. В сознании Блока эта традиция усугубилась отношением к женскому началу как спасительному, как к противоядию катастрофичности мира. Россия для Блока — избранница, будь она богомольной невестой или обладательницей «разбойной красы».

Сопричастный судьбе родины лирический герой блоковской поэзии переживает периоды отчаяния и возрождения.

Мотивы обретения гражданских, демократических идеалов все определенной звучали в творчестве Блока. Лирический герой третьей книги стихов (1907–1916) был требователен к себе, в нем росла неудовлетворенность своей жизнью, что выразилось в теме праздности души и ее ответственности.

В ранней лирике Блока время отождествлялось с вечностью; теперь в его поэзии выразились мысли о самоценности моментов. Тема стихотворения «**Я пригвожден к трактирной стойке...**» (1908) — невозвратность мгновений, ностальгия по промчавшемуся счастью: оно на тройке «в серебристый дым унесено», потонуло «в снегу времен, в дали веков». Мотивы динамичности промелькнувшей жизни выразились в характерных художественных деталях: звук бубенчиков, «серебристый дым», тройка «искры мечет» и т.д. Счастье изменчиво, вслед за ним в судьбе лирического героя последовал период апатии, безволия: «Я пьян давно. Мне все — равно». Антитеза состояний радости и апатии выражена в противопоставлении фонетических рядов, звонкие звуки образов «серебристый», «счастье», «унесено», «в снегу», «искры», «сбруя золотая» контрастируют с глухими: «А ты, душа... душа глухая... / Пьяным пьяна... пьяным пьяна...» Для создания динамического образа счастья использованы глаголы движения: «унесено», «летит», «захлестнуло», «мечет»; статический образ уныния выражен безглагольными фразами.

В лирике 1909 г. прозвучало раскаяние лирического героя в том, что юность прошла как «дикий танец масок и обличий», в заемных, неподлинных идеях и страстях («В чужих зеркалах отражался / И женщин чужих целовал»). Наряду с апатией и раскаянием в творчестве Блока выразилось и стремление обрести жизненную силу, иные духовные опоры. Во многом эти изменения были обусловлены впечатлениями Блока от его поездки в Италию в 1909 г. Искусство Италии, каким увидел его Блок, запечатлело «мимолетные мелочи», мгновения вечности, что стало темой «Итальянских стихов».

В 1913 г. современная жизнь страны представилась поэту нелепицей. Он пытался вернуть своему состоянию «мужественную волю», «творческую волю», о чем записал в дневнике: «Завоевать хотя бы небольшое пространство воздуха, которым дышишь по своей воле...», «Совесть как мучит! Господи, дай силы, помоги мне». Несозвучие поэта с эпохой, неоправдавшиеся надежды на гармонию души поэта и музыки эпохи воспринимались им как трагедия.

Не менее трагичным было и блоковское ощущение российской современности как безвременья. В стихотворении **«Художник» (1913)** прошлое «страстно глядится в грядущее», минувя настоящее. Мировая скука, став приметой времени, обрекла поэта на творческую неудовлетворенность. По-своему интерпретировалась теперь и тема поэта и толпы: поэт поет в угоду толпе, без вдохновения (**«Крылья подрезаны, песни заучены»**). Лирический герой, стремясь преодолеть «скуку смертную», силится прозреть новое; однако очертания его неопределенны: то ли «ангел летит», то ли песню поют «сирины райские», то ли осыпается яблоневого цвет, «с моря ли вихрь»...

Один из мотивов стихотворения — обреченность новых, «неизведанных сил» и творческая обреченность поэта: его разум убивает душу. В художественную систему стихотворения Блок ввел трагический символ поэтического творчества: в клетку заключена «летевшая душу спасти» птица, теперь она «обруч качает, поет на окне».

Однако блоковскому ощущению жизни не был свойствен декаданс. Стихотворение цикла **«Ямбы» «О, я хочу безумно жить...» (1914)** свидетельствует о вере поэта в собственные силы. Он желает жить заботами эпохи. Теперь он не только певец спасительного женского начала, будь то Прекрасная Дама, Незнакомка, Снежная маска, Фаина, Кармен. Задача поэзии: **«Все сущее — увековечить, / Безличное — вочеловечить, / Несбывшееся — воплотить»**. Мы видим, что лирический герой, проживая свою трилогию вочеловечения, в состоянии жить в созвучии со своим временем, взять на себя ответственность за происходящее. В его поэзии нет романтического отстранения от мирской суеты, а «жизни сон тяжелый» не является для него бременем. В цикл **«Ямбы»** вошло и стихотворение **«Земное сердце стынет вновь...» (1914)**, в котором покою, «красивым уютам» противопоставлены любовь лирического героя к людям, активное вторжение в жизнь, готовность к самопожертвованию: **«Но стужу я встречаю грудью», «Нет! Лучше сгинуть в стуже лютый!»** Написанное в жанре стансов с характерными для каждого станса четырьмя стихами, четырехстопным ямбом, строфической замкнутостью, оно выразило гражданскую версию темы о роли поэта и поэзии, в которой патетика, пафос соединены с драматическим, конфликтным настроением. Поэт с гневом готов читать в глазах людей «печать забвенья, иль избранья», но он же испытывает к ним «неразделенную любовь», что отличает блоковское решение темы поэта и толпы от ее трактовок Пушкиным в стихотворениях **«Поэту», «Поэт и толпа»** и Лермонтовым в **«Пророке»**. Цикл **«Ямбы»** запечатлел лирического героя как человека, которого он в одном из писем к Андрею Белому называл «общественным», «мужественно глядящим в лицо миру... ценою утраты части души». Эту же мысль о синтезе общественного и личного он выразил в поэме **«Соловьиный сад» (1915)**.

ПОЭМА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Осознав себя в контексте эпохи, Блок выстроил свою версию отношений личности и истории, которая нашла выражение в незавершенной поэме «Возмездие». Поэма была задумана в 1910 г., но работу над ней поэт продолжил до 1921 г. Знакомую по творчеству Пушкина, Гоголя, Достоевского тему натуры и среды Блок переосмыслил в соответствии с исторической ситуацией XX в. В предисловии к поэме он писал о том, что мировая история засасывает человека в свою воронку, в результате личность либо перестает существовать, либо, «неузнаваемая, обезображенная, искаленная», становится «вялой дряблой плотью и тлеющей душонкой»; однако каждое последующее поколение крепнет, потомки начинают воздействовать на среду. Таким образом, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи род со временем творит собственное возмездие над эпохой. В поэме показана цепь преobraжений рода («уголь превращается в алмаз») — от индивидуалиста байронического типа до потомка, с песней матери обретающего идеалы самопожертвования, готовности идти на штыки, на эшафот ради свободы.

Личность определяет ход истории России, а Россия судьбоносна для мировой истории. Увидевший в России исключительное, мессианское начало, Блок во многом разделял свои взгляды со «скифами» — писателями, философами, объединившимися вокруг сборника «Скифы»: Андреем Белым, С. Есениным, М. Пришвиным, Н. Клюевым, А. Ремизовым и др. Идеологом скифства был литературный критик, впоследствии мемуарист Р.В. Иванов (Иванов-Разумник), чьи политические ориентации соответствовали программе эсеров. Скифство — это почвенничество с явным революционным уклоном, с неприятием буржуазного благополучия, с восприятием революции как социального и духовного преobraжения, с повышенным интересом к стихийным началам в мировом процессе.

Блок, принявший революцию как духовное преobraжение страны и мира, стремился к сохранению в ней скифских идеалов. В миссии русских, как он полагал, «последних арийцев», была гарантия жизнеспособности Запада, его защиты от Востока.

Скифская историософия Блока нашла свое развитие в произведениях 1918 г. — в поэме «Двенадцать» и в стихотворении «Скифы».

В блоковском восприятии революции соединились идея народного возмездия и идея Божьего прощения этого возмездия. Еще в статье «Народ и интеллигенция» он писал о любви к больной, страдающей России: «К этой любви нас ведет теперь сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания». Мотив справедливого возмездия, а также болезней России, которые интеллигенту необходимо принять и понять, выразился в образах две-

надцати безбожников-революционеров, олицетворявших образ острой, разбойной, но возрождающейся, прощенной и ведомой Богом России.

Содержание «Двенадцати» не имеет политического характера. Поэма не выражала политическую программу эсеров или большевиков. «Поэтому те, — писал он в «Записке о “Двенадцати”», — кто видят в «Двенадцати» политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги или друзья моей поэмы».

Смысл поэмы — метафизический. Незадолго до Октября он определил происходящее в России как «*вихрь атомов* космической революции». Но в «Двенадцати», уже после Октября, Блок, все еще оправдывавший революцию, написал и об угрожающей силе стихии. Еще летом веривший в мудрость и спокойствие революционного народа Блок в поэме рассказал и о стихиях, разыгравшихся «на всем Божьем свете», и о стихиях мятежных страстей, о людях, для которых абсолют свободы являлась, как для пушкинского Алеко, воля для себя.

Стихия — символический образ поэмы. Она олицетворяет вселенские катаклизмы: двенадцать апостолов революционной идеи обещают раздуть «мировой пожар», разыгрывается вьюга, «снег воронкой занялся», в переулочках «пылит пурга». Разрастается и стихия страстей. Городское бытие также обретает характер стихийности: лихач «несется вскачь», он «летит, вопит, орет», на лихаче «Ванька с Катюкой летит» и т.д.

Однако октябрьские события 1917 г. уже не воспринимались им только как воплощение вихрей, стихий. Параллельно с этим, анархическим по сути, мотивом в «Двенадцати» развивается и мотив воплощенной в образе Христа вселенской целесообразности, разумности, высшего начала. В 1904–1905 гг. Блок, увлеченный борьбой со старым миром, желая «быть жестче», «много ненавидеть», уверял, что не пойдет «врачеваться к Христу», никогда не примет Его. В поэме он обозначил для героев-революционеров иную перспективу — грядущую веру в Христовы заповеди. 27 июля 1918 г. Блок отметил в дневнике: «В народе говорят, что все происходящее — от падения религии...»

К Божьему началу обращаются и созерцатели в революции, и ее апостолы — двенадцать бойцов. Так, старушка не понимает, в чем целесообразность плаката «Вся власть Учредительному собранию!», она не принимает и большевиков («Ох, большевики загонят в гроб!»), но она верит в Богородицу («Ох, Матушка-Заступница!»). Бойцы же проходят путь от свободы «без креста» к свободе с Христом, и эта метаморфоза происходит помимо их воли, без их веры в Христа, как проявление высшего, метафизического порядка.

Свобода нарушать Христовы заповеди, а именно — убивать и блудить («Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста! / Тра-та-та!», «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста! / Катюка с Ванькой занята»), трансформируется в стихию вседозволенности («Пальнем-ка пулей в Свя-

тую Русь — / В кондовую, / В избяную, / В толстозадую!»). В крови двенадцати дозорных — «мировой пожар», безбожники готовы пролить кровь, будь то изменившая своему возлюбленному Катька или буржуй: «Ты лети, буржуй, воробышком! / Выпью кровушку / За зазнобушку / Чернобровушку».

Анархия страстей «голытьбы» выражена в босяцких интонациях вроде «Эх ты, горе-горькое, / Сладкое житье! / Рваное пальтишко, / Австрийское ружье!», в уголовных — «Отмыкайте этажи, / Нынче будут грабежи!».

Любовная интрига играет ключевую роль в раскрытии темы напрасной крови в период исторических возмездий, темы неприятия насилия. Катька — гулящая, ее тело знало следы жестокой ревности: «У тебя на шее, Катя, / Шрам не зажил от ножа. / У тебя под грудью, Катя, / Та царапина свежа». Она гуляла с офицером, с «юнкерем», а теперь гуляет с «солдатом» — с Ванькой, которого дозорные бранят за измену: он был одним из них, а стал солдатом, «буржуем», богатым. Мотивы предательства и денег увязаны между собой и в образе Катьки: она не только изменила, у нее «керенки есть в чулке». Конфликт интимный перерастает в конфликт социальный. Дозорные воспринимают любовное вероломство Ваньки, его гулянье «с девочкой чужой» как зло, направленное не только против Петрухи, но и против них: «Мою, попробуй, поцелуй!» Убийство Катьки рассматривается ими как революционное возмездие.

Петруха — убийца «бедный», у него от переживаний «не видать совсем лица». Но его не мучают чувство вины, жалость к Катьке, ему жаль свою любовь к ней, «ночек черных, хмельных», проведенных с «этой девкой». Потому Петруха легко соглашается с доводами товарищей: не то время, чтоб жалеть о Катьке, впереди — «потяжеле будет бремя». Так злодейство оправдывается еще большим грядущим злодейством.

Эпизод с убийством «дуры» и «холеры» Катьки идейно и композиционно напрямую связан с появлением в финале поэмы образа Христа как воплощения идеи прощения грешных, то есть и убийц. Дозорные и Христос в поэме являются и антиподами, и образами, которым суждено обрести друг друга.

После частушечного ритма стиха о зазнобушке и буржуре следует написанный в ритме церковного песнопения стих о жертве дозорных, обращенное к Господу моление за ее душу: «Упокой, Господи, душу рабы твоея...» После того как убийца Петька упоминает Спаса, следует саркастическое замечание его товарищей: «От чего тебя упас / Золотой иконостас?» Одиннадцатая глава начинается с констатации факта безбожия дозорных: «...И идут без имени святого / Все двенадцать — вдаль. / Ко всему готовы, / Ничего не жаль...»

Этот конфликт достигает остроты в двенадцатой главе: некто — Христос — хоронится, как им кажется, за все дома, и они стреляют в

Его сторону: «Эй, товарищ, будет худо, / Выходи, стрелять начнем», и дальше следует: «Трах-тах-тах!» Иисус, «от пули невредим», — не с двенадцатью бойцами. Он — впереди них. Он, с кровавым, красным флагом, олицетворяет не только веру Блока в святость задач революции, не только оправдание им «святой злобы» революционного народа, но и идею искупления Христом очередного кровавого греха людей, и идею прощения, и надежду на то, что переступившие через кровь все-таки придут к Его заветам, к идеалам любви, наконец, к вечным ценностям, в которые поверили революционная Россия и сам поэт, — братства, равенства и т.д. Дозорным словно предстоит пройти путь апостола Павла.

Христос и не со старым миром, который в поэме ассоциируется с безродным, голодным псом, что бредет позади двенадцати. Блок воспринимал старую власть как безнравственную, не несущую ответственности перед народом. В не отправленном З.Н. Гиппиус письме он высказал уверенность в том, что прежней России уже не будет, как не стало Рима, как не будет Англии, Германии, Франции.

Старый мир в «Двенадцати» статичен, новый — в динамике. Действия дозорных целенаправлены; те же, кто назван в поэме «врагом» или «всяким», переживают драму неустойчивости, растерянности: один не стоит на ногах, другой — «бедняжка!» — скользит, третий, четвертый и так далее — «раздет, разут».

Блок, показав драму «всякого», в то же время внес в ее описание комическую ноту, что соответствовало, во-первых, взгляду двенадцати дозорных на старый мир, а во-вторых, самому определению комического как отражения некоего несоответствия, несообразности, порождающих смех. Эта несообразность, нелогичность — в самом пребывании в обновляющемся мире буржуа на перекрестке, старушки, витийствующего писателя, который в революционных катаклизмах видит гибель России, попа, барыни в каракуле, другой барыни, ссутулившегося бродяги, изменника Ваньки «с физиономией дурацкой», Катьки — опять же «дуры».

Смех и слезы выражают парадоксальность прошлой России. Юмор (барыня «... — бац — растянулась!») срастается с трагедией («Уж мы плакали, плакали...»). Как нарастает состояние трагизма уходящего мира, так и трансформируется комическое — от юмора (упавшая барыня) к сатире (подобное Учредительному собранию собрание проституток, постановивших: «На время — десять, на ночь — двадцать пять... /...И меньше — ни с кого не брать»).

Революционную Россию Блок изобразил как расколотый надвое мир, как противостояние черного и белого. Россия старая ассоциировалась в сознании Блока с черным; он записал в дневнике: «В России все опять черно и будет чернее прежнего?» В поэме он выразил свои надежды на преображение России черной в Россию белую. Символика цвета выражает космичность противостояния: с одной стороны, чер-

ный вечер, черное небо, черная людская злоба, названная и злобой святой, черные ремни винтовок, черный ус Ваньки, а с другой — белый снег, «зубки блещут жемчугом» у обреченной Катьки — жертвы черной злобы, Христос в белом венчике из роз идет «снежной россыпью жемчужной».

Между черным, злобным, состоянием России и белым, Христовым, — выраженный символикой красного цвета мотив кровавого преступления: это и простреленная голова Катьки, и упоминание красной гвардии, красного флага, который «в очи бьется». Цветовая символика ассоциируется с образом времени: с крушением черного старого мира, с верой поэта в упорядоченное будущее — в его «белые одежды», наконец, с кровавым, переходным настоящим, которому соответствует сочетание красного, черного, белого цветов.

Поэт верил в преодоление греха, в исход из кровавого настоящего к гармоничному будущему, которое олицетворено в поэме в образе Христа. 30 июля 1917 г. он записал в дневнике: «Это ведь только сначала — кровь, насилие, зверство, а потом — клевер, розовая кашка».

Ритм поэмы не характерен для блоковской поэзии. Рисуя картину вселенской дисгармонии, поэт в пределах одной строфы соединял разные размеры, например, хорей с анапестом; он ввел в текст олицетворившие идею народной революции ритмы частушки и раешника, романса, плясовой, марша, молитвы. В блоковском многообразии ритма даже звучит ритм плаката. Образ современного города, в котором разыгрываются вселенские стихии, создан и благодаря лексической полифонии, а именно смещению жаргона, уличных слов, балаганного балагурства с политическими понятиями. Это новаторство Блока привлекло к себе внимание современников. Так, А. Ремизов, поразившись лексической образности «Двенадцати», удивившись тому, что в поэме «всего несколько книжных слов», сказал: «...подругому передать улицу я не представляю возможным».

Идея объединить в поэме Христа и красногвардейцев как попутчиков в гармонический мир не была случайной, она была Блоком выстрадана. Он верил в сродство революционных и христианских истин. Он полагал, что если бы в России было истинное духовенство, оно пришло бы к этой же мысли. Характерно, что на эту же тему были написаны и поэмы С. Есенина «Товарищ» и Андрея Белого «Христос воскрес».

Русская интеллигенция восприняла «Двенадцать» по-разному. Б. Зайцев увидел в ней нигилизм, а образ Христа, по его мнению, был упомянут всуе. М. Волошин, прочитав финальные эпизоды как расстрел Христа, посчитал, что поэма написана против большевиков. К этому выводу склонялся и С. Маковский. К. Мочульский увидел в образе блоковского Христа тему преодоления противоречий черной и белой России, гармонического их объединения. В. Жирмунский определил главной темой спасения души и Петрухи, и его одиннадца-

ти товарищей, и всей разбойной России. М. Пришвин в образе Христа увидел самого Блока, готового, подобно Христу, принять на себя весь грех убийц. Характерно, что в лирике Блока действительно присутствовал мотив соотнесенности судеб Христа и лирического героя. В «Осенней любви» (1907) мы читаем: «Пред ликом родины суровой / Я закачаюсь на кресте»; без ответа тогда остался вопрос о том, будет ли челн с Христом причален к «распятой высоте» лирического героя. В «Ты отошла, и я в пустыне...» (1907) поэт писал о себе и России: «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу».

Блок стремился увидеть «октябрьское величие за октябрьскими гримасами». В обращенном к осудившей поэму З. Гиппиус стихотворении 1918 г. «Женщина, безумная горячка!..» он выразил свое отношение к революции как безотчетное, интуитивное, стихийное. «Страшно, сладко, неизбежно, надо / Мне — бросаться в многопенный вал». Однако в поздней лирике Блока появились трагические мотивы, которые передали душевные страдания поэта, его неудовлетворенность «гнетущим» ходом событий, осознание обманутости: «Что за пламенные дали / Открывала нам река! / Но не эти дни мы звали, / А грядущие века», «Пушкин! Тайную свободу / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» («Пушкинскому Дому», 1921).

От «Двенадцати» до «Пушкинскому Дому» Блок прошел путь разочарований. В его дневниках содержатся записи об «азиатском рыле» «народа», который бездельничает и побирается «налогами» на помещиков, о государстве, которое расстреливает людей зря, об «исключительной способности» большевиков уничтожать людей, о том, как «выбрасывают» из квартир интеллигенцию, об умолкнувшей «под игом насилия» человеческой совести. Теперь свой идеал свободы он видел в пушкинском «Из Пиндемонти», в котором мы встречаем такое ее понимание: «Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать; для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». 18 апреля он констатировал: «...вошь победила весь свет, это уже совершившееся дело, и все теперь будет меняться только в другую сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы».

Юный Блок писал в анкете 1897 г. о том, что желал бы умереть «на сцене от разрыва сердца». Он скончался 7 августа 1921 г. вследствие воспаления сердечных клапанов.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Укажите особенности эстетической концепции А. Блока.
- ♦ Определите, как в его творчестве раскрылась тема поэта и толпы.
- ♦ Как в его поэзии происходило становление лирического героя?
- ♦ Каким образом в творчестве А. Блока проявилась тема женственности?

- ❖ Как в творчестве А. Блока развивалась тема России?
- ❖ Какие жанры характерны поэзии Блока?
- ❖ Определите содержание поэмы «Двенадцать». Какие образы-символы использованы в художественной системе поэмы? Что общего и в чем разница в образах метели в творчестве Пушкина и Блока? Определите сюжетные и композиционные особенности поэмы «Двенадцать». Обратите внимание на то, что количество глав соответствует количеству дозорных и названию поэмы. Определите особенности персонажей поэмы. Объясните, почему двум персонажам поэмы даны имена апостолов.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Авраменко А.П.* А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
- 📖 *Громов П.А.* А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986.
- 📖 *Клинг О.А.* Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». М., 1998.
- 📖 *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.

С. А. ЕСЕНИН

(1895–1925)

Творческий путь

Сергей Александрович Есенин родился в Рязанской губернии, в крестьянской семье. В 1912 г. он приехал в Москву, в 1916 г. вышел в свет его первый поэтический сборник «Радуница». За эти четыре года он сформировался как поэт крестьянской культуры.

Молодой Есенин — нравственный максималист, он верил в миссию поэта-пророка, готового клеймить порочную и слепую толпу. Христианин по мировоззрению, он воспринимал мир как единое целое, уверяя, что «все люди — одна душа», что он может, как Христос, пойти на крест за благо ближнего.

Мотивы лирики С. Есенина начала 1910-х гг. — жертвенная миссия поэта, одухотворенная природа, богоизбранность крестьянина, за которого радеет Св. Николай Угодник.

В поэзии Есенина 1910-х гг. проявились особенности его стиля. Он выстраивал метафорические ряды вроде «Дымом половодье / Зализало ил. / Желтые поводья / Месяц уронил», сочетая их с образами, в которых выражал непосредственные, точные значения. Он обратился к романсному стиху с характерной для него синтаксической простотой, законченностью фразы в границах строки: «Выткался на озере алый свет зари. / На бору со звонами плачут глухари. / Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло. / Только мне не плачется, на душе светло». Пристрастие к диалектизмам, от которого он вскоре отказался, не умаляло точности и строгости стиля.

В русскую поэзию Есенин входил как один из самых ярких поэтов крестьянского направления, сознанию и эстетическим вкусам которых были свойственны религиозная культура, влияние философии и поэтики литературных памятников православной мысли, в том числе литературы старообрядцев, влияние фольклора, сосредоточенность на судьбе крестьянства. В художественной системе их произведений проявились как тенденции символистской поэтики, так и черты постсимволистской литературы, в частности — обращенного к вещному миру акмеизма. Среди писателей крестьянского направления следует назвать Н. Клюева и С. Клычкова.

В 1918 г. Есенин познакомился с поэтами-имажинистами, и его творчество претерпело некоторую эстетическую переориентацию. В его лирике обозначились тенденции позднего авангардизма.

Стихи Есенина активно публиковались в журналах и коллективных сборниках, он стал одним из самых популярных поэтов России. Вышли сборники его поэзии «Преображение» (1918), «Сельский часослов» (1918), «Голубень» (1918), «Третьякница» (1920), «Исповедь хулигана» (1921) и др. С мая 1922 г. до августа 1923 г. Есенин жил за границей: в Германии, Бельгии, Франции, Италии, США. Из заграничной поездки он привез состав сборника «Москва кабацкая», который был издан в 1924 г.

В 1924 г. Есенин публично отказался от имажинистского принципа стихосложения. Он пришел к простоте поэтической формы, что во многом было обусловлено влиянием на его сознание и литературные вкусы творчества А.С. Пушкина.

В 1925 г. увидели свет его поэтические сборники «Страна Советская», «Русь советская», «Персидские мотивы» и др. В ноябре он закончил автобиографическую, исповедальную поэму «Черный человек», которая оказалась последней в ряду написанных им поэм, а среди них были такие значительные, как «Пугачев» (1921), «Страна негодяев» (1922–1923), «Песнь о великом походе» (1924), «Анна Снегина» (1925).

ЛИРИКА

Тема крестьянской России. Тема крестьянской России обрела в поэзии Есенина библейский смысл. Крестьянский космос олицетворял для него не просто благодать, гармонию, но и земной рай. Пейзажная метафора соединена с евангельскими образами. Синий, небесный, цвет, традиционно ассоциировавшийся в художественном сознании с Богородицей, стал главным в есенинском образе деревни.

Ранняя лирика Есенина бесконфликтна. Лирический герой принимает мир таким, каков он есть: «Все встречаю, все приемлю, / Рад и счастлив душу вынуть». Он — пастух в хорах природы: «Я — пастух; мои палаты — / Межи зыбистых полей». Он кроток, как Спас. В его настроениях нет рефлексии.

Православное восприятие Есениным родины как духовного отечества выразилось в стихотворении «Запеля тесные дроги...» (1916). Россия стала главным образом лирики Есенина. Тема родины раскрывалась им отнюдь не в одических, гражданских или героических аспектах. Вслед за А. С. Пушкиным он придал ей интимную, чувственную трактовку. Опять же по-пушкински он рисовал Россию сочными, определенными красками: «О Русь — малиновое поле / И синь, упавшая в реку». В есенинских цветах — религиозная, иконописная точность. Такая же прозрачность, определенность — и в восприятии лирическим героем России.

В стихотворении «Запели тесные дроги...» выразилось интимное и религиозное чувство поэта. В первой строфе упомянуты часовни, кресты; «И на известку колоколен / Невольно крестится рука», — читаем мы во второй строфе и видим далее, как вся страна обретает храмовое, гармоничное начало, и уже степи звенят «молитвословным ковылем».

Поэт создал в этом стихотворении настроение, в котором выразилась гармония противоположностей; лирическому герою грустно, но радостно: «Опять я теплой грустью болен», «Люблю до радости и боли / Твою озерную тоску»; он пишет о «холодной скорби», но оговаривает, что никогда не расстанется с этими «цепями». Синтез, а не конфликт противоположного — радости и тоски — глубже раскрывает тему России как гармоничного мира. Этой же теме соответствует и объединение в художественной системе стихотворения конкретики, детали — и стихии, понятия: упоминается не ветер вообще, а «овсяный ветерок», образы кустов, крестов, часовен сочетаются с бесконечными по значению синью, малиновым полем.

Объединяющим началом в развитии темы России является знакомый по поэзии Пушкина, Лермонтова, Блока мотив дороги. Художественный мир в этом стихотворении динамичен. Есенин — поэт покоя, но не статичности. Русский космос в постоянном движении: дроги запели, равнины и кусты бегут, степи звенят, синь опрокинулась, что также соответствовало пушкинскому восприятию России.

В пейзажных рисунках поэзии Есенина, как правило, присутствует мотив космоса, вселенной. Даже в конкретике его пейзажного образа нет скрупулезности натуралиста. Характерная для его поэтики метафора не является лишь художественным приемом. Троп в его эстетических воззрениях — художественная форма выражения синтеза двух миров — космического и земного. Этой гармонией его художественное восприятие отличалось от романтического сознания, основанного на трагизме несоединимости ни двух миров, ни родственных душ, ни идеалов и реальности. Вскоре он нашел определение своему стилю — мистическое изографство, иначе — двойное зрение, в котором соединяются метафизическое мышление и подобие («изо...») описанного («...граф») реальному миру.

Традиционно в поэтике есенинского творчества метафоры, параллелизмы, сравнения, эпитеты выделяют по тематическому признаку. В одних случаях эти художественные приемы отражают зоологическое претворение мира типа: «Ягненок кудрявый — месяц / Гуляет в голубой траве», «Рыжий месяц жеребенком / Запрягался в наши сани», «Младенцем завернула / Заря луну в подол», «Отелившееся небо / Лижет красного телка»; в других — литургическое отношение к миру, и тогда русский пейзаж становится храмом, а крестьянский быт — богослужением в нем: «Земля молитвенником красным / Пророчит благостную весть», «Когда звенят родные степи /

Молитвословным ковылем», «У лесного аналая / Воробей псалтырь читает».

В пейзажах Есенина и раннего, и позднего периода выразился панпсихизм, то есть вера во всеобщую одушевленность природы. Его метели плачут, как цыганские скрипки, трава собирает «медь с обветренных раки», ивы «трясут подолом» и т.д. Русская критика первой волны эмиграции обратит внимание даже на эротичность есенинского пейзажа; Р. Гуль, найдя сходство его поэзии с языческими песнями, введет в есениноведение понятие пантеистического эротизма. Пейзаж лирики Есенина был действительно наполнен этими мотивами: «Так и хочется к телу прижать / Обнаженные груди берез», «Отрок-ветер по самые плечи / Заголил на березке подол», «Так и хочется руки сомкнуть / Над древесными бедрами ив», «И, утратив скромность, одуревши в доску, / Как жену чужую, обнимал березку» и т.д.

Как правило, пейзаж в творчестве Есенина адекватен красоте, совершенен; даже метели, ветер, «чахленькая местность» или «неприглядная дорога» созвучны душевному благополучию лирического героя.

Все названные особенности отвечали есенинской концепции крестьянской России и крестьянского сознания. Так, позже, в статье 1918 г. «Ключи Марии» он высказал мысль о том, что только в крестьянской культуре сохранилось отношение к вечности, к космосу как к родительскому очагу. Он уверял, что этим Россия отличается от Запада и Востока.

Однако в 1915—1916 гг. у гармоничного лирического героя Есенина появился мятежный двойник, «грешник», «бродяга и вор», а Россия стала уже не только страной кроткого Спаса, но и мятежников.

В этот период он испытал на себе влияние вдохновителя и организатора скифства Р.В. Иванова (Иванова-Разумника). С. Есенин — участник сборников «Скифы» (1917, 1918). Разделявший взгляды эсеров Иванов и поэт-старообрядец, близкий хлыстовскому движению Н.Клюев способствовали росту крестьянского самосознания Есенина. Под их влиянием поэт объединил понятие крестьянского рая с революционной идеей, что нашло отражение в поэмах 1916—1918 гг. «Товарищ», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Инония» и др. И Февральскую, и Октябрьскую революции он принял не по-марксистски, а по-скифски, как крестьянские и христианские по содержанию. Россия представилась ему новым Назаретом: из нее в мир придут идеи преобразования, духовного обновления, христианского социализма.

Этой утопической идее сопутствовали нигилистические крайности. Так, в «Инонии» (1918) поэт отрицал не только старый мир, но и каноническое православие, китежские идеалы, традиционные православные символы, образ Христа страдающего и сам религиозный

путь страдания как духовного возрождения. В его иной России, названной Инонией, «живет божество живых».

Желая видеть в современности радикальные перемены, Есенин пришел к мысли и о создании иной поэзии. Он стал вдохновителем новой школы — имажинизма. Имажинисты, прежде всего его теоретики и практики В. Шершеневич и А. Мариенгоф, увлекли Есенина пристальным отношением к образотворчеству. В его поэзии появились сложные, основанные на неожиданных ассоциациях образы: «По пруду лебедем красным / Плавает тихий закат», «Золотою лягушкой луна / Распласталась на тихой воде», «Взбрезжи, полночь, луны кувшин / Зачерпнуть молока берез» и т.д. Однако идеология имажинизма была чужда Есенину. Имажинисты объявили образ самоценным, изгнали из поэзии интуицию, подменив ее логикой, духовные и национальные начала русской поэзии не признавали, но приоритетным был провозглашен плотский мир, что позволило поэтам выстраивать стихотворения на физиологических, эротических, вульгарных образах. Антиэстетизм стал в поэзии имажинистов достоинством. Талант как художественная данность упразднился. В самый пик увлечения имажинизмом Есенин написал теоретическую статью «Ключи Марии», в которой высказал свою философию искусства. Есенин воспринимал образ как синтез неба и земли, мистического и прозаического, тайного и очевидного. Его отношение к слову было исключительно метафизическим, по сути — религиозным. Он верил в силу интуиции. В статье «Быт и искусство» (1921) Есенин отвергал принцип наднациональности искусства, а также принцип поэтического диссонанса. Таким образом, в русской поэзии сложились две версии имажинизма. Своими коллегами-имажинистами Есенин был воспринят как еретик новой школы. Его разрыв с имажинистами был неизбежен.

Параллельно с возвратом к простоте как принципу поэтики Есенин пришел к мысли о том, что революционные потрясения не дали России долгожданного земного рая. Он пережил крах своих революционных иллюзий. В 1920 г. он сделал вывод: реальный социализм, «без мечтаний», умерщвляет все живое, в том числе и личность. Из его творчества ушли утопии о религиозно-революционном преображении России, появились мотивы утечения, увядания жизни, отрешенности от современности, а в лирическом герое — «конокраде», «разбойнике и хаме» обозначилась внутренняя оппозиционность С. Есенина.

Стихотворение «Я последний поэт деревни...» (1920) — прощальная обедня, панихида по России-храму, уходящей Руси, крестьянской культуре. Тема гибели старого мира и победы новой, «железной» культуры решена трагически. Развивается и мотив гибели лирического героя: «И луны часы деревянные / Прохрипят мой двенадцатый час». Этот параллелизм выразился в структуре первой строфы: поэт («Я последний поэт деревни...»), родина («Скромен в песнях дощатый мост»), поэт («За прощальной стою обедней»), родина («Калящих листвою

берез»). Отныне деревня лишь лирический образ. Даже религиозные мотивы уступили место авторской чувственности.

Компромисс деревенского и пролетарского миров исключен. Символ урбанистической культуры — «железный гость», образы крестьянского бытия — «злак овсяный, зарею пролитый», колосья-кони, голубое поле. Их противопоставление раскрывает конфликт живого и неживого; «железный гость», его «не живые, чужие ладони» несут гибель. Если в «Запели тесаные дроги...» образ овсяного ветерка соответствовал теме благодати, то в «Я последний поэт деревни...» ветер, выражая тему обреченности крестьянства, справляет панихидный пляс.

В 1921 г. разочаровавшийся в революции поэт обратился к образу мятежника и написал поэму «Пугачев», тема мужицкой войны которой ассоциировалась с послереволюционными крестьянскими волнениями. Логическим продолжением темы конфликта власти и крестьянства стала поэма «Страна негодяев» (1922–1923), в которой выразились не только оппозиционные настроения Есенина, но и понимание им своего изгойства в реальном социализме. В одном из писем 1923 г. он писал: «Я перестаю понимать, к какой революции я принадлежал. Вижу только одно, что ни к февральской, ни к октябрьской, по-видимому, в нас скрывался и скрывается какой-нибудь ноябрь».

В 1924 г. вышла книга стихотворений Есенина начала 20-х гг. «Москва кабацкая», в которой нашли выражение мотивы драматической судьбы поэта, его одиночества, покаяния, бесприютности, обманутости революцией, «мертвечины», «навек» утраченного. В «Москве кабацкой» поэт отказался и от своего имиджа пророка 1916–1918 гг. Душа лирического героя устала от мятежа и тянется к уюту деревенского дома, к миру полевой соломы.

В 1924 г. поэт предпринял попытку вписаться в «коммуной вздыбленную Русь». Он написал «Русь уходящую», в которой признал победу новой России. В «Стансах» он, подобно Пушкину периода «Стансов», делает миротворческий жест в сторону власти.

Но если Пушкин осознанно стремился объединить идеал свободы с идеалом империи, Есенин лишь импульсивно попытался стать настоящим, а не сводным сыном в «великих штатах СССР». Он не скрывал, что его жизнь проходила под знаком судьбы Пушкина, однако он был исторически обречен не повторить пушкинский путь второй половины 1820-х гг., ему не дано было обрести гармонию воли и власти. В стихотворении «Пушкину» Есенин назвал себя «обреченным на гоненье». В тех же «Стансах» прозвучало его несмирение: «Я вам не кенар! / Я поэт!» Вместе с М. Волошиным, С. Клычковым, Б. Пильняком, А. Толстым, О. Мандельштамом и другими писателями он подписал письмо в отдел печати ЦК РКП(б) в защиту гонимых большевистской идеологией писателей.

Вторая «Воспоминанию» В. Жуковского, вторая пушкинскому «Чем чаще празднует Лицей / Свою вторую годовщину, / Тем робче ста-

рый круг друзей / В семью стесняется едину», Есенин начал **«Русь советскую» (1924): «Тот ураган прошел. Нас мало уцелело. / На перекличке дружбы многих нет». Ураган революции осиротил деревню. На смену есенинскому поколению пришли люди с некрестьянским мышлением: «Уж не село, а вся земля им мать». Пушкинский мотив встречи лирического героя с «племенем младым, незнакомым», его тема гармонии и естественной преемственности поколений решается Есениным трагически: он — иностранец в своей стране и «пилигрим утрюмый» в родном селе, юноши которого «поют другие песни». В «Руси советской» строящая социализм деревня отвергла поэта: «Ни в чьих глазах не нахожу приют».**

Лирический герой и сам отгораживается от большевистской реальности: он ей не отдаст «лиры милой», воспевать он будет по-прежнему **«Шестую часть земли / С названьем кратким “Русь”»,** несмотря на то, что образ Руси ушедшей он склонен воспринимать как сны.

Деревня давно уже не представляется поэту земным раем, яркие краски русского пейзажа потускнели: **«Жидкой позолотой / Закат обрызгал серые поля»;** в описании природы появились мотивы ущербности: **«клёны морщатся ушами длинных веток», тополя уткнули «ноги босые» по канавам.**

Лирический герой одинок в предчувствии близкой смерти: **«А я пойду один к неведомым пределам, / Душой бунтующей навеки при-смирив».** Тема одиночества повторяется в большинстве строф, законченных, самостоятельных по смыслу, что придает стихотворению ощущение глубины трагедии. После смерти поэта находившаяся в эмиграции З.Н. Гиппиус написала статью **«Судьба Есенина»,** в которой, имея в виду **«Русь советскую»,** заметила: **«В стихах о родине, где от его дома не осталось и следа, где и родных частушек даже не осталось, замененных творениями Демьяна Бедного, он вдруг говорит об ощущении своей “ненужности”. Вероятно, это было ощущение более страшное: своего... уже “несуществования”».**

Обратите внимание на то, что избавление от разлада, конфликтности и стремление к гармонии — эмоциональный и философский стержень поздней лирики Есенина, к какому бы тематическому направлению она ни относилась. Стихотворение **«Неуютная жидкая лунность...» (1925)** запечатлело стремление поэта преодолеть отчаяние и найти гармонию даже в новой деревне: **«Через каменное и стальное / Вижу мощь я родной стороны».** В патриархальной деревне ему вспоминается лишь **«тоска бесконечных равнин», «усохшие вербы», нищета.** Картинам сиротского, убогого пейзажа противостоит мечта лирического героя о технической оснащенности деревни. Причем индустриальная, идущая из города культура теперь вовсе не является символом смерти полевой Руси; наоборот, она принесет ей возрождение, поможет избавиться от нищеты: **«Но и все же хочу я стальною / Видеть бедную, нищую Русь».**

Вера в «стальную» Русь — крайне редкий мотив в творчестве Есенина. В его поэзии трагически звучала тема противостояния города и деревни. В «Сорокоусте» (1920) город — враг, который «тянет к глоткам равнин пятерню». Стихотворение «Мир таинственный, мир мой древний...» (1922) представляет конфликт города и деревни как метафизическую трагедию; город не просто железный враг, он еще и дьявол: «Жилист мускул у дьявольской выи». Победа железного, то есть неживого, как раз и ассоциировалась в сознании поэта с социализмом «без мечтаний».

Обратите внимание на то, что и в «Неуютной жидкой лунности...» нет советского оптимизма в духе В. Маяковского или Д. Бедного. Есенинский оптимизм — трагический. За искренним желанием увидеть в новой России цивилизованное начало нельзя не заметить трагедию героя-изгоя: «Я не знаю, что будет со мною... / Может, в новую жизнь не гожусь». Этот подтекст прочитывается и в характерных художественных деталях: тележной *песне* колес противостоит моторный *лай*.

Мотив «в новую жизнь не гожусь» узнается в строках «Все равно останусь я поэтом / Золотой бревенчатой избы» из элегии «Спит ковыль. Равнина дорогая...» (1925). Если в предыдущем стихотворении было высказано намерение поэта полюбить новую деревню, ориентированную на городскую культуру, и отречься от уходящей, то здесь он раскрыл свое реальное отношение к деревне с вековой, традиционной ментальностью. Если в «Неуютной жидкой лунности...» лирическим героем руководил разум, его волевое решение, а подлинное чувство «ушло» в подтекст, то «Спит ковыль. Равнина дорогая...» — образец исповедальной лирики. Гармония найдена Есениным в принятии, с одной стороны, рассудком нового поколения, «чужой юности», «сильного врага», а с другой, сердцем — родины ковыля, полыни, журавлиного крика, бревенчатой избы. Есенинский компромисс был выражен в последних строках: «Дайте мне на родине любимой, / Все любя, спокойно умереть!» Философская концепция покоя, принятия мира как данности обогащена здесь мотивом любви ко всему, и к «сильному врагу» в том числе. Есенин возвращался к идее гармонии, целесообразности, синтезу, казалось бы, противоположных начал, что прозвучало уже в стихотворении «Запели тесанные дроги...».

Любовная лирика. Духовный кризис поэта, вызванный крушением его революционно-религиозных иллюзий, осознанием своей ненужности в новой России, семейной и бытовой неустроенностью, отразился и на проблематике любовной лирики. В ней же прослеживается и преодоление поэтом этой драмы. Любовь в лирике Есенина была и с тяжелой страстью, была «заразой», «чумой» («Сыпь, гармоника. Скука... Скука...», «Пой же, пой. На проклятой гитаре...» и др.), и благодатной, очищающей (цикл «Любовь хулигана»), и романтическим приключением (цикл «Персидские мотивы»), и дон-

жуанской, «недорогой», «кстати», лишь «чувственной дрожью» («Не гляди на меня с упреком...», «Какая ночь! Я не могу...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «Может, поздно, может, слишком рано...»).

«Письмо к женщине» (1924), написанное в жанре послания, создает образ не только прошедшей, но и негармоничной любви:

Любимая!

Меня вы не любили.

Не знали вы, что в сонмище людском

Я был, как лошадь, загнанная в мыле,

Пришпоренная смелым ездоком.

За драмой отношений раскрывается трагический, одинокий образ лирического героя, подавленного «роком событий», схоронившегося от штормов в «корабельном трюме» — «русском кабаке». Однако ему все-таки удается в роковом потоке событий различить целесообразность его движения и, воспев хвалу рулевому корабля жизни, обрести иные ценности: «Я избежал паденья с кручи. / Теперь в Советской стороне / Я самый яростный попутчик».

В протяженном во времени драматическом пути лирического героя, в печальном повествовании о разрушенных любовных связях, в ощущении невозможности вернуть любовь, в благословении любви возлюбленной и счастливого соперника узнаются мотивы стихотворения А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...». Связывает стихотворения и состояние успокоенности лирических героев после пережитых бурь.

Попытка обрести согласие с самим собой и с миром нашла выражение в цикле «Персидские мотивы». Романтический сюжет о любви северянина и «дикарки», южанки Есенин воспринял от Пушкина и Лермонтова. Стихи и писались на Кавказе, но выбор поэта пал на страну Саади — Персию. На тональность «Персидских мотивов» повлияла любовная лирика персидских поэтов, вслед за ними лирический герой Есенина подмечает в любовных отношениях тончайшие нюансы.

Есенин создавал в своем цикле образ голубой и веселой страны, которой перестала быть Россия, он творил образ ласкового и шафранного рая, в котором, увы, он все же не нашел покоя и который так и не затмил образа родины. В любовные мотивы непременно приносится образ России, а тегеранская экзотика лишь обострила ностальгию. В послании «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...» (1924) Есенин подчеркивал и духовную, и плотскую, и биографическую связь лирического героя с домом: «Эти волосы взял я у ржи», «Я готов рассказать тебе поле», «Про волнистую рожь при луне / По кудрям ты моим догадайся». В отличие от стихотворения «Ты сказала, что Саади...», где эмоционально лирический герой сосредоточен на «милой Шаганэ», в стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...» доминирует тема рязанского раздолья и разлуки с северной девушкой.

Мотивы любовной печали и желания встретиться с возлюбленной звучат и в «Собаке Качалова» (1925). Практически все строфы — лишь прелюдия к появлению в конце стихотворения упоминания о той, «что всех безмолвней и грустней». Композиционно эмоциональный пик произведения перенесен на концовку. Как и в предыдущем стихотворении, избранница поэта, оказываясь виновницей его переживаний, остается «за сценой», что обостряет любовную ситуацию и усиливает драматическое решение темы. Его обращения к возлюбленной переданы через посредника — бессловесного Джима, что соотносено с мотивом неосуществимости желаемого. Единственный состоявшийся факт — сродство душ лирического героя и зверя, и такое решение созвучно прозвучавшему в стихотворении мотиву одиночества лирического героя среди «всяких и невсяких».

В приведенных примерах любовной лирики Есенина обнаруживается одна общая черта, восходящая к поэзии Лермонтова, — в отношениях лирического героя и любимой нет безмятежности. Его любовь или прошедшая, или несостоявшаяся, или безответная, или конфликтная. Драматичности любви сопутствует развитие, хотя и ослабленной, сюжетной ситуации, что придает любовной лирике Есенина некоторую эпичность.

Философские мотивы. Мотивы увядания человека, утекания жизни представлены в философской лирике Есенина. Философское восприятие по сути трагических процессов помогло Есенину снять остроту трагизма, преодолеть его конфликт с послереволюционной действительностью, пережить свою «ненужность». Лирический герой его поздних элегий склонен воспринимать невозвратность молодости и близость смерти по-пушкински спокойно. У поэта определилось философское отношение к переходу из земной жизни в страну покоя, к которому он так стремился в последние годы.

Тема судьбы как предначертанного пути, фатальных потерь, закономерной смены чувственных и физических состояний человека была раскрыта уже в элегии «Не жалею, не зову, не плачу...» (1921). Здесь печаль не выливается в трагедию. Есенин размышляет о естественности пути человека от расцвета к увяданию. Тема благодарности за то, что «пришлось процвести и умереть», восходит к «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» Пушкина. Однако, по свидетельству С.А. Толстой, Есенин написал это стихотворение под влиянием лирического отступления шестой главы «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, в котором были строки: «...что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!»

Тема полноты жизни выражена в интонационной и синтаксической полифонии: здесь и обращения, и лексические повторы («Дух

бродяжий, ты все реже, реже», «Все мы, все мы в этом мире тленны»), и вопросы, и инверсии («Увядания золотом охваченный»). Характерны для этого стихотворения многоцветье (золото, медь, розовый конь, белые яблони) и параллелизм цветовых образов («увядания золотом охваченный» лирический герой и увядающая природа: «Тихо льется с кленов листьев медь»).

Тема подчиненности человеческой жизни законам природы развита и в элегии «Отговорила роща золотая...» (1924): и роща «отговорила», и журавли «не жалеют больше ни о чем», и «дерево роняет тихо листья», и лирический герой «роняет грустные слова», ему не жаль «ничего в прошедшем». Параллелизмы, сравнения помогают почувствовать вселенский закон: «каждый в мире странник», но мир при этом не умирает, трава «от желтизны не пропадет», «не обгорят рябиновые кисти»...

Строка «Стою один среди равнины голой» — явная и не случайная реминисценция из стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». В обоих произведениях были выражены пути лирических героев («один») к синтезу с миром — равниной, пустыней, небом... Всемирность, ощущение себя в контексте космоса были основными мотивами русской философской лирики XIX–XX вв.

Этой же теме посвящена поэма «Цветы» (1924). Жанр определен самим Есениным. Перед нами лирическая поэма, в которой развито элегическое начало и которую автор создавал с мыслью «о том, что ты такое в пространстве», как писал он П. Чагину. Характерно, что в ней, как и в «Двенадцати» А. Блока, двенадцать глав; эта цифра была знаковой для поэта, являлась символом итога земной жизни, пограничного между жизнью и смертью состояния. В главе «Цветы мне говорят прощай...» жизнь и смерть представлены как естественный процесс, проявление вечных, общих законов бытия:

Любимые! Ну, что ж, ну что ж!
Я видел вас и видел землю,
И эту гробовую дрожь,
Как ласку новую приемлю.

В поэме использован прием уподобления: разнообразие цветов, их образы соотносимы с человеческой природой. Размышления о смерти выражены в стихотворении в контексте образов родного поля, шума левкоев и резеды, вечной природы; так мыслям лирического героя Пушкина о неизбежной смерти соответствовал образ пережившего век отцов «дуба уединенного». И как в лирике Пушкина тема смерти соединена с темой радости земного бытия, так и меланхолическим настроениям лирического героя Есенина, его грусти о «васильках очей любимых», о неповторимости чувств сопутствует и ликование по поводу того, что мир — «не монашья схи́ма», что «все на свете повторимо», что он готов вновь отдаться любви. Философская и интимная

темы «Цветов» дополнены социальной («Октябрь! Октябрь! / Мне страшно жаль / Те красные цветы, что пали»), что создает образ полнокровного, полифонического существования.

В отношении Есенина к жизни не было декаданса. В тридцать лет он писал стихи о своем увядании, но в нем был силен дух Возрождения, он гнал от себя уныние и аскетизм. Есенин был жизнелюбом и преодолевал отчаяние. Его девиз:

Увядающая сила!
Умирать — так умирать!
До кончины губы милой
Я хотел бы целовать.

(«Ну, целуй меня, целуй...»)

Лирический герой его поэзии 1925 г. не настроен на рефлексию, он устремлен к гармонии. Есенинская философская концепция бытия была выражена словом «принимаю». Высказанная им еще в ранней лирике, в последние годы жизни она определяла его настроения. В стихах 1925 г. она стала лейтмотивом: «Принимаю, что было и не было», «Все, как есть, без конца принимая» и т.д. В «Свищет ветер, серебряный ветер...» поэт написал: «Жить нужно легче, жить нужно проще, / Все принимая, что есть на свете. / Вот почему, обалдев, над рощей / Свищет ветер, серебряный ветер».

Одним из произведений поэта, в котором, при всем ощущении греховности, мятежности своей жизни, лирический герой высказывает надежду на свое духовное возрождение, стало «Письмо матери» (1924). Оно не относится к философской лирике, но в нем также выразился свойственный Есенину философский взгляд на реальность. Все чаще в творчестве Есенина звучали мотивы осознания виновности за кому-то нанесенные обиды, скандалы и проч. В таких стихотворениях появлялась, с одной стороны, рефлексия, а с другой — желание ее преодолеть. Это «Мне осталась одна забава...», «Заметался пожар голубой...», «Ты такая ж простая, как все...», «Я усталым таким еще не был...», «Годы молодые с забубенной славой...» и др.

«Письмо матери» носит исповедальный, как вся лирика Есенина, и покаянный характер. Его лирический герой мучается собственными противоречиями: в нем есть и нежность, и «мятежная тоска». Он пережил ранние утраты и усталость. В нем словно отозвались печоринская раздвоенность и рефлексия. Однако звучит в стихотворении и надежда лирического героя на свое духовное обновление, на излечение от душевных ран материнской любовью: «Ты одна мне помощь и отрада».

Стихотворение построено на противопоставлении тихого лада, связанного с миром матери и родного дома, и греховной городской жизни героя. Перед нами есенинский вариант библейской истории о блудном сыне. В стихотворении развивается и вечная тема материнства, и тема сыновства. Образный ряд организуется по принципу чередования: мать, мир поэта, опять мать. Их миры пересекаются, жанр

послания позволяет через обращение сына к матери объединить в одно целое и образ матери-утешительницы, и образ кающегося сына: «Не буди того, что отмечталось, / Не волнуй того, что не сбылось». Способствует этому синтезу и форма видения, матери видится кабацкая драка: «Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож».

Есенин прошел характерный для русского поэта путь, определенный еще судьбой Пушкина, — от крайностей, мятежности к гармонии. Обновленное состояние поэта, его философская концепция «принимаю» выразились в зимнем цикле 1925 г. Преодоление рефлексии, душевного кризиса завершается в последней поэме Есенина «Черный человек» — его исповеди, написанной под впечатлением «Моцарта и Сальери» Пушкина. В финале поэмы герою удается освободиться от черного гостя — своей рефлексии, утвердить в душе согласие своих полярных «я»; герой принимает не только мир таким, каков он есть, но и себя — как данность, как природное целое.

ПОЭМА «АННА СНЕГИНА»

В январе 1925 г. Есенин написал лиро-эпическую поэму «Анна Снегина», в сюжете которой переплелись линии эпохального и интимного характера. История отношений поэта Сергея и помещицы Анны Снегиной, развивавшаяся в контексте революционных событий, носила автобиографический характер. Поэт не скрывал сходства своего героя с собой. Достаточно обратить внимание на совпадение имен, на детали портрета, особенности творческой судьбы героя-повествователя: блондин, «с кудрявыми волосами», при встрече с Анной предлагает прочесть ей стихи «про кабацкую Русь», она упрекает его за скандальное городское житье и т.д. В сходстве между Есениным и его героем выразилась романтическая традиция; поэт словно не согласился с пушкинским замечанием: «Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом». Однако в особенностях сюжета и композиции «Анны Снегиной» и в построении «Евгения Онегина» просматриваются общие черты. Это и отсутствие экспозиции в начале произведений, и открытый финал, и наличие ретроспективных описаний, и использование формы писем; протяженность повествования во времени также близка пушкинской версии: герой приезжает в деревню в конце апреля 1917 г., Анна пишет ему письмо, которое мельник получает через шесть лет, тоже в апреле, Сергей прочитывает его через два месяца.

В поэме Есенина свою интерпретацию получила традиционная в русской литературе тема дворянских гнезд. Принадлежавшая к московской аристократической элите Т.А. Аксакова-Сиверс, вспоминая ту легкость, с которой дворянство расставалось с материальными

ценностями, приводила в пример героиню «Анны Снегиной». Действительно, высшими ценностями для нее является любовь к мужу, к Сергею, ностальгия по родине. Героиня поэмы стойко переживает революционное возмездие крестьян, разорение своего хозяйства. В ее душе нет ненависти; мы узнаем из ее лондонского письма, что она ходит на пристань смотреть «на красный советский флаг», руководствуясь лишь интуицией, так и не определив своего чувства — «на радость» или «в страх». Сергей для эмигрантки Анны не только становится любимым человеком, но и ассоциируется с образом родины.

Вечные ценности в «Анне Снегиной» приоритетны, что следует и из развития любовного сюжета, и из истории взаимоотношений мужиков деревень Криуша и Радово. Поэма о несостоявшейся любви разлученных революцией героев — воспитанного кулаком Сергея и дворянки, эмигрантки Анны — была написана в ту пору, когда в обществе и в литературе создавался образ классового врага. Есенин, не признав политической, классовой целесообразности как эстетического принципа, был верен гуманистической традиции русской литературы. Его герои изначально верят в те вечные ценности, к которым с таким трудом приходили и Онегин, и Печорин, и Раскольников, и Болконский... Заметьте, что Сергею нет нужды выбирать между революционными мужиками и консервативными, между положением знаменитого поэта и чувством к Анне, как ей не приходится делать выбор между своими чувствами и положением эмигрантки.

Любовь Анны и Сергея не была ими инициирована, но из-за эмиграции героини ей уже и не дано развиваться. Интимный сюжет раскрывается импрессионистично, то есть как череда фрагментов, цепь чувственных состояний, впечатлений, ощущений: безотчетное чувство в шестнадцать лет; равнодушие Сергея в 1917 г. («Теперь бы с красивой солдаткой / Завесть хорошо роман»); встреча Сергея и Анны после его болезни, их интуитивное влечение друг к другу («Не знаю, зачем я трогал / Перчатки ее и шаль», «По-странному был я полон / Наплывом шестнадцати лет»); встреча после гибели мужа Анны, ее обидные слова о трусости Сергея; сцена у мельника — с ностальгией по любви («Тогда я всю ночь напролет / Смотрел на скривленный заботой / Красивый и чувственный рот»); письмо Анны из эмиграции, в котором опять же — любовь-намеки («Но вы мне по-прежнему милы»), и, наконец, только в последней строфе поэмы их отношения определены («Мы все в эти годы любили, / Но, значит, / Любили и нас»). Пунктирному принципу построения любовного сюжета сопутствует лейтмотив — воспоминание о чувстве героев в шестнадцать лет.

Политика определяет судьбы почти всех героев поэмы, она лишает их права выбора. Так, крестьянин подневолен в решении главного для него вопроса — о земле. До Октября мужиков волнует: «Отойдут ли крестьянам / Без выкупа пашни господ?» Октябрь дает надежду:

«Без всякого выкупа с лета / Мы пашни берем и леса». После Октября «удел хлебороба гас». У «земельного» мотива такой же открытый финал, как и у любовного сюжета. Крестьянину плохо и от денкинцев, и от советских налогов.

Бунты, будь то убийство старшины или революционные волнения крестьян, не оправдываются Есениным. С потерей государственной стабильности мужики не стали счастливее. Показательны слова старухи мельничихи:

Прогнали царя,
И вот
Посыпались все напасти
На наш неразумный народ.
Открыли зачем-то остроги,
Злодеев пустили лихих.

Она интерпретирует конфликт криушан и радовцев, убийство старшины как начало гибели деревни, модель войны крепких, хозяйственных мужиков и мужиков нищих. Она не романтизирует революционности Прона: «Булдыжник, драчун, грубиян. / Он вечно на всех озлоблен, / С утра по неделям пьян». Бунтовщики-криушане названы в поэме «грешными душами», «воровскими душами». Характерно, что именно революционно настроенным криушанам Сергей сказал о Ленине: «Он — вы».

В мельнике и его жене сохранились традиционные национальные черты. В Проне проявился родившийся в пору революции национальный тип, он мятежник нового времени. Еще один современный тип — Лабутя, его принцип — «жить не мозоля рук», он «хвальбишка и дьявольский трус». Не случайно Прон и Лабутя — братья.

Однако жизнь и крестьян-праведников, и крестьян новой формации по сути трагична. Пролитая кровь старшины не сделала криушан богаче, но оскудело и богатое Радово. Жизнь мельничихи заканчивается в печали, но и Прон — страдалец, его расстреливают денкинцы.

Эпическая тема поэмы выдержана в реалистических некрасовских традициях. Это и сосредоточенность на народных бедствиях, и сюжет о народном вожаке, и образы крестьян с индивидуальными характеристиками, и повествование о деревнях Радово и Криуша, и стилистические особенности речи крестьян, и свободный переход из одной языковой культуры в другую, и неопределенность финала и т.д.

После гибели Есенина и издания посмертного собрания его сочинений начался период официального забвения его творчества. В 1927 г. появилась статья Н. Бухарина «Злые заметки», в которой поэзия С. Есенина была представлена в уничижительном виде. Статья стала идеологической основой для литературоведческих работ и учебников. Творчество поэта было признано мелкобуржуазным, кулац-

ким, не соответствующим великой эпохе. Одновременно росла популярность Есенина. На Западе и в России о нем появилось огромное количество воспоминаний и статей. В Париже в 1951 г. вышел в свет том избранных стихов поэта. Составитель тома и автор предисловия русский поэт Г. Иванов, вопреки установившейся в СССР официальной версии, утверждал, что все, связанное с именем Есенина, включено из общего закона умирания. В наше время выходит академическое собрание сочинений поэта.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Определите особенности темы России в творчестве С. Есенина.
- ❖ Каковы черты лирического героя лирики С. Есенина?
- ❖ Каковы мотивы любовной лирики?
- ❖ Назовите философские мотивы поэзии С. Есенина.
- ❖ Каковы особенности пейзажа в произведениях С. Есенина?
- ❖ Определите содержание и художественное своеобразие поэмы «Анна Снегина».
- ❖ Укажите традиции русской классической литературы в поэзии С. Есенина.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Бельская Л.Л.* Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина. М., 1990.
- 📖 *Марченко А.* Поэтический мир Есенина. М., 1989.
- 📖 *Солнцева Н.М.* Сергей Есенин. М., 1997.

В. В. МАЯКОВСКИЙ (1893–1930)

Творческий путь

Владимир Владимирович Маяковский родился в с.Багдади в Грузии. Отец поэта, Владимир Константинович, — дворянин, титулярный советник, служивший в должности лесничего третьего разряда. По семейному преданию, фамилия основана выходцем из Запорожской сечи. В родословной также — родственники писателя Г.П. Данилевского, имевшего, в свою очередь, общие родственные корни с семьями А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Мать, Александра Алексеевна, происходила из рода кубанских казаков.

На формирование мировоззрения поэта особенно повлияли демократическая атмосфера, царившая в семье, и первая русская революция. В. Маяковский проникся глубокой неприязнью к существовавшему тогда строю и решил посвятить себя борьбе с ним. Будущий поэт вступает в РСДРП, получает партийную кличку «товарищ Константин» и ведет агитацию среди рабочих. Поражение революции и трагическая смерть отца вынуждают Маяковских покинуть Грузию и переселиться в Москву. Будущий поэт продолжает заниматься политической деятельностью. За участие в подготовке побега политзаключенных Маяковский попадает в Бутырскую тюрьму, где проводит без малого год. Тюремное начальство доносило: «Владимир Владимиров Маяковский своим поведением возмущает политических арестованных к неповиновению к чинам полицейского дома... 16-го сего августа Маяковский, обозвав часового «холуем», стал кричать по коридору, чтобы слышали все арестованные, выражаясь: «Товарищи, старосту холуй гонит в камеру», чем возмутил всех арестованных, кои, свою очередь, стали шуметь». Строптивного 16-летнего юношу переводят в одиночную камеру. Там впервые он начинает писать стихи. Впоследствии он так оценивал результаты своих поэтических опытов: «Вышло ходульно и ревплаксиво». Стихи были отобраны тюремщиками и затерялись в архивах, однако сам поэт считал началом своей творческой деятельности именно осень 1909 г., проведенную в тюрьме. По выходе из тюрьмы перед Маяковским возникла сложная дилемма — продолжать заниматься революционной деятельностью или посвятить себя искусству. Он выбирает второе.

В 1911 г. он поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. Именно здесь происходит встреча с людьми, оказавшими влияние на становление его поэзии. Это — А. Крученых, Д. Бурлюк и, конечно же, В. Хлебников. Они совместно создают одну из литературных групп русских футуристов и называют себя «кубофутуристами». Именно под знаком футуризма развивается дореволюционное творчество Маяковского. Футуризм как литературный метод и направление зародился в Италии в самом начале 10-х гг. XX в. Однако в России был известен лишь манифест итальянских футуристов, но еще не были переведены их стихи, поэтому русские футуристы в значительной мере формировались самостоятельно. Футуризм (от лат. *futurum* — будущее) воспринимался как школа искусства будущего, и эту устремленность в будущее Маяковский пронес через всю свою жизнь. Кубофутуристы отличались, прежде всего, резким неприятием всей предшествующей культуры, отрицали современное устройство общества и резко, до скандальности, обличали его в своем творчестве (чего стоят сами названия их сборников: «Дохлая луна», «Пощечина общественному вкусу»). В их произведениях доминировала социальная тематика, в особенности тема города. Город воспринимался как нечто враждебное человеку («Адище города» — у Маяковского). Именно в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912) были опубликованы два первых произведения поэта — стихотворения «Ночь» и «Утро». В это время поэту очень трудно было найти аудиторию, которая бы его понимала. Отсюда тот образ «грубого гунна», варвара, который В. Маяковский избрал для себя в этот период. Противостояние между ним и слушателями иногда доходило до того, что из толпы кричали: «Маяковский, когда Вы застрелитесь?» На что поэт, закончив выступление, отвечал: «А теперь желающие получить в морду могут становиться в очередь». И все же, несмотря на выбранный образ, В. Маяковский был человеком легко ранимым, остро чувствующим чужую боль. Это нашло отражение в его статье «О разных Маяковских».

Начавшаяся в 1914 г. первая мировая война глубоко потрясла поэта. Стихотворения «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер» (оба — 1914) носят явно антивоенный характер. Однако и «мирная» жизнь в тылу была для него невыносима: возмущало равнодушие и праздное любопытство обывателей, обличению которых посвящено стихотворение «Вам!» (1915). В. Маяковский стремится добровольцем уйти на фронт, однако вследствие политической неблагонадежности ему и в этом было отказано.

До революции Маяковский попробовал себя в разных жанрах. Он писал лирику, поэмы: «Облако в штанах» (1915), «Флейта-позвоночник» (1916), «Война и мир» (1916), «Человек» (1917), создал трагедию «Владимир Маяковский» (1914) и целый ряд сатирических стихотворений. Мироощущение дореволюционного Маяковского по преимуществу трагично, лирический герой его поэзии одинок в мире,

где все покупается и продается: и любовь, и Бог, и совесть. Ключевым произведением этого периода стала поэма «Облако в штанах», состоящая из четырех частей или, как писал сам Маяковский, из четырех криков «Долой!»: «Долой вашу любовь!», «Долой ваше искусство!», «Долой вашу религию!», «Долой ваш строй!».

Октябрьскую революцию поэт воспринял восторженно. Он пришел в Смольный, писал лозунги, рисовал плакаты. В 1918 г. В. Маяковский создает «Мистерию-Буйф», в 1919—1920 гг. — поэму «150 000 000». Если старому миру он четырежды крикнул «Долой!», то революции он воскликнул: «Четырежды славься, благословенная!» Вместо трагического мироощущения доминирующим пафосом его поэзии становятся оптимизм и героика. Основным методом его творчества первых после-революционных лет явился революционный романтизм, главной темой — борьба за утверждение нового общества. Коммунизм и будущее стали для него практически синонимами. Новый строй оказался его символом веры, которому поэт посвятил свое творчество и свою жизнь. Поэт сплавляет стихи и публицистику, его язык сжат, емкий, афористичен. Сюжеты его произведений часто условны, фантастичны, образы тяготеют к сатирическому или героическому гротеску.

В 1922 г. создается поэма «Люблю», в 1923 — поэма «Про это». Постепенно к 1924 г. складывается новый метод, который Маяковский назвал «тенденциозный реализм». Язык стихов Маяковского становится все более ясным и понятным, поэт ограничивает использование гипербол и сложных развернутых метафор. В 1924 г. поэт пишет поэму «Владимир Ильич Ленин». 1925—1926 гг. проходят в разъездах. Америка, Мексика, Куба, Испания, «Новочеркасск, Винница, Харьков, Париж, Ростов, Тифлис, Берлин, Казань, Свердловск, Тула, Прага, Ленинград, Москва, Воронеж, Ялта, Евпатория, Вятка и т.д.» — такова география выступлений, приведенная в автобиографическом очерке с характерным названием «Я сам». В 1927 г. В. Маяковский пишет поэму «Хорошо!», посвященную десятилетию Советской власти. Однако он не был «придворным поэтом», он слишком хорошо видел и общественные недостатки, которым задумывал посвятить поэму «Плохо». Воплотить этот замысел не удалось, тем не менее две главные опасности, угрожавшие, по мысли поэта, созданию нового общества, — мещанство и бюрократизм — были отчетливо проявлены в пьесах «Клоп» (1928), «Баня» (1929). Маяковский был бескомпромиссен, поэтому и неудобен. В его произведениях конца 20-х гг. все чаще стали возникать трагические мотивы. Его называли лишь «попутчиком», а не «пролетарским писателем». Ему всячески мешали провести выставку, посвященную 20-летию его творческой деятельности. Крайне обострилась и его личная жизнь. Все это привело к гибели поэта. Он покончил с собой в 1930 г., так и не закончив поэму «Во весь голос».

Сложной была судьба поэта, непростой оказалась и судьба его творческого наследия. О нем забывают, перестают печатать. И лишь

после фразы Сталина «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» вновь появляются в печати произведения Маяковского, его издают огромными тиражами, его декламируют со всевозможных трибун, его делают официальным поэтом. «Главначпупсы» используют искренность Маяковского, его глубоко убежденность в конечном торжестве нового общества и новых взаимоотношений между людьми. Вместе с тем та же искренность в разоблачении бюрократизма, трагические сомнения в стихах поэта были неудобны. И тогда делается то, что сам он глубоко ненавидел: наводится «хрестоматийный глянец», размазывается «мраморная слизь». Не печатают или ничего не говорят о неудобных строчках. Даже такая знаменитая вещь, как поэма «Владимир Ильич Ленин», публиковалась вплоть до начала 70-х гг. без той части вступления, в которой Маяковский протестует против обожествления вождя.

Анализ литературных произведений

Основные творческие принципы и особенности поэтической системы.

Художественные принципы В. Маяковского, сформировавшиеся еще в футуристический период творчества, во многом сохранили свою актуальность и позднее. Более всего отличало кубофутуристов, с эстетической точки зрения, их стремление к синтезу живописи и поэзии, с одной стороны, и концепция «самовитого» слова — с другой. Будучи художниками, они стремились создавать яркие, красочные, контрастные цветовые гаммы в своих стихах. Мир и особенно город они отражали с помощью геометрических форм: кубов, треугольников, параллельных линий. Это сближало их поэзию с живописью «Бубнового валета» — известной в России группы художников. Что же касается «самовитого» слова, то под этим подразумевалось слово как таковое, очищенное, по словам футуристов, от позднейших смысловых наслоений или созданное самим художником. Словотворчество стало одной из главных задач у поэтов-футуристов. Маяковский широко вводил в свою поэзию язык улицы, различные звукоподражания, создавал с помощью приставок и суффиксов новые слова. Например, знаменитое: жираф — «длинношеее животное». Вместе с тем его слова были понятны слушателям (в отличие от «заумных» неологизмов А. Крученых, которые зачастую были понятны лишь одному автору). Отрицательное же отношение к предшествующей культуре, которое В. Маяковский поначалу разделял, было им в начале 20-х гг. решительно пересмотрено.

Маяковский явился одним из организаторов и руководителей новой литературной группы — ЛЕФ (Левый фронт). ЛЕФовцы выдвинули три новых принципа искусства: 1) принцип социального заказа; 2) принцип литературы факта; 3) принцип искусства-жизнестроения. Под социальным заказом Маяковский подразумевал то, что художник должен сам внутренне понять и почувствовать необходимость писать

именно на ту тему, которая особенно актуальна и имеет общественное значение в данный момент. Когда страна воюет, тема художника — война. Когда страна строит, тема поэзии — строительство. Второй принцип — это принцип отбора материала для творчества. Факт и только факт, а не вымысел должен стать предметом искусства. Поэтому Маяковский и ЛЕФовцы посвящают стихи Генуэзской конференции, колдобинам на улице, пуску Кузнецкстроя, созданию нового города-сада, открытию новой рабочей столовой — все эти факты для них литературно значимы. И напротив, абсолютно фантастическое событие, как встреча и разговор с Солнцем, поэт рисует как реально случившееся происшествие, точно указывая его место и время.

Третий принцип — определяющий для поэзии Маяковского. Подавляющее большинство русских писателей, изображая жизнь, стремились также воздействовать на нее. Автор «Слова о полку Игореве» стремился к единению русских князей. Пушкин воспевал и приближал свободу. Толстой и Достоевский стремились возродить духовные христианские ценности. Маяковский видел главной своей задачей — с помощью своих стихов приближать будущее. Напрямую вторгаться в жизнь с целью изменить ее к лучшему — вот задача искусства, по мысли Маяковского. Поэтому, когда страна воюет, поэт — солдат. Он не чувствует никакой разницы между собой и красноармейцем, никакой разницы между своим пером и штыком. Когда страна строит, поэт — строитель. Он не гнушается быть «ассенизатором и водовозом». Он добывает радий, строит города. Эти три принципа окончательно оформили поэтическую систему Маяковского. Он стремился вести разговор с людьми не столько через книгу, сколько непосредственно через живое общение. Поэтому его стих — это, прежде всего, ораторский стих, ориентированный на выступление перед широкими массами людей. Это, как правило, стих не классический. Маяковский много писал акцентным (тоническим) стихом. Строка делится не на стопы, а на ритмико-смысловые доли. Каждая доля выделена интонационно и логически. Особое значение приобретает пауза, отделяющая доли друг от друга. Сначала это выделение на письме обозначалось не вполне удачно и отчасти даже маскировалось записью «в столбик» (зачастую один стих делился на две или три, изредка четыре строки, записывавшиеся одна над другой). При этом было трудно заметить рифмы, как в стихотворении «Послушайте!» (1914), в котором непросто узнать традиционные перекрестные четверостишия с рифмами *нужно — были — жемчужиной — пыли, опоздал — руку — звезда — муку, наружно — да — нужно — звезда*. В 1923 г. Маяковский перешел к собранной «лесенке», и выделявшей слова (или их сочетания), и подчеркивавшей единство стиха. Окончательно «лесенка» сложилась во время работы над лирической поэмой «Про это». Такое расположение акцентных долей дало новые возможности рифмовки. Маяковский рифмует не только концы строк, но и середины, середины и конец и т.п. Рифма Маяковского часто —

неточная, но богатая: в ней совпадает несколько звуков. Иногда одно длинное слово рифмуется с объединенными короткими.

Декламационный принцип акцентного стиха распространяется и на другие стиховые формы. Так, значительная часть «**Письма товарищу Кострову...**» (1928) написана разностопным хореем, но тоже разбитым «лесенкой» и интонационно не отличающимся резко от более раскованных форм, органично сочетающимся с ними. «**Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче**» (1920) написано сочетанием 4-х- и 3-стопного ямба, разбитого «столбиком», а два стиха среди ямбов — хорейские: «медленно и верно», «нас, товарищ, двое!».

В целом поэтическая система В. Маяковского была новаторской и оказала огромное влияние на всю поэзию XX в.

Основные принципы анализа поэтического текста. Поскольку предмет и способ изображения в лирике принципиально отличаются от предмета и способа изображения в драматургии, то анализировать лирику так же, как эпос и драму, невозможно. Существуют общепринятые приемы и правила анализа стихотворения. Стереотипный алгоритм примерно таков: дата, история создания, тема, жанр, особенности языка (эпитеты, метафоры, сравнения и т.д.). Однако применение шаблона зачастую не дает результатов, если пишущий оказывается не в состоянии передать смысл переживания, лежащего в основе стихотворения. А ведь переживание нередко усложнено, многократно видоизменяется в рамках одного произведения. Переживание всегда строится благодаря сопоставлению или противопоставлению каких-нибудь явлений, фактов, идей, состояний (любви и ненависти, жизни и смерти, реального и желаемого). Результатом этого оказывается и то состояние тревоги, жалости, надежды, грусти, оптимизма, уверенности, силы, которые передаются читателю.

В лирике Маяковского необходимо выделить и осмыслить ключевые слова. Именно они будут содержать скрытую или явную антитезу либо скрытую или явную аналогию. Это хорошо видно на примере стихотворения «Послушайте!». Главной, исходной фразой, определяющей состояние лирического героя, конечно, является вопрос: «Если звезды зажигают — значит это кому-нибудь нужно?» Почему вдруг возник этот вопрос в душе поэта? Ответ на него скрыт в антитезе, которую поэт дает в пятой строчке (третьем стихе). Обычным людям на все высокие материи, в том числе и на звезды, наплевать; звезды, по мысли Маяковского, для большинства людей лишь **ПЛЕВОЧКИ** (вот оно, ключевое слово). Однако есть кто-то, кто вопреки всему называет звезду **ЖЕМЧУЖИНОЙ** (второе ключевое слово антитезы). Этот кто-то не похож на других. Он понимает, что значит свет для людей. И он посредник между Богом и Человечеством. Это раскрывается в последующих строках, когда этот некто просит Бога зажечь звезды, а затем спрашивает у какого-то человека: «... теперь тебе... не страшно?»

Вот в чем смысл и значение звездного света. Свет прогоняет страх,⁷ который овладевает людьми в темную, мрачную, беспросветную ночь. Завершается это стихотворение вновь утверждением о том, что в этом мире все-таки есть те, кто стремится донести до человечества свет звезд. Финал возвращает читателя к началу, но на новом уровне — ответ на вопрос уже дан.

Вот так с помощью осмысления ключевых слов, «нервных окончаний» всего произведения, и можно подойти к его идее и тематике.

Стихотворение «Послушайте!», безусловно, — образец философской лирики. В нем раскрываются вопросы смысла жизни и назначения творчества. И хотя это стихотворение написано в ранний период литературной деятельности поэта, в 1914 г., стремление нести людям свет Маяковский пронес через всю свою жизнь.

Видоизменения в переживаниях и в ситуациях ярко отражаются в композиции стихотворения. Любые изменения времени, пространства, ввод новых героев, новая антитеза могут служить основой для выделения частей композиции. В данном случае композиция трехчастная, кольцевая, поскольку открывается и заканчивается одним и тем же вопросом.

Кроме ключевых слов и особенностей композиции при анализе стихотворения необходимо определить качества личности и состояние лирического героя (не путать с образом автора!), хотя именно в творчестве В. Маяковского бывает нелегко разграничить субъект переживания в каком-либо стихотворении и авторскую личность. В данном случае мы можем сказать, что главная черта лирического героя — гуманизм, стремление помочь людям, внутренняя тревога за них при внешнем, кажущемся спокойствии. Что же касается языка стихотворения, то он очень прост и одновременно возвышен, кроме слова «плевочки», которое отражает состояние не лирического героя, а окружающих его людей. Стихотворение написано как прямое обращение, прямое послание к людям. Выделение ключевых слов, помимо всего прочего, очень помогает решить проблему цитирования. Далеко не обязательно запоминать целые строфы или расположение акцентных долей в «лесенке». Может оказаться достаточным цитирование ключевых слов.

В связи с проблемой цитирования возникает еще один вопрос: обязательно ли соблюдать авторские знаки препинания? Не будет ошибкой, если пишущий, не помня авторской расстановки знаков препинания, расставит знаки в соответствии с правилами современного русского языка.

Есть еще один очень важный вопрос, возникающий в связи с сочинениями по лирике: какие стихотворения необходимо обязательно проанализировать, чтобы раскрыть тему? Ответ однозначен: обязательно нужно анализировать те стихотворения, которые имеют отношение к теме и включены в программу. Внепрограммные стихотворения можно привлекать к анализу по желанию.

ПОЭЗИЯ

Одна из основных тем творчества, наряду с темой революции, тема назначения поэзии у В.Маяковского представлена практически во всех программных произведениях. Поэзия и жизнь для него — одно и то же. Задача поэта — нести свет людям. Свет звезд (как в «Послушайте!») и свет Солнца.

«Необычайное приключение...» построено именно как описание встречи и разговора поэта с Солнцем, но, даже используя фантастический прием, В.Маяковский строит стихотворение так, как будто то, что там написано, — реальный факт. Постоянная работа на злобу дня, выполнение социального заказа — дело очень трудное. Жара, пекло и тяжелая работа — вот исходное состояние, за ним следует взрыв: поэт бросает Солнцу вызов, и Солнце приходит к нему, однако на дерзости оно смотрит снисходительно, и тогда завязывается разговор по душам. Поэту тяжело все время писать плакаты для РОСТА, а Солнцу — тяжело нести свет людям. И вот здесь обнаруживается главное: поэзия и Солнце сходны в том, что оба противостоят тьме. Как только Солнце уходит за горизонт — светит поэзия. Работа эта не простая, но люди не могут жить без света. Поэтому, по мысли В.Маяковского, неважно, хорошо ты себя чувствуешь или плохо, бодр и свеж ты или устал, ты взялся за эту ношу, и ты обязан ее нести. Отсюда бескомпромиссный поэтический лозунг, завершающий стихотворение.

Иная встреча положена в основу «Разговора с фининспектором о поэзии» (1926). Эта встреча вполне реальная. К поэту пришел фининспектор, чтобы взять с него налог. Поэт воспринимает как несправедливость то, что с него берут налоги так же, как с «имеющих лабазы и уголья». Он считает, что поэзия — такой же труд, как и труд рабочего. Поэзия одновременно — это «езда в незнаемое» и «добыча радия», тяжелый и опасный труд. «Рифма поэта — /и ласка, и лозунг, и штык, и кнут». Поэт — и «народа водитель», и «народный слуга». Он полностью отдает самого себя людям — душу, силы, нервы. «Происходит страшнейшая из амортизаций — / амортизация сердца и души». А на то, о чем хотелось бы написать поэму, не хватает времени. Сжигая свои силы и нервы, поэт приближается к смерти, а своими стихами он дарит бессмертие всем окружающим, в том числе и фининспектору. И поэт полон обиды на бюрократов и канцеляристов, считающих, «что всего делов — / это пользоваться чужими словесами», и бросает им вызов: предлагает написать какое-нибудь стихотворение самим.

Подводит итог своему творчеству В.Маяковский во вступлении к поэме «Во весь голос». Поэту необходим прямой разговор с читателями-потомками. Он хочет объяснить людям будущего, в том числе и нам, почему он писал именно так — некрасиво, неэстетично, жестко, почему так много его стихов посвящено злобе дня. Не зря ли было отдано так много сил по мелочам? Надо ли было наступать «на горло собственной песне»? Не проще ли было писать красивую лирику? Это

мучительные для В. Маяковского вопросы. Но его ответ на них однозначен. Он писал об этом, потому что это было, он писал так, потому что так говорили люди его времени, и писал для того, чтобы избавить мир от его пороков и язв и приблизить будущее, «коммунистическое далеко», в которое он глубоко верил. Поэт ощущает себя борцом за счастье людей, за революцию, и это ощущение воплощено в развернутой метафоре. В. Маяковский представляет себя полководцем, принимающим парад войск. Войска — это вся его поэзия. «Стихи стоят свинцово-тяжело, / готовые и к смерти и к бессмертной славе». Поэт не знает, будут ли его стихи живы в будущем, будут ли их читать или они будут восприниматься лишь как факт истории, отражающий реалии давно ушедшей эпохи. Но он знает, что своими стихами приближает это самое будущее, борясь с грубостью, хамством, хулиганством, болезнями, врагами нового общества. Он отдает все свои стихи «до самого последнего листка» новому миру. Он отрекается от славы, от «бронзы многопудья» и «мраморной слизи», отрекается от материальных ценностей. Здесь отчетливо проявляется не только сходство, но и различие во взглядах на посмертную славу между А. Пушкиным и В. Маяковским: памятником себе и своей поэзии, общим памятником всем, кто пал в борьбе, последний готов считать даже не художественное творчество, а «построенный в боях социализм» — то общество здоровых, сильных, прекрасных людей, в которое он верил. Поэзия для В. Маяковского — «жизнестроение». И если новая жизнь будет построена, значит, все писалось не зря, значит, поэт переживет себя и преодолеет смерть если не в славе, то в новой, прекрасной жизни. Ради этого он, обладавший исключительным ощущением собственного «я», готов растворить в процессе созидания жизни даже самого себя — лишь бы эта мечта стала реальностью.

В то время, когда разворачивается полемика: может ли и должен ли современный писатель обращаться к интимным переживаниям, к теме любви, В. Маяковский посвящает ей поэму «Люблю». Но чувство любви воспринимается и отражается поэтом не так, как оно воспринималось и отражалось в традиции классики XIX в. Это не только глубоко личные переживания. Еще более далеко это от того, что подразумевают под любовью обыватели. «Обыкновенному» («Обыкновенно так» — название первой части произведения), обыденному восприятию чувства противопоставлено восприятие, сформировавшееся в душе поэта. В этом основной конфликт лирической по своей жанровой доминанте поэмы. Любовь, данная, по мысли В. Маяковского, любому человеку от рождения, в сердцах обыкновенных людей «между служб, доходов и прочего» «поцветет, поцветет — и скукожится». Утрата любви — жизненный закон, против которого восстает поэт. Его чувство неизменно и верно. О том, как оно возникло, развивалось и крепло, повествуется в последующих четырех главах. Сердце поэта, еще с детства способное вместить все мироздание, в юности подвергается

испытанию на прочность тюремным заключением («Меня вот любить учили в Бутырках»), сытой обеспеченности власть имущих противопоставлены безденежье и одиночество («Я жирных с детства привык ненавидеть, всегда себя за обед продавая»). Но торговать чувством любви в отличие от «жирных» поэт не может. Чувства его безграничны — «Громада любовь, громада ненависть». Любовь переполняет поэта, он готов отдать ее людям, но она никому не нужна — слишком огромна. И вот, наконец, появляется женщина, «разглядевшая просто мальчика» в этом сильном великане, которая «взяла и просто отобрала сердце». Так развивается конфликт в трех последующих главах поэмы. Наивысшего напряжения противоречие, вызванное неразделенностью чувства любви, достигает в главе «Ты», и здесь же оно разрешается: отдав свое сердце любимой, поэт счастлив. Три завершающие главы раскрывают причину его счастья. Оно не в том, чтобы сохранить сокровище сердца, как банкиры хранят свой капитал, а в том, чтобы подарить сердце тому, кого любишь. В способности дарить любовь, ничего не желая взамен, и заключается, по В.Маяковскому, секрет ее неизменности и вечности.

Той же теме в основном посвящены и два поэтических послания В. Маяковского — «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и «Письмо Татьяне Яковлевой» (оба — 1928). В «Письме товарищу Кострову...» поэт отвергает и игру в любовь, и ее внешний антураж, и брак, и страсть обладания, и традиционное представление о ревности. Он говорит о любви, как о чувстве огромном, дающем силу жить, как о движущей силе своего творчества. Эта сила — любовь к людям, каждому человеку и ко всему человечеству. У нее вселенский масштаб. И вся работа над словом ведется для того, чтобы оно взвилось «золоторожденной кометой» и освещало человеческую жизнь, уничтожало пороки «хвостатой сияющей саблей», могло бы «подымать, вести и влечь». Это чувство, с которым никто и ничто не в силах совладать.

«Письмо Татьяне Яковлевой» во многом схоже по содержанию с предшествующим посланием. В.Маяковский все так же не приемлет страсть, ревность («чувство отпрысков дворянских»), для него по-прежнему не имеют значения узы брака. Однако акцент в изображении переживания сделан на другом — на том, что революционное противостояние и гражданская война наложили свой отпечаток на все, даже на взаимоотношения мужчины и женщины. В данном случае они стали непреодолимым барьером между Т.Яковлевой, эмигранткой, много перенесшей во время войны, и поэтом. «Я не сам, а я ревную за Советскую Россию». По его мнению, случившееся с дворянством хотя и страшно, но закономерно: «...мы не виноваты — ста миллионам было плохо». Теперь же, спустя восемь лет после окончания войны, он призывает ее вернуться, он говорит ей о своей любви. И даже то, что она может ответить отказом, не обескураживает поэта. Финал стихотворения («Я все равно тебя когда-нибудь возьму — одну или вдвоем с Па-

рижем») свидетельствует об уверенности В. Маяковского как в том, что его любовь найдет отклик в сердце женщины, так и в том, что идеи революции овладеют и Францией.

Вместе с тем вера В. Маяковского в конечное торжество новых взаимоотношений между людьми подвергалась серьезным испытаниям. Он отчетливо понимал, что главное — не только изменить общество, необходимо изменить человека. Он одним из первых увидел двух самых опасных врагов будущего — мещанство и бюрократизм — и дал такую системную критику пороков, унаследованных новым миром от старого, какую в то время не всегда осмеливались давать даже противники советской власти. Корень мещанства — в сытой тупости, ограниченности бытовыми рамками, в нечувствительности к чужой боли. Об этом говорит стихотворение **«Хорошее отношение к лошадям»** (1918). Даже звукоподражание, передающее звон копыт по мостовой, у В. Маяковского несет смысловую нагрузку. «Гриб. Грабь. Гроб. Груб.» — будто поют копыта. А перед читателем — реалии того времени: грабежи, грубость, смерть. В центре сюжетно-композиционной организации произведения, казалось бы, малозначительный факт: зеваки, «штаны пришедшие Кузнецким клешить», смеются над упавшей лошадию. Они не чувствуют боли живого существа. Ее ощущает лишь поэт. Он видит глаза лошади, видит слезы. Он понимает, что все живые существа — и люди, и животные — звенья одной цепи, что всем бывает больно и страшно («все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь»). И лошадь вдруг поднимается на ноги, идет и становится в стойло. Эта маленькая победа жизни над смертью, добра над злом вселяет оптимизм в душу поэта: «И стоило жить, и работать стоило». Таков неожиданный для читателя, но очень характерный для В. Маяковского вывод, дающий представление и о смысле его жизни, и о цели творчества.

Стихотворение **«О дряни»**, написанное в конце гражданской войны (1920—1921), уже показывает нового чиновника, который очень скоро станет полновластным хозяином страны. Героям, боровшимся за советскую власть, противопоставлены мещане, бюрократы. Поэт безжалостен в оценках и называет мещан «дряню», «мурлом», «мразью». Эти грубые, антиэстетичные слова — единственная достойная, по мысли Маяковского, оценка этого явления в советской действительности, которое ново лишь по форме, по сути же своей — старо как мир.

Кто они, эти люди, занимающие ответственные хозяйственные посты? Может быть, это те герои, которые воевали в гражданскую войну? Нет, они отсиживались где-то во время революции, а теперь стеклись, «наскоро оперенья переменяв, / и засели во все учреждения». Единственное, что их беспокоит, — это их собственное благополучие. Поэт обращается к предметно-бытовой детализации: пианино, самовар, «тихоокеанские галифища», платье с серпом и молотом. Даже портрет

Маркса в алой рамке оказался одним из символов мещанского быта. И здесь Маяковский использует фантастический прием. Маркс на портрете оживает и кричит: «Скорее головы канарейкам сверните — / чтоб коммунизм канарейками не был побит!» Разумеется, этот лозунг не имеет ничего общего с призывом к жестокости. Канарейка здесь — символ мещанского быта. Следовательно, речь идет о борьбе с мещанством.

Когда мещанин попадает из теплой, уютной комнаты в кабинет, он лишь имитирует трудовую активность, создает видимость работы. Об этом говорит стихотворение «Прозаседавшиеся» (1922). У чиновников просто нет времени работать — они заседают. Расходятся «кто в глав, кто в ком, кто в полит, кто в просвет», кто на заседание «А-бе-ве-ге-де-же-зе-кома». А суть заседаний — простейший вопрос, вроде покупки склянки чернил. Это противоречие углубляется и обостряется поэтом до предела. Он берет расхожую фразу чиновников-канцеляристов «столько дел, хоть разорвись» и с помощью фантастического гротеска реализует эту ситуацию («до пояса — здесь, а остальное — там»). Видя, что бумажная рутина губит любое живое дело, поэт восклицает: «О, хотя бы еще одно заседание / относительно искоренения всех заседаний!»

ДРАМАТУРГИЯ

Те же проблемы — мещанство и бюрократизм — составляют основу конфликтов драматургии Маяковского. В конце 20-х гг. поэт пишет ряд киносценариев, снимается в качестве актера в своих фильмах. Маяковский был дружен с Мейерхольдом. Именно театр Мейерхольда осуществляет постановку пьес Маяковского «Клоп» (1928) и «Баня» (1929). Маяковский сам участвовал в постановках в качестве второго режиссера. Оформляли сцены такие знаменитые люди, как Вахтангов, Дейнека, музыку к пьесе «Клоп» писал Шостакович. «Клоп» назван Маяковским феерической комедией, «Баня» же имеет жанровое определение «драма в шести действиях с цирком и фейерверком». Этот жанровый подзаголовок сам по себе вызывает комический эффект. По сути же оба произведения — сатирические комедии, высмеивающие общественные пороки того времени. В обоих произведениях настоящее проверяется будущим. Маяковскому ясно, что если такие пороки, как мещанство, бюрократизм, не будут изжиты, то будущее построить не удастся. Следовательно, движение вперед возможно только благодаря их преодолению. В это поэт глубоко верил. Так, в пьесе «Баня» бюрократов, подхалимов, некомпетентных людей «летающее время» сметает, как балласт. Они вообще не попадают в будущее. В пьесе «Клоп» омещанившийся «бывший рабочий» случайно попадает в будущее, но жить там он не в состоянии. Его вместе с выжившим клопом помещают в зоопарк и изолируют от публики, дабы эти «ископаемые» не стали причиной эпидемии. Пьянство, грубость, пошлость, хамство, праздность, грязь также невозможны в будущем.

«Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать, гордость человечностью» — так устами одной из своих героинь в пьесе «Баня» характеризует свой идеал В. Маяковский.

Сюжетно-композиционная организация пьес имеет ряд особенностей. Комедия «Клоп» состоит как бы из двух сюжетов. В первом действии разворачивается в конце 20-х гг. Бывший рабочий Присыпкин порывает со своей девушкой и со своими друзьями, он стремится измениться, войти в новый круг людей, стать нэпманом и жениться на богатой парикмахерше. Брошенная им девушка пытается покончить с собой. Кульминационной в этом сюжете становится сцена свадьбы, созданная в фарсовом ключе. Свадьба заканчивается пожаром и гибелью всех гостей. Эта картина, безусловно, символическая, показывающая, по мысли Маяковского, историческую бесперспективность мещанства. Второй сюжет непосредственно связан с первым благодаря, прежде всего, героям. В будущем вновь встречаются Присыпкин, который оказался замороженным в залитом водой погребе и оживлен врачами, и брошенная им девушка. Она с ужасом вспоминает, что когда-то любила этого человека. Эксперимент по оживлению Присыпкина принес в будущем немало проблем. Кульминационной становится финальная сцена, здесь сатира достигает наивысшей точки. Присыпкина сравнивают с клопом.

«Клопус нормалис», разжирев и упившись на теле одного человека, падает под кровать.

«Обывателиус вульгарис», разжирев и упившись на теле всего человечества, падает на кровать. «Вся разнища!» — говорит директор зоологического сада. Но «обывателиус вульгарис» страшнее, он заражает обывательщиной всех вокруг. Поэтому он должен быть изолирован от людей. Композиция четко отражает сюжетные построения. Первые четыре картины показывают события 20-х гг., последующие пять — события будущего времени. При организации композиции Маяковский отказался от традиционного членения текста на акты и сцены. Комедия состоит из девяти картин. Нет дробного членения текста и в пьесе «Баня». Пьеса состоит из шести действий, не разделенных на отдельные сцены. События разворачиваются только в настоящем времени. Изобретатель Чудаков создает машину времени, но все попытки добиться приема у бюрократа Победоносикова безрезультатны. Резко обособлено третье действие, в котором герои оценивают сами себя, обсуждая всю постановку. Автор применяет прием «пьеса в пьесе». «Не бывает у нас таких, не натурально, не жизненно, не похоже! Это надо переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...» «Сделайте нам красиво!» — и режиссер тут же на ходу создает «отдохновенную пантомиму» на тему «Труд и капитал актеров напигал». Вмешательство Велосипедкина чуть было не нарушило действие. Он и здесь попытался до-

биться аудиенции. Победоносиков, конечно, не узнает себя в своем сценическом образе-двойнике. Несмотря на то, что сатира — зеркало, никто не желает видеть в нем свои черты.

Следующие три действия создают как бы вторую часть произведения. Если во второй части пьесы «Клоп» Присыпкин попадает в будущее, то во второй части комедии «Баня», напротив, фосфорическая женщина из будущего прилетает в настоящее. Все наперебой пытаются убедить фосфорическую женщину взять их с собой. Она никому не отказывает, но объясняет, что время само срежет балласт. Сцена достигает кульминации, когда после напыщенных прощальных монологов бюрократы остаются на месте. Обескураженный Победоносиков обращается с вопросом к залу: «Что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!?»

Основной прием создания образов-персонажей Маяковского — социальная типизация. Герои Маяковского несут на себе отпечаток времени и среды: рабочий, нэпман, бюрократ, журналист, изобретатель. Это определяет характер каждого. Вместе с тем черты личностей персонажей индивидуализированы. Важнейшими приемами создания образов становятся «говорящие» фамилии (Присыпкин — он же Пьер Скрипкин, Эльзевира Ренессанс, Победоносиков, Чудаков, Оптимистенко, Мезальянсова, Моментальников и др.) и речь персонажей. Невозможно перепутать напыщенную, но нелогичную речь Победоносикова, стихотворную тираду Моментальникова, речь Мезальянсовой, избоблющую иностранными словами. Особенно ярко выписана речь Понта Кича. В работе над ней Маяковскому помогала переводчица Рита Райт. Она писала: «Надо сразу придумать и английское слово и то русское, которое из него можно сделать, например, «из вери уэлл» — по-русски будет «и зверь ревел...». Из английского «ду ю уант» вышел «дуй Иван», «пленти» превратилось в «плюньте», «джаст мин» в «жасмин», «андестенд» в «Индостан», «ай сэй иф» — в «Асеев».

Важную роль при создании образов-персонажей играют, конечно, их монологи, характеристики, даваемые им другими героями, самохарактеристики, постоянно сопровождающая героя деталь. Некоторые персонажи получают авторские характеристики в списках действующих лиц: «*Присыпкин*— *Пьер Скрипкин*— бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених»; «*Товарищ Победоносиков* — главный начальник по управлению согласованием, главначпупс»; «*Товарищ Велосипедкин* — легкий кавалерист» («легкой кавалерией» назывались добровольные группы комсомольцев, помогавшие органам государственного контроля выявлять недостатки в работе предприятий и учреждений).

Характеристики, которые дают герои Маяковского друг другу, очень яркие и образные. Например, Велосипедкин говорит об Оптимистенко, секретаре Победоносикова: «Он гладкий и полированный,

как дачный шар. На его зеркальной чистоте только начальство отражается, и то вверх ногами». А вот характеристика самого Победоносикова, данная тем же Велосипедкиным: «Он просто плющит каждого своими заслугами и стажем... он утек из тюрьмы, засыпав страже табаком глаза. А сейчас, через двадцать пять лет, само время засыпало ему глаза табаком мелочей и минут, глаза его слезятся от довольства и благодушия». Поля, жена Победоносикова, называет своего мужа «бумажным удавом», который шипит «каждый раз, когда возвращается домой, беременный резолюциями». А Присыпкина рабочие просто называют «Макдональдсом».

Много едкой иронии вложил Маяковский в самохарактеристики героев. Так, например, Моментальников заявляет о себе: «Сам я рабочий по убеждениям. Я всегда говорил, что лучше умереть под красным знаменем, чем под забором». Кредо Оптимистенко звучит так: «...нам все равно, какое лицо стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то лицо, которое поставлено и стоит». А вот как видит сам себя Победоносиков: «...я зато не пью, не курю, не даю «на чай», не загигаю влево, не опаздываю, не... не предаюсь излишествам, не покладую рук...» А на вопрос, что же он делает, он отвечает: «Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю...»

В идейном плане очень важную роль играют монологи персонажей. В комедии «Клоп» идеология мещанского быта отражена в монологе Олега Баяна. Этому монологу противопоставлен монолог директора зоосада, вскрывающий суть мещанства. В пьесе «Баня» основную идейную нагрузку несут монологи Чудакова, Победоносикова и философической женщины. Окончательно же точки над *i* расставляет при характеристике персонажей будущее.

В целом драматургию Маяковского отличает острая сатирическая направленность. Поэт использует для усиления сатирического эффекта фантастику, сарказм, фарсовые ситуации, речевые алогизмы, гиперболы.

Поэт был бескомпромиссен и по отношению к себе и по отношению к другим, предельно искренен как в своей любви, так и в своем неприятии чего бы то ни было. Видимо, поэтому его творчество до сих пор вызывает противоречивые отклики: от прославления до отрицания. Каких бы оценок ни придерживаться, необходимо помнить о двух важнейших принципах: доказательности и эстетическом (а не только политическом) подходе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ В чем заключались основные элементы программы футуризма?
- ♦ Какую литературную группу возглавил В.Маяковский и какие идеи выдвинули представители этой группы?

- ✧ Каковы особенности поэтической системы В. Маяковского?
- ✧ Как изменялся художественный метод поэта?
- ✧ Какие периоды можно выделить в творчестве В. Маяковского? Кратко охарактеризуйте каждый из них.
- ✧ Назовите основные темы творчества В. Маяковского и подберите программные произведения к каждой теме.
- ✧ Какие художественные приемы отличают сатиру В. Маяковского?
- ✧ В чем выразилось новаторство поэта и на какие традиции, по Вашему мнению, он опирался?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Альфонов В.Н.* Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.
- 📖 *Михайлов А.А.* Маяковский. М., 1988 («Жизнь замечательных людей»).
- 📖 *Полонский В.* О Маяковском//Полонский Вяч. О литературе. Избранные работы. М., 1988.
- 📖 Русская литература. Советская литература. Справочные материалы/Сост. Л.А. Смирнова. М., 1989. С. 328–349.

А. А. АХМАТОВА (1889—1966)

Творческий путь

Основные вехи. Творчество Анны Андреевны Ахматовой — не просто высший образец «женской» поэзии («Я научила женщин говорить...» — писала она в 1958 г.). Оно являет собой исключительный, ставший возможным только в XX в. синтез женственности и мужественности, тонкого чувства и глубокой мысли, эмоциональной выразительности и редкой для лирики изобразительности (наглядности, представимости образов).

Будучи с 1910 по 1918 г. женой Н.С. Гумилева, Ахматова вступила в поэзию как представительница основанного им направления *акмеизма*, противопоставлявшего себя символизму с его мистикой, попытками интуитивно постичь непознаваемое, расплывчатостью образов, музыкальностью стиха. Акмеизм был весьма неоднороден (вторая крупнейшая фигура в нем — О.Э. Мандельштам) и просуществовал как таковой недолго, с конца 1912 г. примерно до конца 10-х гг. Но Ахматова никогда от него не отрекалась, хотя ее развивавшиеся творческие принципы были разнообразнее и сложнее. Первые книги стихов, «Вечер» (1912) и особенно «Четки» (1914), принесли ей славу. В них и последней дореволюционной книге «Белая стая» (1917) определилась *поэтическая манера* Ахматовой: сочетание недосказанности, не имеющей ничего общего с символистской туманностью, и четкой представимости рисуемых картин, в частности поз, жестов (начальное четверостишие «Песни последней встречи» 1911 г. «Так беспомощно грудь холодела, / Но шаги мои были легки. / Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» в массовом сознании стало как бы визитной карточкой Ахматовой), выраженность внутреннего мира через внешний (нередко по контрасту), напоминающая о психологической прозе, пунктирная сюжетность, наличие персонажей и их кратких диалогов, как в маленьких сценках (критика писала о лирических «новеллах» Ахматовой и даже о «романе-лирике»), преимущественное внимание не к устойчивым состояниям, а к изменениям, к едва намечившемуся, к оттенкам при сильнейшем эмоциональном напряжении, стремление к разговорности речи без ее подчеркнутой прозаизации, отказ от напевности стиха (хотя в позднем творчестве появится

и цикл «Песенки»), внешняя отрывочность, например, начало стихотворения с союза, при его малом объеме, многоликость лирического «я» (у ранней Ахматовой несколько героинь разного социального статуса — от светской дамы до крестьянки) при сохранении признаков автобиографизма. Стихи Ахматовой внешне близки классическим, их новаторство не демонстративно, выражается в комплексе признаков. Поэту — слово «поэтесса» Ахматова не признавала — всегда нужен адресат, некое «ты», конкретное или обобщенное. Реальные люди в ее образах зачастую неузнаваемы, несколько человек могут вызвать появление одного лирического персонажа. Ранняя лирика Ахматовой — преимущественно любовная, ее интимность (формы дневника, письма, признания) в значительной степени фиктивна, в лирике, говорила Ахматова, «себя не выдашь». Свое, сугубо личное творчески преображалось в понятное многим, многими переживаемое. Такая позиция позволила тончайшему лирику стать впоследствии выразителем судеб поколения, народа, страны, эпохи.

Размышления об этом вызвала уже первая мировая война, что сказалось в стихах «Белой стаи». В этой книге резко усилилась религиозность Ахматовой, всегда важная для нее, хотя не во всем ортодоксально православная. Мотив памяти приобрел новый, во многом надличностный характер. Но любовные стихи связывают «Белую стаю» со сборником 1921 г. «Подорожник» (от названия «Лихолетье» отговорили друзья), на две трети состоящим из дореволюционных стихов. Страшный для Ахматовой 1921 г., год известия о самоубийстве любимого брата, год смерти А.А. Блока и расстрела Н.С. Гумилева, обвиненного в участии в белогвардейском заговоре, и 1922 г. отмечены творческим подъемом вопреки тяжелому настроению, личным и бытовым неурядицам. 1922 г. датирована книга «Аппо Domini MCMXXI» («Лета Господня 1921»). В 1923 г. в Берлине вышло второе, расширенное издание «Аппо Domini», где гражданская позиция поэта, не принявшего новых властей и порядков, была заявлена особенно твердо уже в первом стихотворении «Согражданам», вырезанном цензурой почти из всех поступивших в СССР экземпляров книги. Ахматова в ней оплакивала безвременно ушедших, погубленных, с тревогой смотрела в будущее и принимала на себя крест — обязанность стойко перенести любые тяготы вместе с родиной, оставшись верной себе, национальным традициям, высоким принципам.

После 1923 г. Ахматова почти не печаталась до 1940 г., когда с ее стихов был снят запрет по прихоти Сталина. Но сборник «Из шести книг» (1940), в том числе из отдельно не выходившего «Тростника» (цикл «Ива»), был именно сборником по преимуществу старых стихов (в 1965 г. в состав самого большого прижизненного сборника «Бег времени» войдет тщательно просеянная в издательстве «Седьмая книга», также отдельно не печатавшаяся). В пятой «Северной элегии» (1945) Ахматова признавалась: «И сколько я стихов не написала, /

И тайный хор их бродит вокруг меня...» Многие опасные для автора стихи хранились лишь в памяти, из них впоследствии вспомнились отрывки. «Реквием», созданный в основном во второй половине 30-х гг., Ахматова решила записать только в 1962 г., а напечатан он был в СССР еще через четверть века (1987). Примерно половина ныне опубликованных ахматовских стихов относится к 1909–1922 гг., другая половина создавалась в течение более чем сорока лет. Некоторые годы оказались совершенно бесплодными. Но впечатление исчезновения Ахматовой из поэзии было обманчиво. Главное — она и в самые тяжелые времена создавала произведения высочайшего уровня в противоположность многим советским поэтам и прозаикам, чей дар постепенно угасал.

Патриотические стихи 1941–1945 гг. («Клятва», «Мужество», «Победителям», стихотворения, позже составившие цикл «Победа», и др.) укрепили положение Ахматовой в литературе, но в 1946 г. она вместе с М. М. Зощенко стала жертвой постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», обвинившего ее поэзию в безыдейности, салонности, отсутствии воспитательного значения, причем в самой грубой форме. Критика на протяжении ряда лет занимается ее поношением. Поэт выносит травлю с достоинством. В 1958 и 1961 гг. выходят небольшие сборники, в 1965-м — итоговый «Бег времени». Творчество Ахматовой на исходе ее жизни получает международное признание.

Поздние стихи, собранные автором в несколько циклов, тематически разнообразны: афористическая «Вереница четверостиший», философско-автобиографические «Северные элегии», «Венок мертвым» (преимущественно собратьям по перу, нередко также с тяжелой судьбой), стихи о репрессиях, «Античная страничка», «Тайны ремесла», стихи о Царском Селе, интимная лирика, напоминающая прежнюю любовную, но проведенная через поэтическую память, и т.д. Адресат поздней Ахматовой — обычно некое обобщенное «ты», объединяющее живых и мертвых, дорогих автору людей. Зато лирическое «я» теперь не многоликая героиня ранних книг, это образ более автобиографический и автопсихологический. Часто поэт выступает от лица страданной истины. Ближе к классическим стали формы стиха, торжественнее интонация. Нет прежних «сценок», прежней «вещности» (тщательно отобранной предметной детализации), больше «книжности», сложных переливов мысли и чувства.

Крупнейшим и самым сложным произведением Ахматовой, над которым она работала с 1940 по 1965 г., создав четыре основных редакции, стала «Поэма без героя». В ней подчеркивается единство истории, единство культуры, бессмертие человека, содержатся зашифрованные воспоминания о последнем годе перед мировой катастрофой — 1913-м — и первая мировая война выступает как предвестие второй, а также революции, репрессий, вообще всех катаклиз-

мов эпохи («Приближался не календарный — / Настоящий Двадцатый Век»). Вместе с тем это произведение глубоко личностное, насыщенное намеками и ассоциациями, явными и скрытыми цитатами из литературы XIX и XX вв.

Анализ произведений

Любовная лирика. «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) — характернейшее стихотворение из книги «Вечер», в котором разнообразно представлены коллизии непростых отношений между мужчиной и женщиной. В данном случае женщина, охваченная внезапным состраданием и острой жалостью, признает свою вину перед тем, кого она заставляет страдать. Разговор ведется с невидимым собеседником — очевидно, с собственной совестью, так как собеседник этот знает о бледности героини, закрывающей лицо и вуалью и руками. Ответом на вопрос «Отчего ты сегодня бледна?» и является рассказ о конце последнего свидания с «ним». Нет ни имени, ни — пока — других «опознавательных» признаков героя, читатель должен удовлетвориться лишь тем, что это очень хорошо известный героине и важный для нее человек. Опущен весь разговор, его содержание сконцентрировано в одной метафоре «... я терпкой печалью / Напоила его допьяна». Печалью «напоили» *его*, но сейчас страдает *она*, в этом виноватая, способная переживать за другого, раскаиваться в причиненном ему зле. Метафора перерастает в скрытое сравнение: напоенный «допьяна» «вышел, шатаясь», но это не снижение героя, ведь он только как пьяный, выбитый из равновесия.

Поэт после его ухода видит то, чего героиня видеть не может, — его мимику: «Искривился мучительно рот», — как внутренний собеседник видел ее скрытую бледность. Столь же допустимо другое толкование: сначала страдальческое выражение появилось на лице, потом вышел, шатаясь, но в восприятии смятенной героини все перепуталось, она рассказывает сама себе, вспоминает происшедшее («Как забуду?»), не управляя потоком собственной памяти, выделяя самые напряженные внешние моменты события. Непосредственно гамму охвативших ее чувств передать нельзя, поэтому говорится лишь про вызванный ими поступок. «Я сбежала, перил не касаясь, / Я бежала за ним до ворот». Повторение глагола в столь емком, из трех четверостиший, стихотворении, где Ахматова экономит даже на местоимениях, подчеркивает силу внутреннего перелома, происшедшего в героине. «Перил не касаясь», то есть стремительно, без всякой осторожности, не думая о себе, — это акмеистическая точная, психологически насыщенная внутренняя деталь. Здесь поэт, видящий эту деталь поведения героини, уже явно отделен от нее, вряд ли способной фиксировать в своем сознании такие частности.

В третьей строфе есть еще одно, по сути, уже четвертое указание на стремительность этого бега: «Задыхаясь, я крикнула...» Из сдавленного горла вырывается только крик. И в конце первого стиха последней строфы повисает слово «шутка», отделенное от завершения фразы сильным стиховым переносом, тем самым резко выделенное. Ясно, что все предыдущее было всерьез, что героиня неловко, не думая пытается опровергнуть ранее сказанные жестокие слова. В этом контексте ничего веселого в слове «шутка» нет; наоборот, сама героиня тут же, непоследовательно, переходит к предельно серьезным словам: «Шутка / Все, что было. Уйдешь, я умру» (вновь словесная экономия, опущено даже «Если ты...»). В этот момент она верит в то, что говорит. Но он, как мы догадываемся, только что выслушавший гораздо больше совсем другого, уже не верит, лишь благородно изображает спокойствие, что отражается на лице в виде страшной маски (опять *его* мимика): «Улыбнулся спокойно и жутко» (излюбленный ахматовский синтаксический прием — оксюморон, сочетание несочетаемого). Он не вернется, но принесшую ему такое горе женщину по-прежнему любит, заботится о ней, просит ее, разгоряченную, уйти со двора: «И сказал мне: “Не стой на ветру”».

Местоимение «мне» здесь как бы дважды лишнее. Герою обращаться больше не к кому, а схема 3-стопного анапеста не предполагает на этом месте слова с ударением. Но тем оно важнее. Это односложное слово задерживает темп и ритм речи, обращает на себя внимание: так сказал *мне*, *такой* мне, несмотря на то, что я такая. Благодаря тончайшим нюансам мы многое додумываем, понимаем то, что прямо не сказано. Настоящее искусство предполагает именно такое восприятие.

Стихотворение «Вечером» («Звенела музыка в саду...», 1913) своим названием связывает книгу «Вечер» с «Четками», где оно было напечатано в 1914 г. (журнальная публикация не имела заглавия). Теперь «расстановка сил» другая, более определенная, но оттого не более благополучная. Там героиню любили, а она не была постоянна и уверена в своем чувстве, здесь она любит, но чувство уже надломленное, потому что не встречает ответного чувства, во всяком случае такого, которое было бы с ним соизмеримо. Стихотворение *импрессионистично*, целиком основано на впечатлениях героини. Музыка в саду совсем необязательно грустная, но в восприятии героини, ожидавшей ощущения счастья, как выясняется в концовке, вновь возвращающей музыкальную тему («А скорбных скрипок голоса / Поют за стелющимся дымом: / “Благослови же небеса — / Ты в первый раз одна с любимым”»), эта музыка звенела «таким невыразимым горем». Впечатления напрягшейся героини сталкиваются с чисто внешними проявлениями страстно ожидавшегося торжества. В ресторане сервирован изысканный ужин со свежими устрицами, острый запах которых слишком заметен, слишком задерживает на себе внимание. «Верный друг» аттестует себя так слишком напыщенно, и одно его легкое

прикосновение к платью сразу гиперболизируется, умножается, крупным планом выступают эти руки: «Как непохожи на объятья / Прикосновенья этих рук». Восклицательная конструкция на письме лишена восклицательного знака, а в более нейтральной самохарактеристике «друга» он был. Переживания героини глубоки, но скрыты, внешне не выражены. Сравнение с кошками, птицами, которых гладят, стройными наездницами, которыми любуются без любви, развивает тему отсутствия настоящего чувства у «друга», спокойствие и веселость которого абсолютны и резко контрастируют с состоянием героини. Она с ее обостренной внимательностью даже в его ресницах видит блеск (внешнюю ценность) и легкость: «Лишь смех в глазах его спокойных / Под легким золотом ресниц». Настроению героини созвучно отнюдь не его настроение, а воображаемое настроение олицетворенных, очеловеченных, наделенных «голосами», прямой речью «скорбных скрипок».

Ровно половина текста, две строфы, — описание «друга», композиционно обрамленное (кольцевой принцип) темой музыки, но все содержание стихотворения передает состояние тонко чувствующей и глубоко несчастной героини, испытывающей тяжелое разочарование, крушение мечты, обиду на человека, еще остающегося самым дорогим, любимым (последнее слово произведения). Заключительное четверостишие перекрестной, самой распространенной, нейтральной рифмовки отличается от трех первых, зарифмованных охватно (соответствие общему композиционному принципу стихотворения), это своего рода освобождение от изначальной скованности, ненавязчивая, тонкая «аранжировка». Пришедшее ясное понимание истинного положения дел, избавление от иллюзий говорит о силе ума и духа страдающей женщины.

Тот же сильный дух и воля к жизни выступают в стихотворении 1922 г. «Небывалая осень построила купол высокий...» из книги («Аппо Домини»), в отличие от двух напечатанных в «Вечере» и «Четках» светлом по тональности, оптимистичном, точнее — умиротворенном. Его появлению предшествовали лишения времен гражданской войны, тяжелейшие потери, неудача попыток устроить личную жизнь. Одиннадцать строк из двенадцати — развернутый пейзаж, картина необыкновенной «весенней осени». И оказывается, что последний, неожиданный стих «Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему» — главный, ради которого написано все стихотворение. Кто-то неназванный, да еще спокойный (самый «невыразительный», казалось бы, ничего не значащий эпитет, но насколько успокоительно это спокойствие по сравнению с мнимым спокойствием жутко улыбающегося страдающего человека и веселым спокойствием «верного друга»!) появился перед героиней, и это оказалось чрезвычайно для нее важно. Она уже мечтает не о счастье, а, как 35-летний Пушкин в стихотворении «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», только о покой, и мы понимаем вдруг, до какой степени ей, дивящейся вместе с

другими людьми небывалой осени, этого покоя не хватало. Ахматовой уже тридцать три года: по тогдашним понятиям, молодость кончается. К 1922 г. относится начало ее отношений с искусствоведем Н.Н. Пуниным, обернувшихся длительной совместной жизнью, хотя счастья, да и покоя настоящего так и не принеся. Пока героиня стихотворения надеется пусть не на самое лучшее, но на хорошее.

Осень олицетворена: строит купол неба, запрещает облакам его «темнить», «жадно» ласкается к солнцу. Постепенно олицетворение вытесняется личностной человеческой позицией. Восприятие удивленных людей становится конкретнее: *видна* изумрудная вода в каналах, *пахнет* крапива, как розы, «было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых» (эпитет «алых», пришедшийся на рифму, в этом контексте не чисто цветовой, он не менее значим, чем «нестерпимых» и даже «бесовских»), таких, что «их запомнили все мы до конца наших дней» — уже не люди вообще, а «все мы» и до конца дней, героиня уверена в этом, хотя о скорой смерти, в отличие от героинь «Вечера» и «Четок», отнюдь не думает. Слово «мы» выделено и метрическим перебоем: торжественный, протяженный 5-стопный анапест теряет внутри стиха два слога, в том числе ударный, строка распадается на два метрически одинаковых полустихия (по две стопы), пауза подчеркивает серьезность ожидаемого — «до конца наших дней». В последнем же четверостишии, где возникает сравнение солнца с нестрашным мятежником (осень взбунтовалась) и появляется образ подснежника, цветка «новой», возрождающейся жизни, «мы» заменяется на «я», хотя и в форме притяжательного местоимения («к крыльцу моему»), — соответствующее как бы неожиданно появившемуся, но подготовленному всем строем стихотворения «ты». В этом четверостишии точные рифмы, ровный метр. Стих гармонируется так же, как и содержание.

►? Ответьте на вопросы: какие повторяющиеся мотивы, приемы характеристики героини встречаются в стихотворениях Ахматовой на любовную тему? Каковы основные принципы ахматовской поэтической манеры и формы их воплощения в зависимости от конкретной темы стихотворения? Как используются содержательно значимые элементы метрики, строфики, рифмовки?

Гражданская и патриотическая лирика. В 1917 г., незадолго до октябрьского переворота, когда разложившаяся русская армия была уже слабой защитой для Петрограда и ожидалось нашествие немцев на столицу, Ахматова написала стихотворение, открывавшееся словами:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух высокий византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее...

Эти затянутые на две строфы придаточные предложения сменялись лапидарным главным: «Мне голос был», — соотносимым со всем ранее сказанным. Народ как бы был готов к национальному самоуничтожению. Во второй строфе отразилась правительственная чехарда последних лет империи и времен Февральской революции. «Дух византийства» — понятие, особенно важное для поэтов Серебряного века, последователей Вл.С. Соловьева, в том числе А.А. Блока. Россия воспринималась как «столица» православия, преемница Византии, а утрата «византийства» — как причина грядущей мировой катастрофы. «Мне голос был» — сказано так, словно речь идет о божественном откровении. Но это, очевидно, и внутренний голос, отражающий борьбу героини с собой, и воображаемый голос друга, покинувшего родину. Призывом «голоса» оставить Россию навсегда, его обещаниями отмыть кровь от ее рук (оставшись в России, она как бы становилась причастна ко всему, что грозит стране), освободить от стыда, даже дать новое имя и с ним забвение несчастий («Я новым именем покрою / Боль поражений и обид») в газетной публикации 1918 г. стихотворение кончалось, ответа «голосу» не было. В «Подорожнике» была снята вторая строфа (читатель теперь на место немцев поставил бы большевиков, что в год расстрела Гумилева было уже небезопасно для автора), зато появился четкий ответ — строфа «Но равнодушно и спокойно...». Выбор решительно сделан. Голос, прежде, может быть, и боговдохновенный, произносит, оказывается, «недостойную» речь, оскверняющую «скорбный дух». Ахматова принимает свою долю как посланное свыше великое испытание. Все тот же эпитет «спокойно» в данном случае означает видимость равнодушия и спокойствия, это признак необыкновенного самообладания одинокой, но мужественной женщины.

В редакции 1940 г. была снята и первая строфа. Про «гостей немецких», ожидавшихся в 1917 г., давно забыли, зато пережитые испытания возросли многократно (1940-й — год завершения «Реквиема»). Стихотворение в этом варианте начиналось словами «Мне голос был. Он звал утешно...» и состояло не из четырех или пяти, а из трех строф. Тем энергичнее звучала теперь концовка, тем резче противопоставлялись утешный *голос* и высокий скорбный *дух*.

«Не с теми я, кто бросил землю / На растерзание врагам», — недвусмысленно заявляет Ахматова и в стихотворении 1922 г. (книга «Anno Domini»), выдержанном в высоком стиле (старославянизм «не внемлю», «песен... не дам» в значении «не буду посвящать стихов», слова «растерзание», «изгнанник» и др.). В 1917 г. упоминался «край глухой и грешный», здесь же оставшиеся губят «остаток юности» «в глухом чаду пожара». Противопоставляются не только уехавшие и оставшиеся. «Бросившие землю» (первая строфа) и «изгнанники» (вторая строфа) — разные люди, и отношение автора к ним различно. К первым сочувствия нет. «Но вечно жалок мне изгнанник, / Как

заключенный, как больной». Конкретно имеются в виду, можно предположить, литераторы и философы, высланные из Советской России в 1922 г. в качестве враждебного элемента (позднейшая дата «Июль 1922», вероятно, — маскировочная: высылка состоялась в августе). Однако судьба оставшихся, жалеющих тех, кто изгнан («Темна твоя дорога, странник, / Полюнью пахнет хлеб чужой»), не лучше: «Мы ни единого удара / Не отклонили от себя». Политический протест против высылки цвета русской интеллигенции сочетается с величественным приятием собственного жребия. Исторически «оправдан будет каждый час» мученической жизни. Морфологический неологизм в финальной фразе «в мире нет людей бесслезней», оксюморонное сочетание свойственных «нам» черт надменности и простоты, провозглашенных торжественной ораторской речью, вовсе не выглядят данью формальному изыску и не противоречат строгой форме стансов, обособленных четверостиший нейтрального, самого распространенного в русской поэзии 4-стопного ямба с обычной перекрестной рифмовкой, точными, не задерживающими на себе внимания рифменными созвучиями.

Два десятилетия спустя Ахматова восприняла Великую Отечественную войну как искупление народом исторического греха революции и безбожия, обернувшегося неисчислимыми жертвами. Ее патриотические стихи тех лет — вполне в духе советской поэзии, но ничего неорганичного для Ахматовой в этом не было. «Мужество» даже было напечатано в главной газете страны, органе ЦК ВКП(б) «Правда» 8 марта 1942 г. Ключевое слово, вынесенное в заглавие, потом еще дважды звучит в 11-строчном тексте. А символом родины, теперь готовой на любые жертвы («Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова...» — этот параллелизм тоже утверждает мужество), выступает субстанция народа, то, что непреходяще и наиболее духовно, — «великое русское слово». Оно живое, должно быть спасено «от плена», как человек, как народ, оно не только великое и чистое, но и свободное. Последняя незарифованная строка выделена также и тем, что это одно слово — «Навеки!» — образец как раз такого свободного, даже от внешних форм стиха, слова. Глаголы в будущем времени («мужество нас не покинет», «сохраним тебя, русская речь», «пронесем», «спасем»), упоминание «внуков» выражают не только уверенность в предстоящей победе, до которой было еще очень далеко, но и ту самую обращенность к вечному, неистребимому, которая является главной идеей стихотворения, сконцентрированной в его последнем слове. Во время войны на первый план выдвинулись общечеловеческие ценности: жизнь, дом, семья («внуки»), товарищество, родина. Многие считали невозможным возврат к довоенным ужасам тоталитаризма. Так что идея «Мужества» далеко не сводится к патриотизму. Духовная свобода навеки — вот ради чего народ («мы») совершает подвиг.

Заключительным аккордом к теме родины у Ахматовой звучит стихотворение «Родная земля» (1961). Оно светлое по тону, несмотря на предощущение близкой смерти и эпитафия из собственного стихотворения 1922 г.: «И в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас» — фактически Ахматова подчеркивает верность и неизбежность (тоже проявление вечного) своей человеческой и творческой позиции. Слово «земля» многозначно и многозначительно. Это и грунт («грязь на калошах»), и пыль («хруст на зубах»), и родина (с эпитетами «родная», «своя»), и ее символ (шепотку земли «в заветных ладанках не носим на груди», хотя могли бы), и тема творчества («О ней стихи навзрыд не сочиняем» значит не то, что вообще не сочиняем, а то, что не сочиняем «навзрыд», с чрезмерной патетикой), и естественная, как бы не напоминающая о себе среда бытования («Хворая, бедствуя, немотствуя на ней, / О ней не вспоминаем даже»), и страна, которая ни в коей мере «не кажется обетованным раем», и вместе с тем нравственная почва, о которой можно сказать с каламбуром, но серьезным («И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чем не замешанный прах»), и первоматерия, с которой тело человека сливается после смерти («ложимся в нее и становимся ею»). Игра значениями слова наряду с использованием самых разных лексико-стилистических пластов («калоши», «хворая» — и «обетованный», «немотствуя») создает впечатление исключительной широты и свободы отношения к жизни. «От того и зовем так свободно — своею». Таков заключительный стих «Родной земли». «Свободно», «своя» здесь — слова абсолютно свободного внутренне, умудренного жизнью человека.

14-строчное стихотворение состоит из трех графически выделенных частей, написанных вольным ямбом, 3-стопным и 4-стопным анапестом — метрами, обычно не сочетающимися, тем более в коротком тексте. Здесь, как и в некоторых других случаях, творческая раскованность Ахматовой выражается даже таким внешним образом.

►? Подумайте, что объединяет гражданские и патриотические стихи Ахматовой, как несовпадающие, так и внешне совпадающие с тем, что утверждала советская литература.

Почему Ахматова в разные годы критически относилась к своей родине, но никогда бы не могла ее покинуть?

Как соотносятся для нее личное и общее? Каковы новые черты ахматовской поэтики в 40-е гг.? В 60-е?

Голос репрессированного народа: «Реквием». «Реквием» складывался постепенно (1935—1940, своеобразное стихотворение в прозе «Вместо предисловия» — 1957, автоэпитафия «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» — из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...», 1961). Его можно назвать и по-

эмой, и лирическим циклом. Лирика предельно обобщает и одухотворяет события и человеческие индивидуальности. В «Реквиеме» нет имен и фамилий, кроме имени Магдалины в «Распятии», даже Христос не назван, Мария — «Мать», Иоанн — «ученик любимый». О непосредственно общезначимом говорится и соответствующим языком. Но события, происходящие с огромным количеством людей, с народом — предмет эпического рода, даже его первичного жанра — поэмы-эпопеи.

Первый смысловой пласт «Реквиема» автобиографичен. Открывающее основную часть цикла стихотворение «Уводили тебя на рассвете...» непосредственно изображает арест в 1935 г. Н.Н. Пунина, тогда выпущенного благодаря стараниям Ахматовой. Остальные девять стихотворений связаны с арестом сына, 26-летнего Л.Н. Гумилева, в 1938 г., его предварительным заключением и вынесенным ему через семнадцать месяцев приговором. Но автобиографический образ уже двойся. Бывшая «царскосельская веселая грешница» (стихотворение IV «Показать бы тебе, насмешнице...») — надо отметить, что всегда грустная героиня первых ахматовских книг теперь кажется автору веселой, — словно совсем другой человек; в стихотворении III первые слова — «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла...». В стихотворении IX безумие охватывает героиню, прислушивающуюся «к своему / Уже как бы чужому бреду». Но прежде, «обезумев от муки, / Шли уже осужденных полки...» («Вступление»).

За автобиографическим пластом «Реквиема» вырисовывается вторая, обобщенно-содержательная. В «Посвящении» цитируется пушкинское послание декабристам («каторжные норы»), упоминаются «шаги тяжелые солдат» (слово «солдаты» тогда еще не было возвращено в обиход), во «Вступлении» назван Ленинград, который «ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих», но СССР здесь — «безвинная Русь». Первое стихотворение основной части отличается колоритом, напоминающем о средневековье: дети (в реальности — Пунина и соседей) плакали в «темной горнице», а не в комнате, свеча у божницы, иконка тоже скорее ассоциируются с «горницей», а в конце историческое сравнение: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть». Во втором стихотворении, «Тихо льется тихий Дон...», упоминается любимая народом река, на которую люди бежали в поисках вольности (в стихотворении VIII «К смерти» по контрасту появится Енисей как признак Сибири, места ссылки, а Нева в цикле выступит и немой свидетельницей страшных событий, и символом потока жизни, преодолевающего гнет времени). На Дону тоже ночь, в доме больная и одинокая женщина. У нее, однако, судьба самой Ахматовой: «Муж в могиле, сын в тюрьме». Здесь «муж» — уже Н.С. Гумилев, жертва первых послереволюционных репрессий против интеллигенции, отец единственного сына Ах-

матовой. Третье лицо внезапно меняется на первое: «Помолитесь обо мне». Но имен нет, биографическое понимание текста лишь одно из возможных, простейшее.

Ахматова воссоздает то, что бывает с разными людьми в разные времена. По преимуществу же имеются в виду современницы, «невольные подруги / Двух моих осатанелых лет» («Посвящение»). Это третий пласт «Реквиема», сопряженный с темой памятника в «Эпиллоге». Памятник может быть поставлен не многоликой героине ранних стихов, а реальной женщине-поэту, которую в тюремной очереди кто-то «опознал», словно уличил в «вине» перед властями, творящими беззаконие, и которую «женщина с голубыми губами» спросила: «А это вы можете описать?», — услышав в ответ: «Могу».

Но памятник мыслится поставленным не столько великому поэту, сколько великому горю, которое Ахматова пережила со своим народом, осознав себя и подругой многих осиротевших матерей, и их покровительницей. «Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов», — сказано в «Эпиллоге». Это четвертый пласт «Реквиема», сакрального происхождения. Героиня выступает здесь как новая богородица. Символически осмысляется название стоящей на берегу Невы тюрьмы «Кресты», упомянутое в стихотворении IV, стихотворение VI «Легкие летят недели...» заканчивается словами о белых ночах, которые глядят в тюрьму сына: «О твоём кресте высоким / И о смерти говорят». Завершение этот символ находит в последнем, двучастном стихотворении X «Распятие». Основная часть «Реквиема» заканчивается словами о Матери распятого: «А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел». Таким же молчаливо-неподвижным, но воплощающим великое горе может быть памятник на месте этого страдания, плачущий подтаявшим снегом. Звуки издавать при виде такого памятника может только вечная природа, принадлежащая лишь ей безмятежная птица, а люди, воплотившиеся в плод своей разумной деятельности, — олицетворённые корабли, которые проходят в благоговении мимо памятника, будут молчать: «И голубь тюремный пусть гулит вдаль, / И тихо идут по Неве корабли».

Порой Ахматова достигает в «Реквиеме» предела своей точности и детальности, например, говоря о том, как она стоит в очереди «трехсотая, с передачею» и «своею слезой горячею» прожигает «новогодний лед», «как локоны из пепельных и черных / Серебряными делают вдруг, / Улыбка вянет на устах покорных / И в сухоньком смешке дрожит испуг», и даже используя метафору: очереди собираются «под красною ослепшею стеною», то есть лишенной окон, — определение столь же точное, как указание на цвет кирпича. Но есть и случаи мнимой несогласованности. Героиня стояла «триста часов», кричит «семнадцать месяцев» и вспоминает невольных подруг «двух... лет». Она будет «выть», она кричит, но также «надо, чтоб душа окамене-

ла», а следующий стих — «Надо снова научиться жить», хотя затем призывается избавительница-смерть в любом виде, даже в форме, «всем до тошноты знакомой», — после ареста. Эти противоречия обусловлены и атмосферой безумия в лирическом сюжете, и многоплановостью содержания и образов. О чем-то автор не может и не хочет договорить, внезапно обрывая или укорачивая свое высказывание. В «Посвящении» одна строка на стопу короче других: «И смертельная тоска». Что здесь еще досказывать? Самое короткое стихотворение, «Нет, это не я, это кто-то другой страдает...», лишено единого размера, рифм и замыкается строкой-словом, назывным предложением «Ночь». Четвертое стихотворение рифмованное, но завершающей рифмы нет, в финале многоточие: «И ни звука — а сколько там / Неповинных жизней кончается...» Действительно ни звука, больше сказать тут нечего. Самое значительное мнимое противоречие — между названием цикла и «Эпилогом». Слово «requiem» означает просьбу вечного покоя, Ахматова же боится «и в смерти блаженной... Забыть громохание черных марусь, / Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь». Боязнь забыть такое оказывается сильнее и смерти, и самого страдания. Вновь перед нами настоящая *женщина*, мать, *му-жество* которой, однако, вполне сродни героизму.

Композиция «Реквиема» уникальна. Обрамление десяти стихотворений-главок — «Вместо предисловия», «Посвящение», «Вступление», двучастный «Эпилог» — примерно равно по объему основной части и по содержанию не менее важно, в нем сильнее эпический, событийный элемент (в частности, дважды упоминаются «черные маруси» — народное наименование машин, увозивших арестованных), больше говорится об общем, чем о своем, личном: Ахматова словно никак не может перейти к собственному горю, но не может и им все кончить. Ее устами «кричит стомиллионный народ». Вместе с тем в десяти главках развивается лирический сюжет, растет психологическое напряжение. Названия имеют только три кульминационные главки, VII, VIII и X, эти названия кратчайшие, однословные, но крайне значимые: «Приговор», «К смерти», «Распятие». *Лирический сюжет* наряду с эпическими элементами и позволяет говорить о «Реквиеме» как о поэме. По родовому принципу она в основном лирическая, по проблематике и основному тону — эпическая. В ней преобладает *высокий стиль*. Прозаизмы и разговорные слова его не разрушают. Со всем непозитичны, например, образы смерти в стихотворении, прославляющем ее. Тут и опытный бандит с гирькой, и «тифозный чад», и арест в присутствии «бледного от страха управдома» («советизм», не рассчитанный на использование в лирике). Но общая тема такова, что снизить ее невозможно ничем.

►? Проанализируйте несколько стихотворений-главок «Реквиема» и скажите, что каждое из них теряет, будучи взято изолированно от сложного целого. Перечислите персонажи «Реквиема», определите идейно-

художественное значение каждого из них. Какими средствами выражается нарастание психологического напряжения в основной части «Реквиема»?

Почему «Эпилог» состоит из двух частей, в чем своеобразие и художественная необходимость обеих?

Поэзия, поэт и его судьба. Стихотворение 1911 г. «Смуглый отрок бродил по аллеям...» из цикла «В Царском Селе» (книга «Вечер») передает благоговейное отношение к Пушкину, который воображается еще лицеистом. «Еле слышный шелест шагов» (аллитерация звукоподражательна, шаги шуршат в листьях, опадающих, как и иголки спустя столетие: «Иглы сосен густо и колко / Устилают низкие пни...») словно раздаётся и теперь, он все-таки «слышный»: неназванный, но сразу узнаваемый «отрок» только что ушел, посидев, может быть, на пне без головного убора, как дома, отложив даже «растрепанный том» своего любимого французского поэта Эвариста Парни, видимо, задумавшись. Таким юный Пушкин запечатлен в памятнике работы скульптора Р.Р. Баха (1900) в Царском Селе (правда, сидящим не на пенёчке, а на скамейке). Все рифмующиеся слова подобраны особенно тщательно, чтобы рифмы были богаче, опирались не только на заударную часть слова: *аллеям— лелеем, берегов— шагов, колко— треуголка, пни— Парни*; вместе с тем женские рифмы по понятиям XIX в. приближительны, а не точны, нет абсолютного совпадения заударных частей слов, и размер стихотворения неклассический — дольник со строками «чистого» 3-стопного анапеста. Это наступивший XX в. своим художественным языком говорит о прошлом веке, о самом ценном в нем, получившем непреходящее значение. «Отрок», именуемый уже архаично, и «мы» объединены одним предложением. Ровно через полвека в «Слове о Пушкине», имея в виду непреходящую ценность поэзии вообще по сравнению с официально утверждающимися иерархиями, наверняка подразумевая и свою судьбу, Ахматова заявила о любимом поэте: «Он победил и время и пространство».

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург... В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин — или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно».

В стихотворении 1911 г. вторая строка первоначально читалась «У озерных глухих берегов», в пятой упоминались иглы елей, в восьмой — «разорванный том Парни». В 1914 г. «если» были заменены на «сосны», так как в Царском Селе их гораздо больше, а «разорванный» — на более мягкий эпитет «растрепанный». В 1958 г. Ахматова сделала образность старого стихотворения еще более точной, вспомнив, что в царскосельском парке «глухих берегов» не было, и заменила эпитет «глухих» на глагол «грустил».

В «Творчестве» (1936), первом стихотворении цикла «Тайны ремесла» («Седьмая книга»), как бы вслед за пушкинской «Осенью» описывается творческий процесс поэта, в данном случае, естественно, собственный ахматовский. Его предваряет «какая-то истома», задерживают на себе внимание разные звуки: бой часов, стихающий гром, наконец чудятся человеческие голоса, «неузнанные и пленные», — уже знакомые нам мотивы чьего-то голоса и «плена», из которого нужно освободиться; «тайный круг» в этом же ряду: тайна должна раскрыться, из круга нужно вырваться, что и происходит, когда «в этой бездне шепотов и звуков / Встает один, все победивший звук» (мотив ненапряженного усилия, победы). Определяют облик будущего стихотворения «звук», тональность, настроение. Интересно, что такой непохожий на Ахматову поэт, как Маяковский, за десять лет до нее («Как делать стихи?») сообщал: в начале работы над стихотворением «обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова».

Упоминанием найденного «звука» заканчивается первая половина «Творчества». Далее, как в «Пророке» Пушкина, герой которого, обретя пророческий дар, «внял» многое, в том числе «дольней лозы прозябанье», в ахматовском стихотворении говорится о такой тишине вокруг единственного звука, «что слышно, как в лесу растет трава, / Как по земле идет с котомкой лихо...». Фольклорный образ лиха, олицетворенной беды, — до известной степени параллель строке Пушкина «И гад морских подводный ход», но в большей мере естественное психологическое движение самой Ахматовой, к тому времени уже достаточно хлебнувшей лиха и не раз воображавшей себя в стихах странницей-скиталицей.

Все стихотворение состоит из четырех сложных или бессоюзных предложений, которые распределяются по четырем четверостишиям, не отделенным друг от друга, неравномерно, но симметрично: 3+5+3+5 строк, причем «пятистрочия» тоже делятся по принципу 2+3. Синтаксически первое четверостишие сцеплено со вторым, а третье с четвертым (параллельные сильные строфические переносы): «Неузнанных и пленных голосов/ Мне чудятся и жалобы и стоны», «Но вот уже послышались слова /И легких рифм сигнальные звоночки», т.е. речь перебрасывается из строфы в строфу, не уместается на заданном пространстве, она тоже в поиске, в свободном потоке. Когда же наконец «послышались слова» и рифмы (сигналы к приходу других, созвучных слов), творчество становится понятным и легким процессом, когда поэту будто кто-то диктует: «Тогда я начинаю понимать, / И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь». Ложатся сами. А «белоснежная» тетрадь — символ чистоты, высокого достоинства, даже святости творчества, гарантии бессмертия, о котором Ахматова написала позже, в миниатюре 1944 г.:

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет...
С ним и без света миру светло.
Но еще ни один не сказал поэт,
Что мудрости нет, и старости нет,
А может, и смерти нет.

«Творчество» написано в 1936 г., когда после длительного перерыва Ахматова вновь активизировала свою поэтическую деятельность и когда, по собственному признанию в позднейшей автобиографической заметке, изменился ее «почерк», «голос уже звучит по-другому», т.е. по-настоящему наступил второй большой этап развития ахматовской поэзии, творчество по-новому дало себя знать.

Итог жизни Ахматова подвела, в частности, «**Приморским сонетом**» (1958, «Седьмая книга»), имеющим в одной из рукописей название «*Последний сонет*». В нем перед лицом недалекой, в представлении автора уже совсем близкой смерти («Здесь все меня переживет, / Все, даже ветхие скворешни, / И этот воздух...») поэт по-пушкински умудренно приемлет жизнь как таковую, с неизбежным финалом: «И кажется такой нетрудной, / Белея в чаще изумрудной, / Дорога не скажу куда...» Более того, «голос вечности зовет / С неодолимостью нездешней». Опять голос, теперь самый значительный — голос вечности. Острота восприятия оставляемого очень велика, и все, кроме разве что ветхих скворешен, видится в лучшем свете. Показательны эпитеты: воздух «вешний, / Морской свершивший перелет» (инверсия, высокий стиль), черешня «цветущая», месяц «легкий» и льет «сиянье», чаша «изумрудная».

Нетрудная дорога, уводящая от всего этого, даже более светла: «Там средь стволов еще светлее, / И все похоже на аллею / У царско-сельского пруда». Заключительный терцет — не просто о парке в дорогом для Ахматовой городке, где прошли ее детство и молодость. Она вспоминает то, чего теперь не существует, что она считала безвозвратно утраченным в результате разрушений военных лет. «Все места, где я росла и жила в юности, больше не существуют: Царское Село, Севастополь, Киев, Слепнево, Гунгербург (Усть-Нарова)», — писала Ахматова в автобиографической заметке 1963 г. При виде пейзажа, показавшегося похожим на царскосельский, поэт готовится вновь соединиться со всем тем, чего уже нет, но что существует в вечности, которая потому так властно и «зовет». Это совершенно иное отношение к смерти, чем в ранних стихах, автор которых ожидал ее вскорости, или в стихах о личных утратах, потерянных дорогих людях, или в «Реквиеме», где смерть именовалась «блаженной» совсем по другой причине. Новое отношение к смерти выстрадано тяжелой, но достойной, истинно прекрасной жизнью, хотя об этом в стихотворении прямо не говорится, дан только итог всего.

Сонет построен в соответствии с идеальным представлением о внутренней композиции этой твердой формы: первый катрен, тезис, — о том, что «все меня переживет» (я не вечна), второй катрен, антитезис, — о вечности, которая зовет, первый терцет, о легкости перехода в вечность, — начало синтеза, второй терцет — как бы сама вечность въяве, только нет афористической «замкѣ», последний стих внешне лишь пейзажная картинка, но для поэта XX в. внешнее может быть исполнено глубочайшего смысла, так что некий аналог «замкѣ» тоже есть. Схема рифмовки «Приморского сонета» — аББа аББа ВВг ДДг — близка к канону, но не тождественна ему: при охватной рифмовке катренов такая же рифмовка, объединяющая терцеты, считается вольностью, так же как и использование 4-стопного ямба, более легкого, чем канонический 5- или 6-стопный. Но эта легкость и относительная раскованность, не порывающая резко с традицией, соответствуют всему характеру этого поистине классического произведения.

►? Перечислите отсылки к образу Пушкина и его произведениям в известных вам стихах и высказываниях Ахматовой. Почему Пушкин был ей дорог всю жизнь и ощущался рядом, как живой человек? В чем сходство и различия поэтического восприятия мира и творческого процесса у Пушкина и Ахматовой, запечатленные в их произведениях? Как менялось отношение Ахматовой к художественному творчеству на протяжении ее жизни? Как представление о творчестве соотносилось с представлениями о смерти и вечности?

Какие мотивы и образы повторяются на протяжении всего творческого пути Ахматовой? Как они варьируются в разные периоды, в произведениях различного характера? Каковы устойчивые особенности поэтической речи Ахматовой, жившей во времена значительных изменений в русском языке? Приведите примеры мастерского, художественно значительного использования ранней и поздней Ахматовой различных пластов лексики, синтаксических конструкций, форм стиха.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Как соотносятся «я» и «мы» в поэзии А. Ахматовой?
- ♦ Какие литературные жанры использованы и преобразованы в поэзии А. Ахматовой?
- ♦ Как отразилась история в поэзии А. Ахматовой?
- ♦ Перечислите характерные особенности поэтического стиля А. Ахматовой.
- ♦ Систематизируйте мужские и женские образы в поэзии А. Ахматовой.
- ♦ Каковы формы выражения авторского сознания в лирике А. Ахматовой?

- ♦ Охарактеризуйте способы психологического анализа в лирике А. Ахматовой.
- ♦ В чем своеобразие осмысления собственной судьбы в поэзии А. Ахматовой?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Ахматовские чтения. Вып. 1: Царственное слово. М., 1992.
- 📖 Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- 📖 Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М., 1997.
- 📖 Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М., 1998.
- 📖 Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991.
- 📖 Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием»// Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 343–368.

Б.Л. ПАСТЕРНАК (1890—1960)

Творческий путь

Б.Пастернак родился в семье художника Леонида Пастернака. В 10-е гг. он изучал философию в Московском и Марбургском университетах. Увлечения философией, а также музыкой, несомненно, повлияли на содержание и поэтику лирики Пастернака.

Его первая поэтическая книга — «Близнец в тучах» (1914). Раннее творчество поэта испытывало влияние символизма. Но В. Брюсов уже в стихотворениях Пастернака начала 10-х гг. усмотрел и иные тенденции. В лирике первой книги поэтический образ метафоричен и пофутуристически выпукл, осязаем, гипертрофирован, что придает произведению особый, обостренный психологизм. Такой осязаемой, реальной и одновременно иносказательной поэт увидел Венецию, что и отразилось на образности стихотворения «Венеция» (1913). Например, крик виснет «трезубцем скорпиона». Предметность образа и его неожиданность — черты поэтики авангарда — выразились в таких строках «Венеции»: «Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла», «Большой канал с косой ухмылкой / Оглядывался, как беглец». Одновременно в образной системе стихотворения нашли отражение и символистские черты — поэтика намеков, импрессионистичность, двоемирность: «Вдали за лодочной стоянкой / В остатках сна рождалась явь».

Пастернак был членом литературной группы «Лирика», но после раскола группы примкнул к ее левому крылу и вместе с поэтами С. Бобровым и Н. Асеевым создал новую литературную, футуристическую по своей эстетической ориентации, группу «Центрифуга». В ее издательстве вышла в свет вторая поэтическая книга Пастернака «Поверх барьеров» (1917).

Если у классиков стихотворение раскрывало минимум тем, в основном — одну, произведения Пастернака раннего периода состоят из ряда ощущений, соединенных между собой какой-то одной ассоциацией. При этом поэт намеренно делает в цепи ассоциаций смысловой разрыв, опускает какое-либо ассоциативное звено. Эта особенность пастернаковской образности сравнима с принципом немоти-

вированных связей в поэзии авангарда, который выражался в разрозненности образов, алогичности их композиции, внешнем отсутствии причинно-следственных связей, эффекте, с одной стороны, игры, а с другой — непосредственности восприятия окружающего мира. Но вся эта разрозненность в лирике Пастернака по сути являла единый поток сознания.

Если в его ранней поэзии была дань литературной школе, то уже в его статье 1918 г. «Несколько положений» прозвучала мысль о том, что творчество поэта должно быть самостоятельным; символизм, акмеизм и футуризм он сравнил с дырявыми воздушными шарами. Летом 1917 г. поэт написал стихотворения, которые легли в основу его книги «Сестра моя — жизнь» (1922). Позже поэт отметил, что писал книгу с чувством освобождения от групповых литературных пристрастий.

В 1923 г. Пастернак издал четвертую поэтическую книгу «Темы и вариации», в которую вошли стихотворения 1916–1922 гг. Эта книга свидетельствовала о серьезных изменениях в поэтике его стиха. При том, что ряд стихотворений «Тем и вариаций» сохранил характерные для раннего творчества Пастернака образную многослойность, синтаксическую усложненность, фонетическую утяжеленность («Без клещей приближенье фургона / Вырывает из ниш костыли / Только гулом свершенных прогонов, / Подымающих пыль из дали»), поэт тем не менее был устремлен к поэтической простоте. Возможно, на эстетическую переориентацию поэта повлияла пушкинская поэзия. Цикл с названием «Тема с вариациями» был пронизан мотивами поэзии Пушкина. Реминисценция из пушкинской поэзии стала ярким художественным средством пастернаковского текста.

► Постарайтесь определить, из какого произведения Пушкина использованы строки в стихотворении Пастернака «Подражательная»:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.
Был бешен шквал. Песком сгущенный,
Кровавился багровый вал.
Такой же гнев обуревал
Его, и, чем-то возмущенный,
Он злобу на себе срывал.

Февральскую революцию Пастернак воспринял романтически, как нечто, происходящее «поверх барьеров», стирающее границу между человеческими условностями и природой. Однако Октябрьская революция возвела перед поэтом еще один «барьер». Его суждения о назначении поэта и поэзии противоречили литературной политике партии, воспринятой бывшими футуристами, которые теперь называли себя левовцами, а свое творчество — левым фронтом. Состоящий, как и В.Маяковский, в литературной группе ЛЕФ, Пастернак не смог принять ее эстетических принципов. Левовцы толковали назначение поэта в революционную эпоху как жизнестроение, как ак-

тивное влияние на строительство социализма, что, конечно, ставило личность поэта в зависимость от политической ситуации. Позиция же Пастернака во многом соответствовала мыслям Пушкина о свободе творчества.

► Предлагаем вам вспомнить мотивы стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти».

В 1927 г. поэт вышел из состава ЛЕФа. В поэме «Высокая болезнь» (1923, 1928) Б. Пастернак назвал творчество гостем всех миров («Гостит во всех мирах / Высокая болезнь»), то есть свободным во времени и пространстве, а себя — лишь свидетелем происходящего. Пастернаком не были приняты и доминировавшие в ту пору в общественном сознании принципы классовости.

Во второй половине 20-х гг. Пастернак создал произведения о революционной эпохе. Это были поэмы «Девятьсот пятый год» (1925–1926), «Лейтенант Шмидт» (1926–1927), стихотворный роман «Спекторский» (1925–1931). Общая их тема — человек и эпоха. Если поэма «Девятьсот пятый год» представила эпоху масс, то в «Спекторском» герой сохраняет свою индивидуальность, он в революции — «честный простофиля».

В 1930–1931 гг. Пастернак вновь обратился к лирике; в следующем году вышла в свет его поэтическая книга «Второе рождение», в которой эстетические пристрастия склонились к простоте: «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту».

Во второй половине 30-х гг. Пастернак занял позицию отстранения: он, признанный властью поэт, тем не менее удалился с авансцены официальной литературной жизни. В 1936–1944 гг. он написал стихотворения, составившие поэтические книги «На ранних поездках» (1943) и «Земной простор» (1945). В них поэт, уединившись в переделькинском «углу медвежьем», заявил свою жизненную концепцию, в которой приоритетными стали внутренний покой, созерцательность, размеренность бытия, согласованность поэтического творчества с творчеством природы.

В послевоенные годы были опубликованы переводы Пастернака, среди них — «Фауст» Гете. Написанный им роман «Доктор Живаго» (1956) был опубликован в Италии и отмечен Нобелевской премией, что вызвало нападки на писателя со стороны официальной критики и явилось причиной его исключения из состава членов Союза писателей. Пережитая им душевная драма выразилась в стихотворении «Нобелевская премия» (1959): «Я пропал, как зверь в загоне. / Где-то люди, воля, свет». Лишь в 1965 г. в СССР увидела свет следующая поэтическая книга Пастернака «Стихотворения и поэма», в которую был включен последний стихотворный цикл «Когда разгуляется» (1956–1959), изданный ранее отдельной книгой в Париже (1959).

ЛИРИКА

Философское осмысление мира и человека. Творчество Пастернака многомерно, но его лирику объединяют общие философские идеи. Уже в ранней поэзии обозначились мировоззренческие концепции его будущих поэтических книг: самоценность личности, бессмертие творчества, связь человека со всем сущим. Единство авторского «я», природы и творчества стало темой стихотворения **«Февраль. Достать чернил и плакать!...» (1912)**. Лирическая ситуация создана на основе мотива романтической поэзии — бегства лирического героя из города в естественный мир. Его стремление раствориться в природе подчеркнуто особенностями синтаксиса, в предложениях отсутствует авторское «я» как подлежащее, Пастернак прибегает к безличным формам: «достать чернил», «писать о феврале», «достать пролетку». Единение лирического героя и ливня, проталин, грачей, ветра — источник поэтического творчества, природа которого интуитивна и лишена логического начала: **«И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд»**.

Контрастные мотивы ливня и «сухой грусти» лирического героя, весны и черноты, а также благодати природы, переполненности эмоциями и вещной детали — нанятой «за шесть гривен» пролетки — вовсе не выражают темы дисгармонии; наоборот, они представляют образ единого и многомерного мира. Обратите внимание на то, как в художественную систему уже этого стихотворения органично вошла прозаическая деталь. Эта особенность характерна для постсимволистского периода русской поэзии — для творчества футуристов и акмеистов.

Объединяющим все мотивы стихотворения является лейтмотив черноты, выраженный образами черной весны, чернил, чернеющих проталин, грачей, которые сравниваются с обугленными грушами, дна очей. При аскетичности цвета художественный мир стихотворения динамичен и звучен, в нем самоценны глаголы движения и звуковые образы (**«плакать», «писать о феврале навзрыд», «ветер криками изрыт»**).

Вы видите, что пейзажная лирика Пастернака и философична, и чувственна, она выражает как мировоззрение поэта, так и его эмоциональное состояние. Это же относится к стихотворению **«Ты в ветре, веткой пробуешь...» (1919)**. Оно построено на традиционных для русской литературы образах. Это и знакомая вам по «Обломову» ветка сирени, и сад, и уже встретившиеся в предыдущем стихотворении ветер и обновляющий землю дождь. Все они — суть один мир, которому принадлежит и лирический герой, и связанный с его существованием вещный мир, что выражено соответствующими образами, в том числе метафорами и сравнениями:

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
• Мильоном синих слез.

Пастернак был верен своей идее о единстве и взаимосвязи человека и мира, о бессмертии жизни. Его философские воззрения на человека восходили к учениям итальянских гуманистов, к их концепции человека как пятого — наряду со стихиями воды, земли, воздуха и огня — элемента вечной вселенной, о чем он писал в статье «Несколько положений». Например, в «Сестре моей — жизни» как символ бессмертия представлено творчество М.Лермонтова. Ему и была посвящена книга. Демон («Памяти Демона») — образ вечного творческого духа Лермонтова: он бессмертен, един с природой, потому и «Клялся льдами вершин: / Спи, подруга, лавиной вернуса». Свою внутреннюю связь с Лермонтовым поэт подчеркнул реминисценцией. Так, если в поэме Лермонтова «Демон» были строки «Поныне возле кельи / Насквозь прожженный видел камень», то в стихотворении Пастернака мы встречаем образ уцелевшей «за оградой грузинского храма» плиты. Демон печали и любви в интерпретации поэта во многом соответствовал и образу Демона на полотнах М. Врубеля.

Однако революционная реальность противостояла пастернаковскому восприятию единого мира. Так, послеоктябрьское время представлялось ему мертвым, его лидеры — искусственными, природой несотворенными созданиями, как он писал в письмах к знакомым. В 1918 г. им было написано стихотворение «Русская революция», в котором современность ассоциировалась с характерным образным рядом: бунт, «топки полыханье», «чад в котельной», «людская кровь, мозги и пьяный флотский блев».

Тогда же он обратился к теме, противоположной этой, и написал психологическую повесть «Детство Люверс» о живой детской душе. Психика девочки, девушки Жени Люверс чутко воспринимает все происходящее вокруг нее. Улица «полошилась», день «тыкался рылом в стекло, как телок в парном стойле» (вспомните метафорический образ из стихотворения «Ты в ветре, веткой пробуящем...»: сад «в окошко торкался»), поленья падали на дерн — все она чувствовала, осязала. Детскому сознанию свойственна нерасчлененность восприятия, ему неведома расколотовость существования на быт и интуицию.

Такое видение пространства, мелочей, событий, людей мы наблюдаем и в лирике Пастернака. Во «Втором рождении» сам быт стал лирическим пространством, а концепция мира как движущегося целого выражалась в мотиве проникновения внутреннего мира человека в мир предметный («Перегородок тонкоробость / Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет»), а также сродства и с миром непредметным («Но пусть и так, — не как бродяга, / Родным войду в родной язык»).

Судьба страны и личность. В книге «На ранних поездках» поэт выразил свое ощущение родины. Его Россия — не просто советское государство, а пастернаковский патриотизм не был синонимичен патриотизму советскому. Стремясь постичь «неповторимые черты» Рос-

сии, он всматривается в жизнь народа и испытывает к нему такое же чувство сродства, как и к природе:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя,
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

(«На ранних поездах», 1941)

Концепция единого мира, помимо таких составляющих, как поэт, его чувственный и вещный мир, природа, творчество, включила и понятие народа. Россия для него — единое пространство, не разделенное на народ и интеллигенцию, народ и врагов народа и так далее. Пастернак создал сходный с блоковским образ России-избранницы с особой «русской судьбой», в ней вечные, неподвластные ничьей воле ценности, она в развитии, в обновлении:

И русская судьба безбрежней,
Чем может грезиться во сне,
И вечно остается прежней
При небывалой новизне.

(«Неоглядность», 1944)

Отечественную войну он рассматривает как конфликт «душегубов» и «русской судьбы безбрежной». Тема жертвенности и бессмертия души — одна из главных в вошедшем в книгу цикле «Стихи о войне». В стихотворении «Смелость» (1941) безымянные герои, не причисленные к живым, уносили свой подвиг «в обитель громовержцев и орлов»; в стихотворении «Победитель» (1944) всему Ленинграду выпал «бессмертный жребий».

В стихах о войне Б. Пастернак выразил христианское понимание значения личности. В Евангелии его привлекала идея о том, что в царстве Божию нет народов, но есть личности. Эта тема обрела особый смысл в творческой судьбе поэта зимой 1945/46 г., когда он приступил к написанию романа «Доктор Живаго». Герой романа доктор Юрий Живаго вопреки революционной реальности сохранял свою внутреннюю свободу. В этом образе выразилась мысль поэта о самоценности человеческой личности, о том, что всякая стадность приближает человека к состоянию неодаренности.

Антипод Живаго — одержимый идеей революционного служения Стрельников, революция для него — Страшный суд на земле. Однако революция беспощадна и к Стрельникову. Живаго умирает в роковой для крестьянской России год раскулачивания — 1929-й. Трагичны жизни его близких, их участь — эмиграция, сталинские лагеря. Так судьба человека, во многом зависящая от судьбы России, являет в романе путь познания высших истин.

Лирика из романа «Доктор Живаго». Пастернак писал, что в Живаго он стремился запечатлеть и себя, и Блока, и Есенина, и Маяковского. Тема творческой личности стала одной из центральных в двадцати пяти стихотворениях Живаго, составивших заключительную главу романа. Одно из них — «Гамлет» (1946). Несомненно, образ Гамлета автобиографичен, лирический герой представляет себя в роли Гамлета («Гул затих. Я вышел на подмостки»). Несомненно и то, что он выражает терзания стремящегося сохранить свою независимость, внутреннюю отстраненность от жестокой эпохи Живаго: ведь в этом образе выражена драма долга и самоотречения. Судьба Гамлета соотнесена с судьбою Христа, Христова судьба — прообраз последующих жертвенных подвигов. У Гамлета, как и у Христа, нет права выбора, его судьба совершается помимо его воли, он знает, что выполняет «замысел упрямый» Господа. В молитве Гамлета («Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси») звучит евангельская тема. В главе 14 Евангелия от Марка читаем: «Авва Отче! Все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня». В главе 26 Евангелия от Матфея: «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия». В главе 22 Евангелия от Луки: «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня!» Пастернак максимально приближает свой текст к тексту Евангелия. С этими словами Христос обратился к Богу Отцу в Гефсиманском саду, зная, что ему предстоит мучительная смерть. Гамлет, как и Христос, знает, что вопреки молитве испытания все-таки постигнут его. Как Христос добавил к своей просьбе: «впрочем не Моя воля, но Твоя да будет», так и Гамлет осознает свою миссию в соответствии с «замыслом упрямым». Вечность трагического чувства и внутренней драмы личности-одиночки, его сложные отношения с эпохой выражены и в мотиве фарисейства: фарисейство новозаветного времени — «далекий отголосок» того, что происходит в современности, «другой драмы».

► Вспомните, что фарисеи — иудейская секта, ее члены притязали на необыкновенную святость, со строгостью исполняли многочисленные обряды, но были горды и лицемерны, что и было осуждено Христом, как сообщает нам Евангелие.

Такой же представляется Пастернаку современная эпоха: «Я один, все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить — не поле перейти».

Тема «Гамлета» соответствует теме стихотворения «Гефсиманский сад» (1949), которое завершает роман. Крестный путь неотвратим как залог бессмертия, и Христос, приняв чашу испытаний и пережив муки смертного, произносит: «Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты».

Повторилась тема «Гамлета» и в стихотворении «Рассвет» (1947). Лирический герой берет на себя бремя чужих забот: «Я чувствую за них за всех, / Как будто побывал в их шкуре». Слияние судеб лирического героя и народа — завет свыше: «Всю ночь читал я твой завет».

Мотив погружения в повседневность также имеет евангельские корни. В «Докторе Живаго» была выражена мысль о том, что дух Евангелия во времена апостолов заключался в изложении истин через повседневность, что и было выражено в притчах. Таким образом, Пастернак полагал, что сама повседневность, мирская суета, ежедневные людские заботы символичны, в них скрыты высшие истины. В «Рассвете» душа лирического героя впитывает в себя мелочи человеческой жизни: «Везде встают, огни, уют, / Пьют чай, торопятся к трамваям».

Пастернак назвал это стихотворение «плохим Блоком». Таким образом, в словах «ты», «твой завет» звучит и тема литературной преемственности, в них — образ Блока.

► Прочитайте «Второе крещение» А. Блока, обратите внимание на его строки: «И в новый мир, вступая, знаю, / Что люди есть и есть дела». С какими строками стихотворения Пастернака их можно соотнести? Для лирического героя Пастернака второе крещение также ассоциируется с его приобщением к жизни народа. О чем говорят его слова «Мне к людям хочется, в толпу, / В их внутреннее оживленье»?

Так Пастернак решил традиционную в русской поэзии тему поэта и толпы.

Тема земных и небесных путей, соотнесенности человеческой жизни с миром вечности раскрыта в стихотворении «Август» (1953). В нем образный ряд являет синтез предметного, бытового мира («слегка увлажнена подушка», занавеси, диван, «край стены за книжной полкой»), чувственных состояний («размах крыла расправленный», женщина, творчество) и метафизических явлений (Преображение Христа, свет горы Фавор, открывший апостолам божественную суть Христа, «лазурь преображенная», «золото второго Спаса»).

Солнце — и конкретный пейзажный образ, и символ жизни — контрастирует с мотивом сна.

► Вспомните, что в творчестве М.Ю. Лермонтова мотив сна ассоциировался с трагическими ситуациями, являлся переходным состоянием героя к смерти. Найдите сходство в композиции стихотворения Пастернака и стихотворения Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»).

Лирический герой «Августа» видит сон о собственном погребении. Пастернак рисует ситуацию, в которой соединились и бытовые детали, и мистическая образность:

В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее.

Однако сон, как в «Светлане» Жуковского, оказывается лишь кошмаром, образы солнца и Преображения знаменуют возвращение героя к жизни.

Тема сродства быта, плотского начала и духа, а также вера в преодоление тревог, метелей внешнего мира выразились и в любовной лирике романа. В стихотворении «Зимняя ночь» (1946) противопоставлены два мира — безбрежный (вселенская снежная мгла) и локальный (дом, место встречи). Символами происходящего в этих мирах являются образы-антонимы — метель и свеча. Мир дома стал для лирического героя, как и для доктора Живаго, самоценным пространством, именно в нем он познает плотскую и духовную радость. Бытовой образ «И падали два башмачка / Со стуком на пол» дополняет надбытовой, чувственный план стихотворения, который, в свою очередь, трансформируется в сверхчувственный, неземной: «И жар соблазна / Вздыхал, как ангел, два крыла / Крестообразно». Плоть, как полагал Пастернак, не греховна. В повести «Охранная грамота» (1930) поэт писал о чистоте и святости обнажения и близости, об их защищенности от разврата. В «Зимней ночи» плоть словно получает благословение свыше. Потому и появляется в стихотворении образ свечи. Этот образ, выражающий, как правило, идею святости, чистоты, душевного покоя, сопровождается «земной» деталью, говорящей как раз о плотском, об обнажении и интимной близости: «И воск слезами с ночника / На платье капал».

Последняя лирика. Свой образ мира, отличный от того, что предлагала в основном атеистическая советская литература, Пастернак представил в лирике 1956–1959 гг., которая была объединена им в книгу «Когда разгуляется». Ее темы отразили те вопросы, которые он решал на протяжении всего своего творчества: поэт и время, жизнь и бессмертие и другие. Устранившись от общественной жизни, он пытался сохранить в своем внутреннем мире согласие и покой, уберечь его от внешних влияний, как стремился к этому и Живаго. В ряде стихотворений Пастернак выразил свое понимание назначения поэта. Так, в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» (1956) истинная поэзия была противопоставлена околелитературной суете. Поэту, как полагал Пастернак, противопоказано быть знаменитым, заводить архивы, для его таланта губительны успех и шумиха, «быть притчей на устах у всех» — позор и самозванство. Он формулирует сентенцию: «Цель творчества — самоотдача». Как в «Гамлете» лирический герой стремился предугадать, что случится на его веку, так и лирический герой стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...» стремится жить так, чтобы «услышать будущего зов». Поэту следует сохранить свою индивидуальность, что соответствует понятию живой души:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

В стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» (1956) лирический герой — максималист, он говорит о своей страсти познания сущности явлений, постижения полноты жизни («Жить, думать, чувствовать, любить, / Свершать открытия»). Среди перечисленных Пастернаком понятий и явлений нет умозрительных, рациональных. Его лирический герой воспринимает мир просто и естественно, как это делают любимые герои Л. Толстого. Истина жизни и является, как полагает Пастернак, материалом для творчества. Природа творчества адекватна окружающему миру:

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Если придававший поэзии утилитарное, социальное значение В. Маяковский сравнивал творчество с маузером, грозным оружием, рифму уподоблял бочке с динамитом, то Пастернак ассоциирует поэзию с садом («Я б разбивал стихи, как сад»).

За счет многочисленных перечислений разнородных понятий создается психологический подтекст: перед нами экстаз творчества, в заключении стихотворения оформившийся в образ «Натянутой тетивы / Тугого лука». Этому способствуют и лексические и синтаксические анафоры.

Природа как образ гармоничной простоты и совершенства, как идеал противопоставлена в системе ценностей честолюбивой суете, искусственности. Следуя традициям А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Пастернак создал образ природы не мастерской, хотя это бы соответствовало идеологии времени пятилеток, рекордным темпам социалистического строительства, тезе о человеке, который как хозяин проходит по планете, а природы-храма. В стихотворении «Когда разгуляется» (1956) «простор земли» и храм были уподоблены друг другу:

Как будто внутренность собора —
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Мир природы в стихотворении эмоционален (небо «празднично», «торжества полна трава»), многомерен, полнокровен, что выражается сравнениями («Большое озеро как блюдо», «скопление облаков» — «горные ледники», «Просвечивает зелень листьев, / Как живопись в цветном стекле»), многоцветен (лес то горит, то словно накрыт копотью, между туч проглядывает синева, введены образы солнца и зелени).

Концепция человека как пятого элемента вселенной и творчества как его духовной работы соотносится Пастернаком с темой времени и вечности, что мы видим на примере двух стихотворений — «Ночь» и «Единственные дни». Постоянное движение, устремленность к иным пределам составляют суть творческой жизни, о чем Пастернак написал в стихотворении «Ночь» (1956). Художник, артистическая натура сравнивается с летчиком в ночном небе: он, как лирический герой многих произведений Пастернака, принадлежит и земному пространству, то есть конкретному времени, и вечности; он парит над планетой, над ночными барами, казармами, вокзалами, иными словами, над тем, что измеряется временем, имеет свои временные характеристики, и «уходит в облака». Летчик — образ, раскрывающий тему единства земли и неба. В отличие от поэтов-романтиков, Пастернак не противопоставляет одно другому, его поэтическое сознание направлено на синтез миров. Потому здесь встречается распространенный в поэзии Пастернака прием уподобления «высокого» «низкому», духовного вещному: летчик исчез в тумане, «Став крестиком на ткани / И меткой на белье», а его виражам дается параллельный образ, благодаря которому ночное небо становится бесконечным:

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

Последние две строфы — обращение к творческой натуре, в котором пять раз звучит призыв «не спи»; духовные усилия соединяют время как нечто осмысленное человеком, конкретное, в чем проявляется земное бытие и чему принадлежит сам художник, и вечность, которой опять же он принадлежит: «Ты — вечности заложник / У времени в плену».

Отношение к жизни как к непрерывному солнцевороту, к бесконечности «единственных дней», множественности единичного и единству множества выражено в стихотворении «Единственные дни» (1959). Философия времени сводится к следующему: индивидуальное и неповторимое соединяется с чередой такого же индивидуального и неповторимого, образуя бесконечную цепь. При этом как в предыдущем стихотворении время — составляющее вечности, так в этом стихотворении день — образ вечности и его составляющее: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье». Эта очевидная истина в конце 50-х гг. была не так уж очевидна, официальная идеология страны не признавала этой непрерывности и взаимосвязи времен, была направлена на забвение ценностей дореволюционного прошлого, воспринимала настоящее как переходное состояние и целиком была обращена к «светлому будущему».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Как в творчестве Пастернака решалась тема предназначения поэта?
- ❖ Определите основные мотивы, раскрывающие тему личности. Как с этой темой соотнесен образ лирического героя?
- ❖ Каковы мотивы философской лирики поэта?
- ❖ Каковы художественные особенности ранней и поздней поэзии Пастернака?
- ❖ Какова роль конкретной детали в художественной системе стихотворений Пастернака?
- ❖ В чем заключаются особенности любовной лирики Пастернака?
- ❖ Определите основные особенности пейзажной лирики Пастернака. Какую философскую идею она выражает?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
- 📖 *Баевский В. С.* Пастернак. М., 1997.
- 📖 *Лихачев Д. С.* Борис Леонидович Пастернак. Вступительная статья// Б.Л. Пастернак. Собр.соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 5–44.

А. Н. ТОЛСТОЙ

(1883—1945)

Творческий путь

Основные вехи. Свой творческий путь Алексей Николаевич Толстой начал как поэт на страницах символистских изданий, «Весы», «Шиповник» (1905—1906 г.). В 1908 г. был опубликован первый рассказ писателя «Старая башня». Наиболее значительные произведения А. Толстого дореволюционной поры — цикл рассказов «Заволжье» (1909—1911), романы «Две жизни» («Чудаки», 1911) и «Хромой барин» (1912).

В 1918 г. писатель эмигрирует, живет во Франции, в Германии, создает первую книгу своей будущей трилогии «Хождение по мукам», пишет замечательную повесть «Детство Никиты» (1922), в 1923 г. возвращается на родину. В 20-х гг. публикует романы, рассказы — «Аэлитта» (1922—1923), «Гиперболоид инженера Гарина» (1926), «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924), «Голубые города» (1925), «Гадюка» (1928). Создает вторую редакцию романа об интеллигенции и революции, во многом упрощающую первоначальный замысел. В 1928 г. пишет вторую часть трилогии («Восемнадцатый год»), которую завершает роман «Хмурое утро».

А. Толстой не остался в стороне от участия в создании сталинской исторической мифологии, написав повесть «Хлеб» («Оборона Царицына») (1937).

С 1929 г. и до конца жизни А. Толстой работал над романом «Петр Первый».

Каково место А. Толстого в литературе XX в.? При ответе на этот вопрос нельзя забывать, что А. Толстой и сегодня — *читаемый* писатель. Далеко не про всякого писателя можно так сказать.

Чем это объясняется? Прежде всего пластичностью, рельефностью, колоритностью созданной им картины действительности. Юрий Олеся называл это качество толстовской прозы «колдовством изобразительности», «подлинностью просто магической, просто колдовской». «Едва я подумаю «Алексей Толстой», — писал он, — как встают одна за другой картины созданного им мира... настолько реального, что даже в голову не приходит, что он создан из строчек: нет, он существует — вот он, рядом!»

Но, видимо, не только «колдовство изобразительности» делает творчество А. Толстого притягательным. Есть у него также укорененность в стихии национальной жизни, способность чувственно ощущать и воплощать эту стихию, изначальная духовная связь писателя с космосом крестьянского бытия, с круговоротом природы, присущее писателю ощущение вкуса русской речи.

Важен и еще один момент — влюбленность А. Толстого в жизнь, ощущение высочайшей ценности человеческого бытия, умение чувствовать в россыпях драгоценных подробностей его целостность; приятие мира, доверие к действительности, обращенность писателя не к трагическим сторонам русского национального характера (в отличие от Ф. Достоевского, А. Платонова), а к живому, здоровому, веселому, деятельному началу, к душевному здоровью, нерастраченности русского человека.

Центральное произведение А. Толстого, наряду с трилогией «Хождение по мукам», — роман «Петр Первый».

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

История создания романа. Петровская эпоха привлекла внимание А. Толстого задолго до начала работы над романом: в 1917 г. он пишет два рассказа: «День Петра» и «Наваждение». Это первые подступы к большой теме, к которой писатель возвратится спустя более десятилетия. В 1928 г. была создана пьеса «На дыбе» и первая книга «Петра Первого», которая выходит в свет в 1930 г. Вторая книга была завершена в 1934 г. К третьей А. Толстой приступил спустя почти десятилетие — в начале 1944 г. Закончить ее он не успел — шестая, последняя глава третьей книги была завершена за полтора месяца до смерти А. Толстого. По свидетельству вдовы писателя, эта часть «осталась недописанной более чем наполовину». Таким образом, роман создавался на протяжении полутора десятилетий и отразил творческую эволюцию А. Толстого в послеоктябрьские годы.

«Петр Первый» как исторический роман. Роман А. Толстого «Петр Первый» — одна из самых ярких страниц в летописи исторической прозы.

►? Подумайте и ответьте, какие исторические романы, созданные в XIX в., вам известны. В чем специфика исторического романа в сравнении с романом о современности?

В основе исторического романа лежат факты, отделенные от момента создания более или менее значительной временной дистанцией. Поэтому исторический романист лишен возможности воссоздавать события и характеры на основании своих прямых впечатлений. Он может воспользоваться лишь документами, воспоминаниями, историческими трудами,

В работе над романом писатель использовал чрезвычайно обширный материал, множество разнообразных источников: исследования

историков, записки современников Петра, русских и иностранцев, дневники, письма, указы того времени, дипломатические донесения, военные реляции, судебные документы и литературные памятники. А. Толстой знакомился с портретами, картинами, гравюрами, относящимися к эпохе Петра, изучал костюмы, мебель, архитектурные сооружения XVII—XVIII вв.

Чтобы на основе косвенных данных создать яркую, полнокровную картину действительности, живые характеры, писателю нужен особый дар воображения. В историческом романе, по словам А. Толстого, «художник берет на себя смелость или дерзость, — на основании даже незначительных осколков, — своей фантазией, своей интуицией смело и уверенно рассказать об эпохе», запечатлеть ее отпечаток в характерах и образе мыслей, в картинах быта, языке повествования и речи героев.

Непосредственное ощущение русской старины поддерживалось в писателе воспоминаниями детства. «Если бы я родился в городе, — писал Алексей Толстой, — а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гадания, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появилось ощущение эпохи, ее вещественность. Этих людей, эти типы я потом проверял по историческим документам. Документы давали мне развитие романа, но вкусовое, зрительное восприятие, идущее от глубоких детских впечатлений, те тонкие, едва уловимые вещи, о которых трудно рассказывать, — давали вещественность тому, что я описывал».

Это ощущение старины и умение заставить читателя «физически видеть читаемое», выбрав слова, которые ощутимы «на вкус, на взгляд и на запах», помогают преодолеть расстояние, созданное временем, создают иллюзию прямого свидетельства. «Я восхищен, — писал А.Н. Толстому Ромен Роллан, — той мощью, тем неисчерпаемым изобилием творчества, которые у Вас кажутся простыми слагаемыми... Меня особенно поражает в Вашем искусстве, твердом и правдивом, то, как Вы лепите Ваши персонажи в окружающей их обстановке. Они составляют неотъемлемую часть воздуха, земли, света, которые их окружают и питают, и Вы умеете одним взмахом кисти выразить тончайшие оттенки среды».

Итак, одной из важных задач для исторического романиста становится преодоление временной дистанции. Не менее важно решить вопрос о соотношении в историческом повествовании реальности и вымысла.

► ? **Вспомните, какое определение историческому роману давал А.С. Пушкин.**

Что означала для автора «Капитанской дочки» ориентация на традицию Вальтера Скотта с характерным для романиста изображением «исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании»?

Какую роль в «Капитанской дочке» играет изображение реальных исторических персонажей и событий?

Кто становится в пушкинском романе центром повествования? Какое событие из жизни главного героя представляет особый интерес для Пушкина?

В системе персонажей пушкинского романа, в композиции и в развитии действия «Капитанской дочки» важную роль играют фигуры Екатерины II и Пугачева. Однако Пушкин, следуя традиции Вальтера Скотта, стремится дать историю «домашним образом» и поэтому делает главным героем и повествователем частное лицо.

Для А. Толстого дать историю «домашним образом» означает композиционно уравнивать в правах реальных и вымышленных героев. В трактовке соотношения частного и общезначимого, крупного исторического события и частной жизни, исторического деятеля и частных лиц А. Толстой близок автору «Войны и мира», для которого характерно убеждение, что реальное содержание исторической жизни складывается из судеб всех людей данной эпохи. «История — искусство, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке».

► ? Какие реальные исторические персонажи введены А. Толстым в роман «Петр Первый»?

Какие реальные исторические события изображает А. Толстой? Есть ли в романе вымышленные персонажи и вымышленные события? Назовите их. Почему в центр повествования у А. Толстого поставлено реальное историческое лицо?

Какое в романе соотношение реальных персонажей с вымышленными?

В первой книге романа А. Толстой дает Россию в момент, совпадающий с детством и ранней молодостью Петра. Книга заканчивается эпизодами возвращения Петра из первого заграничного путешествия и расправой над стрельцами — участниками бунта 1698 г.

Вторая книга посвящена событиям начального периода Северной войны (поражение Петра под Нарвой и первые победы русских над шведами). Заканчивается она основанием Петербурга (май 1703 г.).

Первые две книги должны были, по мысли автора, представлять собой вступление к третьей. Автор писал о своих замыслах: «Третья книга — самая главная часть романа о Петре, она относится к наиболее интересному периоду жизни Петра. В ней будет показана законодательная деятельность Петра I, его новаторство в области изменения уклада русской жизни, поездки царя за границу, его окружение, общество того времени. В третьей части будут даны картины не только русской жизни, но и Запада того времени — Франции, Польши, Голландии. Все основные задачи, которые я ставил перед собой, приступая к роману, будут осуществлены главным образом в этой части». К сожалению, автор не успел завершить третью книгу.

За пределами повествования остались едва ли не самые значитель-

ные вехи полководческой и государственной деятельности Петра: Полтавская битва, Прутский поход, учреждение Сената, Астраханский бунт 1705–1706 гг., восстание Кондрата Булавина, когда на подавление восставшего народа были двинуты войска, только что отличившиеся доблестью в борьбе со шведами, дело царевича Алексея, принятие Петром сана императора. Тем не менее у читателя романа создается впечатление, что писатель рассказал об эпохе исчерпывающе полно.

Итак, в романе «Петр Первый» А. Толстой обращается к отдаленной исторической эпохе, мастерски преодолевает временную дистанцию, создавая иллюзию прямого наблюдения; вводит в роман, в качестве героев, реальных исторических лиц и композиционно уравнивает их в правах с вымышленными персонажами, строит повествование, используя цепь значимых исторических событий, мастерски воссоздает речевой стиль эпохи.

►? Подумайте, не превращается ли повествование, основанное на воссоздании исторических событий, в историческую хронику.

Что остается в произведении от романа, в центре которого попожено быть исследованию личности в ее отношениях с миром, в ее становлении?

Перед нами новый тип исторического романа и романа вообще, который можно назвать *героическим*. Его новизна обусловлена типом личности, поставленной в центр повествования.

«Петр Первый» как роман героического типа. В центр повествования А. Толстой выдвигает героическую личность, человека, чья личная судьба неотделима от истории, от судьбы России, которая его самодержавной волей и ценой огромных жертв в короткий срок становится мировой державой.

Первая книга в значительной мере еще имеет признаки традиционного романа становления: перед читателем проходят эпизоды детства и ранней юности Петра. А. Толстому важно было запечатлеть исходный момент в становлении личности, чтобы затем, сопоставив гениального реформатора, полководца и дипломата с «волчонком», угловатым подростком, поглощенным своим потешным войском, с «кукуйским кутилкой», подчеркнуть масштабы духовного роста личности.

►? Расскажите о раннем детстве и юности Петра. Какими столкновениями отмечен этот этап его жизни? Как зарождается ненависть к старому укладу жизни? Какую роль в судьбе Петра играет встреча с Лефортом?

Каковы мотивы поведения Петра в его борьбе с Софьей, боярством и стрельцами? Вспомните сцену, когда Петра вместе с Иваном выводят на Красное крыльцо, чтобы «предъявить» народу и опровергнуть слухи об убийстве царевичей. Когда мотив страха и ненависти к тем, кто заставил испытать это чувство, сменяется у Петра побуждениями иного порядка?

Как пробуждается в Петре патриотическое самосознание? Внимательно прочитайте 15-ю главу пятой главы (кн. 1) — Петр в Архангельске.

Это один из переломных моментов в формировании личности героя. Обратите внимание на внутренний монолог, введенный в повествование.

►? Определите, какую оценку дает Петр прежней своей жизни. С каких позиций он осознает себя и свою роль? Как эта сцена мотивирует дальнейшую деятельность Петра? Какой характер приобретает после этого борьба Петра с Софьей? В чем смысл сопоставления этих образов?

Выше говорилось об относительно традиционном романном построении первой книги. На самом деле это далеко не так. Петр появляется лишь в 19-й главке первой главы, когда его, перепуганного, выводят на Красное крыльцо показать народу. К этому моменту в роман уже введены детали и сюжетные линии, с помощью которых создается образ России.

Обратите внимание на постоянную смену композиционных ракурсов в первой главе. Действие, которое начинается в крестьянской избе Ивана Бровкина, где на печи без штанов зимуют его детишки, переносится на лесную дорогу, а далее в поместье Василия Волкова, в Москву, на узкую навозную Мясницкую, к Никольским воротам, где принимает дворянское ополчение Федор Юрьевич Ромодановский, в низкую, жарко натопленную палату к умирающему с виршами Овидия на устах царю Федору Алексеевичу, у одра которого сходятся князь Василий Васильевич Голицын и царевна Софья, затем на Красное крыльцо, где провозглашают царем малолетнего Петра, на двор к конюху Даниле Меншикову, «где вгоняют ума в задние ворота» мальчику «с бело-голубыми круглыми глазами», в царев кабак, в немецкую слободу Кукуй, на Кремлевскую площадь, в светлицу к Софье, откуда «одна дверь — в монастырь», в крымские степи, на Переяславское озеро, в Троицкую Лавру, в Архангельск.

►? Укажите, какие сюжетные линии, которые пройдут через весь роман, завязываются в первой главе. Какие сюжетные линии еще не обнаружили себя в этой главе? Назовите их.

С какой целью художник проводит перед нами такую галерею персонажей, дает такое обилие фактов, эпизодов?

Чем связаны разные подглавки?

В первой книге — наряду с изображением становления личности Петра — создается образ России, ждущей перемен.

Обратите внимание на то, как широк разворот событий в романе. В нем выведены представители разных социальных слоев и прослоек, разные человеческие типы эпохи: бояре, купцы, рабочий люд, крестьяне, стрельцы, раскольники, иностранные коммерсанты и дипломаты, военные. Большинство эпизодов свидетельствует о застое на Руси, обнаруживает объективную необходимость перемен.

В первой книге характер Петра и образ томящейся в бездействии России обращены друг к другу. Поэтому становление героя завершается тогда, когда он осознает, что Россия нуждается в нем, в его деятельном вмешательстве в ее жизнь.

►? К каким художественным решениям подталкивает художника герой, который поставлен им в центр произведения?

Новый тип героя требует от писателя отступления от традиционных для романа способов изображения личности. Отходит на второй план любовный сюжет (Петр — Анна Монс, Петр — Евдокия, Петр — Катерина), который призван лишь «подсветить» (драматизировать или смягчить) героический подвиг Петра. Содержанием дружеских отношений (Петр — Лефорт, Петр — Меншиков) становится по мере их развития общность участия в судьбе России. Русская жизнь в критический момент ее существования выступает как арена реализации возможностей героя, его замыслов.

Развитие действия, совпадающее с историей превращения России в могучую державу, и входящие в нее эпизоды соотносятся с фигурой Петра, предстают как этапы осуществления его замыслов, как моменты его личной биографии. [Назовите эти моменты.]

От книги к книге происходит постепенное сужение временных рамок произведения. Время действия первой книги охватывает более 20 лет (начинается с волнений 1682 г., когда герой был десятилетним мальчиком, а заканчивается в 1698 г.). Вторая книга включает в себя около пяти лет: смерть Лефорта в марте 1699 г., поражение под Нарвой 1700 г. и начало наступления русских в Прибалтике. Третья книга — прибытие Петра весной 1704 г. в строящуюся столицу — штурм Нарвы 9 августа 1704 г. — охватывает всего около полугода.

Количество событий, таким образом, уменьшается от книги к книге, а интерес к внутреннему миру Петра и окружающим его лицам все возрастает. На самом деле происходит не просто уменьшение количества событий, но изменение самой художественной трактовки события.

В первой книге много описаний (старая Москва, голицынский дворец, царские покои в Кремле, немецкая слобода Кукуй, быт царицы Натальи в Преображенском, описание свадьбы Петра и Евдокии, сцены заграничного путешествия царя, стрелецкая казнь), поэтому в повествовании трудно выделить центральное событие.

Во второй книге описательность преодолена, все многообразие линий повествования ведет к главному событию — началу Северной войны, ответу на вопрос: найдутся ли в России силы «воевать шведов»?

По мере углубления в эпоху у А. Толстого возрастала избирательная воля по отношению к событиям, он проявлял в их группировке все более свободы. От первоначальной хроникальности писатель шел к собственно романному построению материала, с возрастающей психологизацией, с достаточно полно развитым вымышленным «личным» сюжетом.

Художественный конфликт произведения. Осуществление замыслов Петра требует от него героических усилий. В первой книге А. Толстой изображает борьбу Петра за власть (в столкновении с Софьей,

стрельцами) и его попытку обрести выход к морю (азовские походы). Тема агонии византийской Руси не исчезает в следующих книгах романа, но драматическое освещение этой линии в первой книге сменяется ее комической интерпретацией во второй и третьей.

Проследите в связи с этим сюжетную линию Буйносовых.

Уже в первой книге у Петра зреет твердое убеждение в необходимости исторических преобразований в России. Во второй книге эта идея становится центральной. К мысли о необходимости перемен Петра подталкивает в романе каждое соприкосновение с западной жизнью: сначала это знакомство с Кукуем («Будто наяву виделся город из тридевятого царства, тридевятого государства, про который Петру еще в колыбели бормотали няньки»), потом вид иноземных кораблей в Архангельске, впечатления, полученные во время заграничного путешествия. Идиллические картины жизни европейских городов, данные в восприятии Петра (порядок, чистота, законопослушание), противопоставляются описаниям неприбранной, разбойной Москвы, «мрачной» страны, где «все нужно ломать, — все заново». А. Толстой подчеркивает в душевном состоянии героя глубокую неудовлетворенность жизнью России, отчуждение от собственной страны, стыд за нее, нетерпеливое желание перекроить жизнь — не считаясь с реальностью, с неготовностью людей к переменам.

В первом рассказе А. Толстого, связанном с темой Петра, — «Дне Петра» — повествователь вопрошал:

«Да полно — хотел ли добра России царь Петр? Что была Россия ему, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это, двор его и скот, батраки и все хозяйство — хуже, глупее соседского. О добре ли думал хозяин, когда с перекошенным от гнева и нетерпения лицом прискакал из Голландии в Москву... Разве милой была ему родиной Россия? С любовью и скорбью пришел он? Налетел досадный, как ястреб: ишь, угодье какое досталось в удел, не то, что у курфюрста бранденбургского, у голландского штатгальтера. Сейчас же, в этот же день, все перевернуть, перекроить, обстричь бороды, надеть всем голландский кафтан, поумнеть, думать начать по-иному. Чтобы духу не было противного русского. И при малом сопротивлении — лишь заикнулись только, что, мол, не голландские мы, а русские, избыли, мол, и хазарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстанавливали родную землю, не можем голландцами быть, смилуйся. Куда тут. Разъярилась царская душа на такую самобытность, и полетели стрелецкие головы...»

►? Определите, присутствует ли в романе «Петр Первый» сходная трактовка настроений Петра.

В своем желании преобразить лицо России Петр ускоряет ход событий: будь то намерение включить купечество в дела государственных («Нам ждать недосуг, покуда сами научитесь... Иную свинью силой надо в корыто мордой совать...»), или требование дать к лету сто тысяч пудов чугунных ядер, пятьдесят тысяч пудов железа, обращенное к Демидову («Мне ждать некогда, покуда — тары да бары — буде-

те думать»), или необходимость закрепить успех в Прибалтике («Готовиться к походу тотчас, камрады... Промедление смерти подобно»).

А. Толстой показывает вторжение требовательной воли в введенный порядок на разных уровнях. Это и обращение бьющих баклуши боярских детей в унтер-офицеров, недорослей — в учеников школ навигации, математики и фортификации; это превращение «людишек» в работников на заводах, где их приковывают к наковальням, к литейным печам.

Изображение перемен в русской жизни окрашено драматическими интонациями. И в этом отношении стрелецкая казнь, которой завершается первая книга, служит кровавым прологом к грядущим переменам.

Драматизм в изображении народной жизни. Петровская реформа в трактовке А. Толстого была оплачена каторжным трудом народа, колоссальными жертвами, принесенными на алтарь военных побед.

Рабочих, приписанных к заводам, в случае ропота «пересекали лозами. Бежать некуда, — конные казаки с арканами оберегали все дороги и лесные тропы... А тех, кто пытался бунтовать, бросали в глубокие рудники, топили в прудах». Повсеместно шел сбор людей для регулярного войска, обучение жестокой науке воевать:

«Будили барабаном. Гнали натошак на истоптанное поле. Ставили в ряд по четыре. Первое учили — разбирать руки: какая правая. Иной мужик сроду и не задумывался — какие у него такие руки. Память вгоняли тростью...»

За время первого азовского похода потеряны были две трети армии. «Несколько стрельцов, говоривших между собой, что-де «пригнали сюда — русским мясом турецких воронов кормить», Петр бил по лицу и велел повесить в обозе на вздернутых оглоблях».

Нарвская «конфузия» принесла потерю артиллерии, гибель в Нарве тысячи всадников шереметьевской конницы, гибель пяти тысяч солдат на разломавшемся мосту, «да более того было убито во время боя», в плен сдались семьдесят девять генералов и офицеров.

«...Год от году все больше народу бегало от войскового набора, от военных и земских повинностей, — скрывались в лесах, шалили и в одиночку и шайками... Были такие городки, где остались одни старики, старики да малые дети, — про кого ни спроси: — этот взят в драгуны, этот на земляных работах или увезен на Урал, а этот — еще недавно держал на базаре лавку — и почтенный и богобоязненный, — бросил жену, малых ребят, свистает с кистенем в овраге у большой дороги...»

►? Отметьте эпизоды, в которых А. Толстой показывает столкновение замыслов Петра с интересами народных масс. Приведите описания нищеты крепостных крестьян, подневольного труда на мануфактурах и уральских заводах, на петербургской стройке. Какое место занимает в романе образ бывшего монастырского холопа Федьки Умойся Грязью? Атамана мятежной шайки Овдожима? Много ли в романе эпизодов, свидетельствующих о страдании и протесте народа? Как относится народ к Петру?

Обратитесь к разговору Петра с мужиком из Керенска в землянке (кн. 3, гл. 2, подгл. 5).

Прочитайте суждение В.Г. Белинского о деятельности Петра:

«Петр задумал страшную реформу, пошел наперекор духу, преданиям, истории, обычаям, привычкам народа, — и не только умнейшие из людей его времени имели полное право смотреть на его реформу, как на самую несбыточную и противную здравому смыслу фантазию, но, вероятно, и у него самого бывали горькие минуты сомнения и разочарования, когда и сам он думал то же. Реформа его встретила сильную оппозицию — не со стороны только мятежных стрельцов и невежественных раскольников: эта оппозиция была слишком бессильна перед двойным правом действовать самостоятельно — правом наследства и правом гения; но и со стороны всего народа, которого с теплых полатей лени и невежества стащил он на труд живой и деятельный. Народ, повинувшись ему безусловно, осуждал его действия и роптал на него, но вместе с тем и любил его до готовности отдать за него последнюю каплю своей крови...»¹.

►? Определите, как расценивает реформу Петра В. Г. Белинский. Какой видит народную позицию по отношению к делу Петра? Есть ли сходство в трактовке фигуры Петра у А. Толстого и у В.Г. Белинского?

А. Толстой превращает путь Петра в череду испытаний: личных (смерть матери, отчуждение от жены, предательство Анхен, смерть Лефортова, воровство Меншикова) и государственных (поражение под Азовом, бунт стрельцов, нарвская «конфузия», глухой ропот народа, уходящего в разбойничьи шайки, бегущего на Дон, сжигающего себя в раскольниковых скитах).

А. Толстой создает для своего героя драматические ситуации, которые требуют от него крайнего напряжения сил. Петр «хватает за волосы» фортуна, достигает побед огромным волевым усилием. Ставя своего героя в такие условия, писатель исходил из веры во всемогущество человека, в его способность подчинить себе обстоятельства, будить творческую энергию народа. Это придает фигуре Петра героический характер.

►? Проследите сюжетные линии кузнеца Жемова, палехского живописца Андрюшки Голикова. Расскажите о братьях-кузнецах Воробьевых.

Драматизм в изображении русской жизни уравновешен в романе А. Толстого вниманием писателя к *результатам* столь дорого стоивших перемен.

►? Назовите, каким Петровским реформам уделяет особое внимание А.Толстой и почему.

Изображенный в романе период деятельности Петра — с момента, когда он реально пришел к власти (1689) и до 1704 г., которым завершается действие неоконченного произведения, — побуждает писателя обратить особое внимание на противостояние Петра боярс-

¹ Белинский В.Г. Собр. соч.. В 3 т. Т. 3. С. 583.

кой Думе и обретение им самодержавной власти, которую он употребил на создание регулярной, по-современному обученной и оснащенной армии, строительство флота, завоевание позиций на Азовском, Черном и Балтийском морях, что создавало условия для торговли с Европой, европеизации культуры и быта боярства, дворянства и купечества.

►? Определите, как изменяется характер изображения деятельности Петра в третьей книге романа.

Какое место занимает в третьей книге изображение результатов реформ?

Как изменяется соотношение между иностранцами — приверженцами Петровских реформ и новыми людьми из россиян?

При ответе на эти вопросы следует учитывать, что А. Толстой не успел закончить третью книгу романа, которая, по свидетельству вдовы писателя, «осталась недописанной более чем наполовину» (последняя из написанных глав — шестая — была закончена писателем за полтора месяца до смерти). Немаловажно также и то, что третья книга создавалась в разгар Великой Отечественной войны, а это не могло не повлиять на позиции писателя, выдвинувшего в центр третьей книги противостояние петровской России иностранным державам, хотя значительное место отведено в повествовании и «революции» в быту.

Книга, в которую введено чрезвычайно много действующих лиц, каждое из которых имеет свою сюжетную линию, превращается до известной степени в мозаику эпизодов, нуждающихся в ином типе связи, нежели традиционный сюжет. В связи с этим особую роль приобретает композиция.

Единицами повествования в «Петре Первом» являются главки. Каждая главка монолитна и однородна, она посвящена одному событию, настроению; как сцена она закончена и замкнута. Но связи между главками ослаблены, свободны. Эпизоды появляются без предыстории, персонажи — без сюжетной мотивировки. Не только в первой, но и во второй и третьей книгах обращает на себя внимание разорванность личных судеб героев, даже если А. Толстой следит за ними постоянно. Сходным образом изображаются истории семьи Бровкиных, живописца Голикова, Федьки Умойся Грязью. Линии Петра и Меншикова тоже раздроблены, эпизодичны. К примеру, автор повествует о случайной встрече Алексашки Меншикова с маленьким царем на берегу Яузы. «Мальчик из бедняков» обучает будущего царя искусству протягивания иглы сквозь щеку. По «схемам» романа тут-то и должна начаться «великая дружба» «принца» и «нищего» (тем более что сам исторический факт уже закреплен в сознании читателя). Но в мире нового романа все гораздо сложнее, и не так скоро завязывается дружба. И Толстой демонстративно отказывается развивать эту сюжетную ситуацию и только потом, в пятой главе, вернется к встрече мальчиков.

Меншиков будет рассказывать о ней Петру: «Так это ты был?.. Ты?.. — изумясь, кричал Петр. — Ведь я потом тебя полгода искал».

Таким образом, искусственность сюжетных взаимосвязей персонажей романа сменяется естественным пересечением случайностей и закономерности, организованных на уровне системы персонажей.

Система персонажей. А. Толстой понимал композицию как «установление цели, центральной фигуры, и затем установление основных персонажей, которые по нисходящей лестнице вокруг этой фигуры располагаются». Произведение организуется у А. Толстого не столько сюжетом, сколько системой персонажей. Роль главной фигуры выполняет Петр. Вокруг него группируются остальные персонажи. Чем ниже ступень лестницы, на которой «стоит» персонаж, тем «пунктирнее» его линия в романе, тем менее ощутима его связь с романным целым.

В системе персонажей обращает на себя внимание парадигма венценосцев: Петр — Карл Двенадцатый — Август — турецкий султан; парадигма государственных деятелей-реформаторов: Петр — Голицын, Петр — Наталья.

Князь Василий Васильевич Голицын, как и Петр, одержим идеей преобразования Руси, но именно схожесть начинаний и действий проявляет различие характеров.

Проследите противопоставление на разных уровнях текста.

Голицын более эффектно смотрится в своем кабинете, его окружает роскошный полувосточный интерьер, в каждой вещи, в предметах обихода — изысканность и элегантность, некая утонченность. Для Петра естественнее быть на палубах кораблей, в избах (крестьянских ли, боярских ли), на верфях, на стройках, на поле сражения, в походной палатке.

Речь Голицына перенасыщена латинизмами, славянизмами, речь Петра — галлицизмами, голландизмами, что свидетельствует о том, что каждый из них ориентирован на разный культурный код: духовный контекст Голицына — польско-латинский, средневековый; Петра влечет современная ему деловая Европа.

Противопоставление образов Петра и Голицына осуществляется автором с помощью развернутых сюжетных эпизодов (Азовский поход, борьба за власть) или какой-либо сюжетной детали. Так, Голицын требует от Софьи издания указа о наказании стольников-«озорников» Бориса Долгорукого и Юрия Шербатого, препятствующих сбору дворянского ополчения: «...их за это воровство разорить, в старцы сослать навечно, деревни их неимущим раздать, — учинить бы им строгости такой образец, чтоб все задрожали...» Указ заготовили, но «...по доброте Василий Васильевич простил озорников, со слезами просивших о милости...».

Не таков Петр: он в подобных ситуациях беспощаден, жесток, но беспощадность и жестокость его диктуются исторической необходимостью.

Во многом сходно представлены первый поход Петра и поход Голицына: оба похода заканчиваются поражением. Но Голицына характеризуют слабость, нерешительность и даже мягкотелость, отсутствие организаторских способностей. Петру же свойственны совершенно иные, «новые», качества: энергичность, серьезность, умение быстро и точно оценить обстановку и принять решение, огромный организаторский талант. Если для Голицына поражение является в значительной мере трагедией личной, то для Петра — национальной. Если Голицын «фальшивирует» результат неудачного похода, то Петр не скрывает поражения, а стремится извлечь из него урок. Так и в борьбе за власть: Голицын нерешителен, постоянно в сомнениях; Петр смел, настойчив и непоколебим.

Важна также соотнесенность персонажей, тяготеющих к Петру и Голицыну: рядом с Петром энергичный европеец Лефорт, расторопный, смелый, удалой и расчетливый Меншиков, Бровкины, «птенцы гнезда Петрова». Рядом с Голицыным — астролог Сильвестр, властолюбивый боярин Матвеев.

Система персонажей помогает понять, почему, по мысли Толстого, Голицын не смог стать реформатором России. Голицын, этот высокообразованный, гуманный человек, видит необходимость государственных нововведений, проповедует передовые для своего времени идеи. В своих проектах преобразования России он заходит даже дальше, чем Петр, предлагая освобождение смердов. Но за семь лет фактического руководства государством он не сумел что-либо изменить, остался в рамках благородного прожектерства. Петр перевернул всю русскую жизнь, а проекты Голицына остались на бумаге. Эти герои в романе не сталкиваются. Непосредственно борьба идет между Петром и Софьей. Но композиционная связь между образами Голицына и Петра существует. Она подчеркивает необходимость перемен и свидетельствует о неизбежном крахе людей, которые исповедуют передовые идеи лишь умозрительно, а не практически. Сопоставление Петра с Голицыным подчеркивает решительность, настойчивость Петра, его готовность к наступлению.

В изображении А. Толстого Петр — человек, который и осознавал необходимость перемен, и обладал данными, чтобы их совершить: умом, гигантской работоспособностью, силой воли.

Парадигма венценосцев (Петр — Карл — Август) составляет иную систему со-противопоставлений в романе. Эта оппозиция проявляет цели каждого правителя, характер и тип правления, а также менее значимые (бытовые, психологические, физиологические и т.д.) черты личности каждого.

Карл и Август являют собой полную противоположность. Карл — аскет в личной жизни, презирает удобства, неприязнителен в еде, не испытывает особого влечения к женщинам. Как полководца его отличают не только решительность и храбрость, но и разумность действий.

Однако все эти качества служат лишь для достижения личной славы. Карл по-своему фанатичен в стремлении к этой славе, отсюда и склонность к риску. Взгляды Карла как государственного деятеля узки, особенно если их сравнить с петровскими. Комендант Горн является в структуре романа своего рода «двойником» Карла.

Август предстает перед нами сластолюбцем, все его действия направлены на удовлетворение личных прихотей. Безумная тяга к роскоши, отсутствие каких-либо политических идеалов и полководческих навыков — таковы черты правителя Августа. Графиня Козельская «повторяет» в романе облик Августа.

Если у Карла все подчинено суровым фанатическим идеалам, то у Августа — личным наслаждениям, но тому и другому присуща дисгармония личного и общественного.

Петр любит хорошо поесть, но может обойтись куском черного хлеба. Превыше всего для него служение государственным интересам. В женщинах, которых он встречает на своем пути, он инстинктивно ищет духовности, понимания — той поддержки, которая необходима ему в его деятельности. Он развивается как стратег и теоретик военного искусства. Гуманный, скромный, простой, «домашний» Шереметев «повторяет» Петра.

Проследите линию Шереметьева.

Образы Петра и его сестры Натальи также соотнесены в структуре произведения. Петр противопоставлен Наталье как мужчина — государственный деятель женщине — стороннице европейского «политеса».

Если Петр действует на ниве строительства государства, то Наталья — в сфере культуры и чувства. Как для Петра победой над «старым» становится взятие Нарвы, так для Натальи — бескомпромиссная и самоотверженная любовь к Гавриле Бровкину. Эта любовь символизирует истинную свободу чувств и разрушение «старых» норм, стесняющих эту свободу. Величие Петра — в его общегосударственной деятельности. Величие Натальи — в искренности и свободе ее чувств. Ее интересуют вопросы морали, театра, она является законодательницей новых мод; кроме того, она пишет стихи.

Если Алексей Бровкин продолжает «линию» Петра, то Санька Бровкина «продолжает» линию Натальи.

Образ Натальи является в романе точкой пересечения темы реформы в бытовом плане и темы «царских дочерей». Последняя тема получает в романе свое эксплицитное выражение: «Обречена девка, царская дочь, на вечное девство, черную скуфью... из светлицы одна дверь — в монастырь. Сколько их тут — царевен — крикивало по ночам в подушку дикими голосами, рвало на себе косы — никто не слышал, не видел. Сколько их прожило век бесплодный, уснуло под монастырскими плитами. Имена забыты тех горьких дев». Против такой судьбы восстают и Софья, и Наталья. Наталья даже намекает на

общность своей судьбы и судьбы Софьи: «Нам, царевнам-девкам, сколько ни веселись — одна дорожка в монастырь... Недаром сестра Софья за власть боролась лютой тигрицей».

Для Софьи важнее всего исполнение личных желаний, стремление обрести личное счастье, и за власть она борется только поэтому. Ее не волнуют судьбы других людей. Переступив границу традиционных нравственных норм, она не может быть до конца последовательной в борьбе со старым.

►? Обратите внимание на то, как А. Толстой изображает облик Софьи и Натальи.

Наталья ищет счастья не только для себя, судьба ее неотделима от судеб других людей. Она не способна на компромисс. Чувства ее чисты, открыты, естественны.

В парадигму «царских дочерей» введены также образы царевен Катьки и Машки (спаренные комические персонажи). Они, как и Наталья, окончательно «порвали» со «старым». Но, как и Софья, они не поняли идеалов нового мира, они эксплуатируют идею свободы, забыв о нравственных запретах.

Тема «царских дочерей» вплетается в более широкую тему женской доли. И женщина, заживо закопанная в землю, и Евдокия, жена Петра, внутренне не готовы к «новой» свободе. Тема женской судьбы связывает разрозненные женские образы и эпизоды, активизирует параллели между ними, придает им новое значение.

Самая «плотная» цепь со-противопоставлений расположена вокруг фигуры Петра. Чем дальше персонаж стоит на ступени «лестницы», тем «пунктирнее» его линия в общесюжетной канве. Но и эти «пунктиры» связаны тематически: семейство Бровкиных варьирует тему социального подъема; Федька Умойся Грязью, раскольники и разбойники — тему социального протеста; Голиков, валдайские кузнецы, изобретатель летающего аппарата кузнец Жемов — тему творчества и т.д.

Навстречу Петру, в противовес ему — центральной фигуре романа — к центру композиции движутся люди из народа.

Проследите в романе указанные выше сюжетные линии.

Наиболее важны для понимания позиции А. Толстого фигуры тех, кто захвачен ветром перемен, кто отозвался на замыслы царя, тех, кто «одним талантом своим выбились из курной избы, переобули лапти на юфтевые тупоносые ботинки с пряжками и вместо горьких дум: «За что обрекаешь меня, Господи, выть с голоду на холодном дворе?» — стали... хочешь не хочешь, думать и говорить о государственном».

А. Толстой стремится оценить соотношение замыслов Петра и народной жизни, найти в повседневности отзвуки великих исторических сдвигов. В этом отношении характерна история возвышения семьи Бровкиных. Захудалый мужичонка Ивашка Бровкин благодаря

сметливости и цепкой житейский хватке входит в круг ближайших сподвижников Петра. Его история свидетельствует о том, что Петровская эпоха дает выход колоссальной энергии народа.

Расскажите о судьбе детей Ивана Бровкина. В чем ее типичность?

Проследите, как холоп Ивашка Бровкин становится Иваном Артемьевичем — главным поставщиком провианта для петровской армии и выдает замуж свою дочь за бывшего своего господина Василия Волкова. Как дочь крестьянина Санька Бровкина превращается в «московскую Венус».

По отношению к второстепенным фигурам действует принцип многогранности изображения, стремление показать в герое отражение противоречий своего времени.

►? Попробуйте с этой точки зрения рассмотреть характер Ивана Бровкина, его дочери Саньки.

Какое место в романе занимает образ Александра Даниловича Меншикова? Какими противоречиями отмечен характер бывшего рыночного торговца пирожками, ставшего светлейшим князем? Каково отношение к нему автора?

Комическое в романе. Комическое было для А. Толстого одним из органичных для его таланта способов художественного освоения Петровской эпохи с присущим ей столкновением времен, разных типов культур. Картина развороченного быта не могла обойтись без комических характеров. Драматическая тема гибели византийской Руси приобретает во второй и третьей книгах комическую интерпретацию, продолжая тему «царских дочерей» (комические двойники — Машка и Катька) и тему судьбы боярства: девы Буйносовы пародируют поведение Саньки Бровкиной, а Роман Буйносов, которому претят петровские нововведения, смешон в своей попытке тем не менее «поспешать» за временем, не погнушавшись ролью шута — застольного боярина.

Но роман «Петр Первый» интересен не столько созданием комических характеров, сколько воссозданием комизма, присущего общей картине эпохи.

В первых двух книгах романа А. Толстой, создавая образ Петровской эпохи, подчеркивает то ее свойство, которое можно назвать карнавализацией: поведение Петра и его окружения строится на отрицании древнего чина византийских императоров, отвержении мрачного благолепия средневековой Руси. Шумные сборища и «дебошанства» Петра сотоварищи пародируют средневековые формы обрядности. Осмеивается, например, такая властная форма светской и духовной жизни, как собор (собрание высших светских и духовных чинов). Пародией на него становится «сумасброднейший и всепьянейший собор», со своим «всепьянейшим» и «всешутейшим» папой и князем-кесарем, с непристойными деталями, входящими в «ритуал» его «заседания». Картина торжественного свадебного обряда (венчание Петра и Евдокии) отражается в кривом зеркале свадебного ше-

ствия, устроенного по случаю венчания шута и шутихи. Сцены «святочной потехи», а также празднования нового 1700 г. сопровождаются нарушением принятой иерархии (избранием шутовского папы, шутовского кесаря, превращением царя в простого смертного), переодеваниями, выворачиваниями одежды наизнанку, надеваниями шутовских колпаков и непристойностями. Карнавализация служит у А. Толстого средством показать стремление Петра и его приближенных с помощью смеха преодолеть духовную власть византийской Руси.

►? Обратите в связи с этим внимание на сцену прощания Лефорта с жизнью. В чем ее символический смысл?

Характер Петра и его окружения, любивших розыгрыши, мотивирует введение в роман маленьких комедийных эпизодов. Такова сцена, когда в дом Ивана Бровкина жалуют сватать его дочь царь с приближенными, а он сначала «не умом — заробел поротой задницей», а затем, войдя во вкус, изобразил перед сватами радость отца убогой дочери, засидевшейся в девках, и до смерти напугал жениха, расписав достоинства невесты: «на один глаз слеповата», «на личике черти горох молотили», «ножку волочит, головой трясет и бок кривоватит», «животом скорбная». Жениху он обещает «добрый» прием: «Будем ему отцом родным: по добру миловать, за вину учить. Кнутовищем вытяну али за волосы ухвачу, уж не прогневайся, зятек, — в мужицкую семью берем...»

Бровкин задевает своего бывшего хозяина Волкова за живое, доводя его до слез. Петр без смеха предостерегает Бровкина: «За веселье спасибо, — потешил... Но, Ванька, знай место, не зарывайся...»

Однако смех, который в традициях карнавала должен служить освобождению от страха перед авторитетом, у А. Толстого не становится общенародным. Смеются, забавляются, дурачатся Петр и его приближенные. Простой народ и те, кто становится предметом осмеяния, страшатся необузданности царя, устрашающего других, глумящегося над ними. Поэтому люди переломной эпохи у А. Толстого, не только смеясь, но и рыдая, прощаются со своим прошлым.

►? Определите, каково официальное лицо князя-кесаря потешных походов и всешутейского собора Федора Юрьевича Ромодановского. Обратите внимание на то, как ведут себя свидетели царских потех.

Какой характер носит сцена застолья в строящемся Петербурге (книга третья), что меняется в изображении царского пира? Почему?

Насмешливая, а порой ироническая интонация, присущая авторской речи, адресована переходному состоянию мира, сосуществованию уходящего XVII в. и вторгающейся в русскую жизнь новизны, людям, не могущим до конца разорвать кровную связь со вчерашним, но жаждущим соответствовать избранной роли приверженца нового. Реформаторы стремятся воспроизводить в своем облике и поведении некий идеальный тип европейского человека («кавалера», «воина»,

красавицы, постигшей науку «рафине»). Благодаря этому создается атмосфера общей театрализованности жизни. Софья играет роль государыни; Голицын — европейски просвещенного мужа; Меншиков — красавца-кавалера и доблестного воина; Санька — московской Венус; старший Бровкин — именитого купца, сподвижника государя. Петр в Архангельске играет перед купцами с Запада роль подшкипера переяславского флота, приехавшего поучиться уму-разуму у иностранных гостей. В Европе переодетый «как на маскараде» в урядника Преображенского полка Петра Михайлова, он как бы говорит:

«Вы-де нас считали закоснелыми варварами, и мы хоть и цари и прочее и победители турок под Азовом, но люди мы не гордые, простые, легкие, и косности у нас, может быть, меньше вашего, — спать можем на полу, едим с мужиками из одной чашки, и одна забота у нас — развеять нашу темноту и глупость, поучиться у вас, наши милостивцы...»

Иронический подтекст создается незаметно отмеченным моментом позы, заученности в поведении персонажа, стремящегося воспроизвести чужие нормы поведения. Так, красавице Саньке трудно даже улыбнуться, когда она выделяет «па» «по всей статье французской». Она вновь обретает естественность, только «выполнив урок».

Комический оттенок повествованию придает также взгляд на культурно-мифологические реалии, входящие в повседневный обиход Петровской эпохи в виде гравюр, статуй, картин, с точки зрения человека, мыслящего и говорящего на языке быта. Комизм такого типа присущ, к примеру, объяснению, которое Санька дает голландской гравюре:

«Этот мужик с коровьими ногами — сатир... Вы, Ольга, напрасно корсотитесь: у него лист фиговый, — так всегда пишут. Купидон хочет колоть ее стрелой... Она, несчастная, плачет, — свет не мил. Сердечный друг сделал ей амур и уплыл — видите — парус... Называется — “Ариадна брошенная”».

Сходным образом дается описание «портов, или триумфальных ворот»: «Крышу у этих ворот держали золоченые Геркулес и Марс, мужики по три сажени».

Новое утверждается сначала в «потешном» качестве: потешные полки, потешные короли и их потешные воины. По мере движения времени «потешное» в изображении строительства армии и флота и борьбы за моря вытесняется драматическим. Что касается ломки стародавних привычек и насаждения новых форм быта, то изображение насильственного внедрения Петром как картошки с чаем и кофе, так и немецкого платья и французского политеса почти неизменно носит комический характер. Европейские обычаи, европейское платье, европейские манеры поведения описываются с точки зрения наивного зрителя, человека, принадлежащего другому миру. Обратите внимание на сцены в доме Буйносова, которому царь приказал «сделать в доме политес изрядный».

Комизм в языке персонажей основан на использовании типичного для эпохи макаронического стиля, для которого характерно механическое введение в речь слов или выражений другого языка, часто в искаженном виде («Мейн либер генерал, привез великого посла с великим виватом от еллинского бога Бахуса»; «сделать в доме политес изрядный»; «Ах, не легка была эта самая “рафине”»), или «перевод» чужого понятия на доступный язык. Так, Роман Буйносов, ожидая Саньку, собирается «делать галант гостье: трясти перед собой шляпу, лягать ногами...».

А. Толстому удалось не только воссоздать переломную эпоху русской истории, обнажив присущее ей сопряжение драматических и комических начал, обрисовав кризисную для России ситуацию во всем богатстве характерных для нее подробностей (сюжетных, предметно-бытовых, психологических), но и, не погрешив против правды, предъявить блистательное решение задачи, не дававшееся его современникам, — создать миф о русском Прометее, поставив в центр повествования истинно героический характер, человека больших страстей, личность, творящую историю и самое себя.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ В чем своеобразие художественного конфликта в романе «Петр Первый»?
- ♦ Найдите элементы исторической хроники в композиции романа «Петр Первый» и определите их художественные функции.
- ♦ Укажите основные эпизоды, связанные со становлением личности Петра. Как соотносятся в произведении элементы исторической хроники и романного сюжета?
- ♦ Какое место занимает в композиции романа «Петр Первый» первая книга? вторая? третья?
- ♦ В чем своеобразие системы персонажей в романе?
- ♦ Определите положение Лефортова в системе персонажей романа А. Толстого «Петр Первый».
- ♦ Сопоставьте образы Голицына и Петра.
- ♦ Расскажите о сподвижниках и противниках Петра в романе А. Толстого.
- ♦ Как развивается тема народной судьбы в романе? Какое место в ее контексте занимают образы Андрея Голикова и Федьки Умойся Грязью?
- ♦ Расскажите о теме женской судьбы в романе «Петр Первый».
- ♦ Сопоставьте образы Москвы и Петербурга в романе А. Толстого «Петр Первый».
- ♦ Какова роль предметно-бытовой детализации в воссоздании исторической эпохи в романе «Петр Первый»?
- ♦ В чем своеобразие авторского повествования в романе «Петр Первый»?

- ❖ Какую роль в оценке Петровской эпохи играет драматический пафос?
- ❖ Каковы функции комического в романе?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Алпатов А.В.* Алексей Толстой — мастер исторического романа. М., 1958.
- 📖 Воспоминания об А.Н. Толстом. 2-е изд. М., 1982.
- 📖 *Крюкова А.М.* А.Н. Толстой и русская литература. Творческая индивидуальность в литературном процессе. М., 1990.
- 📖 *Петелин В.* Алексей Толстой. М., 1978 («Жизнь замечательных людей»).
- 📖 *Петров С. М.* Русский советский исторический роман. М., 1980. С. 83—138.
- 📖 *Поляк Л. М.* Алексей Толстой—художник. Проза. М., 1964.
- 📖 А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985.

М. А. БУЛГАКОВ (1891—1940)

Творческий путь

Основные вехи. Великий русский прозаик и драматург Михаил Афанасьевич Булгаков родился в Киеве. Его отец был профессором Киевской духовной академии. В 1909—1916 гг. Булгаков изучал медицину. После окончания Киевского университета он практиковал в военных госпиталях Киева, Каменец-Подольска, Черновиц, летом 1916 г. — в прифронтовых госпиталях Юго-Западного фронта; получил назначение на работу в земскую больницу уездного города Сычевки Смоленской губернии, в сентябре 1917 г. добился перевода в Вязьму. В марте 1918 г. Булгаков вернулся в Киев. В 1919 г. он был мобилизован в Добровольческую армию, работал врачом, сотрудничал в газетах, выходивших при Деникине на Северном Кавказе. Возвратный тиф помешал ему уйти с отступающей армией из Владикавказа. В 1921 г. Булгаков переехал в Москву и начал печатать фельетоны во многих газетах и журналах. В 1922—1924 гг. он писал для газеты «Накануне», постоянно публиковался в газете железнодорожников «Гудок», что свело его с И. Бабелем, И. Ильфом, Е. Петровым, В. Катаевым, Ю. Олешей. Свой первый роман «Белая гвардия» Булгаков писал ночами, после изнурительной газетной работы. В 4-м и 5-м номерах журнала «Россия» в 1925 г. были опубликованы первые 13 глав этого произведения о «русской усадьбе»; 6-й номер не вышел, так как журнал прекратил свое существование. Полностью «Белая гвардия» была издана в Париже в 1927—1929 гг., а в СССР — только в 1966 г.

Завершение романа о гражданской войне (начало — 1924 г.) обострило у Булгакова желание освоить современность, но на этот раз в иной, чем фельетоны, форме. Собственно, эта работа была начата, с одной стороны, автобиографической повестью «Записки на манжетках» (1920—1922, частично опубл. в 1922—1923 гг.), с другой — гротескной повестью «Дьяволиада» (написанной в 1923, опубл. в феврале — марте 1924 г.). В октябре 1924 г. Булгаков пишет повесть «Роковые яйца» (опубл. в 1925 г.), в январе — марте 1925 г. — повесть «Собачье сердце», появившуюся в СССР только в 1987 г. («Знамя», № 6). «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» — три «московские повести» — в известном смысле «замещают» второй роман Булгакова.

Во второй половине 20-х гг. Булгаков связывает свою творческую жизнь с театром. Начав с инсценировки «Белой гвардии» («Дни Турбиных»), он создает пьесы «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Бег», «Кабала святош», «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич», «Александр Пушкин», «Батум», инсценировки «Мертвых душ», «Войны и мира», «Дон Кихота». История жизни Булгакова в театре описана им в «Театральном романе».

Официальная критика не принимала творчество Булгакова. Его произведения не печатались, пьесы не ставились. Доведенный до отчаяния писатель обращается в 1930 г. к И.В. Сталину. «На широком поле словесности российской в СССР, — писал он, — я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя».

Булгаков просил разрешения покинуть пределы СССР, где он обречен на молчание. 18 апреля 1930 г. Сталин позвонил писателю и предложил ему поработать в Художественном театре. Это давало средства к существованию, но не обеспечивало дороги к читателю. «Булгаков, — вспоминает позднее вдова художника, — не держал в руках гранок 15 лет, с 1926 года по день смерти».

Анализ литературных произведений

«СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

В «Собачем сердце» М. Булгаков создает гротескный образ современности. *Повесть основана на типичном для гротеска мотиве превращения*: в основе ее сюжета — история о том, как появилось на свет существо, соединившее в себе обычную бродячую дворнягу и люмпена, алкоголика Клима Чугункина.

Действие повести начинается с того, что профессор Преображенский, который омолаживает нэпманов и советских чиновников и занимается улучшением человеческой породы, заманивает к себе домой собачку, чтобы потренироваться в проведении пересадок гипофиза. Обыденное поначалу происшествие (приманка бродячей собаки) благодаря реминисценциям из поэмы А. Блока — буржуй, безродный пес, плакат, которым играет ветер («Ветер, ветер, — / На всем Божьем свете») — приобретает несвойственный ему масштаб, провоцирует ожидание чуда преображения. Дальнейшее развитие событий и их фантастический поворот, освобождающий силы не добра, а зла, придают мистический смысл бытовой интриге, создавая гротескную ситуацию, основанную на совмещении повседневного и глобального, правдоподобного и фантастического, трагического и комического.

Булгаков использует фантастическое допущение, повествуя о создании из ошпаренного кипятком пса с Пречистенки и из завсегдатая

пивных, трижды судимого Клим Чугункина фантастического существа — человекопса Полиграфа Полиграфовича Шарикова. Превращение Шарика в Шарикова и все, что за этим последовало, представит у Булгакова как буквальная реализация популярной в послереволюционные годы идеи, суть которой выражена в словах известного партийного гимна: «Кто был ничем, тот станет всем». Фантастическая ситуация помогает обнажить абсурдность этой идеи. Та же ситуация обнаруживает абсурдность другой, не менее популярной, мысли — о необходимости и возможности создания «нового человека» из люмпенизированной массы.

В художественном пространстве повести акт Преображения подмечается механистичным вторжением в святая святых самого мироздания. Экспрессивные детали, использованные при описании операции, которая должна служить созданию новой «породы» людей, подчеркивают абсурдный, сатанинский смысл насилия над природой.

В результате фантастической операции благодарный, привязчивый, верный, смысленный пес, каким он является в первых трех главах повести, превращается в тупого, способного на предательство, неблагодарного и агрессивного люмпена, жаждущего занять место, ему не принадлежащее. Правдоподобные детали, соединяясь, создают фантастическую гремучую смесь под названием «Шариков», которая приобрела сегодня нарицательное значение, стала символом агрессивности люмпена.

Композиционное соотнесение парадоксально несхожих ситуаций (Преображение Господне — и операция по пересадке половых желез), а также и их последствий (просветление — усиление темного, агрессивного начала) усиливает характерное для гротеска впечатление абсурдности мира. Двойной композиционный гротеск, подкрепляясь игрой на контрастных деталях (лампа под зеленым абажуром, чучело совы — символа мудрости, книги в застекленных шкафах и вторгающаяся в этот мир ловля блох, запах кошек, пьянство), получает сюжетное развитие, основанное на совмещении правдоподобного и фантастического.

Вчерашний Шарик обретает «бумаги» и право на прописку, устраивается на работу в качестве заведующего подотделом очистки города от бродячих котов; пес пытается «зарегистрироваться» с барышней, дворняга претендует на жилплощадь профессора и пишет на него донос. Профессор Преображенский оказывается в трагикомическом положении: порождение его ума и рук грозит самому факту его существования, покушается на основы его мироустройства, чуть не губит его «вселенную» (многозначителен мотив «потопа», вызванного неумением Шарикова обращаться с водопроводными кранами).

Взаимоотношения Шарикова и Преображенского обостряются благодаря существованию провокатора — представителя низовой власти Швондера, стремящегося «уплотнить» профессора, отвоевать у

В пьесе историческую панораму заменили две сцены второго акта — сцена в кабинете гетмана во дворце и сцена в штабе 1-й Конной дивизии. Пьеса, таким образом, сохранила признаки исторической хроники, но ее композиционным центром стал дом Турбиных.

Чтобы подчеркнуть особое место дома Турбиных в драматургическом пространстве пьесы, Булгаков отказался от введения в пьесу семьи Лисовичей. В каком-то смысле Лисовича с его унылым крохоборством заменил полковник Тальберг. Если в романе в поведении последнего подчеркивалось карьеристское начало, то в пьесе к этому прибавилось еще мещанское брюзжание. «Не дом, а постоянный двор», — сердито выговаривает он Елене, недовольный приходом Мышлаевского и приездом Лариосика. Удачно найденный сюжетный ход (возвращение в момент объявления о разводе и предстоящей свадьбе Елены и Шервинского) способствовал посрамлению Тальберга и вместе с тем укрупнял его линию, делал ненужным присутствие в пьесе дублирующей линии Лисовичей.

Итак, сценическое пространство пьесы отдано Истории и Дому Турбиных, исторической хронике и психологической драме, отношения между которыми определяют своеобразие драматургического конфликта и сценического действия.

Драматургический конфликт «Дней Турбиных», его своеобразие. Булгаков и Чехов. Московский Художественный театр воспринял булгаковскую пьесу в контексте родственной ему чеховской драмы. К этому склоняла любовь Булгакова к подробностям быта (кремовые шторы, лампа под зеленым абажуром, ноты на рояле, цветы), умение молодого драматурга создать образ настроения, окрашивающего сцену или даже целый акт и усиленного с помощью звукового или музыкального сопровождения. Сходство затрагивало и более глубокие уровни драмы (конфликт, сценическое действие, способ создания сценического единства), но это было сходство-преодоление, которое вело к созданию драмы иного типа.

Начнем с конфликта. Как известно, столкновения между действующими лицами в чеховских пьесах не ведут к возникновению драматического конфликта. И у Булгакова враждебность между Турбиными и Тальбергом, даже исход взаимоотношений между Еленой и Тальбергом или Еленой и Шервинским не приобретают в пьесе первостепенного значения.

Определяя своеобразие конфликта в чеховской драме, известный исследователь искусства драмы В.Е. Хализев указывает на то, что Чехов кладет в основу своих зрелых пьес «не традиционные внешние конфликты и столкновения между угнетающими и их жертвами, нападающими и обороняющимися, не перипетии борьбы между персонажами, а длительные, не меняющиеся в своей основе неблагоприятные положения в их жизни... Обращение Чехова к новому типу драма-

тургического конфликта связано в конечном итоге с тем, что он рассматривает характеры и судьбы своих героев и героинь... в отношении не столько к окружающей социальной среде, сколько к «общему состоянию мира» — к социальной обстановке в стране в целом»¹.

У Булгакова это «общее состояние мира» приобретает облик Истории, вторгается в сценическое пространство и переводит проблему трагического столкновения с судьбой из символического в реальный план, вынуждает героев к прямому участию, к выбору, к поступку, что нехарактерно для чеховских героев.

В булгаковской пьесе персонажи выявляют себя прежде всего в поступке — начиная от предложения, которое Шервинский делает Елене, и кончая героической смертью Алексея Турбина. Наличие в системе персонажей типично чеховского героя, Лариосика, только подчеркивает отклонение от чеховского пути.

Не менее интересно в пьесе (и в этом Булгаков следует чеховской традиции) умение раскрыть характеры героев через повседневное самочувствие действующих лиц, их эмоционально окрашенные размышления.

Но в пьесе Булгакова эти внутренние размышления связаны не с впечатлениями «от мелких событий повседневности», как у Чехова, а с реакцией на значительные исторические ситуации. Они принимают форму прямой рефлексии (в монологах Алексея Турбина, Мышлаевского). Но главный интерес драмы в стремлении автора показать, насколько размышления, вообще самочувствие действующих лиц, возникающее в контексте сцены или акта, окрашено осознанием исторического момента, своей захваченностью историческим потоком.

В «Белой гвардии» события бушевали вокруг турбинского дома, а сам он, несмотря ни на что, оставался островком уюта. В пьесе «турбинский дом уже никакой не островок, а лодка, которую несут бешеные волны событий, грозя в любую минуту опрокинуть или разбить о камни»². Таким образом, предметом изображения в пьесе оказывается судьба культурной традиции, которая стала бытом, воздухом турбинского дома, сущностью тех, кто причастен к этому дому.

Историческое и частное не закрепляются за определенными картинами, но постоянно соотносятся друг с другом. История вторгается в повседневную жизнь Турбиных, по существу становится главным содержанием этой жизни. Как только открывается занавес, она дает о себе знать песней Николки («Хуже слухи каждый час. / Петлюра идет на нас!»), выстрелами пушек, бухающих где-то под Святошином, все время гаснущим электричеством, проходящей по улице воинской ча-

¹ Хализев В. Е. Уроки Чехова-драматурга//Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 80—82.

² Боборыкин В. Е. Михаил Булгаков. М., 1991. С. 88.

стью. Она проникает в речь действующих лиц, определяет их поведение, проявляется в состоянии Елены, нетерпеливо ожидающей своего мужа, в поведении Тальберга, Лариосика, в рассказе Мышлаевского о положении на фронте. Об истории идет речь на «последнем ужине дивизиона». История меняет турбинский мир. Мера этих изменений определяет характерную для пьесы систему персонажей.

Не случайно столь важное место среди действующих лиц получает в пьесе Лариосик — житомирский кузен Ларион Суржанский. Из второстепенного, даже третьестепенного романного персонажа он становится в пьесе одним из персонажей первого плана.

Вводя в дом Турбиных уже в первой картине первого акта героя, «будто сшитого из самых распространенных цитат российской словесности», Булгаков, по словам А. Смелянского, создает «театральный эквивалент» прежней жизни Турбиных, их прежнего мироощущения.

Расширение и углубление роли Лариосика с его комично поданной рефлексией, с его беспомощностью, нерешительностью, беззащитностью, неловкостью должны были оттенить психологические изменения в «чеховской» среде, подобно тому как «крыса» — Тальберг призван был подчеркнуть неизменную верность Турбиных воинскому и семейному долгу.

Характеризуя систему персонажей, В. Ходасевич, видевший мхатовский спектакль в Париже, писал: «От Тальберга до Алексея Турбина идет целая цепь постепенно высветляющихся персонажей. Их можно расположить в определенной последовательности. На первом месте оказывается Шервинский. Он вовсе не негодяй, но и не человек безукоризненной честности (история с портсигаром); он пустышка и враль, на прямое шкурничество не способен, но еще менее способен на самопожертвование; он честно служит белой гвардии, но не свяжет с ней своей судьбы и очень легко переживет ее гибель. За ним — Мышлаевский, отличный фронтовик, хороший товарищ, человек не сложный, потому что ни до какой сложности он еще и недоразвился; гибелью белой армии он раздавлен... Капитан Студзинский — фигура несколько бледная — средний тип честного служаки и порядочного человека. Затем, наконец, Алексей Турбин — истинный герой, человек рыцарской доблести. Его младший брат — юнкер — прекрасный юноша, который так же, как Алексей, не задумался бы пожертвовать жизнью, но судьба от него не требует этого: армия гибнет прежде, нежели его героизму представляется случай выявиться».

В центре системы персонажей в «Днях Турбиных» оказались, в отличие от романа, не молодые Турбины, а три белогвардейских офицера: Алексей Турбин, Мышлаевский и Студзинский, олицетворяющие три возможных для офицера пути в условиях революции: гибель, освобождающая от выбора, шаг навстречу большевикам и третья дорога, ведущая в тупик. Выбирающий ее Студзинский из эпизодического персонажа становится одним из главных действующих лиц.

Алексей Турбин, доктор, мятущийся интеллигент, каким он показан в романе, превращается в пьесе в полковника, командира артиллерийского дивизиона, вытеснив романного Малышева. В Алексее воплощены также, особенно в последние моменты жизни, чистота и благородство Най-Турса.

Полковник Алексей Турбин наиболее сознательно и обостренно реагирует на ситуацию, а потому его позиция раскрывается напрямую. Его сильнейшим образом волнуют события на Украине, он разочарован в действиях гетмана, который стал «ломать эту чертову комедию с украинизацией», он видит разложение белого офицерства во главе с «гвардейской штабной оравой», предрекает гибель белого движения. В последнем акте Мышлаевский с его решительными выводами как бы замешает трагически погибшего полковника Турбина.

Проблематика пьесы и ее жанровое своеобразие. Таким образом, в пьесе, в отличие от романа, звучит идея обреченности старого мира вообще и белогвардейского движения в первую очередь. У персонажей появляется уверенность в неизбежности рождения «новой России». Лучшие представители белой гвардии признают историческую правоту большевиков. Поэтому не кажется странной точка зрения Сталина по поводу того, что «Дни Турбиных» «дают больше пользы, чем вреда», оставляя у зрителя впечатление, «благоприятное для большевиков»: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие... значит, большевики непобедимы»¹. Так ли воспринимала пьесу публика? Дело в том, что «просоветский» идеологический план, столь прямо обозначенный в пьесе, смягчается ее особой жанровой природой, восходящей к чеховским новациям. Речь идет о сопряжении трагического с комическим и лирическим, о постоянной корректировке идеологического начала вторжением комического и лирического. Так, высказывание Алексея Турбина, проникнутое трагическим пафосом, звучит на фоне пьяной пирушки. Возникший в первом акте мотив предательства и бегства (Тальберг, уход немецких войск) травестируется опереточным мотивом переодевания (бегство гетмана, которого «выносят» из дворца с забинтованной головой и в немецкой форме; переодевание Шервинского).

Трагическое начало достигает своей кульминации в первой картине третьего акта. Это сцена в Александровской гимназии, где Алексей Турбин отказывается посылать людей на смерть. Даже перед угрозой гибели своих идеалов и принципов он заявляет юнкерам: «И вот я, кадровый офицер Алексей Турбин, вынесший войну с германцами, чему свидетели капитаны Студзинский и Мышлаевский, я на свою совесть и ответственность принимаю все, все принимаю и, любя вас, посылаю домой».

¹ Сталин И. Ответ В. Билль-Белоцерковскому//Соч. М., 1952. Т. II. С. 328.

Заявление Турбина и сам его поступок выступают в пьесе как важнейший нравственный итог пережитого им. Он приходит к признанию самоценности человеческой жизни перед лицом любой идеи, какой бы значительной она ни была.

Ситуация, связанная с судьбой Турбиных, становившаяся по мере развития действия все драматичнее, в этой сцене достигает трагедийного напряжения: признав право на жизнь за другими, Алексей Турбин не может признать такого права за собой. Он, как предполагает Николка, ищет смерти, и шальная пуля настигает его.

Трагическая судьба Алексея Турбина является композиционным центром пьесы, но параллельно его линии существуют линии лирического, комического и трагикомического характера. Булгаков строит систему образов посредством парадоксального смешения жанров; судьбы героев трагического или лирического плана корректируются персонажами комическими.

Трагикомическое начало вносят в пьесу Лариосик, Шервинский, Мышлаевский, Николка, сторож Максим. Все они наделены в той или иной степени наивностью восприятия, и это дает автору возможность с их помощью постоянно смещать трагическое и лирическое в комедийный план. Так, трагическая тема в первых двух картинах связана с Алексеем Турбиным. Она возникает на фоне пьяной пирушки. В момент, когда Алексей провозглашает тост за встречу с большевиками («Или мы их закопаем, или — вернее — они нас...»), неуместная песенка Лариосика («Жажду встречи, / Клятвы, речи — / Все пустяки, / Все трын-трава») обостряет трагическое звучание эпизода. Но акт завершается лирической сценой (объяснение Елены с Шервинским), которая, в свою очередь, прерывается комедийным эпизодом — пробуждением пьяного Лариосика.

Принцип комического снижения проводится последовательно в самых трагедийных местах «Дней Турбиных». Так, в кульминационной сцене пьесы героический поступок Турбина, который спас жизнь двумстам юнкерам и студентам, получает странную, почти пародийную подсветку благодаря трагикомическому выходу гимназического сторожа Максима, оставшегося защищать гимназию («Мне сказано господином директором...»).

Особое значение в структуре пьесы имеют музыкальный комментарий, звуковая символика. Постоянно не совпадая с видимым планом действия, музыкальный комментарий переводит его в противоположный план, обнаруживает трагедию в фарсе и наоборот. Спор героев часто достигает высшего напряжения не в словах, а в музыкальных партиях. Возникает постоянно антитеза музыка — слово. Один из красноречивых в этом смысле примеров — финальная сцена, где общему ощущению завершенности драматических событий сопутствуют грохот пушек и «далекая глухая музыка», возвещающая о вступлении большевиков в город.

Многозначительна в этом контексте композиция пьесы. Казалось бы, сцена в Александровской гимназии — это не только кульминация, но и развязка действия, финал драмы. У Булгакова же следом за ней появляется еще один, четвертый акт, как бы воспроизводящий ситуацию первого.

Кольцевая композиция — один из признаков того, что сценическое действие у Булгакова хотя и принимает формы прямого столкновения с Историей, но при этом в не меньшей степени, чем у Чехова, выражается также в сфере «внутреннего действия». Оно реализуется сопоставлением персонажей, их позиций и «образа настроения», возникающего в разных актах.

В начале пьесы — канун трагических событий, бегство Тальберга и отчаянная пирушка — «последний ужин дивизиона» перед боем с петлюровцами, когда выясняется, что завтра идти в бой, но за кого и за что — неизвестно.

В конце — Крещенский сочельник, наступивший через два месяца после гибели Алексея и ранения Николки, елка, снова сбор друзей, появление Тальберга и объявление о свадьбе Елены и Шервинского — эпилог одних и канун новых трагических событий, тревожное ожидание прихода большевиков.

Начало и конец пьесы переплетены повторяющимися мотивами. Прежде всего это мотив неизбежной встречи с большевиками. В 1-м акте он внятен только Алексею Турбину: «В России, господа, две силы: большевики и мы. Мы встретимся... Когда мы встретимся с большевиками, дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или — вернее — они нас. Пью за встречу, господа!»

В 4-м акте эта встреча реально маячит перед всеми и отношение к ней неоднозначно: от готовности Мышлаевского идти в ЧК под расстрел до намерения Студзинского уйти на Дон, к Деникину. Такая разногласия сама по себе говорит о пробуждении в традиционной военной среде потребности в самоопределении. Интересно переплетение этого мотива с мотивом переодевания. Он связан с Шервинским, для которого мир — театр, а сам он актер, легко переходящий из пьесы в пьесу (снимает бурку, остается в великолепной черкеске, черкеску меняет на штатское, приходит в «беспартийном пальтишке», взятом напрокат у дворника, снимает его и является в великолепном фраке).

Мотив встречи с большевиками и его трансформация неотделимы от мотива «народа-богоносца». С ним связано понимание того, что в конечном счете исход встречи будет зависеть от позиции «милых мужичков из сочинений Льва Толстого». Но в 1-м акте в адрес «милых мужичков» звучит проклятье, а в 4-м мысль о них оборачивается признанием неизбежности завтрашней победы большевиков («за большевиками мужички тучей»).

Мотив хмельного забвения, попойки («Водки бы мне выпить, водочки» — бытовая подробность приобретает символический харак-

тер), пронизывающий 2-ю картину первого акта, возникнув в 4-м, разрешается очередным промахом Лариосика, роняющего бутылку, — на пользу всеобщему отрезвлению — не только буквальному, конечно.

Но важнейшая для булгаковской концепции соотнесенность мотивов 1-го и 4-го актов связана с образом Дома.

Дом в восприятии Лариосика предстает сначала как воплощение покоя в разбушевавшемся мире, потом как символ грядущей лучшей жизни («Мы отдохнем, мы отдохнем!»). Отсылки к Чехову, провоцируемые дословным воспроизведением чеховского текста, должны как раз обратить внимание на несовпадение в трактовке образа Дома. Для чеховских героев Дом — замкнутое пространство, торжество сковывающей человека повседневности. У Булгакова мотив Дома в 1-м акте связан с мотивом тонущего корабля, хаоса, проникшего внутрь священного пространства (попойка). В 4-м же акте звучит мотив возвращенной жизни и неистребимой повседневности как основы миростояния. Утверждается идея самоценности жизни, права человека жить вопреки «общим» обстоятельствам. Как и в 1-м акте, эти обстоятельства реализуются в мотиве недремлющего рока (солдатский марш на слова пушкинской «Песни о вешем Олеге»). Этот мотив трагически обрамляет праздник возрождающейся жизни, обнаруживая его беззащитность. Гром шестидюймовых батарей, под который Лариосик произносит в финале классические слова: «Мы отдохнем, мы отдохнем», — становится завершением, разрешением чеховской темы пьесы.

«Образ настроения», таким образом, переводит общее впечатление от развернувшихся событий в иной регистр, нежели мысль о неизбежности рождения «новой России».

Итак, в пьесе «Дни Турбиных» Булгаков, обратившись к изображению «русской усьобицы», сумел подняться над настроением классовой розни и утвердить идею человечности, самоценности жизни, непреложности традиционных нравственных ценностей. Наследуя завоевания чеховской драматургии, Булгаков создал оригинальное в жанровом отношении произведение, соединившее историческую хронику с психологической драмой, органично включившей в себя трагикомическое начало.

«Дни Турбиных» связали драматургию нового времени с чеховской эпохой и вместе с тем обнаружили желание автора писать по-новому. Пьеса пользовалась огромным успехом, но в 1929 г. противники спектакля добились того, что он на три года исчез с мхатовской афиши. В феврале 1932 г. решением правительства спектакль был восстановлен.

«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Своеобразие стиля. Мир булгаковского романа (1928–1940) ярок и блестящ, в нем сатана выдает себя за профессора черной магии и разгуливает по Москве; «громадный, как боров, черный, как сажа,

кот развезжает на трамвае и устраивает дебош в Торгсине; почтенный администратор Варьете превращается в Василиска, обычный берет становится черным котенком, а червонцы — этикетками с бутылок «Абрау-Дюрсо». Писатель смело «карнавализует» мир романа, выводя на подмостки то героев библейской легенды, то «нечистую силу», то романтических любовников, то чинуш и мещан своего времени. Многообразие красок, ситуации, поражающие воображение и подстегивающие фантазию, — «мистерия-буфф» — вот стихия Булгакова.

Необычайная пластичность образов, цветовая и звуковая насыщенность каждой сцены создают эффект достоверности, причем это ощущение зримой конкретности происходящего не оставляет нас и тогда, когда мы обращаемся к главам, являющимся интерпретацией христианского мифа. «Кажется, что густой запах розового масла, бряцание лат, крики разносчиков воды в сожженном солнцем Ершалаиме писаны с натуры и не менее реальны, чем троллейбус, Торгсин, представление в Варьете, дом писателей — МАССОЛИТ и другие приметы Москвы 30-х годов, за достоверность которых нам легче поручиться»¹. Богатство красок и неистощимость фантазии, тематическое разнообразие и оригинальность композиции — все это к тому же помножено на редкий по своей красочности и выразительности стиль Булгакова. «Страницы, написанные так, что слышишь чеканный звон золотой латыни, чередуются с прозой импрессионистической, романтически приподнятой, фарсовой»².

Жанр романа «Мастер и Маргарита». Исследователи творчества М. Булгакова рассматривают **«Мастера и Маргариту»** как произведение уникальное с жанровой точки зрения. Собственно, в состав его входят два романа (роман Мастера о Понтии Пилате и роман о судьбе Мастера), которые находятся в сложных отношениях противопоставления — сопоставления, но создают художественную целостность, содержание которой связано не столько с судьбой отдельной личности, сколько с судьбой человечества, что необычно для традиционного романа.

«Роман о Пилате» занимает около 1/6 текста, но роль его в структуре произведения огромна — это содержательный центр созданного Булгаковым художественного мира.

Роман о Пилате состоит из четырех глав, «рассыпанных» в тексте «Мастера и Маргариты» и введенных в основной роман разными способами. Так, первая глава — «Понтий Пилат» — это рассказ Воланда, который выслушивают Берлиоз и Иван Бездомный на Патриарших прудах. В дальнейшем легенда проникает в состав романной композиции, становясь тем самым частью повествования о Мастере и Мар-

¹ Лакишин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 287.

² Вулис А. Советский сатирический роман. Ташкент, 1966. С. 266.

гарите. Так, вторая глава — «Казнь» — преподносится как сон Ивана Бездомного (в романе это глава 16). Третья и четвертая главы — «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение» — вводятся как главы из рукописи Мастера, восстановленной Воландом. Ее читает Маргарита. Ершалаим возникает в видениях Ивана; Левий Матвей появляется перед Воландом, чтобы просить за Мастера; Мастер, Маргарита, Воланд и его присные встречаются с Пилатом на лунной дороге; выясняется, что Иешуа прочел роман.

Главы вставного повествования хронологически последовательны, стилистически совершенно однородны, написаны скупой, энергичной, местами почти мерной, чеканной прозой. Все они вместе взятые составляют повествование об одном дне римского прокуратора Иудеи и его встрече с проповедником добра и справедливости — важнейшем событии христианской истории.

Хотя роман Мастера называют «роман о Пилате», его центральный персонаж — Иешуа Га-Ноцри. Его приводят на суд к Пилату, из-за него Пилат вступает в конфликт с Каифой, а когда Иешуа казнят, Пилат мстит за его смерть Иуде и Каифе. Иешуа выступает как носитель высшей истины — истины доброй воли, согласно которой «человек может делать добро помимо и вопреки всяких корыстных соображений, ради самой идеи добра, из одного уважения к долгу или нравственному закону»¹.

«Злых людей нет на свете», — утверждает Иешуа. И даже кентуриона Марка он характеризует как доброго, хотя и несчастливого человека, ставшего жестоким и черствым «с тех пор, как добрые люди изуродовали его». Все это Иешуа говорит прокуратору после того, как «добрые люди» предали, измучили его и собираются казнить. То обстоятельство, что для воплощения важной для его художественных целей коллизии писатель прибегает к хорошо известным мировой литературе образам Священного писания, раздвигает масштабы его произведения в вечность и бесконечность, придает особую весомость изложенному в нем нравственному кредо.

Иешуа погибает, погибает как трагический герой, потому что его принцип не может найти воплощения в жизни, хотя он прекрасен и человечество, возможно, было бы спасено, если бы оно услышало слово бродячего философа.

Но хотя толпа остается глухой к проповеди новых человеческих идеалов, за Иешуа следует Левий Матвей, столкновение с бродячим философом производит переворот в душе Понтия Пилата.

Встреча Пилата и Иешуа происходит как бы на двух уровнях: событийном и глубинном.

На событийном уровне Пилат расспрашивает Иешуа о его деяниях и приговаривает его к смертной казни. На «тайном», глубинном

¹ Соловьев В. Соч. В 2 т. М., 1988. Т. I. С. 114.

уровне Иешуа будит в Пилате истинную человечность, раскрывает ему возможности новой жизни.

Жизнь опостылела Пилату, он всех презирает, в его душе царят жестокость и коварство, но он еще способен почувствовать и понять весь ужас своего положения. Отсюда и постоянные тяжкие думы, и мучающая его мигрень. Пилату очень хочется все бросить и идти странствовать с Иешуа и Левием Матвеем. Но это только мечты, в действительности же Пилат вынужден вынести смертный приговор Иешуа и обречь себя на вечные душевные муки.

Внешняя неподвижность Пилата (он все время или сидит, или лежит) противопоставлена внутренней подвижности его сознания: встреча с Иешуа Га-Ноцри вызывает в нем сложный поток чувств и мыслей, которым он, однако, так и не дает воли.

Пилат выступает как сильная, яркая личность, как достойный собеседник Иешуа; это выделяет прокуратора из его окружения (показателен ужас секретаря Пилата, услышавшего разговор двух *свободных* людей) и, разумеется, возвышает его над ершалаимской чернью.

«Толпа» во все времена глуха к «пророку». На всем протяжении трагической истории о гибели ершалаимского мудреца звучит мотив равнодушия толпы к его судьбе. В описании казни Иешуа Булгаков настойчиво акцентирует слово «любопытные»:

«Шло около двух тысяч любопытных, не испутовавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище. К этим любопытным из города присоединились теперь любопытные богомольцы... Никто не сделал попытки отбивать осужденных ни в самом Ершалаиме... ни здесь, на оцепленном холме, и толпа вернулась в город, ибо, действительно, ровно ничего интересного не было в этой казни, а там, в городе, уже шли приготовления к наступающему вечером великому празднику Пасхи».

По мысли Булгакова, «толпа» не способна воспринять проповедь Иешуа. Толпа не только не приветствует Иешуа как пророка, но, как замечает Пилат по «изуродованному лицу Иешуа», его «били за его проповеди». Прокуратор, опасаясь воздействия речей бродячего философа, отделяет Иешуа от других осужденных, запрещает охране «под страхом тяжкой кары» «о чем бы то ни было разговаривать с Иешуа или отвечать на какие-либо его вопросы», а между тем во всем Ершалаиме существует лишь один «обольщенный» проповедью Га-Ноцри — бывший сборщик податей Левий Матвей, человек «с козлиным пергаментом», который ходит за своим учителем и записывает речи, но «записывает неверно». Показательно, что любимые герои Булгакова, несмотря на все их обаяние, обретают в современном им мире всего лишь по одному последователю и ученику: Иешуа — Левия Матвея, Мастер — Ивана Бездомного.

Ученики духовно слабее своих учителей, а ученик Мастера — слабее ученика Иешуа. Он не написал продолжения романа об Иешуа, как завещал ему Мастер; напротив, он «вылечился» от порчи, напущенной на него «преступными гипнотизерами», и только раз в год —

в праздничное полнолуние — ему чудесным образом открывается часть истины Мастера, которую он вновь забывает при пробуждении.

Роман о Мастере. Бродячий философ Иешуа, по прозвищу Га-Ноцри, не имеющий крова, родных, друзей, имеет в «романе о Мастере» своего «двойника» — московского историка, который тоже отказался «от всего в жизни», «не имел нигде родных и почти не имел знакомых в Москве». Мастеру отпущено не так много романного пространства. Он появляется не в начале романа, а лишь в главе 13. Роман о нем получает развитие и завершение в главах 24, 30, 31, 32. В диалоге пациентов психиатрической клиники впервые звучит слово, заменившее имя героя и вынесенное в заглавие романа. «Вы — писатель?» — с интересом спросил поэт. Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал: «Я — мастер»... «Мастер», потому что слово «писатель» на страницах романа скомпрометировано обладателями членских билетов МАССОЛИТа.

Лицо Мастера раскрывается в истории его жизни, рассказанной им самим Ивану Бездомному, в эпизодах романа после возвращения Мастера к Маргарите. Но главным средством характеристики нравственной позиции Мастера служит его роман.

Мастер существует в обособленном художественном пространстве. Рассказывается о нем в тоне эмоциональной приподнятости, языком, который изобилует повторами, инверсиями, метафорами; к тому же он ритмизован, что приближает повествование к поэтической речи и выделяет сцены, посвященные Мастеру, из остальной ткани романа, противопоставляя их эпизодам, в которых происходит столкновение Воланда с обывателями.

Обособлению и объединению указанных эпизодов служит также *цветовая символика*. На фоне пестроты и разнообразия красок других глав постоянное сочетание желтого и черного, проходящее через весь «роман о Мастере», является своего рода цветовой характеристикой данного мира, лейтмотивом любви Мастера и Маргариты. Впервые сочетание этих цветов появляется еще тогда, когда Ивану Бездомному ничего не известно о его ночном госте. Мастер называет себя Иванушке и в подтверждение своих слов «вынимает из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Желтый цвет на черном фоне — этот цветовой знак остановил Мастера на Тверской и заставил увидеть Маргариту, выделить ее из «тысяч людей».

Мир Мастера характеризуется также рядом предметных деталей, которые приобретают символическое значение. К числу таких повторяющихся *деталей-символов* относятся «цветы», «книги» и «печка». «Отвратительные, тревожные желтые цветы» были знаком, по которому Мастер и Маргарита узнали друг друга. Они же послужили поводом для их первой беседы. «Обоими любимые розы» были спутниками их жизни в подвальчике. «Осыпавшиеся красные лепестки на титуль-

ном листе» останутся в памяти Мастера символом крушения его надежд и счастья. Эти же «распластанные между листками папиросной бумаги лепестки засохшей розы» Маргарита будет хранить как самое дорогое для нее в жизни.

Книги — главная деталь интерьера в квартирке Мастера: он покупает их, выиграв сто тысяч, и неизменно упоминает о них в своем рассказе: «во второй, совсем малюсенькой комнате... книги, книги и печка»: «Иван представлял себе ясно уже и две комнаты в подвале особняка... и книги, книги от крашеного пола до закопченного потолка, и печку».

История любви Мастера и Маргариты связана со сменой времен года. *Временной цикл* в рассказе героя начинается с зимы, когда Мастер еще в одиночестве поселился в подвальчике и принялся «сочинять роман о Понтии Пилате». Затем наступает весна, «оделись в зелень кусты сирени». «И вот тогда-то, весной, случилось нечто гораздо более восхитительное, чем получение ста тысяч» — Мастер встретил Маргариту. «Золотой век» любви длился для героев, пока «шли майские грозы и... деревья в саду сбрасывали с себя после дождя обломанные веточки, белые кисти», пока шло «душное лето». Роман Мастера «был дописан в августе», и с наступлением осени в природе наступила осень и для героев. (Мастер «говорил что-то про косой дождь и отчаяние в подвальном приюте».) «В половине октября» Мастер заболел: ему показалось, что «осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату» и он «захлебнется в ней». Герой сжег рукопись романа и в тот же вечер был арестован по доносу Алоизия Могарыча. Возвращается Мастер к своему подвальчику, где уже живут другие, зимой, когда «сугробы скрыли кусты сирени» и герой потерял свою возлюбленную. Новая встреча Мастера и Маргариты происходит в мае, после бала весеннего полнолуния.

«Роман о Мастере» — это история разрушения идиллии, пришедшей в столкновение с внешним миром, и ее восстановления в области потусторонней.

Москва в присутствии Дьявола. Плутовские похождения Дьявола с его присными, прибывшими со своего рода ревизией нового мира, позволяют ввести в роман множество эпизодических персонажей. Порядок их появления в тексте не имеет большого значения: комические эпизоды в романе не «вырастают» друг из друга, а лишь следуют один за другим, воспроизводя одну и ту же ситуацию — столкновение Воланда и его свиты с обитателями Москвы. На страницах романа возникают персонажи, напоминающие тех, кто встречается в рассказах Зощенко или в романах Ильфа и Петрова. Но у Булгакова они даны в контексте «дьяволиады», выступают на одних подмостках с князем Тьмы и его «помощниками». Повествование колеблется на грани фантастики и реальности: персонажи реальные переступают черту потустороннего мира, потусторонние силы обживают московские ули-

цы и квартиры. Николай Иванович, превращенный дьявольской мазью в борова, держит в передних копытах портфель, а у пламенно-рыжего господина в полосатом добротном костюме, лакированных туфлях и с котелком на голове торчит из кармашка обглоданная куриная кость.

Воланд и его свита действуют как в контексте гротескных сцен, так и в сценах лирико-драматического, фантазмагорического плана. Но, переходя из одной сферы в другую, они меняют свой облик и выполняют разные сюжетные функции.

В сценах-встречах с жителями Москвы Воланд выступает как материализованная фантастическая сила, которая обнажает сущность человеческой природы, выводит на всеобщее обозрение то, что обычно скрыто от глаз. Эпизоды строятся по одной модели: встреча, испытание, разоблачение, наказание. Моментальное разоблачение «тайны» и возмездие повергают жертву в состояние беспредельного ужаса. Но вслед за «отъездом» Воланда жертва возвращается в привычный круг забот, хотя в глубине души и сохраняет чувство ужаса.

«Наказание» в романе исходит не только от Воланда и его свиты, но и от Маргариты. Она громит «Дом Драматурга и Литератора», особому «наказанию» подвергается квартира критика Латунского — притеснителя Мастера.

Иуда, барон Майгель, Берлиоз «наказаны» в романе не только «космическим» страхом и ужасом, но и смертью, что выделяет их на фоне остальных «мертвых душ», заставляет предполагать, что, по мнению Булгакова, эти персонажи играют особо важную роль в мире Зла.

Берлиоз первым появляется на страницах булгаковского романа. Подробно перечисляются его «чины и звания»: «председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого литературного журнала». Роман открывается его монологом, с ним беседует только что появившийся в Москве Воланд. И хотя он уходит из жизни в самом начале романа, но не уходит с его страниц, потому что Берлиоз не просто одна из «мертвых душ», он идеолог, вождь этих «душ». Он — лжеучитель и наставник Ивана Бездомного, организатор и вдохновитель деятельности латунских, ариманов, лавровичей и всей компании претендентов на звание «инженеров человеческих душ», привыкших сидеть не за письменным столом, а за ресторанным столиком, всегда готовых к злобным взаимным разоблачениям, алчно поглядывающих на счастливиц — обладателей «перелыгинских» дач.

Воланд появляется в Москве в тот момент, когда Иванушка Бездомный попал в плен к «красноречивому» Михаилу Александровичу Берлиозу, а латунские и ариманы одержали победу над Мастером.

В «Мастере и Маргарите» Воланд и его свита интересуются главным образом одной сферой жизни москвичей. Первый разговор по прибытии в Москву Воланд ведет с редактором и сотрудником «толстого журнала», поселяется компания в квартире, где живут Берлиоз

и директор Варьете, все основные столкновения ирреальных сил с жителями столицы происходят в театральных и литературных учреждениях. Даже пресловутый барон Майгель служит не где-нибудь, а в «зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы».

Для характеристики литературного мира Москвы очень важны МАССОЛИТ и «Грибоедов». МАССОЛИТ — это название выдуманной Булгаковым Московской ассоциации литераторов, напоминающее другую аббревиатуру времени — РАПП: литературную группировку, которая стала символом карательных функций по отношению к свободомыслящим художникам и синонимом такой организованности литературного процесса, которая не оставляет места для какой-либо «самодеятельности».

Дом, в котором разместился МАССОЛИТ, называется «Домом Грибоедова», потому что им некогда якобы владела тетка писателя Александра Сергеевича Грибоедова и в этом доме он читал ей отрывки из «Горя от ума». Главная достопримечательность «Грибоедова» — ресторан, которому дается иронически восторженная характеристика. «Грибоедов» в романе — символ не пишущей, а жующей писательской братии, символ превращения литературы в источник насыщения неумеренных appetitов.

Среда, оттолкнувшая Мастера, подвергается в романе суду окончательному и бесповоротному.

Вот что пишет один из исследователей романа: «Булгаковский смех разит и убивает. Он не «светел», как смех Гоголя. Но это и не смех Щедрина. В его карающей силе есть изящество. Он артистичен, этот убийственный смех. Он даже легок и шипуч, как шампанское. Но в это шампанское подмешан яд... Мастер призывает силы мщения из глубины своего воображения, и они нависают над Москвой, как нависает «туча красных» над Городом в «Белой гвардии»... Это роман мщения, роман расплаты... Герои его умирают еще до своего ухода со сцены. Мертвые, они не спешат отбыть «на небо», а пребывают еще некоторое время на земле, чтоб увидеть плоды мщения. И за чертой жизни их не оставляет их обида... «Все мы в крови повинны», — произносит в конце «Белой гвардии» Елена Турбина. Турбины остаются. Мастер уходит. Он не хочет взять на себя вину даже за приказы Воланда, за сказочные отрезания голов, разрывы туловищ, за пожары и поджоги, за оргии Кота и Коровьева. Он не хочет повиниться в своем мщении»¹.

Характер толпы на протяжении столетий остается, по мысли Булгакова, неизменным, поэтому основной интерес писателя заключался в другом: где найти силу, способную защитить пророка и «поэта», стать посредником между личностью и «толпой». Таким посредником

¹ Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова//Литературная учеба. 1991. № 2. С. 158, 160.

у Булгакова выступает лицо, облеченное властью. От того, как сложатся отношения «поэта» и его покровителя, захочет и сможет ли человек, обладающий властью, стать покровителем «поэта» и насколько он силен и влиятелен — от этого зависит судьба героя. Тема покровителя становится одной из главных тем Булгакова. Отметим: Мастер настойчиво повторяет, что он пишет роман «о Пилате», а не об Иешуа («начал сочинять роман о Понтии Пилате»; «Пилат летел к концу»; «я сижу здесь... из-за Понтия Пилата» и т.д.).

Взаимоотношения «поэта» с его покровителем — одна из главных проблем произведений Булгакова («Театрального романа», «Жизни господина де Мольера» и др.). В «Мастере и Маргарите» Булгаков продолжает разработку этой проблемы, обращаясь к отношениям Иешуа Га-Ноцри и Пилата, Мастера и Воланда. Напряженность и трагизм отношений Иешуа и Пилата определяются тем, что Пилат не обладает абсолютной властью, он подчинен императору Тиверии, страх перед которым оказывается сильнее желания защитить Иешуа. Трагическая развязка становится следствием неспособности Пилата до конца сыграть свою роль покровителя. Мастер в конце концов оказывается счастливее: Воланд олицетворяет внемзную власть и может даровать герою вечный покой — то, к чему стремился Мастер, укрываясь в своем «подвале».

Воланд у Булгакова не играет традиционной для сатаны роли искусителя человеческих душ. Наказывая людей за то зло, которое они совершили по отношению к Мастеру и Маргарите, он проявляет бескорыстное участие в судьбе любящих друг друга героев: соединяет их и дарует им «вечный приют», покоренный беспредельной преданностью Маргариты, не останавливающейся перед тем, чтобы провести ночь в компании убийц, насильников и кровосмесителей и спасти Мастера, но готовой отказаться от самого дорогого ей из сострадания к мукам Фриды. Именно Маргарита является подлинной героиней булгаковского романа.

За что Мастер лишен «света»? Почему он «заслужил покой»? Это одна из загадок романа.

Существует ряд суждений по этому поводу. Высказывалась мысль, что Мастер лишился света, потому что прибегнул к помощи сатаны. Но в истории с Воландом Мастер занимает пассивную позицию, на сделку с дьяволом соглашается Маргарита, и автор оправдывает ее, показывая силу ее любви и присущее ей чувство достоинства. «Это сам Мастер карает себя за то, что из его души ушла любовь, — пишет И.Золотусский. — Тот, кто покидает дом и кого покидает любовь, не заслужил света... Даже Воланд теряется перед этой трагедией усталости, трагедией желания уйти из мира, покинуть жизнь»¹.

¹ Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. 1991. № 2. С. 162, 164.

Другой исследователь, М. Золотоносов, полагает, что мотив вины связан в «Мастере...» с осознанием того, что жить в СССР, «не ставши подлецом» (В. Ходасевич), невозможно, и вина Мастера в том, что он несмотря на это хочет жить в советских условиях и получить признание. Понимание своей вины приводит его к отказу от жизни и творческой работы»¹.

Образ Мастера позволяет Булгакову поставить проблему ответственности творца за свой талант. Мастер наделен способностью «угадать» истину, прозреть сквозь толщу веков образ подлинной человечности. Его дар может спасти людей от беспамятства, от забытой ими способности творить добро. Но Мастер, сочинив роман, не выдержал борьбы за него, отказался от своего творения, сжег его, не принял подвига. Может быть, поэтому он не заслужил света.

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков раньше и глубже, чем кто-либо из его современников, проник в сущность своей эпохи. Для этого ему пришлось свести в одном условном художественном времени и пространстве начала и концы целой эры, древний Иерусалим в год казни Христа и современную Москву в дни правления Сталина.

Судьба художника, Мастера, представлена в булгаковском романе и как вечная общечеловеческая драма, восходящая к жизненному подвигу, страданиям и смерти Иисуса Христа, и как индивидуальная трагедия современного человека. Реалии этой индивидуальной судьбы Булгаков в полном смысле слова выстрадал всей своей жизнью.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Охарактеризуйте систему персонажей в повести М. Булгакова «Собачье сердце».
- ♦ Каковы традиционные для русской литературы представления об отношениях интеллигенции и народа? Как решает традиционную проблему М. Булгаков в повести «Собачье сердце»?
- ♦ Расскажите о сюжетном и композиционном гротеске в повести М. Булгакова «Собачье сердце».
- ♦ В чем, на ваш взгляд, состоит жанровое своеобразие пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных»?
- ♦ Какова система персонажей в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных»?
- ♦ Проследите развитие любовного сюжета в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных». Какова его роль?
- ♦ Как взаимодействуют трагическое, комическое и лирическое начала в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных»?
- ♦ Обратите внимание на образ Лариосика. Какова его художественная роль в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных»?

¹ Золотоносов М. Взамен кадильного куренья...//Дружба народов. 1990. № 11. С. 258.

- ❖ Как связан с проблематикой пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» образ Алексея Турбина?
- ❖ Какую роль играет в композиции пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» 4-й акт?
- ❖ Сопоставьте 1-й и 4-й акты пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных».
- ❖ Расскажите о своеобразии изображения литературного мира 20-х гг. на страницах романа «Мастер и Маргарита».
- ❖ Найдите в тексте основные эпизоды романа о Пилате. Как использует Булгаков евангельские мотивы?
- ❖ Какое место занимает в романе Булгакова образ Мастера? Маргариты?
- ❖ Какова художественная роль образа Воланда в романе «Мастер и Маргарита»?
- ❖ Сопоставьте образы Москвы и Ершалаима в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».
- ❖ В чем состоит жанровое своеобразие романа Булгакова «Мастер и Маргарита»?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
- 📖 Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
- 📖 *Золотоносов М.* Родись второрождением тайным...//Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 149–182.
- 📖 *Золотоносов М.* Взамен кадильного куренья...//Дружба народов. 1990. № 11. С. 247–262.
- 📖 *Золотусский И.* Заметки о двух романах Булгакова//Литературная учеба. 1991. № 2. С. 147–165.
- 📖 *Лесскис Г.А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция)//Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 38. 1979. № 1. С. 52–59.
- 📖 *Смелянский А.М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.
- 📖 *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

М. А. ШОЛОХОВ

(1905—1984)

Творческий путь

Основные вехи. Михаил Александрович Шолохов — крупнейший советский прозаик, лауреат Сталинской (1941), Ленинской (1960) и Нобелевской (1965) премий. Его большой художественный талант, постепенно увядший под воздействием советских идеологических догм, проявился прежде всего в романе-эпопее «Тихий Дон» — одном из вершинных явлений литературы XX в.

Шолохов родился на Дону, был внебрачным сыном украинки, жены донского казака А.Д. Кузнецовой и богатого приказчика (сына купца, выходца с Рязанщины) А.М. Шолохова. В раннем детстве носил фамилию Кузнецов и получал надел земли как «сын казачий». В 1913 г., после усыновления родным отцом, потерял казачьи привилегии, став «сыном мещанина»; окончил четыре класса гимназии (что больше, чем у первого русского нобелевского лауреата в области литературы И.А. Бунина).

Во время гражданской войны семья Шолохова могла оказаться под ударом с двух сторон: для белых казаков это были «иногородние», для красных — «эксплуататоры». Юный Михаил не отличался страстью к накопительству (как и один из его будущих героев, сын богатого казака Макар Нагульнов) и принял сторону победившей силы, установившей хотя бы относительный мир. Служил в продотряде, но самовольно снижал обложение людей своего круга, за что был под судом. Его старший друг и наставница («мамуня» в обращенных к ней письмах), член партии с 1903 г. (Шолохов — с 1932 г.) Е.Г. Левицкая, которой впоследствии была посвящена «Судьба человека», полагала, что в «шатаниях» Григория Мелехова в «Тихом Доне» много автобиографического (1, с. 128). Юноша сменил большое количество профессий, особенно в Москве, где подолгу жил с конца 1922 по 1926 г. Закрепившись в литературе, он обосновался на Дону в станице Вешенской.

В 1923 г. Шолохов печатал фельетоны, с конца 1923 г. — рассказы, насыщенные уже не поверхностной фельетонностью, а острым драматизмом и трагизмом с оттенком мелодраматичности. Большинство этих произведений составило сборники «Донские рассказы» (1925) и «Лазоревая степь» (1926). За исключением рассказа «Чужая кровь»

(1926), где старик Гаврила и его жена, потерявшие сына, белого казака, выхаживают изрубленного коммуниста-продотрядника, начинают любить его как сына, а он от них уезжает, в ранних произведениях Шолохова герои в основном резко делятся на положительных (красные бойцы, советские активисты) и отрицательных, подчас «беспримесных» злодеев (белые, «бандиты», кулаки и подкулачники). Многие персонажи имеют реальных прототипов, но Шолохов почти все заостряет, гиперболизирует; смерть, кровь, пытки, муки голода он представляет нарочито натуралистически. Излюбленный сюжет молодого писателя, начиная с «Родинки» (1923), — смертельное столкновение ближайших родственников: отца и сына, родных братьев. Свою верность коммунистической идее неопит Шолохов неизменно подтверждает, подчеркивая приоритет социального выбора над любыми человеческими отношениями, включая семейные. В 1931 г. он переиздал «Донские рассказы», дополнив ранний сборник новыми, в которых превалировал комизм; одновременно в «Поднятой целине» совмещал комизм с драматизмом, подчас достаточно эффектно. Потом четверть века рассказы не перепечатывались, сам автор оценивал их невысоко и вернул читателю тогда, когда за неимением нового пришлось вспомнить хорошо забытое старое.

В 1925 г. Шолохов начал было произведение о судьбах казаков в 1917 г., во время корниловского мятежа, под названием «Тихий Дон» (а не «Донщина», согласно распространенной легенде). Этот замысел он быстро оставил, но уже через год заново приступил к «Тихому Дону», широко развертывая картины довоенной жизни казачества и событий мировой войны. Две первые книги романа-эпопеи вышли в 1928 г. Молодой писатель был полон энергии, обладал феноменальной памятью, много читал (в 20-е гг. были доступны даже воспоминания белых генералов), расспрашивал казаков в донских хуторах о «германской» и гражданской войнах, а быт и нравы родного Дона знал как никто.

События коллективизации (и непосредственно предшествующие ей) задержали работу над романом-эпопеей. В письмах, в том числе И.В. Сталину, Шолохов пытался раскрыть истинное положение вещей в новом обществе: полный развал хозяйства, беззаконие, пытки, применяемые к колхозникам. Но саму идею коллективизации он принял и в смягченном виде, с бесспорным сочувствием к главным героям — коммунистам, показал процессы коллективизации на примере хутора Гремячий Лог в первой книге «Поднятой целины» (1932). Даже весьма сглаженное изображение раскулачивания, фигура «правого уклониста» Разметнова и т.д. были для властей и официозных литераторов весьма подозрительны; в частности, журнал «Новый мир» отклонил авторское заглавие романа «С кровью и потом». Но в целом произведение устраивало Сталина. Высокий художественный уровень книги как бы доказывал плодотворность коммунистических идей для искусства, создавал иллюзию свободы творчества в СССР. «Поднятая цели-

на» была объявлена совершенным образцом литературы социалистического реализма.

Успех «Поднятой целины» прямо или косвенно помог Шолохову продолжить работу над «Тихим Доном», печатание третьей книги (шестой части) которого было задержано по причине весьма сочувственного изображения участников антибольшевистского Верхнедонского восстания 1919 г. С помощью М. Горького Шолохов добился от Сталина разрешения на публикацию этой книги в полном виде (1932) и в 1934 г. в основном завершил четвертую, последнюю, но стал заново ее переписывать, вероятно, не без влияния ужесточившейся политической атмосферы. В двух последних книгах «Тихого Дона» (седьмая часть четвертой книги печаталась в 1937—1938 гг., восьмая — в 1940 г.) появилось множество публицистических, нередко дидактически однозначных пробольшевистских деклараций, сплошь и рядом противоречащих сюжету и образному строю романа-эпопеи. Но это отнюдь не подтверждает теорию «двух авторов» или «автора» и «соавтора», выработанную скептиками, не верящими в авторство Шолохова (среди них А.И. Солженицын). По всей вероятности, Шолохов сам был своим «соавтором», сохраняя в основном художественный мир, созданный им в начале 30-х. Хотя в 1938 г. писатель чуть не пал жертвой ложного политического обвинения, он тем не менее нашел в себе мужество закончить «Тихий Дон» полным жизненным крахом своего любимого героя Григория Мелехова — правдоискателя, раздавленного колесом жестокой истории.

В «Тихом Доне» талант Шолохова выплеснулся во всю мощь — и в значительной мере исчерпался. Рассказ «Наука ненависти» (1942), проникнутый ненавистью к фашистам, по художественному качеству оказался ниже средних из «Донских рассказов». Выше был уровень печатавшихся в 1943—1944 гг. глав из романа «Они сражались за Родину», задуманного как трилогия, но так и не оконченного (в 60-е гг. Шолохов написал «довоенные» главы с разговорами о Сталине и репрессиях 1937 г. в духе уже кончившейся «оттепели», они были напечатаны с купюрами). Произведение состоит преимущественно из солдатских разговоров, перенасыщенных балагурством. В целом неудача Шолохова по сравнению не только с первым, но и со вторым романом очевидна.

В период «оттепели» Шолохов создал произведение высокого художественного достоинства — рассказ «Судьба человека» (1956). Вторая же книга «Поднятой целины», опубликованная в 1960 г., осталась в основном лишь знаком переходного исторического периода. «Утепление» образов Давыдова (внезапная любовь к «Варюхе-горюхе»), Нагульнова (слушание петушиного пения и т. д.), Разметнова (отстрел кошек во имя спасения голубей) и других было подчеркнуто «современным» и не вязалось с суровыми реалиями 1930 г., оставшимися основой сюжета.

Правозащитница Л.К. Чуковская предсказала Шолохову творческое бесплодие после его выступления на XXIII съезде КПСС (1966) с

шельмованием осужденных за литературные произведения (первый процесс брежневского времени против литераторов) А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля. Но написанное Шолоховым в лучшую его пору — высокая классика литературы XX в.

Анализ литературных произведений

Роман-эпопея «ТИХИЙ ДОН»

Тематика и сюжет. «Тихий Дон» — прежде всего книга о донском казачестве, сословной группе с чертами субэтнической общности (своей культурой, традициями, диалектными особенностями языка) некогда вольных людей, сохранивших особое уважение к свободе (в последней части Григорий Мелехов гонит от себя мысль о том, что ему могут при аресте связать руки), а затем особой служилой категорией населения царской России, освобожденной от налогов, обладавшей большими по сравнению с крестьянством Центральной России наделами плодородной земли и обязанной поставлять в армию снаряженных за свой счет обученных кавалеристов. В «Тихом Доне» показано, что казаки противопоставляют себя «мужикам» — как «хохлам», жестокая драка с которыми на мельнице описана в первой книге произведения, так и русским. Казак преисполнен гордости уже тем, что он казак. Дед Гришака уверен, что богатый купец Мохов, «иногородний», не откажет его внуку Митьке, сватающемуся к Елизавете, которую уже «обгулял»: «Он за честь должен принять, что за его дочерью сын казака сватается. Отдаст с руками и с потрохами» (кн. I, ч. 2, гл. II). Григорий после попытки курчавого красноармейца схватить его как бывшего офицера, перебросив «издавна знакомым приемом тяжелое тело через себя» и спасшись бегством, удовлетворенно думает: «Руку-то ему покалечил неплохо. Ах, подлюга, казака хотел голыми руками взять!» (кн. 3, ч. 6, гл. XVII).

После того как царское правительство широко использовало казачьи войска в полицейских целях, отношение большинства россиян к казачеству стало односторонне отрицательным. Михаил Кошевой рассказывает, что в госпитале солдат-москвич «все дивовался, пытал, как казаки живут, что да чего. Они думают — у казака одна плетка, думают — дикой казак и замест души у него бутылочная склянка, а ить мы такие же люди: и баб так же любим, и девок милуем, своему горю плачем, чужой радости не радуемся...» (кн. 2, ч. 4, гл. XXI). Здесь Шолохов вкладывает свои мысли в уста простого парня, который еще не стал после ожесточения гражданской войны «сволочным», по выражению его бывшего друга Григория (кн. 4, ч. 8, гл. VI). Гражданская война особенно ухудшила отношение к казачеству многих, тем более большевиков, настроенных предвзято. Штокман безапелляционно назы-

ваает казака вообще вооруженным кулаком, противопоставляя ему безобидного рязанского кулака.

Шолохов стремился показать казачество как целый мир, при всех его особенностях живущий общечеловеческими радостями и печалью. Недавно отшумевшие события давали основания главным образом для печали. Но в необыкновенной, экстраординарной ситуации огромных общественно-исторических потрясений как раз и проявилось со всей отчетливостью то, что всегда волновало Шолохова больше всего, — внутреннее богатство и сложность простого человека. А за историческими судьбами казачества вырисовывается судьба народа России.

Действие «Тихого Дона» продолжается около десяти лет, с мая 1912 по март 1922 г. Подробно описывается жизнь на Дону в последние годы перед первой мировой войной. Ее начало показано в третьей части первой книги, действие которой заканчивается в ноябре 1914 г. приездом Григория в отпуск и разрывом с изменившей ему Аксиньей. Пока казаки воюют, в хуторе ничего особенного не происходит, поэтому события третьей части разворачиваются в основном далеко от Дона. Между первой и второй книгами — временной перерыв, четвертая часть открывается словами «Тысяча девятьсот шестнадцатый год. Октябрь». Остается лишь несколько месяцев до Февральской революции и год до Октябрьской. Но не сами революции становятся кульминацией произведения. Главный герой в этих событиях не участвует. Значительно подробнее описываются первая, неудачная попытка установления Советской власти на Дону, экспедиция Подтелкова, казнь подтелковцев 28 апреля (11 мая) 1918 г., изображенная в конце второй книги «Тихого Дона».

В третьей книге (шестой части) художественное время уплотняется. Она посвящена преимущественно Верхнедонскому восстанию 1919 г. — за Советскую власть без коммунистов, против политики «расказачивания». В значительной степени о том же и седьмая часть четвертой книги. Всего около четверти текста большого произведения посвящено восстанию. В конце седьмой части Григорий Мелехов и его товарищи, отступившие в составе белой армии до Новороссийска и не посаженные на корабли, остаются в городе, когда в него входят красные. Лишь потом читатель узнает вместе с дорогими Григорию людьми от Прохора Зыкова, вернувшегося без руки из Красной Армии, о службе и боевых отличиях Мелехова в коннице Буденного. Но, уволенный из Красной Армии, Григорий не находит давно желанного покоя и в родном хуторе, из которого вынужден бежать. Случай приводит его в банду Фомина, хотя с ней у Григория, по сути, нет ничего общего. После разгрома банды он пытается уехать с Аксиньей туда, где его никто не знает. Но гибель любимой от пуленной им вслед пули лишает Григория всякой возможности начать жить заново. Проведя зиму в дубраве с дезертирами и не дожидаясь первомайской амнистии, он возвращается в хутор, где от большой семьи Мелеховых

остались только сестра Григория Дуняшка, жена его главного врага Михаила Кошевого, и маленький сын Мишатка. Прототип Григория Харлампий Ермаков, офицер из простых казаков, командовавший во время восстания дивизией (в романе он выведен как один из товарищей и подчиненных командира дивизии Мелехова), от которого Шолохов получил, безусловно, много ценной информации, был расстрелян в 1927 г. Четвертая книга «Тихого Дона» по объему больше каждой из трех предыдущих, она рассказывает как бы о затянувшейся агонии мелеховской семьи.

Основные идеи. В «Тихом Доне» более 600 персонажей, даже эпизодические из них наделены запоминающейся индивидуальностью. В отличие от любого другого масштабного повествовательного произведения, насчитывающего несколько томов, большинство и главных, и второстепенных персонажей «Тихого Дона» гибнет. Хотя мирная жизнь на хуторе Татарском изображена далеко не идиллически (предыстории — рассказы о судьбе деда Григория, Прокофия Мелехова, и его жены-турчанки, которые стали жертвами хуторян, не приемлющих ничего выходящего за пределы их представлений, и о юности Аксиньи, изнасилованной собственным отцом, которого за это зверство ее мать и брат забили насмерть; жестокое обращение Степана Астахова с женой, доставшейся ему не девственницей; пересуды о связи Григория с Аксиньей, которые — в отличие от других в подобных ситуациях — жили почти не таясь, и злорадное ожидание хуторянами возвращения Степана; поведение Митьки Коршунова с Елизаветой Моховой и месть ее отца, спустившего на Митьку собак, и т.д.), все же главной причиной ожесточения людей, приведшего к тяжелейшим последствиям, выступает война, узаконенное массовое убийство. «Хуже бирюков стал народ. Злоба кругом», — говорит уже в начале «германской» Григорий (кн. I, ч. 3, гл. X), еще недавно тщетно пытавшийся остановить коллективное изнасилование молодой польки Франи его товарищами. А гражданская война разделяет на враждующие станы единый народ. «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто с плугом проехались...» — восклицает на первых страницах третьей книги (гл. II) Петро Мелехов.

В этой книге сказано, что к развернувшимся летом 1918 г. боевым действиям против красных казаки-фронтовики «относились пренебрежительно: и размах, и силы, и потери — все в сравнении с германской войной было игрушечно» (ч. 6, гл. X). Но, как выясняется далее, автор видит гражданскую войну более страшной и трагичной. Такой ее видит и читатель. На первой мировой сгинули те, к кому читатель еще не успел привыкнуть, или вовсе безымянные персонажи, а теперь на войне или в связи с ней погибают большинство Мелеховых, старшие Коршуновы (Мирон Григорьевич и дед Гришака), Наталья, Аксинья, родные Михаила Кошевого, Валет, Котляров, двое братьев Шамилей (в германскую — один), Аникушка, Христоня и многие,

многие другие; кроме жителей хутора Татарского — отец и сын Листнишкие и их слуга дед Сашка, Штокман, Анна Погудко и другие, включая персонажей исторических: Подтелкова, Кривошлыкова, участников их экспедиции, Чернецова, Фомина и т.д. — белых и красных, повстанцев и воевавших в «бандах». «Подешевел человек за революцию» (кн. 4, ч. 8, гл. I), — говорит хозяин, у которого Григорий во время «отступа» оставил больную Аксиныю. Теперь гораздо чаще, чем раньше, смерть приходит не только к мужчинам, но и к женщинам и детям. Последней в сюжете умирает Полюшка, маленькая дочь Григория, вестью об этом отмечено его окончательное возвращение домой.

Из главных персонажей, по сути, жить остается только озлобившийся Кошевой, который в хозяйственном развале, в отсутствии самого необходимого винит прежнюю «кадетскую власть», не стесняясь на нее и наговаривать для пользы «родной Советской власти». «Все одно они сволочи, и им от этого не убудет, а нам явится польза...» — думает Михаил, и на собственную жену, напоминающую ему об обещаниях богатой жизни и жалующуюся на то, что теперь нет даже соли, он кричит: «Ежли ишо раз так будешь говорить — не жить нам с тобой вместе, так и знай! Твои слова — вражди...» (кн. 4, ч. 8, гл. V). Никакого просвета Шолохов не показал, и сам собой встает вопрос о том, ради чего же были принесены неслыханные жертвы.

В авторских декларациях, некоторых оценочно значимых выражениях безапелляционно утверждается просоветская позиция, например: «В Макеевском районе подвизался есаул Чернецов...» (ирония над будущей первой жертвой массовых расправ красных с пленными), «колонна корниловских войск... протянулась через Дон жирной гадюкой» (кн. 2, ч. 5, гл. III, XVIII) и т. п. Подтелков упрекает своих политических противников: «Не мы, а вы зачинаете гражданскую войну!» — но условием прекращения наступления Красной гвардии ставит передачу власти ревкому. В ответе донского правительства ревкому говорится о том, что оно не желает гражданской войны: «Правительство полагает, что, если посторонние области отряды не будут идти в пределы области, — гражданской войны и не будет, так как правительство только защищает Донской край...» (кн. 2, ч. 5, гл. X, XI). Никто не хочет гражданской войны, но и от своих политических притязаний не отступает. Столкновение интересов оказывается неотвратимым. Фактически вина возлагается не только на одну сторону. И даже — в образной системе — скорее на большевиков, которые и совершили революцию. Илья Бунчук первым застрелил своего боевого товарища Калмыкова за оскорбление Ленина, потом, в ноябре 1918 г., увидев, как двое красногвардейцев пристреливают пленного офицера, он говорит своей возлюбленной Анне: «Вот это мудро! Убивать их надо, истреблять без пощады!» (кн. 2, ч. 5, гл. VII). Не менее решителен в этом вопросе и Штокман. По приказу Подтелкова порубили офицеров во главе с Чернецовым вопреки поручительству взявшего их в плен

Голубова. В Вешенской расстреляли без особого разбирательства первых семерых арестованных с хутора Татарского, в том числе Мирона Григорьевича Коршунова и Авдеича Бреха. Далее число жестокостей все возрастает, что порождает и самозащиту, и месть.

Но виноваты все-таки обе враждующие стороны, и белые, и красные, затем и повстанцы, поначалу избравшие, как казалось, третий путь (выступая против большевиков, сохранили обращение «товарищ» и т.д.). Только и мечтающие о мире, покое, о работе на земле казаки вновь и вновь оказываются вынуждены браться за оружие. Разворачивающаяся борьба все глубже засасывает самых разных героев. Правда, среди персонажей-большевиков нет такого палача-любителя, как Митька Коршунов среди белых, только упоминается комендант-взятчик, «форменный садист, безобразник, сволочь», на место которого назначают Бунчука (кн. 2, ч. 5, гл. XX). Бунчук занимается расстрелами, заявляя, что приносит пользу, и приходит в смятение лишь во время расстрела человека, у которого все руки в мозолях. Но и он в конце концов заболевает от такой работы, а потом уходит на фронт, где теряет свою Анну. Его любовь к Анне Погудко — единственная в романе параллель к страстной любви Григория и Аксиньи, к верной любви Натальи. И этот относительно положительный из заметных персонажей-большевиков исчезает в середине романа, расстрелянный вместе с другими подтелковцами.

Описание же могилы убитого казаками «мужика» Валета в финале второй книги — одно из поэтичнейших во всем произведении мест, несмотря на то, что Валет первым говорит о Григории Мелехове: «...убил бы...» — и тогда Мишка Кошевой думает: «А ить убил бы, хорек!» (ч. 5, гл. XXII). Зато позже у Григория будут основания заявить: «По мне они одной цены — что, скажем, свояк мой Митька Коршунов, что Михаил Кошевой» (кн. 4, ч. 8, гл. VII). Даже самый мягкий из последователей Штокмана, Иван Алексеевич Котляров, претерпев страшные муки в плену, перед своей гибелью ожесточается: «Воевал с ними и их же жалел сердцем... Не жалеть надо было, а бить и вырубать все до корня!» (кн. 3, ч. 6, гл. LIV). Автор едва ли солидаризируется в этом вопросе с кем-нибудь из персонажей, но именно поэтому бесспорны его большая художественная объективность и общечеловеческий гуманизм.

Он явно не сочувствует идее донского сепаратизма, связанной с образами Чубатого и Изварина. Но без комментариев остаются высказывания ряда персонажей о Советской власти. «Хозяйственному человеку эта власть жилы режет», — утверждает богатый Мирон Григорьевич. По словам здорового казачины, встреченного Григорием у Кудинова, лодырям «самая жизнь с этой властью, вакан!». С другой стороны, старовер говорит Штокману: «Потеснили вы казаков, надурили, а то бы вашей власти и износу не было. Дурастного народу у вас много, через это и восстание получилось» (кн. 3, ч. 6, гл. XIX, XXXVIII, XXXIX).

Что определенно приемлется и Шолоховым, и такими разными его героями, как Григорий и Иван Алексеевич, — это идея равенства. Если Пантелей Прокофьевич гордится сыновьями-офицерами и особенно тем, что Григорий, словно генерал, командует дивизией, а Подтелкова во главе Донского края не может признать, поскольку он по чину всего лишь вахмистр, то Григорий, еще во время призыва столкнувшийся с пренебрежительным отношением к нему врачей и офицеров, а потому чувствующий себя совершенно чужим среди тех, к кому он по чину принадлежит, так и не смиряется с социальным расслоением, высказывается против «ученых людей» и «господ», которые «спутали» таких простых людей, как он. Особенно показательно его столкновение с генералом Фицхелауровым, от которого он требует отношения к нему, как к такому же командиру дивизии. Потому-то Григорий, по выражению командующего повстанческой армией Кудинова, — «недоделанный большевик» (кн. 3, ч. 6, гл. LXIV). Но тот же Кудинов, в сущности, признает воздействие революции на народную психологию: «Гордость в народе выпрямилась» (кн. 3, ч. 6, гл. XXXVIII). Казак-рабочий Котляров и вовсе сияет, побывав у председателя окружного ревкома: «Вошел к нему в кабинет. Он поручался со мной и говорит: «Садитесь, товарищ». Это окружной! А раньше как было? Генерал-майор! Перед ним как стоять надо было? Вот она, наша власть-любушка! Все ровные!» Однако Григорий возражает ему «по старой дружбе»: «Этим темный народ большевики и приманули... А куда это равнение делось? Красную Армию возьми: вот шли через хутор. Взводный в хромовых сапогах, а «Ванек» в обмоточках. Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны и тужурка, а другому и на ботинки кожи не хватает. Да ить это год ихней власти прошел, а укрепятся они, — куда равенство денется?...» И потом добавляет: «Уже ежли пан плох, то из хама пан во сто раз хуже!» Автор тут определенно больше на стороне Григория. « — Твои слова — контра! — холодно сказал Иван Алексеевич, но глаз на Григория не поднял». Вскоре казак, который подвез Штокмана и получил сорокарублевую керенку, заметит: «Ишь вон ты, сорок целковых отвалил, а ей, поездке, красная цена пятерик» (кн. 3, ч. 6, гл. XX, XXXIX).

Григорий не раз сознается в своей неправоте, думает об ответственности. Еще во время восстания он говорит: «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый...» (кн. 3, ч. 6, гл. XLVI). А ближе к концу романа Григорий, хотя и призывал убийцу брата к примирению («Ежли все помнить — волками надо жить»), даже допускает наедине с собой правоту Михаила и признает свои «прошлые грехи». После этого ему снится, как перед атакой под ним сползает седло, к его стыду и ужасу: «Полк пошел в атаку без него...» (кн. 4, ч. 8, гл. VI). Можно видеть в этом символе натяжку, упрощенное объяснение того, что прежде представало во всей сложности, объяснение, вызванное обстановкой конца 30-х гг., когда дописывался «Тихий Дон». Но вне политической конъюнктуры возможен и вопрос о том, полноценен

ли «полк» без правдоискателя Григория Мелехова. Во всяком случае Григорий и вместе с ним автор не склонны безоговорочно признавать чью бы то ни было правоту. «Неправильный ход» жизни обусловлен явно не только шатаниями людей, подобных Мелехову. Кончается все хоть и «огромным, сияющим», но «под холодным солнцем миром», с которым героя «пока еще роднило» только маленькое существо, сирота, напоследок взятый на руки исстрадавшимся отцом.

Жанр и композиция. Шолохов понимал с самого начала, что пишет не просто роман. Во время работы над «Тихим Доном» его настольной книгой была «Война и мир» Л. Н. Толстого, где органически сочетаются противоположные жанровые принципы: романа, в центре которого стоит человеческая индивидуальность в ее взаимоотношениях с другими, и эпоса, обращенной к общезначимому, к судьбам целых народов. Предмет эпоса не отдельное интересное происшествие, а основы жизнеустройства, пусть даже подвергаемые жестокой проверке и ломке. Связь событий в ней осуществляется не столько сюжетом, сколько мироощущением, в котором общее преобладает над частным, индивидуальным. И быт, и каждое событие здесь не непременно нужны для чего-то последующего, но важны сами по себе.

В первой части «Тихого Дона» действие разворачивается неторопливо. По романным каноническим меркам необязательны две рыбалки, поездка казаков на лагерные сборы и т. д. Вторая часть (после женитьбы Григория — его уход от Натальи и семьи с Аксиньей в Ягодное к помещикам Листницким и призыв на службу) наиболее «романна», но и в ней эпизод принесения присяги молодыми казаками, когда сапог жмет ногу Митьке Коршунову и он возвращается из станицы в хутор в чулке, эпизод с бугаем его отца, распоровшим шею кобылице, во многом самоценны. В третьей части выделяется вставной исторический эпизод с официально прославленным казаком Кузьмой Крючковым (Митька Коршунов возникает здесь совершенно случайно, фигурирует еще какой-то Астахов, не Степан, — о нем говорится явно впервые). Другая, романная вставка — дневник Тимофея, любовника Елизаветы Моховой, убитого на войне. Подключение ее к основному действию состоит в том, что этот саморазоблачительный для Тимофея дневник находит, зачем-то обыскивая разлагающийся труп, Григорий Мелехов, но даже не сказано, понял ли полуграмотный казак, что там идет речь о бывшей жительнице его хутора. Дальше не будет надобности ни в Тимофее, ни в Елизавете. Мишка Кошевой в конце четвертой части (книга вторая) чуть не попадает в плен, но благополучно бежит, и на последующий ход действия это событие видимого влияния не оказывает.

Еще в конце третьей части (первой книги), по времени — в ноябре 1914 г., Григорий, приехав в отпуск, порывает с изменившей ему Аксиньей, а возобновляются их отношения лишь после встречи у Дона в апреле 1919 г., то есть через четыре с половиной года из десяти,

охваченных действием произведения. Описанию этих лет отведены вся вторая книга и большая часть третьей — здесь развитие основного романного действия задерживается событиями эпоса. И в дальнейшем автор уделяет значительное внимание рассказу о событиях исторических, даже если к главным персонажам они не имеют прямого отношения. Евгений Листницкий, став инвалидом, исчезает из романа в начале третьей книги, а в конце четвертой Прохор Зыков сообщает, что он застрелился. «В седьмой части «Тихого Дона» описываются сражения на юге России во второй половине 1919 года и в начале 20-го, — пишет историк С.Н. Семанов. — Здесь идет речь (порой довольно подробно) о стратегических планах сторон, о ходе крупных операций фронтового масштаба и т.п. <...> Правда, в седьмой части почти нет детальной батальной истории, подробностей, столь характерных для изображения в романе боев в Галиции или во время вешенского восстания. И понятно: все главные герои за этот период времени не показаны в боевых операциях: ни Григорий Мелехов, ни Михаил Кошевой, ни другие» (4, с. 61). Григорий в указанное время воюет в Первой Конной, но осваивать еще и эту, во многом самостоятельную, тему Шолохов не стал.

Эпопейная свобода изображаемого жизненного потока все же в основном не подавляет романное начало. Действие «Тихого Дона» и начинается, и заканчивается у мелеховского куреня, каждый член большой семьи имеет свою историю. Главный герой в «Тихом Доне», в отличие от «Войны и мира», один, претерпевающий и личные невзгоды, и бедствия первой мировой и гражданской войн с их последствиями. Никто из персонажей — представителей лагеря красных — с Григорием не сопоставим. Его характер, нравственный облик, его судьба концентрируют в себе очень многое. Показательно, что об основных подвигах Григория на «германской» рассказывается бегло и суммарно, зато спасение им мужа Аксиньи Степана Астахова, который перед тем «до трех раз» сзади стрелял в своего обидчика, показано в подробной и динамичной сцене. Георгиевские кресты получали многие, а этот поступок Григория характеризует только его. Велика и роль единственной настоящей любви героя. Гибель Аксиньи фактически перечеркивает и его жизнь.

Персонажи второго-третьего планов тоже обрисованы как яркие индивидуальности. Их судьбы в конечном счете предопределяют и перспективу народной судьбы. Центральные персонажи целых глав и их комплексов — Петро Мелехов, Евгений Листницкий, Бунчук, Михаил Кошевой, Иван Алексеевич, Митька Коршунов и др. Событие, значимое для многих, может соотноситься с чем-то запомнившимся одному: «У Красного лога, в восьми верстах от хутора Татарского, где когда-то Григорий с женой пахал, где в первый раз признался он Наталье, что не любит ее, — в этот тусклый зимний день на снегу возле глубоких яров спешивались конные сотни, рассыпались цепи, коноводы отводили под прикрытие лошадей» (кн. 3, ч. 6, гл. XXXII). Где

пахали, там сейчас будут сражаться (на Дону этого не было два столетия). Где герой признался в нелюбви к жене, там скоро его друг убьет его брата. События, казалось бы, несопоставимые, но оставляющие следы в тяжелой духовной биографии человека, каким-то особенным образом в ней связанные. Романное и эпопейное начала переплетены в «Тихом Доне» почти так же тесно, как и в «Войне и мире». Однако здесь это единство имеет не идиллический, а трагический характер.

Исторические факты и вымысел. Автор «Тихого Дона» использованы разнообразные достоверные источники. Документы он приводит не в извлечениях, а полностью. Множество персонажей — реальные люди, действующие под своими именами и фамилиями. Выведены известные исторические фигуры: верховный главнокомандующий Корнилов, начальник его штаба Лукомский, председатель войскового правительства Богаевский, войсковые атаманы Каледин и Краснов и др. Перечисляются фамилии членов войскового правительства, сидящих по обе стороны от Каледина во время переговоров с представителями Военно-революционного комитета в Новочеркасске (сцена этих переговоров вообще изобилует подробностями), хотя как персонажи они практически не играют никакой роли в сюжете романа. Генералитет показан широко в отличие от командования Красной Армии и политического руководства большевиков. Только упоминается о встрече Григория Мелехова с Буденным, статья Л.Д. Троцкого «Восстание в тылу», вызывающая возмущение восставших казаков, дается без имени автора, в 30-е гг. уже одиозного в СССР. Изображение Верхнедонского восстания само является историческим источником, достоверность которого подтверждается вновь найденными документами, Шолохову неизвестными.

Достоверна география «Тихого Дона». Вымышлен лишь хутор Татарский, но и он имеет свой «прототип». Издержка в добывании сведений путем расспросов необразованных казаков — наименование «города Столыпина» в Восточной Пруссии, под которым Григорий спас Степана.

Однако историческое и вымышленное в «Тихом Доне» связаны не так, как в «Войне и мире», где князь Андрей служит адъютантом у Кутузова, видит на аустерлицком поле Наполеона, пытается сотрудничать со Сперанским, пленный Пьер попадает к маршалу Даву, а Николай и Петя Ростовы лицезреют обожаемого ими Александра I. У Шолохова «верхушечная» история гораздо резче отделена от истории народной, вымышленные персонажи почти не встречаются с крупными историческими фигурами (4, с. 26–27). Особа императорской фамилии, посещающая глазную лечебницу доктора Снегирева, где лежит Григорий (в этой московской лечебнице как раз в 1914 г. лежал Миша Шолохов¹), не названа по имени. Только Подтелков и Фомин,

¹ См.: *Шамаро А.* Действие происходит в Москве. Литературная топография. М., 1988. С. 136–143.

которые в социальном плане гораздо ближе вымышленным героям, чем генералы, действуют постоянно вместе с основными персонажами. Командиры сотни и полка, где начинал службу Григорий Мелехов (полк под этим номером участвовал в тех самых боях, которые описываются в романе), — тоже реальные люди, но их непосредственное общение с главным героем уже не показано. Прямая связь с подлинной историей подчеркнута и сокрытием фамилии некоего реального лица. Есаул Калмыков рассказывает Листницкому: «Приезжаем в штаб дивизии. Полковник М., из оперативного отделения, — ты его знаешь...» (кн. 2, ч. 4, гл. XII). Это авторская условность, в устной речи фамилия полковника, конечно, должна была быть названа.

В письме к Е.Г. Левицкой от 4 июля 1928 г. Шолохов признавался, что его «начинает душить история, и соответственно с этим меняется и характер письма» (1, с. 121). Имеется в виду четвертая часть. Чисто исторические главы и разделы составляют в «Тихом Доне» некоторую параллель публицистическим и философским рассуждениям в «Войне и мире», но у Шолохова соответствующие страницы зачастую просто информационны, что, однако, и требовалось автору ввиду слабой осведомленности читателей о предмете донской эпопеи. В «Войне и мире», где исход сражений и войн определяется моральным духом воюющих армий и народов, а не числом солдат, вооружением и позицией войск, немыслима, например, такая справка: «Смело маневрировавшая Кубанско-Терская сводная конная дивизия грозила обходом левого фланга, вследствие чего командование 10-й армии отвело части на фронт Березенково — Латышево — Красный Яр — Каменка — Банное. К этому времени 10-я армия насчитывала в своих рядах 18 000 штыков, 8 000 сабель и 132 орудия; противостоявшая ей Добровольческо-Кубанская армия исчислялась в 7 600 штыков, 10 750 сабель, при 68 орудиях. Кроме того, белые имели отряды танков, а также располагали значительным числом самолетов...» (кн. 4, ч. 7, гл. XX). Отступления Толстого столь же страстны, как и повествовательные главы. У Шолохова интеграция информационного материала и повествования слабее, что и вызывало подозрения в наличии неискusного «соавтора» у создателя сочных картин жизни казачества.

В принципе же роль прямого вымысла в «Тихом Доне» менее значительна, чем кажется на первый взгляд. Многие вымышленные персонажи и события имели прототипы и аналоги в действительности (например, бабушка Харлампия Ермакова была турчанкой). Основная заслуга Шолохова — именно в художественном преобразовании реального материала, в создании запоминающихся образов.

Характеры и психология персонажей. Герои Шолохова — люди простые, но незаурядные, а Григорий не только храбр до отчаяния, честен и совестлив, но и по-настоящему талантлив, и не только «карьера» героя это доказывает (хорунжий из простых казаков во главе дивизии — свидетельство немалых способностей, хотя у красных в

годы гражданской войны подобные случаи были нередки). Подтверждает это и его жизненный крах, поскольку Григорий слишком глубок и сложен для требуемого временем однозначного выбора.

Шолохов, как и его главный герой, не благоволит к интеллигентам. Среди основных сюжетных персонажей интеллигент (в широком смысле) всего один — Евгений Листницкий, и он мыслится отрицательным, хотя верен своим убеждениям, честно и храбро воюет, женится на вдове погибшего товарища. Соблазнение Аксиньи Григорием опозитизировано автором, а когда то же самое делает офицер-помещик, это расценивается как низкий поступок, и Шолохов не без удовольствия описывает, как Григорий избивает кнутом молодого барина. После измены жены Евгений застрелился «от неудовольствия», по словам балагура Прохора Зыкова, и Григорий равнодушно говорит о нем и его умершем от тифа отце (от которого ничего плохого не видел), что «об этих горевать некому» (кн. 4, ч. 8, гл. VII). Самоубийство Евгения непонятно простым людям. Сами они во время войны прощают неверных жен: Петро — блудную Дарью, как только она приехала к нему на фронт, Степан Астахов по возвращении из плена — Аксинью (и потом, когда возобновилась ее связь с Григорием, ведет себя по отношению к ней великодушно). Наталья согласна жить с мужем, даже если он ей неверен, но уже не хочет от него детей, что становится причиной ее смерти. После этого чувство вины мучает Дарью, проговорившуюся о возобновлении связи Григория с Аксиньей.

Персонажи значительно меняются за время показанных событий. Григорий из здорового молодого парня превращается в пожившего, преждевременно поседевшего, с большим сердцем мужчину. Стареют на глазах и умирают Пантелей Прокофьич и Ильинична. Совершенно постаревшего деда Гришаку, в котором нельзя всерьез видеть врага, убивает непримиримый Михаил Кошевой. Дуняшка из девочки становится упрямой девушкой, продолжающей любить Михаила, убившего ее брата, вопреки материнскому запрету, а затем замужней бабой с заботами хозяйки, изрядно охладевающей к Михаилу, особенно когда тот перестал заниматься хозяйством. Все изменения, происходящие с персонажами (самые большие — с тем же Михаилом), художественно мотивированы. Исключение одно — Прохор Зыков, сначала просто парень с «ласковыми телячьими глазами» (кн. 1, ч. 3, гл. II), который от вахмистра сносит удар плетью по лицу (Григорий же грозит убить вахмистра, если тот посмеет так вести себя и с ним), потом верный друг и ординарец Григория, приобретающий некоторые черты комической фигуры, наконец, весельчак и балагур, склонный к многословию, но сохраняющий и серьезное амплуа верного друга.

Как ни жестоки казаки в конкретных обстоятельствах, подчеркивается их человечность, порой скрытая за внешней суровостью и грубостью. В сцене свадьбы Григория и Натальи дед-баклановец рассказывает о том, как он во время русско-турецкой войны взял в плен

вражеского офицера: «Хотел срубить, а после раздумал. Человек ить...» (кн. 1, ч. 1, гл. XXIII). После объявления о войне 1914 г. некий казачий голос говорит о возможных «усмиреньях»: «Будя! Пушай вольных нанимают. Полиция пушай, а нам, кубыть, и совестно» (кн. 1, ч. 3, гл. IV). Петро Мелехов заявляет, что охотников расстреливать подтелковцев «нету и не будет!», а Христоня после перебранки Григория с идущим на виселицу Подтелковым уводит от места массовой казни «взбесившегося» друга со словами: «Господи божа, что делается с людьми!..» (кн. 2, ч. 5, гл. XXX). Во время восстания хуторяне не дают Антипу, сыну Авдеича Бреха, убить Михаила Кошевого, который, как тот считает, его отца «смерти предал»: «В отца жизнь не вдунешь, а человека загубишь...» (кн. 3, ч. 6, гл. XXVII). Григорий ненавидит вдову Петра Дарью за то, что та стреляла в Ивана Алексеевича (которого добил тот же Антип). На фоне массовых жестокостей эти и другие примеры проявлений человечности в грубых и суровых людях свидетельствуют о том хорошем, что заложено в них от природы и что противостоит вражде, разжигаемой людьми, которые считают себя причастными к истории.

Персонажи Шолохова — люди своей среды с присущими ей психологией и видением окружающего. Конь для казака обладает такой же внешней индивидуальностью, как человек, поэтому Зыков в «отступе» узнает привязанного к забору коня: «А ить это кума Андрюшки конь! Стал быть, наши хуторные тут...» (кн. 4, ч. 7, гл. XXVII). Но Пантелей Прокофьич, когда утопил кобылу, «перечислив в уме пропавшие покупки, стоимость кобылы, саней и хомутов, яростно выругался» (кн. 2, ч. 5, гл. XIV), придя в отчаяние лишь от убытков. А для его сына телок, которого ввела в комнату Дуняшка, не более чем ходячее мясо: «— К масленой блины с каймаком будем исты! — весело крикнул Петро, пихая телка ногой» (кн. 2, ч. 5, гл. XIII). Кошевой, уже ведущий «беспощадную войну... с казачьей сытостью, с казачьим вероломством, со всем тем нерушимым и косным укладом жизни, который столетиями покоился под крышами осанистых куреней», — все же человек своей среды. «Испокон веков велось так, что служивый, въезжающий в хутор, должен быть нарядным. И Мишка, еще не освободившийся от казачьих традиций, даже будучи в Красной Армии, собирался свято соблюсти старинный обычай» (кн. 3, ч. 6, гл. LXV). В приверженности старинным обычаям и традициям трудно меняться даже самому решительному стороннику социально-политических преобразований. Показывая это, Шолохов подчеркивает трагический характер происходящей ломки для тех, кому она вовсе не нужна.

Интеллектуальная неразвитость персонажей компенсируется в романе их способностью горячо переживать, глубоко чувствовать. Подробно описано угнетенное состояние Григория после того, как он, новобранец, попав на войну, убил человека. Писатель передает его ощущения, мгновенные впечатления, когда он впервые ранен: «Он

ощутил во рту горячий рассол крови и понял, что падает. — откуда-то сбоку, кружась, стремительно неслась на него одетая жнивьем земля» (кн. 1, ч. 3, гл. XIII). Развернутые внутренние монологи таких героев были бы неуместны, но внезапные порывы иногда красноречивее потока сознания. Очень сурово прощается Григорий с Аксиньей перед уходом на службу, подозревая, что ее дочь — не от него. Но однажды, когда Аксинья была на кухне, «вынул дочь из люльки и, сменяя мокрую пеленку, почувствовал острое шиплющее волнение. Воровато нагнулся, пожал зубами красный оттопыренный палец на ноге». О брошенной им Наталье, пытавшейся покончить с собой, он спрашивает, «с особенным вниманием выковыривая из конской гривы обопревший репей» (кн. 1, ч. 2, гл. XXI). Здесь выражено и смущение, и чувство вины, и опасение за жизнь все-таки не чужого человека, и желание выглядеть при этом более или менее равнодушным.

Глубокие внутренние переживания героев «Тихого Дона» могут иметь и отчетливое внешнее выражение. Приехав с фронта к Аксинье, изменившей ему с Листницким, Григорий, который предвкушал ее радость, когда он «развернет перед ней узорчатую ткань», «поборов подступившее сухое рыдание... разорвал платок на мелкие части, сунул под крыльцо». К обычной человеческой обиде примешивается чувство социальной униженности. «Жалкий подарок! Григорию ли соперничать в подарках с сыном богатейшего в верховьях Дона помещика?» Позволив Аксинье выплакаться, он быстро засыпает. В романе отмечено, что сапоги с него она стаскивает «белыми, отвыкшими от работы руками» (обязанности горничной, кухня, домашние дела — это с точки зрения хлебопашцев не работа). Она не знает, что Григорий скажет и что сделает наутро. «Аксинья раздетая вышла на крыльцо и под холодным пронизывающим ветром, под похоронный вой сиверки простояла на крыльце, обняв мокрый столб, не меняя положения до рассвета» (кн. 1, ч. 3, гл. XXIV). Глубоко несчастная с юных лет женщина, изменившая тому, кого продолжает горячо любить, буквально нечувствительна ко всему, когда не знает, останется ли он с ней.

Даже психологически гораздо менее сложный, чем Григорий, старший его брат показан человеком, способным к неожиданным сильным переживаниям. Выполняя просьбу матери Натальи, вдовы расстрелянного Мирона Григорьевича, тайком откопать и привезти для нормального погребения тело мужа, Петро Мелехов «прислушивался к каждому звуку и клял в душе свою поездку, Лукиничну и даже покойного свата». Он называет «кабаном» откопанного тяжелого покойника. Но во время прощания поначалу крепившегося деда Гришаки с сыном «спазма волчьей хваткой взяла Петра за глотку. Он потихоньку вышел на баз, к причаленному у крыльца коню» (кн. 3, ч. 6, гл. XXIII).

Шолохов передает и подсознание персонажей, не раз рассказывая, что тому или иному из них снилось.

Природа и человек в «Тихом Доне». В романе-эпопее противопоставляются естественная, нормальная жизнь вечной природы и взбалмученная, исполненная неразрешимых противоречий, ненадежная, всегда готовая оборваться жизнь людей. Название произведения — устойчивое фольклорное сочетание, использовавшееся литераторами и до Шолохова. Но у него оно звучит с горькой иронией.

Герои «Тихого Дона» связаны с землей, трудятся на земле и хотят трудиться. Однако в силу сложившихся исторических обстоятельств они оторваны от земли, в буквальном смысле слова потеряли почву под ногами. И уже природа наделяется чертами страшной, конечной человеческой жизни. Трижды — в связи с мнимой гибелью Григория, смертью Петра и его вдовы Дарьи, заразившейся дурной болезнью и утопившейся, — трупный запах назван васильковым (многообразными запахами вообще пронизано все произведение). Лед на Дону, «трупно синяя, вздувался». Но эти штрихи не делают природу неестественной, тем более отвратительной. Вздущившийся лед упоминается в таком описании оттепели: «...сутки шел дождь, с обдонской горы по ерикам, шалая, неслась вода; на обнажившихся от снега мысах зазеленели прошлогодняя травка и мшистые плитняки мела; на Дону заедями пенились окраинцы... Невыразимо сладкий запах излучал оголенный чернозем» (кн. 2, ч. 4, гл. VI). Дарья, готовясь проститься с жизнью, впервые обращает внимание на красоту окружающей природы: «...кубыть глаза открылись! Гляжу на Дон, а по нем зыбь, и от солнца он чисто серебряный, так и переливается весь, аж глазам глядеть на него больно. Повернуть кругом, гляну — господи, красота-то какая! А я ее и не примечала...» Теперь ей бросается в глаза даже крохотный цветок повители, который «источал тяжелый плотский запах нагретой солнцем земли. Дарья смотрела на него с жадностью и изумлением, словно впервые видела этот простенький и невзрачный цветок; понюхала его, широко раздувая вздрагивающие ноздри, потом бережно положила на взрыхленную, высушенную ветрами землю...» (кн. 4, ч. 7, гл. XIII).

Григорий после гибели Аксиньи, похоронив ее «при ярком утреннем свете», «твердо веря, что расстанутся они ненадолго», чувствует на голове и лице солнечные лучи. «Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (кн. 4, ч. 8, гл. XVII). Образ черного солнца не раз встречается в мировой литературе, в том числе в XX в. (в стихах О. Мандельштама, Б. Пастернака). В «Тихом Доне» это особенно емкий и мрачный символ. Для человека, окончательно прощающегося с жизнью, уже и величественная, прекрасная, светлая, сияющая природа одевается в единственный цвет — цвет траура. Григорий не может чувствовать ее красоту, как Дарья, потому что та еще только поняла ее, только начала жить по-настоящему — внутренне богатой жизнью, а у Григория, испытавшего все самое страшное, что

мог испытать подобный ему человек, не осталось никаких внутренних сил для обычных, простых радостей.

Лиризм и комизм. Объективность позиции автора не исключает прямого выражения им своих эмоций, когда они естественны, непосредственны и определены. Гибель кормильца не может не вызывать сочувствия к вдове, кто бы она ни была. «Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от безрадостной тяжелой жизни волосы, кусай в кровь искусанные губы, ломай изуродованные работой руки и бейся на земле у порога пустого куреня! Нет у твоего куреня хозяина, нет у тебя мужа, у детишек твоих — отца, и помни, что никто не приласкает ни тебя, ни твоих сирот, никто не избавит тебя от непосильной работы и нищеты, никто не прижмет к груди твою голову ночью, когда упадешь ты, раздавленная усталю, и никто не скажет тебе, как когда-то говорил он: «Не горюй, Аниська! Проживем!»...» (кн. 2, ч. 5, гл. I).

В третьей и четвертой книгах лиризм усиливается, и не только за счет прямых авторских отступлений. «Удивительно, как коротка и бедна оказалась эта жизнь и как много в ней было тяжелого и горестного, о чем не хотелось вспоминать». Так передается настроение Ильиничны, потерявшей на старости лет старшего сына, мужа, двух невесток и ожидающей с войны «младшенького» — Григория, понимая, что смерть придет к ней раньше, чем он вернется. Лиризм пронизывает все повествование о последних днях Ильиничны, даже в строках, где состояние умирающей передается косвенно, тем, как она относится к дочери: «Чтобы Дуняшка не видела ее слез, Ильинична отвернулась к стене и закрыла лицо платком» (кн. 4, ч. 8, гл. III).

В последних книгах по контрасту с трагическими событиями значительно усиливается и комизм. В первых двух его намного меньше (балагур один — Авдееч Брех с единственным рассказом об Александре III), но он заметен. Таковы, например, сцены, когда казаки на фронте принимают ночной горшок за кастрюлю с ручкой или когда Пантелей Прокофьевич в новой фуражке глядится вместо зеркала в самовар, так как только что осудил жену, примерявшую обнову перед зеркалом. В четвертой книге балагурство и комизм связаны и с Прохором, и с Пантелеем Прокофьевичем, все больше напоминающим деда Щукаря из «Поднятой целины», и с Аникушкой и Христоней, и даже со стариком — случайным попутчиком Аксиньи.

Сочетание комического и драматического, даже трагического — вообще отличительная черта таланта Шолохова. Смешон становится стареющий Пантелей Прокофьевич, но это и грустно тоже. Христоня и Аникушка одновременно погибают, их страшные трупы пугают Дуняшку. Как смертельная опасность обостряет вкус к жизни (Кошевой на «германской» войне «жадный до жизни стал» — кн. 2, ч. 4, гл. XXI), так и веселое в ней, будучи безусловной ценностью само по себе, вместе с тем оттеняет ее мрачные и страшные стороны.

Особенности стиля. Художественный мир «Тихого Дона» конкретен, представим. Слово Шолохова передает зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные, вкусовые ощущения и впечатления: «...резко пахло печеным хлебом, сеном, конским потом... Григорий, еле шевеля языком, облизал спекшиеся губы, почувствовал, как в рот ему льется густая, со знакомым пресным вкусом, холодная жидкость». «Григорий услышал издавна знакомый, согласный, ритмичный перезвук подогнанного казачьего снаряжения...» Очнулся он «в теплой комнате, — не раскрывая глаз, всем телом ощутил приятную свежесть чистого постельного белья, в ноздри ему ударил терпкий запах каких-то лекарств» (кн. 4, ч. 8, гл. XXVII, XXVIII). Подобных описаний в романе-эпопее множество. Автор не избегает и описаний неэстетичных, особенно когда с эпической сдержанностью пишет о тяжелых ранах, о трупах убитых. «Бешняка... присел, скрежеща зубами, сгибаясь в смертном поклоне: немецкий ножевой штык искромсал ему внутренности, распорол мочевой пузырь и туго дрогнул, воткнувшись в позвоночник». На одном из убитых, которых казаки рассматривают «с тем чувством скрытого трепетного страха и звериного любопытства, которое испытывает всякий живой к тайне мертвого», «не было фуражки, не было и верхушки черепа, чисто срезанной осколком снаряда; в порожней черепной коробке, обрамленной мокрыми сосульками волос, светлела розовая вода, — дождь налил» (кн. 2, ч. 4, гл. XXI, III). Ничего подобного в русской классической литературе, в том числе в «Войне и мире», мы не найдем, здесь отразился уже страшный опыт XX столетия, приучивший людей к тому, к чему привыкать нельзя. Но, разумеется, эпическое спокойствие повествователя обманчиво — это форма выражения неприятия войны.

«Изобразительное» в романе-эпопее, как правило, подчинено выразительному, передаче впечатления, настроения, характеристике персонажа и т.д.: во время венчания Григорий «давил в руке восковой стержень свечки... Потом Григорий три раза целовал влажные безвкусные губы жены, в церкви угарно завоняло чадом потушенных свечей...». Мирон Григорьевич на свадьбе «плясал деловито и серьезно, — как все, что он делал» (кн. 1, ч. 1, гл. XXII, XXIII).

Изобразительна и речь персонажей, передаваемая со всеми ее диалектными особенностями. Частично они сохраняются и в авторской речи. Но персонажи, не принадлежащие к донцам, говорят менее сочным и характерным языком. Особенно это касается интеллигентов, вообще образованных людей. Практически все они изъясняются книжно — и друг с другом, и с простыми людьми, словно совершенно не могут хоть немного сориентироваться на понимание собеседника. Например, Копылов, начальник штаба дивизии Мелехова, распекает его за незнание приличий: «...вместо того чтобы пользоваться носовым платком, как это делают все культурные люди, ты сморкаешься при помощи двух пальцев...» — и т.д. (кн. 4, ч. 7, гл. X). Весь этот

разговор, как и многие другие в четвертой (и отчасти третьей) книге, затянут и звучит неестественно.

Наряду с сухим языком информационных «справок» Шолохов иногда использует патетику, достаточно, впрочем, сдержанную:

«Кучка храбрецов с пением «Интернационала» пошла в контратаку. На смерть.

Сто шестнадцать павших последними возле Дона были все коммунисты Интернациональной роты» (кн. 4, ч. 7, гл. II).

Шолохов оказывается в своей настоящей стихии, когда описывает природу, быт, людей родного Дона. «Местный» материал не мешает писателю создавать общечеловечески значимые образы, но придает им своеобразный, неповторимый живой колорит.

► ? Определите, какие свойства содержания и формы «Тихого Дона» позволяют говорить о нем как о новой прозе, прозе XX в.

Охарактеризуйте систему персонажей романа-эпопеи. Почему многие из них не могут быть отнесены ни к положительным, ни к отрицательным? Связано ли это с жанром произведения?

В чем сходство и различия художественных принципов авторов «Войны и мира» и «Тихого Дона»? В их тематике? В нравственной проблематике?

Почему идейные позиции Шолохова менее определены, чем позиции Л.Н. Толстого?

Каково отношение к разным войнам авторов романов-эпопей XIX и XX вв.? Кто из них более последователен в стиле?

Расскажите об эволюции главных героев «Тихого Дона» и их судьбах. Какова роль образов женщин и детей в «Тихом Доне»?

Систематизируйте все сказанное в шолоховском произведении о земле: можно ли говорить о символике земли в романе-эпопее?

Приведите примеры изобразительного мастерства Шолохова.

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Рассказ был напечатан в последнем номере газеты «Правда» за 1956 г. и в первом номере за 1957 г. Как известно, в 1956 г. был официально осужден «культ личности Сталина». Многими это было воспринято как признание высокой ценности человека, в том числе человека простого, что особенно импонировало Шолохову.

Некоторые мотивы перешли в «Судьбу человека» из «Тихого Дона». Герой рассказа Андрей Соколов, как и Григорий Мелехов, преждевременно поседел, часто видит во сне своих дорогих покойников, у него тоже большое сердце. В романе-эпопее Харламбий Ермаков предлагал Григорию, не надеясь, что они выберутся вместе с белой армией из Новороссийска: «Давай за нашу погибель выпьем?» (кн. 4, ч. 7, гл. XXVIII), а в рассказе комендант немецкого концлагеря Мюллер говорит Соколову чуть ли не теми же словами (вероятно, это передача рассказчика): «...выпей за свою погибель». Но важнее не совпадение

частностей, а то, что и в огромном, и в небольшом произведении главный персонаж один, а проблематика общечеловеческая.

Такой рассказ не мог быть напечатан в 1946 г., когда произошла встреча Шолохова с прототипом Андрея Соколова. Время действия — «первая послевоенная весна». Следы времени достаточно заметны и в рассказе 1956 г. По канонам социалистического реализма гуманизм предполагал не столько доброту к людям, сколько действенную ненависть к врагам. Поэтому в «Судьбе человека» не обошлось без предателя и его убийства. Крыжнев, запертый в церкви вместе с другими пленными, зачем-то проговаривается о своем намерении наутро выдать взводного. Разговор этот понадобился для того, чтобы Андрей Соколов подслушал его и, придя на выручку, без колебаний задушил мерзавца, а впоследствии сказал своему слушателю-повествователю: «Да какой же он свой? Он же хуже чужого, предатель».

«Оглядка» на сталинские времена очевидна и во фразе «Ох, браток, нелегкое это дело понять, что ты не по своей воле в плену». Нелегко приходилось и тем советским солдатам, которые попадали в плен, не будучи ранеными или тяжело контуженными, как Андрей Соколов. Герой шолоховского рассказа должен бежать из плена, сначала неудачно, а потом и очень удачно — прихватив немецкого майора с ценными документами. Еще не пришло время писать о тех бесчисленных пленных, которых освобождала Красная Армия, тем более союзники. В «Судьбе человека» есть намек на то, что герой может умереть от полного сердца, но отнюдь не на то, что многие советские военнопленные нашли свой конец в сталинских лагерях. Вполне в духе соцреализма и авторская патетика в концовке: «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек нестигаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его родина». Шолохов ни в чем не противоречит установкам на то, что социалистический реализм — искусство по преимуществу героическое: и в 1956 г. он думает не о достижении нормальной жизни, когда человеку не нужно будет ничего преодолевать и тем более жертвовать всем, что у него есть, а о готовности человека к новым тяготам и испытаниям на прочность.

Давно обещанная большевиками светлая жизнь при социализме все не наступала. Грандиозная война как бы извиняла неудачливых преобразователей мира, оттого и оттеснила прежде столь волновавшие Шолохова темы: Андрей Соколов о своем участии в гражданской войне, о том, что в голодном двадцать втором году «подался на Кубань, ишачить на кулаков, потому и уцелел» в отличие от родителей и сестренки (он и тогда потерял всю семью), говорит вскользь, сосредоточиваясь по контрасту на жизни с женой и детьми до Отечественной войны и в основном на самой этой войне, страшные воспоминания о которой были еще слишком свежи. Победа, достигну-

тая благодаря таким, как Соколов, в сознании Шолохова оправдывала социализм.

Тем не менее писатель нашел свой аспект в военной теме. Он впервые показал на примере судьбы одного человека действительную цену этой войны, а вместе с тем цену самого человека, точнее, бесценность его человечности. Андрей Соколов не убил в бою ни одного немца в противоположность традиционным соцреалистическим героям. Хотя и «не по своей воле», он работал в плену на фашистов. Избрать героя с такой биографией уже значило проявить художественную и гражданскую смелость. А героизм его вдобавок проявляется едва ли не ярче всего в том, как он пьет водку без закуски на пиру немецких офицеров. Это было неслыханно ново для 1956 г. «Судьба человека» — важнейшая веха на пути трансформации представлений о герое советской литературы, концепции личности.

Политико-идеологический аспект все-таки приглушен. Соколов не член партии, о коммунистах говорится только как о сразу расстреливаемых немцами наряду с евреями. Слово «советский» соответственно национально-патриотическим настроениям военных лет вытесняется словом «русский». В плену «били за то, что ты — русский...» «Чтобы я, русский солдат, да стал пить за победу немецкого оружия?!» — возмущенно думает Соколов после предложения коменданта Мюллера. «Вот что, Соколов, ты — настоящий русский солдат. Ты храбрый солдат», — одобряет Мюллер его столь нестандартно проявленное мужество, поправив «у себя на груди два железных креста» (эта деталь возникает только здесь, подчеркивая универсальность такого личного достоинства, как храбрость). «А сейчас пока шагаем с ним по русской земле», — говорит Соколов повествователю о Ванюшке. И даже в той самой патетической фразе в концовке герой рассказа — «этот русский человек». Шолохов отказался от привычного ему этнографизма, избрав героя не из казаков, а из числа их соседей. Воронежца Соколов представляет как бы всю исконную Россию.

Шолохов показывает человека, величественного в своей простоте, в трагических обстоятельствах. Эти обстоятельства исключительны даже для сюжета о войне. Соколов прошел фронт и плен, выдержал тягчайшие испытания, бывал в практически безнадежных ситуациях и остался жив, а его жена и дочери погибли в собственном доме. Последнего родного Андрею человека, сына Анатолия, недавнего мальчишку, ставшего артиллерийским капитаном с шестью орденами, немецкий снайпер убил «аккурат девятого мая, в день Победы». Сорокапятилетний вдовец, все же не старик (хотя в мечтах о будущей семье Анатолия представлявший себя по-стариковски), после войны, когда вокруг больше двадцати миллионов невест всех возрастов, а женихов нет, не женился вновь (это психологически мотивировано: «И не было для меня красивей и желанней ее, не было на свете и не будет!» — вспоминает он погибшую жену), а подобрал первого по-

павшегося мальчишку-беспризорника, каких тоже было сколько угодно, и выдал себя за его родного отца. Но нет ничего подобного тому, что было в раннем шолоховском рассказе «Смертный враг», где убиваемый кулаками активист Ефим вспоминает слова товарища: «Помни, Ефим, убьют тебя — двадцать новых Ефимов будет!.. Как в сказке про богатырей...» Этого чисто советского «сказочного» утешения нет в «Тихом Доне», не будет в «Поднятой целине». Нет его и в «Судьбе человека». Погибшую семью мальчик Ваня не заменил, «покойники дорогие» почти каждую ночь заставляют плакать во сне редкостно сильного телом и духом человека, который не плачет наяву ни во время похорон сына-капитана, «последней своей радости и надежды», ни когда рассказывает встречному, принятому за своего брата шофера, историю выпавших ему страданий и потерь. И вот парадокс настоящего искусства: исключительная биография одного шофера становится *судьбой человека*, человека вообще, как бы воплотившего в себе страдания человечества. Буквально ничего не говорящее, «пустое», банальное заглавие рассказа звучит огромным обобщением. Это символ и великого горя, и величайшей человечности.

Андрей Соколов — народный гуманист, абсолютно самоотверженный и начисто лишенный чего-либо похожего на любование собой. Его неизменный альтруизм, постоянная дума о других заострены в рассказе, как того требовал дух времени, когда «Судьба человека» пришла к читателю. В свете того времени и надлежит воспринимать соколовские «самоумаления». Жена Андрею досталась — «не мне чета», так как «с детства узнала, почем фунт лиха стоит», словно он не узнал. Невероятно гордится Андрей успехами «старшенького» Анатолия, сначала в школе, потом на фронте. Прощаясь с Ириной перед уходом на войну, он думает, что это его она «заживо хоронит», однако сердце у него «на части разрывается» «от жалости к ней», а не к себе. В бою он не раздумывая гонит под артобстрелом грузовик со снарядами в самое пекло: «Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду?» Захваченный в плен, запертый с другими в церкви, спасает от смерти незнакомого взводного, но восхищается врачом, помогающим раненым и контуженым: «Вот что значит настоящий доктор! Он и в плену и в потемках свое великое дело делал». Когда в лагере после крамольных слов Соколову грозит расстрел, ему «что-то жаль стало Иринку и детишек», но тут, перед кульминационным героическим эпизодом, Шолохов художественно убедительно смещает акцент: «...а потом жаль эта ушла и стал я собираться с духом, чтобы глянуть в дырку пистолета бесстрашно, как и подобает солдату, чтобы враги не увидели в последнюю минуту, что мне с жизнью расставаться все-таки трудно...»

Кончилось, однако, не расстрелом, а буханкой хлеба и кусочком сала. Уходя от коменданта, Андрей думает: «Засветит он мне сейчас промеж лопаток, и не донесу ребятам этих харчей». Даже без «я». По-

лучил ли Соколов награду, обещанную за немецкого майора, остается неизвестным. В эпизоде «признания» Ване в том, что Соколов — его отец, мальчик не отрывается от него. «Прижался своей щекой к моей небритой щеке, как прилип». Никогда рассказчик не говорил, хорошо ли он выбрит, но тут ребенку колко, а он и не замечает, Соколов же по воле писателя заметить должен. Наконец, когда речь заходит о сердечных приступах: «Боюсь, что когда-нибудь во сне помру и напугаю своего сынишку». В таком приравнивании несопоставимого уже нет художественной меры. Но в предельно эмоциональном контексте приемлемо и оно.

Кроме Андрея Соколова в его рассказе есть эпизодические положительные герои: Анатолий и другие офицеры, врач, воронежский сосед столяр Иван Тимофеевич, товарищи Андрея, дающие ему приют, простые русские женщины (Ирина, хозяйка, со слезами принимающая усыновленного ее жильцом Ванюшку). Но есть и автоинспектор, который, не разобравшись, лишил Соколова шоферской книжки, как тот «ни просил его смиростивиться». Заметим, что никаких прямо осуждающих слов Андрей о нем не говорит, хотя жизнь несчастному человеку он осложнил немало. Послевоенная действительность вообще предстает как не располагающая к радости.

Самый пространный из написанных Шолоховым монологов в основном естествен, убедителен, даже когда в нем передаются высказывания других лиц. Только ночной диалог предателя Крыжнева со взводным может показаться несколько искусственным. Затянута рассуждение Соколова о тех хлипких солдатах, которые в письмах «сопли по бумаге размазывали», и о величии подвига «женщин и детишек» в тылу, но этот недостаток компенсируется характерным для народного сознания противоречием: прославив женщин, Андрей тут же риторически призывает слабых духом солдат уподобиться бабам, надев юбку.

В рассказе господствует стихия просторечия. Чувствуется, что Соколов — бывший крестьянин («Так всю ночь и прослонялись мы в этой церкви, как овцы в темном катухе»), потом слесарь («сердце будто кто-то плоскогубцами сжал» — не какими-нибудь клещами!) и шофер, потянувшийся к технике не когда-нибудь, а в начале индустриализации страны («В двадцать девятом году завлекли меня машины»). Шоферские профессионализмы: «свой брат-шофер загорает», «всю войну за баранкой?»; пьяным домой «последний перегон шел на первой скорости, то есть на четвереньках»; «сердце у меня раскачалось, поршня надо менять...» Вместе с тем рассказчик — солдат: «...уже мины рвутся по их порядкам», «...пехота пошла, не густо, так, не больше одной битой роты», «Но и тут получилась у меня полная осечка»; подполковник, приехавший сообщить Соколову о гибели его сына, «встал, как перед старшим по званию». Бежав из плена, Андрей сразу заметил у русского солдата не виданные им раньше защитные погоны.

Очень немногочисленны отклонения от речевых норм: «Боюсь, что ляжу и больше не встану, помру», «Сымай гимнастерку...» (речь врача Соколов передает по-своему), «...меня озноб колотит от такой подлючности». Причем «в сильных и ярких периодах рассказа нет ни профессионализмов, ни диалектизмов, ни арготизмов ... ни грамматических отклонений от литературной нормы» (2, с. 279), и все-таки впечатление живого разговорного языка явно преобладает.

Соколов в своем рассказе по-народному обстоятелен и конкретен в деталях. Он называет год своего рождения, количество соток выделенного ему участка неподалеку от авиазавода, сообщает, что в бою под Лозовеньками, где он попал в плен «в мае сорок второго года», «оказалась одна наша двадцатидвухмиллиметровая гаубичная батарея почти без снарядов», отмечает то или иное число пленных, местонахождение лагерей, не забывая называть сравнительно небольшой город городом — вдруг собеседник не знает («В начале сентября из лагеря под городом Кюстрином перебросили нас, сто сорок два человека советских военнопленных, в лагерь Б-14, неподалеку от Дрездена»), по артиллерийским выстрелам определяет, близко ли наступающая Красная Армия («Бои шли восточнее Полоцка уже километрах в восемнадцати»), и т.д. Речь героя — и самохарактеристика, и характеристика времени. Он не преминет сказать о найденном мальчике: «Помыл ему руки с мылом, посадил за стол». Мыло тогда было дефицитом, ценностью, но сам Соколов в своей походной жизни, видно, и без мыла руки мыл нечасто, отсюда потребность отметить особый случай.

Рассказ героя начисто лишен внешних эффектов. Обо всех своих бедах — о том, что попал в плен, о том, что бежал, но его поймали, о том, что погибла семья, о том, что убили Анатолия, и т.д. — он сообщает сразу, заранее и только потом описывает, как именно все это было. Дважды Соколов останавливается: первый раз — заново переживая прощание с Ириной, второй — когда сказал про гибель жены и дочерей, предстоит сказать о надеждах на Анатолия и о его гибели. Собеседники курят. С перекура рассказ и начинается: «Одному-то и курить и помирать тошно». Даже в этих словах — весь Соколов и вся судьба этого одинокого и неотрывного от людей человека.

Экспозиция мотивирует рассказ Соколова, предварительно знакомит читателя с ним и содержит противопоставление неудобств, которые испытывает в связи с весенним половодьем повествователь, да и сам Соколов, которому трудно передвигаться пешком с мальчиком («Беда мне с этим пассажиром!»), и тех воистину страшных бед, о которых сейчас будет рассказано. Описание весенней природы, живущей по закону вечного цикла, также контрастирует с историей жизни человека, который внутренне почти сгорел от горя, которому не до «обновления» — только бы держаться.

«Судьба человека» являет собой одно из самых трагичных произведений литературы без обычной в таких случаях гибели главного ге-

роя. Одновременно это образец непатетической, скромной и все же высокой героики. Не лишен рассказ и сентиментальности, если понимать под ней не примитивную душещипательность, а душевную теплоту и сочувствие другому, как самому близкому человеку.

► ? Определите, можно ли ввиду исключительности событий, о которых рассказано в «Судьбе человека», считать нетипичным содержание произведения.

Почему Андрей Соколов рассказывает случайно встреченному человеку свою историю? Какая ошибка Соколова побудила его увидеть в собеседнике чем-то близкого ему человека?

Какую роль играют в рассказе описания природы?

Есть ли в тексте признаки, позволяющие отнести рассказ не к первому послевоенному времени, а именно к тому периоду, когда он был опубликован?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Как биография М.А. Шолохова и время, в которое он жил, влияли на его творчество?
- ♦ В чем состоит главный вклад Шолохова в литературу XX в.?
- ♦ Каково своеобразие сюжета и композиции романа-эпопеи М.А. Шолохова «Тихий Дон»?
- ♦ Охарактеризуйте исторические персонажи и их роль в «Тихом Доне».
- ♦ В чем своеобразие комического в «Тихом Доне»?
- ♦ Что сближает рассказ «Судьба человека» с романом-эпопеей «Тихий Дон»?
- ♦ Едины ли принципы изображения войны в «Тихом Доне» и «Судьбе человека» М.А. Шолохова?
- ♦ Проанализируйте организацию повествования и стиль рассказа М.А. Шолохова «Судьба человека».

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Колодный Л.Е. Кто написал «Тихий Дон». Хроника одного поиска. М., 1995.
- 2. Ларин Б.А. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (Опыт анализа формы)//Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 262–282.
- 3. Осипов В.О. Тайная жизнь Михаила Шолохова... Документальная хроника без легенд. М., 1995.
- 4. Семанов С.Н. «Тихий Дон» — литература и история. 2-е изд., испр. и доп. М., 1982.
- 5. Хабин В.Н. М.А. Шолохов//Очерки истории русской литературы XX века. М., 1995. Вып. I. С. 34–88.
- 6. Якименко Л.Г. Творчество М.А. Шолохова. 3-е изд., доп. М., 1977.

А. Т. ТВАРДОВСКИЙ

(1910—1971)

Творческий путь поэта

Основные вехи. Первые стихи Александра Трифоновича Твардовского были напечатаны в смоленских газетах в 1925—1926 гг., однако известность пришла к нему позже, в середине 30-х, когда была написана и опубликована «Страна Муравия» (1934—1936) — поэма о судьбе крестьянина-единоличника, о его непростом и нелегком пути в колхоз. В ней ярко проявился его самообытный талант.

В своих произведениях 30—60-х гг. поэт воплотил сложные, переломные события времени, сдвиги и перемены в жизни страны и народа, глубину всенародно-исторического бедствия и подвига в одной из самых жестоких войн, которые переживало человечество, по праву заняв одно из ведущих мест в литературе XX столетия.

Александр Трифонович Твардовский родился 21 июня 1910 г. на «хуторе пустоши Столпово», относящемся к деревне Загорье Смоленской губернии, в большой многодетной семье крестьянина-кузнеца. Заметим, что позже, в 30-е гг., семью Твардовских постигла трагическая судьба: во время коллективизации они были «раскулачены» и сосланы на Север.

С самого раннего возраста будущий поэт впитал любовь и уважение к земле, к нелегкому труду на ней и к кузнечному делу, мастером которого был его отец Трифон Гордеевич — человек весьма своеобразного, крутого и жесткого характера и вместе с тем грамотный, начитанный, знавший на память немало стихов. Чуткой, впечатлительной душой обладала мать поэта Мария Митрофановна.

Как позже вспоминал поэт в «Автобиографии», долгие зимние вечера нередко посвящались в их семье чтению вслух книг Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Некрасова, А.К. Толстого и Никитина... Именно тогда в душе мальчика и возникла подспудная, неодолимая тяга к поэзии, в основе которой была сама близкая к природе деревенская жизнь, а также черты, унаследованные у родителей.

Учился Твардовский в сельской школе в Ляхове, недалеко от Загорья. Уже тогда у него обнаружили острый интерес к происходящему в жизни и страстное желание поделиться своими впечатлениями, рассказать о них другим людям. С 1924 г. он начал посылать небольшие

заметки в редакции смоленских газет. «Писал о неисправных мостах, о комсомольских субботниках, о злоупотреблениях местных властей и т.п. Изредка заметки печатались». Это были первые, еще ученические опыты будущего писателя.

В 1928 г., после конфликта, а затем и разрыва с отцом, Твардовский расстался с Загорьем и переехал в Смоленск, где долго не мог устроиться на работу и перебивался грошовым литературным заработком. Позже, в 1932 г., он поступил в Смоленский педагогический институт и, одновременно с учебой, ездил в качестве корреспондента в колхозы, писал в местные газеты статьи и заметки о переменах в сельской жизни. В это время, кроме прозаической повести «Дневник председателя колхоза», он пишет поэмы «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1933), в которых преобладает разговорный, прозаизированный стих, названный самим поэтом впоследствии «ездой со спущенными вожжами». Они не стали поэтической удачей, но сыграли свою роль в становлении и быстром самоопределении его таланта.

В 1936 г. Твардовский приехал в Москву, поступил на филологический факультет Московского института истории, философии и литературы (ИФЛИ) и в 1939 г. окончил его с отличием. В том же году он был призван в армию и зимой 1939/40 г. в качестве корреспондента военной газеты участвовал в войне с Финляндией.

С первых и до последних дней Великой Отечественной войны Твардовский был ее активным участником — специальным корреспондентом фронтовой печати. Вместе с действующей армией, начав войну на Юго-Западном фронте, он прошел по ее дорогам от Москвы до Кенигсберга.

После войны, помимо основной литературной работы, собственное поэтическое творчество, он в течение ряда лет был главным редактором журнала «Новый мир», последовательно отстаивая на этом посту принципы истинно художественного реалистического искусства. Возглавляя этот журнал, он содействовал вхождению в литературу целого ряда талантливых писателей-прозаиков и поэтов: Ф. Абрамова и Г. Бакланова, А. Солженицына и Ю. Трифонова, А. Жигулина и А. Прасолова и др.

Становление и формирование Твардовского-поэта относится к середине 20-х гг. В период работы сельским корреспондентом смоленских газет, где уже с 1924 г. публиковались его заметки о деревенской жизни, он печатает там и свои юношеские, непритязательные и еще несовершенные стихи. В «Автобиографии» поэта читаем: «В газете «Смоленская деревня» летом 1925 года появилось мое первое напечатанное стихотворение «Новая изба». Начиналось оно так:

Пахнет свежей сосновой смолою,
Желтоватые стены блестят.
Хорошо заживем мы с весной
Здесь на новый, советский лад...»

С появлением «Страны Муравии» (1934—1936), свидетельствовавшим о вступлении ее автора в пору поэтической зрелости, имя Твардовского становится широко известным, а сам поэт все более уверенно заявляет о себе. Тогда же он пишет циклы стихов «Сельская хроника» и «Про деда Данилу», стихотворения «Матери», «Ивушка», ряд других заметных произведений. Именно вокруг «Страны Муравии» группируется складывающийся и противоречивый художественный мир Твардовского с конца 20-х гг. и до начала войны.

Сегодня мы иначе воспринимаем творчество поэта той поры. Следует признать справедливым замечание одного из исследователей о произведениях поэта начала 30-х гг. (с известными оговорками оно могло бы быть распространено и на все это десятилетие): «Острые противоречия периода коллективизации в поэмах, по сути, не затронуты, проблемы деревни тех лет лишь названы, и решаются они поверхностно-оптимистически». Однако, думается, к «Стране Муравии» с ее своеобразным условным замыслом и построением, фольклорным колоритом это вряд ли можно отнести безоговорочно, равно как и к лучшим стихам предвоенного десятилетия.

В годы войны Твардовский делал все, что требовалось для фронта, часто выступал в армейской и фронтовой печати: «писал очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки...», но главный его труд военных лет — создание лиро-эпической поэмы «Василий Теркин» (1941—1945).

Эта, как называл ее сам поэт, «Книга про бойца» воссоздает достоверную картину фронтовой действительности, раскрывает мысли, чувства, переживания человека на войне. Параллельно Твардовский пишет цикл стихов «Фронтовая хроника» (1941—1945), работает над книгой очерков «Родина и чужбина» (1942—1946).

Тогда же им были написаны такие шедевры лирики, как «Две строчки» (1943), «Война — жесточе нету слова...» (1944), «В поле, ручьями изрытом...» (1945), которые были впервые опубликованы уже после войны, в январской книжке журнала «Знамя» за 1946 г.

Еще в первый год войны была начата и вскоре после ее окончания завершена лирическая поэма «Дом у дороги» (1942—1946). «Тема ее, — как отмечал поэт, — война, но с иной стороны, чем в «Теркине», — со стороны дома, семьи, жены и детей солдата, переживших войну. Эпиграфом этой книги могли бы быть строки, взятые из нее же:

Давайте, люди, никогда
Об этом не забудем».

В 50-е гг. Твардовским была создана поэма «За далью — даль» (1950—1960) — своеобразная лирическая эпопея о современности и истории, о переломном времени в жизни миллионов людей. Это развернутый лирический монолог современника, поэтическое повествование о

непростых судьбах родины и народа, об их сложном историческом пути, о внутренних процессах и переменах в духовном мире человека XX столетия.

Параллельно с «За далью — даль» поэт работает над сатирической поэмой-сказкой «Теркин на том свете» (1954—1963), изображающей «косность, бюрократизм, формализм» нашей жизни. По словам автора, «поэма «Теркин на том свете» не является продолжением «Василия Теркина», а лишь обращается к образу героя «Книги про бойца» для решения особых задач сатирико-публицистического жанра».

В последние годы жизни Твардовский пишет лирическую поэму-цикл «По праву памяти» (1966—1969) — произведение трагедийного звучания. Это социальное и лирико-философское раздумье о непростых путях истории, о судьбах отдельной личности, о драматической судьбе своей семьи, отца, матери, братьев. Будучи глубоко личностной, исповедальной, «По праву памяти» вместе с тем выражает народную точку зрения на сложные, трагические явления прошлого.

Наряду с крупными лиро-эпическими произведениями в 40—60-е гг. Твардовский пишет стихи, в которых пронзительно отозвалась «жестокая память» войны («Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война», «Сыну погибшего воина» и др.), а также ряд лирических стихотворений, составивших книгу «Из лирики этих лет» (1967). Это сосредоточенные, искренние и самобытные раздумья о природе, человеке, родине, истории, времени, жизни и смерти, поэтическом слове.

В лирике Твардовского 60-х гг. с особой полнотой и силой раскрылись существенные качества его реалистического стиля: демократизм, внутренняя емкость поэтического слова и образа, ритма и интонации, всех стиховых средств при внешней простоте и незамысловатости. Сам поэт видел важные достоинства этого стиля в первую очередь в том, что он дает «во всей властной внушительности достоверные картины живой жизни». Вместе с тем его поздним стихам свойственны психологическая углубленность и философская насыщенность.

Твардовскому принадлежит ряд основательных, содержащих выношенные и самостоятельные суждения о литературе статей и выступлений о поэтах и поэзии («Слово о Пушкине», «О Бунине», «Поэзия Михаила Исаковского», «О поэзии Маршака»), отзывы и рецензии об А. Блоке, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштаме и других, вошедшие в книгу «Статьи и заметки о литературе», выдержавшую несколько изданий.

Продолжая традиции отечественной классики — Пушкина и Некрасова, Тютчева и Бунина, разнообразные традиции народно-поэтического творчества, не обходя и опыт видных поэтов XX в., Твардовский продемонстрировал возможности реализма в поэзии нашего времени. Его воздействие на современное ему и последующее поэтическое развитие несомненно и плодотворно.

Анализ поэмы «ВАСИЛИЙ ТЕРКИН» (1941–1945)

В годы Великой Отечественной войны было написано немало лирических и лиро-эпических поэм, среди которых можно выделить ряд значительных. В их числе «Зоя» М. Алигер и «Сын» П. Антокольского, «Февральский дневник» и «Ленинградская поэма» О. Берггольц, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Россия» А. Прокофьева, «Невидимка» Б. Ручьева и др. Наиболее значительным, выдающимся поэтическим произведением военных лет по праву стала «Книга про бойца» А. Твардовского «Василий Теркин».

Эту книгу можно без преувеличения назвать поэтической энциклопедией Отечественной войны, художественным памятником той великой и трагической эпохи. Среди других поэм она выделяется особой полнотой, всесторонностью охвата, былинной масштабностью и вместе с тем глубиной реалистического изображения народно-освободительной борьбы, бедствий и страданий, подвигов и окопного быта, достоверным изображением сложной внутренней жизни, помыслов и раздумий, чувств и переживаний «русского труженика-солдата».

История создания поэмы. Герой поэмы Твардовского — Василий Теркин — олицетворяет собой весь народ. В нем нашли художественное воплощение русский национальный характер, его существенные черты и качества. Но результат этот был достигнут далеко не сразу.

Замысел поэмы и истоки образа ее главного героя относятся еще к довоенному времени, к периоду финской кампании 1940 г., когда на страницах газеты «На страже Родины» появилась условная, лубочная фигура веселого, удачливого бойца — Васи Теркина, созданная коллективными усилиями. Твардовский написал стихотворное вступление к этому коллективному «Теркину», в котором герой представал условной, гиперболической фигурой («Человек он сам собой / Необыкновенный... / Богатырь, сажень в плечах... / И врагов на штык берет, / Как снопы на вилы»).

По окончании войны с Финляндией Твардовский по-новому осмысливает образ Теркина, ощущая, что герой должен измениться, сойти со столбцов «уголков юмора» и «прямых наводок». Летом и осенью 1940 г. поэт все больше проникается охватившими его планами. «Теркин», по тогдашнему моему замыслу, — пишет он, — должен был совместить доступность, непритязательность формы — прямую предназначенность фельетонного «Теркина» — с серьезностью и, может быть, даже лиризмом содержания.

Весной 1941 г. поэт напряженно работает над главами будущей поэмы, но начало войны отодвигает эти планы. «Возрождение замысла и возобновление работы над «Теркиным», — писал А.Л. Гришунин, — относится к середине 1942 г. ...» — с этого времени начинается

новый этап работы над произведением. «Изменился весь характер поэмы, все ее содержание, ее философия, ее герой, ее форма — композиция, жанр, сюжет. Изменился характер поэтического повествования о войне — родина и народ, народ на войне стали главными темами».

Первая публикация «Василия Теркина» состоялась в газете Западного фронта «Красноармейская правда», где 4 сентября 1942 г. были напечатаны вступительная главка «От автора» и глава «На привале». С тех пор и до конца войны главы поэмы публиковались в этой газете, в журналах «Красноармеец» и «Знамя», а также в других печатных органах. Кроме того, начиная с 1942 г. поэма несколько раз выходила отдельными изданиями. О значении этого нового этапа своей творческой деятельности поэт писал: «С того времени как в печати появились главы первой части «Теркина», он стал моей основной и главной работой на фронте».

Образ главного героя. Итак, в результате долгой и напряженной работы по вынашиванию, реализации и воплощению замысла герой произведения перестал быть условной и тем более лубочной фигурой «необыкновенного», «богатыря», стал проще, конкретнее и вместе с тем — обобщеннее, типичнее, олицетворяя собой весь сражающийся народ. Знакомя с ним читателей своей поэмы уже в первой главе «На привале», Твардовский пишет:

Теркин — кто же он такой?

Скажем откровенно:

Просто парень сам собой

Он обыкновенный.

Впрочем, парень хоть куда.

Парень в этом роде

В каждой роте есть всегда,

Да и в каждом взводе.

И, подчеркнув эту, в отличие от фельетонного персонажа, обычность своего, по сути, нового Теркина, его неотделимость от массы бойцов, поэт в самой, казалось бы, непритязательной внешности выявляет его незаурядность: «Красотою наделен / Не был он отменной. / Не высок, не то чтоб мал, / Но герой-героем».

На протяжении всей поэмы в образе Василия Теркина последовательно и многогранно раскрывается живой и убедительный народный характер русского человека. В герое Твардовского живет естественная, как дыхание, любовь к родине, верность своему гражданскому и воинскому долгу. Образ Теркина несет в себе большое художественное обобщение, он глубоко типичен и вбирает то, что характерно для многих людей.

Однако в нем эти присущие многим людям черты и свойства воплотились ярче, острее, самобытнее. Народная мудрость и оптимизм, стойкость, выносливость, терпение и самоотверженность, житейская смекалка, умение и мастерovitость русского человека-тру-

женика и воина, наконец, неиссякаемый юмор, за которым всегда проступает нечто более глубокое и серьезное, — все это сплавляется в живой и целостный человеческий характер. В его изображении естественно сочетаются классические и фольклорные, народно-поэтические традиции:

То серьезный, то потешный,
Нипочем, что дождь, что снег, —
В бой, вперед, в огонь кромешный
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек.

В «Теркине» война изображена, как она есть — в буднях и героике, переплетении обыденного, подчас даже комического с возвышенным и трагедийным. Во вступительной главке «От автора» поэт не без улыбки, но и достаточно серьезно замечает: «На войне одной минутки / Не прожить без прибаутки, / Шутки самой немудрой». И действительно, начиная с первой и до завершающей главы стихия юмора пронизывает поэму:

— Дельный, что и говорить,
Был старик тот самый,
Что придумал суп варить
На колесах прямо.

(«На привале»)

Эй, славяне, что с Кубани,
С Дона, с Волги, с Иртыша,
Занимай высоты в бане,
Закрепляйся не спеша!

(«В бане»)

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что книга Твардовского сильна прежде всего своей глубочайшей правдой о войне как суровом и трагическом — на пределе возможностей — испытании жизненных сил народа, страны, каждого человека. Она отмечена полнотой и всесторонностью реалистического изображения военной страды: величайших бедствий, страданий и подвигов народных.

Об этом свидетельствуют не только программные слова о «правде сушей. / Правде, прямо в душу бьющей, / Да была б она погуше, / Как бы ни была горька», — из вступительной главки, но и буквально каждая страница книги, горестное и трагическое содержание многих ее глав («Переправа», «Бой в болоте», «Смерть и воин», «Про солдата — сироту»), и, конечно же, проходящие рефреном, ставшие крылатыми ее строки: «Бой идет святой и правый. / Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле».

Жестокая и горькая правда этих слов (в финалах других глав они еще больше усиливают свое звучание: «Страшный бой идет, крова-

вый...») со всей остротой сопереживания раскрывается в строфах о том, как война беспощадно поглощает людские жизни, — в главе «Переправа»:

И столбом поставил воду
Вдруг снаряд. Понтоны — в ряд.
Густо было там народу —
Наших стриженных ребят...
И увиделось впервые,
Не забудется оно:
Люди теплые, живые
Шли на дно, на дно, на дно...

Или — другой пример — столь же беспощадная правда об изнурительных боях за «населенный пункт Борки» — небольшую лесную деревеньку, от которой и осталось-то всего «обгорелых три трубы»...

Речь идет о том болоте,
Где война стелила путь,
Где вода была пехоте
По колено, грязь — по грудь.
Где в трясине, в ржавой каше,
Безответно — в счет, не в счет —
Шли, ползли, лежали наши
Днем и ночью напролет...
И в глуши, в бою безвестном
В сосняке, в кустах сырых
Смертью праведной и честной
Пали многие из них.

(«Бой в болоте»)

В связи с упомянутой выше главой «Смерть и воин» следует обратить внимание на сочетание в поэме реализма и условности, на то, что глубоко реалистический характер произведения не мешает использованию в нем условных, фантастических, символических образов и мотивов. Кстати, эта глава, как отмечал сам автор, связывает поэму военных лет с опубликованным много лет спустя «Теркиным на том свете», где условность и фантастика играют важную роль в сатирическом изображении современности.

Автор, герой и народ в поэме. Являясь обобщенным и глубоко индивидуализированным художественным воплощением русского национального характера, Теркин неотделим от воюющего народа — солдатской массы и ряда эпизодических персонажей (дед-солдат времен первой мировой войны и бабка, танкисты в бою и на марше, девчонка-медсестра в госпитале, солдатская мать, возвращающаяся из вражеского плена, и др.), он неотделим и от матери-родины. И вся «Книга про бойца» — это поэтическое утверждение народного единства, жизнестойкости, оптимизма, веры в торжество правого дела, воплощенное прежде всего в образе главного героя.

Наряду с вопросом о соотношении в поэме образов Теркина и народа очень важна в ее осмыслении проблема «автор и герой», неотделимая от постижения взаимосвязи в тексте лирического и эпического начал. Дело в том, что эпическая, сюжетно-повествовательная основа поэмы не заглушает лирического компонента, играющего в ней существенную роль. И не случайно столь важное место в ее общей структуре занимает образ автора-повествователя или, точнее, лирического героя, особенно осязаемый в главах «О себе», «О войне», «О любви», четырех главках «От автора». Так, в главе «О себе» поэт прямо заявляет, обращаясь к читателю:

И скажу тебе, не скрою, —
В этой книге, там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.

Я за все крутом в ответе,
И заметь, коль не заметил.
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

И речь здесь идет не только, так сказать, о «взаимозаменяемости» поэта и героя в их высказываниях. В основе этой речевой общности лежат и более существенные родовые признаки. В поэме Твардовского несомненно сложное взаимодействие и вместе с тем принципиальное единство лирики и эпоса, опирающееся на тесные взаимоотношения и взаимосвязь личности и общества в годину суровых испытаний.

Сюжетно-композиционные и жанровые особенности поэмы. Что касается жанровых и сюжетно-композиционных особенностей поэмы, то, приступая к работе над ней, поэт не слишком беспокоился на этот счет, о чем свидетельствуют его собственные слова:

«Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся».

Но это не значило, что в процессе работы поэт вовсе не был озабочен вопросами жанра и композиции своего произведения. Скорее — наоборот, и подтверждением тому служат многие пояснения, которые автор делает в статье «Как был написан “Василий Теркин”»:

«И первое, что я принял за принцип композиции и стиля, — это стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы — каждого периода и даже строфы. Я должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашел бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое,

округленное. Кроме того, этот читатель мог и не дожидаться моей следующей главы: он был там, где и герой, — на войне. Этой примерной завершенностью каждой главы я и был более всего озабочен».

Вместе с тем своеобразие сюжетно-композиционного построения книги определяется самой военной действительностью. «На войне сюжета нету», — заметил автор в одной из глав. И в поэме как целом, действительно нет таких традиционных компонентов, как завязка, кульминация, развязка.

Но внутри глав с повествовательной основой, как правило, есть свой сюжет, между этими главами возникают отдельные сюжетные связи, скрепы. Наконец, общее развитие, движение событий, раскрытие характера героя, при всей самостоятельности отдельных глав, четко определяются самим ходом войны, сменой ее этапов: от горьких месяцев отступления и тяжелейших оборонительных боев — к праздничным дням выстраданной и завоеванной победы.

Это, кстати, отразилось и в сохранившихся в окончательной редакции свидетельствах первоначального деления поэмы на три части, обозначаемые и ограничиваемые друг от друга каждый раз лирическими главками «От автора».

В связи с вопросом о жанре произведения Твардовского представляются важными следующие суждения автора: «Жанровое обозначение “Книги про бойца”, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения «поэма», «повесть» и т.п. Это совпало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил “Книгой про бойца”».

Говоря о жанре именно этого произведения, понимая слово «книга» в особом, значительном, народном смысле, «как предмет серьезный, достоверный, безусловный», Твардовский связывает ее создание с уникальными, неповторимыми обстоятельствами жестокой и священной освободительной борьбы народа с врагом:

«Я еще раз пренебрег литературной условностью, в данном случае условностью завершенности «сюжета», и жанр моей работы определился для меня как некая летопись не летопись, хроника не хроника, а именно «книга», живая, подвижная, свободная по форме книга, неотрывная от реального дела защиты народом Родины, от его подвига на войне».

Язык и стих поэмы. При всей кажущейся простоте и традиционности книга Твардовского отличается редкостным богатством языка и стиля, поэтики и стиха. Она отмечена необычайной широтой и свободой использования средств устно-разговорной, литературной и народно-поэтической речи.

В ней естественно употребляются пословицы и поговорки («Я от скуки на все руки», «Делу время — час забаве», «По которой речке

плыть, — / Той и славушку творить...»), народные песни: о шинели («Эх, суконная, казенная, / Военная шинель...»), о реченьке («Я на речке ноги вымою. / Куда, реченька, течешь? / В сторону мою родимую, / Может, где-нибудь свернешь»).

Твардовский в совершенстве владеет искусством говорить просто, но глубоко поэтично. Он сам создает речения, вошедшие в жизнь на правах поговорок («Не гляди, что на груди, / А гляди, что впереди!»; «У войны короткий путь, / У любви — далекий»; «Пушки к бою едут задом» и др.). Поэт, несомненно, был прав, когда в конце своей книги заметил как бы от имени будущего читателя:

Пусть читатель вероятный
Скажет с книжкой в руке:
— Вот стихи, а все понятно,
Все на русском языке...

Стих поэмы — в основном 4-стопный хорей, который в повествовательных произведениях со времен Пушкина и Ершова ассоциируется с поэтическими обработками сказок, любимого народного жанра, предполагающего речевую легкость, предельную доступность того, о чем рассказывается. В рифмах нет нарочитой изобретательности, нередко они намеренно неточные — это тоже характерно для фольклора и усиливает естественность звучания стиха.

В некоторых главах основной размер чередуется с укороченным, 3-стопным, что ускоряет, еще больше «облегчает» речь, преобладающая строфа — самая что ни на есть распространенная, не бросающаяся в глаза: перекрестное четверостишие. Но оно может быть в любом месте вдруг удлинено или заменено двустихиями. Твардовский легко и свободно переходит от одной стиховой формы к другой, однако в четко очерченных пределах, раскованность здесь отнюдь не сродни хаотичности.

В некоторых случаях умело используются вариативные возможности ритма одного размера. «Переправа, переправа!» — два ударения в четырех стопах, стих облегчен, но тут же по контрасту — две полноударные строки: «Берег левый, берег правый, / Снег шершавый, кромка льда...» Далее пробел (пауза, хотя рифменная цепь не завершена, ожидание нарочно затянуто), а затем еще одно трехстишие, в двух строках которого ударения сдвинуты со своих «законных» мест, ритм сбит, затруднен, в последней же строке вновь, как в первой строке главы, всего два ударения, ритмический цикл замкнут тем же внешним облегчением, которое лишь подчеркивает тяжесть и трагизм происходящего: «Кому память, кому слава, / Кому темная вода, — / Ни приметы, ни следа» («переправа, переправа» для этих людей не состоялась).

Органическая художественная целостность в «Василии Теркине» достигается во всем — от глубоко народных основ содержания до

мельчайших деталей внешней формы. И знаменательно, что в высокой оценке этого уникального произведения сошлись не только массы рядовых читателей, но и такие взыскательные мастера словесного искусства, как И.А. Бунин и Б.Л. Пастернак.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Охарактеризуйте основные этапы творческого пути Твардовского, его важнейшие произведения.
- ♦ Какие черты характера русского человека-труженика и воина воплотились в образе Василия Теркина? Приведите примеры из текста.
- ♦ Каково соотношение образов главного героя и народа, а также автора, героя и читателя в поэме Твардовского?
- ♦ Охарактеризуйте жанровые и сюжетно-композиционные особенности поэмы «Василий Теркин», используя для этого собственные суждения автора. Как Твардовский объясняет содержание подзаголовка «Книга про бойца»?
- ♦ Дайте характеристику художественно-стилевого своеобразия поэмы Твардовского, особенностей ее языка и стиха. Подтвердите свои суждения примерами из текста.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Гришунин А.Л.* «Василий Теркин» Александра Твардовского. М., 1987.
- 📖 *Кондратович А.И.* «Ровесник любому поколению»: Документальная повесть. М., 1984.
- 📖 *Романова Р.М.* Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества. Книга для учащихся старших классов средней школы. М., 1989.

Н. А. ЗАБОЛОЦКИЙ (1903—1958)

Творческий путь поэта

Основные вехи. Впервые стихотворения Николая Алексеевича Заболоцкого «Красная Бавария», «Футбол», «Поход» были опубликованы в конце 1927 г. в ленинградской периодике, хотя настоящая известность пришла к нему с выходом в 1929 г. книги стихов «Столбцы», сразу обратившей внимание читателей на творчество самобытного художника.

Склонность к сочинению стихов обнаружилась у будущего поэта еще в детстве и в школьные годы. Но серьезные занятия поэзией приходятся на начало 20-х, когда Заболоцкий учился — сначала в Московском университете, а затем в Педагогическом институте им. А.И. Герцена в Петрограде. В «Автобиографии» об этом периоде сказано: «Много писал, подражая то Маяковскому, то Блоку, то Есенину. Собственного голоса не находил».

На протяжении 20-х гг. поэт проходит путь интенсивных духовных поисков и художественного эксперимента. От юношеских стихотворений 1921 г. («Сизифово Рождество», «Небесная Севилья», «Сердце — пустырь»), несущих следы влияний разнородных поэтических школ — от символизма до футуризма, он приходит к обретению творческой самостоятельности. К середине десятилетия одно за другим создаются его оригинальные стихотворения, впоследствии составившие первую книгу.

В ту пору Заболоцкий вместе с молодыми ленинградскими поэтами «левой» ориентации (Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бахтеревым и др.) организовал «Объединение реального искусства» («Обериу»). Заболоцкий принимал участие в составлении программы и декларации группы, вкладывая в само ее название собственный смысл: «Обериу» — «Объединение единственно реалистического искусства», а «у» — это украшательство, которое мы себе позволяли». Войдя в объединение, Заболоцкий больше всего стремился сохранять самостоятельность, возводя в основной принцип «творческую свободу членов содружества».

Когда в 1929 г. вышла книга «Столбцы», включившая 22 стихотворения 1926—1928 гг., она сразу же привлекла внимание и вызвала разноречивые отклики: с одной стороны, серьезные положительные рецензии, отмечавшие приход нового поэта со своим оригинальным виде-

нием мира, с другой — грубые, разносные статьи — окрики. Что же вызвало такую неоднозначную реакцию?

В стихах «Столбцов» («Новый быт», «Ивановы», «Свадьба» и др.) проявилось резко индивидуальное и остранинное восприятие автором современной действительности. Сам поэт позже писал, что темой его стихов был глубоко чуждый и враждебный ему «хищнический быт всякого рода дельцов и предпринимателей», «сатирическое изображение этого быта». В них возникают черты абсурдизма, реалистическая конкретность соседствует с гиперболизацией и алогизмом образов.

Выступая в 1936 г. в дискуссии о формализме и вынужденно соглашаясь с обвинениями критики в адрес его экспериментальных стихов, Заболоцкий не отказывался от сделанного им в начале пути и подчеркивал: «Столбцы» научили меня присматриваться к внешнему миру, пробудили во мне способность пластически изображать явления. В них удалось мне найти некоторый секрет пластических изображений».

Книга «Столбцы» стала заметной вехой не только в творчестве Заболоцкого, но и в поэзии того времени, оказав влияние на художественные поиски многих поэтов. Однако Заболоцкий не ограничивался темой быта и жизни города. В не вошедших в первую книгу стихотворениях «Лицо коня», «Меркнут знаки Зодиака» и других зарождается и получает художественно-философскую трактовку тема природы, которая становится важнейшей в творчестве поэта в следующее десятилетие.

Именно в этих стихах истоки натурфилософской тематики в лирике и поэмах Заболоцкого 30—50-х гг., его размышлений о взаимоотношениях человека и природы, трагических противоречиях бытия, жизни и смерти, проблеме бессмертия. Поэт шел путем напряженных социально-философских и художественных исканий в поэмах «Торжество Земледелия» (1929—1930), «Безумный волк» (1931), «Деревья» (1933), «Лодейников» (1932—1947).

Основная направленность лирики Заболоцкого середины 30-х гг. — философская. Стихотворения 1936—1937 гг. «Вчера о смерти размышляя...», «Бессмертие» (позднее получившее название «Метаморфозы») свидетельствуют о пристальном внимании поэта к вечным вопросам бытия. Во «Второй книге» (1937) восторжествовала поэзия мысли. Произошли существенные изменения в поэтике Заболоцкого, хотя найденный им еще в «Столбцах» секрет «пластических изображений» получил здесь явное и весьма выразительное воплощение.

Несмотря на кажущиеся благоприятными внешние обстоятельства жизни и работы Заболоцкого (выход книги, высокая оценка его перевода «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели, начало работы над стихотворным переложением «Слова о полку Игореве»), его подстерегала беда. В марте 1938 г. он был незаконно арестован органами НКВД и после жесточайшего допроса, продолжавшегося четверо суток, и содержания в тюремной психиатрической больнице получил пятилетний срок исправительно-трудовых работ.

С конца 1938 и до начала 1946 г. Заболоцкий пробыл в лагерях Дальнего Востока, Алтайского края, Казахстана, трудился в тяжелейших условиях на лесоповале, взрывных работах, строительстве железнодорожной магистрали и лишь благодаря счастливому стечению обстоятельств смог устроиться чертежником в проектное бюро, что и спасло ему жизнь.

Это было десятилетие вынужденного молчания. С 1937 по 1946 г. были написаны лишь два стихотворения, развивающие тему взаимоотношений человека и природы («Лесное озеро» и «Соловей»). В последний год Великой Отечественной войны и в первое послевоенное время он возобновляет работу над художественным переводом «Слова о полку Игореве», сыгравшим важную роль в возвращении его к собственному поэтическому творчеству.

Послевоенная лирика Заболоцкого отмечена расширением тематического и жанрового диапазона, углублением и развитием социально-психологических, нравственно-гуманистических и эстетических мотивов. Уже в первых стихах 1946 г.: «Утро», «Слепой», «Гроза». «Бетховен» и др. — как бы распахнулись открывшиеся горизонты новой жизни и вместе с тем сказался опыт жестоких испытаний.

В эти годы Заболоцкий пишет такие замечательные стихотворения, как «Слепой», «Я не ишу гармонии в природе...», «Завешание», «Прощание с друзьями». Последнее посвящено памяти А. Введенского, Д. Хармса, Н. Олейникова и других товарищей по группе «Обериу», ставших в 30-е гг. жертвами сталинских репрессий. Стихи этих лет отмечены поэтической конкретностью, пластикой и живописностью образа и одновременно — глубоким осмыслением проблем быта и бытия, природы и искусства.

Анализ лирических произведений

Философская лирика 40-х гг. Стихотворение «Я не ишу гармонии в природе...» (1947) носит программный характер, причем не только для послевоенного периода, но и для всего творчества Заболоцкого. Именно оно открывает раздел «Книга вторая. Стихотворения 1932—1958» в подготовленном поэтом в 1957 г. собрании своих сочинений. Написанное характерным для произведений философской лирики пятистопным ямбом, оно опирается на классическую, в частности тютчевскую, традицию и в то же время, как верно отметила критик И. Ростовцева, вступает с ней в полемику. Если Тютчев писал: «Певучесть есть в морских волнах, / Гармония в стихийных спорах... / Невозмутимый строй во всем, / Созвучье полное в природе...», — то восприятие Заболоцкого совершенно противоположное:

Я не ишу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.

Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чует стройных голосов.

Природа у Заболоцкого — живая, бесконечно многообразная, изменяющаяся, противоречивая. Она в постоянном стихийном, буйном движении, занята, как человек, тяжким трудом и «бесплодной игрой...». Мир ее одухотворен, и это проявляется во всей системе тропов: эпитетов, сравнений, метафор, олицетворений.

Но в тихий час осеннего заката,
Когда умолкнет ветер вдалеке,
Когда, сияньем немощным объята,
Слепая ночь опустится к реке...
И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.

Опускающаяся к реке «слепая ночь», затихающая «в тревожном полусне изнеможенья» вода и — от частного к общему — засыпающая «печальная природа» — все это позволяет поэту создать в финале образ природы-матери, пусть лишенной гармонии и разума, но обретающей их в деяниях человеческих:

Так, засыпая на своей кровати,
Безумная, но любящая мать
Таит в себе высокий мир дитяти,
Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

В том же 1947 г. Заболоцкий пишет элегию «Завещание», развивая философскую тему довоенных стихотворений «Вчера о смерти размышляя...» и «Бессмертие». На смену некоторой отвлеченности поэтической мысли здесь приходит воспринятый сердцем и душой образ природы, воплощенный в живом и целостном, субъективно окрашенном лирическом переживании. В этих элегически-медитативных стихах преобладает отвечающий жанру размер — пяти- и шестистопный ямб, причем в общем объеме 34 строк, мерную торжественность которых определяет Я6, лишь 8 стихов представляют различные ритмические варианты Я5.

При всей глубине и серьезности содержания стихотворение отмечено живой интонацией разговора с современником и потомком о главных, жизненно важных вопросах. Это своего рода итог эволюции философской лирики поэта, его многолетних размышлений о человеке и мире, о личном бессмертии:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.

Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небе пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.

Лейтмотивом этих стихов является утверждение вечно живого, прекрасного, многоцветного, сияющего мира. Именно в нем сохраняются «живая душа», ум, мысли, сознание человека, который — и дальше возникает цепочка сравнений — остается в природе, «как медленная птица», «как летний дождь»... Само слово «мир» повторяется в стихотворении 8 раз, «жизнь» и его производные — 6 раз, но это не создает ощущения избыточности:

Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.
Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.

Если в связи с предыдущим стихотворением речь шла о подключении Заболоцкого к тютчевской традиции, о ее творческом продолжении, обновлении, преодолении, то в данном случае несомненно активное переосмысление пушкинско-блоковских мотивов («На свете счастья нет, но есть покой и воля»; «И вечный бой! Покой нам только снится...»). Но, пожалуй, гораздо важнее тот восходящий к пушкинской традиции («Я памятник себе воздвиг...»; «...Вновь я посетил...») доверительный разговор с далеким правнуком, которому адресовано его творчество и который — поэт глубоко верит в это — продолжит дело его жизни:

О, я не даром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.

Нравственно-эстетическая проблематика в стихах 50-х гг. В творчестве Заболоцкого 50-х гг., наряду с лирикой природы и философскими раздумьями, активно разрабатываются жанры построенного на сюжете стихотворного рассказа и портрета — от написанных еще в 1953—1954 гг. стихотворений «Неудачник», «В кино» до созданных в последний год жизни — «Генеральская дача», «Железная старуха». Особую роль в нем начинают играть социально-нравственные и эстетические мотивы.

В 1953 г. обострились интерес и внимание поэта к искусству живописи, в частности к работам художников XVIII в. и особенно к творчеству замечательного мастера психологического портрета Ф.С. Рокова. В написанном тогда же стихотворении «Портрет» Заболоцкий выразительно передает свое впечатление от картины художника:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,

С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Главное для него — поразительная способность живописца перенести на полотно «души изменчивой приметы», запечатлеть в пластическом образе то зыбкое, ускользающее, неуловимое — живую диалектику душевных движений и порывов: «полуулыбку, полуплач», «полувосторг, полуиспуг...». Центральным образом этих стихов становятся глаза, по традиционному определению, — «зеркало души». И здесь это не просто зрительная, но и психологическая деталь. Отсюда целый каскад сравнений, раскрывающих глубину, таинственность, загадочность, драматизм внутренней жизни человека: «Ее глаза — как два тумана... как два обмана... Соединенье двух загадок... Безумной нежности припадок, / Предвосхищенье смертных мук».

Стихотворение Заболоцкого лишено какой бы то ни было описательности. Оно лирично и психологично. Поэт сумел проникнуть в суть живописного произведения, как бы вобрать его в себя, сделать сокровенным достоянием своей душевной жизни. Вот почему в финале столь неопровержимо целительна живая сила прекрасного: «Когда потемки наступают / И приближается гроза, / Со дна души моей мерцают / Ее прекрасные глаза».

В середине 50-х гг. нравственно-эстетические проблемы особо волнуют Заболоцкого. Столь ценимая им способность художника через внешний облик передать богатство и сложность внутреннего, душевного мира человека, его истинную красоту проявилась и в его собственных, написанных вскоре стихах, где поэт по-своему ставит и решает их.

Философско-эстетическая проблема — вопрос о сущности красоты — центральная в своеобразном стихотворном портрете **«Некрасивая девочка» (1955)**. Поначалу перед нами возникают отдельные, реалистически воспроизведенные, даже как бы нарочито прозаизированные детали внешнего облика девочки, привлечшей внимание поэта:

Среди других играющих детей
Она напоминает лягушонка.
Заправлена в трусы худая рубашонка,
Колечки рыжеватые кудрей
Рассыпаны, рот длинен, зубки кривы,
Черты лица остры и некрасивы.

Собственно первая часть стихотворения и представляет своего рода портрет, жанровую зарисовку, незамысловатую сценку, действующие лица которой — «два мальчугана», гоняющие по двору на велосипедах, и их сверстница, «бедная дурнушка», в сердце которой, однако, живет «чужая радость так же, как своя...».

А дальше эта, казалось бы, простая фиксация внешних впечатлений переходит во второй части в активное авторское размышление по поводу увиденного. Стремясь представить в воображении будущее «некрасивой девочки», поэт выходит на новый уровень художественно-поэтического осмысления не только конкретной человеческой судьбы, которая — он верит — в конечном счете сложится счастливо, но и приглашает нас задуматься о нравственных, человеческих ценностях, о сути прекрасного:

И пусть черты ее нехороши
И нечем ей прельстить воображенье, —
Младенческая грация души
Уже сквозит в любом ее движении.
А если это так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Прелесть и обаяние этих стихов, раскрывающих «чистый пламень», который горит в душе «некрасивой девочки», в том, что Заболоцкий сумел показать и поэтически утвердить подлинную духовную красоту человека — то, что было постоянным предметом его размышлений на протяжении 50-х гг. («Поэт», «О красоте человеческих лиц», «Старая актриса» и др.).

Социально-гуманистические мотивы в стихах 50-х гг. В 50-е гг. в творчестве Заболоцкого все отчетливее начинают звучать социально-гуманистические мотивы. Искреннее сочувствие людям, шагающим «сквозь тысячи бед», стремление разделить их горе и тревоги вызвали к жизни целую галерею стихотворений («Неудачник», «В кино», «Смерть врача» и др.). Их герои очень различны, но при всем многообразии людских характеров и авторского отношения к ним здесь преобладают два мотива, вбирающие авторскую концепцию гуманизма: «Бесконечно людское терпенье, / Если в сердце не гаснет любовь» и «Человеческой силе / Не положен предел...».

В 1956 г. Заболоцкий пишет стихотворение, обращенное к самым тяжким временам в жизни страны и народа и в его собственной судьбе, — «Где-то в поле возле Магадана...». Оно не было опубликовано при жизни поэта и впервые появилось в печати в 1962 г., и то в урезанном виде, а полностью напечатано лишь в 1965 г. Как и в других стихах середины 50-х гг., в центре внимания поэта судьбы людей — на этот раз глубоко трагические: «два несчастных русских старика» в лагере на Колыме, «вдалеке от близких и родных»:

Где-то в поле возле Магадана
Посреди опасностей и бед,
В испареньях мерзлого тумана
Шли они за розвальнями вслед.

От солдат, от их луженых глоток,
От бандитов шайки воровской
Здесь спасали только околודок
Да наряды в город за мукой.

Поэт воспроизводит лишь один небольшой эпизод лагерного существования, дает краткую и выразительную зарисовку того, как в этих нечеловеческих условиях иссякали душевные силы и сходили на нет человеческие жизни. Вместе с тем воссозданная в бытовой конкретности, с помощью сугубо земных, реалистических деталей («Вкрут людей посвистывала выюга, / Заметая мерзлые пеньки»), картина приобретает огромную силу обобщения, поистине вселенский, космический масштаб.

Проблема «человек и страшная социальная действительность» здесь вплотную соприкасается со столь характерными для творчества Заболоцкого проблемами «человек и природа», «человек и мир». Обреченности лагерного существования противопоставит беспредельность природного бытия: «Жизнь над ними в образах природы / Чередою двигалась своей».

В образную ткань стихов входит высшее, космическое начало, обуславливая соответствующую стилевую окраску текста, выбор лексических и интонационных средств («Дивная мистерия вселенной / Шла в театре северных светил...»). Вместе с тем эта «звездная» символика приобретает здесь конкретный поэтический смысл, представляя в контрастном сопоставлении: померкшие, отвернувшиеся от людей «звезды, символы свободы» и — реальные, сверкающие над головой «созвездья Магадана».

Финал стихотворения, его заключительный аккорд вновь возвращает нас на землю, озаренную холодным звездным сиянием. И мысль поэта, очевидно, в том, что даже суровая северная природа, как будто сочувствующая людям, бессильна перед человеческой трагедией:

Стали люди, кончилась работа,
Смертные доделались дела...
Обняла их сладкая дремота,
В дальний край, рыдая, повела.
Не нагонит больше их охрана,
Не настигнет лагерный конвой,
Лишь одни созвездья Магадана
Засверкают, став над головой.

Человек и природа в поздней лирике Заболоцкого. Интенсивно разрабатываемые в позднем творчестве Заболоцкого социальные, нравственные, эстетические мотивы не потеснили важнейшую философскую тему человека и природы. Важно подчеркнуть, что теперь поэт занял отчетливую позицию по отношению ко всему, что связано с вторжением в природу, ее «преображением» и т.п. «Человек и природа, — подчеркивал он в одном из писем 1958 г., — это единство, и

говорить всерьез о каком-то покорении природы может только круглый дуралей и дуалист. Как могу я, человек, покорять природу, если сам я есть не что иное, как ее разум, ее мысль? В нашем быту это выражение «покорение природы» существует лишь как рабочий термин, унаследованный из языка дикарей».

Вот почему в его творчестве второй половины 50-х гг. с особой глубиной раскрыто единство человека и природы. Эта мысль проходит через всю образную структуру его стихов. Восхищение роскошными южными пейзажами («Гомборский лес», 1957) не отменяло давних и стойких пристрастий поэта, писавшего о себе: «Я воспитан природой суровой...» Еще в 1947 г. в стихотворении «Я трогал листья эвкалипта», навеянном грузинскими впечатлениями, он не случайно связывает свои симпатии, боль и печаль с другими, гораздо более родными сердцу видениями: «Но в яростном блеске природы / Мне снились московские роши, / Где синее небо бледнее, / Растенья скромнее и проще».

В поздних стихах поэта осенние пейзажи родины нередко тоже видятся ему в экспрессивно-романтических тонах, реализуются в образах, отмеченных пластикой, динамичностью, острым психологизмом: «Целый день осыпаются с кленов / Силуэты багровых сердец... / Пламя скорби свистит под ногами, / Ворохами листвы шевеля» («Осенние пейзажи»). Но, пожалуй, с особой силой «очарование русского пейзажа» ему удастся передать, по-новому увидев и изобразив это на первый взгляд «царство тумана и морока», на самом же деле полное особой красоты и тайной прелести.

Стихотворение «Сентябрь» (1957) — пример одушевления пейзажа. Сын поэта Никита Заболоцкий писал: «В основе этого стихотворения — вполне реальные вещи: тарусская осень, девушка — дочь Наташа, жившие по соседству художники, душевное возрождение автора. Движение образов происходит на двух уровнях: на небе — от ненастной погоды к лучу солнца, на земле — от куста орешины к улыбающейся заплаканной девушке». И вот как это реализовано в тексте:

Сыплет дождик большие горошины,
Рвется ветер, и даль нечиста.
Закрывается тополь взъерошенный
Серебристой изнанкой листа.
Но взгляни: сквозь отверстие облака,
Как сквозь арку из каменных плит,
В это царство тумана и морока
Первый луч, пробиваясь, летит.

Этот пробившийся сквозь дождевые облака луч солнца осветил куст орешника и вызвал у поэта целый поток ассоциаций — размышлений. Интересна диалектика развития образа-переживания (соотношение мотивов непогоды и солнца, увядания и расцвета, переход ассоциаций из сферы природы в мир человека и обратно). Решению

художественной задачи служат сравнения, олицетворения, эпитеты — все компоненты поэтической структуры:

Значит, даль не навек занавешена
Облаками и, значит, не зря,
Словно девушка, вспыхнув, орешина
Засияла в конце сентября.
Вот теперь, живописец, хватай
Кисть за кистью, и на полотне
Золотой, как огонь, и гранатовый
Нарисуй эту девушку мне.
Нарисуй, словно деревце, зыбку
Молодую царевну в венце
С беспокойно скользящей улыбкою
На заплаканном юном лице.

Стихотворение повествует об осени, но общий колорит его весенний, оно пронизано красками расцвета, дышит ароматом юности. На наших глазах происходит удивительное взаимопревращение молодого деревца и девушки-царевны. Тонкое одухотворение пейзажа, спокойная, раздумчивая интонация, взволнованность и вместе сдержанность тона, красочность и мягкость рисунка создают обаяние этих стихов.

Но дело не только в образно-живописной конкретике. Содержание стихотворения шире: его герои — природа и человек, торжество в жизни красоты, духовности, истинно гуманных, человеческих начал. Основная проблема творчества Заболоцкого — «человек и природа» — нашла здесь поэтическое воплощение и предстает в живом движении, отражении, взаимоперетекании этих образов друг в друга.

Живописуя в поздних стихах природу средней полосы России, Заболоцкий стремился быть предельно конкретным и достоверным, воспроизводя «Вечер на Оке» или «Подмосковные рощи». Вместе с тем его пейзажи глубоко эмоциональны, лиричны, одухотворены. Сама природа в ее компонентах, в деталях и целом воспринимается им как живое существо, всегда хранящее некую тайну, недоступную для «неочарованных людей» и открывающуюся только влюбленному сердцу:

И лишь когда за темной чашей леса
Вечерний луч таинственно блеснет,
Обыденности плотная завеса
С ее красот мгновенно упадет.
Вздохнут леса, опущенные в воду,
И, как бы сквозь прозрачное стекло,
Вся грудь реки притянет к небосводу
И загорится влажно и светло.

(«Вечер на Оке»)

Выходя за пределы обыденности, поэт передает очарование от прикосновения к тайне живой красоты («Вздохнут леса... Вся грудь реки...»). С ювелирной точностью подмечая детали, запечатлевая мель-

чайшие мгновения природной жизни, поэт воссоздает ее живой и цельный в своей постоянной текущей изменчивости облик:

И чем ясней становятся детали
Предметов, расположенных вокруг,
Тем необъятней делаются дали
Речных лугов, затонов и излук.
Горит весь мир, прозрачен и духовен,
Теперь-то он поистине хорош,
И ты, ликуя, множество диких
В его живых чертах распознаешь.

Заболоцкий умел тонко передавать одухотворенность мира природы. В поздней лирике он шел к новому и своеобразному синтезу философского раздумья и пластического изображения, поэтической масштабности и микроанализа, постигая и художественно запечатлевая связь современности, истории, «вечных» тем. Среди них особое место занимает тема любви.

Любовная лирика поэта. В 1956–1957 гг. поэт создает лирический цикл «Последняя любовь», состоящий из 10 стихотворений. В них разворачивается драматическая история взаимоотношений уже немолодых людей, чье чувство прошло нелегкие испытания. По словам А.В. Македонова, «это рассказ о каком-то несчастье, огромной душевной боли, разделившей любящих, временном разрыве; затем, после каких-то, также мучительных колебаний, происходит новое соединение и окончательное примирение...».

В этих стихах далеко не все так просто и однозначно. Пожалуй, ни о чем здесь не сказано прямо, «открытым текстом», и драма любви раскрывается прежде всего отраженно, через картины и образы природы, не только изнутри, но нередко и как бы глазами «человека со стороны».

Глубоко личные любовные переживания неизменно проецируются на жизнь окружающей природы. В теснейшей связи с ней видится поэту то, что происходит в его собственном сердце. И потому уже в первом стихотворении простой «букет чертополоха» несет в себе отсветы вселенной: «Эти звезды с острыми концами, / Эти брызги северной зари... / Это тоже образ мирозданья...» И одновременно это конкретнейший, пластический и одухотворенный образ уходящего чувства, неизбежного расставания с любимой женщиной: «...Где пучки цветов, кровавоглавы, / Прямо в сердце врезаны мое»; «И простерся шип клинообразный / В грудь мою, и уж в последний раз / Светит мне печальный и прекрасный / Взор ее неугасимых глаз».

И в других стихотворениях цикла, наряду с прямым, непосредственным выражением чувства («Признание», «Клялась ты — до гроба...»), оно возникает и отраженно — в пейзажных картинах, живых деталях окружающей природы, в которых поэту видится «целый мир ликования и горя» и «чуть живое подобье улыбки твоей» («Морская прогулка», «Можжевельниковый куст»).

Заглавное и, пожалуй, ключевое стихотворение цикла — «Последняя любовь» («Задрожала машина и стала...»). В нем есть элементы описания и повествовательности. Это своего рода фрагмент новеллы, рассказ-зарисовка о последней встрече-прощании двух влюбленных. Исследователи отмечали сюжетную и образную переключку этих стихов с одноименным стихотворением Тютчева из «Денисьевского цикла» 1850—1860-х гг. и рассказом Чехова «Дама с собачкой».

В стихотворении Заболоцкого действие разворачивается на фоне осеннего пейзажа, еще пышно цветущей, но уже обреченной на увядание природы, смены времени суток («Двое вышли в вечерний простор»), времен года («Красота уходящего лета / Обнимала их сотнями рук»). Эти пространственно-временные образы в их пластически-живописной конкретике, динамике, психологической насыщенности отражают внутреннее состояние двух любящих: в том, как «трепетали созвездья огней» и «мотор трепетал тяжело», слышен трепет их сердец. В ярких, ослепительных красках «уходящего лета» столь же отраженно передана вспышка их поздней, последней страсти:

Были тут огнеликие канны,
Как стаканы с кровавым вином,
И седых аквилегий султаны,
И ромашки в венце золотом.
В неизбежном предчувствии горя,
В ожиданье осенних минут,
Кратковременной радости море
Окружало любовников тут.

При всей важности внутренних ассоциативных ходов, емкости образных деталей композиция стихотворения обладает строгой завершенностью. В финале вновь появляются возникшие уже в первой строфе машина и «утомленный работой шофер», глазами которого, собственно, мы и видим эту краткую сцену последнего свидания влюбленных:

А машина во мраке стояла,
И мотор трепетал тяжело,
И шофер улыбался устало,
Опуская в кабине стекло.
Он-то знал, что кончается лето,
Что подходят ненастные дни,
Что давно уж их песенка спета,
То, что, к счастью, не знали они.

В заключительных стихотворениях цикла («Встреча», «Старость») драматическая жизненная коллизия разрешается и на смену мучительным переживаниям приходит чувство просветленности и умиротворения. Неугасим в памяти «животворный свет страданья» и мелькающий редкими зарницами «отдаленный слабый свет» счастья, но, главное, все самое тяжелое позади: «И только души их, как свечи, / Струят последнее тепло».

Судьба и миссия поэта в стихах Заболоцкого. Поздний период творчества поэта отмечен напряженными художественными исканиями. В одном только 1958 г. он, обратившись к исторической тематике, создает своеобразную поэму-цикл «Рубрук в Монголии», пишет немало лирических стихотворений, в числе которых «Зеленый луч», «Ласточка», «Подмосковные рощи», «На закате», «Не позволяй душе лениться!...».

Два последних были опубликованы вскоре после его смерти в декабрьской книжке «Нового мира» за 1958 г. В одном из них, по-прежнему рисуя человека в соотношении с природой и миром, особенно ощутимы трагические ноты и скорбные предчувствия, связанные с невозможностью осуществления столь многих планов и надежд:

Когда, измученный работой,
Огонь души моей иссяк,
Вчера я вышел с неохотой
В опустошенный березняк...
Был тот усталый час заката,
Час умирания, когда
Всего печальней нам утрата
Незавершенного труда.

И тем более важно прямое обращение поэта к самому себе и братьям по поэтическому цеху, объясняющее то состояние удивительного всплеска творческой энергии, который характерен для последних лет его жизни:

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!

За этими строками, звучащими на первый взгляд несколько декларативно и риторично, — нелегкий собственный жизненный опыт Заболоцкого, в судьбе которого слова «этап» и «бурелом» имели достаточно конкретное и более того — зловещее содержание. Но конечно же, смысл этих жизненных и творческих препятствий, которые поэт сам выбирает себе для неустанного преодоления, шире и может быть отнесен ко многим и разным судьбам. В этом стихотворении, обращенном к собственной душе, нет назидательности — это выражение творческого кредо, подтвержденного опытом всей жизни.

В свой последний год, помимо тех стихов и поэм, о которых шла речь, Заболоцкий переводит обширный (около 5 тысяч строк) цикл сказаний сербского эпоса и договаривается с издательством о переводе народного эпоса Германии «Песнь о Нибелунгах». В его планах и работа над большой философско-исторической трилогией... Но этим творческим замыслам уже не было суждено осуществиться.



При всем многообразии творчества Заболоцкого следует подчеркнуть единство и цельность его художественного мира. Художественно-философское осмысление противоречий бытия, раздумья о человеке и природе в их взаимодействии и единстве, своеобразное поэтическое воплощение современности, истории, «вечных» тем составляют основу этой цельности.

В программной статье «Мысль — Образ — Музыка» (1957), обобщая творческий опыт, подчеркивая, что «сердце поэзии — в ее содержательности», что «поэт работает всем своим существом», Заболоцкий так формулирует ключевые понятия своей поэтической системы: «Мысль — Образ — Музыка» — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт». Эта искомая гармония находит воплощение во многих его стихах.

Что касается собственно стиховых особенностей, то, по верному замечанию исследователя, «метрический репертуар Заболоцкого чрезвычайно богат и разнообразен». Как можно было видеть и на примере анализируемых стихотворений, среди классических размеров у него преобладают двусложные: 4-стопный («Портрет» и «Не позволяй душе лениться!...») и 5–6-стопный ямб («Я не ищу гармонии в природе...», «Завещание», «Некрасивая девочка», «Вечер на Оке»). Вместе с тем очень выразительно использование им хореических размеров. Так, в стихотворении «Где-то в поле возле Магадана...» мерное, неспешное звучание 5-стопного хоря, пожалуй, с наибольшей силой способствует воплощению его трагического содержания.

Из наиболее часто встречающихся у Заболоцкого особенно в поздний период творчества трехсложных размеров на первом месте стоит 3-стопный анапест, которым, в частности, написаны «Сентябрь» и «Последняя любовь». Следует еще раз подчеркнуть постоянное стремление Заболоцкого максимально использовать выразительные возможности метрической и звуковой организации стиха.

В творчестве Заболоцкого несомненно обновление и развитие традиций русской поэтической классики, в первую очередь философской лирики XVIII–XIX вв. (Державина, Пушкина, Баратынского, Тютчева). С другой стороны, с самого начала литературной деятельности Заболоцкий активно осваивал опыт поэтов XX в. (Хлебникова, Мандельштама, Пастернака и др.).

Жизненный и творческий путь Н.А. Заболоцкого по-своему отразил трагические судьбы русской литературы и русских писателей в XX в. Органически впитав огромные пласты отечественной и мировой культуры, Заболоцкий унаследовал и развил достижения русской поэзии, в частности и в особенности философской лирики — от классицизма и реализма до модернизма. Он соединил в своем творчестве лучшие традиции литературы и искусства прошлого с самым смелым

новаторством, характерным для нашего столетия, по праву заняв место в ряду его поэтов-классиков.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Назовите и охарактеризуйте основные темы и мотивы лирики Заболоцкого.
- ♦ Определите существенные черты его философской лирики. Проанализируйте одно из стихотворений.
- ♦ В каких стихах поэта раскрывается социальная и нравственно-эстетическая проблематика? Дайте их анализ.
- ♦ Как воплощается в стихах Заболоцкого тема человека и природы? Приведите примеры из текста.
- ♦ Что характерно для любовной лирики поэта? Подтвердите свои соображения анализом стихов.

ЛИТЕРАТУРА

- *Македонов А. В.* Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968.
- *Ростовцева И. И.* Николай Заболоцкий. Опыт художественного познания. М., 1984.
- *Турков А.* Николай Заболоцкий: Жизнь и творчество. Пособие для учителей. М., 1981.

А. И. СОЛЖЕНИЦЫН

(род. в 1918 г.)

Творческий путь

Александр Исаевич Солженицын сказал в одном из своих интервью: «Я отдал почти всю жизнь русской революции»¹.

Задача свидетельствовать об утаенных трагических поворотах русской истории обусловила потребность поиска и осмысления их истоков. Они видятся именно в русской революции. «Я как писатель действительно поставлен в положение говорить за умерших, но не только в лагерях, а за умерших в российской революции, — так обозначил задачу своей жизни Солженицын в интервью 1983 г. — Я 47 лет работаю над книгой о революции, но в ходе работы над ней обнаружил, что русский 1917 год был стремительным, как бы сжатым, очерком мировой истории XX века. То есть буквально: восемь месяцев, которые прошли от февраля до октября 1917 в России, тогда бешено прокрученные, — затем медленно повторяются всем миром в течение всего столетия. <...> В последние годы, когда я уже кончил несколько томов, я с удивлением вижу, что я каким-то косвенным образом писал также и историю Двадцатого века» (Публицистика, т. 3, с. 142).

Свидетелем и участником русской истории XX в. Солженицын был и сам. Окончание физико-математического факультета Ростовского университета и вступление во взрослую жизнь пришлось на 1941 г. 22 июня, получив диплом, он приезжает на экзамены в Московский институт истории, философии, литературы (МИФЛИ), на заочных курсах которого учился с 1939 г. Очередная сессия приходится на начало войны. В октябре мобилизован в армию, вскоре попадает в офицерскую школу в Костроме. Летом 1942 г. — звание лейтенанта, а в конце — фронт: Солженицын командует звукобатареями в артиллерийской разведке. Военный опыт Солженицына и работа его звукобатарей отражены в его военной прозе конца 90-х гг. (двучастный рассказ «Желябугские выселки» и повесть «Адлинг Швенкиттен» — «Новый мир». 1999. № 3). Офицером-артиллеристом он проходит путь от Орла

¹ Интервью немецкому еженедельнику «Ди Цайт». Мюнхен, 8 октября 1993// *Солженицын А.И.* Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1997. Т. 3. С. 459. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы даются в тексте.

до Восточной Пруссии, награждается орденами. Чудесным образом он оказывается в тех самых местах Восточной Пруссии, где проходила армия генерала Самсонова. Трагический эпизод 1914 г. — самсоновская катастрофа — становится предметом изображения в первом «Узле» «Красного Колеса» — в «Августе Четырнадцатого». 9 февраля 1945 г. капитана Солженицына арестовывают на командном пункте его начальника, генерала Травкина, который спустя уже год после ареста даст своему бывшему офицеру характеристику, где вспомнит, не боявшись, все его заслуги — в том числе ночной вывод из окружения батареи в январе 1945 г., когда бои шли уже в Пруссии. После ареста — лагеря: в Новом Иерусалиме, в Москве у Калужской заставы, в спецтюрьме № 16 в северном пригороде Москвы (та самая знаменитая Марфинская шарашка, описанная в романе «В круге первом», 1955–1968). С 1949 г. — лагерь в Экибастузе (Казахстан). С 1953 г. Солженицын — «вечный ссыльнопоселенец» в глухом ауле Джамбулской области, на краю пустыни. В 1957 г. — реабилитация и сельская школа в поселке Торфопроduct недалеко от Рязани, где он учителем и снимает комнату у Матрены Захаровой, ставшей прототипом знаменитой хозяйки «Матрениного двора» (1959). В 1959 г. Солженицын «залпом», за три недели, создает переработанный, «облегченный» вариант рассказа «Щ-854», который после долгих хлопот А.Т. Твардовского и с благословения самого Н.С. Хрущева увидел свет в «Новом мире» (1962. № 11) под названием «Один день Ивана Денисовича».

К моменту первой публикации Солженицын имеет за плечами серьезный писательский опыт — около полутора десятилетий: «Двенадцать лет я спокойно писал и писал. Лишь на тринадцатом дрогнул. Это было лето 1960 года. От написанных многих вещей — и при полной их безвыходности, и при полной безвестности, я стал ощущать переполнение, потерял легкость замысла и движения. В литературном подпольи мне стало не хватать воздуха»², — писал Солженицын в автобиографической книге «Бодался теленок с дубом». Именно в литературном подполье создаются романы «В круге первом», несколько пьес, киносценарий «Знают истину танки!» о подавлении Экибастузского восстания заключенных, начата работа над «Архипелагом ГУЛагом», замыслен роман о русской революции под кодовым названием «Р-17», воплотившийся десятилетия спустя в эпопею «Красное Колесо».

►? Прочитайте автобиографическое произведение Солженицына «Бодался теленок с дубом». Обратите внимание на очерк литературной жизни рубежа 50–60-х гг. Проследите историю публикации первых произведений Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» в «Новом мире». Как воспринимает Солженицын роль А. Твардовско-

² Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Париж: YMCA-PRESS, 1975. С. 16. Далее ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте.

го, главного редактора журнала, в литературной ситуации рубежа 50–60-х гг.? Какие еще участники литературной жизни этого периода изображены А. Солженицыным? Сопоставьте взгляд писателя с точкой зрения критика — В. Лакшина, сумевшего дать одно из первых общественно значимых прочтений рассказа Солженицына «Один день Ивана Денисовича» («Иван Денисович, его друзья и недруги»). Обратитесь для этого к мемуарной прозе В. Лакшина: «"Новый мир" во времена Хрущева: Дневник и попутное. 1953–1964» (М.: Книжная палата, 1991). Чем, с вашей точки зрения, можно объяснить, что жизненные и творческие позиции писателя и критика разошлись? Принципиально разным жизненным опытом? Различным отношением к цензуре, к литературной и общественно-политической ситуации 60-х гг. в целом? Личными чертами характера? Или же принципиально различным отношением к марксистско-ленинской идеологии?

В середине 60-х гг. создается повесть «Раковый корпус» (1963–1967) и «облегченный» вариант романа «В круге первом». Опубликовать их в «Новом мире» не удастся, и оба выходят в 1968 г. на Западе. В это же время идет начатая ранее работа над «Архипелагом ГУЛАгом» (1958–1968; 1979) и эпосеями «Красное Колесо» (интенсивная работа над большим историческим романом «Р-17», выросшим в эпопею «Красное Колесо», начата в 1969 г.).

В 1970 г. Солженицын становится лауреатом Нобелевской премии; выехать из СССР он не хочет, опасаясь лишиться гражданства и возможности бороться на родине — поэтому личное получение премии и речь нобелевского лауреата пока откладываются. История с получением Нобелевской премии описана в главе «Нобелиана» («Бодался телемок с дубом»). В то же время его положение в СССР все более ухудшается: принципиальная и бескомпромиссная идеологическая и литературная позиция приводит к исключению из Союза писателей (ноябрь 1969 г.), в советской прессе разворачивается кампания травли Солженицына. Это заставляет его дать разрешение на публикацию в Париже книги «Август Четырнадцатого» (1971) — первого тома эпопеи «Красное Колесо». В 1973 г. в парижском издательстве YMCA-PRESS увидел свет первый том «Архипелага ГУЛага».

Идеологическая оппозиционность не только не скрывается Солженицыным, но и прямо декларируется. Он пишет целый ряд открытых писем: Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей (1967), Открытое письмо Секретариату Союза писателей РСФСР (1969), Письмо вождям Советского Союза (1973), которое посылает по почте адресатам в ЦК КПСС, а не получив ответа, распространяет в самиздате. Писатель создает цикл публицистических статей, которые предназначаются для философско-публицистического сборника «Из-под глыб» («На возврате дыхания и сознания», «Раскавание и самоограничение как категории национальной жизни», «Образованщина»), «Жить не по лжи!» (1974).

Разумеется, говорить о публикации этих произведений не приходилось — они распространялись в самиздате.

►? Что такое самиздат? Сам Солженицын в одном из интервью так объяснил этот специфический феномен русской литературы советского времени: «Самиздатом мы называем то, что перепечатывают или переписывают вручную и распространяют люди, живущие в Советском Союзе. Всякого рода общественные заявления и сегодня появляются в самиздате и расходятся. И более серьезные исследовательские работы, особенно религиозного и философского характера. Художественные произведения в 60-е годы тоже распространялись довольно живо, например, мои два романа, «В круге первом» и «Раковый корпус», ходили по рукам широко» (Публицистика, т. 3, с. 143).

В 1975 г. опубликована автобиографическая книга «Бодался теле-нок с дубом», представляющая собой подробный рассказ о творческом пути писателя от начала литературной деятельности до второго ареста и высылки и очерк литературной среды и нравов 60-х — начала 70-х гг.

В феврале 1974 г. на пике разнузданной травли, развернутой в советской прессе, Солженицына арестовывают и заключают в Лефортовскую тюрьму. Но его ни с чем не сравнимый авторитет у мировой общественности не позволяет советскому руководству просто расправиться с писателем, поэтому его лишают советского гражданства и высылают из СССР. В ФРГ, ставшей первой страной, принявшей изгнанника, он останавливается у Генриха Бёлля, после чего поселяется в Цюрихе (Швейцария). О жизни на Западе повествует вторая автобиографическая книга Солженицына «Угодило зернышко промеж двух жерновов», публикацию которой он начал в «Новом мире» в 1998 и продолжил в 1999 г.

В 1976 г. писатель с семьей переезжает в Америку, в штат Вермонт. Здесь он работает над полным собранием сочинений и продолжает исторические исследования, результаты которых ложатся в основу эпопеи «Красное Колесо».

Солженицын всегда был уверен в том, что вернется в Россию. Даже в 1983 г., когда мысль об изменении социально-политической ситуации в СССР казалась невероятной, на вопрос западного журналиста о надежде на возвращение в Россию писатель ответил: «Знаете, странным образом, я не только надеюсь, я внутренне в этом убежден. Я просто живу в этом ощущении: что обязательно я вернусь при жизни. При этом я имею в виду возвращение живым человеком, а не книгами, книги-то, конечно, вернутся. Это противоречит всяким разумным рассуждениям, я не могу сказать: по каким объективным причинам это может быть, раз я уже не молодой человек. Но ведь и часто история идет до такой степени неожиданно, что мы самых простых вещей не можем предвидеть» (Публицистика, т. 3, с. 140).

Предвидение Солженицына сбылось: уже в конце 80-х гг. это возвращение стало постепенно осуществляться. В 1988 г. Солженицыну было возвращено гражданство СССР, а в 1989 г. в «Новом мире» пуб-

ликуются Нобелевская лекция и главы из «Архипелага ГУЛага», а затем, в 1990 г. — романы «В круге первом» и «Раковый корпус». В 1994 г. писатель возвратился в Россию. С 1995 г. в «Новом мире» публикуется новый цикл — «двучастные» рассказы.

Цель и смысл жизни Солженицына — писательство: «Моя жизнь, — говорил он, — проходит с утра до позднего вечера в работе. Нет никаких исключений, отвлечений, отдыхов, поездок, — в этом смысле я действительно делаю то, для чего я был рожден» (Публицистика, т. 3, с. 144). Несколько письменных столов, на которых лежат десятки раскрытых книг и незаконченные рукописи, составляют основное бытовое окружение писателя — и в Вермонте, в США, и теперь, по возвращении в Россию. Каждый год появляются новые его вещи: публицистическая книга «Россия в обвале» о нынешнем состоянии и судьбе русского народа увидела свет в 1998 г. В 1999-м «Новый мир» опубликовал новые произведения Солженицына, в которых он обращается к нехарактерной для него ранее тематике военной прозы.

Анализ литературных произведений

Не будет преувеличением сказать, что предметом изображения в эпосе Солженицына стал русский XX век во всех его трагических изломах — от Августа Четырнадцатого до сего дня. Но будучи в первую очередь художником, он пытается понять, как эти события отразились на русском национальном характере.

Концепция личности в рассказах 60-х и 90-х гг. В свое время М. Горький очень точно охарактеризовал противоречивость характера русского человека: «Люди пегие — хорошие и дурные вместе». Во многом эта «пегость» стала предметом исследования и у Солженицына.

В главном герое рассказа «Случай на станции Кочетовка» (1962), молоденьком лейтенанте Васе Зотове, воплощены самые добрые человеческие черты: интеллигентность, распахнутость навстречу фронтовику или окруженцу, вошедшему в комнату линейной комендатуры, искреннее желание помочь в любой ситуации. Два женских образа, лишь слегка намеченные писателем, оттеняют глубинную непорочность Зотова, и даже сама мысль об измене жене, оказавшейся в оккупации под немцами, невозможна для него.

► ? Сопоставьте образ Зотова с образом Пети Ростова из «Войны и мира» Л.Н.Толстого. Вспомните разговор персонажа Толстого со взрослыми офицерами, своими кумирами, когда он извиняет свою любовь к сладкому, предлагая им изюм. Сближает ли героев Толстого и Солженицына детская открытость и доверчивость? Не звучат ли Петины интонации в речи Зотова: «Вы знаете, я вижу, как вы любите курить, забирайте-ка эту пачку всю себе! Я все равно для угощения держу. И на квартире еще есть. Нет уж, пожалуйста, положите ее в вещмешок, завяжите, тогда поверю!...».

Композиционный центр рассказа составляет встреча Зотова с отставшим от своего эшелона окруженцем, который поражает его своей интеллигентностью и мягкостью. Все — слова, интонации голоса, мягкие жесты этого человека, способного даже в надетой на него чудовищной рванине держаться с достоинством и мягкостью, привлекает героя: ему «была на редкость приятна его манера говорить; его манера останавливаться, если казалось, что собеседник хочет возразить; его манера не размахивать руками, а как-то легкими движениями пальцев пояснять свою речь». Он раскрывает перед ним свои полудетские мечты о бегстве в Испанию, рассказывает о своей тоске по фронту и предвкушает несколько часов чудесного общения с интеллигентным, культурным и знающим человеком — актером до войны, ополченцем без винтовки — в ее начале, недавним окруженцем, чудом выбравшимся из немецкого «котла» и теперь вот отставшим от своего поезда — без документов, с ничего не значащим догонным листом, в сущности, и не документом. И здесь автор показывает борьбу двух начал в душе Зотова: человеческого и бесчеловечного, злого, подозрительного. Уже после того, как между Зотовым и Тверитиновым пробежала искра понимания, возникшая некогда между маршалом Даву и Пьером Безуховым, спасшая тогда Пьера от расстрела, в сознании Зотова возникает циркуляр, перечеркивающий симпатию и доверие, возникшее между двумя сердцами, которые еще не успели выстыть на войне. «Лейтенант надел очки и опять смотрел в догонный лист. Догонный лист, собственно, не был настоящим документом, он составлен был со слов заявителя и мог содержать в себе правду, а мог и ложь. Инструкция требовала крайне пристально относиться к окруженцам, а тем более — одиночкам». И случайная обмолвка Тверитинова (он спрашивает всего лишь, как раньше назывался Сталинград) оборачивается неверием в юной и чистой душе Зотова, уже отравленной ядом подозрительности: «И — все оборвалось и охолонуло в Зотове <...>. Значит, не окруженец. Подослан! Агент! Наверно, белоэмигрант, потому и манеры такие». То, что спасло Пьера, не спасло несчастного и беспомощного Тверитинова — молоденький лейтенант «сдает» только что полюбившегося и так искренне заинтересовавшего его человека в НКВД. И последние слова Тверитинова: «Что вы делаете! Что вы делаете! <...> Ведь этого не исправшь!» — подтверждаются последней, аккордной, как всегда у Солженицына, фразой: «Но никогда потом во всю жизнь Зотов не мог забыть этого человека...».

Наивная доброта и жестокая подозрительность — два качества, казалось бы, несовместимые, но вполне обусловленные советской эпохой 30-х гг., сочетаются в душе героя.

Противоречивость характера предстает иногда и с комической стороны — как в рассказе «Захар-Калита» (1965).

Этот небольшой рассказ весь построен на противоречиях, и в этом смысле он очень характерен для поэтики писателя. Его нарочито об-

легенное начало как бы пародирует расхожие мотивы исповедальной или лирической прозы 60-х гг., явно упрощающие проблему национального характера.

►? Какие произведения этого времени о колхозной деревне вы знаете? Читали ли вы «Поддубенские частушки», «Дело было в Пенькове» С. Антонова, «Владимирские проселки» В. Солоухина?

«Друзья мои, вы просите рассказать что-нибудь из летнего велосипедного?» — этот зачин, настраивающий на нечто летнее отпускное и необязательное, контрастирует с содержанием самого рассказа, где на нескольких страницах воссоздается картина сентябрьской битвы 1380 г. Но и оборачиваясь на шесть столетий назад, Солженицын не может сентиментально и благостно, в соответствии с «велосипедным» зачином, взглянуть на обремененное историографичной торжественностью поворотное событие русской истории: «Горька правда истории, но легче высказать ее, чем таить: не только черкесов и генуэзцев привел Мамай, не только литовцы с ним были в союзе, но и князь рязанский Олег. <...> Для того и перешли русские через Дон, чтобы Доном оштитить свою спину от своих же, от рязанцев: не ударили бы, православные». Противоречия, таящиеся в душе одного человека, характерны и для нации в целом — «Не отсюда ли повелась судьба России? Не здесь ли совершен поворот ее истории? Всегда ли только через Смоленск и Киев роились на нас враги?...». Так от противоречивости национального сознания Солженицын делает шаг к исследованию противоречивости национальной жизни, приведшей уже значительно позже к другим поворотам русской истории.

Но если повествователь может поставить перед собой такие вопросы и осмыслить их, то главный герой рассказа, самозванный сторож Куликова поля Захар-Калита, просто воплощает в себе почти инстинктивное желание сохранить утраченную было историческую память. Толку от его постоянного, дневного и ночного пребывания на поле нет никакого — но сам факт существования смешного чудакового человека значим для Солженицына. Перед тем, как описать его, он как бы останавливается в недоумении и даже сбивается на сентиментальные, почти карамзинские интонации, начинает фразу со столь характерного междометия «Ах», а заканчивает вопросительными и восклицательными знаками.

С одной стороны, Смотритель Куликова поля со своей бессмысленной деятельностью смешон, как смешны его уверения дойти в поисках своей, только ему известной правды, до Фурцевой, тогдашнего министра культуры. Повествователь не может удержаться от смеха, сравнивая его с погибшим ратником, рядом с которым, правда, нет ни меча, ни щита, а вместо шлема кепка затасканная да около руки мешок с подобранными бутылками. С другой стороны, совершенно бескорыстная и бессмысленная, казалось бы, преданность

Полю как зримому воплощению русской истории заставляет видеть в этой фигуре нечто настоящее — скорбь. Авторская позиция не проявлена — Солженицын как бы балансирует на грани комического и серьезного, видя одну из причудливых и незаурядных форм русского национального характера. Комичны при всей бессмысленности его жизни на Поле (у героев даже возникает подозрение, что таким образом Захар-Калита увильивает от тяжелой сельской работы) претензия на серьезность и собственную значимость, его жалобы на то, что ему, зрителю Поля, не выдают оружия. И рядом с этим — совсем уж не комическая страстность героя доступными ему способами свидетельствовать об исторической славе русского оружия. И тогда «сразу отпало все то насмешливое и снисходительное, что мы думали о нем вчера. В это заморозное утро встающий из копны, он был уже не Смотритель, а как бы Дух этого Поля, стерегущий, не покидавший его никогда».

Разумеется, дистанция между повествователем и героем огромна: герою недоступен тот исторический материал, которым свободно оперирует повествователь, они принадлежат разной культурной и социальной среде — но сближает их истинная преданность национальной истории и культуре, принадлежность к которой дает возможность преодолеть социальные и культурные различия.

Обращаясь к народному характеру в рассказах, опубликованных в первой половине 60-х гг., Солженицын предлагает литературе новую концепцию личности. Его герои, такие, как Матрена, Иван Денисович (к ним тяготеет и образ дворника Спиридона из романа «В круге первом»), — люди не рефлексирующие, живущие некими природными, как бы данными извне, заранее и не ими выработанными представлениями. И следуя этим представлениям, важно выжить физически в условиях, вовсе не способствующих физическому выживанию, но не ценой потери собственного человеческого достоинства. Потерять его — значит погибнуть, то есть, выжив физически, перестать быть человеком, утратить не только уважение других, но и уважение к самому себе, что равносильно смерти. Объясняя эту, условно говоря, этику выживания, Шухов вспоминает слова своего первого бригадира Куземина: «В лагере вот кто подыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать».

С образом Ивана Денисовича в литературу как бы пришла новая этика, выкованная в лагерях, через которые прошла очень уж немалая часть общества. (Исследованию этой этики будут посвящены многие страницы «Архипелага ГУЛага».) Шухов, не желая потерять человеческое достоинство, вовсе не склонен принимать на себя все удары лагерной жизни — иначе просто не выжить. «Это верно, кряхти да гнись, — замечает он. — А упрешься — переломишься». В этом смысле писатель отрицает общепринятые романтические представления о гордом противостоянии личности трагическим обстоятельствам, на ко-

торых воспитала литература поколение советских людей 30-х гг. И в этом смысле интересно противопоставление Шухова и кавторанга Буйновского, героя, принимающего на себя удар, но часто, как кажется Ивану Денисовичу, бессмысленно и губительно для самого себя. Наивны протесты кавторанга против утреннего обыска на морозе только что проснувшихся после подъема, дрожащих от холода людей:

«Буйновский — в горло, на миноносцах своих привык, а в лагере трех месяцев нет.

— Вы права не имеете людей на морозе раздевать! Вы девятую статью уголовного кодекса не знаете!..

Имеют. Знают. Это ты, брат, еще не знаешь».

Чисто народная, мужицкая практичность Ивана Денисовича помогает ему выжить и сохранить себя человеком — не ставя перед собой вечных вопросов, не стремясь обобщить опыт своей военной и лагерной жизни, куда он попал после плена (ни следователь, допрашивавший Шухова, ни он сам так и не смогли придумать, какое именно задание немецкой разведки он выполнял). Ему, разумеется, недоступен уровень историко-философского обобщения лагерного опыта как грани национально-исторического бытия XX столетия, на который встанет сам Солженицын в «Архипелаге ГУЛаге».

В рассказе «Один день Ивана Денисовича» перед Солженицыным встает творческая задача совместить две точки зрения — автора и героя, точки зрения не противоположные, а схожие идеологически, но различающиеся уровнем обобщения и широтой материала. Эта задача решается почти исключительно стиливыми средствами, когда между речью автора и персонажа существует чуть заметный зазор, то увеличивающийся, то практически исчезающий.

► ? Найдите в тексте рассказа места, где точки зрения повествователя и героя сближаются. Покажите, когда две точки зрения дистанцируются друг от друга. С чем связано появление этой дистанции? С идеологическими расхождениями автора и героя или же с творческой задачей автора дать более широкий охват изображения, чем тот, что мог бы быть доступен Шухову?

Солженицын обращается к сказовой манере повествования, дающей Ивану Денисовичу возможность речевой самореализации, но это не прямой сказ, воспроизводящий речь героя, а вводящий образ повествователя, позиция которого близка позиции героя. Такая повествовательная форма позволяла в какие-то моменты дистанцировать автора и героя, совершить прямой вывод повествования из «авторской шуховской» в «авторскую солженицынскую» речь... Сдвинув границы шуховского жизнеощущения, автор получил право увидеть и то, чего не мог увидеть его герой, то, что находится вне шуховской компетенции, при этом соотношение авторского речевого плана с планом героя может быть сдвинуто и в обратном направлении — их точки

зрения и их стилевые маски тотчас же совпадут. Таким образом, «синтаксико-стилистический строй повести сложился в результате своеобразного использования смежных возможностей сказа, сдвигов от несобственно-прямой к несобственно-авторской речи»¹, в равной степени ориентированных на разговорные особенности русского языка.

И герою, и повествователю (здесь очевидное основание их единства, выраженного в речевой стихии произведения) доступен тот специфически русский взгляд на действительность, который принято называть народным. Именно опыт чисто «мужицкого» восприятия лагеря как одной из сторон русской жизни XX в. и проложил путь повести к читателю «Нового мира» и всей страны. Сам Солженицын так вспоминал об этом в «Теленке»:

«Не скажу, что такой точный план, но верная догадка-предчувствие у меня в том и была: к этому мужику Ивану Денисовичу не могут остаться равнодушны верхний мужик Александр Твардовский и верховой мужик Никита Хрущев. Так и сбылось: даже не поэзия и даже не политика решили судьбу моего рассказа, а вот эта его dokonная мужицкая суть, столько у нас осмеянная, потоптанная и охаянная с Великого Перелома, да и пораннее» (с. 27).

В опубликованных тогда рассказах Солженицын не подошел еще к одной из самых важных для него тем — теме сопротивления антинародному режиму. Она станет одной из важнейших в «Архипелаге ГУЛаге». Пока писателя интересовал сам народный характер и его существование «в самой нутряной России — если такая где-то была, жила», в той самой России, которую ищет повествователь в рассказе «Матренин двор». Но он находит не нетронутый смутой XX в. островок естественной русской жизни, а народный характер, сумевший в этой смуте себя сохранить. «Есть такие прирожденные ангелы, — писал в статье «Раскаяние и самоограничение» писатель, как бы характеризуя и Матрену, — они как будто невесомы, они скользят как бы поверх этой жижи, нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами ее поверхности? Каждый из нас встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — праведники, мы их видели, удивлялись («чудаки»), пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали им тем же, они располагают, — и тут же погружались опять на нашу обреченную глубину» (Публицистика, т. 1, с. 61). В чем суть праведности Матрены? В жизни не по лжи, скажем мы теперь словами самого писателя, произнесенными значительно позже. Она вне сферы героического или исключительного, реализует себя в самой что ни на есть обыденной, бытовой ситуации, испытывает на себе все «прелести» советской сельской нови 50-х гг.: проработав всю жизнь, вынуждена хлопотать пен-

¹ Винокур Т. Г. С новым годом, шестьдесят вторым...//Вопросы литературы. 1991. Ноябрь—декабрь. С. 57. В этой статье не только с литературоведческой, но и с лингвистической точки зрения проанализированы особенности стилистической структуры многих произведений А. И. Солженицына.

сию не за себя, а за мужа, пропавшего с начала войны, отмеривая пешком километры и кланяясь конторским столам. Не имея возможности купить торф, который добывается везде вокруг, но не продается колхозникам, она, как и все ее подруги, вынуждена брать его тайком. Создавая этот характер, Солженицын ставит его в самые обыденные обстоятельства сельской колхозной жизни 50-х гг. с ее бесправием и надменным пренебрежением обычным, несановным человеком. Праведность Матрены состоит в ее способности сохранить свое человеческое и в столь недоступных для этого условиях.

Но кому противостоит Матрена, иными словами, в столкновении с какими силами проявляется ее сущность? В столкновении с Фаддеем, черным стариком, представшим перед рассказчиком, школьным учителем и Матрениным жильцом, на пороге ее избы, когда пришел с униженной просьбой за внука? Этот порог он переступил и сорок лет назад, с яростью в сердце и с топором в руках — не дождалась его невеста с войны, вышла замуж за брата. «Стал на пороге, — рассказывает Матрена. — Я как закричу! В колена б ему бросилась!.. Нельзя... Ну, говорит, если б то не брат мой родной — я бы вас порубал обоих!».

По мнению некоторых исследователей, рассказ «Матренин двор» скрыто мистичен.

►? Можно ли считать, что Фаддей олицетворяет злое потаенно-инфернальное начало в рассказе? Почему односельчане считают, что смерть детей Матрены вызвана «порчей»? Связана ли она с давней угрозой Фаддея убить Матрену за то, что та не стала его женой? Как понять замечание повествователя: «Сорок лет пролежала его угроза в углу, как старый тесак, — а ударила-таки...»? Почему Матрена становится беззащитна перед мистическими силами зпа, олицетворенными в образе Фаддея? Как понять символические детали рассказа: потерю Матреной котелка со святой водой? Советский плакат с изображением грубой красавицы, висящий в избе Матрены? Авторский комментарий: «Нет Матрены. Убит родной человек. <...> Разрисованная красно-желтая баба с книжного плаката радостно улыбалась?»

Уже в самом конце рассказа, после смерти Матрены, Солженицын перечисляет негромкие ее достоинства:

«Не понятая и брошенная даже мужем своим, схоронившая шесть детей, но не нрав свой общительный, чужая сестрам, золовкам, смешная, по-глупому работающая на других бесплатно, — она не скопила имущества к смерти. Грязно-белая коза, колченогая кошка, фикусы...

Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

И остродраматический финал рассказа (Матрена погибает под поездом, помогая перевозить Фаддею бревна ее же собственной избы)

придает концовке совершенно особый, символический смысл: ее ведь больше нет, стало быть, не стоит село без нее? И город? И вся земля наша?

►? Вспомните судьбу библейских городов Содом и Гоморра: ведь в них не оказалось и десяти праведников, только Лот с женой и дочерьми. Какие новые смысловые глубины обретает рассказ при таком сопоставлении?

В 1995–1999 гг. Солженицын опубликовал новые рассказы, которые он назвал «двучастными»⁴. Важнейший их композиционный принцип — противоположность двух частей, что дает возможность сопоставления двух человеческих судеб и характеров, проявивших себя поразному в общем контексте исторических обстоятельств. Их герои — и люди, казалось бы, канувшие в безднах русской истории, и оставившие в ней яркий след, такие, например, как маршал Г.К. Жуков, — рассматриваются писателем с сугубо личной стороны, вне зависимости от официальных регалий, если таковые имеются. Проблематику этих рассказов формирует конфликт между историей и частным человеком. Пути разрешения этого конфликта, сколь ни казались бы они различными, всегда приводят к одному результату: человек, утративший веру и дезориентированный в историческом пространстве, человек, не умеющий жертвовать собой и идущий на компромисс, оказывается перемолот и раздавлен страшной эпохой, в которую ему выпало жить.

►? Прочитайте двучастные рассказы, опубликованные в «Новом мире». Покажите, сколь разные судьбы удастся сопоставить благодаря принципу двучастной композиции. Что формирует их композиционную целостность: сюжетная соотнесенность или же обращение к общим историческим обстоятельствам? Каковы эти обстоятельства? Как выявляется трагическая общность судеб героев? Что общего может быть между Г.К. Жуковым, история жизни которого уложена в рассказ «На краях», и Павлом Васильевичем Эктовым («Эго»)?

Павел Васильевич Эктов — сельский интеллигент, смысл своей жизни видевший в служении народу, уверенный, что «не требует никакого оправдания повседневная помощь крестьянину в его текущих насущных нуждах, облегчение народной нужды в любой реальной форме». Во время гражданской войны Эктов не увидел для себя, народника и народолюбца, иного выхода, как примкнуть к крестьянскому повстанческому движению, возглавляемому атаманом Антоновым. Самый образованный человек среди сподвижников Антонова, Эктов стал начальником его штаба. Солженицын показывает трагический зигзаг в судьбе этого великодушного и честного человека, унаследовавшего от русской интеллигенции неизбежную нравственную

⁴ Солженицын А.И. Два рассказа («Эго», «На краях»)//Новый мир. 1995. № 5. С. 12–50; Солженицын А.И. Двучастные рассказы: «Молодняк», «Настенька», «Абрикосовое варенье»//Новый мир. 1995. № 10. С. 3–34; Солженицын А.И. Желябутские выселки. Двучастный рассказ//Новый мир. 1999. № 3. С. 3–29.

потребность служить народу, разделять крестьянскую боль. Но выданный теми же крестьянами («на вторую же ночь был выдан чекистам по доносу соседской бабы»), Эктон сломлен шантажом: он не может найти в себе сил пожертвовать женой и дочерью и идет на страшное преступление, по сути дела, «сдавая» весь антоновский штаб — тех людей, к которым он пришел сам, чтобы разделить их боль, с которыми ему необходимо было быть в лихую годину, чтобы не прятаться в своей норке в Тамбове и не презирать себя! Солженицын показывает судьбу раздавленного человека, оказавшегося перед неразрешимым жизненным уравнением и не готовым к его решению. Он может положить на алтарь свою жизнь, но жизнь дочери и жены? В силах ли вообще человек сделать подобное? «Великий рычаг применили большевики: брать в заложники семьи».

Условия таковы, что и добродетельные качества человека обращаются против него. Кровавая гражданская война зажимает частного человека между двух жерновов, перемалывая его жизнь, его судьбу, семью, нравственные убеждения.

«Пожертвовать женой и Маринкой (дочерью. — М.Г.), переступить через них — разве он мог?»

За кого еще на свете — или за что еще на свете? — он отвечает больше, чем за них?

Да вся полнота жизни — и были они.

И самому — их сдать? Кто это может?!..».

Ситуация предстает перед Эго как безысходная. Безрелигиозно-гуманистическая традиция, восходящая к ренессансной эпохе и прямо отрицаемая Солженицыным в его Гарвардской речи, мешает человеку ощутить свою ответственность шире, чем за семью. «В рассказе «Эго», — считает современный исследователь П. Сливаковский, — как раз и показано, как безрелигиозно-гуманистическое сознание главного героя оказывается источником предательства». Невнимание героя к проповедям сельских батюшек — очень характерная черта мироощущения русского интеллигента, на которую как бы вскользь обращает внимание Солженицын. Ведь Эктон — сторонник «реальной», материальной, практической деятельности, но сосредоточенность только на ней одной, увы, ведет к забвению духовного смысла жизни. Быть может, церковная проповедь, от которой самонадеянно отказывается Эго, и могла быть источником «той самой реальной помощи, без которой герой попадает в капкан собственного мировоззрения»⁵, того самого гуманистического, безрелигиозного, не дающего личности ощутить свою ответственность перед Богом, а свою собственную судьбу — как часть Божьего промысла.

⁵ Сливаковский П.Е. История, душа и «эго» // Литературное обозрение. 1996. № 1. С. 48–49.

►? Как вы понимаете эту мысль критика? Можно ли говорить, что безрелигиозное гуманистическое мировоззрение привело героя к безвыходной, как ему казалось, жизненной ситуации? Можно ли говорить, что предательство антоновского штаба было не только бессмысленным, но обернулось и предательством жены и дочери, ради которых оно было совершено? Ведь антоновцы планировали вооруженное освобождение лагеря, где содержались самые близкие Эгтову люди. Не обрек ли он себя и их на гибель, помогая уничтожить антоновцев?

Как можно истолковать смысл названия рассказа? Что значит «эго» в переводе с латыни? Случайно ли от этого слова образованы слова «эгоизм», «эгоцентризм»? Попробуйте, прочитав Гарвардскую речь, найти в мировоззрении Эго черты ренессансно-гуманистической традиции, постепенно освобождающей человека от понимания более высоких ценностей, нежели своя жизнь и свое счастье, и дезориентирующей его в историческом пространстве.

Человек перед лицом нечеловеческих обстоятельств, измененный, размоленный ими, неспособный отказаться от компромисса и, лишенный христианского мировоззрения, беззащитный перед условиями вынужденной сделки (можно ли судить за это Эго?) — еще одна типичная ситуация нашей истории.

К компромиссу Эго привели две черты русского интеллигента: принадлежность к безрелигиозному гуманизму и следование революционно-демократической традиции. Но, как это ни парадоксально, схожие коллизии увидел писатель и в жизни Жукова (рассказ «На краях», двучастной композицией сопряженный с «Эго»). Удивительна связь его судьбы с судьбой Эго — оба воевали на одном фронте, только по разные его стороны: Жуков — на стороне красных, Эго — восставших крестьян. И ранен был Жуков на этой войне с собственным народом, но, в отличие от идеалиста Эго, выжил. В его истории, исполненной взлетами и падениями, в победах над немцами и в мучительных поражениях в аппаратных играх с Хрущевым, в предательстве людей, которых сам некогда спасал (Хрущева — дважды, Конева от сталинского трибунала в 1941 г.), в бесстрашии юности, в полководческой жестокости, в старческой беспомощности Солженицын пытается найти ключ к пониманию этой судьбы, судьбы маршала, одного из тех русских воинов, кто, по словам И.Бродского, «смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою» («На смерть Жукова», 1974). Во взлетах и в падениях он видит за железной волей маршала слабость, которая проявилась во вполне человеческой склонности к компромиссам. И здесь — продолжение самой важной темы творчества Солженицына, начатой еще в «Одном дне Ивана Денисовича» и достигшей кульминации в «Архипелаге ГУЛаг»: эта тема связана с исследованием границы компромисса, которую должен знать человек, желающий не потерять себя. Раздавленный инфарктами и инсультами, старческой немощью, предстает

в конце рассказа Жуков — но не в этом его беда, а в очередном компромиссе (вставил в книгу воспоминаний две-три фразы о роли в победе политрука Брежнева), на который он пошел, дабы увидеть свою книгу опубликованной. Компромисс и нерешительность в поворотные периоды жизни, тот самый страх, который испытывал, возвращаясь в свою столицу, сломили и прикончили маршала — по-другому, чем Эго, но, по сути, так же. Как Эго беспомощен что-либо изменить, когда страшно и жестоко предает, Жуков тоже может лишь беспомощно оглянуться на краю жизни: «Может быть, еще тогда, еще тогда — надо было решиться? О-ох, кажется — дурака-а, дурака свалая?...». Герою не дано понять, что он ошибся не тогда, когда не решился на военный переворот и не стал русским де Голем, а когда он, крестьянский сын, чуть ли не молясь на своего кумира Тухачевского, участвует в уничтожении породившего его мира русской деревни, когда крестьян выкуривали из лесов газами, а «пробандиченные» деревни сжигались нацело.

Рассказы об Эктове и Жукове обращены к судьбам субъективно честных людей, сломленных страшными историческими обстоятельствами советского времени. Но возможен и иной вариант компромисса с действительностью — полное и радостное подчинение ей и естественное забвение любых мук совести. Об этом рассказ «Абрикосовое варенье». Первая часть этого рассказа — страшное письмо, адресованное живому классику советской литературы. Его пишет полуграмотный человек, который вполне отчетливо осознает безвыходность советских жизненных тисков, из которых он, сын раскулаченных родителей, уже не выберется, сгинув в трудлагерях:

«Я — невольник в предельных обстоятельствах, и настряла мне такая прожирьба до последней обиды. Может, вам недорого будет прислать мне посылку продуктовую? Смилосердствуйте...».

Продуктовая посылка — в ней, быть может, спасение этого человека, Федора Ивановича, ставшего всего лишь единицей принудительной советской трудармии, единицей, жизнь которой вообще не имеет сколько-нибудь значимой цены. Вторая часть рассказа — описание быта прекрасной дачи знаменитого Писателя, богатого, пригретого и облаканного на самой вершине, — человека, счастливого от удачно найденного компромисса с властью, радостно лгущего и в журналистике, и литературе. Писатель и Критик, ведущие литературно-официозные разговоры за чаем, находятся в ином мире, чем вся советская страна. Голос письма со словами правды, долетевшими в этот мир богатых писательских дач, не может быть услышан представителями литературной элиты: глухота является одним из условий заключенного компромисса с властью. Верхом цинизма выглядят восторги Писателя по поводу того, что «из современной читательской глубины выплывает письмо с первозданным языком. <...> какое своевольное, а вместе с тем покоряющее сочетание и управление слов! Завидно и

писателю!». Письмо, вызывающее к совести русского писателя (по Солженицыну, героем его рассказа является не русский, а *советский* писатель), становится лишь материалом к изучению нестандартных речевых оборотов, помогающих стилизации народной речи, которая осмысливается как экзотическая и подлежащая воспроизведению «народным» Писателем, как бы знающим национальную жизнь изнутри. Высшая степень пренебрежения к звучащему в письме крику замученного человека звучит в реплике Писателя, когда его спрашивают о связи с корреспондентом: «Да что ж отвечать, не в ответе дело. Дело — в языковой находке».

Правда искусства в трактовке писателя. Интерес к реальности, внимание к бытовой детали, самой, казалось бы, незначительной, приводит к документализму повествования, к стремлению воспроизвести жизненное событие доподлинно так, как оно было на самом деле, уйдя, если это возможно, от вымысла, идет ли речь о смерти Матрены («Матренин двор») или же о гибели Столыпина («Красное Колесо»). И в том, и в другом случае жизненная реальность сама несет в себе детали, подлежащие религиозно-символическому истолкованию: правая рука попавшей под поезд Матрены, оставшаяся нетронутой на обезображенном теле («Ручку-то правую оставил ей Господь. Там будет Богу молиться...»), прострелянная пулей террориста правая рука Столыпина, которой он не смог перекрестить Николая II и сделал это левой рукой, невольно совершив антижест. Критик П.Спиваковский видит онтологический, бытийный, обусловленный Божьим Промыслом смысл реальной жизненной детали, прочитываемый Солженицыным. «Это происходит потому, — полагает исследователь, — что художественная система Солженицына, как правило, предполагает теснейшую связь изображаемого с подлинной жизненной реальностью, в которой он стремится увидеть то, чего не замечают другие — действие Промысла в человеческом бытии»⁶. Этим, в первую очередь, обусловлено внимание писателя к подлинной жизненной достоверности и самоограничение в сфере художественного вымысла: сама реальность воспринимается как совершенное художественное творение, а задача художника состоит в выявлении сокрытых в ней символических значений, предопределенных Божьим замыслом о мире. Именно постижение такой правды как высшего смысла, оправдывающего существование искусства, и утверждал всегда Солженицын. Он мыслит себя писателем, который «знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога, хотя еще строже его ответственность за все написанное, нарисованное, за воспринимающие души. Зато: не им этот мир создан, не им управляется, нет сомнения в его основах, художнику дано лишь острее других ощутить гармонию мира, кра-

⁶ *Спиваковский П.Е.* Феномен А.И.Солженицына: Новый взгляд. М., 1998. С. 30.

соту и безобразие человеческого вклада в него — и остро передать это людям» (Публицистика, т. 1, с. 8). Будучи писателем, стоящим на религиозных позициях, он стал первым православным лауреатом Темплтоновской премии (май 1983 г.) «За прогресс в развитии религии».

►? Прочитайте Темплтоновскую лекцию Солженицына. Как трактуются в ней задачи литературы? Как мыслится роль писателя перед лицом Бога и вечности? Как, с вашей точки зрения, можно толковать слова Солженицына: «Творец постоянно и ежедневно участвует в жизни каждого из нас, неизменно добавляя нам энергии бытия, а когда эта помощь оставляет нас — мы умираем. И с не меньшим же участием Он содействует жизни всей планеты — это надо почувствовать в наш темный, страшный момент» (Публицистика, т. 1, с. 455–456)? Как сама судьба писателя подтверждает верность этих суждений?

Жанровая специфика эпоса Солженицына. Стремление свести к минимуму вымысел и художественно осмыслить саму реальность приводит в эпосе Солженицына к трансформации традиционных жанровых форм. «Красное Колесо» уже не роман, а «повествование в отмеренных сроках» — такое жанровое определение дает писатель своему произведению. «Архипелаг ГУЛАг» тоже нельзя назвать романом — это, скорее, совершенно особый жанр художественной документалистики, основным источником которой является память Автора и людей, прошедших ГУЛАГ и пожелавших вспомнить о нем и рассказать Автору о своих воспоминаниях. В определенном смысле, это произведение во многом основано на национальной памяти нашего столетия, включающей в себя и страшную память о палачах и жертвах. Поэтому «Архипелаг ГУЛАг» писатель воспринимает не как свой личный труд — «эту книгу непосильно было бы создать одному человеку», а как «общий дружный памятник всем замученным и убиенным». Автор лишь надеется, что, «став доверенным многих поздних рассказов и писем», сумеет поведать правду об Архипелаге, прося прощения у тех, кому не хватило жизни об этом рассказать, что он «не все увидел, не все вспомнил, не обо всем догадался». Эта же мысль выражена в Нобелевской лекции: поднимаясь на кафедру, которая предоставляется далеко не всякому писателю и только раз в жизни, Солженицын размышляет о погибших в ГУЛАге: «И мне сегодня, сопровождаемому теньми павших, и со склоненной головой пропуская вперед себя на это место других, достойных ранее, мне сегодня — как угадать и выразить, что хотели бы сказать они?» (Публицистика, т. 1, с. 11).

Жанр «художественного исследования» предполагает совмещение в авторском подходе к материалу действительности позиций ученого и писателя. Говоря о том, что путь рационального, научно-исторического исследования такого явления советской действительности, как Архипелаг ГУЛАг, ему был попросту недоступен, Солженицын размышляет о преимуществах художественного исследования над исследованием научным: «Художественное исследование, как и вообще художествен-

ный метод познания действительности, дает возможности, которых не может дать наука. Известно, что интуиция обеспечивает так называемый «тоннельный эффект», другими словами, интуиция проникает в действительность как тоннель в гору. В литературе так всегда было. Когда я работал над «Архипелагом ГУЛАГом», именно этот принцип послужил мне основанием для возведения здания там, где не смогла бы этого сделать наука. Я собрал существующие документы. Обследовал свидетельства двухсот двадцати семи человек. К этому нужно прибавить мой собственный опыт в концентрационных лагерях и опыт моих товарищей и друзей, с которыми я был в заключении. Там, где науке не хватает статистических данных, таблиц и документов, художественный метод позволяет сделать обобщение на основе частных случаев. С этой точки зрения художественное исследование не только не подменяет собой научного, но и превосходит его по своим возможностям».

«Архипелаг ГУЛАГ» композиционно построен не по романическому принципу, но по принципу научного исследования. Его три тома и семь частей посвящены разным островам Архипелага и разным периодам его истории. Именно как исследователь Солженицын описывает технологию ареста, следствия, различные ситуации и варианты, возможные здесь, развитие «законодательной базы», рассказывает, называя имена лично знакомых людей или же тех, чьи истории слышал, как именно, с каким артистизмом арестовывали, как дознавались мнимой вины. Достаточно посмотреть лишь названия глав и частей, чтобы увидеть объем и исследовательскую скрупулезность книги: «Тюремная промышленность», «Вечное движение», «Истребительно-трудо-вые», «Душа и колючая проволока», «Каторга»...

Иную композиционную форму диктует писателю замысел «Красного Колеса». Это книга об исторических, переломных моментах русской истории. «В математике есть такое понятие узловых точек: для того чтобы вычерчивать кривую, не надо обязательно все точки ее находить, надо найти только особые точки изломов, повторов и поворотов, где кривая сама себя снова пересекает, вот это и есть узловые точки. И когда эти точки поставлены, то вид кривой уже ясен. И вот я сосредоточился на Узлах, на коротких промежутках, никогда не больше трех недель, иногда две недели, десять дней. Вот «Август», например, — это одиннадцать дней всего. А в промежутке между Узлами ничего не даю. Я получаю только точки, которые в восприятии читателя соединятся потом в кривую. «Август Четырнадцатого» — как раз такая первая точка, первый Узел» (Публицистика, т. 3, с. 194). Вторым Узлом стал «Октябрь Шестнадцатого», третьим — «Март Семнадцатого», четвертым — «Апрель Семнадцатого».

Идея документальности, прямого использования исторического документа становится в «Красном Колесе» одним из элементов композиционной структуры. Принцип работы с документом определяет сам Солженицын. Это «газетные монтажи», когда автор то переводит

газетную статью того времени в диалог персонажей, то вводит документы в текст произведения. Обзорные главы, выделенные иногда в тексте эпоса, посвящены или историческим событиям, обзорам военных действий — чтобы человек не потерялся, как скажет сам автор, — или его героям, конкретным историческим деятелям, Столыпину, например. Петитом в обзорных главах дается история некоторых партий. Применяются и «чисто фрагментарные главы», состоящие из кратких описаний реальных событий. Но одной из самых интересных находок писателя является «киноэкран». «Мои сценарные главы, экранные, так сделаны, что просто можно или снимать, или видеть, без экрана. Это самое настоящее кино, но написанное на бумаге. Я его применяю в тех местах, где уж очень ярко и не хочется обременять лишними деталями, если начнешь писать это простой прозой, будет нужно собрать и передать автору больше информации ненужной, а вот если картинку показать — все передает!» (Публицистика, т. 2, с. 223).

Символический смысл названия эпоса тоже передается, в частности, и с помощью такого «экрана». Несколько раз в эпосе появляется широкий образ-символ катящегося горящего красного колеса, подминающего и сжигающего все на своем пути. Это крут горящих мельничных крыльев, крутящихся в полном безветрии, и катится по воздуху огненное колесо; красное разгонистое колесо паровоза появится в размышлениях Ленина, когда он будет, стоя на Краковском вокзале, думать о том, как заставить это колесо войны крутиться в противоположную сторону; это будет горящее колесо, отскочившее у лазаретной коляски:

«КОЛЕСО! — катится, озаренное пожаром!
самостийное!
неудержимое!
все давящее! <...>
Катится колесо, окрашенное пожаром!
Радостным пожаром!!
Багряное колесо!!»

Таким багряным горящим колесом прошлись по русской истории две войны, две революции, приведшие к национальной трагедии.

В огромном круге действующих лиц, исторических и вымышленных, Солженицыну удастся показать несовместимые, казалось бы, уровни русской жизни тех лет. Если реальные исторические лица нужны для того, чтобы показать вершинные проявления исторического процесса, то выдуманные персонажи — лица прежде всего частные, но в их-то среде виден другой уровень истории, частный, бытовой, но значимый отнюдь не меньше.

Среди героев русской истории генерал Самсонов и министр Столыпин выявляют зримо две грани русского национального характера.

В «Теленке» Солженицын проведет удивительную параллель между Самсоновым и Твардовским. Сцена прощания генерала со своей армией, его бессилие, беспомощность совпала в авторском сознании с прощанием Твардовского с редакцией «Нового мира» — в самый момент изгнания его из журнала. «Мне рассказали об этой сцене в тех днях, когда я готовился описывать прощание Самсонова с войсками — и сходство этих сцен, а сразу и сильное сходство характеров открылось мне! — тот же психологический и национальный тип, то же внутреннее величие, крупность, чистота — и практическая беспомощность, и неспешанье за веком. Еще и — аристократичность, естественная в Самсонове, противоречивая в Твардовском. Стал я себе объяснять Самсонова через Твардовского и наоборот — и лучше понял каждого из них» («Бодался теленок с дубом», с. 303). И конец обоих трагичен — самоубийство Самсонова и скорая смерть Твардовского...

Столыпин, его убийца провокатор Богров, Николай II, Гучков, Шульгин, Ленин, большевик Шляпников, Деникин — практически любая политическая и общественная фигура, хоть сколько-нибудь заметная в русской жизни той эпохи, оказывается в панораме, созданной писателем.

Эпос Солженицына охватывает все трагические повороты русской истории — с 1899 г., которым открывается «Красное Колесо», через Четырнадцатый, через Семнадцатый годы — к эпохе ГУЛага, к постижению русского народного характера, как он сложился, перейдя сквозь все исторические катаклизмы, к середине века. Столь широкий предмет изображения и обусловил синкретическую природу созданного писателем художественного мира: он легко и свободно включает в себя, не отторгая, жанры исторического документа, научной монографии историка, пафос публициста, размышления философа, исследования социолога, наблюдения психолога.

«В КРУТЕ ПЕРВОМ»

История создания романа. Роман «В круге первом» имеет несколько редакций⁷. Его творческая история связана не столько с авторской эволюцией и изменением замысла, сколько с обстоятельствами вне-литературного плана.

⁷ Работа над романом шла с 1955 по 1968 г. Автор изменял его семь раз: первый вариант был завершен в 1957 г.; второй и третий — в 1958 г., четвертый — в 1962 г.; пятый — в 1963 г.; шестой — в 1964 г.; седьмой — в 1968 г. (См.: Солженицын А. И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 2. С. 397). В связи с тем, что в предисловии к полной, 96-главой редакции романа Солженицын выделяет три этапа работы над ним (написан — 1955–1958; искажен — 1964; восстановлен — 1968), мы будем говорить о трех редакциях.

Первая редакция романа «В круге первом» (1955–1958) была создана в литературном подполье. Лишь в начале 60-х гг. (двенадцать лет до этого занимаясь писательством) Солженицын делает первые попытки заявить о себе, что-то опубликовать. Эти попытки увенчались успехом: в ноябре 1962 г. «Новый мир» печатает рассказ «Один день Ивана Денисовича». Первая опубликованная вещь оказалась отнюдь не первой из написанного. К тому времени Солженицыным было создано уже очень много, но без надежды на публикацию, лишь с расчетом на будущие поколения читателей. Среди написанного был и роман «В круге первом». Его первая редакция принадлежала перу писателя-подпольщика, никому не известного, ни строчки не опубликовавшего.

«Сильное преимущество подпольного писателя в свободе его пера: он не держит в воображении ни цензоров, ни редакторов, ничто не стоит против него, кроме материала, ничто не реет над ним, кроме истины» («Бодался теленок с дубом», с. 16) — так оценит Солженицын позже свое писательское положение литературной безвестности. Не рассчитывая на публикацию, Солженицын не стремился сделать свой роман проходимым в советской печати, не оглядывался на цензуру.

В 1964 г., уже на излете хрущевской оттепели, Солженицын попытался опубликовать роман. Так была создана вторая, «облегченная» редакция («я из подполья высунулся и *облегчал* свои вещи для наружного мира, облегчал от того, чего соотечественникам еще никак на первых порах не принять». — «Бодался теленок с дубом», с. 16). В результате этого «облегчения» изменена была, помимо прочего, завязка, формирующая композиционный центр романа: желая хоть как-то увеличить шансы романа на публикацию, писатель в 1964 г. изменил сюжет, заимствовав его из расхожего фильма конца 40-х гг.: его герой, врач, нашедший лекарство от рака, передавал его французским врачам и обвинялся за это в измене родине. В «облегченном» варианте Иннокентий звонил не в американское посольство, а этому врачу, желая предупредить его о грозящей опасности. Уже потом, в последней, восстановленной, редакции 1968 г., герой позвонил туда, куда действительно звонил его прототип. Так на самом деле и было, свидетельствовал потом автор.

«Судьба современных русских книг: если и выныривают, то уши-паннные, — размышлял в предисловии к полному тексту романа его автор. — Так и с этим моим романом: чтобы дать ему хоть слабую жизнь, сметь показывать и отнести в редакцию, я сам его ужал и исказил, верней — разобрал и составил заново, и в таком-то виде он стал известен».

► ? Прочитайте главу «Подранок» из книги «Бодался теленок с дубом».

• Какова история пребывания романа в редакции «Нового мира»? Какие обстоятельства политической жизни Советского Союза заставили писателя забрать свой роман из журнала? Каковы были обстоятельства ареста романа? Как объяснить, что даже «облегченная» редакция не была опу-

ликована в СССР в 60-е гг.? Почему роман в первой редакции стал все же известен в литературных кругах?

Третья редакция романа была создана в 1968 г., десять лет спустя после завершения первой редакции. «И хотя теперь уже не нагонишь и не исправишь — а вот он подлинный. Впрочем, восстанавливая, я кое-что и усовершенствовал: ведь тогда мне было сорок лет, а теперь пятьдесят».

Сюжет и композиция

►? Уточните свои представления о сюжете художественного произведения. Обратитесь к Словарю литературоведческих терминов, к Краткой литературной энциклопедии, к Литературному энциклопедическому словарю. Почему М. Горький определял сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»⁸? Сопоставьте это определение с определением Ю.М. Лотмана: «выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета»⁹. Можно ли говорить, что определения писателя и литературоведа схожи, что под сюжетом они понимают одну и ту же сторону художественной формы?

Обобщая, можно сказать, что под сюжетом в литературоведении понимается система событий, связанных между собой причинно-следственными отношениями, проявляющая характеры персонажей, причастных к этим событиям.

В литературе XX в. можно наблюдать ослабление организующей роли сюжета. Функцию создания композиционного единства произведения принимают на себя иные формально-содержательные элементы: лейтмотивы, повторы образов, сюжетных ситуаций, смена точек зрения, чередование повествователей. Ослабление композиционной роли сюжета характеризует творчество писателей, порывающих с реалистической традицией: Ю. Олеши («Зависть»), В. Набокова («Приглашение на казнь», «Защита Лужина», «Дар»), А. Платонова («Котлован», «Чевенгур»), М. Булгакова («Белая гвардия», «Дьяволиада»). Это связано с изменением и общей философской картины мира, и обыденного, бытового сознания, характерного для XX в. Новейшие философские и естественнонаучные открытия XX в. (переосмысление под воздействием теорий А. Эйнштейна, П. Флоренского, Н. Бора, М. Бахтина концепций пространства и времени, отказ от статической картины мира, сомнение в возможности объективного познания и, как следствие, многовариантность описания любого объекта) приве-

⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 215.

⁹ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении// Ю.М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 40.

ли к тому, что позитивистские представления о тотальной причинно-следственной связи всех явлений, вполне отвечающие философскому и бытовому сознанию реалистической эпохи XIX столетия, уже на рубеже веков утратили свою универсальность. Стало ясно, что мир намного сложнее и не укладывается в систему причинно-следственных отношений, функцией которых и оказывался сюжет реалистического романа.

Но Солженицын идет по другому пути: не отказываясь от сюжета, делая его важнейшим элементом композиции романа, он сжимает художественное время, охватывающее множество лиц, всего лишь до трех дней: действие начинается во второй половине дня в субботу 24 декабря 1949 г. (кружковые стрелки на часах в МИДовском кабинете государственного советника второго ранга Иннокентия Володина показывали пять минут пятого), а заканчивается во второй половине дня вторника, 27 декабря. Этот принцип временного сжатия объяснен самим Солженицыным. Размышляя о Марфинской шарашке, своего рода научно-исследовательском институте, где живут и работают заключенные «враги народа», писатель вспоминал: «Я там жил три года. Описывать эти три года? Вяло, надо уплотнять. Очевидно, страсть к такому уплотнению сидит и во мне, не только в материале. Я уплотнил — там, пишут, четыре дня или даже пять, — ничего подобного, там даже нет трех полных суток, от вечера субботы до дня вторника. Мне потом неуютно, если у меня просторно слишком. Да может быть, и привычка к камерной жизни такова. В романе я не могу, если у меня материал слишком свободно располагается» (Публицистика, т. 2, с. 422).

Такое сжатие времени предопределяет локализацию романного пространства: основное действие разворачивается на Марфинской «шарашке», в спецтюрьме, своеобразном научно-исследовательском институте, но и переносится в другие точки Москвы: в кабинет министра МГБ Абакумова, ночную комнату Сталина, московскую квартиру прокурора Макарыгина на Калужской заставе.

Такое сжатие как бы под высоким давлением романного времени и пространства характеризует романное сознание XX в. и соотносится с теорией хронотопа М.М. Бахтина. Эта теория, созданная на материале средневековой европейской и русской литературы XIX в., явилась результатом философского переосмысления пространственно-временных отношений и отражает мирозерцание современного человека.

► ? Что такое хронотоп? Как, с точки зрения М.Бахтина, соотносится романное время и пространство? Знакома ли вам работа М.Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975)? Внимательно прочитайте с. 391–406 указанного издания. Какие хронотопы выделяет ученый? Что такое хронотоп дороги, порога (сфера кризисов и переломов), замка, гостиной, салона, провинциального города, Петербурга? О каких хронотопах говорит Бахтин, обращаясь к творчеству Достоевского (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского)?

Само понятие хронотопа (от древнегреческого *chronos* — время и *topos* — пространство) подчеркивает неразрывность этих категорий: пространство и время не существуют вне зависимости друг от друга. В художественном произведении хронотоп определяет все самые тонкие идеологические и эмоциональные оттенки его содержания: «Всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»¹⁰.

Хронотоп оказывается важнейшим сюжетообразующим элементом произведения. Поэтому, сжимая время и пространство, Солженицын оказывается перед необходимостью найти такой сюжетный узел, который дал бы ему возможность связать людей, встреча которых казалась бы просто невозможной хотя бы в силу их принципиально несоотносимого положения в государственной иерархии: заключенных, стоящих на самой ее низшей ступени, и Сталина, министра МГБ Абакумова, занимающих высшие. Между ними располагаются иные персонажи, занимающие промежуточное положение: вольные работники Марфинского научно-исследовательского института, офицеры МГБ, служащие МИДа, представители советской элиты: писатель Галахов, дипломат Володин, три дочери прокурора Макарыгина, золотая молодежь 40–50-х гг...

Солженицын находит такой сюжетный узел. Его завязкой оказывается звонок Иннокентия Володина в американское посольство с сообщением о том, что советский разведчик Георгий Коваль получит в магазине радиодеталей в Нью-Йорке важные технологические подробности производства атомной бомбы.

▶? Что такое завязка? Найдите определение завязки, данное Гоголем в драматических отрывках «Театральный разъезд после представления новой комедии»: «Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Приложимо ли определение завязки (и сюжета в целом), данное Гоголем для произведений драматического рода, к сюжету романа и повести, жанрам эпическим?

Завязка — это изменение исходной ситуации, ведущее к возникновению конфликта. Звонок Володина в посольство, открывающий роман, не производит никакого впечатления на атташе американского посольства, но завязывает крепкие узлы романного действия. Разговор Володина записывается на магнитофонную пленку специальным подразделением МГБ, контролирующим телефонные переговоры американского посольства, доставляется министру МГБ, который и поручает руководителям Марфинской спецтюрьмы определить по

¹⁰ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*// М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 406.

голосу звонивших. Сюжетный узел, завязанный дипломатом Володиным, совершенно реален, как и почти все в романе:

«Этот дипломат Володин, — объяснял сам автор, — звонит в американское посольство о том, что через три дня в Нью-Йорке будет украдена атомная бомба, секрет атомной бомбы, и называет человека, который возьмет этот секрет. А американское посольство никак это не использует, не способно воспринять даже этой информации. Так на самом деле было, это истинная история, а секрет был украден благополучно, а дипломат погиб. Но поскольку я был на этой шарашке, где обрабатывалась эта лента... я и знаю эту историю» (Публицистика, т. 2, с. 537).

В романе Солженицына при всей сжатости его времени можно выделить несколько хронотопов. Один из них, центральный в романе, формируется спецтюрьмой, Марфинской шарашкой. В его пространстве, обнесенном колючей проволокой, охраняемой часовыми на вышках, разворачиваются главные события романа.

Марфинская шарашка — научно-исследовательский институт, где используется труд заключенных — высококлассных ученых-физиков, математиков, инженеров, даже филологов.

«Все эти шарашки, — рассказывает один из героев романа, — появились с девятьсот тридцатого года, как стали инженеров косяками гнать. Первая была на Фуркасовском, проект Беломора составляли. Потом — рамзинская. Опыт понравился. На воле невозможно собрать в одной конструкторской группе двух больших инженеров или двух больших ученых: начинают бороться за имя, за славу, за сталинскую премию, обязательно один другого выживет. Поэтому все конструкторские бюро на воле — это бледный кружок вокруг одной яркой головы. А на шарашке? Ни слава, ни деньги никому не грозят. Николаю Николаичу полстакана сметаны и Петру Петровичу полстакана сметаны. Дюжина медведей мирно живет в одной берлоге, потому что деться некуда. Поиграют в шахматшки, покурят — скучно. Может, изобретем что-нибудь? Давайте! Так создано многое в нашей науке! И в этом — основная идея шарашек».

Именно с Марфинской шарашкой связаны все пружины романного действия: заключенный Рубин бьется над задачей, поставленной ему МГБ, — определить по магнитофонной ленте звонившего. Но здесь же находятся и другие герои, непосредственно не связанные с этим делом, но раскрытие чьих образов в художественном мире романа невозможно вне марфинского хронотопа. Это и друзья Рубина Глеб Нержин и Дмитрий Сологдин, Пряничков, Герасимович.

► Охарактеризуйте образы Бобынина, Руськи, Мамурина — Железной Маски, Абрамсона, Хороброва, Кондрашьева-Иванова, дворника Спиридона Данилыча, других заключенных. Какие отношения складываются между ними? Как определяются они их политическими и идеологическими воззрениями? Опытom прежней, вольной жизни? Как попал на шарашку художник Кондрашёв? Филолог Рубин? Возможно ли было раскрыть столь разные образы вне рамок этого хронотопа?

Но с шарашкой связаны и образы офицеров МГБ.

►? Каковы художественные средства их раскрытия? Какую роль играет портрет в создании образа полковника Яконова, подполковника Климентьева, майоров Мышина и Шикина, младшего лейтенанта Наделашина? Какова роль авторских характеристик? Предыстории героев? Обратите внимание на то, что образы офицеров МГБ ярко индивидуализированы, в некоторых Солженицын находит и человеческие качества (Яконов, Климентьев, Наделашин). Каковы они? Сопоставьте эти образы с образами врагов в романе М. Горького «Мать». Почему М. Горький отказывает образам солдат и офицеров, противостоящих революционерам, в индивидуализации? Связано ли это с тем, что повествование в романе Горького ориентировано на романтическое сознание героини, склонное к резкому противопоставлению двух миров (революционеров и вражеского лагеря), в то время как повествование в романе Солженицына строится на совершенно иных принципах, оказывается полифоничным, а не сориентированным на сознание какого-либо одного героя?

С хронотопом шарашки связаны еще и женские образы. «Вольняшки», по терминологии заключенных, тоже включены в мир Марфинской тюрьмы. С образами Симочки и Клары Макарыгиной в роман входят две возможные, но так и не реализовавшиеся любовные линии (Нержин — Серафима Витальевна и Клара — Руська).

►? Какие мотивы возникают в романе в связи с женскими образами? Почему обе любовные линии оказались нереализованными?

► Прочитайте повесть Солженицына «Ракковый корпус». Почему не реализовались возможные любовные линии героя повести Олега Костоглотова? Схожи ли причины, заставившие героев романа и повести отказать от возможной любви?

Один из идейно-композиционных стержней произведения составляет рассказ о двух несостоявшихся историях любви Олега Костоглотова — к медсестре Зое, веселой современной и отчасти легкомысленной девушке, переживающей индийские фильмы тех лет как высшую эстетическую реальность, и к Вере Гангарт, Веге, красивой, стройной, одинокой, воплощающей высшую, почти идеальную чистоту и верность.

Поразмышляйте о том, почему не состоялась их любовь. Почему сердца Веги и Олега так и не прошли длинный и мучительный путь друг к другу?

Можно объяснить это болезнью Олега Костоглотова — лечение от рака, убивая болезнь, наносит подчас непоправимый удар по здоровью человека и ставит под сомнение его способность создать семью. Но все точки в повести вовсе не расставлены, и сам герой мыслит себя человеком, способным к любви и жаждущим любви.

Что же заставляет его сделать бесповоротный шаг и не вернуться к Веге, отказаться от того, что, казалось бы, даровано ему судьбой? Выжженность сердца, неверие в первую очередь в себя, в свои силы для жизни с другим человеком? Или страшная лагерная привычка к одиночеству?

Итак, главный сюжетный узел романа «В круге первом» (работа с магнитофонной записью разговора Иннокентия с американским ат-

таше) разворачивается на шарашке. И хотя только Лев Рубин участвует в этой работе, в роман входят образы других заключенных, его друзей и идеологических оппонентов, героев, наиболее интересных для автора, способных к интенсивной внутренней жизни, к постановке и решению серьезных идеологических и философских проблем. Постоянные споры, которые ведут они между собой, позволяют сопоставить их жизненные позиции, обозначают идеологические конфликты, возникающие между ними.

Именно эти споры формируют, с одной стороны, **идеологическую и философскую проблематику романа**; с другой — его **сюжетно-композиционную структуру**, способную воплотить подобное содержание.

Действие романа переводится во внесобытийный ряд. Повествование об обыденной жизни шарашки в течение трех суток наполнено множеством каждодневных событий, но не они определяют развитие внутреннего действия. Оно развивается в диалогах героев, в их ожесточенных спорах. Эти споры затрагивают проблемы **философские** (внешняя несвобода и внутренняя свобода, доступная развитой личности) и **политические** (оптимальная форма политической организации общества).

►? Охарактеризуйте проекты и утопии Герасимовича и Рубина. Прочитайте главу 90, содержащую спор Нержина с Герасимовичем. В чем состоит его идея авторитарного государства, основанная на власти интеллектуальной, технической элиты? В чем суть «Проекта о создании гражданских храмов», над которым работает Рубин (глава 72)? Соотносится ли его идея общественной реорганизации, основанная на культе Верховного Существа, с образом Единого государства, созданным в романе Е. Замятина «Мы»?

Споры героев, такие, например, как постоянные стычки марксиста и убежденного коммуниста Рубина с Нержиным и Сологдиным, закачивающиеся болезненным и даже трагическим для Рубина поражением в ночной схватке с Сологдиным, формируют идеологическую проблематику романа.

►? Прочитайте главы 65 и 69. Попробуйте определить предмет спора между Рубиным и Сологдиным. Почему Рубин испытывает не только нравственные, но и физические страдания после поражения в этом споре? Можно ли говорить о том, что Рубин переживает внутренний конфликт, осознавая бесплодность идеологии, которой он был предан всю жизнь и отстаивает сейчас?

Диалоги, в которых формируются философские, политические, идеологические аспекты проблематики и которые становятся формой развития внутреннего действия романа, дополняются полилогами. Роман обретает черты полифоничности, наполняется множеством разных голосов.

►? Прочитайте главу 3 романа. Попробуйте определить, кому принадлежат реплики, сколько героев участвуют в полилоге. Какие имена

главных героев называются здесь впервые? Почему в этой главе нет ни одного слова повествователя?

Итак, с хронотопом шарашки связана завязка внешнего и внутреннего романного сюжета. Но от этого центрального хронотопа романа ответвляются сюжетные линии, формирующие другой хронотоп, противостоящий миру заключенных. Он включает в себя богатую квартиру прокурора Макарыгина, кабинеты МГБ, МИДа, квартиру дипломата Володина. Неотъемлемой чертой этого хронотопа является персональный автомобиль «Победа», едущий за Яконовым в его ночной прогулке по Москве или ждущий его звонка в гараже, привозящий высокопоставленных офицеров на шарашку, тот самый автомобиль, к которому так привык Володин. К этому же хронотопу примыкает и ночной кабинет Сталина, где происходит его встреча с министром МГБ Абакумовым.

Связывает эти два хронотопа все тот же центральный сюжетный узел романа: звонок Володина. Лишь пять чиновников МИДа знали о предстоящей операции советской разведки. Для сличения голоса звонившего в посольство необходимы записи телефонных разговоров этих пятерых. Так в роман вводится телефонный разговор Иннокентия с женой Дотнаррой, дочерью прокурора Макарыгина, история его отношений с ней и поездка на вечеринку, где он встречает своего шурина писателя Галахова, всех трех дочерей Макарыгина, журналистов, других представителей советской элиты, Шагова. Центральная линия романа, его завязка, тоже соединяет два хронотопа и показывает легкость падения с вершин элитарного благополучия в бездну Лубянки. Арест Иннокентия, развязывающий главную сюжетную линию, происходит в привычной и уютной служебной машине, которая везет его из богатой московской квартиры в лубянскую тюрьму — из одного мира в другой, из одного измерения в другое.

Другая сюжетная линия, связывающая этот мир со спецтюрьмой, обусловлена тем, что Клара, младшая дочь Макарыгина, работает на шарашке. Там складываются ее отношения с Руськой, так и не реализовавшиеся. К этому же хронотопу относится и ретроспектива семьи Макарыгина, рассказ об их жизни в эвакуации в Ташкенте (глава 43).

►? Как ретроспектива объясняет характер Клары, ее отличие от других героев, связанных с этим романным хронотопом?

Третий хронотоп включает в себя московские улицы, по которым в состоянии безнадежности после приема у Абакумова бродит полковник Яконов, вагоны и станции метро, где оказывается возможной встреча подполковника Климентьева и жены Глеба Нержина Надежды, комнаты аспирантского общежития, где разворачиваются ее отношения со Шаговым. Этот хронотоп занимает как бы промежуточное положение между первыми двумя, здесь возможна встреча героев и завязка сюжетных узлов, соединяющих два противопоставленных мира, представленных первыми двумя хронотопами. Именно здесь,

при случайной встрече в вагоне метро, Надя вымаливает свидание с мужем у Климентьева, именно отсюда попадает Шагов на молодежную вечеринку, устроенную Макарыгинами в первую очередь для дочери Клары, которая пока не устроила свою личную жизнь.

Последний, четвертый хронотоп романа являет собой истинную Россию, ту самую отчизну, которую *представляет* дипломат Иннокентий Володин за рубежом, но которую он не может *представить* сам себе. Попыткой познания этого мира обусловлена жертва Иннокентия своей устроенной судьбой, своей жизнью. Этот хронотоп включает в себя летнюю поездку с Klarой Макарыгиной на электричке в деревню Рождество, посещение разрушенной церкви и, конечно же, встречу с тверским дядей Иннокентия по матери Авениром, разговоры с ним в его ветхом одноэтажном кривеньком деревянном доме. Но этот хронотоп истинной, живой России включает в себя и ее историю, утерянную и забытую. Эта история открывается Иннокентию в архиве матери — в фотоальбомах с четкой ясностью старинных фотографий, в театральных программах Петербурга и Москвы, журналах, представивших герою все богатство жизни рубежа эпох:

«...от одних названий пестрило в глазах: “Апполон”, “Золотое руно”, “Гиперборей”, “Пегас”, “Мир искусства” Репродукции неведомых картин (и духа их не было в Третьяковке!), театральных декораций. Стихи неведомых поэтов. Бесчисленные книжечки журнальных приложений — с десятками имен европейских писателей, никогда не слыханных Иннокентием. Да что писателей! — здесь были целые издательства, никому не известные, как провалившиеся в тартарары: “Гриф”, “Шиповник”, “Скорпион”, “Мусагет”, “Альциона”, “Сирин”, “Сполохи”, “Логос”».

Сжатый во времени сюжет романа не давал прямой возможности введения этого хронотопа, поэтому он связан с предысторией Володина, с рассказом о его прозрении и возрождении.

►? Перечитайте главу 44 о поездке Клары и Иннокентия в деревню Рождество. Проанализируйте широкие образы-символы, которые находит Солженицын для мотивации изменений, произошедших в характере Володина и приведших его в конечном итоге к жертве. Охарактеризуйте сельский пейзаж. Как создается образ вымершей деревни, мертвых улиц? Почему так важен натуралистический образ страшной изувеченности земли: «израненная, изувеченная, больная земля вся была в серых чудовищных струпьях комков и свинцовых загноинах жидкой грязи»? Как создается образ запустения? Почему даже кошка видится героям одичавшей: «как будто уже и не домашний зверь, на людей и головы не повела, понюхала землю во все стороны и пошла вперед, на главную улицу, такую же мертвую, куда упиралась эта»?

Какую роль играет образ заброшенной и полуразрушенной церкви, превращенной в склад? Как показано беспамятство людей, живущих в деревне? Как характеризует одного из них диалог, в который пытается вступить с ним Володин, выясняя, откуда мрамор на дороге? Почему разговор не получает-

ся? Что символизирует разбитый мрамор алтаря и иконостаса, которым теперь засыпают непролазную грязь дороги? Вспомните, когда в романе уже появлялся образ разрушенной церкви и как он характеризовал внутренние переживания в кризисный момент жизни полковника МГБ Яконова.

Как и всегда, Солженицын автобиографичен. Деревня, куда приезжают герои, знакома писателю: именно в деревне Рождество на летней даче жил он, скрываясь, создавая и пряча свои произведения в 1964—1965 гг.

►? Имеет ли в романе символический смысл название деревни и церкви — Рождество? Не контрастирует ли это название с сельским пейзажем запустения? Можно ли говорить о том, что случайный путь Иннокентия и Клары (они едут «по России простенькой побродить», как скажет Иннокентий, без плана, наудачу), приведший их к церкви Рождества, символизирует нравственное возрождение государственного советника второго ранга Иннокентия Володина? Можно ли говорить, что Рождество символизирует превращение подполковника советской дипломатической службы в русского человека, узнавшего или почувствовавшего и полюбившего, наконец, истинную Россию?

Каждый из четырех хронотопов романа формирует свой мир со своей иерархией, системой ценностей, представлениями о смысле жизни, добре и зле, чести и бесчестии. Эти понятия часто противоположны друг другу. Манеры поведения, навыки обыденного общения, бытовые установления, характеризующие один хронотоп, оказываются немыслимыми при пересечении героем его границ. Именно поэтому такую неловкость ощущает подполковник Климентьев во время разговора в вагоне метро с Надеждой, женой Нержина. В левфортовской тюрьме она была бы для него женой врага народа, в поезде метро — независимой самостоятельной и привлекательной молодой женщиной.

«Перед Климентьевым за много лет его службы тюремным офицером вставало и стояло множество всяких женщин, и он не видел ничего необыкновенного в их просительном робком виде. Но здесь, в метро, хотя спросила она в очень осторожной форме, — на глазах у всех эта просительная фигура женщины перед ним выглядела неприлично.

— Вы... зачем же встали? Сидите, сидите, — смущенно говорил он, пытаясь за рукав посадить её».

То, что естественно в рамках хронотопа, охватывающего спецтюрьму Марфино и Лубянку, невозможно в московском хронотопе, где Климентьев уже не тюремщик, а подтянутый офицер, осматривающий свое мужественное неясно отсвечивающее отражение в зеркальном стекле, за которым проносилась чернота туннеля и бесконечные трубы кабеля. Этим и обусловлено унижение, которое он переживает, видя, как «эта женщина при молчаливом внимании окружающих так унижительно встала и стояла перед с ним».

Так же неуютно чувствует себя бывший фронтовик Шагов, переступая не просто порог квартиры Макарыгиных, куда он приглашен

на молодежную вечеринку, но оказываясь на границе двух миров, один из которых чужд и даже враждебен ему.

►? Прочитайте главу 64, описывающую эту вечеринку, обратите внимание на приглашенных, на детали их портрета. Возможно ли появление «государственного молодого чеповека уже с колодочкой ордена Ленина чуть небрежно, наискосок, без самого ордена, с приглаженными, уже редееющими волосами» в границах другого хронотопа? Почему Щагову «стало стыдно перед теми, кого здесь, конечно, не было, кто глотал днепровскую волну еще в Сорок Первом и грызли новгородскую хвойку в Сорок Втором»?

Каждый хронотоп в романе Солженицына формируется вокруг какого-то определенного центра, стягивающего к себе его границы (шарашка Марфино, квартира Макарыгиных, московские улицы, деревня Рождество).

Наличие героев, пересекающих границы романских хронотопов, предопределяет их наложение друг на друга, подобно окружностям, лежащим в одной плоскости. Их взаимные пересечения объясняют широкий образ-символ круга, заданный в названии романа.

Символ круга появляется перед Иннокентием Володиным, размышляющим о том, кого он предает своим звонком. Разговаривая с Кларой во время их загородной прогулки, он пытается понять соотношение родины и человечества, правительства, режима и интересов других людей во всем мире. «Вот видишь — круг?» — говорит он, вычерчивая палочкой на сырой земле, к которой вдруг приблизился, выбравшись из министерских кабинетов и блестящих московских гостиных за город, концентрические окружности. «Это — отечество. Это — первый круг. А вот — второй. — Он захватил шире. — Это — человечество. И кажется, что первый входит во второй? Ничего подобного! Тут заборы предрассудков. Тут даже — колючая проволока с пулеметами. Тут ни телом, ни сердцем почти нельзя прорваться. И выходит, что никакого человечества — нет. А только отчества, отчества, и разные у всех...». Почти математическая упорядоченность этого образа объясняет композиционную структуру романа, дающую возможность совместить «круги» художественного мира, романские хронотопы, в принципе, казалось бы, несводимые в одном сюжете: высшие круги МГБ, заключенные Марфинской шарашки, дворник Спиридон, писатель Галахов, жены, безнадежно ждущие своих мужей из заключения, высшая советская номенклатура, чиновники МИДа.

►? Когда еще в романе появляется образ круга? Какие глубинные философские смыслы получает он, вырастая до широких образов-символов? Какими сюжетными путями он вводится в роман? Как вы понимаете название «В круге первом»?

Звонки Володина оборачиваются роковым кругом, который описывает «Победа» на Лубянской площади перед зданием МГБ:

«Повинуясь правилам уличного движения, автомобиль обогнул всю сверкающую Лубянскую площадь, словно делая прощальный круг и давая Иннокентию возможность увидеть в последний раз этот мир и пятиэтажную высоту слившихся зданий Старой и Новой Лубянок, где предстояло ему окончить жизнь».

Это лишь один из символов круга, реализованных в романе. Словно обращаясь к опыту Данте, который поместил языческих мудрецов не в рай, но в первый круг ада, Солженицын описывает мир шарашки как первый Дантов круг.

«Шарашку придумал, если хотите, Данте. Он разрывался — куда ему поместить античных мудрецов? Долг христианина повелевал кинуть этих язычников в ад. Но совесть возрожденца не могла примириться, чтобы светломудрых мужей смешать с прочими грешниками и обречь телесным пыткам. И Данте придумал для них в аду особое место».

►? Какие еще смысловые аспекты проблематики романа связаны с образом круга?

Все хронотопы романа стянуты в тугую узел сюжетной завязкой — звонком в посольство и расшифровкой ленты. Но этот внешний сюжет позволяет завязать внутреннее действие романа, его философские и идеологические сюжеты. Импульсами их развития являются многочисленные столкновения героев, их идеологий, философских взглядов. Но только ли диалог, прямой спор являются единственной формой их воплощения?

Думается, что нет. Ведь в художественном мире романа есть герои, которые не могут высказать себя в споре. Возможен ли диалог на политические или философские темы между Яконовым и любым другим героем — будь он заключенным Марфинской шарашки или офицером МГБ? Конечно же, нет. Лишь заключенные обладают истинной свободой спорить и думать — если в оппоненте не встретят стукача. Вольные, сойдись они в споре, были бы вынуждены повторять официальные идеологические клише, опасаясь не только говорить, но и думать. Поэтому Солженицын помимо прямого столкновения героев находит и иные способы воплощения конфликта.

Таковыми приемами обусловлены художественные способы построения *системы персонажей* романа.

И в повести «Раковый корпус», и в романе «В круге первом» Солженицын отказывается от главного героя: «Каждый персонаж становится главным, когда вступает в действие. Автор должен тогда отвечать за <...> своих героев. Он не отдает предпочтения ни одному из них. Он должен понимать и мотивировать поступки всех персонажей».

►? Можно ли выделить образ главного героя в повести «Раковый корпус»? Почему?

Дело в том, что сюжетно-композиционная структура повести открывала перед писателем те же возможности, что и в романе «В круге первом» — и не предполагала наличие исключительной идейно-композиционной роли одного из героев. Страшная болезнь, приведшая героев в тринадц-

цатый корпус республиканской больницы, не делает различий между Олегом Костоготовым, бывшим заключенным, ныне вечно ссыльным, и высокопоставленным советским вельможей Павлом Николаевичем Русановым (один потерял молодость, жизнь, любовь в заключении, другой всей своей жизнью способствовал тому, чтобы места заключений все более ширились и наполнялись); милым мальчиком Демкой, молодым и фанатично преданным своей науке геологом Вадимом Задырко, врачом Верой Гангарт, старым узбеком, колхозным сторожем Мурсалимовым, казаком чабаном Егенбердиевым. Все герои этой повести уже в силу своего обитания в раковом корпусе находятся в крайней, пограничной ситуации, — между жизнью и смертью — и именно эта пограничная ситуация дает автору возможность выявить характеры каждого, не выделяя главного и второстепенных персонажей. Как бы у последней черты сходятся герои с принципиально противоположным жизненным опытом — ээка, партаппаратчика, медсестры, вдумчивых врачей, лечащих и по-человечески с состраданием принимающих всех.

Отсутствие главного героя нехарактерно для жанра романа. Чаще всего в романе именно вокруг него формируется идеологическое поле, в которое включаются все другие образы. В таком случае система персонажей строится по центристемительному принципу, сюжет «стягивает» вокруг центральной фигуры героев, столкновение с которыми и формирует проблематику произведения.

Солженицына не устраивает такой путь. «Автор романа с главным героем поневоле больше внимания и места уделяет именно ему, — говорил он в одном из интервью, отказываясь от главного героя и обосновывая свой принцип построения системы персонажей. — Каждое лицо становится главным действующим лицом, когда действие касается именно его. Тогда автор ответственен пусть даже за тридцать пять героев. Он никому не дает предпочтения».

Отказ от образа главного героя заставляет Солженицына искать иные принципы построения системы персонажей. Образы «В круте первом» раскрываются в рамках своего хронотопа. Хронотоп создает то пространство, в котором идеологические поля, формируемые героями, как бы накладываются друг на друга, создавая конфликтное напряжение. Даже если герой не вступает в спор, не проявляет собственной позиции в диалоге, писатель находит возможность раскрыть его изнутри и воссоздать то идеологическое поле, которое он привносит в роман.

Сделать это дает возможность особый принцип организации авторского повествования. Солженицын, характеризуя героя, его внутренний мир, самооценки, восприятие событий, предысторию, далек от форм прямого выражения авторской позиции, вне зависимости от того, совпадает авторская точка зрения с точкой зрения героя или же они противоположны. Повествование о персонаже ведется в третьем лице, но сориентировано на его тип сознания и восприятия.

► ? Перечитайте главу 36, в которой Рубин впервые получает задание определить по голосу преступника. Определите, где авторское по-

вестование объективно, где оно сориентировано на точку зрения героя. Где позиции автора и героя расходятся? Покажите переход от несобственно-прямой речи к внутреннему монологу.

«Рубин впился в пеструю драпировку, закрывающую динамик, будто ища разглядеть там лицо своего врага. Когда Рубин так устремленно смотрел, лицо его стягивалось и становилось жестоким. Нельзя было вымолить пощады у человека с таким лицом». Здесь речь повествователя пока еще лишена ориентации на внутренний мир героя. Объективизированное описание дает возможность дать его психологический портрет, характеризующий его состояние в данный момент, и подготовить читателя к субъективизации повествования.

«Рубин курил, жуя и славливая мундштук папиросы. Его переполняло, разрывало. Разжалованный, обесчещенный — вот понадобился и он! Вот и ему сейчас доведется посильно поработать на старуху — Историю. Он снова — в строю! Он снова — на защите мировой революции!»

Здесь в рамках одного абзаца дан переход от портрета к несобственно-прямой речи. Так думал о себе сам Рубин, но не автор, придерживающийся принципиально иных воззрений на мировую революцию. Точка зрения автора и героя распадаются, но автор не вступает в прямую полемику со своим героем.

В следующей фразе повествование вновь объективизируется: «Угрюмым псом сидел над магнитофоном ненавистливый Смолосидов. Чванливый Бульбанюк за просторным столом Антона с важностью подпер свою картошистую голову, и много лишней кожи его воловьей шеи выдавилось поверх ладоней». Это авторское повествование: не в стиле мышления Рубина метафорические портретные детали, к которым обращается повествователь: «картошистая голова», «лишняя кожа воловьей шеи». Точки зрения автора и героя совпадают, поэтому возможен незаметный переход от субъективизированного повествования к объективизированному. Далее повествование опять субъективизируется, переходя во внутренний монолог героя, а точки зрения автора и героя вновь распадаются:

«Когда и как они расплемились, эта самодовольная непробиваемая порода? — из логуха комчванства, что ли? Какие были раньше живые сообразительные товарищи! Как случилось, что именно этим достался весь *аппарат*, и вот они всю остальную страну толкают к гибели? <...> Но так сложилось, что *объективно* на данном перекрестке истории они представляют собою её положительные силы, олицетворяют диктатуру пролетариата и его отечество».

Ориентация на точку зрения героя, расходящуюся с авторской, подчеркивается даже графически — курсивом выделены слова, чуждые авторскому словарю: *аппарат* и *объективно*.

►? Приведите другие примеры перехода от объективизированного авторского повествования к субъективизированным формам внутренних монологов и несобственно-прямой речи.

Итак, избегая прямой оценки персонажа и той позиции, которую он занимает, Солженицын использует традиционные для романного жанра средства создания образов и выражения авторской позиции: портрет, речевую характеристику, прямую характеристику психологического состояния героя, его предысторию, внутренние монологи и несобственно-прямую речь.

Отказ от прямых форм выражения авторской позиции приводит писателя к поиску иных способов ее воплощения. Важнейшим из них оказывается выражение авторской точки зрения через соотнесение позиции героя с общей романной ситуацией.

Определить ее можно, обратившись к жанровому своеобразие этого романа.

► ? Уточните свои представления о родах и видах литературы. Сколько родов литературы вы знаете? Чем лирика, эпос и драма отличаются друг от друга? Можно ли говорить, что отличие между ними обусловлено предметом изображения и художественными средствами отражения жизни? Почему жанр (вид) литературы является содержательной категорией? Что такое жанровое содержание? Что является предметом изображения в романном жанре? Почему М.Бахтин полагал, что главным предметом изображения в романе, формирующим романический аспект жанрового содержания, является частная жизнь личности, история внутренней жизни героя?

Предметом изображения в романе «В круге первом» является частная жизнь людей, как раз лишенных этой частной жизни в ее естественных, нормальных проявлениях.

«А чего лишили нас, скажи? — размышляет в разговоре с Нержиным об утраченной свободе Ростислав Доронин. — Права ходить на собрания? На политучебу? Подписываться на заем? Единственное, в чем Пахан мог нам навредить — это лишить нас женщин! И он это сделал».

Именно поэтому столь важны наметившиеся было романские сюжетные линии Руськи и Клары Макарыгиной, Нержина и Симочки.

Но и персонажи других хронотопов тоже даны с точки зрения их частной жизни: в романе представлены отношения в семье Макарыгиных, Володина, Ройтмана, младшины Наделашина, полковника Яконова, дворника Спиридона, особое место занимают женские судьбы — жен арестованных Герасимовича, Нержина. При этом частные отношения героев мыслятся ими как величайшая ценность и величайшая жертва, которую человек, вольно или невольно, может принести.

Вот здесь и формируются основные линии, объединяющие героев и создающие композиционное единство системы персонажей. При всем внешнем различии их жизни, при внешней свободе одних и несвободе других, при богатстве жены и дочерей Макарыгина и нищете жен Нержина и Герасимовича, при могуществе офицеров МГБ и несправии заключенных, при широкой культуре, инженерной математической одаренности, общей образованности Нержина и безграмотности

Спиридона все они объединены если не пониманием, то ощущением величайшего дара естественного человеческого чувства любви между мужчиной и женщиной, отцом и дочерью, матерью и сыном, племянником и дядей. Частная, семейная жизнь, основанная на любви, становится в художественном мире романа величайшей ценностью, дарованной человеку.

Полковник Яконов на разное у министра Абакумова думает «о тех, с кем проводил один только час в сутки, но единственно для кого извивался, боролся и тиранил остальные часы бодрствования: о двух девочках восьми и девяти лет и о жене Варюше, тем более дорогой, что он не рано женился на ней».

Страх за дочь объединяет с вальяжным, барственным, могущественным начальником спецтюрьмы последнего из ее обитателей — дворника Спиридона Данилыча Егорова:

«За Веру боюсь, — говорит он Нержину о дочери, сосланной на лесоповал в Пермскую область. — Двадцать один год девке, без отца, без братьев, и мать не рядом». «Сквозь всю мировую войну отец пронес ее и выхранил. Ручной гранатой он спас ее в минских лесах от злых людей, добивавшихся её, пятнадцатилетнюю, изнасиловать. Но что он мог сделать теперь из тюрьмы?».

Герои, не лишённые тюрьмой мира семейной жизни, в его тепле и крепости черпают силы противостоять жесткому и бессмысленному внешнему, социальному миру.

►? Прочитайте главу 73 романа. Покажите, что означает для майора МГБ Адама Ройтмана любовь к жене и трехлетнему сыну, наполняющая его нежностью и счастьем. Что значит семейный мир отца и деда для младшины Наделашина (глава 28)? Почему «после дежурств в накаленных безумием коридорах главной политической тюрьмы его успокаивал шорох ткани, податливость складок, беззлобность работы»? Почему он скрывал от сослуживцев, что «обшивал ребятишек, шил платье жене и костюмы себе»?

Семейный мир не только дает человеку счастье любви, отцовства, нежности, но и связывает его с национальными корнями, вводит в контекст забытой национальной истории, открывает образ истинной, сокрытой России. Ведь именно обращение к старым запыленным шкафам материнского архива не дает впасть в беспамятство Иннокентию Володину. Узнавая свою мать после ее смерти, листая семейные альбомы, ее дневники, журналы рубежа веков, читая старые письма забытых родственников, Иннокентий не только обретает образ самого близкого человека, смысл любви которого он не смог понять при ее жизни, не только узнает жизнь художественной элиты Серебряного века, но и утраченную Россию. Семья дает ему понятие Родины, которого он, советский дипломат, был лишен, *не представляя* Россию, которую он по долгу службы *представлял* в заграничных миссиях. Родственное доверие, возникшее между ним и дядей Авениром, братом матери, еще более углубило этот образ.

Но объединяет героев романа не только понимание величайшей ценности частных, семейных, любовных отношений, но и другое: ощущение невероятной легкости утраты частного бытия. Любая ошибка, неверный шаг, неверное слово или же просто воля слепого случая может лишить человека счастья любви: путь из элитной квартиры на Лубянку, из хронотопа элитной Москвы в хронотоп тюремный, оказывается очень короток, как показывает судьба Иннокентия, а вот обратный путь удалось проделать лишь бывшему заключенному, а ныне полковнику МГБ Яконову. Покушается на их частную жизнь сама Система. В противостоянии ей, вольном или невольном, оказываются все.

Здесь формируется и основной узел конфликта, и проблематика романа. Этим узлом обуславливается и своеобразие реализма романа, и его жанровая природа, и концепция личности, предложенная писателем.

Своеобразие конфликта романа состоит в том, что не столкновения каких-либо героев формируют основной конфликтный узел. Конфликтов, прямых столкновений в романе много: в постоянное противостояние включены офицеры МГБ и заключенные шарашки, многие из которых, обрекая себя на мучения, отказываясь от поблажек, пренебрегая зовом жен, как Нержин или Герасимович, способны бросить прямой вызов тюремщикам. Бессмысленно жертвует собой Володин, идя торпедой на огромный и непотопляемый линкор МГБ. Конфликт зреет между Яконовым и Ройтманом, проявляется в разное, устроенном в своем кабинете министром Госбезопасности Абакумовым своему заместителю Селивановскому, генералу-майору Осколову и инженер-полковнику Яконову. Конфликтна и среда самих заключенных, и столкновения между ними могут принимать разную форму: от изобличения стукачей с помощью Руськи Доронина до ярых идеологических столкновений между Рубиным и Сологдиным.

Без анализа этих конфликтов нельзя воссоздать проблематику произведения, но не они определяют основной идеологический узел романа. Мало того, все они оказываются формой проявления центрального конфликта. Это конфликт человека и советской социально-политической Системы, борьбе с которой Солженицын посвятил свое творчество и всю жизнь. Переводя трактовку этого конфликта в русло эстетических категорий, мы можем сказать, что это конфликт человека и среды.

Своеобразие реализма романа. Вопрос о соотношении героя и среды, характеров и обстоятельств является центральным для реалистической эстетики.

Что такое реализм?

В основе реалистического метода лежит представление о всеобщей связи явлений, о причинно-следственных отношениях между ними. Поэтому сущность реалистической эстетики кроется «в широком освоении живых связей человека с его близким окружением: «микро-

средой» в ее специфичности национальной, эпохальной, сословной, сугубо местной. <...> При этом подлинный реализм... не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к «большой современности», постановку и обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком»¹¹.

►? Означает ли реалистическая эстетика простое правдоподобие? Возможны ли в реализме элементы фантастики? Почему современные ученые склонны включать в сферу реализма и сверхъестественное, и миф, и фантастическое, и религиозно-философскую утопию?

Как вы понимаете известное определение Ф. Энгельса, что реализм предполагает изображение типических характеров в типических обстоятельствах?

Основой реалистической эстетики оказывается взаимосвязь характера и обстоятельств. Характер героя предстает как мотивированный средой, воздействующей на человека. Главное для литературы реализма — объяснить характер теми жизненными обстоятельствами социального, бытового, этического, эстетического плана, влияние которых он испытывает. Каждое прикосновение реальности к тонкой душе героя оставляет в ней свой след, характер предстает как результат сложного взаимодействия личности и среды.

►? Что такое типический характер? Является ли типическое явление непременно наиболее распространенным?

В то же время и среда подвержена воздействию со стороны мыслящей и действующей личности: «Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственной причастности ей»¹².

Солженицын в своем творчестве утверждает традиционную для реализма связь характеров с микросредой и макросредой: ближайший социально-бытовой ряд, сформированный хронотопом шарашки с ее тюремными спальнями и рабочими комнатами или же макарыгинской квартиры с богатым дореволюционным хрусталем и коврами, скупаемыми по дешевке его женой, есть отражение общей политической ситуации, макросреды последних лет сталинской эпохи, от которой в равной степени зависят последний на шарашке дворник Спиридон и министр МГБ Абакумов. Противостояние героя Системе, рассматриваемое Солженицыным как взаимодействие характера со средой, формирующее этот характер, создает главный конфликт романа.

Этот конфликт определяется тем, что Система лишает человека свободы. Именно проблема свободы, внешней и в гораздо большей степени внутренней, предопределяет проблематику романа.

¹¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 362–363.

¹² Там же. С. 363.

Парадоксальность ситуации состоит в том, что не только заключенные, но *все* герои романа оказываются в вольном или невольном противостоянии Системе. Даже ее адепты, рвением и страхом которых она держится, оказываются не в ладу с ней: сама Система античеловечна, основана только на страхе и несвободе, и ее творцы становятся ее заложниками.

Ярость, раздражение и страх определяют психологическое состояние Сталина. Человек, власть которого не ограничена ничем, сравнивается Солженицыным с арестантом:

«Еще два десятилетия, подобно арестанту с двадцатилетним сроком, он должен был жить, и не больше же в сутки спать, чем восемь часов, больше не выспишь. А по остальным часам, как по острым камням, надо было ползти, перетягиваться уже немолодым, уязвимым телом».

► ? Перечитайте главы романа (19–23), представляющие собой биографию Сталина, данную сквозь призму его собственного сознания. Найдите формы несобственно-прямой речи, переходящие во внутренние монологи. Дается ли здесь прямая авторская оценка Сталина? Каковы тогда формы выражения авторской позиции? Найдите места внутреннего монолога Сталина, где он противоречит сам себе. Каково его восприятие Ленина? Как соотносятся две его характеристики Ленина: «Так все ясно было им, пока не приехал этот авантюрист, не знающий России, лишенный всякого положительного равномерного опыта, и, захлебываясь, дергаясь и картавя, не полез со своими апрельскими тезисами, запутал все окончательно! И таки заговорил партию, потащил её на июльский переворот! Авантюра эта провалилась, как верно предсказывал Сталин, едва не погибла и вся партия»; «Не посчитать, сколько сил, сколько здоровья, сколько выдержки пошло, чтоб очистить от врагов партию, страну, и очистить ленинизм — это безошибочное учение, которому Сталин никогда не изменял: он точно делал, что Ленин наметил, только мягче немножко и без суеты».

Кажутся ли вам достоверными черты быта Сталина? Ведь Солженицын не имел возможности знать их детально, все они вымышлены. В ответ на просьбу Твардовского, в журнал которого был представлен роман для публикации, «не делать такими уверенно-точными детали быта монарха», Солженицын размышлял: «А я считал: пусть пожнет Сталин посев своей секретности. Он тайно жил — теперь каждый имеет право писать о нем все по своему представлению. В этом право и в этом задача художника: дать свою картину, заразить читателей» («Бодался теленок с дубом», с. 89).

(Впоследствии Солженицын откажется от домисливания бытовых деталей, городского или сельского пейзажа и интерьера; напротив, в его творениях читатель встречает почти документальное воспроизведение бытовой обстановки, он предельно внимателен к самой, казалось бы, незначительной бытовой черте. Еще раз напомним: внимание к быту дает возможность обнаружить высшую, онтологическую символику, воспринять реальную жизнь как художественное творе-

ние, уже насыщенное множеством смыслов благодаря присутствию в ней Высшего Промысла.)

Заложником тотального страха, порожденного Системой, оказывается и министр МГБ Абакумов, пришедший на прием к Сталину:

«Этот рослый мощный решительный человек, идя сюда, всякий раз замирал от страха ничуть не меньше, чем в разгар арестов граждане по ночам, слушая шаги на лестнице».

Трагикомизм ситуации состоит в том, что оба собеседника оказываются заложниками унижительной ситуации тотального страха, порожденного Системой и делающей их ничуть не более свободными, чем заключенные. Сталин, размышляющий, глядя на горящие уши своего министра, о том, «не наступил ли уже момент, когда этим человеком надо пожертвовать», тоже оказывается заложником Абакумова: все обеспечение жизнедеятельности вождя оказывается в руках людей из МГБ. «Так что в каком-то искаженно-ироническом смысле Сталин сам был подчиненным Абакумова. Только вряд ли бы успел Абакумов эту власть проявить первый».

Чувство страха, униженности и несвободы формируют типические обстоятельства социально-политической жизни у внешне благополучных и властительных героев романа.

►? Обратитесь к главам, в которых описывается прием в кабинете Абакумова его подчиненных (17 и 24) — Яконова, Осколупова, Селивановского. Какими художественными средствами показывает писатель психологическое состояние героев, оказавшихся в безвыходных обстоятельствах, вынуждающих ко лжи и жестоко разоблаченных и чуть было не разжалованных или арестованных после встречи министра с заключенными Прячиковым и Бобыниным?

Каждый из этих героев романа, поработанный своей средой, нормами социальной жизни, к которой все оказываются причастны, теряет свободу и предстает глубоко несчастным.

Социальное положение человека, его место в общественно-государственной иерархии оказывается в художественном мире романа обратно пропорциональным степени личной свободы и счастья, доступных ему.

►? Сопоставьте конец главы 25 с началом 26-й. Покажите, как соотносится социальное положение двух противопоставленных героев романа — полковника Яконова («Яконов был на вершине видимой власти... Он был умен, тапантлив — и известен как умный и талантливый. Дома ждала его любящая жена, розово спали две прелестные девочки. Высокие в старом московском здании комнаты с балконом составляли его превосходную квартиру. Измерялась во многих тысячах его месячная зарплата. Персональная «победа» дожидалась его личного звонка») и заключенного Солодина («Он был ничтожный и бесправный раб... Давно уже было затоптано в грязь его имя и его будущность. Имущество его было — подержанные ватные брюки и брезентовая рабочая куртка... Денег он получал в месяц

тридцать рублей — на три килограмма сахара»). Почему противоположно не только их социальное положение, но и отношение к одному и тому же пейзажу, наблюдателями которого они оказываются? Найдите этот пейзаж, завершающий главу 25 и открывающий 26-ю. Почему, вопреки своему социальному положению, ощущает полную внутреннюю свободу один герой, наслаждаясь заснеженным морозным утром и испытывая всю полноту бытия, и страшную несвободу — другой, будучи не в силах оглянуться на красоту утра?

С ответом на эти вопросы связана этическая и философская проблематика романа. Она формируется тем, как решается проблема свободы и несвободы человека. С решением этого вопроса связана и концепция личности, предложенная Солженицыным.

► ? Уточните свои представления о том, что такое концепция личности. Почему это понятие шире понятий героя, характера, образа, персонажа? Концепция личности — это представления о человеческом характере, о должном и недолжном, идеале и антиидеале личности, о назначении человека и системе его жизненных ценностей, смысле его жизни, о его отношении к Богу, к другому человеку, к любимой женщине, к семье, которые формируются в творчестве отдельного писателя, в литературном направлении, в литературе конкретной эпохи в целом. Концепция личности не может быть выражена одним героем, воплощена в одном характере, она формируется при сопоставлении жизненных позиций всех героев, входящих в систему персонажей того или иного произведения.

Говоря о концепции личности, представленной в произведении Солженицына, необходимо понять, что такое свобода и какой ценой достается она человеку.

Идею свободной личности в обстоятельствах, которые, казалось бы, лишают человека всяческой свободы, высказывает заключенный Бобынин в своей беседе с Абакумовым, утверждая себя значительно более свободным человеком, чем всемогущий министр МГБ:

«Свободу вы у меня давно отняли, а вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих. Лет мне отроду сорок два, сроку вы мне отсыпали двадцать пять, на каторге я уже был, в номерах ходил, и в наручниках, и с собаками, и в бригаде усиленного режима — чем еще можете вы мне угрожать? Чего еще лишит? <...> Вообще, поймите и передайте там, кому надо выше, что вы сильны лишь постольку, поскольку отбираете у людей не все. Но человек, у которого вы отобрали все — уже не подвластен вам, он снова свободен».

Свобода, о которой говорит Бобынин, отнюдь не внешняя. Это внутренняя свобода, которая доступна людям, наделенным даром интенсивной внутренней жизни. Таковы Бобынин, Нержин, Сологдин, Герасимович.

► ? Найдите в романе те эпизоды, когда герои совершают для себя важный жизненный выбор: сохранить блага шарашки, продолжая отдавать системе свой инженерный математический дар, дар изобретателей,

или же, обрекая себя на неизвестность и мучения, отказаться от сотрудничества? Почему Сологдин уничтожает свой чертеж шифратора? Что его заставляет дать Яконову обещание восстановить чертеж? Проследите внутренний путь героя, приведший его к этому решению.

Проблема свободы или несвободы человека, центральная для романа, заставляет нас вновь вернуться к системе персонажей. Оказывается, герои, принадлежащие разным хронотопам романа, при всем различии их жизненного положения, существуют в рамках одной и той же социально-политической Системы (которая трактуется Солженицыным как среда, как типические обстоятельства, воздействующие на характер). Именно эта среда лишает героев мыслимых и немыслимых степеней внешней свободы.

Поэтому нельзя воспринять систему персонажей как построенную по принципу противопоставления заключенных и их тюремщиков, свободных и несвободных людей. Это будет принцип ложного противопоставления: в равной степени несвободны все. Но различны варианты их несвободы: офицеры МГБ оказываются не только заложниками жизненных благ, которых могут лишиться в любой момент: престижных квартир, дорогого хрусталя, фарфора, огромных зарплат, персональных машин и роскошных кабинетов, — но и любого неожиданного политического поворота, который Система продуцирует как бы сама по себе, без видимого участия людей, входящих в нее. И герои, принадлежащие хронотопу макарыгинской квартиры, неизбежно ощущают себя возможными будущими жертвами такого поворота.

►? Обратите внимание на образ Душана Радовича, серба по национальности, старого друга Макарыгина по гражданской войне (глава 63). Что дало возможность Радовичу не стать жертвой очередного политического поворота, обусловленного разрывом Сталина с Тито? В чем, с точки зрения Системы, состоит подозрительность положения героя? Почему «Радович сдерживался чрезвычайным усилием, не давал себе говорить, не давал вводить себя в фанатическое состояние спора, а пытался жить бледной жизнью инвалида»?

С чем связано изменившееся вдруг положение Адама Ройтмана? Чем грозит ему набирающая обороты кампания борьбы с космополитизмом? Как воспринимает этот новый зигзаг Системы парторг Марфинской шарашки Степанов? Почему он ждет с такой радостью двух товарищей из Политуправления, «которые дадут соответствующие установки по вопросу борьбы с низкопоклонством перед заграницей»? Как после их визита изменилось его отношение к Ройтману и Яконову?

Истинно свободными людьми предстают в романе те из героев, что сумели найти свободу в собственной душе — внутреннюю, тайную свободу в пушкинском смысле. Их свобода не зависит от внешних обстоятельств — зигзагов Системы, расположенности или нерасположенности начальства. Лишенные Системой всего — имущества, нормальной семьи, отцовства, свободы — эти герои способны осмыслить

собственное положение как позитивное и забыть заботы *самоустроения*, обретая свободу внутреннего *самостояния*.

► ? Сходится ли такое понимание свободы с идеей «тайной свободы», утверждаемой А.С.Пушкиным? Как вы понимаете внутреннюю, тайную свободу? Совместимо ли «самостояние человека» в пушкинском понимании с заботой самоустроения?

В забвении забот самоустроения и в поисках истины самостояния и лежит философская идея, постигнутая автором и его мыслящими героями: Нержиным, Герасимовичем, Бобыниным. Самостояние требует жертвы — арестантскими благами шарашки, надеждой, пусть и призрачной, на скорое освобождение, на обретение семейного счастья. Но лучшие герои Солженицына идут на эти жертвы, выходя из конфликта с Системой победителями и не соблазняясь компромиссами, предложенными ей.

Эти компромиссы могут быть различны. Вся жизнь Яконова — история одного большого компромисса с Системой. На компромисс с ней идет в итоге своих размышлений и Дмитрий Сологдин. От компромисса отказываются Нержин и Герасимович. Но в любом случае предложенный компромисс ставит человека перед выбором и требует от него самоопределения. По Солженицыну, выигрывает и получает истинное освобождение сумевший отказаться от компромисса. В этом убеждает и разрешение конфликта в романе, и судьба его автора.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Можно ли говорить об общей проблематике рассказов А.И. Солженицына 60-х гг.? Как ее можно определить?
- ♦ Почему автор называет Матрену праведницей («Матренин двор»)?
- ♦ Какие черты русского национального характера исследует Солженицын в рассказах 60-х гг.?
- ♦ В чем состоит принцип двучастной композиции в рассказах 90-х гг.?
- ♦ Сопоставьте характеры и судьбы П.В. Эктова («Эго») и Г.К. Жукова («На краях»). В чем сам писатель видит смысл этого сопоставления?
- ♦ Определите конфликт и проблематику романа «В круге первом».
- ♦ Проанализируйте систему персонажей романа «В круге первом».
- ♦ Каковы средства выражения авторской позиции в романе «В круге первом»?

ЛИТЕРАТУРА

Произведения А.И. Солженицына

- В круге первом. Роман//А.И. Солженицын. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 1, 2.

- ❑ **Раковый корпус. Повесть//А.И. Солженицын. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 4.**
- ❑ **Один день Ивана Денисовича; Матренин двор; Правая кисть; Случай на станции Кочетовка. Рассказы//А.И. Солженицын. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 3.**
- ❑ **Два рассказа: Эго; На краях//Новый мир. 1995. № 5.**
- ❑ **Двучастные рассказы: Молодняк; Настенька; Абрикосовое варенье//Новый мир. 1995. № 10.**
- ❑ **Архипелаг ГУЛАг. 1918–1956. Опыт художественного исследования//А.И. Солженицын. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 5–7.**
- ❑ **Август Четырнадцатого//Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках в четырех узлах: В 10 т. М., 1993. Т. 1, 2.**
- ❑ **Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. М., 1996.**
- ❑ **Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978)//Новый мир. 1998. № 9, 11; 1999. № 3.**
- ❑ **Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни; Письмо вождям Советского Союза; Жить не по лжи! Речь в Гарварде; Темплтоновская лекция; Русский вопрос к концу XX века//А.И. Солженицын. Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1.**

Исследования творчества А.И. Солженицына

- ❑ **Голубков М.М. Александр Солженицын. М., 1999.**
- ❑ **Нива Ж. Солженицын. М., 1992.**
- ❑ **Паламарчук П.Г. Александр Солженицын: Путеводитель. М., 1991.**
- ❑ **Слово пробивает себе дорогу. Сборник статей и документов об А.И. Солженицыне. М., 1998.**
- ❑ **Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд. М., 1998.**
- ❑ **Струве Н.А. О Солженицыне//Н. Струве. Православие и культура. М., 1992.**
- ❑ **Штурман Д. Городу и миру; О публицистике А.И. Солженицына. Париж—Нью-Йорк, 1988.**

В. П. АСТАФЬЕВ

(род. в 1924 г.)

Творческий путь

Основные вехи. Виктор Петрович Астафьев принадлежит к тому трагическому поколению людей, которое встретилось с войной в семнадцать-восемнадцать лет и понесло самые большие потери на фронтах Великой Отечественной. Вот почему военная тема стала болью В. Астафьева и других писателей — его ровесников (Ю. Бондарева, Г. Бакланова, Е. Носова и др.). В художественном мире крестьянского сына и внука В. Астафьева — два смысловых центра — Крестьянская Вселенная и война.

Писатель прошел тяжелую жизненную школу: пережил голодное деревенское детство, раннее сиротство, пребывание в детском доме, школе фабрично-заводского обучения, был составителем поездов, воевал на фронте, имеет ранения. Демобилизовался в 1945-м. Был ему тогда 21 год: ни среднего образования, ни профессии, ни здоровья. Мечтал об институте, но нужно было кормить семью.

Свой первый рассказ «Гражданский человек» (позднее «Сибиряк») он пишет в 1951 г. Жанр рассказа — самый любимый у писателя («Васюткино озеро», «Старая лошадь», «Людочка»). Вместе с тем на основе рассказа писатель создает и крупные прозаические формы, так называемые повествования в рассказах («Царь-рыба», «Последний поклон»).

«Царь-рыба» (1976) — книга о Сибири, о ее людях, природе. Точнее всего ее смысл раскрывает сам писатель:

«Царь-рыба» не повесть в строгом смысле, но и не цикл рассказов. Это именно повествование в рассказах, иначе не скажешь, то есть какая-то вещь эпического характера, вобравшая в себя много материала. Рассказы органически взаимосвязаны друг с другом характером отбора и целью. Одна большая глава, например, композиционно законченная сама по себе, может быть названа повестью в повествовании. И тем не менее мне кажется, что повествование нигде не рвется. И то, что я хочу сказать, и место действия, и даже наличие главного героя, каким является Аким, придают, на мой взгляд, произведению цельность... В нем исследуется художественными средствами вопрос, который я назвал бы «природа и человек». Вопрос, которым занимаются многие, вопрос важнейший... Меня интересует нравственная сторона. Какие отношения возникают между природой и современным человеком!.. Может показаться, что природы у нас слишком много, что хватит ее надолго. Отсюда может возникнуть и притупление чувств

ответственности перед ней. Но есть еще и иной поворот: неразумный человек, уродуя природу, и сам несет нравственный урон. И этот вопрос весьма занимал меня, когда я писал «Царь-рыбу».

«Последний поклон» (1994 г. — итоговое издание, исправленное и дополненное) — своеобразная поэма о малой родине писателя, о родной деревне, где прошло его раннее детство, о бабушке Катерине Петровне, об односельчанах, о Сибири. Это особая *Крестьянская вселенная*, которая живет и управляется по давним, проверенным жизнью нравственным законам, несмотря на те испытания, которые выпали на ее долю в 30-е гг., в Великую Отечественную. По сути это автобиографическая книга. Главный герой ее — сам автор в детские годы — Витя Потылицын (он носит фамилию бабушки). В основе повествования — нравственное столкновение двух крестьянских родов — бабушкиного (потылицынского), сохраняющего в веках крестьянские традиции, коренные жизненные начала, и гулевого беспутного рода отца, сориентированного на веселье, ложно понимаемую «красивую» жизнь. Повествование примечательно тем, что у писателя нет заданности, привязанности к актуальной теме. Он пишет жизнь такой, как она есть. Закончив первую часть книги в 1967 г. (вышла отдельным изданием в 1968 г.), он сообщает исследователю своего творчества Н.Н. Яновскому: «Шлю вам свою книжку, ту самую, ради которой, наверное, и родила меня мать... Книга получилась такой, какой я хотел, — светлой и горькой до слез, самая моя заветная, самая свободная и искренняя».

Интересен астафьевский цикл рассказов-миниатюр «Затеси» (отдельные издания: М., 1972 и Красноярск, 1982). Затесь — это стес, сделанный топором на стволе таежных деревьев, чтобы указывать путь. От нескольких строк до нескольких страниц — таков размер рассказов в названном сборнике.

«Последний поклон» и «Затеси» создавались писателем на протяжении десятилетий, с небольшими перерывами; они как бы пронизывают прозу Астафьева, отмечая вехи его развития, творческую и личностную эволюцию. Впрочем, есть у писателя и традиционно написанные повести («Перевал», «Стародуб», «Звездопад», «Так хочется жить» и др.).

В конце 80-х гг. в творчестве Астафьева происходит резкая смена принципов художественного обобщения: в его поле зрения оказывается не жизнь во всей полноте ее проявлений, как это было в «Последнем поклоне», а преимущественно теневая ее сторона, будь то материал сегодняшней жизни или прошедшей войны. Происходит своеобразное сгущение черных красок, связанное, видимо, и с социальными явлениями, имевшими место в нашем обществе на стыке 80—90-х гг., воздействием творчества и личности А. Солженицына, которого писатель высоко оценивает, и, конечно же, в силу каких-то внутренних, индивидуальных причин. Одновременно с этим усиливается интерес писателя к христианским ценностям (затесь «Божий промысел» — 1991 г.; образ старообрядца Коли Рындина в романе «Прокляты и

убиты»). Обращает на себя внимание тот факт, что изменения в художественном мире писателя возникли в пору его повышенного интереса к большой прозаической форме — роману. Первый его роман «Тают снега» (1953) был опытом неудачным, и писатель к этому жанру не обращался около 30 лет. В 1980—1990 гг. он пытается создать свой роман, необычный по содержанию, форме, языку («Печальный детектив», 1986; «Прокляты и убиты», кн. 1, 1992; кн. 2, 1994; над третьей книгой писатель работает в настоящее время).

В романе «Печальный детектив» главным героем становится не привычный для писателя крестьянин, охотник или рыбак, а оперуполномоченный — детектив, человек трудной судьбы (два тяжелых ранения при задержании преступника, инвалидность, трудный путь к писательству, разлад в семье). Интересна и точна интерпретация героя самим писателем:

«Меня интересовал герой, Боже упаси назвать его идеальным, — просто человек совестливый, можно сказать, цельный. И все низкое, что обрывается на него, цельного человека, дробит его жизнь, дробит его душу. Он начинает задумываться, почему такое происходит. Начинает с себя. Всегда надо начинать с себя, тогда дойдешь до общегосударственных, до общечеловеческих проблем... Сама фигура, выбранная мной, дала мне возможность поразмышлять о сегодняшнем дне, о нас, и о кривде, и о правде. Не делал я Сошнина ни выпивохой, ни бабником, но не делал и конфетным. Есть и эгоизм, и чувство усталости, раздражения, даже некоторой жестокости — жестокость на жестокость. Но есть и умение сдерживать себя».

Роман «Печальный детектив», как и роман Ч. Айтматова «Плаха» и повесть В. Распутина «Пожар», появившиеся во второй половине 80-х гг., воспринимались в обществе как ощущение грядущих необходимых перемен, но чрезмерное сгущение «кривды» все же и тогда отмечалось критиками. К сожалению, в новом романе писателя «Прокляты и убиты» этот принцип изображения еще более усиливается. По замыслу автора, именно в этом романе должна быть представлена истинная правда о войне, которая на практике оказалась односторонней. Многое здесь спорно: и сгущенно негативные картины войны, и злой антисоветизм, и усиление физиологического изображения, и бранная ненормативная лексика, хотя в целом изобразительная сила астафьевского слова не иссякла.

Написанная Астафьевым в 1971 г. повесть «Пастух и пастушка», конечно же, находится в некотором противоречии с романом «Прокляты и убиты», но тем не менее сегодня обе книги писателя воспринимаются как художественное воссоздание разных сторон сложной, еще не до конца осмысленной в литературе правды о войне. Следует помнить, что повесть «Пастух и пастушка» имеет 5 редакций. Последняя осуществлена в 1989 г. в соответствии с сегодняшними взглядами писателя. Абитуриент вправе пользоваться любым, доступным изданием.

«ПАСТУХ И ПАСТУШКА»

Изображение войны. «Больше других люблю “Пастуха и пастушку”», — говорил писатель в 1989 г. Повесть значительна прежде всего как первое крупное произведение писателя о войне. Четырнадцать лет писатель вынашивал эту повесть и уже изданную переписывал неоднократно: требовательное отношение к военной теме связано с ощущением ответственности, долга перед теми, кто не вернулся с войны.

«Современная пастораль» — такое жанровое определение дает повести писатель. Он сталкивает сентиментальное мироощущение (пастух и пастушка, пастораль, чувствительность, единственная любовь) с грубым бытом войны. Но в итоге не получается ожидаемого вывода — любовь побеждает смерть, ибо на жестокой войне любовь спасает далеко не каждого человека.

В центре повествования — малая войсковая единица, взвод пехоты и ее командир Борис Костяев, прозванный васькой-взводным (хотя это часто употребляемое писателем слово не гармонирует с образом героя). Взвод участвует в ликвидации взятой в тиски большой группировки немецких войск. Фашистское командование, как и под Сталинградом, отказалось принять ультиматум о безоговорочной капитуляции.

Идет жестокий кровавый «Бой» (так и называется первая глава), немецкие танки утюжат окопы. Видя, как гибнут люди, юный командир взвода (ему идет только двадцатый год), крича и плача, «натываясь на раздавленных, еще теплых людей», бросается на танк с гранатой: «Его обдало пламенем и снегом, ударило в лицо комками земли, забило все еще вопящий рот землею, катануло по траншее, будто зайчонка. Как хажнула граната, он уже не слышал, воспринял взрыв, боязно сжавшись нутром и сердцем, чуть было не разорвавшимся от напряжения».

Под пером Виктора Астафьева — одного из лучших мастеров словесного изображения в современной русской литературе — оживает картина боя и образ человека на войне: «Борис недоверчиво посмотрел на усмиренную громаду машины: такую силищу — такой маленькой гранатой! Такой маленький человек! Слышал взводный еще плохо. Во рту у него хрустела земля...»

Картины войны в повести написаны убедительно, зримо, но порой «окопная» правда писателя даже натуралистична: «На поле, в ложках, в воронках, и особенно густо возле изувеченных деревьев лежали убитые, изрубленные, подавленные немцы. Попадались еще живые, изо рта их шел пар, они хватались за ноги, ползали следом по истолченному снегу, опятнанному комками земли и кровью, взывали о помощи.

Обороняясь от жалости и жути, Борис зажмурил глаза: “Зачем пришли сюда?... Зачем? Это наша земля! Это наша родина! Где ваша?”»

В повести не называется ни время, ни место сражения. Ясно, что действие происходит на Украине, где окружена и уничтожена громадная группировка противника. По мнению исследователей, Астафьев описывает Корсунь-Шевченковскую операцию 1944 г., одну из выдающихся в истории Отечественной войны.

Пафос этой повести антивоенный. В изображении войны писатель глубоко правдив. Есть здесь едва ли не самая сильная сцена современной военной прозы — описание разбитого хутора, греющихся у огня пленных, когда в их толпу врывается солдат в маскхалате с автоматом и расстреливает немцев очередями, крича: «Маришку сожгли-и! Селян всех... всех загнали в церковь. Всех сожгли-и-и! Мамку! Крестную! Всех! Всю деревню... Я их тыщу... Тыщу кончу! Резать буду, грызть!..»

А «в ближайшей полуразбитой хате военный врач с засученными рукавами бурого халата перевязывал раненых, не спрашивая и не глядя: свой это или чужой.

И лежали раненые вповалку: и наши, и чужие, стонали, вскрикивали, иные курили, ожидая отправки...».

Война в изображении Астафьева — трагедия простых, ни в чем не повинных людей с обеих сторон.

И в этом военном аду за одну ночь расцветает великая, та единственная любовь, которая дается не каждому. Повесть «Пастух и пастушка» — о любви и войне. Автор ставит перед собой труднейшую задачу совместить с грубым реализмом войны возвышенную романтику и даже сентиментальность. И это ему удастся, хотя первые критики, познакомившись с первым вариантом повести, усомнились в этом. Писатель переделывал повесть при многих переизданиях, и в итоге ему удалось написать любовные сцены психологически точно, не сбиваясь ни на пошлость, ни на фарс. В психологической мотивировке, в доказательстве возможности этой, казалось, невозможной на войне, молниеносно возникшей любви, задействован весь арсенал изобразительных средств, взятых из реалистической литературы и даже из сентиментализма. Здесь можно найти даже то, что сегодня в связи с прозой постмодерна именуется интертекстуальностью (цитирование в тексте других текстов), когда Астафьев вплетает в ткань повествования знаменитое «На заре ты ее не буди...» или пушкинское мимолетное виденье, «которое явилось и вознесло однажды поэта на такую высоту, что он задохнулся от восторга».

Используется в повести и символика. Из арсенала сентиментализма писатель берет жанровое определение повести («пастораль») и образы пастуха и пастушки, которые постепенно превращаются в символ. Причем этот символ находится как бы в центре поэтики повести. Он заявлен в названии («Пастух и пастушка») и вызывает у читателя определенное ожидание. Ответ дается достаточно быстро. Прибыв в освобожденный хутор, взвод Бориса Костяева натывается на страшную картину — убитых пастуха и пастушку — двух стариков,

приехавших в эту деревню с Поволжья в голодный год. Они пасли колхозный табун:

«Они лежали, прикрывая друг друга. Старуха спрятала лицо подмышку старику. И мертвых било их осколками, посеколо одежку, вырвало серую вату из латанных телогреек, в которые оба они были одеты... Хведор Хвонич пробовал разнять руки пастуха и пастушки, да не смог и сказал, что так тому и быть, так даже лучше — вместе на веки вечные...»

Этот эпизод остается в сознании и как символ жестокой войны, и как символ вечной любви. Но в тексте происходит дальнейшее развитие символа. В ту единственную ночь, которая была отпущена влюбленным, в памяти Бориса всплывают убитые старик и старуха — деревенские пастухи и детское воспоминание, когда он с матерью ездил в Москву к тетке и ходил в театр. Он рассказывает Люсе, своей возлюбленной, сцену из спектакля:

«Еще я помню театр с колоннами и музыку. Знаешь, музыка была сиреневая... Простенькая такая, понятная и сиреневая... Я почему-то услышал сейчас ту музыку и как танцевали двое — он и она, пастух и пастушка — вспомнил. Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шурах. Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись ее. В доверчивости они были беззащитны».

В последний раз образы пастуха и пастушки, убитых на войне, мелькают в утасоющем сознании взводного, когда его раненого везут в санитарном поезде в тыл.

Образ-символ пастуха и пастушки, который сопровождает Бориса Костяева в тексте повести, помогает писателю раскрыть чувствительность, ранимость, неординарность главного героя, несовместимость его с жестокой реальностью войны и в то же время способность на необычную возвышенную любовь.

Под стать Костяеву и его возлюбленная, образ которой создается в основном за счет арсенала изобразительных средств литературы романтизма. Люся — женщина во многом загадочная. Мы так и не узнаем, кто она и откуда. Многие приметы свидетельствуют о том, что она не деревенская женщина, что она достаточно начитанна и музыкальна, что она понимает и чувствует людей. С ней произошло что-то страшное. «Глубокая затаенность и грусть и даже виноватость в чем-то» угадывались в ней. Писатель рисует ее портрет с помощью полутонов, эскизно. Маленькое лицо ее как будто недорисованное, убегающий взгляд, невзаправдашние глаза делались иногда загадочно-переменчивыми, «то темнея, то светясь, и жили как бы отдельно от лица». Такая женщина способна на необычную любовь. В повести присутствует нереальная фантастическая сцена, в которой Борис якобы, отпросившись у руководства, повидал свою возлюбленную еще раз. Этого не было и не могло быть, но сцена изображена вполне реально и еще раз подчеркивает силу и глубину любви.

Зачин и эпилог повести, в которых описана безымянная женщина, которая все же разыскала могилу своего возлюбленного посреди

России и, навестив его, пообещала, что скоро воссоединится с ним навечно, решен в стиле романтической поэтики, то есть в стилистике Люси, поэтому и можно предположить, что это и есть состарившаяся Люся, которая пронесла свою любовь к Борису через всю жизнь.

Повесть густо заселена героями и дает вполне реальное представление о том, какие люди защищали страну. И хотя это, как правило, эпизодические персонажи, тем не менее, как всегда у Астафьева, они очень выразительны. Это и командир роты Филькин, однокашник Бориса по полковой школе, родом из семиреченских казаков, это партизанский связной Хведор Хвомич, у которого немцы сожгли всю семью и дом. Солдаты из взвода Бориса Костяева все индивидуальны, непохожи друг на друга. Это, к примеру, непьющий долговязый москвич из рабочих Корней Аркадьевич Ланцов, который в детстве на клиросе пел, а потом к атеистически настроенному пролетариату присоединился, но на войне старое умение ему пригодилось — он прочел складную молитву над могилой убитых стариков, пастуха и пастушки. Самый молодой во взводе — ординарец Бориса по прозвищу Шкалик, который, чтобы поступить в училище и получать бесплатное питание, прибавил себе 2 года, а его в армию забрали в пехоту, вероятно, шестнадцатилетним. Запоминаются и кумовья-алтайцы Карышев и Малышев, первый и второй пулеметные номера, в которых взводный души не чаял и которые «воевали, как работали, без суеты и злобы».

Разные люди были на войне. Был «злой, хитрый, ловкий солдат» Пафнютьев, но лучше бы во взводе его не было. Он часто поет частушку («Если валенки не дали, значит, выдадут медали»); угождает штабному офицеру и с его помощью перебирается подальше от передовой, порой и мародерствует, за что наказан тяжелым ранением.

Выразителен образ «зажратой пэпэжэ» — походно-полевой жены врача госпиталя, куда попадает Борис Костяев. Она своим видом наводит писателя на такие размышления:

«Не одного еще такого вот мямлю-мужика обратает такая вот святолик-кая боевая подруга. Удобно устраиваясь на жительство, разведет его с семьей, увезет с собой после войны в южный городок, где сытно и тепло, да помыкать простодушней будет лет еще десять — двадцать, пока тот не померет с надсады».

Но полнее других из взвода изображен старшина Мохнаков. Помкомвзвода старшина Мохнаков, антипод Бориса, — хозяин в окопном быту. Он человек без лишних сантиментов, живет по принципу: все дозволено, война все спишет. В этот ряд он ставит и Люсю.

Умелый солдат, он в бою не палил, куда попало, не суетился: видя неопытность командира взвода лейтенанта Костяева, он постоянно оборонял его, оказываясь на его пути («как родимый тятя, опекал и берег лейтенанта»). И хотя он не раз в сердцах про себя называет взводного мямлей, тем не менее понимает его и говорит ему однаж-

ды: «Светлый ты парень! Почитаю я тебя. За то почитаю, чего сам не имею... Я весь истратился на войне. Весь! Сердце истратил... Не жаль мне никого. Меня бы палачом над немецкими преступниками, я бы их!» Произнося эти слова, он как бы объясняет свой бестактный и грубый поступок в отношении Люси. Но старшина не только оценивает себя, но и принимает роковое решение — погибнуть, так как со своей жестокостью он не может жить в обществе. Он гибнет в бою, бросаясь с миной под танк.

Образ старшины Мохнакова — новый характер, не известный ранее в литературе. Оказывается, война не только отнимает жизнь у людей, но может и погубить душу человека, даже такого сильного, вжившегося в военный быт и военную жизнь.

Совершенно иной Борис Костяев. Он — поздний ребенок в учительской семье, читающей, образованной, интеллигентной. Мать его из потомственной дворянской семьи декабриста Фонвизина, который в свое время отбывал ссылку в родном городке Бориса. Герой — человек невоенный по своей сути. Но он выполняет свой долг на войне.

Мало приспособленный к военному быту, Костяев постепенно привык к войне, к людям, научился их понимать, хотя многие из них были старше его и принадлежали к иному общественному слою. Поначалу он, как и все молодые прыткие командиры, прибывшие из полковой школы, не понимал солдата, не видел, что «всякий солдат сам себе стратег», расчетливость и обстоятельность в бою каждого из них принимая за трусость.

«После многих боев, после ранения, после госпиталя застыдилса себя Борис, такого разудалого и несуразного, дошел головой своей, что не солдаты за ним — а он за солдатами! Солдат и без него знает, что надо делать на войне, и лучше всего и тверже всего он знает, что пока в землю закопан — ему сам черт не брат, а вот когда выскочит из земли наверх — так неизвестно что будет: могут и убить, и пока возможно, он не выберетса оттудова и за всяким яким в атаку не пойдет, будет ждять, пока свой ванька-взводный даст команду вылазить из окопа и идти вперед... Но и тогда старый вояка еще секунду-другую перебудет в окопе... глядишь, эта секунда-другая и продлит жизнь солдата на целый век, в это время, может, и пролетит его пуля».

Это одно из лучших в современной литературе описаний психологии командира переднего края и солдатской психологии. Оба они, и солдат и взводный, вымахнув из окопа, становятся равными перед смертью.

Так о солдате мог написать только человек, сам прошедший войну рядовым: менялись только военные профессии — шофер, связист, артразведчик, конюх в нестроевой части после ранения. Он не может об этом писать бесстрастно. Авторская речь в некоторых местах взволнованна, эмоциональна («Бейся, вояка, и не метусись... Боже упаси ослабить огонь!»), в ней есть прямые обращения к солдату, сочувствие ему («Что же ты хотел, чтобы при ранении и никакой боли?»).

Есть и легкий юмор, к примеру, в отношении раненого солдата, который ползет в окоп, но облегчить себя ничем не может, даже мятюком: «Никакого богохульства позволить себе сейчас солдат не может — он между жизнью и смертью»).

Авторская речь иногда превращается в лирическое отступление, когда писатель, по сути, создает поэму о русском солдате.

Бориса Костяева ранило в плечо, в течение суток он не может оставить бойцов: нет подмены, и, только передав взвод, отправляется в госпиталь. Но, истощенный нетяжелой раной и всей жестокой войной, он умирает в поезде, который должен был привести его в тыловую госпиталь.

Борис, как и Мохнаков, — человек, погубленный войной, хотя и любящий и не ожесточившийся. В его лице писатель открывает нам еще одного героя войны. Писатель поставил перед собой цель «разобраться хотя бы в одной человеческой душе, которая была слабее того времени, в которое создалась, слабее, но не грубее»:

«Что если родители «перевоспитали» своего сына, что если он воспринимал жизнь несколько «чувствительней», чем мы, грешные, что если романтическое начало носило в Борисе характер не внешний? Что если просто человек устал смертельно и ему уже сама смерть кажется избавлением от этой усталости и мук? Мне хотелось несколько упредить время и сказать, что наступят дни, не могут не наступить, когда образование, культура приведут, не могут не привести человека к противоречию с той действительностью, когда люди убивают людей. Не моя и не героя повести вина, а беда, коли действительность, бытие войны раздавили его. Быть может, замысел опередил события и времена, но это уже право автора — распорядиться замыслом...»

Так объяснил сущность этого характера сам писатель.

Повесть «Пастух и пастушка» — экспериментальная по своей сути, в которой автор искал и новое содержание, и новые формы, то есть хотел изменить свою стилистику. Она открывала перед писателем разные пути. Один из них — путь, по которому шел Булгаков, используя условные формы изображения, символику, фантастику. Но Астафьев пошел по другому пути, который также обозначил себя в повести как потенциальная возможность — натуралистический способ изображения жизни. Это последнее писатель реализует и в новом неоконченном романе «Прокляты и убиты», и в новой военной повести о любви «Обертон» («Новый мир». 1996. № 8), где находят себе место и излишне подробная физиология, и ненормативная лексика.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Охарактеризуйте образ командующего армией на основе портрета в повести «Пастух и пастушка». Кого из героев русской литературы XIX в. он напоминает?

- ♦ Изложите письменно на одной странице ваши представления о личности В. Астафьева и впечатления от его книг или напишите рецензию на полюбившийся вам рассказ писателя.
- ♦ Сравните концовку повести «Пастух и пастушка» в изданиях 70 — первой половины 80-х гг. с изданиями после 1989 г. Какой из двух вариантов кажется вам наиболее убедительным и почему?
- ♦ Внимательно проанализируйте авторскую речь. Найдите в тексте повести лирические отступления.
- ♦ Выпишите из текста картины природы. Определите лучшие из них.
- ♦ Охарактеризуйте язык повести: найдите сравнения, метафоры, эпитеты.
- ♦ Обратите внимание на портреты второстепенных действующих лиц.
- ♦ Где и что в тексте повести говорит писатель о земле, о крестьянском труде?
- ♦ Проанализируйте письмо матери к Борису. Воссоздайте по письму ее образ. Найдите лирическое отступление, посвященное матери.

ЛИТЕРАТУРА

- Ланищikov А.П. Виктор Астафьев: Жизнь и творчество. М., 1992.
- Яновский Н.Н. Виктор Астафьев: Очерк творчества. М., 1982.

Ю. В. ТРИФОНОВ

(1925—1981)

Творческий путь

Биография писателя вместила в себя почти все парадоксы советской эпохи.

Юрий Валентинович Трифонов родился в семье крупного профессионального революционера, репрессированного в 1938 г. Воспитывался у родственников. Работал на авиационном заводе.

Преодолев все препятствия, стоявшие на пути ЧСВН (члена семьи врага народа), он поступил в Литературный институт и первым же своим произведением, романом «Студенты» (1950), добился государственного признания: получил Сталинскую премию. Рассказывают, что человек, чье имя носила эта премия, задал вопрос, сын ли это *того* Трифонова и действительно ли роман хорош. И получив на оба вопроса утвердительный ответ, собственноручно переписал имя автора из списка первой степени премии во второй. Впрочем, премия не спасла молодого писателя от исключения в институте из комсомола за «утаенное при вступлении в Союз писателей происхождение из врагов народа». К счастью для Трифонова, райком не утвердил этого решения, и тем самым молодой талант получил возможность закончить институт и получить работу.

Однако вместо того, чтобы и дальше двигаться по стезе казенно-оптимистической конъюнктуры, сопровождаемой славой и всевозможными благами, Ю. Трифонов избрал мучительный путь постижения сложности жизни.

Переходным шагом на этом пути стал его роман «Утоление жажды» (1963), во многом еще напоминающий так называемую «производственную прозу» (в книге рассказывается о строительстве Кара-Кумского канала и жизни журналистов), но по глубине поднимаемых нравственных вопросов и сложности, непривычной для тех лет противоречивости характеров уже предвещающий создание того художественного мира, который в полной мере проявится в пятикнижии его «московских повестей» конца 60—70-х гг.

Широкую известность принесли писателю повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976), часто объединявшиеся

критикой в цикл «московских, или городских, повестей», хотя сам Трифонов этими терминами не пользовался.

Действие всех повестей происходит в обычных московских квартирах и заурядных дачных владениях. Писатель стремился, чтобы в его персонажах — инженерах, научных сотрудниках, преподавателях, даже писателях, актрисах, ученых — читатель безошибочно угадывал себя. Моя проза, утверждал Ю. Трифонов, «не про каких-то мешан, а про нас с вами», про рядовых *горожан*. И показаны они, с одной стороны, в бытовых ситуациях (в обменах квартир, болезнях, мелких стычках друг с другом и начальством, в поисках заработка, интересной работы), а с другой — сопряжены со временем, нынешним, прошлым и отчасти будущим. «История присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой судьбе, — утверждал художник. — Она громоздится могучими невидимыми пластами — впрочем, иногда видимыми, даже отчетливо — во всем том, что формирует настоящее».

Вот почему нельзя назвать «московские повести» бытовыми и даже антимешанскими, хотя в каждой из них непременно присутствует один, а то и несколько прагматиков-корыстолюбцев, единственной целью жизни которых являются материальное благополучие, карьера любой ценой. Трифонов называет их «железными мальчиками». А их цинизм и неспособность (а часто и нежелание) понимать другого человека, его душу и настроение обозначает словом «недочувствие», которое он пишет в разрядку как особо значимое. Однако авторское ироническо-сатирическое отношение к этому разряду персонажей показывает, что они ясны и неинтересны Трифонову. А потому не они являются главным объектом его психологического повествования.

Трифопова интересуют совершенно иные герои: ищущие, эволюционирующие, по-своему тонкие. С ними связаны проблемы, всегда стоявшие перед русской литературой и особенно обострившиеся в наши дни: нравственная свобода человека перед лицом обстоятельств.

В «московских повестях» в качестве таких обстоятельств выступали мелочи быта.

►? Докажите, что столкновение человека с мелочами быта роднит прозу Ю. Трифонова с новеллистикой его любимого писателя А. Чехова.

Чеховские традиции в прозе Ю. Трифонова. Чеховский Иванов, герой одноименной пьесы, в ответ на сочувственное замечание одного из собеседников о том, что его, Иванова, «среда заела», гневно отвечает, что среда здесь ни при чем, и берет на себя всю ответственность за бесцельно истраченные годы. Трифонов разделяет эти позиции своего предшественника, а вот трифоновские герои, напротив, рады объяснить свои нравственные предательства и компромиссы обстоятельствами, средой.

Следование чеховским традициям привело Ю. Трифонова к объективации роли автора и крайне сложному соотношению автора и рассказчика-повествователя.

Писатель стремится как бы устраниваться от оценок. Вместо этого он вводит в произведение множество сюжетных линий, взаимопересечения и взаимодополнения которых раскрывают главную идею автора. Ю. Трифонов полуиронически характеризовал это как «усиление плотности, густоты и насыщенности письма». Книга в этом случае станет «густая», как «борщ у хорошей хозяйки».

Часто писатель прибегает, как он это определял, к форме «романов сознания»: воспоминаниям персонажей о событиях и думах прошлых лет; рефлексии... Герои подводят «предварительные итоги», задаются вопросами, чем же была их жизнь, обвиняют себя и ищут оправдания, а автор как будто лишь фиксирует их мысли и аргументы. И только какая-нибудь деталь, подробность на секунду высвечивает трифоновскую позицию. Сам писатель называет это вмешательством в «гомеопатических дозах». Это может быть полисемантический характер названия: «Предварительные итоги» — не только буквальное подведение итогов получившего инфаркт героя, но и авторское философское размышление о смысле жизни и предназначении человека. «Другая жизнь» — это и жизнь другого человека (что станет одной из ключевых проблем повести), и иной образ жизни, далекий от того, каким живут персонажи книги.

Еще более тонким примером авторского вмешательства может служить выбранная Трифоновым для героини «Другой жизни» тема ее научного исследования: «Биологический стимулятор совместимости». По мере развития сюжета читатель все яснее понимает, что именно совместимостью с жизнью близкого ей человека Ольга Васильевна не обладает. Остается неосуществленной и мечта мужа героини Сергея «проникнуть в другого, отдать себя другому, исцелиться пониманием». Иной пример использования символики — сон Ольги Васильевны: вместо чистой полянки они с мужем попадают в болото.

«Московские повести» принесли писателю успех среди читателей и почти полное непонимание у критиков. Писателя упрекали за то, что в его новых произведениях не было крупных личностей, что конфликты строились на бытовых житейских, а не широкомасштабных ситуациях.

Как бы отвечая на эту критику, Ю. Трифонов один за другим создавал произведения на исторические, точнее, историко-революционные темы («Отблеск костра», «Нетерпение», «Старик»), где он искал объяснения современных коллизий в истории, сопрягал высокое и обыденное. Сюда же относятся и два последних романа «Время и место» и «Исчезновение», увидевшие свет уже после смерти писателя.

Историческая проза Ю. Трифонова. Трифонов долго хранил веру в революционные идеалы, видел в них высшее проявление человечес-

кого духа. Однако его не могла не волновать проблема соотношения благородной цели служения историческому прогрессу и средств такого служения, поднятая когда-то Ф. Достоевским в «Бесах» (Ю. Трифонов высоко ценил этот роман). Впервые она зазвучала в «Отблеске костра». В книге о народовольцах «Нетерпение» писатель увидел трагедию Желябова и Перовской в противоречии их высоких и чистых замыслов и жестокости, отрешенности от человеческих чувств, насилии над историей. И если в «Обмене» образ деда-народовольца является воплощением революционного идеала, противостоящего современной пошлости жизни, то уже начиная с «Дома на набережной» писатель все больше склоняется к общечеловеческим ценностям. Жизнь, по Ю. Трифонову, оказывается богаче, чем все частные события, политические и нравственные кодексы, она интегрирует все человеческие судьбы. «Феномен жизни и феномен времени» — так сформулировал Ю. Трифонов содержание своего позднего творчества.

«СТАРИК» (1978)

Роман «Старик» вобрал в себя все основные темы творчества писателя. Показателен он и с точки зрения характерных для Ю. Трифонова художественных приемов.

Главная тема романа — человек в истории. «Само собой разумеется, — говорил Ю. Трифонов, — человек похож на свое время. Но одновременно он в какой-то степени — каким бы значительным его влияние ни казалось — творец этого времени. Это двусторонний процесс. Время — это нечто вроде рамки, в которую заключен человек. И конечно, немного раздвинуть эту рамку человек может только собственными усилиями».

Система образов в романе «Старик». Главные персонажи исторического повествования. Почти все повествование в романе ведется от лица 73-летнего старика Павла Евграфовича Летунова. И хотя именно он вырисован наиболее полно и психологически тонко, в романе есть и другой, быть может, не менее значимый персонаж — командир дивизии в годы гражданской войны 47-летний Сергей Кириллович Мигулин, воспринимавшийся мальчишкой Летуновым как старик. Уже много лет прошло с тех пор, как оклеветанный Мигулин погиб, но память о нем не дает покоя персональному пенсионеру Летунову, вновь и вновь оценивающему свои прошлые дела и мысли в свете прожитых лет, в соотношении с сегодняшней жизнью.

По мере развития сюжета писатель раскрывает биографию Мигулина. Он «образованный, книголюб, грамотнее его не сыскать, сначала учился в церковно-приходской, потом в гимназии, в Новочеркасском юнкерском, и все своим горбом, натушливыми стараниями, помочь некому, он из бедняков». В 1895 г. Мигулин не стерпел, что офицер украл часть его жалованья. В 1906 г. молодым офицером не

только «врезался в стычку с начальством», защищая казаков от внеочередного призыва на царскую службу, был послан от казаков в Питер за правдой, но и объяснил казакам черносотенный характер воззваний «Союза русского народа», за что и лишился офицерского звания, был отчислен из войска. «Потом работа в земельном отделе в Ростове, потом начало войны, призыв в войско, 33-й казачий полк... Бои, награды»: четыре ордена. Дослужился до «войскового старшины, подполковника», но не унялся и на казачьем съезде, пробившись к трибуне, заявил: «Хотим мирной жизни, покоя, труда на своей земле. Долой контрреволюционных генералов!» Чуть не был убит. Теперь, в 1919—1920 гг., всплывающих в памяти рассказчика, Мигулин «самый видный красный казак... войсковой старшина, искусный военачальник, казаками северных округов уважаем безмерно, атаманами ненавидим люто, и Красновым припечатан как «Иуда донской земли»... Называет он себя не без гордости старым революционером».

Главное, что отличает Мигулина, — желание остановить «великий круговорот» (Трифонов несколько раз употребит это слово. — В.А.) людей, испытаний, надежд, убиваний во имя истины». В своих листовках Мигулин призывает казаков, воюющих на противоположной стороне, «поставить винтовки в козлы и побеседовать не языком этих винтовок, а человеческим языком». И эти страстные его листовки дают результаты. Казаки-красновцы толпами переходят на его сторону, а он тут же распускает их по домам. Ему ненавистны экстремисты-революционеры (Мигулин называет их «лжекоммунистами»), возжаждавшие «пройти Карфагеном» по донским станицам. Трифонов акцентирует внимание читателя на неграмотности этой фразы (римский полководец призывал разрушить Карфаген, «пройти Карфагеном» нельзя), но именно люди невежественные особенно охочи до казней и крови.

Народная мудрость Мигулина вызывает подозрения у комиссаров. Его бесконечно корят неклассовым подходом к событиям. И не понимают, что всякое насильственное действие влечет за собой противодействие и, значит, новую кровь. «Пожара на Дону могло бы не быть», — несколько раз подчеркнет Ю. Трифонов устами разных персонажей, если бы в отношении к казакам восторжествовала мигулинская позиция, разделяемая лишь двумя персонажами романа: старым революционером-каторжанином Александром Пименовичем Даниловым да Володей Секачевым.

Красному казаку *полудоверяют*. В минуты, опасные для судьбы Дона, его держат в глубоком тылу, боясь, что он встанет на сторону взбунтовавшихся против политики расказачивания (по сути — уничтожения казачества) донцов. «Отчаянный жест» Мигулина — самовольное выступление с армией на Дон, приведшее его на скамью подсудимых, сыграло свою роль. «Мигулин закричал, — говорит на суде его защитник, — и крик его побудил к излечению одной из язв Советской России»: решение о расказачивании было отменено как неверное. В ро-

мане приводятся большие куски речи Мигулина на суде, рассказывается о его мужественном ожидании смерти и радости помилования. Но ни суд, ни советы умерить свою искренность не могли изменить характера этого человека. И он в феврале 1921 г., по дороге в Москву «за почетной должностью главного инспектора кавалерии Красной Армии» оказавшись на родине, выступил, «никого не боясь», против подрастерстки, был обвинен в контрреволюционных речах (стореча мог и наговорить лишнего) и расстрелян.

В образе Мигулина Ю. Трифонову чрезвычайно важны внутренняя цельность, верность избранным идеалам. Устами защитника Мигулина на суде писатель говорит, что весь Мигулин проявляется в одной фразе, написанной им к любимой женщине: «Принадлежи мне вся или уйди от меня». А Ася добавляет к этим словам поразившую Павла характеристику: «Он чудной, бесхитростный».

Иной жизненный тип представляет собой рассказчик — старик Летунов. Как всегда у Трифонова, это не подлец, не негодяй. Он всего лишь человек слабый, не раз признающийся, что его «путь подсказан потоком», что он плыл «в лаве», что его «завертело вихрем». В моменты искреннего самоанализа он признается себе, что мог бы оказаться не с революционером дядей Шурой (Даниловым), а с отцом, не принявшим революции. Лишь воля матери помешала этому. Он не хотел быть секретарем суда, понимая, что будет вовлечен в противное его душе дело казней и расправ, но... поддался чужой воле и стал им. Он всегда делал «то, что мог», вернее было бы сказать, «что было можно». Поручив основное повествование Павлу Евграфовичу, Трифонов тонко и незаметно корректирует его. Иногда сам Летунов фиксирует беспомощность и избирательность своей памяти, даже иронизируя над стариками, которые все путают. Впрочем, он тут же исключает себя из числа врущих. Летунова неприятно поражает вопрос Аси, почему именно он пишет о Мигулине. А в конце романа автор вложит в думы юного аспиранта весьма ироническое замечание: «Добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия в контрреволюционном восстании, ответил искренне: «Допускаю», но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, так думали все или почти все». Тем же приемом корректируется воспоминание Павла Евграфовича, как он устраивал встречу жены Мигулина Аси с адвокатом: много страниц спустя Ася в своем письме пишет, что он отказал ей в этой самой встрече. В другой раз в соответствии со своей приверженностью к «общепринятой» мифологии Летунов «вспоминает», что ожидавшие казни мигулинцы пели революционные песни, а из слов все той же Аси вытекает, что это были песни казацкие.

Рассказывая о Летунове (характерен выбор фамилии для этого персонажа: она отражает неустойчивый характер Павла Евграфовича), Ю. Трифонов не сбрасывал со счетов влияние эпохи, ее сложность и противоречивость. Но, с другой стороны, писатель настаивал на том, что при

всей суровости обстоятельств человек волен или следовать нравственным нормам, пусть и ценой своей жизни, или идти на разоряющие душу компромиссы. Для Трифонова важно не быть как все.

►? Определите, какую роль играет в системе образов учитель Слабо-сердов.

Прочитайте страницы романа, посвященные Володе Секачеву, и сделайте вывод, какое место занимает этот персонаж в системе образов романа. Как он взаимодействует с образом Летунова?

В противостоянии цельного и волевого Мигулина и бесхребетного Летунова симпатии писателя на стороне первого. Но при этом Ю. Трифонову совершенно не безразличны те нравственные принципы, на которых строятся цельность и воля человека.

«Стальной» Браславский, «нервный и желчный» фанатик Леонтий Шигонцев, никогда ни в чем не сомневающийся, имеющий на все «аптекарский подход» Наум Орлик, проповедник самых суровых «мер воздействия», никому не верящий Бычин — все они в своей цельности исповедуют человеконенавистническую идеологию, хотят насаждать счастье силой. Даже смерть своих товарищей они используют для того, чтобы утвердить необходимость жестокости. В романе есть эпизод, рассказывающий, как освобожденные бандой казаки-заложники расправились с группой коммунистов. При этом погиб и Володя Секачев, резко выступавший против казни этих заложников. И если при виде трупов зарубленных товарищей на лице Мигулина «горчайшая мука и в страдальческом ужасе стиснуты морщины лба», то Шигонцев «подошел и со злорадной, почти безумной улыбкой спросил: «Как же теперь полагаете, защитник казачества? Чья была правда?» — Мигулин отшатнулся, поглядел долго, тяжелым взглядом, но того, каторжного, взглядом не утешить, и ответил: «Моя правда. Зверье и среди нас есть...». По Шигонцеву и ему подобным, у революции может быть только «арифметика» масс, а личность значения не имеет (человек в истории — ноль), как не имеют значения эмоции, чувства. Несколько раз писатель, говоря об их деятельности, использует слово «игра». Но это страшная игра жизнями людей.

►? Найдите в тексте романа описания Шигонцева, Орлика и покажите, какими художественными средствами автор дискредитирует этих персонажей.

Сопоставьте образы Данилова, его сестры Ирины (матери Летунова) и Шигонцева.

Найдите в тексте романа сцены, рассказывающие о семье Игумновых. Что привлекает автора в этих персонажах, что отталкивает?

Система образов и соотношение временных планов в романе «Старик». Композиция. Роман построен сложно. Начавшись описанием жаркого лета 1974 г., когда в Подмосковье горели леса, писатель надолго переключает повествование в эпоху гражданской войны, на Дон и на юг России. Из «московских повестей» в роман перешли «мелкие»

коллизии, главная из которых — завладеть соседней дачей — домиком умершей Аграфены Лукиничны. А рядом бушуют исторические глобальные страсти.

Как верно заметила исследователь творчества Ю. Трифонова Н.Б. Ильина, почти весь рассказ о событиях гражданской войны писатель строит в настоящем времени («она еще жива», «я вижу», «пытаюсь, несу», «я стою», «входит учитель Слабосердов» и т.д.). Летунов живет в том, противоречивом и героическом времени. Сегодняшняя действительность кажется ему, Асе (теперь уже старухе Анне Константиновне Нестеренко), подруге его жены Полине Карловне чем-то неинтересным, слишком неэмоциональным, слишком расчетливым. Трифонов любит создавать неологизмы, выстраивать их в ряды: *«непонимание, недомыслие, недочувствие»*, *«недосуг, недогляд, недобег»* — вот оценки состояния сегодняшних горожан.

Но если для героев романа эти времена несоединимы, то Трифонов (и это подчеркнуто композицией) видит прямую связь времен. Не случайно на первых страницах романа между детьми и родственниками Летунова возникает спор об эпохе Ивана Грозного, о том, можно ли силой строить государство, нужна ли нравственность, в том числе историческим деятелям.

И то, что сегодня на смену шигонцевым и браславским пришел «железный мальчик» Олег Васильевич Кандауров, привыкший действовать «до упора», даже прощание с возлюбленной вписывающий в список «дел», не кажется автору романа случайным. Все это уходит корнями и в далекую эпоху Грозного, и в суровые дни 20-х гг. XX столетия.

Кандауров не единственный современный двойник персонажей, действующих в событиях далекого прошлого. Витийствующему Константину Ивановичу Игумнову, готовому оправдать насилие и даже убийство, в сегодняшней жизни составляет пару зять Летунова Николай Эрастович. Постоянные отступления от нравственных принципов, присущие Павлу Евграфовичу, приобретают гипертрофированный характер у его детей: неустроенных, потерявших смысл жизни, сосредоточенных исключительно на материальных ценностях. Даже лучший из них сын Руслан, Русик, в отличие от богатыря пушкинской поэмы, носящего то же имя, не состоялся как личность, и все его попытки найти себя (именно с этой целью он отправился тушить лесные пожары) не дали результата.

И хотя, казалось бы, несовместимы по своей масштабности многочисленные описания убийств в гражданскую войну и жестокий эпизод отстрела собак в подмосковном поселке — и то и другое определяет будущее. Не случайно в последней сцене действуют дети: одни (и среди них внук Летунова) сладострастно кричат: «Айда Арапку стрелять!», другие — грудью встают на защиту этого бездомного пса.

Порой персонажи из разных времен встречаются, и их столкновение дает писателю возможность показать истинные и ложные ценно-

сти, углубить характеристики своих героев. Так появляются в романе два эпизода, связанных с неким Прихотько, негодяем, доносчиком, благополучно пережившим все времена и ныне возглавляющим дачный кооператив. Летунов презирает этого человека, отказывается с ним встречаться и... идет-таки к нему хлопотать об освободившемся домике. Напротив, появившийся всего лишь в эпизоде, но очень характерный для прозы Ю. Трифонова персонаж — сын репрессированных родителей Александр Мартынович Изварин не только отказывается от предложения Прихотько вступить в борьбу за принадлежащий до ареста его родителям «домик на курьих ножках, предмет вожделения и ночных слез», но и спрашивает «благодетеля»: «А вы помните, моя мама, царство ей небесное, как-то назвала вас подлецом?»

По мере развития сюжета все более отчетливо выкристаллизовывается мысль писателя, что революция, классовая борьба, погоня за материальными ценностями не составляют основу бытия. Жизнь сложнее любых схем. И самое главное в ней — человек, — увы! — обреченный на смерть: «Можно убить миллион человек, свергнуть царя, устроить великую революцию, взорвать динамитом полсвета, *но нельзя спасти одного человека*». Именно болезнь и грядущая смерть прерывают кипучую «деятельность» «железного» Кандаурова. Перед смертью матери Летунова бессилён почти всемогущий балтийский матрос Савва Ганюшкин. Думается, Трифонов вкладывает в рассуждения Летунова и свои собственные мысли, когда говорит, что «в течение жизни меняешься не ты сам, а твое отношение к целому, не имеющему названия, к Жизнессмерти». Молодым человеком, столкнувшимся со смертью, владеет «жажда жить, понимать, участвовать! И нет того, что возникнет потом — каждая смерть поселяется в тебе. Чем дальше, тем эта тяжесть грознее». Лишь память преодолевает смерть («Памятью природа расклевывается с нами за смерть»). Но тут же писатель использует оксюморон «наше бедное бессмертие». Память — «благо и мука», «самоказнь и отрада». И это все, что остается человеку на старости лет.

Отсюда и главный вывод писателя, взятый им из сочинений Л. Толстого о *«благе жизни»*.

Вспомните, кто из героев «Войны и мира» исповедовал эту идею.

Финал романа отчетливо утверждает дорогую для Ю. Трифонова мысль, что теорий много, а жизнь прекрасна сама по себе. На последних страницах романа Летунов продолжает настаивать, что истина только в революционной буре: «всё истина, все годы, что волоклись, летели, давили, испытывали, все мои потери, труды, все турбины, траншеи, деревья в саду, ямы вырытые, люди вокруг, всё истина, но есть облака, что кропят твой сад, и есть бури, гремящие над страной, обнимающие полмира. Вот завертело когда-то вихрем, ринуло в небеса, и никогда уж больше я в тех высотах не плавал. Высшая истина *там!* Мало нас, кто *там* побывал». Но автор лишь частично согласен с этим. В разговоре сына умершего Летунова и аспиранта-истори-

ка истины революционные соединяются с бытовыми, выясняется, что истина индивидуальна для каждого человека и каждого случая. А на улице, заканчивает писатель, «дождь лил стеной. Пахло озоном. Две девочки, прикрывшись прозрачной пленкой, бежали по асфальту босиком».

Характерно, что почти все поздние вещи Ю. Трифонова имеют почти такой же философский финал. «Другая жизнь» заканчивается фразой о той неисчерпаемости бытия, «как этот холодный простор, как этот город <Москва. — В.А> без края, меркнувший в ожидании вечера». «Время и место» завершается авторским: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения».

Мастерство психологизма Трифонова. Поручив повествование старику Летуну, писатель уже получил возможность раскрыть внутренний мир этого неоднозначного героя.

Павла Евграфовича отличает большая наблюдательность, о чем говорят не только все удивительно живо рассказанные им революционные эпизоды, но и его наблюдения над современной жизнью. Писателю удается превосходно передать старческую психологию героя: его одиночество после смерти жены, его раздражение окружающими. Услышав, например, реплику дамы, заявившей, что ей нужен только дачный воздух, «Павел Евграфович безо всякой задней мысли, просто так, из любви отмечать смешное подумал: воздух воздухом, а третий кусок торта ломает». Не менее иронично и индивидуально его восприятие окружающих:

«За столом между тем кипела баталия: Николай Эрастович частым, гнусливым говором сыпал свое, Вера ему, конечно, подпевала в большом возбуждении — и все насчет Ивана Грозного, как же их проняло! — а Руслан за что-то их ужасно корил, и пальцем в них тыкал, и гремел оглушающим, митинговым голосом, напомнимшим старые времена. Впрочем, всегда орал в споре. То, что раньше называлось: брал на глотку. Павел Евграфович давно зарекся с ним спорить. Ну его к богу в рай. Только давление поднимать».

►? Проанализируйте приведенный пример и покажите, как в нем проявилось мастерство писателя.

Вместе с тем Ю. Трифонов достаточно часто с помощью внутреннего монолога показывает и несправедливость старика, его индивидуализм. Например, на слова стучащей в дверь дочери «Почему ты не отзываешься? Нарочно нас нервируешь? Иди чай пить» старик, все прекрасно слышащий, мысленно отвечает: «Вот еще вздор — нарочно их нервировать. Как будто не знают, что он недослышит».

С одной стороны, Летун как будто бы стремится разобраться в прошедшем, из-за умения судить себя судом памяти. С другой — многие его монологи, по сути, есть самооправдания. Даже гнусную сцену, в которой за помощь Асе он требует ее любви, старик оправдывает: «Но ведь я был в уяре, и я как помешанный».

Впрочем, Летунов временами способен на поступки. И Трифонов то введет в речь своего любимого героя Сани Изварина фразу о том, что его отец, профессиональный революционер, уважал Павла Еврафовича за то, что тот «после [гражданской] войны закончил институт, стал инженером, не то, что мы, балаболы»; то заставит Летунова вспомнить о своем аресте, участии в Великой Отечественной войне; то заступится за убиваемую собаку. Это позволяет писателю вложить в уста своего главного персонажа близкие самому Трифонову мысли о жизни и смерти, о памяти.

В романе последовательно проведен принцип дистанцирования автора от персонажей. Авторская позиция выявляется через систему образов, композицию, внутренние монологи, что позволяет отнести творчество Ю. Трифонова к психологическому направлению в реалистической прозе последней трети XX в.

Не имея при жизни прямых учеников и последователей, Ю. Трифонов стал предтечей таких литературных явлений, как «проза сорокалетних» (В. Маканин, А. Курчаткин, А. Ким, Р. Киреев) и «жестокая», «другая» проза (Т. Толстая, С. Каледин, Л. Петрушевская, В. Пьецух).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Какую тенденцию современной прозы отражают сюжеты и герои трифоновских книг 60–70-х гг.?
- ♦ Какие чеховские традиции развивал писатель? Как сопоставление двух стариков Летунова и Мигулина помогает автору раскрыть тему человека в истории?
- ♦ Какую роль играют в романе «Старик» второстепенные персонажи?
- ♦ Зачем писатель пользуется в романе «Старик» двувременной композицией?
- ♦ Почему понятие «блага жизни» шире социальных понятий?
- ♦ Художественное решение проблемы человека и обстоятельств в творчестве Ю. Трифонова (на материале одного из произведений).
- ♦ Сюжет и система образов в повести Ю. Трифонова «Обмен».
- ♦ Чеховские традиции в повести Ю. Трифонова (по выбору учащегося).
- ♦ Авторская позиция и способы ее выражения в повести или романе Ю. Трифонова (по выбору учащегося).

ЛИТЕРАТУРА

- Агеносов В. В. Юрий Трифонов // Русская литература XX века: Учебник для 11 класса. Ч. 2. М., 1996. С. 185–191.
- Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З. Литература России: Учебное пособие для 11 класса. М., 1995.
- Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. М., 1984. 296 с.
- Оклянский Ю. Юрий Трифонов. М., 1987. 240 с.

В. Г. РАСПУТИН

(род. в 1937 г.)

Творческий путь

Валентин Григорьевич Распутин родился в 1937 г. в с. Усть-Уда Иркутской области. В 1959 г. окончил историко-филологический факультет Иркутского университета. Работал корреспондентом в местных газетах Сибири. Первые рассказы и очерки опубликовал в 1961 г.

Широкую известность Распутину принесла повесть «Деньги для Марии» (1967), сюжет которой (поиски денег для доверчивой и неискушенной в бухгалтерских делах продавщицы сельской лавки, обвиненной в растрате) позволил писателю психологически глубоко раскрыть характеры самых разных людей, показать как нравственные вершины, так и глубины человеческого падения.

Последующие повести «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976) укрепили за писателем славу одного из лучших представителей так называемой деревенской прозы.

В начале 80-х гг. писатель создал цикл рассказов («Век живи — век люби», «Что передать вороне?», «Наташа» и др.), в которых отошел от деревенской тематики, хотя и остался верен нравственной проблематике.

Результатом наблюдений над далеко не лучшими изменениями в жизни деревни и нравственности людей стала публицистическая повесть «Пожар» (1985). Эта тема продолжена и в последнем рассказе писателя «Нежданно-негаданно» («Наш современник». 1997. № 5) — может быть, одним из самых пронзительных и самых страшных произведений В. Распутина.

В. Распутин много сил тратит на решение актуальных проблем современности: экологических, нравственных, литературно-организационных. Он печатает очерки и статьи на эти темы, главы публицистической книги «Сибирь, Сибирь...». Писатель был депутатом Верховного Совета СССР, членом Президентского Совета. Много работает на общественной ниве и в родном ему Иркутске.

Творчество Валентина Распутина довольно часто противопоставляют «городской прозе». И действие у него почти всегда происходит в деревне, и главные герои (точнее — героини) в большинстве случаев — «старинные старухи», и симпатии его отданы не новому, а тому древнему, исконному, что безвозвратно уходит из жизни.

Все это и так и не так. Критик А. Бочаров справедливо заметил, что между «городским» Ю. Трифоновым и «деревенским» В. Распутиным при всем различии много общего. Оба ищут высокой нравственности человека, обоих интересует место личности в истории, в роде. Оба говорят о влиянии прошлой жизни на современную и будущую, оба не принимают индивидуалистов, «железных» деловых суперменов и бесхарактерных конформистов, забывших о высшем назначении человека. Словом, оба писателя разрабатывают философскую проблематику, хотя и делают это по-разному, глубоко индивидуально.

В каждой повести В. Распутина разрабатывается сюжет, связанный с испытанием, выбором, смертью. В «Последнем сроке» говорится о предсмертных днях старухи Анны и о собравшихся у постели умирающей матери ее детей. Смерть высвечивает характеры всех персонажей, и в первую очередь — самой старухи. В «Живи и помни» действие переносится в 1945 г., когда особенно не хотелось умереть на фронте герою повести Андрею Гуськову, и он дезертировал. В центре внимания писателя — нравственные и философские проблемы, вставшие как перед самим Андреем, так и — в еще большей степени — перед его женой Настенной. В «Прощании с Матерой» описывается затопление острова для нужд ГЭС, последние дни перед потопом стариков и старух, оставшихся на Матере. В этих условиях обостряется вопрос о смысле жизни, о соотношении нравственности и прогресса, о смерти и бессмертии.

Во всех трех повестях В. Распутин создает образы русских женщин, носительниц нравственных ценностей народа, его философского мироощущения, литературных преемниц шолоховской Ильиничны («Тихий Дон») и солженицынской Матрены («Матренин двор»), развивающих и обогащающих образ сельской праведницы. Всем им присуще чувство огромной ответственности за происходящее, чувство вины без вины, осознание своей слитности с миром, как человеческим, так и природным.

Старикам и старухам, носителям народной памяти, во всех повестях писателя противостоят те, кого, используя выражение из «Прощания с Матерой», можно назвать «обсევками».

Пристально вглядываясь в противоречия современного мира, Распутин, подобно другим писателям-«деревенщикам», видит истоки бездуховности в социальной действительности (человека лишили чувства хозяина, сделали винтиком, исполнителем чужих решений). Вместе с тем писатель предъявляет повышенные требования к самой личности. Для него неприемлем индивидуализм, пренебрежение такими народными национальными ценностями, как Дом, труд, могилы предков, продолжение рода. В статье «Мой манифест» (1997) Распутин писал: «Центровкой, то есть приведением себя в безопасное положение, для русского человека всегда были родной дом и родной дух. Дом — как природная историческая обитель, удобная только для нас,

в углах своих и стенах повторившая нашу фигуру. И дух — как настрой на Божественное и земное, степень нашего тяготения к тому и другому, какая-то *незамеченная дробь с числителем и знаменателем*, стремящаяся к цельности».

Все эти понятия обретают в прозе писателя материальное воплощение, описываются в лирико-поэтической манере. Порой даже герои, частично утратившие свою духовность, на какое-то время нравственно воскресают, оказавшись под обаянием этих понятий. От повести к повести усиливается в распутинском творчестве трагизм авторского мировосприятия.

И все же писатель верит в духовное здоровье русского народа, передавая свою веру в образах-символах (солнца, царского лиственя, таинственного зверька).

Начатое еще в солженицынском «Матренином дворе» противопоставление сочного народного языка бездуховной казенной речи последовательно проводится во всех произведениях В. Распутина. Его любимые персонажи говорят живым образным языком, не лишенным и диалектных слов. В кульминационных сценах их речь становится афористичной, близкой к пословицам и поговоркам, воплощающим в себе народную мудрость.

Позднее творчество писателя претерпело некоторые стилевые изменения. В небольших рассказах «Век живи — век люби» и «Что передать вороне?» писатель, развивая уже освоенные им психологические и символические художественные приемы, одновременно преодолевает границы сугубого жизнеподобия за счет использования иррациональных ситуаций, говорит о таинстве бытия человека, о связи самых различных явлений с законами космоса, о стремлении человека выйти за пределы обычной жизни и о его ответственности за духовное и физическое падение.

С другой стороны, в рассказах «Век живи — век люби», «Не могу-у» и особенно в повести «Пожар» превалирует авторский публицистический пафос. Вместе с тем главный герой повести шофер Иван Петрович Егоров не является лишь рупором авторских идей. Это вполне распутинский персонаж: человек совестливый, не столько обвиняющий земляков, сколько казнящий себя. Пожар помог ему преодолеть нравственную усталость, отбросить малодушную мысль об отъезде. И здесь автор, оставляя финал повести открытым, тем не менее дает понять читателю, что жизнь не окончена, что его герой вышел из обрушившегося на него испытания более закаленным, что он еще поборется.

«ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ» (1976)

В повести «Прощание с Матерой» с наибольшей полнотой воплотилась дорогая для В. Распутина русская идея соборности, слиянности человека с миром, с Вселенной, с родом.

Система образов в повести «Прощание с Матерой». Вновь перед нами «старинные старухи» с типичными русскими именами и фамилиями: Дарья Васильевна Пинегина, Катерина Зотова, Наталья Карпова, Сима. Среди имен эпизодических персонажей выделяется имя еще одной старухи — Аксиньи (быть может, дань уважения героине «Тихого Дона»). Наиболее колоритному персонажу, похожему на лешего, дано полусимволическое имя Богодул (от слова Богохул. У всех у них за плечами трудовая жизнь, прожитая ими по совести, в дружбе и взаимопомощи. «Греть и греться» — эти слова старухи Симы в разных вариантах повторяют все любимые герои писателя.

В повесть включен ряд эпизодов, поэтизирующих такую общую жизнь — жизнь миром. Один из смысловых центров повести — сцена сенокоса в одиннадцатой главе. Распутин подчеркивает, что главное для людей не сама работа, а благостное ощущение жизни, удовольствие от единства друг с другом, с природой. Очень точно подметил отличие жизни материнцев от суетной деятельности строителей ГЭС внук бабки Дарьи Андрей: «Они там живут только для работы, а вы здесь вроде как наоборот, вроде как работаете для жизни». Работа для любимых персонажей писателя не самоцель, а участие в продолжении семейного рода и — шире — всего человеческого племени. Вот почему не умел беречься, а работал на износ отец Дарьи, завещавший то же самое дочери. Вот почему и сама Дарья, ощущая за собой строй поколений предков, «строй, которому нет конца», не может смириться, что их могилы уйдут под воду — и она окажется одна: порвется цепь времен.

Именно поэтому для Дарьи и других старух дом не только место для жилья, и вещи — не только вещи. Это одушевленная предками часть их жизни. Дважды расскажет Распутин, как прощаются с домом, с вещами сначала Настасья, а потом Дарья. Двадцатая глава повести, в которой повествуется о том, как Дарья через силу белит свой уже обреченный на завтра на сжигание дом, украшает его пихтой, — точное отражение христианских обрядов соборования (когда перед смертью наступает духовное облегчение и примирение с неизбежностью), обмывания покойника, отпевания и погребения.

«Все, что живет на свете, имеет один смысл — смысл службы». Именно эта мысль, вложенная писателем в монолог загадочного зверька, символизирующего хозяина острова, руководит поведением старух и Богодула. Все они осознают себя ответственными перед ушедшими за продолжение жизни. Земля, по их мнению, дана человеку «на поддержание»: ее надо беречь, сохранить для потомков. Отсюда и восприятие всего, что на земле живет и растет, как своего, кровного, родного. Нельзя поэтому не убрать картофель, нельзя не скосить траву.

Распутин находит очень точную метафору для выражения раздумий Дарьи Васильевны о течении жизни: род — это нитка с узелками.

Одни узелки распускаются, умирают, а на другом конце завязываются новые. И старухам отнюдь не безразлично, какими будут эти новые люди, приходящие на смену. Вот почему Дарья Пинегина все время размышляет о смысле жизни, об истине; вступает в спор с внуком Андреем; задает вопросы умершим.

В этих спорах, размышлениях и даже в обвинениях — и праведная торжественность, и тревога, и — непременно — любовь. «Э-эх, до чего же мы все добрые по отдельности люди и до чего же безрассудно и много, как нарочно, все вместе творим зла», — рассуждает Дарья. «Кто знает правду о человеке: зачем он живет? — мучается героиня. — Ради жизни самой, ради детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение?.. Что должен чувствовать человек, ради которого жили многие поколения? Ничего он не чувствует. Ничего не понимает. И ведет он себя так, будто с него первого началась жизнь и им она навсегда закончится».

Размышления о продолжении рода и своей ответственности за него перемешиваются у Дарьи с тревогой о «полной правде», о необходимости *памяти*, сохранения ответственности у потомков — тревогой, сопряженной с трагическим осознанием эпохи.

В многочисленных внутренних монологах Дарьи писатель вновь и вновь говорит о необходимости каждому человеку «самому докапываться до истины», жить работой совести. Сильнее всего и автора, и его стариков и старух тревожит желание все большей части людей «жить не оглядываясь», «облегченно», нестись по течению жизни. «Пуп не надрываете, а душу потратили», — бросает в сердцах Дарья своему внуку. Она не против машин, облегчающих труд людям. Но неприемлемо для мудрой крестьянки, чтобы человек, обретший благодаря технике огромную силу, искоренял жизнь, бездумно подрубал сук, на котором сидит. «Человек — царь природы», — убеждает бабушку Андрей. «Вот-вот, царь. Поцарюет, поцарюет, да загорюет», — отвечает старуха. Только в единстве друг с другом, с природой, со всем Космосом может смертный человек победить смерть, если не индивидуальную, то родовую.

Космос, природа — полноценные действующие лица повестей В. Распутина. В «Прощании с Матерой» тихое утро, свет и радость, звезды, Ангара, ласковый дождь являют собой светлую часть жизни, *благодать*, дают перспективу развития. Но они же в тон мрачным мыслям стариков и старух, вызванным трагическими событиями повести, создают атмосферу тревоги, неблагополучия.

Драматическое противоречие, сгущенное до символической картины, возникает уже на первых страницах «Прощания с Матерой». Согласно, покою и миру, прекрасной полнокровной жизни, которой дышит Матера (читателю ясна этимология слова: мать — родина — земля), противостоят запустение, оголение, *источение* (одно из любимых слов В. Распутина). Стонут избы, сквозит ветер, хлопают

ворота. «Темь пала» на Матеру, утверждает писатель, многократными повторами этого словосочетания вызывая ассоциации с древнерусскими текстами и с Апокалипсисом. Именно здесь, предваряя последнюю повесть В. Распутина, появляется эпизод пожара, а перед этим событием «звезды срываются с неба».

Носителям народных нравственных ценностей писатель противопоставляет современных «обсевков», нарисованных в весьма жесткой манере. Лишь внука Дарьи Пинегиной наделил писатель более или менее сложным характером. С одной стороны, Андрей уже не чувствует себя ответственным за род, за землю предков (не случайно он так и не обошел родную Матеру в свой последний приезд, не простился с ней перед отъездом). Его манит суeta большой стройки, он до хрипоты спорит с отцом и бабушкой, отрицая то, что для них является извечными ценностями.

И в то же время, показывает Распутин, «минутное пустое глядение на дождь», завершивший семейную дискуссию, «сумело снова сблизить» Андрея, Павла и Дарью: не умерло еще в парне единство с природой. Объединяет их и работа на сенокосе. Андрей не поддерживает Клавку Стригунову (для писателя характерно наделять уничижительными именами и фамилиями персонажей, изменивших национальным традициям), радуящуюся исчезновению родной Матеры: ему жалко остров. Более того, ни в чем не соглашаясь с Дарьей, он почему-то ищет бесед с ней, «ему для чего-то нужен был ее ответ» о сущности и предназначении человека.

Другие антиподы «старинных старух» показаны в «Прощании с Матерой» совсем иронично и зло. Сорокалетний сын Катерины, болтун и пьяница Никита Зотов за свой принцип «лишь бы прожить сегодняшний день» лишен народным мнением своего имени — превращен в Петруху. Писатель, с одной стороны, видимо, обыгрывает здесь традиционное имя балаганного персонажа Петрушки, лишая его, правда, той положительной стороны, которая все-таки была у героя народного театра, с другой — создает неологизм «петрухать» по сходству с глаголами «громохать», «воздыхать». Пределом падения Петрухи является даже не сожжение родного дома (кстати, это сделала и Клавка), но издевательство над матерью. Интересно отметить, что отвергнутый деревней и матерью Петруха стремится новым бесчинством привлечь к себе внимание, чтобы хоть так, злом, утвердить свое существование в мире.

Исключительно злом, беспамятством и бесстыдством утверждают себя в жизни «официальные лица». Писатель снабжает их не только говорящими фамилиями, но и емкими символическими характеристиками: Воронцов — турист (беззаботно шагающий по земле), Жук — цыган (то есть человек без родины, без корней, перекаати-поле). Если речь стариков и старух выразительна, образна, а речь Павла и Андрея — литературно правильна, но сбивчива, полна неясных для них

самых штампов, то Воронцов и ему подобные говорят рублеными, не по-русски построенными фразами, любят императив («Понимать будем или что будем?»; «Кто позволил?»; «И никаких»; «Вы мне опять попустительство подкинете»; «Что требуется, то и будем делать. Тебя не спросим»).

Символика финала. В финале повести две стороны сталкиваются. Автор не оставляет сомнений в том, за кем правда. Заблудились в тумане (символика этого пейзажа очевидна) Воронцов, Павел и Петруха. Даже Воронцов «затих», «сидит с опущенной головой, бессмысленно глядя перед собой». Все, что остается им делать, — подобно детям, звать мать. Характерно, что делает это именно Петруха: «Ма-а-ать! Тетка Дарья-а-а! Эй, Матера-а!» Впрочем, делает, по словам писателя, «глухо и безнадежно». И прокричав, вновь засыпает. Уже ничто не может разбудить его (вновь символика!). «Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана». А материнские старухи в это время, в последний раз объединившись друг с другом и маленьким Колюней, в глазах которого «недетское, горькое и кроткое понимание», возносятся на небеса, равно принадлежа и живым, и мертвым.

Этот трагический финал просветлен предварявшим его рассказом о царском листвене, символе неувядаемости жизни. Пожегщикам так и не удалось ни сжечь, ни спилить стойкое дерево, державшее по преданию на себе весь остров, всю Матеру. Несколько ранее В. Распутин дважды (в 9-й и 13-й главах) скажет, что как бы тяжело ни сложилась дальнейшая жизнь переселенцев, как бы ни издевались над здравым смыслом безответственные «ответственные за переселение», построившие новый поселок на неудобных землях, без учета крестьянского распорядка, — «жизнь ...она все перенесет и примется везде, хоть и на голом камне и в зыбкой трясине, а понадобится если, то и под водой». Человек своим трудом сроднится с любым местом. В этом — еще одно его назначение во Вселенной.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Традиции каких русских писателей XIX в. развивает В. Распутин?
- ♦ Что объединяет распутинских героинь с солженицынской Матреной из рассказа «Матренин двор»?
- ♦ Объясните название повести Распутина.
- ♦ Почему главными персонажами своих произведений В. Распутин делает «старинных старух»?
- ♦ Какие афоризмы использует писатель (или его герои) для выражения нравственного идеала?
- ♦ Как применяет В. Распутин прием антитезы в языковых характеристиках персонажей?

- ❖ Как вы понимаете термин «деревенская проза», используемый критиками применительно к творчеству В. Распутина, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Астафьева?
- ❖ Художественное изображение русского национального характера в повести В. Распутина «Прощание с Матерой».
- ❖ Сюжет и система образов в повестях В. Распутина.
- ❖ Космос и природа в творчестве В. Распутина.
- ❖ Прочитайте повесть В. Распутина.
- ❖ Обратите внимание на имена старух и стариков в «Прощании с Матерой». Найдите полную фамилию и имя Петрухи и объясните, почему автор в основном называет этого персонажа, используя прозвище. В чем смысл противопоставления имен в повести?
- ❖ Найдите авторские описания Дарьи Пинегиной, ее собственные слова о смысле жизни, о прогрессе, о связи времен. В чем вы видите богатство языка писателя и героини?
- ❖ Прочитайте одиннадцатую главу повести и объясните ее роль в раскрытии писательского понимания смысла жизни.
- ❖ Прочитайте седьмую и двенадцатую главы повести: подумайте, что вкладывает В. Распутин в понятие «Дом».
- ❖ Найдите образы-символы в повести и попытайтесь определить их значение.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Агеносов В.В., Маймин Е.А., Хайруллин Р.З.* Литература России: Учебное пособие для 11 класса. М., 1995.
- 📖 *Семенова С.* Валентин Распутин. М., 1987.
- 📖 *Селезнев Ю.* Земля или территория (О повести В. Распутина «Прощание с Матерой»)//Селезнев Ю. Мысль чувствующая и живая. М., 1982. С. 240–253.

В. М. ШУКШИН

(1929–1974)

Творческий путь

Василий Макарович Шукшин — уникальное явление русской культуры. «Если бы Василий Шукшин был только актером, только режиссером, только сценаристом и драматургом и, наконец, только прозаиком, то и тогда, в этом каждом отдельном случае, мы имели бы перед собой выдающееся дарование», — писал С.П. Залыгин.

Убежденный сторонник авторского кинематографа, В. Шукшин сам был сценаристом и постановщиком всех шести своих кинофильмов, в двух из них сыграл главные роли («Печки-лавочки» — 1972, «Калина красная» — 1974). Знаменательно, что триединство (сценарист — режиссер — актер) состоялось уже в первом его дипломном кинофильме «Из Лебяжьего сообщают» (1960).

Широкую популярность завоевали рассказы Шукшина. Этому отчасти способствовали его кинофильмы, поскольку сценарии большинства из них строились на основе его рассказов, и театры, инсценировавшие его рассказы (Театр им. В. Маяковского — «Характеры», Малый театр — «Беседы при ясной луне» и др.).

Но В. Шукшин работал во всех прозаических жанрах. Он автор двух романов и нескольких повестей. Первая книга его первого романа «Любавины» (1959–1961) создавалась одновременно с первыми рассказами в общежитии ВГИКа, где он учился с 1954 по 1959 г. Опубликован роман в 1965 г. Он задумывался как семейное предание: фамилии его героев — это фамилии многих и сейчас живущих в родной деревне писателя Сростки на Алтае людей (Поповы, Байкаловы, Колокольниковы, Малюгины). Эти фамилии встречаются в рассказах и кинофильмах писателя, возможно потому, что на творчество свое он смотрел как на единое целое. Прототипом Любавиных стала зажиточная семья Петровых (деревенское прозвище — Любавины), жившая в Сростках.

В романе «Любавины» В. Шукшин, крестьянин по своему рождению, рассказывает о жизни советской деревни 20-х гг.; действие здесь происходит с весны 1922 г. по весну 1923-го, в центре повествования — трагедия семьи Любавиных, которая почти вся погибла. Вторая книга «Любавиных» написана, видимо, в конце 60-х гг., найдена была в архиве писателя и опубликована в 1987 г.

Роман «Я пришел дать вам волю» (1971) также о крестьянстве, но только триста лет тому назад. Стенька Разин интересовал писателя как гениальный организатор крестьянских масс в XVII в., вольнолюбие которого, самоотречение и бесстрашие живут и поныне в народных песнях, памяти народной. В его лице Шукшин нашел героя громадной судьбы, вписанного в историю русского крестьянства, способного высветить многие загадки этой истории. Замысел писателя был дерзким, так как в советской литературе уже существовали два романа об этом герое: А. Чапыгина — «Разин Степан» (1926) и С. Злобина — «Степан Разин» (1951), удостоенный Государственной премии СССР.

В отличие от своих предшественников, В. Шукшин изображает своего героя сорокалетним сформировавшимся человеком, действующим на небольшом отрезке исторического времени. Он дает народного заступника крупным планом, стремится проникнуть в глубь его души. Возможно, Степан Разин привлек писателя еще и потому, что он отличался странностью и причудливостью, то есть чем-то изначально уже напоминал героев шукшинских рассказов.

Степан Разин у Шукшина то детски доверчивый и ранимый, то необузданно жестокий. Это герой трагический. Как и все шукшинские герои, он часто говорит о том, что у него болит душа. Личные, индивидуальные свойства Степана Разина, особенности его личности в романе Шукшина влияют на ход истории и наряду с социальными причинами приводят к поражению крестьянского восстания.

Роман «Я пришел дать вам волю» кинематографичен по своей форме. Шукшин предполагал его экранизировать, создать значительный фильм, который стал бы своеобразным итогом его кинематографической деятельности, но ранняя смерть писателя в 1974 г. на съемках кинофильма по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину», в котором Шукшин сыграл одну из лучших своих ролей (Лопехина), сорвала эти планы.

Наряду с романами писатель создавал и повести, которые в силу своей драматургичности были либо экранизированы, либо поставлены в театрах и которые свидетельствовали о разносторонности писательского дарования: «Калина красная» — киноповесть (1973), «Точка зрения» — повесть-сказка (1974), «Энергичные люди» — сатирическая повесть для театра (1973), «А поутру они проснулись» — повесть для театра (1975), «До третьих петухов» (1975) — сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума.

По киноповести «Калина красная» В. Шукшин снял лучший свой фильм, получивший всенародное признание. Здесь, как и в некоторых других его вещах, писателя интересует трагическая судьба крестьянина.

Эта повесть и фильм о ценности человеческой жизни, о попытке человека, нарушившего нравственный закон, расстаться со своим прошлым. «Тема эта, когда жизнь человеческая разменивается на пя-

так, прожигается просто так, меня волнует необычно», — говорил В. Шукшин. В сцене встречи главного героя Егора Прокудина по кличке Горе с матерью вершится беспощадный суд над ним, поправшим все нормы человеческой морали, но в повести есть и сострадание — народное отношение к горю, трагедии. После выхода в свет «Калины красной» В. Шукшин писал, что Егор умер от того, что понял: ни от людей, ни от себя прощения ему не будет. По признанию Шукшина, показать самоубийство — у него духу не хватило, пришлось закончить нелепостью — мобилизовать бандюжек — застрелили.

Эта повесть и о русской женщине, чья любовь бескорыстна и всепрощающа, и о простых людях, готовых протянуть руку помощи человеку в беде. Шукшин ставил перед собой задачу, преодолев сюжет, рассказать не о событиях, злосчастной судьбе рецидивиста, а о муках его души, ищущей гармонии, но так и не обретшей желанного успокоения.

В кинематограф и в литературу В. Шукшин пришел почти одновременно. Летом 1958 г., успешно закончив 4-й курс и приехав на режиссерскую практику в Одессу, он снялся в главной роли в кинофильме Марлена Хуциева «Два Федора». В августе этого же года в журнале «Смена» (№ 15) опубликован первый его рассказ «Двое в телеге». В этом рассказе и в ряде последующих еще ничего не было от зрелого Шукшина. Сам писатель понимал это и никогда не включал их в свои сборники. Дебют актерский был удачнее писательского. Но в дальнейшем успехи литературные и кинематографические существовали рядом.

По мнению критика Л. Аннинского, одного из первых исследователей творчества Шукшина, написавшего в 90-е гг. комментарии к его шеститомному собранию сочинений вместе с супругой покойного писателя Л. Федосеевой-Шукшиной, настоящий Шукшин прорезался сквозь ровную ткань первых рассказов в феврале 1964 г., когда на страницах журнала «Искусство кино» был опубликован рассказ «Критики», «поворотный, значительный рассказ». В этом же году выходит на экраны фильм «Живет такой парень», первая режиссерская работа Шукшина, в основу которой легли рассказы писателя и которая на XII Международном кинофестивале в Венеции получила «Золотого льва».

В 70-е гг. — картина аналогичная. Сборник рассказов «Характеры» (1973), ставший главным событием прозы, соседствует с кинофильмом «Калина красная», ставшим событием в кинематографе. В. Шукшин до сих пор остается непревзойденным мастером рассказа в русской литературе второй половины XX в.

РАССКАЗЫ

«Характеры-загадки» в рассказах В. Шукшина. Как явствует из комментариев, в активе В. Шукшина — 125 опубликованных рассказов, большинство из которых поражают своей жизненной неповторимостью, своеобразием жизненного материала. Критика пыталась

определить индивидуальное качество этих рассказов через понятия «шукшинский герой» и «шукшинская жизнь».

По мнению критиков, шукшинский герой «в кирзовых сапогах» (С. Залыгин) пылит по проселочным дорогам (Л. Аннинский). Алтайских шоферов, механиков, трактористов писатель хорошо знал и нередко встречал на Чуйском тракте, ведущем от города Бийска до монгольской границы, проходящем мимо деревни Сростки, расположенной в предгорной Алтайской степи, на берегу речки Катунь. Сейчас о родной деревне писателя Сростки говорят как о музее Шукшина под открытым небом.

Герои Шукшина из той «шукшинской жизни», которую прожил сам писатель. Закончив в 1943 г. семь классов сельской школы в родной деревне, Шукшин поступает в Бийский автомобильный техникум и учится в нем около года. Перед этим он безуспешно хотел стать бухгалтером под руководством крестного. Автомобильного механика из него так и не вышло. В 1946–1948 гг. он был разнорабочим, учеником маляра, грузчиком (Литейный завод в Калуге), работал на железной дороге, был слесарем на тракторном заводе во Владимире. В 1948–1952 гг. служил радистом на флоте, но этот период его жизни в литературе почти не отразился, в 1953–1954 гг., поначалу не имея среднего образования, работал в Сростках директором вечерней школы сельской и рабочей молодежи и готовился к экзаменам за десятилетку экстерном, осенью 1953 г. экзамены все сдал, его приняли в партию, избрали секретарем райкома комсомола. В 1954 г. в возрасте двадцати пяти лет, когда многие уже получили высшее образование, становится студентом 1-го курса ВГИКа, где вместе с А. Тарковским учится в мастерской М. Ромма. Летние каникулы проводил дома, в Сростках, работал в колхозе, ездил по Алтаю, рыбачил, встречался с людьми. Как М. Шолохов на Дону, так и В. Шукшин на Алтае нашел своих героев.

Но важен не только герой, но и ракурс его изображения. В простом обыкновенном герое «в кирзовых сапогах», о котором писали многие, Шукшина интересует то, мимо чего проходили все, — душа. «Меня больше интересует «история души» и ради ее выявления сознательно и много опускаю из внешней жизни того человека, чья душа меня волнует», — говорил Шукшин. Но и не всякая «душа» близка писателю. «...Так называемый простой, средний, нормальный, положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно... — писал Шукшин. — ...Мне интереснее всего исследовать характер человека-недогматика, человека, не посаженного на науку поведения. Такой человек импульсивен, поддается порывам, а следовательно, крайне естествен. Но у него всегда разумная душа».

Человек-недогматик в обыденной жизни часто смотрится как человек странный, не от мира сего. Шукшин написал достаточно много рассказов об этих людях («Мастер», «Выбираю деревню на жительство», «Микроскоп», «Штрихи к портрету», «Алеша Бесконвойный»

и др.); более того, именно об этих людях его кинофильм «Странные люди» (1969), в который вошли его новеллы: «Чудик» (в сценарии — «Братка»), «Миль пардон, мадам» (в кино — «Роковой выстрел»), «Думы». Определение этому герою критики взяли из прозы самого Шукшина — чудик.

Рассказ В. Шукшина «Чудик» (1967) — о тридцатидевятилетнем сельском механике Василии Егоровиче Князеве. Отталкиваясь от названия, автор сразу же начинает повествование о самом герое: «Жена называла его — Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось».

Шукшин, как правило, избегает длинных вступлений и вводов в действие. В данном случае Шукшин следует советам Чехова. Далее, как и Чехов, он стремится не описывать душевное состояние героя, а сделать так, чтобы оно было понятно из его действий. Шукшин — сторонник объективной манеры письма.

Заявленный в первых строках рассказа тезис о том, что с Чудиком постоянно что-то случалось, реализуется в тексте в двух житейских ситуациях: в городском магазине и на Урале у брата, куда он все же приехал. Увидев в магазине кем-то оброненную пятидесятирублевую бумажку, Князев не кинулся проверять свои карманы, что сделало бы большинство людей, а лихорадочно, чтобы никто не опередил, рассуждает, как бы поостроумнее сказать людям в очереди про эту бумажку: « — Хорошо живете, граждане! — сказал он громко и весело. — У нас, например, такими бумажками не швыряются!» Позднее он убедился, что это были его деньги, но зайти за ними в магазин постыдился. Пришлось возвращаться домой (а ехал он к брату, которого не видел 12 лет) — снимать деньги с книжки и вторично отправляться в путь.

Биографы утверждают, что подобный случай произошел с самим Шукшиным весной 1967 г. в Бийске, когда он по командировке «Правды» ехал в Сростки, чтобы написать статью о молодежи. Возникает вопрос: нет ли в самом В. Шукшине «примет» подобного героя?

Второй эпизод, где реализует себя Чудик, — сцены пребывания в семье брата Дмитрия. Неожиданна для него неприязнь снохи, которая, как утверждает брат, холуйствует перед людьми ответственными и презирует деревенских. Чудик хотел мира со снохой и, чтобы ее порадовать, разрисовывает детскую коляску, за что изгоняется из дома. «Опять ему стало больно. Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем жить?»

Чудик едет домой и, только выйдя из автобуса и побежав по теплой мокрой земле («шел рясный парной дождик» — маленький, как у Чехова, пейзаж, как бы между прочим!), обрел душевное спокойствие.

Две ситуации, описанные в этом рассказе, — типично шукшинские: человек чем-то или кем-то выведен из равновесия, либо чем-то поражен или обижен, и он хочет как-то разрешить эту боль, вернувшись к нормальной логике жизни.

Впечатлительный, ранимый, чувствующий красоту мира и в то же время несуразный Чудик сопоставляется в повести с мещанским миром снохи, буфетчицы управления, в прошлом женщины деревенской, стремящейся стереть в своей памяти все деревенское, переволотиться в настоящую горожанку. Но это не противопоставление города и деревни, которое находили критики в рассказах писателя 60-х гг. («Игнаха приехал», «Змеиный яд», «Два письма», «Капроновая елочка» и др.). Объективно говоря, этого противопоставления как такового в его рассказах не существовало вообще. Шукшин исследовал серьезную проблему маргинального (промежуточного) человека, ушедшего из деревни и до конца не акклиматизировавшегося в городе («Выбираю деревню на жительство») или прижившегося ценой утраты чего-то важного в себе, как в случае со снохой Чудика и другими героями.

Эта проблема была глубоко личной и для самого писателя: «Так у меня вышло к сорока годам, что я — ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже — не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато... Но в этом моем положении есть свои «плюсы»... От сравнений, от всяческих «оттуда — сюда» и «оттуда — туда» невольно приходят мысли не только о «деревне» и «городе» — о России».

В несуразном, странном человеке, по мнению Шукшина, наиболее полно выражается правда его времени.

Дисгармоничность героя рассказа «Миль пardon, мадам» (1967) заявлена уже в парадоксальном сочетании его имени и фамилии — Бронислав Пулков.

— К такому имю надо фамилию подходящую. А я — Бронислав Пулков. Как в армии переключка, так — смех. А вон у нас — Ванька Пулков, — хоть бы што.

В этом рассказе есть краткий портрет героя и краткое авторское описание его судьбы, но 9/10 текста отведено диалогу.

Охотник, умный и удачливый, редкий стрелок, Бронька Пулков на охоте по дурости лишился двух пальцев. Ему бы снайпером на войне быть, а пришлось всю войну прослужить санитаром. Он не смог на войне реализовать свой дар, так нелепо утраченный в мирное время. И душа его затосковала. Работая егерем после войны, как правило в последний день, когда справляли отвальную, он рассказывает городским охотникам, которых сопровождал и которым показывал лучшие места в округе, свою драматическую историю мнимого покушения на Гитлера и при этом плачет: «...Я стрелил... Я промахнулся...»

Так причудливо деформируется несостоявшаяся мечта охотника применить свой талант на войне. Он ненавидел фашистов, но эта ненависть не могла проявиться в воинском подвиге — и душа его тоскует. Вот как комментирует киноновеллу «Роковой выстрел» из кино-

фильма «Странные люди», поставленную по рассказу «Миль пардон, мадам», сам писатель: «Я хотел сказать в этом фильме, что душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела».

Исследователь творчества В. Шукшина критик В. Коробов конкретизирует слова писателя, объясняя смысл выдуманной Бронькой Пупковым истории о поединке с Гитлером: «Эта странная выдуманная история — принародное покаяние героя, выплеснувшаяся наружу сердечная мука, маета, исповедь, казнь самого себя. Только таким образом он получает некоторое недолгое душевное облегчение... Война, правда войны, всенародная трагедия — вопиет в Броньке Пупкове».

Как справедливо отмечает С.М. Козлова, в рассказах В. Шукшина о странных людях «по существу одна сюжетная ситуация: герой с маниакальной методичностью и страстью ищет «духовника» для исповеди, покаяния, «для разговора» («Раскас», «Чудик», «Миль пардон, мадам», «Срезал», «Митька Ермаков», «Залетный», «Верую!», «Беседы при ясной луне», «Выбираю деревню на жительство», «Штрихи к портрету»).

Глеб Капустин из рассказа «Срезал» — также странный человек, которого практически невозможно поставить в один ряд с Чудиком и Бронькой Пупковым, ибо его странность — на ином полюсе жизни. Вот почему, когда многие исследователи пытаются доказать, что Шукшин разрабатывает разные варианты одного характера, что в его художественном мире наблюдается не многообразие типов, а разнообразие вариантов одного характера, корень которого — чудачество, «выкобенивание» (по Аннинскому), «обиженная душа», — это не совсем верно.

Обиженным и не раз в своей жизни бывает каждый, и строить основательную типологию по этому признаку рискованно. Слишком разные эти «чудики» — крепкий мужик бригадир Шурыгин («Крепкий мужик»), старуха Малышева («Бессовестные»), Семка Рысь («Мастер»), Глеб Капустин из рассказа «Срезал».

Отличительная особенность самых значительных рассказов Шукшина — возможность их неоднозначных прочтений, именно это сулит им долгую жизнь в искусстве. Вдумчивый и серьезный ленинградский критик А. Урбан в свое время оценивал героя рассказа «Срезал» однозначно и резко: «Глеб представляет от целого ряда пустозвонов, паразитирующих на том, что называют информационным взрывом, вторжением науки в обыденную жизнь. Писатель обнаружил и показал нам пошлую сторону этого явления». Иную, более глубокую социальную характеристику герою дал сам Шукшин незадолго до смерти:

«Тут, я думаю, разработка темы такой... социальной демагогии... Человек при дележе социальных богатств решил, что он обойден, и вот принялся мстить, положим, ученым. Это же месть в чистом виде, ничуть не приукрашенная... А в общем-то злая месть за то, что он на пиршестве, так

сказать, обойден чарой полной... Может быть, мы немножко виноваты, что слишком много к нему обращались как к господину, хозяину положения, хозяину страны, труженику, мы его вскормили немножко до размеров, так сказать, алчности уже. Он уже такой стал — все ему надо. А чтобы самому давать — он почему-то забыл об этом, Я думаю, что вот деревенский житель, тоже нынешний, и такой».

Но в тексте рассказа писатель Глеб Капустин не осудил окончательно, пытаясь его понять, в этом направлении и пошла творческая мысль исследователей 80–90-х гг.

Бесспорно, Глеб Капустин — это новый характер новой деревенской жизни, открытый писателем. Характер довольно сложный, не исчерпывающийся понятием «социальной демагогии». Не только словесную абракадабру, не различая смысла слов «филология» и «философия», несет Глеб Капустин. Есть у него и серьезные, даже авторские мысли (к такому приему иногда прибегает Шукшин — доверяет свои мысли разными героями):

«...Мы тут тоже немножко... «микитим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почитываем. И телевизор даже смотрим. И, можете себе представить, не приходим в бурный восторг... можно сотни раз писать во всех статьях слово «народ», но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней. Подготовленной, что ли. А то легко можно в дураках очутиться».

В этих словах звучит скрытая обида за то, что городские позволяют себе высокомерное поведение в отношении деревенских, хотя герои рассказа Константин Иванович Журавлев и его жена, кандидаты наук, которых Глеб Капустин «срезал», люди скромные и никакого высокомерия не проявляли. Но Глеб этого уже не видит, для него все горожане на одно лицо — недруги. Возможно, ранее в деревне Новой, предполагая исследователь творчества Шукшина критик В. Коробов, такие визитеры бывали.

Мотив обиды деревенского, ощутившего неуважение со стороны горожанина, звучит и в более раннем рассказе «Критики» (1964), но и там город и деревня не противопоставляются, а идет разговор о праве человека на самовыражение; более того, это право отстаивается, что называется, с бою.

Чувство обиды земляков испытывал на себе и не раз сам Шукшин. Односельчане писателя, недовольные тем, что он искажил их жизнь и «опозорил» на всю страну в кинофильме «Живет такой парень», что Алеша Бесконвойный в одноименном рассказе вовсе не Алеша, а Шурка Гилев, при встречах норовили его спросить: «Ну, расскажи, Василий, и как это ты из лаптя в сапог превратился?»

Е.В. Черносвитов считает, что малая Родина мстит бросившим ее: «Чуть ли не кровная месть. Род мстит за себя... В таком контексте Глеб Капустин — это родовой прокурор... он и судия, и палач, и жертва... Ну, а когда мизансценой его действия является современная деревня, он принимает облик все того же чудака, идиота, да не совсем...»

По своему строению «Срезал» — типичный шукшинский рассказ. Начинается он без всяких вступлений, с главного события: «К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович...» Далее автор дает оценочный портрет Глеба Капустина («мужик... начитанный и ехидный») и рассказывает о его страсти срезать, ставить в тупик приезжих знатных гостей: одна страница описания, авторского текста плюс пять страниц диалога. Герои выявляют себя в разговоре — «интеллектуальном» поединке, сцене спора. Действующих лиц — практически двое, Глеб и Константин Иванович, остальные — статисты или почти статисты. Финал рассказа традиционно открытый: окончательный приговор герою не вынесен, а неоднозначная оценка вложена в уста мужиков и в скудный авторский комментарий: удивление и восхищение мужиков («— Чего тут. Дошлый, собака!»), но без любви («Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще»), с жалостью и сочувствием к кандидату.

На вопрос о том, кто прав, кто виноват, ответа нет, его должен дать сам читатель — такова логика открытого финала.

Рассказы Шукшина драматургичны, в большинстве из них преобладают диалог, сценические эпизоды над описательными, несценическими, это бесспорный результат воздействия на прозу сценического мышления Шукшина-режиссера, которое влияет даже на сюжет. Сюжет в рассказах Шукшина — это хронологически сменяющие друг друга сценические эпизоды. Сам писатель боялся законченных сюжетов, которые, по его мнению, всегда несут какой-то вывод, мораль, а морализаторства он не терпел: «Сюжет не хорош и опасен тем, что он ограничивает широту осмысления жизни... Несюжетное повествование более гибко, более смело, в нем нет заданности, готовой предопределенности».

«Для меня самое главное — показать человеческий характер», — не раз говорил Шукшин. Образу чудика, странного человека, отводится значительное место в рассказах Шукшина, более того, он стоит в центре его прозы, но мир героев писателя не исчерпывается этим характером. Шукшинская типология характеров многообразна: достаточно посмотреть на его «коллекцию» отрицательных персонажей, чтобы в этом убедиться («Крепкий мужик», «Вечно недовольный Яковлев», «Беспалый»). Герой писателя чаще всего раскрывается в речи, в диалоге, а смысл языкового мастерства В. Шукшина состоит в умении найти самое точное, единственное слово для самовыражения героя. «Ухо поразительно чуткое» — так охарактеризовал это умение А.Т. Твардовский.

Но у шукшинских героев есть черта, которая их делает частью индивидуального художественного мира писателя, — отсутствие духовной инертности, равнодушие. Эти простые люди озабочены не благами материальными, а своим внутренним миром, они думают, ищут, пытаются понять смысл своего существования, свои чувства,

отстоять себя. По словам В. Распутина, до Шукшина «никто еще в нашей литературе не заявлял с таким нетерпением права на себя, никому не удавалось заставить слушать себя по столь внутреннему делу. По делу маящей души... Душа — это и есть, надо полагать, сущность личности, продолжающаяся в ней жизнь бессменного, исторического человека, не сломленного временными невзгодами».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

«Срезал»

- ♦ Разберитесь в существе спора между Глебом Капустиным и кандидатом Константином Ивановичем Журавлевым. О каких человеческих качествах героев свидетельствует этот спор?
- ♦ Вдумайтесь в авторскую речь. В каких местах в ней слышатся интонации героев, в каких — собственно авторская оценка? С помощью какой художественной детали раскрывается авторское отношение к молодым Журавлевым?

«Чудик»

- ♦ Опираясь на текст, охарактеризуйте Василия Егоровича Князева, его брата, сноху.
- ♦ Рассмотрите композицию рассказа.

«Миль пардон, мадам»

- ♦ Найдите в тексте элементы комического, газетной стилистики военного времени.
- ♦ Как к Броньке Пупкову относятся его односельчане?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые: Литературно-критические статьи. М., 1978. С. 228–268.
- 📖 Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1992.
- 📖 Коробов В. Василий Шукшин. М., 1984.

СЛОВАРЬ

литературоведческих терминов и понятий

Как пользоваться словарем

Ни один ответ на экзамене по литературе, ни одно сочинение не должны обходиться без использования специального языка литературоведения, его терминов и понятий. Точно так же невозможно сдать, например, экзамен по русскому языку, не употребляя слов «существительное», «глагол», «приставка», «корень» и т.д., или по физике, не зная, что такое ом, ампер, ватт.

Настоящий словарь раскрывает значение литературоведческих терминов и понятий, включенных в программу для поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова. Каждому определяемому слову соответствует отдельная статья. Правда, теоретическая часть программы составлена далеко не безупречно. В словаре приходится отводить отдельные статьи, с одной стороны, таким широким, разветвленным понятиям, как «размер стиха», или еще более широкому — «речь художественная», а с другой — термину «эпитет», определяющему всего лишь одну и не всегда самую важную особенность художественной речи.

Фактически предложенный в программе список понятий недостаточен. В нем есть слова «композиция» и «сюжет», но понятие «композиция сюжета» нужно раскрывать через другие: «завязка», «развитие действия», «кульминация» и т.д., а они в программе прямо не фигурируют. Естественно, говоря о размерах стиха, необходимо объяснить значение терминов «ямб», «хорей» и др., показывать, какие формы неклассического стиха использовали поэты, чьи произведения включены в программу. Следовательно, ограничиться представленным в ней набором терминов и понятий невозможно. Другие, зачастую не менее нужные абитуриенту, раскрываются в тех же статьях, выделенных соответственно программе. Нужный термин с указанием его места в словаре читатель найдет в общем списке привлеченных терминов и понятий, помещенном в конце словаря. Названия статей выделены среди них шрифтом.

В тексте словаря отсылки в одной статье к другой осуществляются выделением заглавного слова курсивом. Так, в статье «АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ» курсив во фразе «Это высший уровень *содержания* произведения, как правило, воплощающийся непосредственно в *теме...*» означает, что читателю для более полного понимания терминов следует ознакомиться со статьями «СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА» и «ТЕМА». Дополнительные понятия выделены разрядкой в тех местах, где разъясняется их значение. В цитате шрифтовые выделения сохраняются в том виде, в каком они употребляются в источниках цитат.

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ — распространившееся в литературоведении понятие, приблизительно соответствующее термину И. Канта «эстетическая идея». В эстетике Г. Гегеля и его последователей «художественная идея совпадает с тем, что традиционно именуется темой... Это — постигнутая и запечатленная творцом произведения бытийная сущность. Но чаще и настойчивее об идее в искусстве говорилось (и в XIX, и в XX в.) как о сфере авторской субъективности, как о *выраженном* в произведении комплексе мыслей и чувств, принадлежащих его создателю» [16, с. 56]. Однако в завершенном произведении нет ничего чисто субъективного, как и ничего чисто объективного. Художественная идея — идея чего-то, мысль о чем-то.

Это высший уровень *содержания* произведения, как правило, воплощающийся непосредственно в *теме*, но иногда частично и другими средствами: такими значимыми заглавиями, как «Герой нашего времени» или «Отцы и дети», прямыми авторскими высказываниями, особенно в поэзии, словами и мыслями наиболее близких автору *персонажей* — таких, как Андрей Болконский у Л.Н. Толстого или, в меньшей степени, Обломов у И.А. Гончарова. В классицизме для этого существовали герои-резонеры типа Стародума («Недоросль» Д.И. Фонвизина); чертами резонера наделен Чацкий в «Горе от ума», при этом Фамусов — своего рода антирезонер. Сатин («На дне» М. Горького), по сути, лишь играет роль резонера, играет буквально, как бывший участник любительских спектаклей и приятель Актера: пьяная патетика его *монолога* о правде и лжи сурово корректируется финалом драмы, где Сатин упивается особой «ложью» — иллюзорным миром песни — и отвечает бранным словом на сообщение потрясенного Барона о самоубийстве его приятеля, который «испортил песню». Философская идея М. Горького относительно правды и лжи предстает далекой от однозначного, прямолинейного истолкования.

Понятие «авторская позиция» логично применять не к законченному произведению, а к процессу его создания. Очевидно, «Мертвые души» не могли быть закончены не только из-за грандиозности и отвлеченной сконструированности замысла, но и вследствие превращения Гоголя из художника в морализирующего проповедника. Тургенев же проявил исключительную художническую честность и человеческое благородство, оценив объективно, даже сочувственно в лице Базарова отнюдь не близкий ему социально-психологический тип.

Многие художники утверждают свою позицию весьма отчетливо и настойчиво. Таковы Грибоедов, Гоголь, Лермонтов (в стихах), Некрасов, Фет, Салтыков-Щедрин, Лев Толстой, Горький, Маяковский, Твардовский, Солженицын, Распутин. Другие писатели (Гончаров, Чехов, а в XX в. — Ю.В. Трифонов) являются художни-

ками подчеркнуто объективной манеры, их авторская позиция далека от прямолинейности и более или менее завуалирована. Ф.М. Достоевский страстно отстаивал свои убеждения, но постоянно подвергал их жестоким испытаниям в различных идейно-художественных экспериментах, мучительно сомневался в самом дорогом для него. Таковы и его персонажи-«идеологи». «У Достоевского — сценарии незавершенного и незавершимого спора», — писал крупнейший философ и филолог XX в. М.М. Бахтин [12, с. 234].

В советское время далеко не всякий художник мог донести до читателя свою авторскую позицию без потерь. В неопубликованном при жизни М.А. Булгакова «Собачьем сердце» идея вполне соответствует авторской позиции. С «Мастером и Маргаритой» ясности меньше. Великий роман долго перерабатывался, писатель рассчитывал, хоть и безосновательно, на его публикацию, и, возможно, идейная *проблема* «личность (художник) и власть», когда Дьявол предпочитается мелким «бесам» как превосходящая их сила, — следствие некоторых отчасти конъюнктурных соображений. И уж конечно «Дни Турбиных» не шли бы на советской сцене, если бы драматург не допустил, особенно в финале, ряда лестных для большевиков высказываний персонажей, которые вовсе авторской позиции не выражали.

АЛЛЕГОРИЯ — иносказательный образ, закреплённый традицией или разъяснённый в его обобщённом и отвлечённом значении. Так, для Лермонтова те, кто привели к гибели великого поэта, — «Свободы, Геня и Славы палачи!». В «Цицероне» Ф.И. Тютчева римский оратор «поздно встал — и на дороге / Застигнут ночью Рима был!», видел кровавый «закат звезды» римской славы, т.е. родился и жил во времена не расцвета Римского государства, а его упадка.

Аллегория предполагает хотя бы минимальное сходство того, что содержится в прямом и переносном значении образа. Этим она родственна *метафоре*. Но метафора — чисто словесное иносказание, не создающее самостоятельного представимого образа. Аллегория же в произведении располагается на уровне семантики текста (см.: *Содержание и форма*), а не просто художественной речи и потому может охватывать весь текст.

На рубеже XVIII—XIX вв. И.С. Рижский писал в «Опыте риторики»: «Когда в целом предложении или в целом периоде, все, или исключая немногие только, слова будут употреблены в не собственных значениях по причине сходства вещей, содержащихся под обоими их знаменованиями, то сей троп называется аллегорией: в первом случае чистый, а во втором смешанный» [12, с. 18–19]. Однако именно поэтому аллегория — больше, чем **т р о п** — явление только речевое: «Приемы изменения основного значения слова именуются *тропами*» [14, с. 52].

Среди других иносказательных образов аллегии родственно олицетворение, т.е. представление предметов, животных, явлений природы и отвлеченных понятий с чертами и свойствами, присущими человеку (взбунтовавшаяся Нева, уподобившаяся разбойнику, в «Медном всаднике» А.С. Пушкина; ветер, к которому обращается поэт, в стихотворении Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..»; Солнце в «Необычайном приключении, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче» В.В. Маяковского, Джим в стихотворении С.А. Есенина «Собаке Качалова», Смерть в «Реквиеме» А.А. Ахматовой и в главе «Смерть и воин» «книги про бойца» А.Т. Твардовского «Василий Теркин»). Более широкое в сопоставлении с олицетворением понятие — одушевление (анимизация): море в одноименной элегии В.А. Жуковского и стихотворении Пушкина «К морю»; «луны часы деревянные», которые «прохрипят мой двенадцатый час» (внутри одушевляющего образа — метафора «часы луны»), «колосья-кони» в стихотворении С.А. Есенина «Я последний поэт деревни...»; вся природа одушевлена в творчестве Н.А. Заболоцкого.

Однако, во-первых, олицетворение — непременно очеловечивание, а одушевление — придание чему-либо черт живых существ; во-вторых, они конкретны в обоих смысловых планах (и Нева в ее обычном течении, и Нева, громящая, «грабящая» город, — не абстракции; «Невы державное теченье» — олицетворяющая метафора, но не образ-олицетворение); в-третьих, они могут всякий раз создаваться вновь, их иносказательные значения объясняются контекстом. Аллегория же постоянна, необязательно антропоморфна, хотя момент одушевления в ней обязателен (аллегория глупости и упрямства — осел, слабости и трусости — заяц; даже отвлеченные понятия Свободы, Гения и Славы в «Смерти поэта» М.Ю. Лермонтова становятся, подобно человеку, жертвами палачей), и прямо или опосредованно воплощает именно абстракцию. Сюжет басен, где действуют животные или одушевленные предметы, основан на олицетворении, но цель этого жанра — обобщенная мораль, чаще всего прямо выраженная, реже подразумеваемая. Поэтому образ удваивается, олицетворение становится формой аллегии. Иногда (например, в баснях И.А. Крылова «Квартет», «Щука и Кот») имеются в виду реальные люди (председатели четырех департаментов вновь учрежденного Государственного совета, «сухопутный адмирал» П.В. Чичагов, упустивший в 1812 г. часть наполеоновской армии — «мышей» — на реке Березине, и М.И. Кутузов), но всеобщее дидактическое содержание этим не исключается, так что аллегория сама по себе становится двуслойной. То же относится к некоторым аллегорическим «сказкам» Салтыкова-Щедрина (например, к «Медведю на воеводстве»).

Аллегии родственна также эмблема — иносказательный образ либо простое обозначение, отсылка к художественной тра-

диции, когда перенос значения осуществляется не по принципу сходства, как на речевом уровне в метафоре, а по принципу смежности [4, с. 325], как на речевом уровне в метонимии (см.: *Речь художественная*). «И прежний сняв венок — они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него...» («Смерть поэта»). В античности, в эпоху Возрождения лаврами действительно увенчивали выдающихся поэтов. Но, с другой стороны, терновый венец в знак издевательства был надет на распинаемого Христа — «царя иудейского». У Лермонтова обе эти эмблемы совмещены: терновый венец увит лаврами.

Постоянная эмблема самого поэтического творчества — лира. В оде «Вольность» Пушкин призывает некую воинственную вдохновительницу-музу: «Приди, сорви с меня венок, / Разбей изнеженную лиру...», — очевидно, считая, что воспевание «свободы миру» есть нечто большее, чем только поэзия. Урна в поэзии XIX в., обычно скульптурная, украшающая надгробный памятник, или вообще обозначение этого памятника, — эмблема могилы и останков умершего. «...Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной...» — пишет пушкинский Ленский в элегии перед дуэлью, предполагая ее роковой исход и думая об Ольге. Автор романа в стихах так же говорит о могиле Ленского, возможно, имея в виду и реальную скульптурную урну: «...Бывало, ранний ветерок / Над этой урною смиренной / Качал таинственный венок». Тайна тут разве только для прохожего, читателю же понятно, что поначалу ходившие сюда «две подруги», т.е. сестры Ольга и Татьяна, украшали могилу поэта не чем-нибудь, а непременно венком.

Эмблематична так называемая государственная символика, в том числе флаги, знамена. Автор «Войны и мира», настроившийся враждебно к парадной стороне войны, называет знамена палками с кусками материи. *Символ* в точном значении слова гораздо шире и эмблемы, и олицетворения, и аллегории. В искусстве Нового времени это образ принципиально многозначный, даже неисчерпаемый, хотя исконно символ, аллегория, эмблема отчетливо не различались [8, с. 20, 509].

АНТИТЕЗА — противопоставление.

1. **Словесная**, или стилистическая, антитеза — постановка рядом друг с другом противоположных по значению слов, а н т о н и м о в. Так, Татьяна Ларина, ознакомившись с книгами Онегина в его доме, задумывается: «...Созданье ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес, / Что ж он?» Иногда к антитезам относят о к с ю м о р о н ы [4, с. 344–345] — сочетания несочетаемого в одном выражении. В стихотворении Н.А. Заболоцкого «Вечер на Оке» (1957) «Вся грудь реки приникнет к небосводу / И загорится

влажно и светло». В буквальном смысле слова влажное не горит. Л. Н. Толстой в «Войне и мире» передает сложные, противоречивые психологические качества и состояния *персонажей*. Князь Андрей в битве при Аустерлице заметил русского и француза, тянувших с разных сторон банник (шетку на большом древке для чистки пушки), — «растерянное и вместе озлобленное выражение лиц этих двух людей, видимо не понимавших того, что они делали». После энергичного объяснения Пьера с пытавшимся похитить Наташу Ростову Анатодем Курагиным на лице последнего появляется «выражение робкой и подлой улыбки».

Смысл оксюморонов, однако, фактически противоположен смыслу антитез. Это сопоставление, соединение противоположного, а не противопоставление как таковое. В поэзии XIX–XX вв. существенны смены одних антитез другими как выражение сдвига, слова в сознании поэта «или «снятие», погашение заявленной автором А<нтитезы> при том, что смысловая ее контрастность не уничтожается и не устраняется: «К добру и злу постыдно равнодушны»; «И ненавидим мы, и любим мы случайно» («Дума» М. Ю. Лермонтова)... здесь А<нтитеза> включается в более сложные, «неантитетические» связи с миром и отношения к нему» [8, с. 29].

2. **Образная антитеза** — противопоставление персонажей (честный Гринев — бесчестный Швабрин, демократ Базаров — аристократ Павел Петрович Кирсанов) либо только их *характеров* (Онегин и Ленский «сошлись», подружились, и хотя противопоставления персонажей нет, характеры их контрастны: «Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой»), человека и окружающего его мира (в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» природа прекрасна и гармонична, а *лирическому герою* «так больно и так трудно»), главного героя и большинства других действующих лиц (Чацкого и фамусовского общества, лермонтовского Пророка и толпы, Несчастливцева и Гурмыжской с ее окружением, а по другим признакам — Аркашки Счастливцева в комедии А. Н. Островского «Лес»), прошлого и настоящего (иногда и будущего) одного лица («юности», «свежести» и равнодушной зрелости в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, а вслед за ними — в стихотворении С. А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»; в «Реквиеме» А. А. Ахматовой — «царскосельской веселой грешницы» и матери арестованного сына, стоящей с передачей в бесконечных тюремных очередях), внешнего и внутреннего в одном человеке («Некрасивая девочка» Н. А. Заболоцкого), великого героя истории и ничтожного по сравнению с ним страдающего «маленького человека» (Петр Первый и бедный Евгений в «Медном всаднике»), человеческих и социальных типов (рассуждения Гоголя о «толстых» и «тонких» или о двух типах писателей, приемлемых и не приемлемых обществом),

а также целых групп персонажей, принципиально различающихся по своим нравственно-психологическим качествам (в «Войне и мире» простые, безыскусственные и честные люди — Безухов, Ростовы, Марья Дмитриевна Ахросимова — и люди света и карьеры, бездушные и аморальные, от семейства Курагиных до Наполеона) и т.д. вплоть до противопоставления дорогого «севера», «рязанских раздолий» и южного «Шираза», роль которого для Есенина сыграл Баку, в стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» (цикл «Персидские мотивы»). На антитетичной символике (свет — тьма, любовь — ненависть, холод — жар, полет — падение, радость — страдание и др.) строятся многие стихи А.А. Блока. В частности, символической антитезой начинается поэма «Двенадцать»: «Черный вечер. / Белый снег».

3. **«Композиционная»** (сюжетно- или предметно-, а по сути, собственно содержательная, оценочная) антитеза — противопоставление больших (относительно целого) частей текста: идиллической и социально-критической в «Деревне» А.С. Пушкина, патетического вступления и повести о судьбе несчастного мелкого чиновника в его же «Медном всаднике», сюжетных линий, связанных с Ольгой Ильинской и Агафьей Матвеевной Пшеницыной, в «Обломове» И.А. Гончарова, первого и третьего-четвертого томов «Войны и мира», где фактически соотнесены две войны: ненужная русскому народу и проигранная кампания 1805 г. и победоносная Отечественная война 1812 г. К этому же виду антитез принадлежит противопоставление перебивающих друг друга временных пластов в романе Ю.В. Трифонова «Старик»: гражданской войны, воспоминаниями и размышлениями о которой живет духовно одинокий состарившийся герой произведения, и в общем равнодушной к нему и к столь важному для него прошлому суетной современности.

ГЕРОИЧЕСКОЕ, или героика, — эстетическая категория, разновидность возвышенного (наряду с романтикой и трагизмом), в искусстве — один из видов идейно-эстетического содержания, предполагающий мужественные, требующие подвига и самоотверженности поступки индивидуальности или масс во имя высоких целей, позитивных для общества и порой всего человечества.

Первоначально этическая, высокоморальная составляющая в героическом не была обязательной. Древние греки называли словом «герой» сына бога и человека, полубога. Эти незаконнорожденные, включая сильнейшего из них — Геракла, как правило, и совершали наиболее выдающиеся подвиги ради собственной славы. Им наследовали многие западноевропейские рыцари. Герои русских былин чаще выступали защитниками родины, заступниками за слабых. Однако А.С. Пушкин по старинке называл героя-

ми завоевателей Карла XII в поэме «Полтава» и Наполеона в «Евгении Онегине», хотя и прославлял при этом не покорившийся последнему родной город Москву: «Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар / Нетерпеливому герою». В стихотворении-диалоге «Герой» (1830) Пушкин уже сказал устами Поэта по поводу легенды о том, что Наполеон во время египетского похода посетил чумной госпиталь: «Оставь герою сердце; что же / Он будет без него? Тиран!» Собственный поэтический труд во имя добра он, по сути, считает героическим деянием, которое всегда будет ценимо народом не меньше, а даже больше увековеченных исторических свершений прошлого («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836). Раньше героями считались лишь великие государственные мужи, полководцы да наиболее отличившиеся воины. В стихотворении «Бородино» (1837) М.Ю. Лермонтова впервые солдатская масса предстала коллективным героем, впрочем, романтически осмысленным как поколение «богатырей», противопоставляемое новому, слабому поколению. При этом для рассказчика в «Бородине» будто бы вовсе не существует мотива славы — ни личной, ни общей, — нечто совершенно немыслимое для героев былых веков.

Л.Н. Толстой в «Войне и мире» пошел дальше, утвердил непатетическую, скромную героиню, развенчал прославленных участников войны 1812 г., приписал заслуги в деле победы над захватчиками людям незаметным (Тимохину, Денисову, партизану Тихону Щербатому и др.), неприязательным, обиженным вниманием вышестоящих, наконец, вообще народу. Наполеон же предстал антигероем, ибо героическое возвышенно, величественно, а по Толстому, «нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (т. 4, ч. 3, гл. XVIII). Писатель счел слово «герой» совершенно дискредитированным и не применил его к Кутузову, наделенному «народным чувством», но охарактеризовал старого полководца как раз с точки зрения героини в ее новом понимании: «Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история» (т. 4, ч. 4, гл. V).

Советское литературоведение провозглашало социалистический реализм «героическим по преимуществу». Хватало в нем и трескучей патетики. Но в «Василии Теркине» (1942–1945) А.Т. Твардовского, романе В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946), «Судьбе человека» (1956) М.А. Шолохова, законченном в 1960 г. романе В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба», лучших произведениях последующей военной прозы, в том числе повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» (первая редакция — 1971), закрепилась не официально-патетическая, а восходящая к Л.Н. Толстому неприязательная героиня. Говоря о солженицынской Матрене из рас-

сказа 1963 г., солидарный с автором критик В.Я. Лакшин заявлял, что героями людей делает не только разовый подвиг, но и подвижничество, самоотверженная жизнь ради других, доходящая до самозабвения. Это была попытка расширить понятие «героическое» и тем самым защитить подозрительного для литературного официоза писателя. Но в заключительной трети XX столетия догматические установки в искусстве были существенно потеснены довольно широким спектром других видов идейно-эстетического содержания.

В разговорной речи по традиции, идущей от изобиловавших необычными, сверхординарными событиями эпических и драматических произведений, «героем» называют любой *персонаж* или же главное действующее лицо. Например, Пушкин представляет читателю Евгения Онегина, именуя его «героем моего романа».

ГИПЕРБОЛА — преувеличение. И.С. Рижский писал: «Когда сочинитель д а ж е до невероятности увеличит ... своим выражением то, о чем он говорит, то сей троп есть гипербола; например: *дождь ведром льет*; или: *глуп как стена*... Гипербола и ирония вообще показывают чрезвычайный восторг сочинителя в о о б р а ж е н и я...» [12, с. 20]. Гиперболу рассматривают в одном ряду с такими условными образами, как олицетворения, *символы*, *аллегии*, эмблемы [4, с. 326–328], хотя это нелогично: преувеличение — не тот или иной элемент образной системы, а качество разных элементов. Преувеличенными могут быть и олицетворение, и аллегория, и прямой смысл, причем как на словесном уровне (включая переносные значения), так и на иерархически более высоких уровнях структуры произведения (см.: *Содержание и форма*). Бывает количественное преувеличение: у Евгения Онегина — «щетки тридцати родов / И для ногтей и для зубов»; Татьяну Ларину увозят из деревни в Москву: «И слез ручей / У Тани льется из очей». Бывает преувеличение какого-либо действия. Вырвавшийся на волю мцыри был так рад грозе, что «рукою молнию ловил» (возможно, это только попытка совершить невероятное). По словам гоголевского Собакевича, сапожник Максим Телятников «что шилом кольнет, то и сапоги...». Гиперболизированными бывают *характеры персонажей*, особенно в *романтизме* (неумеренные страсти) и сатирических произведениях (заострение разных отрицательных черт, как правило немногих, даже единичных, но ярко обрисовывающих сущность данных персонажей: щедринский «премудрый пискарь» весь был сосредоточен на мысли о самосохранении, а потому «жил — дрожал, и умирал — дрожал»).

Гиперболизация необязательно выходит за рамки правдоподобия: скупость Плюшкина, лень Обломова — в пределах вероятности. Но есть и преувеличения, заведомо рассчитанные на нарушение всякой меры. Гиперболистом-«гигантистом» был В.В. Маяковский.

Например, в «Необычайном приключении, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) «в сто сорок солнц закат пылал». Цифровая точность лишь усиливает осознанное художественное неправдоподобие. Персонаж стихотворного фельетона «О дряни» (1920–1921) мечтает завести «тихоокеанские галифища», т.е. штаны шириной в Тихий океан. Впрочем, это словесная гипербола. На уровне же смыслового значения текста «буквально реализованные Г<иперболы> переходят в *фантастику* и *гротеск*» [13, с. 106].

Иногда гипербола скрыта от читателя. Когда Лермонтов говорит о сходстве адресата стихотворения «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841) «с подругой юных дней» и ищет «в устах живых уста давно немые, / В глазах огонь угаснувших очей», он говорит о вспоминаемой женщине, словно об умершей, подразумевая, что она не навек замолчала, а стала грустно-молчаливой, что очи не «угасли» навсегда, но потеряли живой юный блеск. Узнать об этом мы можем лишь из биографии Лермонтова: Варенька Лопухина, любимая им, была жива, но вышла замуж за немолодого и мало чем привлекательного помещика Бахметева. В стихотворении Н.А. Заболоцкого «Последняя любовь» (1957) о пожилом человеке и его подруге сказано: «...Красота уходящего лета / Обнимала их сотнями рук». Этот метафорический ряд может считаться, а может и не считаться гиперболой: далее сообщается о множестве растущих вокруг цветов, очевидно, они и подразумеваются под метафорическими «руками».

Гиперболизированна психология многих персонажей Ф.М. Достоевского. Л.Н. Толстой, напротив, считал любое преувеличение ложью и всячески избегал гипербол. В этом отношении к нему близок зрелый Чехов.

Гиперболе противоположна л и т о т а (преуменьшение). «Мне/ и рубля/не накопили строчки...» — утверждал «во весь голос» Маяковский, ездивший на собственном французском автомобиле с наемным шофером. Заболоцкий использовал литоту-поговорку (она же олицетворение с синекдохой, см.: *Речь художественная*), заявив об обленившейся душе: «...Она последнюю рубашку / С тебя без жалости сорвет» («Не позволяй душе лениться», 1958).

ГРОТЕСК — вид условной фантастической образности, соединение в одном образе и образном мире правдоподобного, естественного с заведомо невозможным в реальности. Название гротесков получили орнаменты, найденные в конце XV в. Рафаэлем при раскопках подвалов императора Тита — «гротов». На них человеческие фигуры и их части причудливо срастались с растениями, телами животных и фантастических существ. Прием был откровенно условным, чисто декоративным. Он знаменовал утрату в императорском Риме веры в богов и мифологические метаморфозы (превращения).

Не всякая фантастика, т.е. изображение невозможного и сверхъестественного как реально существующего, гротескна. В мифах или религиозных текстах гротеска нет, в их чудеса безоговорочно верили. Сказки всегда осознавались как вымысел, но в них создавался цельный, единый образный мир, художественную логику которого не нарушают никакие чудеса. Таков же в этом смысле мир басни, «страшной» баллады, стилизаций волшебной сказки (например, у А.С. Пушкина и П.П. Ершова), используемых писателями легенд вроде легенд о Ларре и Данко, включенных М. Горьким в рассказ «Старуха Изергиль», аллегорических и символических произведений типа его же «Песни о Соколе», научной фантастики и некоторых других пластов литературы.

В искусстве слова гротеск, еще не получивший этого названия, появился в комических жанрах античности, например у комедиографа Аристофана, широко распространился в эпоху Возрождения (М.М. Бахтин объяснял карнавальные празднества и связанные с ними литературные произведения, прежде всего смеховую эпопею Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», как гротескную картину мира¹), в целях сатирического иносказания применялся даже рационалистами эпохи Просвещения («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта), был любим романтиками, особенно Э.Т.А. Гофманом и его последователями, которые использовали этот прием в произведениях иронических, но далеко не всегда для комического эффекта: у них из неких таинственных пределов в обычную земную жизнь стало проникать много страшного и опасного. Н.В. Гоголь прибегал к гротеску и в *сатире* («Нос»), и в сюжете весьма драматическом («Портрет»), а А.С. Пушкин — и в *трагическом* («Медный всадник»).

Разнообразна гротескная палитра Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» и «Сказках». Последние принципиально отличаются от сказок Пушкина слегка завуалированной (и то не всегда) современной социальной проблематикой, которая находит воплощение в условных формах, подчеркнуто смешивающих реалии животного и человеческого существования: «дикий помещик», разговаривавший и с актером Садовским (действительно существовавшим лицом) и с медведем, буквально одичал; «премудрый пискарь» не только прячется в подводной норе от щук, раков и «уды», но и «в карты не играет, вина не пьет, табаку не курит, за красными девушками не гоняется» — исключительно вследствие добровольного самоограничения.

В.В. Маяковский использовал и остродраматический и трагический гротеск («Мама и убитый немцами вечер», «Облако в штанах»,

¹ См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

«Флейта-позвоночник», «Про это», «Сергею Есенину»), и героизирующий («150 000 000», «Товарищу Нетте пароходу и человеку»), и романтически-возвышенный (образ сердца, которое тяжело нести, которым любимая может играть, в поэме «Люблю»), и соединяющий шутку с патетикой («Необычайное приключение...»), и, конечно же, сатирический («О дряни», «Прозаседавшиеся» и др.). В повестях М.А. Булгакова гротеск прежде всего сатирический, однако в «Мастере и Маргарите» его содержательное наполнение весьма многосторонне.

У лучших русских писателей второй половины XX в. гротеск нечаст, но довольно разнообразен: в сказочной повести В.М. Шукшина «До третьих петухов» он сатирический, в повести «Прощание с Матерой» В.Г. Распутина с созданным в ней образом Хозяина, фантастического зверька, обреченного на гибель вместе с островом, на котором он своего рода божок, — трагический.

В «Евгении Онегине», «Медном всаднике» Пушкина, «Железной дороге» Некрасова гротеск относится к области **м о т и в и р о в а н н о й** фантастики — мотивированной сном Татьяны, сумасшествием бедного чиновника Евгения, галлюцинациями или воображением *повествователя*, чей рассказ воспринимается слушателем-мальчиком как его собственный сон. Такая фантастика не нарушает художественного правдоподобия, как и чисто словесный гротеск: в «Мертвых душах» полицеймейстер заявляет, что Чичикову нечего опасаться бунта переселяемых крестьян, «что в отвращение его существует власть капитана-исправника, что капитан-исправник хоть сам и не ездил, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства». В других случаях фантастика и, соответственно, гротеск — свойство условной реальности, демонстративно нарушающей правдоподобие в тех или иных художественных целях.

Строго терминологическое значение слова «гротеск» как в бытовой речи, так и в литературоведении почти совершенно вытеснено значением гораздо более широким и неопределенным. Очень часто гротеском называют практически любые проявления странного, причудливого, алогичного, особенно комическую *гиперболу*. Тогда гротеск, не только словесный, усматривается и в «Ревизоре», и в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя.

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — микроэлемент *образа* (*пейзажа, интерьера, портрета*, изображенных вещей, действия, поведения, поступка и т.д.), имеющий большее значение для выражения содержания, чем другие микроэлементы. Образный мир произведения (см.: *Содержание и форма*) бывает в разной степени детализированным. Так, проза Пушкина детализирована крайне скупой,

основное внимание уделяется действию. «В эту минуту мятежники набежали на нас и ворвались в крепость. Барабан умолк; гарнизон бросил ружья; меня сшибли было с ног, но я встал и вместе с мятежниками вошел в крепость» — вот практически и все описание штурма в «Капитанской дочке». Проза Лермонтова детализирована намного полнее. В ней даже вещные детали раскрывают преимущественно *характеры* и психологию *персонажей* (например, толстая солдатская шинель Грушницкого, персидский ковер, перекупленный Печориным назло княжне Мери). Гоголевские детали больше ориентированы на быт. Много значит еда: меню «Мертвых душ» гораздо обильнее меню «Героя нашего времени» — пропорционально вниманию, которое ему там и тут уделяют персонажи. Более внимателен Гоголь и к интерьерам, портретам, одежде своих героев. Очень обстоятельны в детализации И.А. Гончаров, И.С. Тургенев.

Ф.М. Достоевский, еще больше, чем Лермонтов, сосредоточенный на психологических переживаниях персонажей, предпочитает сравнительно немногочисленные, но броские, экспрессивные детали. Таковы, например, слишком заметная старая круглая шляпа или окровавленный носок Раскольникова. Л.Н. Толстой в столь объемном произведении, как «Война и мир», использует лейтмотивы — повторяющиеся и варьирующиеся в разных местах текста детали, которые «скрепляют» образы, перебиваемые другими образными планами. Так, в облике Наташи и княжны Марьи многократно выделяются глаза, а в облике Элен — голые плечи и неизменная улыбка. Долохов часто держится нагло. В Кутузове не раз акцентируется немощь, даже в первом томе, т.е. в 1805 г., когда он был не слишком стар (редкая у Толстого *гипербола*, впрочем, неявная), в Александре I — любовь к всякого рода эффектам, в Наполеоне — самоуверенность и позерство.

Деталь логично противопоставлять *подробностям* (во множественном числе) — затынутым статичным описаниям. А.П. Чехов — мастер детали (укушенный собачкой палец Хрюмина, шинель Очумелова в «Хамелеоне», «футляры» Беликова, меняющиеся комплекция и манера изъясняться Дмитрия Ионыча Старцева, естественная приспособляемость «душечки» к интересам тех, кому она отдает все свое внимание), но он враг подробностей, он как бы пишет, подобно художникам-импрессионистам, короткими мазками, которые, однако, складываются в единую выразительную картину. При этом Чехов не нагружает непосредственной содержательной функцией каждую деталь, что создает впечатление полной свободы его манеры: фамилия Червякова в «Смерти чиновника» — значимая, «говорящая», но имя и отчество у него обыкновенные, случайные — Иван Дмитрич; в финале «Студента» Иван Великопольский думал об эпизоде с апостолом Петром у костра, о правде и красоте, которые направляли человеческую жизнь тогда

и вообще во все времена, — думал, «когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на родную деревню...» — место, где к нему приходят важные мысли и чувства, не оказывает на них решающего воздействия.

Но в основном художественная деталь непосредственно значима, за ней что-то «стоит». Герой «Чистого понедельника» И.А. Бунина, не зная, что его возлюбленная через сутки исчезнет, уйдет от мира, сразу замечает, что она одета во все черное. Они бродят по Новодевичьему кладбищу, герой с умилением смотрит на следы, «которые оставляли на снегу новые черные ботики, — она вдруг обернулась, почувствовав это:

— Правда, как вы меня любите! — сказала она с тихим недоумением, покачав головой». Здесь все важно: и повторяющееся указание на черный цвет, и определение, становящееся *эпитетом*, «новые» (хоронить мертвых было принято во всем новом, а героиня готовится словно заживо похоронить себя и напоследок ходит по кладбищу); чувства и предчувствия обоих обострены, но он просто любит, а она охвачена комплексом сложнейших эмоций, среди которых любовь не главное, отсюда недоумение перед его чувством и покачивание головой, означающее, в частности, несогласие с ним, невозможность для нее быть такой, как он.

Очень велика роль деталей в «Василии Теркине» А.Т. Твардовского, рассказах А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор», «военной» и «деревенской» прозе: на фронте, в лагере, в бедной деревне вещей мало, каждая ценится. В «Прощании с Матерой» В.Г. Распутина все, к чему жители подлежащего затоплению острова привыкли за свою долгую, почти безвыездную жизнь на нем, увидено как бы в последний раз.

В рассказе В.М. Шукшина «Срезал» к старухе Агафье Журавлевой приехал в гости на такси сын с женой, оба кандидаты наук. «Агафье привезли электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки». Характер подарков, совершенно ненужных деревенской старухе, свидетельствует о том, что кандидат филологических наук теперь очень далек от мира своего детства и юности, перестал его понимать и чувствовать. Он и его жена — отнюдь не плохие люди, однако ехидный Глеб Капустин «срезал» кандидата хоть и демагогически, но, как считают мужики, основательно. Мужики по неведению восхищаются «дошлым» Глебом и все же не любят его, так как он жесток. Глеб — скорее отрицательный герой, Константин Журавлев — скорее положительный, безвинно пострадавший в общем мнении, но уже детали в экспозиции рассказа говорят о том, что отчасти это не случайно.

ДИАЛОГ в литературе — разговор двух *персонажей*, их воспроизведенная прямая речь. Когда разговаривают трое и более человек,

это называется полилогом, но слово «диалог» понимается и расширительно, как вообще обмен словесными репликами между людьми.

Диалоги — конструктивная основа драматургии, что, однако, исторически ранние литературы последовательно выдерживают лишь в комедиях: трагедии в немалой мере оказывались цепочками торжественных *монологов*. Со временем и в них диалог стал живее. Этому способствовало вытеснение трагедии *жанром драмы*. На сцене из диалога условно исключаются реплики, обозначаемые ремарками «в сторону», как в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, или «про себя», как в «Лесе» А.Н. Островского: актер произносит то, что персонаж думает (аналог в кино — голос за кадром). Диалоги были одним из средств движения *сюжета*. На рубеже XIX–XX вв. эта их роль и связанная диалогичность вообще была ослаблена: персонажи драмы Горького «На дне» (1902) или чеховского «Вишневого сада» (1903) говорят словно сами с собой, не слушая других, часто им не отвечая, а те и не ждут ответа. Это гиперболизированное (согласно законам театра) воспроизведение взаимной отчужденности людей, их погруженности в себя.

В ранней повествовательной литературе диалог либо сводился к минимуму (почти все внимание уделялось событиям), либо тяготел, как в трагедии, к соединению обусловленных ритуалом монологов без индивидуализации и наделения речи персонажей признаками, которые бы отличали ее от авторской, т.е. прямая речь фактически равнялась косвенной («он сказал» = «он сказал, что...»). Появление «разноречия» М.М. Бахтин связывает с античными прозаическими жанрами и прежде всего с романом [1, с. 88–144]. Индивидуализация диалога способствовала его большему распространению. В европейских литературах этот процесс развивался на протяжении многих веков. В XIX столетии диалог активно используется в романтической поэме: она включает сцены с обозначениями говорящих и ремарками, выпадающими из стихотворного *размера*, подобно драме (например, «Цыганы», 1824, Пушкина). Теперь и монолог в ряде отношений «диалогизируется». Так, отсутствие ответа мотивируется психологическим состоянием собеседника. В «Евгении Онегине» имеет место и «полное молчание, порой весьма значимое: молчит Татьяна, выслушивая отповедь Онегина, молчит и Онегин во время ее монолога, завершающего пушкинский роман...» [16, с. 195]. Большая часть поэмы Лермонтова «Мцыри» — ни разу не прерываемый монолог главного героя, но он никогда не забывает, что перед ним слушатель, и постоянно обращается к старому монаху, преимущественно в начале главок: «Ты слушать исповедь мою / Сюда пришел, благодарю», «Старик! я слышал много раз, / Что ты меня от смерти спас...», «Ты видишь на груди моей / Следы глубокие когтей...» и т.д.

В реалистической литературе очень пространные монологи хотя бы изредка перебиваются повествовательными паузами и репликами слушателя (например, в «Судьбе человека» М.А. Шолохова).

В русском романе, начиная с «Обыкновенной истории» (1847) Гончарова, диалогам зачастую отводится не меньше, а нередко и гораздо больше места, чем изложению и показу событий. По словам эмигрантского литературоведа Д.П. Святополк-Мирского, общественное значение тургеневских произведений «достигается путем включения в роман весьма многочисленных *разговоров* между персонажами на животрепещущие темы... Этими разговорами и отличаются романы Тургенева от его повестей»¹. У Достоевского речи персонажей особенно отчетливо ориентированы на собеседника, на его позицию, отсюда многочисленные оговорки и замечания типа «Я так и знал, что вы закричите...» (Свидригайлов — Раскольникову), «Ну, так вот вам, так сказать, и примерчик на будущее, — то есть не подумайте, чтоб я вас учить осмелился: эвона ведь вы какие статьи о преступлениях печатаете!» (следователь Порфирий Петрович — ему же). Диалогизируется и внутренняя речь, т.е. персонаж спорит с воображаемым оппонентом и с самим собой.

Новейшая проза может передавать диалоги и полилоги в восприятии или воспоминаниях персонажа без пунктуационного разделения реплик. Это знак того, что диалог воспроизводится не буквально: либо персонаж слушал его рассеянно, либо по прошествии длительного времени подзабыл. В «Старике» Ю.В. Трифонова так передается происходивший в начале революции спор юриста Константина Ивановича Игумнова и революционера Шуры (начатый обычными репликами в кавычках): «А Шура говорит: у каждого человека бывают секунды прожигающего насквозь, помрачающего разум страха... Нельзя все в мире определять законами и параграфами. Нет, можно. Более того — нужно. В этом залог прочности мира. Гнилое общество вы называете прочным миром? Оно гнило как раз оттого, что законы мало что определяют. Они чересчур слабы. Черт возьми, да все валится у нас на глазах! Этот храм рассыпается, а вы говорите о каких-то законах! Только законы могут его спасти». И т.д.

В поэзии существуют довольно длинные «персонажные» стихотворения в диалогической форме: «Поэт и толпа» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, «Поэт и гражданин» Некрасова. Ранняя Ахматова ввела сценки с краткими диалогами в *лирику* (например, «Сжала руки под темной вуалью...»). В лиро-эпике диалоги практиковались издавна, особенно в жанре баллады («Светлана» Жуковского).

¹ С. Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. London, 1992. С. 300.

ДРАМА (драматургия) — один из трех основных *родов литературы*, возникший для постановки его произведений в театре. Во многих отношениях это самый условный род. Авторская речь играет здесь в основном вспомогательную роль (заглавие пьесы, так называемая «афиша» — список действующих лиц, иногда с кратчайшими характеристиками и обозначением каких-то их отношений для введения зрителя в курс дела, ремарки, указывающие на место, реже время действия и в общей форме сообщающие о поступках *персонажей*), на сцене звучат лишь *диалоги* и *монологи*, якобы целиком принадлежащие персонажам, но фактически все же сочиненные за них автором. Только в драме автор говорит «вслух» исключительно не своими собственными словами, притворяется отсутствующим, даже несуществующим. Мы видим на сцене и воображаем при чтении драмы как бы отрезок объективной действительности, события, «здесь и сейчас» разворачивающиеся перед нами, пусть даже по *сюжету* они происходили очень давно и очень далеко. Иллюзия «неискусства», «нелитературы» и есть максимальная литературная условность.

Сюжетное действие драмы ограничено временем спектакля, поэтому в ней нет слишком большого разброса произведений по объему, они в этом смысле относительно усреднены (одноактные драмы часто группируются в одной постановке). Сцена ограничивает и количество персонажей: для них не только в буквальном смысле мало места — они должны не затеряться в толпе, успеть обратить на себя внимание. Есть и другие ограничения; например, в пьесе, тоже по условиям сцены, обычно не бывает животных, поэтому Альбер в пушкинском «Скупом рыцаре» может лишь рассказать о рыцарском турнире, но не показать свою удалость наглядно. Подобные рассказы в драме часто играют роль экспозиции или обрисовывают фон действия: Городничий («Ревизор» Н.В. Гоголя) характеризует ситуацию в городе, давая советы чиновникам в ожидании ревизора, Осип «про себя» рассказывает о Хлестакове; Шапкин и Кулигин («Гроза» А.Н. Островского) обсуждают «жесткие нравы» в городе Калинове и т.д.

«Театральность», эффектность поведения в жизни — источник соответствующего поведения в драме: персонажи должны находиться в таком эмоциональном состоянии, чтобы говорить много и громко (их должны слышать и на галерке). *Характеры* чаще всего лишены той нюансировки, которая имеется в эпическом, повествовательном роде. В драме резче противопоставлены положительные и отрицательные герои, те и другие нередко сразу дают понять, что они собой представляют: пылкий Чацкий, легкомысленный Хлестаков, ханжа Кабаниха и не желающая терпеть «напраслину» Катерина, лицемерная Гурмыжская, мрачный и высокомерный к веселому и добродушному комику Аркашке трагик

Несчастливцев — ушедший в провинциальные актеры дворянин, покладистый, почти ко всем подлаживающийся странник Лука, благородный офицер Алексей Турбин, плакатный бюрократ Победоносиков и т.д. Действие уплотнено: Гурмыжская вспоминает в разговоре о своем племяннике, а он уже на подходе. Совпадений, подобных этому, в пьесах много. Мнимое совпадение — ожидание ревизора и приезд в город чиновника из Петербурга Хлестакова — порождает «миражную» интригу гоголевской комедии. В драматургии вообще часты ошибки и заблуждения персонажей, тайны, раскрытие которых приводит сюжет к развязке. Условны такие приемы, как потеря одним персонажем и находка другим письма или подслушивание. Даже в далекой от традиционных театральных эффектов пьесе Горького «На дне» три подслушивания: Лука подслушивает непреднамеренно, оказавшись на печи, подозрительные Костылев и его неверная жена Василиса — преднамеренно.

Действие и разговоры в каждом акте или картине разворачиваются непрерывно: чеховские «паузы» — нововведение, но и они означают продолжение психологического, «внутреннего действия». Смены «явлений» часто не мотивированы. Фамусов в первом акте «Горя от ума» трижды за одно утро подходит к спальне дочери без какой-либо цели, но Грибоедову это нужно, чтобы Павел Афанасьевич мог пошалить с Лизой и столкнуться сначала с Молчалиным, потом с Чацким. В четвертом акте «Леса» Островского в одном месте сада поговорили Несчастливцев со Счастливым, потом Карп с Улитой, потом зачем-то вернулся Несчастливцев, поговорил с ними, потом они все освободили сцену для Петра и Аксюща, не ожидавшей его, по уходе Петра Несчастливцев «выходит из беседки», поговорил с оставшейся на месте Аксущей, вернул ее, убежавшую, на прежнее место, куда между тем вернулся было и Счастливцев, но ушел в беседку; еще поговорив, Несчастливцев и Аксуща заходят туда же, освобождая пространство для немедленно появляющихся Гурмыжской и Улиты, по уходе последней тут же компанию Гурмыжской составляет Буланов и, получив от нее разыгранный нагоняй, не пытаясь ее догнать и покаяться и не ища другого места, «падает на скамейку»: «Пропал, пропал, пропал!» В драматургии все эти несообразности попросту не замечаются, они в порядке вещей.

Много веков драматургия знала только два полярных жанра (не считая интермедий и средневековых религиозных действ): т р а г е д и ю и к о м е д и ю. В первой изъяснялись *стихами* высокие герои, кончалось все очень страшно и печально. Во второй «низкие» персонажи говорили часто *прозой* и больше, чем в трагедии, действовали. Комедия была смешной и кончалась благополучно. От нее ответвились малые комические жанры: в западноевропейс-

ком средневековые — фарс, в XVIII в. в Италии — опера-буфф, во Франции — водевиль, в России была популярна комическая опера — предшественница оперетты. Все они, особенно фарс, использовали внешний комизм (см.: *Комическое*), последние — музыку и танцы, т.е. синтезировались с другими видами искусства. Фарсом и буффонадой называются также отдельные утрированные, нередко довольно грубые по форме приемы создания комического эффекта. В разговорной речи «фарс» — достойные презрения дела людей, выдающих себя фигурами важными или значительными. Элементы фарса есть в «Ревизоре» (Городничий второпях приказывает было полицейским взять в руки «по улице», имея в виду метлы для подметания улиц, надевает коробку вместо шляпы, в трактирной гостинице подслушивающий Бобчинский падает с оторвавшейся дверью, не вызывая удивления у Городничего и Хлестакова). В «Горе от ума» фарсовые фигуры — Загорецкий, княжеское семейство Тугоуховских, в меньшей степени Репетилов. В «Вишневом саде» близки к фарсовым персонажам Симеонов-Пищик и отчасти Шарлотта. Фарсовыми являются обе картины второго действия булгаковских «Дней Турбиных» — во дворце гетмана и в штабе «1-й кинной дивизии» петлюровцев. А Маяковский-комедиограф использовал персонажи-маски в традициях буффонады. «Клоп» назван автором «феерической комедией», «Баня» — иронически — «драмой в шести действиях с цирком и фейерверком».

Трагедия в отличие от комедии почти не встречается в чистом виде в драматургии последних двух столетий. В XIX в. ее отчасти сменили исторические трагедии, драмы и хроники в стихах (Л.А. Мей, А.К. Толстой, А.Н.Островский), но еще в предыдущем веке трагедию как таковую стали вытеснять в Западной Европе «мещанская драма» и «слезливая комедия», отказавшиеся от традиционных высоких героев, сюжета из мифологии и далекого прошлого, торжественных стихотворных монологов и финалов с горами трупов. С XIX в. слово «драма» активно применяется не только к драматическому роду, но и к новому «промежуточному», «среднему» жанру, основной предмет которого — «драматизм повседневной жизни человека, не поднимающийся до неразрешимого трагического конфликта, но и не опускающийся до несообразности комических ситуаций» [13, с. 174]. Однако А.Н.Островский по традиции называло комедиями многие свои драмы с благополучным концом, а «Грозе» (1860) дал подзаголовок «драма», несмотря на трагические конфликт и развязку: Катерина Кабанова, как и Лариса Огудалова в «Бесприданнице» (1879), не являлась привычной «высокой» героиней. Высокий герой есть в «Горе от ума» Грибоедова. Эта пьеса — «высокая комедия» с драматическим конфликтом.

В XIX—XX вв., после «Фауста» И.В. Гёте, появились «драмы для чтения», в том числе драматические поэмы, которые писала, например, М.И. Цветаева. А.Н. Толстой назвал «повестью» свою малосценичную драматическую дилогию «Иван Грозный».

ЖАНР — разновидность *рода литературы*, создаваемая исторически складывающимся комплексом тех или иных элементов и качеств *содержания и формы*. В разных литературах, в разных эстетических системах это разные комплексы, поэтому все попытки теоретиков создать универсальную классификацию жанров, применимую к любым литературам, эпохам их развития и литературным общностям, были неудачны, схоластичны. Одно и то же явление может по-разному называться (слову «roman» — «роман», закрепившемуся в большинстве языков континентальной Европы, соответствуют английское «novel», польское «powieść», античный же роман именовался «драмой», т.е. действием, или действительной историей, т.е. рассказанным событием, происшествием). Нередко одним названием в истории словесности обозначались разные вещи: практически ничего общего с фольклорной балладой не имеет старофранцузская баллада (твердая стихотворная форма, см.: *Строфа*); Г.Р. Державин, напечатавший (не полностью) в 1811—1815 гг. «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», демонстративно отождествлял обе составляющих заглавия этого трактата, хотя там же писал и о других жанрах и формах, кроме оды (в неопубликованной части — о кантате, мадригале, сонете, триолете, рондо, серенаде, оратории, романсе, балладе, стансе, а в опубликованных — о песне и даже опере), но закрепилось все-таки более узкое и конкретное понимание оды как относительно большого стихотворения, кого-то или что-то воспевающего. Сонет может быть жанром, когда соблюдает тематическую *композицию* — схему «тезис, антитезис, синтез», однако чаще всего остается только твердой формой. Основные в XIX—XX вв. жанры романа, повести и рассказа ранее совсем не входили в каноническую систему жанров, два последних вообще понимались не как жанры, а очень широко — как повествование и рассказывание и уже потом как «рассказанное». Не была жанром сатура — предшественница *сатиры*; впоследствии сложился стихотворный жанр сатиры, но после XVIII в. он отмирает, а сатирическое содержание проявляется в самых разных жанрах.

Следовательно, жанрообразующие признаки меняются, часто параллельно существуют две или несколько жанровых систем: в официальной, «низовой», экспериментальной литературе и т.д. В античности жанрообразующими признаками были *тема* или *сюжет*, объем произведения и отдельные стихотворные *размеры*, иногда некоторые другие особенности (трагедия и комедия разли-

чались прежде всего оценочным идейно-эстетическим содержанием), в западноевропейском средневековье — во многом те же, но большую роль играло разделение литературы на религиозную и светскую, в *лирике* — строфика (твердые формы). Последняя сохранила свою жанрообразующую функцию в эпоху Возрождения; возросла роль семантики текста (образного мира). Для классицизма существенны и тема, и эстетические категории (*трагическое, героическое, комическое*), и стиль, и размер стиха, иногда и *строфа*. Особенно четко были разделены наделенные своими стилями («штилями» у М.В.Ломоносова) высокие, средние и низкие жанры, имелись и не входящие даже в число низких: Ломоносов признавал «в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел» [12, с. 11] и презрительно обходил молчанием роман, в России тогда еще и не созданный (в нем происходили необыкновенные дела, но с обыкновенными людьми, и для рационалиста-классициста роман отличался слишком откровенным вымыслом). Для жанров *романтизма* существенны и тема, понимаемая как сфера общего, и композиция (индивидуальное), могут смешиваться родовые признаки (лиро-эпическая поэма, баллада), противопоставление *стиха* и *прозы* становится не столь важным принципом, появляются междужанровые образования и внежанровые стихотворения. В *реализме* повышается роль проблематики (см.: *Проблема*), но жанровые границы в целом становятся все менее отчетливыми, в нереалистических направлениях XX в. (*модернизме, постмодернизме*) — тем более.

Жанровая неопределенность и взаимопроницаемость является одним из признаков национального своеобразия русской литературы. Книжники Древней Руси пользовались такими широкими обозначениями, как «повесть» и «слово». В России XIX–XX вв. были созданы роман в стихах (принципиально отличный от средневекового западноевропейского), роман в повестях, поэма в прозе, роман-эпопея. Выражение «стихотворения в прозе» пришло из французской литературы, но стало привычным и применимым к произведениям многих русских авторов XIX–XX вв.

Теоретики иногда подразделяют жанры на виды литературы: роман вообще называют жанром, а исторический роман — видом; бывает и наоборот. Но одного, к тому же нестрогого термина недостаточно для обозначения жанровых вариаций, идущих «в глубину» понятия. Например, романы-эпопеи часто именуются, особенно в разговорной речи, просто романами, хотя эпопея как таковая, восходящая к древности, и роман противоположны по своим основным содержательным жанровым признакам. Если исторический роман — вид романа, то видом должен считаться и роман современный, а последний (иногда и первый) по проблематике подразделяется на социальный, социально-психологический,

философский, по иным признакам может выделен роман сатирический и юмористический (как у И.А. Ильфа и Е.П. Петрова), «лирический» («Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака); бывают иносказательные романы-притчи, «романы-мифы» и др. — классификация слишком разветвленная и разнопорядковая, чтобы выстраивать простую иерархическую схему «жанр — вид — подвид» и т.д. Если жанровые разновидности называют тоже жанрами, из контекста обычно бывает понятно, что конкретно имеется в виду.

ИНТЕРЬЕР в литературе — образ внутренних помещений здания. Используется в основном для социальной и психологической характеристики *персонажей*, демонстрирует условия их жизни.

Автору необязательно описывать то, что само собой разумеется для читателя, к которому он адресуется. Так, Пушкин, создавая «Евгения Онегина» для людей в общем своего круга, преимущественно петербуржцев, лишь с «галантерейной» точки зрения описывает в первой главе «кабинет / Философа в осьмнадцать лет», а в начале второй заметно подробнее — «высокие покои» «почтенного замка» дяди Евгения, впервые увиденные переселившимся в деревню героем. Гоголь же в сатирической «поэме» выводит «прозаическую» реальность и отмечает, что гостиница, в которой остановился Чичиков, была «именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверью в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устраивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего». Очевидна *ирония* в этих словах о «покойной» комнате с тараканами и соседом, подслушивающим за жильцом. С обыкновением у Гоголя часто соседствует неожиданно необыкновенное, но отнюдь не в высоком смысле. Такова картина в общей зале гостиницы, изображающая нимфу со столь заметной частью тела, что она аттестуется как «игра природы», таков и щуплый Багратион «между крепкими греками», чьи изображения почему-то украшали гостиную Собакевича, где все предметы имели «какое-то странное сходство с самим хозяином дома». Для изображения жилища Плюшкина оказывается достаточно сказать про «кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты» (болезненно скупой помещик «все, что ни попало ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, — все тащил к себе...»).

И.А. Гончаров, описывая квартиру Обломова, не раз обращает внимание на пыль, которую Захар ленился смахивать с мебели. В «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского мы попадаем в совершенно нищенские обиталища, такие, как проходная комна-

та, где живут Мармеладовы — двое взрослых и трое детей: «Огарок освещал беднейшую комнату шагов в десять длиной, всю ее было видно из сеней. Всё было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Через задний угол была протянута дырявая простыня. За нею, вероятно, помещалась кровать. В самой же комнате было всего только два стула и клеенчатый очень ободранный диван, перед которым стоял старый кухонный соновый стол, ничем не покрытый. На краю стола стоял догоравший сальный огарок в железном подсвечнике».

Меньшую роль играет интерьер у писателей, которые не так прямо выходят в своем творчестве на собственно социальную проблематику: М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Иногда, особенно в XX в., интерьер приобретает черты *символа*. По словам Лариосика в пьесе М.А. Булгакова «Дни Турбиных», его «корабль» в буре гражданской войны «прибило в эту гавань с кремовыми шторами» — таким спасительным прибежищем предстает уютный дом, где прочны, когда все вокруг непрочное, подлинные семейные (фамильные) и дружеские узы. Елка в комнате, показанная на советской сцене 20-х гг., была дерзким напоминанием об искоренявшихся тогда дореволюционных обычаях. В «Чистом понедельник» И.А. Бунина героиня воплощает загадочный русский характер, в котором, как считает автор, причудливо перемешались западное и восточное начала, а духовное для нее, женщины с эстетическим вкусом, гораздо важнее материального, поэтому «в доме против храма Спасителя она снимала ради вида на Москву угловую квартиру на пятом этаже, всего две комнаты, но просторные и хорошо обставленные. В первой много места занимал широкий турецкий диван, стояло дорогое пианино» (инструмент западного происхождения), а над диваном «зачем-то висел портрет босого Толстого» — европейски образованного писателя, аристократа, желавшего жить, как испокон веков жили русские крестьяне (это ассоциировалось с восточной «неподвижностью» истории), и порвавшего со всей своей прежней жизнью, что сделает и героиня бунинского рассказа.

В XX столетии у А.П. Чехова, М. Горького разрастаются и отчасти приобретают повествовательный характер ремарки в *драме*, в том числе описывающие место действия. Обычно это интерьеры.

ИРОНИЯ — внешне завуалированная, но очевидная насмешка. В ироническом высказывании смысл может быть противоположен прямому значению слов и выявляется либо в контексте, либо через интонацию. В «Недоросле» Д.И. Фонвизина Простаков на вопрос о новом кафтане Митрофанушки, который его властная супруга считает обуженным, отвечает, «от робости запинаясь»: «Ме... мешковат немного», — на что та заявляет: «Сам ты мешковат, умная

голова». В данном случае ирония выступает как троп — слово в переносном, а именно — обратном значении. В «Отцах и детях» И.С. Тургенева Павел Петрович, пренебрежительно относящийся как к естественным наукам, так и к занимающимся ими ученым, замечает: «Говорят, германцы в последнее время сильно успели по этой части», — с чем соглашается Базаров, пользуясь более простым словом «немцы». Автор комментирует: «Слово германцы, вместо немцы, Павел Петрович употребил ради иронии, которой, однако, никто не заметил». Здесь нет тропа, ирония выражена стилистически — намеренно неуместным «высоким» словом, но настроенные по отношению к естествоиспытателям иначе, чем надменный аристократ, собеседники, в том числе Николай Петрович, просто не обращают на это внимания, не помышляют о споре.

Иронической манеры время от времени или постоянно может придерживаться *повествователь*. Обычно это не свойственно М. Горькому, но в «Бывших людях», особенно в первой главе (из двух), где еще нет драматических сюжетных событий, иронии немало. Повествователь ироничен под стать главному герою, оставшемуся ротмистру Аристиду Кувалде. «— Что за человек? — спрашивал он у подходившего к нему рваного и угнетенного субъекта, сброшенного из города за пьянство или по какой-нибудь другой основательной причине опустившегося вниз». Обыгрывание буквального и переносного значения слов встречается в рассказе неоднократно. Здесь «вниз» — одновременно социальное падение и приход в ночлежку Кувалды, расположенную в нижней части города. Пропившись вместе с «клиентом», Аристид Фомич (Аристом звали афинского политического деятеля V в. до н.э., слывшего образцом порядочности и неподкупности) поневоле рассуждает о добродетели, иронически прибегая к высокой лексике наряду с отдельными вульгаризмами: «Теперь, когда мы с тобой, дурак, пропились вполне совершенно, попытаемся снова вступить на путь трезвости и добродетели. Справедливо сказано: не согрешив — не покаешься, не покавшись — не спасешься. Первое мы исполнили, но каяться бесполезно, давай же прямо спасаться. Отправляйся на реку и работай». И через фразу: «Когда накопим капитал, я куплю тебе штаны и прочее, что нужно для того, чтобы ты вновь мог сойти за порядочного человека и скромного труженика, гонимого судьбой. В хороших штанах ты снова можешь далеко уйти. Марш!»

Мастером иронического повествования был М.А. Булгаков, продолживший в этом отношении традиции Н.В. Гоголя. В «Мертвых душах» большинство *персонажей* описывается иронически. Однако Гоголь противопоставлял иронии патетику размышлений о возвышенном, его мировоззрение не было ироническим, между тем как мировоззрение Булгакова при всем его жизнелюбии было не лишено иронического скептицизма. В этом плане булгаковскими

предшественниками являются романтики, особенно немецкие. «Об И<ронии> с у д ь б ы говорят в ситуации, когда возникает ощущение, что человек — всего лишь игрушка в руках высших сил, что он подвластен року и судьбе. На рубеже XIX–XIX вв. в Германии возникает особый тип И<ронии> — р о м а н т и ч е с к а я И<рония>. В эстетике немецкого *романтизма* И<рония> имеет универсальное значение как абсолютное выражение свободы, отсутствия авторитетов и преодоление ограниченности человеческих возможностей» [13, с. 205–206]. Ироническое мироотношение было распространено и среди литераторов русского Серебряного века, хотя А.А. Блок расценивал его как болезнь общественного сознания, родственную душевным недугам. Будучи в *речи* обычно средством *комического*, ирония «как миропонимание доходит даже до *трагического*» [13, с. 230]. Во второй половине XX в. п о с т м о - д е р н и з м, отказавшись от всяких «окончательных» идей, вновь вооружился безграничной иронией как универсальным средством выражения независимости человека.

КОМИЧЕСКОЕ в широком смысле — порождающее смех. Однако смех бывает очень разным, например, чисто физиологическим, вызываемым внешними раздражителями. Легкое физическое раздражение может доставлять удовольствие: муж гоголевской Коробочки не засыпал, если ему на ночь не почешут пятки. Бывает и нервный смех, когда потрясенная психика неуправляема. Когда в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского помешавшаяся Катерина Ивановна Мармеладова выводит на улицу детей, заставляя их танцевать перед толпой, Раскольников пытается ее вразумить, воздействовать на самолюбие хорошо воспитанной женщины, говоря, «что ей неприлично ходить по улицам, как шарманщики ходят, потому что она готовит себя в директрисы благородного пансиона девиц...

— Пансиона, ха-ха-ха! Славны бубны за горами! — вскричала Катерина Ивановна, тотчас после смеху закатившись кашлем...» Но на тех, кто в толпе смеется над нелепым поведением помешанной, она набрасывается с бранью. Подобный грубый смех глубоко архаичен по происхождению. Над любыми отклонениями от нормы, в том числе над физическим уродством и незавидным положением человека, не вызывавшего симпатии, смеялись те, кто были убеждены в собственном превосходстве, в своем благополучии, своей правоте и радовались этому. Явно не утонченная духовно героиня «Тамани» Лермонтова, когда Печорин сообщил ей, что он видел, когда подглядывал за ней ночью, не смутилась. «Она захохотала во все горло. — “Много видели, да мало знаете...”» Хохотом контрабандистка хочет показать, что она нисколько не боится Печорина. В «Старухе Изергиль» Горького сначала над-

менный Ларра смеется над прогоняющими его людьми, а потом они в свою очередь мстительно смеются над ним, страдающим от безысходного одиночества и ищущим смерти. Смех бывал выражением и вполне достойной, благородной гордости собой. Смелчак Данко, выведя своих соплеменников из страшного леса, перед тем, как умереть, «кинул... радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо».

Смех вообще часто говорит о полноте духовных сил и об очень хорошем, веселом настроении человека. Именно поэтому заливается смехом жизнерадостный подросток Наташа Ростова, когда ее отец танцует Данилу Купора. Такая реакция вовсе не значит, что Илья Андреич Ростов нелеп и смешон. Напротив, «граф танцевал хорошо и знал это...». У древнего китайского народа сдержанный смех во время разговора выражает доброе отношение и уважение к собеседнику. Никакого осмеяния нет и в тех видах нефизиологической деятельности, которыми сознательно вызывают самоценную смеховую реакцию, доставляющую удовольствие только ради удовольствия и ничего больше: в клоунаде, остротах (не злых, не направленных против кого-то), анекдотах (в них нет осуждения поспоривших «русского, немца и англичанина», неверных жен, даже Чапаева с Петькой — это условные «маски», практически не соотносимые с реальными красными героями гражданской войны, *персонажами* романа Д.А. Фурманова и знаменитого кинофильма; однако в политических анекдотах есть и немалый элемент едкой *сатиры*). В значительной мере чисто смешашим, а не осмеивающим, *ненаправленным* является и эстрадный комизм. В архаических литературах именно такого смеха очень много.

Но смех в древности, в средние века, в эпоху Возрождения, а иногда и впоследствии бывал также универсально осмеивающим, направленным на все социальное жизнеустройство. Таков *карикатурный*, праздничный народный смех, когда все делается вопреки тому, что принято в будни и в официальные (церковные) праздники. Мир как бы выворачивается в сознании празднующих наизнанку, и это заставляет хохотать массы людей¹. Художественно изобразил родственные западноевропейскому карнавалу, но проводившиеся только царем с его окружением «всешутейные и всепьянейшие соборы» А.Н. Толстой в историческом романе «Петр Первый». При универсальности такого осмеяния оно не было чем-то «революционным», подрывающим социальный порядок. То была лишь праздничная разрядка, после которой все возвращалось к серьезному, социально нормированному

¹ Огромный материал по данной теме и глубокие комментарии к нему опубликовал М.М. Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965).

строю жизни. У Гоголя только в ночь перед Рождеством благочестивый, набожный сын ведьмы кузнец Вакула мог слетать на черте из малороссийского села Диканьки в Петербург, попасть во дворец и получить от императрицы ее «черевички» для своей Оксаны. Но гоголевский смех уже опосредован сказочными элементами, в значительной мере условен.

В древности существовал, хотя был гораздо меньше распространен, чем в Новое время, и смех конкретно направленный — на определенных людей и некоторые явления, осмеивающий их, а не порядок жизни в целом. Именно конкретно направленный смех целесообразно называть комическим в более узком и точном смысле, чем вообще смеховое с его весьма несходными между собой разновидностями. В литературе последних веков такое комическое преобладает, выступая в двух основных вариантах — сатиры и юмора. Соответственно и литературоведы пишут главным образом о тех или иных противоречиях как почве и причине комизма. Действительно, в осмеивающем комизме, конкретно направленном смехе «так или иначе присутствует несообразность формы и содержания явления, контраст противоположных начал в сопоставлении с нормой или эстетическим идеалом» [13, с. 229].

Объект осмеяния, будучи конкретным, все же обычно обобщен. Французский философ конца XIX — первой половины XIX в. А. Бергсон в трактате «Смех» отмечал, что если трагедия выводит на первый план незаурядную личность, *характер* (отсюда имена в заглавиях: Гамлет, Макбет, Отелло у Шекспира), то комедия — некие явления (отсюда названия пьес комедиографа Мольера: «Скупой», «Мизантроп» — обозначения «родовые» — или «Ученые женщины», «Смешные жеманницы»).

«Противоречие норме создает внешний комизм (физиологический, случайных ситуаций и т.д.), противоречие идеалу — комизм оценочно-обобщающий, комизм внутренней неполноценности и ничтожности. Формы К<омического> первого типа — средства выражения юмора, второго типа — средства выражения как юмора, так и сатиры и сарказма» [13, с. 230]. В роли смеховых и комических приемов выступают алогизм, т.е. намеренное нарушение автором логических связей в суждении, поведении персонажей или ситуации (Ноздрев привел по бездорожью Чичикова и Мижучева на границу своих владений: «— Вот граница! — сказал Ноздрев. — Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синее, и все, что за лесом, все мое»), *гротеск*, *буффонада* и *фарс* (см.: *Драма*), *каламбур*, т.е. игра слов, основанная на их многозначности, на одинаковом или сходном звучании (*повествователь* в лермонтовском «Максime Максимыче» во Владыкавказе узнает, что «должен прожить тут еще три дня, ибо «оказия» из Екатеринограда

еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. Что за оказия!.. Но дурной каламбур не утешение для русского человека...»; в комедии Маяковского «Клоп» Олег Баян расписывает Присыпкину воображаемую «красную свадьбу» с красной упавшейся невестой, красным апоплексическим посажёным отцом, красными шаферами, красной ветчиной и бутылками с красными головками на столе), п а р о д и я, т.е. окарикатуренное подражание *сюжету* и стилю произведения (произведений) других авторов, охватывающее весь текст или его часть, и ряд подобных этим художественных средств.

КОМПОЗИЦИЯ — построение. Есть внешняя композиция. Так, повествовательные произведения делятся на главы (в лиро-эпической поэме они могут быть маленькими: «Мцыри» Лермонтова; большие главы романа А.Н. Толстого «Петр Первый» делятся на подглавки), части («песни» в доромантический и отчасти романтической поэме), тома, «книги».

Драматические произведения состоят из актов (действий), картин (сцен), явлений. Теоретики эпохи Возрождения пытались сделать нормой пять актов — эту норму закрепили классицисты — и установили, что первому из них соответствует э к с п о з и ц и я, т.е. введение в обстановку изображаемого действия, знакомство с *персонажами*, второму — развитие интриги, третьему — к у л ь м и н а ц и я (вершина *сюжета*, самое напряженное место в нем), четвертый подготавливал р а з в я з к у, происходившую в пятом акте (в переносном смысле «пятый акт» — трагический финал, Печорин пишет в своем журнале: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя»). Это уже не внешняя композиция, это к о м п о н е н т ы с ю ж е т а. Среди них необходимо назвать и з а в я з к у — начало *конфликта* и развития действия (далее идет цепочка эпизодов).

Те же компоненты сюжета усматриваются литературоведами в *эпосе* — повествовательном *роде литературы*. Но и в драме классицистические правила соблюдались не строго. У самих классицистов, например Мольера, были трехактные пьесы. Русские драматурги XIX–XX вв. нередко предпочитали четырехактное строение пьес («Горе от ума» Грибоедова, «Бесприданница» Островского, «Вишневый сад» Чехова, «На дне» Горького, «Дни Турбиных» Булгакова). Кульминация очень часто совпадает или почти совпадает с развязкой, но бывает и несколько кульминаций, особенно в больших эпических произведениях, а разные с ю ж е т н ы е л и н и и имеют каждая свою развязку. Чехов в позднем

творчестве вовсе обходится без развязок, до него не было никакой единой развязки в таком грандиозном произведении, как «Война и мир» Л.Н. Толстого. В драматургии «развязка не всегда совпадает с концовкой. В качестве замыкающего момента вводятся обычно особые речи «под занавес»...» (14, с. 220). Грибоедов дает после развязки сюжета «Горя от ума» высказаться и прозревшему Чацкому («Так! отрезвился я сполна...»), и, наоборот, ничего теперь не понимающему, боящемуся быть ославленным Фамусову («Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»), Островский в «Грозе» — Кулигину и Тихону (это очень важно в идейном отношении как «бунт» слабых *характером*), Горький в «На дне» — Сатину для саморазоблачения этого любителя красиво поговорить спьяну.

В художественном произведении так или иначе выстроено, организовано почти все. В том или ином соотношении находятся всевозможные идеи в рамках общего идейно-эстетического *содержания*, тематические пласты, те же компоненты сюжета от завязки до развязки и *внесюжетные компоненты* образного мира и вообще семантики текста: эпиграф, посвящение, вступление, пролог, экспозиция, разного рода отступления — лирические, публицистические, философские и прочие, эпилог, примечания автора, к которым не раз прибегал А.С. Пушкин, дата в конце текста и т.д. По-разному строится художественная *речь* (композиция синтаксическая, метрическая, ритмическая, строфическая, в отдельных случаях звуковая). Мера организации разных элементов (уровней) произведения и их качеств бывает неодинакова: в концентрических сюжетах связь изображенных событий (причинно-следственная) теснее, чем в хроникальных, где они свободно сменяют одно другое, наиболее абстрактное качество речи — ее звуковая организация — в основном отражает свойства языка и «играет» лишь тогда, когда что-то в ней нарочито заострено.

Соотношение характеров, элемент тематического содержания (см.: *Тема, Содержание и форма*), — не то же самое, что *система персонажей*. В рассказах И.А. Бунина «Солнечный удар» и «Чистый понедельник», где персонажи не названы по именам, главные сюжетные персонажи, о которых в основном непосредственно рассказывается, — мужчины, а главные для темы и идеи произведения — таинственные в восприятии этих героев (да и читателей тоже) женщины. У М.А. Булгакова главные сюжетные и, возможно, тематические персонажи — соответственно заглавию романа, мастер (хотя в сюжете ему отведено немного места) и Маргарита, но в идейном отношении важнее Иешуа (непосредственно показанный всего лишь в двух из четырех глав, отсылающих к роману мастера о Понтии Пилате) и его антипод-союзник Воланд. Значение персонажа, как и других *образов*, определяется необязательно количеством посвященных ему страниц и произносимых реплик в

диалогах. Далеко не со всеми действующими лицами «Грозы» Островского ее главная героиня Катерина разговаривает и тем более вступает в спор, отражающий, но отнюдь не целиком выражающий основной конфликт: подсчитано, что из ее 138 реплик почти половина, 66, обращена к сочувствующей, хотя и противоположной ей по характеру, Варваре (аналог «наперсницы» в классицистической драматургии), 40 — к Борису, главному в сюжетном конфликте герою, 18 — к Тихону, мужу (т.е. человеку, с которым не литературный персонаж, а реальный человек по житейской логике должен был бы разговаривать больше всего), только лишь пять — к Кабанихе (драматург избегает столкновений полярных героинь, их несовместимость выражается преимущественно иными средствами), ни одной — к Дикому и Кулигину. Дело не в том, есть ли отдельные люди, близкие к Кабанихе и Катерине. Важны общая ситуация и атмосфера, в которой главная героиня существует и в принципе не имеет шансов на поддержку со стороны человека, в чем-то объективно близкого ей, каков Кулигин, и даже того, кто ее любит и кого любит она. Таким образом, противостояние или близость персонажей в сюжете и действии может существенно отличаться от соотношения их ролей в содержании.

Обычно слово «композиция» применяют, во-первых, к сюжетным и внесюжетным компонентам семантики художественного текста, во-вторых, к непосредственной форме воплощения разного мира произведения в целом: организации повествования в эпосе, действия в *драме*, лирического выражения мыслей и чувств. В широком смысле повествование — это вообще родовая форма эпоса, в узком — ее частный вид, по своей роли преобладающий, хотя количественно могут преобладать, например, диалоги и *монологи*, которые к повествованию в этом смысле не относятся. Риторика традиционно разграничивала повествование, описание, характеристику (которую рассматривают как разновидность описания) и рассуждение [5, с. 221]. В литературе кроме них, а также речей персонажей необходимо выделять и *з л о ж е н и е*, менее «наглядный», чем повествование, обобщенный рассказ. В исторически ранней *прозе* изложение нередко перевешивает повествование. К нему еще очень часто прибегают в прозе Стендаль и Пушкин, но вскоре такая манера стала казаться архаичной. В «Войне и мире» Толстого есть и изложение (например, суммарный рассказ о Тарутинском сражении во второй половине главы VI второй части четвертого тома), и рассуждения, однако основа текста романа-эпопеи — «наглядное» повествование. Пушкин широко использовал изложение не только в прозе, но и в *стихах*, где оно бывает достаточно образным. Первая глава «Евгения Онегина» — это прежде всего изложение обычных повторяющихся, хотя и представленных как бы единичными примерами, событий жизни молодого

го героя в Петербурге. Повествование само по себе весьма вариативно. В сюжете бытие персонажей и события мыслятся непрерывными, но в повествовании, когда текст более или менее объемист, это «дискретные компоненты»¹ [5, с. 206], перебиваемые другими событиями с другими персонажами. В воле автора возвращаться к ним чаще или реже, говорить о них подробно или бегло. Это один из признаков различения сюжета и фабулы (см.: *Сюжет*).

Повторяющийся элемент повествования, описания, лирического излияния, речей персонажей называется м о т и в о м. «Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может определяться как *лейтмотив*» [5, с. 207]. Повторяются отдельные *детали*, портретные черты персонажей, пейзажные и прочие описания, какие-то эпизоды. О б р а м л е н и е сюжета с мотивировкой рассказа (Максима Максимыча, вспоминающего историю Печорина и Бэлы, почтмейстера, решившего, что Чичиков — это капитан Копейкин, шолоховского Андрея Соколова с его необычной и тяжелой судьбой) относится к образному миру, семантике текста. Такое обрамление сообщает об одноразовых событиях. Однако обрамление бывает и повествовательным приемом. М. Горький любил украшать начала и финалы своих небольших произведений *пейзажем*. «Старуху Изергиль» пейзажи обрамляют в целом, обрамлены и включенные в рассказ легенды. Тень и искры, видные в степи, становятся поводом для перехода к обеим легендам. Это элементы общего сюжета. А пейзаж, окружающий повествователя и его старую собеседницу, хоть и изменяющийся, все-таки в художественной реальности один и тот же. Частота обращения к нему — элемент не только сюжета, но и повествования. Нельзя было описывать его бесконечно, автор делает это столько раз, сколько ему нужно для реализации своих художественных целей. Бунин дважды, в зачине и финале «Господина из Сан-Франциско», говорит про нанятую «влюбленную» пару, танцующую во время рейсов на кораблях. Она нанимается и танцует постоянно, поэтому, воспроизводя, как «на самом деле», реальность, ее нужно было бы и показывать постоянно. Писателю же достаточно двух раз, чтобы было ясно: имеется в виду не два раза, а очень много.

Еще одним повествовательным приемом является художественное п р е д в а р е н и е. Таков сон Гринева, который он считает пророческим, о бородатом мужике с топором, желающем благословить его в качестве посаженного отца (по словам матушки) среди окровавленных мертвых тел. Без помощи веселого душегуба Пугачева действительно не состоялось бы счастливое соединение Гринева и Маши. С одной стороны, это элемент сюжета, с другой —

¹ См.: *Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 30–31.*

способ подготовки читателя к тому, чего он еще не знает и чего не знал сам Гринев, когда видел столь необычный сон, «приоткрытие» будущего, заинтриговывающее читателя. Ведь Гринев-повествователь пока не объяснил, что в этом сне было пророческого: роман еще только на второй главе — «Вожатый», название «Капитанская дочка» никак не намекает на то, что вожатый окажется Пугачевым и что вообще о нем будет речь. Художественное предварение — это одновременно и недоговаривание, и «недомолчание». Оно может подтверждаться и только в эмоциональном плане, а в сюжетном быть обманчивым. В «Ледоходе» Горького сообщается о сосновых ветвях, которые торчали в хрупком весеннем льду реки, «обозначая дороги, полыньи и трещины во льду»; они поднимались вверх, точно руки утопающего, изломанные судорогами». Данное *сравнение* усиливает напряженность дальнейшего повествования, однако все персонажи перебегают тронувшуюся реку хоть и проваливаясь, но в итоге благополучно.

Ракурс, в котором подаются читателю те или иные элементы образного мира, называют *т о ч к о й з р е н и я*, причем подразумевается не только то, что потенциально можно увидеть (читателю — «зрительно» представить). Разные исследователи выделяют пространственную, временную (или пространственно-временную), прямо- и косвенно-оценочную, фразеологическую, психологическую (в плане субъективности или объективности описания) «точки зрения» [5, с. 429—430]. Ими обладают как автор, так и повествователь и по крайней мере некоторые персонажи. Чаще всего читатель произведения «видит мир» вместе с главным, преимущественно положительным, героем, однако возможны разнообразнейшие варианты. До девятой главы «Мертвых душ» действие происходит в тех местах, где находится Чичиков, в девятой и большей части десятой главы Чичикова нет: он, его тайные замыслы лишь становятся предметом обсуждения и догадок дам и чиновников губернского города. Автор как будто знает примерно столько же, сколько те или иные персонажи. В «Солнечном ударе» Бунина, казалось бы, все случившееся дано в восприятии поручика, и автор даже не сообщает его имени (как и имен главных персонажей «Господина из Сан-Франциско» и «Чистого понедельника»), но на самом деле, конечно, автор всеведущ, знает все, что герой делал, думал, чувствовал и говорил, как знал и мысли и ощущения безымянного господина из Сан-Франциско или его дочери. Он выходит за временные рамки сюжета, данного временного кругозора героя (поручика) и навсегда расставшейся с ним после единственной совместной ночи героини: «...оба так исступленно задохнулись в поцелуе, что много лет вспоминали потом эту минуту: никогда ничего подобного не испытал за всю жизнь ни тот, ни другой». В «Господине из Сан-Франциско» два абруцских гор-

ца остановились у статуи Богоматери в гроте. «Оба обнажили головы — и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире...» В этой авторской фразе выражены оценочная позиция горцев («смиренно-радостные хвалы» тому-то и такой-то) и отчасти привычная им фразеология («непорочной заступнице»), но и собственно авторские, не совпадающие с ними оценочная позиция и фразеология: хвалы «наивные», «в этом злом и прекрасном мире» — слишком изысканный оксюморон (см.: *Антитеза*) для людей простых, наивных и в данный момент совсем не думающих о зле.

Оценочные «точки зрения» могут иногда совпадать у автора и нескольких, весьма различных и даже вовсе не обязательно близких автору персонажей. Так, у Гоголя недавно живых крестьян весьма положительно, даже с восхищением оценивают продавец Собакевич, покупатель Чичиков, размышляющий над списком своих мертвых душ, и председатель гражданской палаты Иван Григорьевич. На уровне организации повествования их и авторская оценочные точки зрения идентичны, сколь ни различно в целом отношение автора к подобным людям и самому себе.

Оценочная точка зрения чаще всего выражается соответствующей фразеологической, но необязательно. В «Одном дне Ивана Денисовича» А.И. Солженицына повествователь как будто не выходит за пределы кругозора Шухова, лагерь предстает таким, каким его воспринимает он: и в пространстве, и во времени (пока герой работает, время идет очень быстро, вообще «сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся — не оглянешься. А срок сам — ничуть не идет, не убавляется его вовсе»), и в оценочном плане (отношение к начальству, тем или иным лагерникам), и во фразеологическом (речь в рассказе примерно такова, какой должна быть речь этого бывшего крестьянина, бывшего солдата и ээка с уже немалым опытом). Но Шухов не повествователь. В тексте звучит и интеллигентская речь Цезаря Марковича и жилистого старика, спорящего с ним об Эйзенштейне, и командирская речь кавторанга Буйновского, и украинский акцент, и особенности речи ээков из Прибалтики. Всё это воспроизвести Шухов не мог бы. Он соображает, что в санчасти «фельдшер» Коля Вдовушкин занимался «левой» работой — «писал ровными-ровными строчками и каждую строчку, отступя от края, аккуратно одну под одной начинал с большой буквы». Фразеология шуховская, но «левая» работа бывшего студента литературного факультета — сочинение стихов — остается, как прямо говорит автор, «для Шухова непостижимой». Когда же кавторанг заявляет, что по декрету советской власти «солнце выше всего в час стоит», необразованный Иван Денисович изумляется (внешне это оформлено как авторская, а не

внутренняя речь персонажа): «Неуж и солнце ихним декретам подчиняется?» Здесь мысль героя подается с легкой *иронией*, и это, конечно, авторская оценочная точка зрения.

В драматургии такая игра точками зрения невозможна, все поступки и слова воспринимаются читателем (зрителем) объективированно, со стороны. Но к композиции в смысле организации драматического действия относится, как и в эпическом повествовании, быстрая смена мест, в которых разворачиваются события (в эпосе это смена вообще мгновенная, а в театре нужны смены декораций или некий условный знак), временные «пропуски» между действиями (в «Днях Турбиных» три первых акта охватывают короткое время, четвертый открывается ремаркой «Через два месяца»), иногда уплотнение времени, когда продолжительность сценического действия условно выдается за время несколько более длительное (в той же булгаковской пьесе за ужином во второй картине второго акта весьма быстро напились не только непьющий Лариосик, который даже поспать успел, но и многоопытный Мышлаевский; в «Клопе» В.В. Маяковского после восклицания парня: «Зоя Березкина застрелилась!» — и еще всего нескольких реплик прибегают уборщик с врачом).

Смена точек зрения, иногда резкая, возможна в *лирике*, наделенной чертами повествовательности. Особенно показательный пример — «Ночь» Б.Л. Пастернака.

КОНФЛИКТ — более или менее острое столкновение между *персонажами* с их *характерами*, или между характерами и обстоятельствами, или внутри характера и сознания персонажа либо лирического субъекта: это центральный момент не только эпического и драматического действия, но и лирического переживания. Завязка в *сюжете* — начало конфликта, развязка — его разрешение. Однако конфликт принадлежит не только сюжету или вообще образному миру, но и *содержанию*. Разновидности идейно-эстетического содержания — *героическое*, *трагическое*, драматическое, *комическое* — основываются на том или ином типе конфликта.

Большие произведения, как правило, многоконфликтны, но в них есть основной конфликт. Например, в «Тихом Доне» это историческое братоубийственное столкновение масс. Конфликт может значительно эволюционировать, сменяться другим. Так, в первой книге «Петра Первого» А.Н. Толстого определяющими являются внутривнутриполитические конфликты, потом центральный конфликт все больше переносится на внешнюю арену, и в третьей книге, писавшейся в 1943–1944 гг. и пронизанной национально-патриотическими настроениями периода Великой Отечественной войны, Петр Алексеевич (называемый теперь так) не только никого не казнит и не пытается, но отечески заботится о простых людях,

защищает их от несправедливых иностранцев (в первой книге иностранцы были в основном положительные) и одерживает с ними славные победы. Старина теперь не страшна, а комична.

Конфликт в литературе не универсален. Его не знают *жанры* идиллии и эпитафии. Мудрено усмотреть конфликт в стихотворении Пастернака «Когда разгуляется» (1956), пронизанном молитвенным отношением уже пожилого поэта к природе и жизни вообще. Бернард Шоу в эссе «Квинтэссенция ибсенизма» (1891, 1913), опираясь на опыт норвежского драматурга Г. Ибсена, заявил, что в основе современной пьесы должна лежать «дискуссия». Ее нельзя свести к конфликту. «Драматург видел суть пьесы не в увлекательной фабуле, а в словесных поединках между персонажами по вопросам политики, морали, религии, искусства и т.д., служащих средством выражения авторских убеждений. При этом позиция писателя непосредственно в тексте не формулируется» [13, с. 654]. В XX в. получили развитие философия и эстетика, основанные на понятии *диалога*. В России это прежде всего труды М.М. Бахтина, где также доказывается излишняя прямолинейность традиционных представлений о всеобщности конфликта.

Конфликт в некоторых случаях принимает вид *коллазии* — прямых острых столкновений между персонажами, например Гринева и Швабрина, Базарова и Павла Петровича Кирсанова, Аристида Кувалды и купца Петунникова («Бывшие люди» Горького), профессора Преображенского и Шарикова («Собачье сердце» Булгакова). Иногда понятие коллазии «подразумевает исторический масштаб, глобальность изображаемых противоречий...» [8, с. 160].

ЛИРИКА — *род литературы*, создающий у читателя (слушателя) художественную иллюзию переживания событий и состояний изнутри. По *содержанию* лирика тяготеет к прямому, реже косвенному воспроизведению не бытия, а сознания¹, по *форме* — не столько к изображению, сколько к выражению того, о чем говорится в произведении (см.: *Образ художественный*). Это самый субъективный и вместе с тем самый обобщенный род. Как правило, в нем очень мало конкретных *деталей*, портретных черт, почти не бывает имен, географических и хронологических уточнений и т.д., лирическое переживание (включая сюда и сферу мысли) стремится стать доступным практически любому человеку и увлечь его, каждый воспринимающий лирическое стихотворение становится на точку зрения того, кто его написал, но вместе с тем

¹ «Темой лирического стихотворения может быть любое событие или явление внешнего или внутреннего мира, если оно становится фактом напряженной душевной жизни поэта, вовлекается им в эту жизнь» (Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 13).

отнюдь не «сливается» с автором-творцом. Фразу «Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами» [5, с. 140] нельзя понимать буквально. Это не просто чувства, это чувства эстетические, образ чувств. Прочитав «К ***» («Я помню чудное мгновение...»), мы вовсе не должны полюбить Анну Петровну Керн, да и заточенный в Михайловском Пушкин, радовавшийся почти любому обществу, любил ее скорее поэтически, чем реально. А.А. Ахматова, чье художественное сознание в XX в. наиболее близко к пушкинскому, говорила об отличии поэта-лирика от прозаика-повествователя, чья личность отражается на всем, что он пишет: «А в лирике нет. Лирические стихи лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь»¹. Конечно, те или иные поэты в разной степени склонны «саморазоблачаться». Но чистое самовыражение, по словам В.Ф. Ходасевича (статья «Рассветы», 1937), — это «человеческий документ», а не подлинно художественное произведение, что не значит, будто поэт элементарно скрытничает и тем более говорит неправду. Он *п р е т в о р я е т* свою частную жизненную правду в правду художественную, эстетическую, общезначимую².

Лирика, за довольно редкими исключениями, создается в *стихах* как интенсивной выразительной форме, но существуют так называемые *стихотворения в прозе* (название оксюморонное, подразумеваются лирические миниатюры именно в *прозе*), в основном лирические рассказы типа «Антоновских яблок» или «Первой любви» Бунина, лирические отступления в эпических произведениях, например в «Мертвых душах». В «Реквиеме» Ахматовой в общем лирическую роль играет прозаическая сцена «Вместо предисловия», в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» — *обрамление сюжета* (аналог пролога и эпилога).

Лирические произведения очень невелики по сравнению с эпическими и драматическими. Правда, о *ды XVIII в.* явно затянуты ради пушей торжественности, но фактически это их недостаток, а не достоинство. Бывают и сверхкраткие миниатюры. У Тютчева «впервые в русской литературе появляются однострофные стихотворения, являющиеся не *эпиграммой* или надписью, а самостоятельным лирическим произведением» [13, с. 578]. Встречаются даже *монотихи* — стихотворения в одну строчку (у сентименталиста Н.М. Карамзина, символистов В.Я. Брюсова и

¹ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 584.

² «Индивидуальный случай, частный сюжет, лежащий в основе лирического переживания и пережитый именно как таковой с полной «отдачей» и полной «эмоциональной заинтересованностью», оформляется, «подается» так, чтобы воспринимавший читатель или слушатель остался свободен от собственной, личной заинтересованности этим сюжетом и воспринимал изложенное как некую обобщенную формулу отношений, а не как частный их вариант» (Сильман Т. Заметки о лирике. С. 40).

К.Д.Бальмонта, эгофутуриста Василиска Гнедова и др., немало в конце XX в.). Но в романтической лиро-эпической поэме, например у Лермонтова («Мцыри»), повествовательная часть могла занимать меньше текста, чем лирическая. Во второй половине XIX в. у Н.А. Некрасова появились и первые чисто лирические поэмы («Тишина», 1857, «Рыцарь на час», 1862). В первой трети XX в. классики лирической поэмы — В.В. Маяковский (например, «Люблю») и М.И. Цветаева.

Ода была основным лирическим жанром классицизма. Для юного Пушкина его «Вольность» (1817) — продолжение традиции XVIII в., а именно радищевской, хотя одноименная ода А.Н. Радищева, писавшаяся в 1783—1790 гг., была политически гораздо более радикальной; стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) восходит к традиции гораздо более древней, античной (это вольная вариация на тему оды Горация «К Мельпомене»), когда ода была практически синонимом лирики вообще. В пушкинские времена оды, как и характерные для романтизма элегии, противопоставлялись «мелким стихотворениям». Элегии писал основоположник русского романтизма Жуковский («Вечер», 1806, «Море», 1822). Пушкин отдал им щедрую дань в период южной ссылки, начиная со стихотворения «Погасло дневное светило...» (1820). В античной литературе это был жанр преимущественно любовной тематики, в новой европейской поэзии — преимущественно философской, выражающий серьезные, часто печальные размышления и переживания. Зрелый Пушкин к грустной любовной элегии относился скептически, пародировал ее в «Евгении Онегине» (стихи Ленского), но высоко ценил эгегический дар Е.А. Баратынского и продолжал писать произведения, соответствующие этому жанру в более широком смысле («Элегия», 1830). Некрасовская «Элегия» 1874 г. («Пускай нам говорит изменчивая мода...») осознанно архаична по жанру и стилю: по контрасту подчеркивается, что «тема старая — страдания народа», — к сожалению, не стареет.

Романтизм породил и своеобразный жанр «отрывка» («Невыразимое», 1819, Жуковского), имитирующий неоконченность поэтического текста или намекающий на неисчерпанность затронутой темы. Зрелый Пушкин назвал отрывком большое стихотворение «Осень» (1833), завершающееся словами «Куда ж нам плыть?..» и строками точек. По сути, отрывком является и «...Вновь я посетил...» (1835): значительная часть написанного действительно не вошла в окончательный текст, и так пространный для столь лаконичного поэта. П о с л а н и е (стихотворное письмо) было жанром классицизма и, соответственно, появилось еще в античности, которой классицизм подражал. Романтики его трансформировали, придали ему форму непринужденной беседы с друзьями

(дружеское послание), тяжелые двестишестистопного ямба — александрийский стих — сменились вольным или 4-стопным с вольной рифмовкой, но при высокой тематике и стиль становился более возвышенным («К Чаадаеву», «Во глубине сибирских руд...» Пушкина. Особенно высоко поставив с 1825 г. тему дружбы, поэт написал 4- и 5-стопным ямбом пять стихотворений, включавших в заглавие дату открытия Царскосельского лицея — «19 октября», — и пять стихотворений под названием «Друзьям», первое из которых создано еще в 1816 г.). К середине XIX в. жанр традиционного послания отмирает.

Стихотворением первоначально назывались сама стихотворная форма и писание стихов вообще (трактат В.К. Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», 1755), потом — любое стихотворное произведение: третья часть (томик) «Стихотворений Александра Пушкина» (1832) включала среди лирических и небольших лиро-эпических произведений маленькую трагедию «Моцарт и Сальери», «Сказку о царе Салтане...», а четвертая часть (1835) — еще три сказки; книжка «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) среди 26 стихотворений — поэмы «Песня про царя Ивана Васильевича...» (на первом месте в сборнике) и «Мцыри» (на одном из последних мест). Однако Лермонтов фактически размывает в лирике все жанровые границы. Слово «стихотворение» постепенно становится универсальным обозначением в основном лирических произведений, хотя и такое сугубо эпическое по теме и по духу произведение, как «Бородино», определяется тем же словом.

«На развалинах старой жанровой системы Некрасов создал новые жанровые образования: элегию на общественные темы, пародийный романс, пародийную оду; воскресил сатиру и послание... Во многих случаях по-новому сочетаются особенности нескольких традиционных жанров. Так, в «Железной дороге» есть нечто и от элегии, и от баллады, и от сатиры, «Блажен незлобивый поэт...» — отчасти сатира, отчасти элегия, отчасти ода в каких-то своих подробностях¹. Но именно вследствие такого смешения жанровых признаков стихотворения Некрасова и даже его лирические поэмы обычно называются просто стихотворениями. В дальнейшем жанровая определенность становится чем-то нарочито подчеркнутым, например «Ода революции» Маяковского. В конце XIX и особенно в XX в. широко распространяется ц и к л и з а ц и я стихотворений. Так, хотя каждое стихотворение Блока может восприниматься отдельно от других, оно что-то теряет

¹ Бавеский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск, 1994. С. 174.

для читателя вне контекста всей «трилогии вочеловечения», тома, раздела и цикла. Распространяется новый вид циклизации — озаглавленная книга стихов: «Вечер», «Четки» Ахматовой и т.д.

Лирика бывает и сюжетной, и описательной (прежде всего пейзажной). Так, минимальный *сюжет* мы видим в лермонтовском «Утесе». Но фактически это иносказание, а не элемент *эпоса*, не повествование как таковое. И *пейзаж* в лирике — не чистое описание, а обычно психологический пейзаж.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ — основная форма воплощения субъекта лирического высказывания в поэзии XIX–XX вв. Это не сам поэт, как зачастую наивно считают, — уже потому, что он является *образом*, созданным поэтом, естественно, не вбирает в себя все, что есть и было в его жизни, но, с другой стороны, принадлежит к новой, художественной реальности, привносимой в первичную реальность, обогащающей, расширяющей ее.

В *лирике* XVIII в. мы еще видим, так сказать, «жанрового героя», «когда, например, А. Сумароков — автор *од* — больше похож на М. Ломоносова, работающего в этом же жанре, чем на самого себя как автора *элегий*» [5, с. 143]. Г.Р. Державин уже наделил героя своей лирики индивидуальными, только ему лично присущими чертами. А.С. Пушкин с юности делает общезначимой собственную биографию («Края Москвы, края родные, / Где на заре минувших лет...» в «Воспоминаниях в Царском Селе», 1814). Но лишь в творчестве М.Ю. Лермонтова вполне сложился лирический герой как центр всей поэтической системы, придающий ей определенное единство. У него свои убеждения (пусть сложные, противоречивые), своя психология, своя жизнь. Собственно, лирический герой — категория межтекстовая (интертекстуальная): по одному стихотворению невозможно судить, насколько те или иные его признаки устойчивы и представительны. Но и в отдельном стихотворении проявляется общее. Есть мнение, что лирический герой непременно должен наделяться саморефлексией, быть предметом самоанализа, т. е. становиться собственной *темой*. Такой герой «возникает не у каждого поэта. Из русских лириков он наиболее характерен для М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой, В. Маяковского, С. Есенина» [5, с. 147]. Но вряд ли совсем нельзя говорить, например, о лирическом герое Пастернака, хотя он и «космоцентричен», часто слит со всем мирозданием, едва ли другой поэт дал бы своей книге стихов название «Сестра моя — жизнь» (вышла в 1922 г.).

Обычно лирического героя отождествляют с любым лирическим «я». Но субъекты сознания в поэзии бывают многообразны. Создатель одной из классификаций, Б.О. Корман, выделил четыре их вида в «прозаизированной» лирике Некрасова. Первый и

второй он терминологически неточно назвал «собственно автором» и «автором-повествователем». Первый проявляется в наиболее объективированной лирике, где в центре внимания явление, *пейзаж* и т.д. и важно именно то, что говорится, а не то, кто говорит («Смолкли честные, доблестно павшие...», «В столицах шум, гремят витии...»). Второй вид (слово «повествователь» здесь неудачно, поскольку элементы *сюжета*, повествования в данном случае необязательны) — когда *характер* высказывающегося ясен по тому, как им характеризуется другой человек (некрасовские «Тройка», «Школьник», «Памяти Добролюбова»). Третий вид — лирический герой в узком смысле, он и предмет описания, и носитель *речи* («Я за то глубоко презираю себя...», «Рыцарь на час»; в стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» лирический герой, по Корману, — прошлое повествователя). Лирический герой Некрасова преклоняется перед революционными демократами, ставя себя намного ниже. Он впервые в лирике отягощен заботами о еде, одежде, сапогах и т.д. Четвертый вид лирического субъекта — герой ролевой лирики, заведомо далекий от автора-творца по социальному положению, биографии, умственному развитию, психологии, нравственным качествам («Огородник», «Калистрат», «Пьяница»)¹.

Другой классификатор, С. Н. Бройтман, считает необходимым добавить к этим четырем видам пятый — лирическое «я» в узком смысле. «Критерием здесь будет степень акцентированности и активности *прямо оценочной точки зрения*, по терминологии Кормана... Собственно о лирическом «я» мы можем говорить тогда, когда носитель речи становится *самостоятельным образом*, что было неявно в случае автора-повествователя и «собственно автора» [5, с. 146]. Примеры — «Девушка пела в церковном хоре...» Блока, «Единственные дни» Пастернака. Иногда же «возникает сложная игра точек зрения, голосов и ценностных интенций («Два голоса» Тютчева, «Смычок и струны» Анненского, поэтическое многоголосие у Некрасова, описанное Корманом)», возможен двоящийся лирический субъект, как в блоковском «На поле Куликовом»: «он и лирический герой, отсылающий нас к стоящему за ним автору, но он же и ... персонаж — участник Куликовской битвы» [5, с. 152]. Лирический субъект может быть даже не дву-, а пятиликим, как в «Гамлете» Пастернака (см.: *Содержание и форма*).

Ясно, что существующие классификации не являются исчерпывающими и понятие «лирический субъект» намного шире, чем «лирический герой». Необходимо оговорить, что «ролевая лирика» — не всегда лирика: если некрасовский «Пьяница» — услов-

¹ См.: Корман Б. О. Лирическая система Некрасова // Н. А. Некрасов и русская литература. 1821–1971. М., 1971. С. 81–101.

ная самохарактеристика героя, то в «Огороднике» есть действие, огородник — просто *персонаж*, а не только «лирическая роль». Весьма различны роли положительных героев и саморазоблачающихся отрицательных (например, «Нравственный человек»), в последнем случае имеет место разнонаправленное двуголосое слово, по М.М. Бахтину (см.: *Речь художественная*). «Лирические герои» стихотворения «Еду ли ночью по улице темной...» и поэмы «Рыцарь на час» явно разные, весьма различно их соотношение с «биографическим» автором. «Я» ранней Ахматовой колеблется от нищенки до светской дамы (есть и стихи, написанные от лица мужчины, есть и «мы», начиная со стихотворения 1911 г. «Смуглый отрок бродил по аллеям...»), а у Есенина от «смирненного инока» до «похабника и скандалиста», но тип сознания эти столь разноликие героини и герои выражают в каждом случае в общем один и тот же.

МЕТАФОРА — наиболее распространенный троп, т. е. употребление слова или выражения в переносном смысле. Метафора основана на принципе сходства, реже — контраста явлений, часто используется в обиходной речи: «дождь барабанит», «стоят погожие дни» — и является «стершейся», не относится к художественным приемам. Поэтому искусство слова для оживления речи, активизации восприятия и вообще сознания читателя использует метафоры оригинальные, иногда понятные только в контексте, хотя и «обиходные» метафоры, нередко автоматически, попадают в литературные произведения.

Традиционно метафоры делятся на олицетворяющие («недремлющий брежет» Онегина) и овеществляющие («хребты веков» в поэме Маяковского «Во весь голос», «каменное слово» в «Реквиеме» Ахматовой), но это очень условное разделение. В пушкинском стихотворном романе о Собрание, т. е. дворянском собрании, говорится: «Сюда гусары отпускные / Спешат явиться, прогреметь, / Блеснуть, пленить и улететь». Из глаголов в неопределенной форме здесь неметафоричен только первый. Буквально овеществляющая метафора — лишь третий глагол (блестят какие-то предметы, вещи в широком смысле), но гром — уже не «вещь», хотя «прогреметь» нужно считать овеществляющей метафорой; буквально олицетворяющая метафора — «пленить», условно — «улететь» (до изобретения самолетов лица, т. е. люди, не летали). Во фразе из первой главы того же романа «И скоро, скоро бури след / В душе моей совсем утихнет...» метафора «бури след» — овеществляющая, но «след в душе ... утихнет» может считаться и олицетворяющей, и овеществляющей: утихают как неживые, так и живые явления, утихающий «след» весьма далек от следа, оставляемого ногой на почве, это след «в душе»,

которая буквально не шумит, не утихает и бурь в отличие от природы не знает. В начале главы седьмой «Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года...». Улыбка, встреча, сон олицетворяюще-метафоричны, а «ясная» — и овеществляюще-, и отвлеченно-, и, по сути, олицетворяюще-метафорическое слово, ведь это ясная улыбка; «утро года» — метафора «овеществляющая», год уподоблен дню. Когда врачи «хором шлют» Онегина «к *водам*», речевая метафора «хором» с трудом поддается определению и как овеществляющая, и как олицетворяющая, она означает, что все врачи говорят одно и то же, согласны во мнении, но не поют и даже вряд ли вместе собираются. Скорее всего, эту метафору нужно квалифицировать как *отвлеченную*, хотя обычно к этому виду относят овеществляющие метафоры, возникшие «в связи с развитием абстрактного мышления» [4, с. 300], типа того, что в «Евгении Онегине» сказано про «общественное мнение»: «Пружина чести, наш кумир! / И вот на чем вертится мир!» У Ф.М. Достоевского в первом внутреннем *монолог*е Раскольникова говорится: «Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!» Здесь «игрушки» не просто овеществляющая, но именно отвлеченная метафора; Раскольников пытается придать ей иронический смысл (см.: *Ирония*), чтобы избавиться от навязчивой, неверной, но крайне серьезной идеи.

Метафору можно расшифровать в тексте: «очки-велосипед» у Маяковского («Во весь голос») — нечто среднее между метафорой и *сравнением*. Метафора бывает простой и развернутой. Развернутая метафора с добавлением сравнения в той же поэме Маяковского: «В курганах книг, / похоронивших стих, / железки строк случайно обнаруживая, / вы / с уважением / ощупывайте их, / как старое, / но грозное оружие» («стих» здесь — *синекдоха*, см.: *Речь художественная*). Метафора «строчечного фронта» развертывается в целую образную картину, по сути, расшифрованную *аллегория* боевой поэзии («боевая» поэзия — *обиходная метафора*). Стихотворение «Послушайте!» в большей его части — развернутая метафора страстной молитвы за дорогого человека. Такая метафора даже включает краткий *сюжет*. Следовательно, это не чисто речевое явление. Иногда метафорой называют всякое *иносказание*, в том числе охватывающее очень пространственный текст.

МОДЕРНИЗМ — комплекс нереалистических направлений и групп, появившийся в литературе и других видах искусства после периода безоговорочного господства *реализма*, в России — с начала 1890-х гг. Модернизм — порождение кризисной эпохи, отражающее неприятие многих устоявшихся к тому времени норм и традиций общественного бытия и сознания. Но это глубоко нова-

торское явление. Особенности поэтики, даже мироотношения модернизма повлияли и на художников, относившихся к нему отрицательно, прежде всего на Горького, Бунина. С другой стороны, обновлявшийся реализм также влиял на некоторых модернистов.

Модернизм по определению — стремление к новому, небывалому и вместе с тем к использованию ценностей многих, иногда, в идеале, всех культурных эпох прошлого; даже их громогласное отрицание футуристами сопровождалось широчайшим вовлечением в поэзию религиозной образности, особенно у раннего Маяковского. Духовные ценности прошлого в модернизме радикально трансформировались, перетолковывались, форма же литературных произведений была ориентирована на почти абсолютное (в футуризме — абсолютное) новаторство, традиции признавались лишь в новых сочетаниях.

Хотя еще с 1830-х гг. в русской литературе установилось преимущество *прозы* перед стихотворной поэзией, в модернизме последняя лидирует и влияет на прозу так же, как в эпоху Некрасова проза влияла на поэзию. В 1880-е гг. господствовала именно эпигонская по отношению к Некрасову *лирика* «гражданской скорби» с достаточно однообразной заунывной интонацией, поиск в области формы отсутствовал. Количественно такая поэзия резко преобладала и на рубеже XIX–XX вв., однако ее эстетическое качество несопоставимо с качеством искусства модернистов. Они, кроме акмеистов (но и тут нужны оговорки), обычно тоже не принимали наличную действительность, но не только социальную, а действительность вообще и либо отрицали ее (так, Федор Сологуб воспевал смерть и выдуманную им далекую планету Ойле), либо стремились изменить с помощью искусства и философии, деятельности духа, которая ставилась неизмеримо выше деятельности приземленно-практической. Это приводило к «жизнетворчеству»: сама жизнь художников-модернистов, их поведение, внешний облик формировались по законам искусства, что, в свою очередь, питало художественное творчество.

Главные направления модернизма — символизм, акмеизм и футуризм. Русские старшие символисты, именуемые также декадентами, — это Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Федор Сологуб (Ф.К. Тетерников), К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов и др. Мережковский в начале 90-х гг. писал, что идея общественного служения и «художественный материализм», идущие от 60-х гг. (Чернышевский, Добролюбов, Писарев), завели литературу в тупик, стали причиной падения художественного вкуса; три элемента будущей новой литературы — мистическое *содержание*, *символы*, выражающие «безграничную сторону мысли», и импрессионизм, т. е. внимание к оттенкам явлений, к темному и бессоз-

нательному в нашей чувственности. Острая психологическая напряженность, утонченность, изысканность, изящество выражения стали признаками декадентства наряду с глобальным неприятием реальности, воинствующим эстетизмом и индивидуализмом. Но старшие символисты существенно различались между собой. Мережковский, по сути, иллюстрировал *образами*, преимущественно в прозе на историческом материале, свои философские построения (он думал о царстве «третьего завета», где будут сняты противоречия духа и плоти, христианства и язычества), а Брюсов, далекий от религиозного мистицизма, опирался на культурологические представления о периодах истории, интересуясь более или менее ими всеми, был искусным стилизатором, придавал огромное значение стихотворной технике. Культуру стиха символисты повысили чрезвычайно, создали и новую прозу. К.Д. Бальмонт уже в начале 1900-х гг., оставаясь символистом, занял во многом антидекадентскую позицию, в чем к нему близки появившиеся тогда младшие символисты: А.А. Блок, Андрей Белый (Б.Н. Бугаев), Вяч.И. Иванов и др. Они особенно высоко ставили философию В.С. Соловьева (1853–1900). Владимир Соловьев верил в христианское возрождение народов мира (с объединением разных конфессий) после страшного поражения в столкновении с желтой расой. Ему виделся вселенский организм как воплощение божественной идеи — Софии (мудрости), которая может выступать и в облике земной женщины. Соловьевство пронизывает творчество Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Двенадцати» и «Скифов». Но мистицизм Блок критиковал еще в 1907–1910 гг. К 1910 г. символизм испытывает кризис, хотя его представители не становятся творчески бесплодными. К символизму более или менее примыкали в разное время И.Ф. Анненский, М.А. Кузмин, М.А. Волошин, ранние В.Ф. Ходасевич, Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам.

Символизм предполагает некое высшее единство мира, общее во внешних явлениях, сквозящее во всем сущностное начало. Поэтому символистам была близка духовная культура западного средневековья (они осмысливали как классическое наследие не только античность, но и средневековые и Возрождение, а также интересовались изначальным, докультурным сознанием — варварством). Русский символизм опирался прежде всего на немецкую романтическую эстетику и философию, но, во-первых, это не «двоемирие», как *романтизм*, а «многомирие», во-вторых, символизм не столько отрицает наличную действительность вообще (в отличие и от романтизма, и от «чистого» декадентства), сколько эстетизирует земное.

На рубеже 1912–1913 гг. заявил о себе акмеизм: Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и др. Теоретически акмеисты

провозглашали приятие мира, ясность форм, отказ от мистической туманности. Но поэтами они были очень разными, их объединяет главным образом то, что свой внутренний мир они выражали в высшей степени опосредованно. Гумилев воспевал экзотику (романтика странствий и легенд), Мандельштам — культуру в ее различных видах и непреходящем значении, Ахматова же — тонкую, сложную психологию современной женщины, которая не пассивно воспринимает свое место в жизни (пока в основном личной); о ее лирике вполне можно говорить как о психологическом реализме. В дальнейшем главные фигуры акмеизма существенно эволюционировали, как хотя бы условное единство он оказался недолговечен.

Самым шумным, даже скандальным направлением в постсимволизме стал футуризм, мысливший себя как искусство будущего. Он резко отрицал настоящее и особенно прошлое, пытался быть оригинальным буквально во всех отношениях, вплоть до создания нового «заумного» языка. В творчестве и поведении футуристов было много эпатажа, вызова буржуазной публике. К умеренной футуристической группе «Центрифуга» принадлежал Б.Л. Пастернак. Самой ранней и наиболее радикальной группой была «Гилея» (кубофутуристы), которую организовал Д.Д. Бурлюк, «художник по специальности и антрепренер-скандалист по призванию» [7, с. 259]: хотя первым заговорил о футуризме в 1911 г. сочинитель «поэз» Игорь Северянин (И.В. Лотарев), лидер эго-футуристов, «гилейцы» выпускали свои сборники с 1910 г. («Садок судей», 1910, «Пощечина общественному вкусу», 1912, «Дохлая луна», 1913, «Взял», 1915, и др.). В них было много антиэстетических приемов. Особую роль сыграл «будетлянин» (интересовавшийся славянской древностью) Велимир (Виктор) Хлебников. Он обладал подлинно оригинальным, подчас очень глубоким, хотя во многом фантастическим мышлением, мечтал о возвращении к мифологическим началам бытия и создании нового естественного языка всех землян. В.В. Маяковский называл этого «Председателя Земного Шара» (самоприсвоенный титул) поэтом не для «потребителей», а для «производителей», который своим творческим опытом, языковым чутьем, экспериментами со словом много дает другим поэтам. Но вполне успешно учился у Хлебникова только сам Маяковский, наиболее крупный поэт-новатор XX в., явивший редчайший пример художника, который, отвергая долгое время все классические традиции, создал немало произведений, равноценных классике. На рубеже XIX–XX вв. и позже не только футуризм, но и весь модернизм воспринимался как противоположность классики. Итог XX столетия — признание его классиками многих художников-модернистов.

В СССР модернизм подавляется к началу 30-х гг. В русском зарубежье его традиция жила, но общественно-исторической

почвы для развития модернизма, каким он предстал в Серебряном веке, больше не было. Однако он существовал и во взаимодействии с другими художественными принципами, прежде всего реалистическими. Творчество лучших поэтов и прозаиков столетия А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, М.А. Булгакова, А.П. Платонова, В.В. Набокова и др. необъяснимо только с помощью пришедших из XIX в. понятий «реализм» и «романтизм». У каждого из них свой оригинальный с и н т е з разных творческих принципов, не оставшийся неизменным.

МОНОЛОГ в литературе — довольно пространная речь одного *персонажа*, как правило, не второстепенного, хотя есть исключения: у Гоголя слуга Хлестакова Осип в одиночестве рассказывает (по сути, публике) о петербургской жизни и о своем барине. Преимущественно подобные монологи практикуются в *драме*, со временем все больше потесняясь *диалогами*. Классицисты не думали о правдоподобии монологов, многоречивость высоких трагических героев утверждала их именно как высоких, необычных, способствовала торжественности *речи*. У А. С. Грибоедова монологи Фамусова и Чацкого уже реалистически мотивированы: первый считает себя вправе учить молодежь, второй после долгого отсутствия в Москве еще не наговорился среди людей исконно близкого ему круга, находится «не в своей тарелке», озабоченный холодностью любимой Софии и ее тайной, и провоцируется на спор становящимся ему все более чуждым окружением; Репетилов с его длиннейшим монологом — просто болтун, любитель «пошуметь», вызывающий насмешку по-своему куда больше «нашумевшего» Чацкого.

Различают монологи *уединенные* и *обращенные*. Уединенные монологи необязательно произносятся в полном одиночестве (монолог Осипа — прием откровенно условный), возможна психологическая изоляция: те же Чацкий и Репетилов продолжают говорить, не замечая, что их уже не слушают (соответственно *характерам* персонажей это имеет смысл в первом случае драматический, во втором — *комический*). «Обращенные монологи, подобно репликам диалога, включены в сферу межличностного общения и определенным образом воздействуют на адресата. Но они не требуют от него сиюминутного отклика, даже исключают его» [5, с. 79]. Это следствие многовековой традиции длительного устного общения и воздействия на окружающих, существовавшей до распространения массовых технических средств коммуникации. Тогда действительно нередко говорили больше и дольше, чем сейчас, а собеседники и вообще присутствующие умели терпеливо слушать, если их не доводили до затыкания ушей, как неумный Чацкий Фамусова.

В эпохе Нового времени больше распространены в н у т р е н - н и е монологи. Это, как и уединенный монолог в драме, условность, но другая, лишь по современным привычным представлениям более правдоподобная: всеведущий автор знает, что думает про себя персонаж, и якобы точно передает внутреннюю речь, например, Раскольникова — сбивчивую, нервную. И.С. Тургенев идти на такие условности не хотел, предпочитал внешние формы выражения психологии, но в напряженный момент повествования, в сцене дуэли, и он передает мысли своего героя: «Он мне прямо в нос целит, — подумал Базаров, — и как шуруется старательно, разбойник! Однако это неприятное ощущение. Стану смотреть на цепочку его часов...» Однако это передача именно мысли, анализа персонажем своего ощущения и решения о реакции на него, а не попытка найти понятийный эквивалент для передачи самого ощущения в его конкретике.

Непрезойденным мастером художественного воспроизведения не только мыслей и переживаний, но и ощущений, сложных ассоциаций был Л.Н. Толстой. Вот внутренний монолог Николая Ростова, обыгрываемого в карты Долоховым. «Ведь он знает, — говорил он сам себе, — что значит для меня этот проигрыш. Не может же он желать моей гибели? Ведь он друг был мне. Ведь я его любил... Но и он не виноват; что ж ему делать, когда ему везет счастье? И я не виноват, — говорил он сам себе. — Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое ужасное несчастье? И когда оно началось? Еще так недавно, когда я подходил к этому столу с мыслью выиграть сто рублей, купить мамá к именинам эту шкатулку и ехать домой, я так был счастлив, так свободен, весел! И я не понимал тогда, как я был счастлив! Когда же это кончилось и когда началось это новое, ужасное состояние? Чем ознаменовалась эта перемена? Я все так же сидел на этом месте, у этого стола, и так же выбирал и выдвигал карты и смотрел на эти ширококостые, ловкие руки. Когда же это совершилось и что такое совершилось? Я здоров, силен и все тот же, и все на том же месте. Нет, это не может быть! Верно, все это ничем не кончится». Мысли и чувства Ростова мечутся, ему страшно, ему непонятно, что с ним происходит. Однако передано его состояние вполне логичными синтаксическими конструкциями, иногда явно не собственными словами персонажа («Чем ознаменовалась эта перемена?»). Николай, конечно, не обдумывает форму рук Долохова и их ловкость, но он видит их, сигнал в мозг идет, а въедливый автор этого не пропускает. Но, как видно из примера, внутренние монологи толстовских персонажей — тоже условность, не буквальное, а очень тонкое косвенное средство передачи психологии.

В XX в. не без влияния Толстого на Западе распространилась литература «потока сознания» [13, с. 369–370], «стали появляться романы, героем которых выступало человеческое сознание (Дж. Джойс, М. Пруст и др.). Здесь внутренний монолог царит над всем и вся и мир находится как бы внутри сознания» [5, с. 83]. Разумеется, это еще одна условность, хотя, например, Джойс отказывается от относительной логической упорядоченности «потока сознания» и от пунктуации, которая есть принадлежность графики, письма.

Любое произведение допустимо считать авторским монологом, если признавать монологи письменные. Письменный монолог может быть имитацией или подражанием устному. В романтической лирике Лермонтова многие стихотворения строятся по типу театральных монологов. Эти монологи, как совершенно ясно, — совсем не то, что вообще любое произведение литературы. Есть в поэзии и монологи «ролевые», например, «Завещание» М.Ю. Лермонтова и, кроме первой строфы, его же «Бородино».

ОБРАЗ АВТОРА в широком смысле — понятие, употребляемое как примерно разнзначное понятию *авторской позиции* в произведении или же еще более широкому понятию «автор» — не биографический, не автор-творец, а «идейно-эмоциональное средоточие, формально-содержательный центр художественного произведения... его неразложимое смысловое ядро...» [13, с. 11]. Языковед Г.О. Винокур в статье 1945 г. «Об изучении языка литературных произведений» даже заявлял: «В конце концов образ автора определяется всей сложной совокупностью явлений, создающих ту или иную литературную обстановку, т. е. его литературной школой, его эстетическими воззрениями и т.д. Громадное значение здесь принадлежит той общей эстетике языка, которой характеризуется творческий метод автора, т. е. тому, например, относится ли он к слову, как к чистому знаку мысли (Пушкин), или же слово у автора «музыкальное» (Фет), «изобразительное» (Гоголь), «орнаментальное» (Лесков) и т.д. Понятие авторской индивидуальности может быть расширено до каких угодно историко-литературных пределов, т. е. ее можно понимать не только в применении к одному отдельному автору, но и к целой плеяде авторов, к литературному направлению, эпохе и т. д.». В любом случае, по Винокуру, имеются в виду «известные индивидуальные свойства речи, то, что называлось когда-то “слогом” в отличие от “языка”» [12, с. 189]. Это одновременно очень широкое и очень узкое понимание «образа автора», отождествляемого к тому же с «авторской индивидуальностью».

М.М. Бахтин возражал против подобных пониманий образа автора, резонно говоря, что создающий, изображающий не мо-

жет быть создаваемым, изображаемым. В одной работе он назвал этот термин неудачным [1, с. 405], в другой попробовал уточнить: «Так называемый образ автора — это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от я, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т.п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они — изображенные образы... Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его»¹.

Один из последователей Бахтина продолжает уточнять: образ автора не следует смешивать с *повествователем* и *р а с с к а з ч и - к о м*. Написал «Евгения Онегина» Пушкин, который в романе как реальный человек не может присутствовать. «Тот, кто обращается к читателю со словами «Теперь мы в сад перелетим, / Где встретилась Татьяна с ним», конечно, — повествователь, а тот *персонаж*, который на берегу Невы вспоминает с Онегиным «начало жизни молодой», — образ автора, изображенное «лицо с особой биографией» («Но вреден север для меня»)... «Образ автора» создается подлинным автором (творцом произведения) по тому же принципу, что и автопортрет в живописи» [5, с. 285, 286].

В этом конкретном смысле образ автора (как персонаж) позволительно видеть не только в пушкинском романе, но и в «Реквиеме» Ахматовой: там, кроме собирательного образа матери, есть и образ женщины-поэта исключительного таланта и мужества, которая одна может с такой силой «это описать» и заслуживает памятника, как реальный человек. Близок к образу автора повествователь (офицер-литератор) в «Герое нашего времени». А в «Василии Теркине» Твардовского даже в четырех главах, названных «От автора», зачастую присутствует скорее повествователь, чем образ автора, лишь в главе «О себе» сконцентрированы автобиографические черты последнего: вспоминается имя-отчество школьного учителя, говорится о судьбе семьи на момент создания главы («Мать, отец, родные сестры / У меня за той чертой») и т.д. В рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор» Игнатич — автобиографический *п е р с о н а ж*, вымысла в рассказе фактически нет, но герой не подан как образ автора, мир произведения строго объективирован, о создании рассказа автором в самом тексте речь не идет, отчество писателя заменено на другое, только похожее.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 288.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — конкретно-чувственное воспроизведение в эстетических целях какого-то конкретного или абстрактного, реально существующего или вымышленного предмета. Противопоставляется понятию как отвлеченному, обобщенному без конкретизации, представлению о предмете. Есть и нехудожественные — фактографические (чисто информационные), иллюстративные (типа рисунков в учебниках) — образы. Они только схематично отражают предметы, явления с их сущностями или мысли, представления о них, но собственной, не вторичной, сущности не имеют. Художественный образ тоже что-то отражает, однако далеко не сводится к отражению. Он ценен, сущен сам по себе (эстетически) и конкретен подобно первичной реальности.

В бытовом сознании образ — это *персонаж*: образ Онегина, образ Григория Мелехова. Такое понимание образа очень узко. Строго говоря, все художественное произведение — сложный образ, в идеале — образное представление о мире, «образ мира», в слове явленный», по выражению Б.Л. Пастернака («Август»), а также слитый с ним в нерасторжимое целое образ чувств и мыслей автора, еще шире — людей его времени и круга, иногда и многих времен. Художественные идеи — это воплощенные в материале (в литературе — словесном) образы идей сознания, индивидуального и общественного. Ведь произведение, то, что произведено, — уже не только сознание, но и образное бытие, существующее вполне объективно, вне человеческих голов. Тематика — образ сущности человеческого бытия и *характеров* людей, как они видятся автору. Персонаж есть образ человека или очеловеченного существа, *портрет* — образ его внешнего облика, динамический портрет включает образы поступков, жестов, всего поведения. Говорят также об «образах персонажей» как о чем-то отличном от самих персонажей. Логически это избыточно, но стилистически слова «персонаж» и «образ» по-разному связываются с другими: отрицательные, скверные персонажи (например, Плюшкин в «Мертвых душах», Митька Коршунов в «Тихом Доне») — великолепные художественные образы; пойти куда-нибудь, крикнуть что-нибудь может персонаж, но не образ (существительное вполне неодушевленное). *Пейзаж* традиционно понимается как образ природы, художественное воспроизведение *интерьера* — образ внутренних помещений здания. А изображенное высказывание, слово персонажа, отличное от авторского, есть образ слова, воспроизведенный в слове же. Так, образ речи солженицынской Матрены — «*картовь* необлупленная, или суп *картонный* (так выговаривали все в деревне)» — входит в состав ее образа, образа-персонажа (так, через дефис, логичнее обозначать это понятие).

Хотя образная природа искусства в целом, казалось бы, очевидна (иначе она не была бы эстетической, а была бы идеологи-

ческой или познавательной, поэтому противопоставление «идейного содержания» и «образной формы» — схоластика, связанная с другим пониманием сущности искусства), чаще всего образы относятся лишь к одному слою произведения, именуемому в литературоведении образным или конкретным содержанием, предметной детализацией или изобразительностью, миром произведения, семантикой (т. е. непосредственным, прямым или переносным, смыслом) художественного текста (в отличие от семантики — значения — отдельных слов и высказываний) и т.д. Следуя традиции, можно называть этот слой образным миром, но не стоит забывать и об образности других уровней произведения. Сужение понятия «образ» целесообразно лишь постольку, поскольку произведения могут составлять отрезки текста разной степени образности, в том числе почти совсем не образные, как отдельные примечания автора к «Евгению Онегину» («Писано в Бессарабии» и т.п.) или философско-публицистические рассуждения в «Войне и мире», а особенно — подробные исторические справки в «Тихом Доне». Однако их нельзя отнести и к «образному миру», семантика текста может быть шире его, включать его в себя как свою основную, главную часть. В эпических и драматических, иногда и в лирических произведениях основа образного мира — *сюжет*, т. е. образ события или цепи событий.

Художественный образ являет собой единство индивидуального и обобщенного. Такое единство определяется как *т и п и ч н о е* или *т и п и ч е с к о е*. Нельзя путать типичное с типовым. Типовой значит стандартный, обезличенный (хотя в литературоведении и критике, случается, слово «тип» понимают именно так, в смысле слишком абстрактного, а значит, не вполне художественного образа). Подлинное искусство немислимо без воплощения общего, порой даже всеобщего в конкретном. Хлестаков — один, единственный, неповторимый, гоголевский, но хлестаковщина, осознанная и названная так тоже благодаря Гоголю, — довольно распространенное психологическое явление. Судьба шолоховского Андрея Соколова — особенная, редкая, однако это судьба *ч е л о в е к а*, пережившего страшную войну, а не просто одного шофера и солдата, как было бы в первичной реальности, но не в искусстве. Художественная индивидуальность может быть и отсутствием человеческой, личностной индивидуальности, особенно в *сатире*. Три Топтыгина в сказке Салтыкова-Щедрина мало чем отличаются друг от друга не просто потому, что все эти начальники олицетворенно представлены в образе медведей. Не случайно в заглавии сказки один «Медведь на воеводстве». Обезличенность персонажей входит в художественное задание автора. Той же цели служит отсутствие имени главного персонажа в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско», хотя американский господин далеко не целиком обезличен, здесь задача автора более сложная.

Иной раз, также у Бунина, отсутствие имен и вовсе не означает обезличенности («Солнечный удар», «Чистый понедельник»), здесь обобщенность того же типа, что в *лирике*: сугубо индивидуальные переживания оказываются общеинтересными, вызывают «со-чувствие» в исходном смысле слова. Массовидность Василия Теркина у Твардовского тоже не исключает индивидуальности. Более того, он постоянно *отличается*, выделяется и вместе с тем наиболее адекватно представляет русский народный характер.

Всякий образ условен, как и искусство в целом, «подражающее» первичной реальности, но не являющееся таковой. Различаются условность первичная, связанная с тем, что это вообще искусство, тот или иной его вид, род, жанр, привычная художественная система (к первичной условности относятся, например, всеведение автора, мгновенный перенос действия за тридевять земель, *стихи* как форма речи автора и т.д.), и условность вторичная, т. е. осознанный отход от жизнеподобия (*гротеск*, заостренная *гипербола*, стихи как форма речи персонажей и т.д.). Границы между первичной и вторичной условностью подвижны. Например, чудеса, в которые безусловно верили средневековые авторы и читатели (слушатели), большинством современных читателей воспринимаются как фантастика.

Первичной условностью является словесная «изобразительность». Буквально литература — в отличие от живописи, графики, скульптуры, театра, кино — ничего не изображает, но вызывает в читательском сознании более или менее представимые, «пластические» образы. Аскетическая проза Пушкина не столь изобразительна, как тургеневская или толстовская. Русская литература в целом несколько менее изобразительна (см.: *Деталь*), чем западноевропейская, в частности, менее склонна к описаниям, зато сильна своим психологизмом, философичностью, «учительством» и вообще своей важнейшей социальной ролью. Она нередко предпочитает создание *впечатления* от предмета попыткам его «показать». Такое преобладание выразительности над изобразительностью особенно сказывается тогда, когда речь идет о чем-то страшном, жестоком, отталкивающем, грубо эротичном, «неэстетичном». Русская литература говорила о чем угодно, но обычно так, чтобы читатель испытывал нравственное воздействие, а не просто психический шок или возбуждение. Евгений Онегин досконально знал «науку страсти нежной», но никаких пикантных подробностей автор не дает, *повествователь* сглаживает свое отступление о женских ножках шуткой. Печорин, спускаясь со скалы после дуэли, «заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого» и «невольно закрыл глаза...». Неслучайно авторское отточие: расписывать подробности русский писатель-классик и тут не будет. Чрезвычайно сдержан в прямом изображении жестокос-

тей войны автор «Войны и мира», но война все равно ярко обрисована в ее бесчеловечной сущности. Героиня «Преступления и наказания» — проститутка, однако судьба Сони представлена Достоевским как поругание не столько тела, сколько души совсем юной самоотверженной девушки.

В прозе начала XX столетия (Серебряный век — самый «европейский» период истории русской литературы) появились и жестокость, и грязь, и эротика, но после 20-х гг. из советской литературы все это вытесняется. Мировая литература XX в. по другим причинам также отказывается от обильной изобразительности в пользу интеллектуализма и показа психологии, не пытаясь состязаться с новым наглядным искусством — кинематографом на его «поле». В русской литературе после М. Горького, И.А. Бунина, А.Н. Толстого, М.А. Шолохова изобразительность вновь повысили представители «военной» и «деревенской» прозы. Первые стремятся запечатлеть жуткую конкретику навсегда врезавшейся им в память Великой Отечественной войны, вторые — уклад жизни дорогой их сердцу уходящей традиционной русской деревни, народа, питавшего своей духовностью и национальную классику.

ПЕЙЗАЖ в узком смысле — *образ природы*, в широком — изображение любого незамкнутого пространства [8, с. 272]. Различаются следующие его функции [5, с. 229–235].

Обозначение места и времени действия, а также предмета описания, олицетворенного адресата и т.д. Иногда это делается прямо в заглавии (или заменяющей его первой строке стихотворения): «Море» Жуковского, «Деревня», «Погасло дневное светило...», «К морю», «Анчар», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Зимнее утро», «Осень» Пушкина, «Парус», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Утес», «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Гроза», «Лес» Островского, «Железная дорога» Некрасова, «Весенние воды», «О чем ты воешь, ветр ночной?..», «Тени сизые смешались...» Тютчева, «На заре ты ее не буди...», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» Фета, «Вишневый сад» Чехова, «Россия», «На поле Куликовом» Блока, «Запели тесаные дроги...», «Отговорила роща золотая...», «Спит ковыль. Равнина дорогая...», «Неуютная жидкая лунность...» Есенина, «Смуглый отрок бродил по аллеям...», «Небывалая осень построила купол высокий...», «Приморский сонет» Ахматовой, «Февраль. Достать чернил и плакать!..», «Ты в ветре, веткой пробующем...», «Зимняя ночь», «Рассвет», «Август», «Когда разгуляется», «Ночь» Пастернака, «Тихий Дон» Шолохова, «Я не ищу гармонии в природе», «Где-то в поле возле Магадана», «Сентябрь», «Вечер на Оке» Заболоцкого. Но пейзаж — не только указание, а более или менее подробное описание. Во всех перечисленных

произведениях оно есть, своеобразное у каждого автора соответственно его творческому лицу, художественному методу, *роду и жанру*, к которым произведение относится. Так, в пьесе Чехова вишневый сад предстает не столько в ремарках, сколько в речах *персонажей* и вырастает в реалистический *символ*, Есенин пронизывает пейзажные, даже космические, картины образами деревенского быта, у Пастернака и Заболоцкого человек по-разному сливается с окружающим миром.

Сюжетная мотивировка: например, «в “Капитанской дочке” буран в степи — мотивировка первой встречи Петра Гринева и Пугачева, “вожатого”» [5, с. 230], у Островского гроза и емкий символ, и мотивировка признания напуганной Катерины в своем грехе, делающего практически неизбежной трагическую развязку.

Форма выражения психологии персонажей или лирического героя: две встречи Андрея Болконского со старым дубом и лунная ночь в Отрадном, олицетворенный дождь в конце Бородинского сражения, словно призывающий людей опомниться, в «Войне и мире»; психологическая неотрывность лирического героя Есенина, «последнего поэта деревни», от родного края и трагическое осознание им невозможности вернуть былую гармонию бытия; переживание героями повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой» предстоящего затопления острова посреди Ангары, на котором они прожили от рождения до старости, и т.д.

«Форма присутствия автора», проявление *авторской позиции*: Пушкин в «Деревне» резко противопоставляет два лика «пустынного уголка», а в «Анчаре» сближает неосмысленную грозную силу природы и жестокую власть в человеческом обществе; лермонтовский лирический герой мечтает найти успокоение и спасение от одиночества в таком слиянии с вечной природой, которое не привело бы к его растворению в ней («Выхожу один я на дорогу...»), и эта фантастическая мечта вполне автопсихологична; Тютчев, Заболоцкий — не столько пейзажисты, сколько натурфилософы, создатели каждой своей философии природы; у певца индустриализации Маяковского показательно само отсутствие образов природы, которую требовалось «покорять»; у Шолохова — вопиющий контраст гармонической природы, а также мирной (хотя далеко не идеализированной) жизни на «тихом» Дону, привычной работы на земле и ужасного массового взаимного истребления людей.

Разные функции пейзажей нередко выступают вместе, в сложных переплетениях.

Так называемый «городской пейзаж» играет по преимуществу роль психологическую и социально-характеристическую. Особенно часто русские поэты и прозаики обращались к образу Петербурга. От «Медного всадника» Пушкина до *лирики* и поэмы «Две-

надцать» Блока, до стихов Ахматовой и Мандельштама он прошел огромную эволюцию. Свой, мрачный Петербург у Некрасова и Достоевского. У Есенина своя Москва — «кабацкая», описываемая в основном «изнутри», но самое принципиальное противопоставление для него — города вообще и деревни, предстающей в до боли близком, родном образе. В современной прозе внешний облик городов описывается нечасто, мыслится всем известным.

ПЕРСОНАЖ — действующее лицо (человек или олицетворенное существо, иногда вещь, явление природы) в *эпосе* и *драме*, субъект сознания и отчасти действия в персонажной *лирике*. Говорят также о собирательных героях. К таковым можно отнести образы «фамусовского общества» в «Горе от ума» Грибоедова, «света пустого» в седьмой главе пушкинского «Евгения Онегина», образ народа в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, «Петре Первом» А.Н. Толстого, образ донского казачества в «Тихом Доне» М.А. Шолохова, матерей заключенных и вообще корчащейся «безвинной Руси» в «Реквиеме» А.А. Ахматовой, образ жителей вырождающейся деревни в рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор». Но такие собирательные герои не существуют без индивидуальных персонажей (в лирике обобщенное «мы», например, в «Думе» Лермонтова или «Мужестве» Ахматовой, к персонажам в собственном смысле слова не относится). Впрочем, по другому мнению, собирательные герои есть только в массовых сценах, где отдельные лица как раз минимально индивидуализированы и выделены, автор ограничивается «воспроизведением возгласов, смеха, общего движения, выявляя особенности народной либо массовой психологии» [13, с. 355], как у А.Н. Толстого в сцене казни Кульмана: там в основном звучат совсем не персонифицированные голоса, буквально на мгновение возникает и тут же пропадает «губастый парень».

Персонажи в произведении бывают главными и второстепенными, сквозными (проходящими через весь *сюжет*) и эпизодическими. Иногда их роли в сюжете и *содержании* далеко не совпадают (см.: *Композиция*). Многое определяется *системой персонажей*. В «Горе от ума» Грибоедова важны даже *внесценические*, не действующие, а только упоминаемые персонажи: двоюродный брат Скалозуба, племянник княгини Тугоуховской князь Федор (единомышленники Чацкого, который в сюжетном действии одинок), некая княгиня Марья Алексевна, мнения которой боится сам Фамусов, и др. «Внесценические» персонажи бывают и в эпосе. Таковы умершие товарищ Раскольников и его отец, за которыми, как становится известно суду, этот убийца «ходил» и которых «почти содержал» в бытность студентом, таковы персонажи многочисленных вставных рассказов (действующие в их рамках) в

поэме «Кому на Руси жить хорошо» (Кудеяр-атаман из легенды «О двух великих грешниках», исходящей от соловещьего инока отца Питирима, — идейно важнейшая фигура наряду с «главным героем» Гришей Добросклоновым, который появляется лишь в последней части поэмы, «Пир — на весь мир»).

Соответственно своим *характерам* и поступкам персонажи делятся на положительных и отрицательных. В дореалистической официальной литературе они обычно резко противопоставлялись: первые идеализировались, для вторых не жалели черной краски. Но были и есть возвышенные персонажи, далекие от обычных отрицательных. Сильные страсти колоссально поднимали над «рядовым» уровнем отрицательных персонажей не только заблуждающихся Эдипа и Отелло в трагедиях Софокла и Шекспира, но даже узурпатора Макбета и самого князя тьмы и зла, назывался ли он Сатаной, как в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» (1667), или Воландом, как у М.А. Булгакова; в этом же ряду лермонтовский Демон и не лишенный демонизма Печорин. Характер и иногда намерения героя важнее в вопросе о «положительности», чем поступки. И совсем не возвышенный, но ловкий и обаятельный аферист Остап Бендер — любимый герой многих читателей, в жизни нимало не сочувствующих людям такого сорта.

Эпоха *реализма* отказалась от однозначной оппозиции положительных и отрицательных персонажей. Н.В. Гоголь (правда, решительно отлучаемый от реализма В.В. Набоковым) прямо называет Чичикова подлецом и все же не лишает его симпатичных черт. Советское литературоведение напрасно трудилось, пытаясь доказать сугубую отрицательность то Обломова, то Штольца, то обоих: они оба хорошие люди и «дополняют» друг друга, нужны друг другу. Достоевский видел особо трудную задачу в создании образа вполне прекрасного человека, но именно любимых своих героев подвергал самым тяжелым испытаниям: гуманиста и поборника справедливости Раскольников сделал «идейным» убийцей, князя Мышкина, напоминающего Христа, — идиотом, Алешу Карамазова собирался провести через искус революционности и атеизма. В XX в. у Булгакова Маргарита делается ради любимого ведьмой, «королевой бала» у Сатаны; спасенный благодаря ей мастер, довольно слабый, хоть и редкостно талантливый человек, «не заслужил света, он заслужил покой». И все же русская литература богата образами истинно положительных героев. Это Чацкий и Татьяна Ларина, Пьер Безухов и Наташа Ростова, некоторые чеховские интеллигенты, ряд персонажей из народа у И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова, Н.С. Лескова, булгаковские Турбины, шолоховские Григорий Мелехов (при всех его метаниях, даже благодаря им) и Андрей Соколов, солженицынская праведница Матрена, распутинская старуха Дарья и др.

С точки зрения творческого процесса персонажи можно разделить на «реальные» (исторические, образы современников, непосредственно автобиографические), домысленные (имеющие прототип, но выступающие под другим именем, в других ситуациях и т.д., например, толстовский Василий Денисов) и вымышленные, может быть, имеющие несколько прототипов (Долохов в «Войне и мире»). Разделение это не абсолютно. В дореалистической литературе, а нередко и в советской историческими именами назывались персонажи, имеющие весьма мало общего с людьми, которые эти имена носили. Персонажи мифов, легенд и т.д. в те или иные времена не считались вымышленными. Среди вымышленных персонажей есть фантастические, но и фантастика не всегда воспринималась и не всеми воспринимается как вымысел. Достоверность рассказываемого и подлинность персонажей можно никак не акцентировать («Матренин двор» Солженицына). В «Евгении Онегине» автор-персонаж выдает героя за своего приятеля, реального человека, а *повествователь* — только за литературный персонаж. Романтические герои исключительны, и судьба их исключительная, отнюдь не авторская, однако психологически они автору часто очень близки. Реалисты старались объективно показывать персонажи, им не близкие: купеческий сын И.А. Гончаров — барина Обломова и его крепостного слугу Захара, либерал и артистическая натура Тургенев — нигилиста Базарова, идейного врага близких писателю по возрасту и убеждениям братьев Кирсановых, граф Л.Н. Толстой — как аристократов, так и крестьян, разночинец врач Чехов — представителей самых разных общественных слоев, умных и глупых, добрых и злых, притом он старался с пониманием отнестись ко всем. Правда, в XX в. подобную объективность сохранить оказалось трудно. Рафинированный интеллигент Булгаков не любил пролетариат так же, как герой «Собачьего сердца» профессор Преображенский, а выросший среди донских казаков Шолохов недолюбливал и недооценивал интеллигенцию.

В стадильно ранних литературах на первом плане были действие и, значит, буквально действующие лица. В Новое время акцент переносится на характеры.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ — условная фигура в *эпосе*, вымышленный посредник между автором и читателем, тот, кто сообщает обо всем происходящем в произведении, сам не участвуя в событиях, находясь вне данного образного мира. По своему кругозору он близок к автору. В «Капитанской дочке» Петр Гринев как «автор» записок — повествователь, а он же в молодости — *персонаж*. В «Герое нашего времени» повествователь — офицер-литератор. Еще более условными повествователями являются гусяры, якобы

поющие «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Современная теория отличает от повествователя, во-первых, *образ автора*, во-вторых, *рассказчика*. «В противоположность повествователю рассказчик находится... целиком *внутри* изображенной реальности», это «субъект изображения, достаточно «объективированный» и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой... он и изображает других персонажей» [5, с. 286, 287]. Лермонтовский Максим Максимыч — рассказывающий персонаж. Но рассказчик необязательно должен быть персонажем. «Например, субъект «сказа», безусловно, должен квалифицироваться как рассказчик, независимо от того, ведется ли рассказ от первого или от третьего лица (в «Левше» Н.С. Лескова... избран второй вариант)» [5, с. 283].

Сказом называют одну из разновидностей *стилизации*. Стилизация — это форма художественной *речи*, передающая явно чужую речевую манеру (иногда с обозначением условного субъекта) так, что чуждость ощущается на протяжении всего текста. В отличие от *пародии* стилизация не ставит задачей высмеивание своего объекта; в отличие от *перебива* («Колыбельная песня» Некрасова — шуточное «подражание Лермонтову», сцена с Кусковой и Милюковым в поэме Маяковского «Хорошо!» — обыгрывание сцены пушкинской Татьяны с няней, причем высмеиваются персонажи, а не литературные образцы) стилизация ориентирована не на определенное произведение литературы, а на чью-то речевую, необязательно художественную, манеру в целом. Сказ — это утрированная имитация устной речи. Кроме лесковского «Левши», где слово «сказ» вынесено в подзаголовок («Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе»), можно назвать как характерный пример юмористику М.М. Зощенко. Рассказ И.Э. Бабеля «Соль» из цикла «Конармия» имитирует письмо малограмотного красноармейца, отражающего его устную речь.

Согласно другой точке зрения, стилизация имитирует только литературные стили и этим противоположна сказу как имитации устной речи. Но в качестве примера стилизации называется «Песня про царя Ивана Васильевича...» [8, с. 419] — имитация фольклора, т. е. устного народного творчества.

ПОРТРЕТ литературного *персонажа* — «описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться» [5, с. 296].

В литературе с ее невещественными словесными *образами* портрет помогает выделить персонаж из числа других и выполняет характеристическую функцию, в Новое время — преимуществен-

но социальную и психологическую. Тот факт, насколько персонаж красив, для *сюжета* может играть роль, а может и не играть. В «Евгении Онегине» портрет пустоватой Ольги значительно конкретнее портрета душевно глубокой Татьяны. В *прозе* Пушкин обычно вообще обходится без портретов. Лермонтов же дает подробнейший портрет Печорина, но не в рассказе недалекого Максима Максимыча, а тогда, когда его видит умный *повествователь*, сопровождающий свои наблюдения психологическими комментариями.

Портрет тургеневского Базарова, принадлежавший к э к с п о з и ц и о н н о м у типу описаний, т. е. даваемый при первой встрече читателя с ним, представляет фигуру явно демократического вида и тут же предварительное определение *характера*: лицо «оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум». Достоевский тоже почти сразу говорит о внешности Раскольникова: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». Однако это портрет достаточно общий, не то что портрет Базарова с его обнаженной красной рукой (перчатки были непременным условием костюма дворянина), широким лбом и висячими бакенбардами, и не случайна одна из столь свойственных Достоевскому оговорок: «Кстати...» Внешние описания для него явно менее важны, чем для Тургенева, психология гораздо важнее. С прекрасной внешностью Раскольникова контрастируют его лохмотья и слишком заметная старая круглая шляпа. Далее следует портрет процентщицы, позволяющий понять, почему для безобразно обносившегося красавца она — «вошь» (хотя данная мотивировка далеко не единственная): «Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка. Старушонка поминутно кашляла и кричала». *Детали* бедной одежды играют совсем не ту роль, что в портрете Раскольникова, а говорят о прижимистости Алены Ивановны. Знаменательна даже простонародная форма повторяющегося прилагательного «острый»: оно становится *эпитетом*.

Достоевский иногда возвращается к деталям портрета того или иного персонажа, а для Л.Н. Толстого это принцип, он делает «мраморную» белизну голых плеч Элен, прекрасные лучистые глаза некрасивой княжны Марьи, тоненькую фигуру Наташи Ростовской, очки толстого, неуклюжего Пьера и т.д. л е й т м о т и в а м и, поддерживающими в такой большой книге, как «Война и мир», единство образов, оживляет восприятие читателем персонажей как хорошо знакомых ему людей. Отдельные детали варьируются контекстом.

В XX в. портреты наряду с другими описаниями в целом играют несколько меньшую роль, хотя, например, интерес Горького к любому человеку выражался в создании оригинальных портретов даже третьестепенных, даже едва мелькающих персонажей (так, в «Ледоходе» упомянут один из слободских мещан, окруживших мокрых плотников, — «высокий старик с бородою апостола и глазами вора», — больше он ни разу не появится). В облике булгаковского мастера — «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос» — отмечается немаловажное для автора сходство с Гоголем, однако дальше герой оказывается бородатым¹. Булгаков не успел доредактировать свой последний роман, но это противоречие, имея оно принципиальное значение, подлежало бы первоочередному устранению.

ПРОБЛЕМА в литературном произведении — качество его *содержания и формы*, выделение какого-то их аспекта, акцент на нем, интерес, во многом определяющий тип читательского восприятия. А.С. Пушкин в конце января 1825 г. писал А.А. Бестужеву о «Горе от ума» А. С. Грибоедова: «Цель его — характеры и резкая критика нравов». Здесь под словом «цель» имеется в виду то, что сейчас называется проблематикой, главным предметом художественного интереса.

По одной из теорий, проблематика — одна из «сторон» идейного содержания наряду с тематикой и «идейно-эмоциональной оценкой жизни», а именно «идейное осмысление писателем тех социальных характеров, которые он изобразил в произведении. Осмысление это заключается в том, что писатель **выделяет и усиливает** те свойства, стороны, отношения изображаемых характеров, которые он, исходя из своего идейного мирозерцания, считает наиболее существенными» [4, с. 94]. Эта механистическая концепция — следствие признания сущности искусства не эстетической, а идеологической.

Проблема может реализовываться на разных уровнях произведения. Так, философская проблематика «Моцарта и Сальери» Пушкина — качество идейно-эстетического содержания этой маленькой трагедии. Для читателя в принципе не столь важно, действительно ли А. Сальери отравил В.А. Моцарта в 1791 г. (Пушкиным дата не указана), важны два особенных *характера*, две резко различные жизненные позиции. Известные имена здесь нужны ради экономии художественных средств: нет необходимости объяснять, что один из персонажей — гений, а второй — только талант. Но для любого художественно-исторического произведения принципиально важно, что оно о Петре Первом, или Суворове, или Дмит-

¹ См.: Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 289.

рии Донском и о реальных событиях, с ними связанных. Здесь собственно историческая проблематика проявляется на уровне темы и образного мира произведения. Для русской классики особенно характерны различные социальные и социально-психологические проблемы.

В «Трех мушкетерах» А. Дюма-отца есть ряд персонажей, носящих исторические имена, но имеющих мало общего с их реальными прототипами. Это роман не исторический, а приключенческий, и авантюристичность на уровне *сюжета* — аналог проблемы в собственном смысле, поскольку тематическое и идейно-эстетическое содержание в данном случае менее существенны, чем сюжет. В детективных же произведениях зачастую показываются несложные события, весь интерес состоит в раскрытии их секрета, в процессе этого раскрытия. Здесь — некий аналог проблемы, реализуемый на уровне *фабулы*.

Но в основном литературоведы, говоря о проблеме, имеют в виду содержательное качество, принадлежность *высокой литературы* (включая классику), ее и называют проблемной; другие «литературные ряды»¹ с точки зрения проблематики определяются труднее, часто это мнимо проблемные произведения, когда и автору, и читателю все в основном заранее понятно и известно, творческий поиск отсутствует. По другим, эпохального масштаба, мировоззренческим, причинам проблемности нет в литературной архаике, героическом *эпосе*, где все решено изначально. Проблемность в искусстве появляется тогда, когда можно один и тот же предмет толковать по-разному. В традиционалистских литературах, до классицизма включительно, известны были *персонажи* и сюжетные схемы, но в рамках канона нужно было предложить новую трактовку известного материала. В этом и состояла проблема, которую ставили и решали художники.

ПРОЗА — антоним *стиха* и поэзии, формально — обычная *речь*, не разделенная на выделенные соизмеримые отрезки — стихи, в плане эмоционально-смысловом — нечто приземленное, обыкновенное, заурядное. Фактически же доминирующая форма в литературе двух, а в Западной Европе — трех последних столетий.

Еще в XIX в. всю художественную литературу, прозаическую в том числе, называли поэзией. Сейчас поэзией называют только стихотворную литературу.

Древние греки считали, что поэзия пользуется особой речью, украшенной согласно правилам, которые излагает ее теория — поэтика. Стих был одним из элементов этого украшения, отличия

¹ См.: Кормилов С. Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопросы литературы. 1997. Вып. II. С. 38–42.

речи поэзии от обиходной речи. Украшенной речью, но по другим правилам — не поэтики, а риторики — отличалось и ораторское искусство (русское слово «красноречие» буквально передает эту его особенность), а также историография, географические описания и философские сочинения. Античный роман как наименее «правильный» стоял ниже всего в этой иерархии, не очень принимался всерьез и не осознавался в качестве особого пласта литературы — прозы. В средние века религиозная литература слишком отделялась от светской, собственно художественной, чтобы проза в той и в другой осознавалась как нечто единое. Средневековые развлекательные и даже назидательные произведения в прозе считались несопоставимыми с поэзией как таковой, по-прежнему стихотворной. Величайший роман эпохи Возрождения — «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле (1494–1553) — относился скорее к низовой литературе, связанной с народной смеховой культурой, чем к литературе официальной. М. Сервантес создавал своего «Дон Кихота» (1605, 1615) как пародийный роман, но реализация замысла оказалась гораздо более серьезной и значительной. Фактически это первый прозаический роман (пародируемые в нем рыцарские романы были в основном стихотворными), который был осознан как произведение в с о к о й литературы и повлиял на расцвет западноевропейского романа более чем через столетие — в XVIII в.

В России непереводные романы появляются поздно, с 1763 г. К высокой литературе они не принадлежали, серьезный человек должен был читать оды. В пушкинскую эпоху иностранными романами XVIII в. увлекались молодые провинциальные дворянки вроде Татьяны Лариной, а отечественными — еще более невзыскательная публика. Но сентименталист Н.М. Карамзин в 1790-е гг. уже ввел прозу в высокую литературу — в нейтральном и нерегламентированном *жанре* повести, не входившем, как и роман, в систему признанных классицистических жанров, но и не отягощенном, как он, невыигрышными ассоциациями. Повести Карамзина стали поэзией в прозе. А. С. Пушкин даже в 1822 г. в заметке о прозе писал: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе? — Ответ: *Карамзина*». Но добавлял: «Это еще похвала не большая...» 1 сентября того же года он в письме советовал князю П.А. Вяземскому всерьез заняться прозой. «Лета клонят к прозе...» — замечал Пушкин, предвосхищая свои стихи в шестой главе «Евгения Онегина»: «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью-рифму гонят...» Автора романтических повестей А.А. Бестужева (Марлинского) в письмах 1825 г. он дважды призывает взяться за роман, как потом Н.В. Гоголя — перейти от повестей к большому произведению. И хотя сам он печатно дебютировал в прозе лишь в 1831 г., одновременно с Гоголем («Вечера на хуторе близ Дикань-

ки») и, как он, анонимно — «Повестями покойного Ивана Петровича Белкина», благодаря прежде всего им двоим в 1830-е гг. в русской литературе наступил эпохальный перелом, уже произошедший на Западе: из преимущественно стихотворной она становится преимущественно прозаической. Процесс этот завершился в начале 1840-х гг., когда появились «Герой нашего времени» (1840) Лермонтова (вынашивавшего обширные замыслы в прозе) и «Мертвые души» (1842) Гоголя. Некрасов затем «прозаизирует» и стиль стихотворной поэзии.

Стихи на сравнительно длительный период вернули свое лидерство только на рубеже XIX–XX вв. («Серебряный век» — в отличие от «золотого» пушкинского), и то лишь в *модернизме*. Модернистам противостояли сильные прозаики-реалисты: М. Горький, И.А. Бунин, А.И. Куприн, И.С. Шмелев, А.Н. Толстой и др.; со своей стороны, символисты Д.С. Мережковский, Федор Сологуб, В.Я. Брюсов, Андрей Белый кроме стихов создавали принципиально новую прозу. Правда, и в Серебряном веке (Н.С. Гумилев), и значительно позже (И.А. Бродский) некоторые поэты ставили стихи гораздо выше прозы. Однако в классике XIX–XX столетий, как русской, так и западной, больше прозаиков, чем поэтов. Стихи почти совсем вытеснены из *драмы* и *эпоса*, даже из лиро-эпоса: во второй половине XX в. единственная русская поэма классического уровня — ахматовская «Поэма без героя», по преимуществу лирическая и начатая автором еще в 1940 г. Стихи остались главным образом для *лирики*, а современная лирика к концу столетия, как и на Западе, потеряла массового, даже широкого читателя, осталась для немногих любителей. Вместо теоретически четкого разделения *родов литературы*: эпос, лирика, драма — в языке закрепились нечеткое, но ставшее привычным: проза, поэзия, драматургия (хотя и ныне создаются лирические миниатюры в прозе, натужные поэмы и совсем уже нелепые драмы в стихах).

Триумфальная победа прозы закономерна. Стихотворная речь откровенно условна. Уже Л.Н. Толстой считал ее совершенно искусственной, хотя и восхищался лирикой Тютчева и Фета. На небольшом пространстве интенсивного по мысли и чувству лирического произведения стихи выглядят более естественно, чем в пространственных текстах. Стих обладает массой дополнительных выразительных средств по сравнению с прозой, но эти «подпорки» архаичны по своему происхождению. Во многих странах Запада и Востока современная поэзия пользуется почти исключительно верлибром (свободным стихом), не имеющим *размера* и *рифм*.

У прозы есть свои структурные преимущества. Гораздо менее способная, чем стих, воздействовать на читателя «музыкально», она более свободна в выборе смысловых нюансов, оттенков речи, в передаче «голосов» разных людей. «Разноречие», по М.М. Бахтину,

прозе присуще в большей мере, чем стихам (см.: *Речь художественная*). Форма прозы аналогична другим свойствам и *содержания* и *формы* литературы Нового времени. «В прозе — единство, кристаллизующееся из многообразия. В поэзии, напротив, — многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства» [5, с. 310]. Но для современного человека однозначная ясность, заявления «в лоб» в искусстве сродни банальности. Литература XIX и еще больше XX в. предпочитает как основной принцип единство сложное и динамическое, единство динамического многообразия. Это относится и к поэзии. По большому счету одна закономерность определяет единство женственности и мужественности в стихах А.А. Ахматовой, трагизма и ёрничества в прозе А.П. Платонова, казалось бы, совершенно несочетаемых сюжетно-содержательных пластов — сатирического, демонического, «евангельского» и связующего их любовного — в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова, романного и эпопейного в «Тихом Доне» М.А. Шолохова, нелепости и трогательности героя рассказа В.М. Шукшина «Чудик» и т.д. При этой сложности литературы проза обнаруживает свою собственную сложность по сравнению со стихами. Вот почему Ю.М. Лотман выстроил такую последовательность от простого к сложному: «разговорная речь — песня (текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза»¹. При развитой культуре речи «уподобление» языка литературы обиходному языку сложнее, чем ясное, прямолинейное «расподобление», каким изначально была стихотворная речь. Так учащемуся рисовать труднее нарисовать натуру похоже, чем непохоже. Так *реализм* потребовал большего опыта от человечества, чем дореалистические направления в искусстве.

Не следует думать, что *р и т м* о м обладает только стих. Довольно ритмична разговорная речь, как и нормальные человеческие движения, — она регулируется ритмом дыхания. Ритм — это регулярность каких-то повторений во времени. Конечно, ритм обычной прозы не столь упорядочен, как стихотворный, непостоянен и непредсказуем. Есть более ритмичная (у Тургенева) и менее ритмичная (у Достоевского, Л.Н. Толстого) проза, но никогда она не бывает совершенно никак не упорядоченной. Синтаксически выделяющиеся короткие отрезки текста не предельно разнятся между собой по длине, нередко они два и больше раз подряд ритмически одинаково начинаются или оканчиваются. Заметно ритмична фраза о девушках в начале горьковской «Старухи Изергиль»: «Их волосы, / шелковые и черные, / были распущены, / ветер, теплый и легкий, / играя ими, / звякал монетами, / вплетенными в них». Синтагмы здесь коротки, соизмеримы. Из семи

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 23.

синтагм первые четыре и шестая начинаются ударными слогами, первые три и шестая же кончаются двумя безударными («дактилические» окончания), внутри фразы одинаково — одним безударным слогом — кончаются две смежные синтагмы: «ветер, теплый и легкий» (все три слова ритмически одинаковы, состоят из двух слогов и несут ударение на первом) и «играя ими» (оба слова заканчиваются одним безударным слогом). Единственная, последняя синтагма заканчивается ударением, именно оно энергично заканчивает и всю фразу.

Писатель может и играть на ритмических контрастах. В рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско» четвертый абзац («Был конец ноября...») содержит три фразы. Первая небольшая, она заключается словами «ноплыли вполне благополучно». Следующая — огромная, на полстраницы, описывающая времяпрепровождение на знаменитой «Атлантиде». По сути, она состоит из многих фраз, разделяемых, однако, не точкой, а в основном точкой с запятой. Они, как морские волны, нахлестывают одна на другую непрерывно. Тем самым практически уравнивается все, о чем говорится: устройство корабля, распорядок дня, занятия пассажиров, — все, живое и неживое. Заключительная часть гигантской фразы — «в семь повешали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его...» Только тут писатель делает паузу, выражаемую отточием. И наконец последняя, заключительная фраза, короткая, но словно приравненная к предыдущей, столь информационно насыщенной: «И тут господин из Сан-Франциско спешил в свою богатую кабину — одеваться». Такое «приравнивание» усиливает тонкую *иронию* насчет «венца» всего этого существования, т.е., конечно, обеда, хотя он сознательно не назван, а только подразумевается. Неслучайно потом Бунин столь подробно опишет подготовку своего героя к обеду и его одевание в гостинице на Капри: «А затем он снова стал словно к венцу готовиться...» Даже слово «венец» повторено. После гонга (аналог «трубных сигналов» на «Атлантиде») господин идет в читальню, чтобы подождать еще не совсем готовых жену и дочь. Там с ним и случается удар, от которого он умирает. Вместо «венца» существования — несуществование. Так и ритм, и сбой ритма, и подобные ритмические смысловые «переключки» (с некоторыми оговорками можно вести речь и о ритме образности) способствуют слиянию всех элементов текста в стройное художественное целое.

Иногда, еще с конца XVIII в., а больше всего в первой трети XX в., писатели даже метризируют прозу: вносят в синтагмы такую же последовательность ударений, как в силлабо-тонических стихах, но не делят текст на стихотворные строки, границы между синтагмами остаются непредсказуемыми. Андрей Белый пытался сделать метризованную прозу чуть ли не универсальной формой,

применял ее не только в романах, но и в статьях и мемуарах, чем сильно раздражал многих читателей. В современной литературе метризованная проза используется в некоторых лирических миниатюрах и как отдельные вставки в более крупных произведениях. Когда же в сплошном тексте ритмические паузы постоянны и метризованные отрезки равны по длине, в звучании такой текст неотличим от стихотворного, как «Песни» Горького о Соколе и Буревестнике.

РАЗМЕР СТИХА — протяженность стихотворной строки, измеряемая единицами, специфическими для той или иной системы стихосложения (принципа строения *стиха*). В русском стихе основных систем три: *силлабическая*, *силлабо-тоническая* и *тоническая*, различаемые соответственно роли в них слогов и ударений. Силлабический стих, возникший в России под влиянием польского, функционировал с XVII в. до середины XVIII. Он основан на равенстве строк по числу слогов. Преобладающим размером являлся 13-сложник. В 30–50-е гг. XVIII в. была осуществлена реформа русского стихосложения [13, с. 414–419]. Ее начал В.К. Тредиаковский, определяющую роль в ней сыграл М.В. Ломоносов. В результате установился «*тónический*» принцип, впоследствии названный *силлабо-тоническим*. Он был ориентирован на античное *квантитативное* («*количественное*») стихосложение, базирующееся на различии долгих и кратких слогов. Долгий приравнивался к двум кратким. Те или иные комбинации назывались *стопами*, поскольку некогда такт отбивали притопыванием. Например, краткий и долгий слоги давали стопу *ямба* (◡ —), долгий и краткий — *трохея*, или *хорея* (— ◡), долгий и два кратких подряд — *дактиля* (— ◡ ◡), долгий среди двух кратких — *амфибрахия* (◡ — ◡), долгий после двух кратких — *анapestа* (◡ ◡ —).

В русском языке слоги долготой и краткостью не различаются. Поэтому по примеру немцев ударный слог (выделяемый силой голоса) условно приравнивали к долгому, а безударный — к краткому. Подавляющее преобладание получили двусложные, т. е. состоящие из двусложных стоп, метры: *хорей* и особенно *ямб*, но не выдерживающие всю метрическую схему. Дело в том, что для регулярного падения ударения через один безударный слог нужно много коротких, в среднем двусложных слов, а средняя длина русского слова близка к трем слогам. Но это не значит, что трехсложные метры — *дактиль*, *амфибрахий*, *анapest* — естественнее для русского стиха. Ведь на практике слова употребляются не в среднем объеме, большое число длинных слов в трехсложные стопы не укладывается, а короткие приносят лишние для метрической схемы ударения. К тому же трехсложники с их регулярным падением ударения после двух безударных слишком монотонны.

В XVIII в. их употребляли главным образом в песенной поэзии. В.А. Жуковский ввел трехсложники в балладу, а также элегию (его «Море» написано 4-стопным амфибрахией без рифм). А.А. Фет в трехсложниках продолжил традицию напевного стиха, Н.А. Некрасов широко применил их в стихе говорной интонации, приспособив монотонность под заунывность. К концу XIX в. трехсложники в совокупности обогнали хорей. Соотношение ямбов, хореов и трехсложников у русских поэтов 80–90-х гг. составляло 50:20:30 [6, с. 208].

Перевес двусложников вызван их гораздо большей гибкостью и разнообразием благодаря отступлениям от метрической схемы, главным образом пропуску ударений на сильных, т. е. потенциально ударных, местах. Поэтому нельзя говорить, что в хоре ударения падают на 1-й, 3-й, 5-й слог и т. д., а в ямбе на 2-й, 4-й, 6-й, 8-й и т. д. Главное, чтобы они падали соответственно на нечетные или на четные слоги. «Евгений Онегин», за исключением песни девушек, стилизованной под фольклорную благодаря привычному в литературных песнях 3-стопному хорею и характерным для фольклора дактилическим окончаниям (ударение на третьем с конца слоге), написан 4-стопным ямбом, но лишь в сравнительно редких случаях 4-ударным, преимущественно же 3-ударным:

В райке нетерпеливо плещут, ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡

И, взвившись, занавес шумит. ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ /

Встречаются и 2-ударные 4-стопноамфибрахические строки: «Блистательна, полувоздушна», «Неоцененную награду», «Охотники до похорон. / Покойника похоронили», «Уединенные поля» — в этих примерах из первой главы романа в стихах ударения приходится соответственно на стопы 1,4; 2,4; 1,4; 1,4; 2,4 (последняя стопа всегда ударна), т. е. на слоги 2-й и 8-й, 4-й и 8-й, 2-й и 8-й, 2-й и 8-й, 4-й и 8-й. Безударную двусложную стопу именуют пиррихием, стопу с двумя ударениями — спондеем. Чаще всего дополнительное ударение приходится на первое односложное слово стиха: «Лай, хохот, пенье, свист и топ», — но встречается и в середине строки: «С утра дóm Лáриных гостями...» (пятая глава «Евгения Онегина»). Вообще же стопа в силлабо-тонике — удобная абстракция. Достаточно помнить, что принцип ямба — ударения на четных слогах, принцип хорей — ударения на нечетных. И ни в коем случае не следует делать вывод о том, какой стих перед нами, по одной строке, тем более по начальному ударению, скажем, на 2-м слоге. С одной стороны, в ямбе ударения на этом слоге может и не быть (можно его сделать и на 4-м), с другой стороны, на 2-м слоге ударение может быть не только в ямбе, но и в амфибрахии, дольнике, тактовике, акцентном стихе, верлибре.

Если мы видим, что ударения регулярно ложатся через два слога на третий, — перед нами один из трехсложных метров. Различаются они а н а к р у з о й — зачином стиха. В дактиле анакруза нулевая:

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спутнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

«Художник» А. А. Блока — 4-стопный дактиль. Во второй и четвертой строках дактилическая стопа усечена до одного слога. Но он ударный и в финальной позиции тоже считается стопой. Если же, как в строке 4-стопного ямба «Мой дядя самых честных правил» (◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡), остается сверх комплекта финальный безударный слог, он стопой не считается.

В амфибрахии анакруза односложная, т. е. до первого метрического ударения идет один безударный слог:

Мы знаем, что́ нынче лежит на весах
И что́ совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

Четверостишие из ахматовского «Мужества» чередует 4- и 3-стопный амфибрахий. В нечетных стихах последние стопы усеченные; односложные слова «что́» (первое) и «час» несут сверхсхемные ударения. Но ударение на односложных словах, если оно не приходится на метрически сильную позицию, как второе «что́», не очень заметно. В русском языке ударение играет смысловозначительную роль: «чудная» и «чудна́я», «за́мок» и «замо́к» — различные слова, ударение в них важно и особенно заметно, чего не может быть в словах односложных.

В анапесте анакруза двусложная:

Задрожала машина и стала,
Двое вышли в вечерний простор,
И на руль опустилс я устало
Истомленный работой шофер.

«Последняя любовь» Н. А. Заболоцкого написана 3-стопным анапестом, во втором стихе сверхсхемное ударение («Дво́е»), последние стопы в нечетных стихах наращены на один слог, но безударный, так что размер остается 3-стопным.

В XVIII в. из трехсложников больше всего был распространен дактиль, а меньше всего — анапест. В XX в. картина противоположная: вкусы меняются.

Слова «размер» и «метр» часто употребляются как синонимы. Но стиховеды склоняются к тому, чтобы считать размер количе-

ственной разновидностью метра. Хорей — метр, а 3-стопный хорей — размер.

Когда стихи разных размеров сочетаются в определенном порядке, такой метр называется смешанным. Например, в ямбическом семистишии, которым написано лермонтовское «Бородино», пять стихов с женскими окончаниями (ударение на втором слоге с конца) 4-стопные, а два с мужским, т.е. ударным, завершением, средний и последний, — 3-стопные. Когда же строки различной стопности чередуются без определенного порядка, такой стих называется вольным (не путать со свободным!). Вольным стихом написано большинство басен Крылова, грибоедовское «Горе от ума». Он соответствует живости и гибкости разговорной речи.

Метром нередко называют также структурный принцип всех систем стихосложения. В силлабике это счет слогов; в силлаботонике — некая последовательность ударных слогов внутри стиха, но вовсе не обязательно равное количество как слогов, так и ударений: смешанные и вольные метры состоят из строк разной длины; в тонической системе — счет ударений, но опять-таки необязательно их равенство, как часто считают: и здесь строки бывают разной длины, а разница между ними измеряется числом ударений. Сферу структурообразующих признаков систем стихосложения называют метрикой, сферу допустимых в их рамках вариаций (например, расположение не схемных, а реальных ударений в силлаботонике) — ритмикой. Тогда слово «ритм» употребляется в узком смысле. В широком смысле и *проза* не лишена ритма, и метр есть одна из разновидностей ритма.

Между силлабо-тоникой (в русском стихе — трехсложниками) и акцентным стихом располагается переходная форма — *дольник*. Чаще всего это выпадение одного безударного слога в трехсложном стихе. Суммарно дольник определяется как стих с количеством безударных слогов между ударными от одного до двух с преобладанием двусложных интервалов. Возможным вариантом дольника выступает и «чистый» трехсложник, но таких строк обычно немного.

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвою берез.

Здесь у Есенина дольник на основе анапеста, но последняя строка четверостишия имеет амфибрахическую, односложную анакрузу.

Дольником написаны стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» Блока, «Смуглый отрок бродил по аллеям...» Ахматовой (три стиха из восьми там совпадают со схемой «чистого» ана-

песта), «Показать бы тебе, насмешнице...» из ее «Реквиема» («Нет, это не я, это кто-то другой страдает...» оттуда же — вольный безрифменный дольник и трехсложник, приближающийся к свободному стиху), поэма Есенина «Анна Снегина». Случается, дольник называют тоже размером. Но у него есть свои размеры: 3-иктный, 4-иктный дольник (икт — сильное место стиха, на которое может падать ударение).

Выделяют еще одну переходную форму, между дольником и чисто тоническим стихом, — **тактовик**. В нем междуударный интервал обычно колеблется от одного до трех безударных слогов. В основном тактовиком написана драматическая поэма Есенина «Пугачев». Но для большинства читателей тактовик на слух неотличим от чисто тонического, или акцентного, стиха, классиком которого является ранний Маяковский («Послушайте!», «Хорошее отношение к лошадям» — здесь, правда, местами слышится расшатанный дольник). Он не стремится к равноударности стихов. Иногда такую форму называют свободным стихом с *рифмой*. Со второй половины 1913 г. Маяковский использовал запись в «столбик». Стихи дробились на более короткие отрезки, каждый из которых выделялся. Это усложняло восприятие текста, границы между стихами и рифмы оказывались «спрятанными», непредсказуемыми. Вдобавок поэт не следил внимательно за правильным расположением стиха в печати и потом не исправлял вкравшихся ошибок, так что рифма оставалась в середине строки, а не на конце. Например, в «Хорошем отношении к лошадям» четверостишие, начинающееся словами «Подошел и вижу...», держится на рифмах *каплица — в шёрсти — тоска плеча — в шелесте*, но в печати составная рифма оказалась разорванной разными строками да так и осталась: «И какая-то общая / звериная тоска / плеча вылилась из меня / и расплылась в шелесте».

В 1923 г., работая над поэмой «Про это», Маяковский перешел от «столбика» к собранной «лесенке», которая сохраняла дробление стиха без его размывания. Тоника Маяковского упорядочилась, стала преимущественно 4- и 3-ударной, использовались также сочетания основных размеров. Впрочем, к чисто тоническому стиху поэт теперь стал прибегать нечасто, но «лесенку» сохранил и в стихах, не являющихся тоническими. Некоторые стихотворения («Юбилейное», «Сергею Есенину», «Товарищу Нетте пароходу и человеку») он писал теперь нетрадиционными длинными вольными хорями, доходящими до 10 стоп, с отдельными нарушениями и этой непривычной формы. Слишком большая длина стиха «поглощает» стопы, в декламации он оказывается явно сродни тоническому. «Письмо Татьяне Яковлевой» или «Во весь голос» в произвольном порядке чередуют разные формы тонического (при-

близившегося к дольнику) и силлабо-тонического стиха, переходы заметны, но не звучат резким диссонансом. Стих становится гибким, разнообразным. Это близко к той разновидности стиха, которую В.Е. Холшевников называет «зыбким метром», но не тождественно ей: исследователь имел в виду практиковавшиеся футуристом В. В. Хлебниковым «переходы от одного размера к другому в пределах одной рифменной цепи, даже внутри одного предложения, без всякой тематической обусловленности...» [10, с. 36]. У Маяковского некая обусловленность обычно есть, но не такая, как в традиционной *п о л и м е т р и и*, когда имеет место текст в тексте или размер меняется в разных главах, высказываниях разных *персонажей*. Типичная полиметрия — заключительная часть поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» («Пир — на весь мир»). А. А. Блок в «Двенадцати» широко применяет полиметрию и не раз обращается к «зыбкому метру».

Главным образом в 1900-е гг. у русских символистов сложился в его современном виде *с в о б о д н ы й с т и х*, или, по-французски, *в е р л и б р*, не имеющий метра и размера, а также постоянной рифмы. Он основан на приравнивании принципиально неравных строк, в звучании сходно оформленных интонационно, как и другие стихи: интонация замедленная, с постепенным подъемом тона и его резким падением на конце стиха. Верлибром писал, в частности, Блок («Когда вы стоите на моем пути...», «Она пришла с мороза...» и др.). В советское время верлибр был вытеснен из поэзии, начал возрождаться с 50-х гг. В 80-е и особенно 90-е гг. приверженцы верлибра довольно многочисленны. Современный верлибр тяготеет к особой краткости и нередко выражает свежий, неожиданный взгляд на окружающее или подчеркнуто небанальную мысль.

В отличие от силлабо-тоники все разновидности тонического стиха и верлибр именуются стихом *н е к л а с с и ч е с к и м*. Неклассический стих в первой четверти XX в. отнял у трехсложников половину их «площади» на общем поэтическом поле, соотношение ямбов, хореев, трехсложников и неклассических форм тогда составило 50:20:15:15 [6, с. 208]. Однако потом более или менее в чести был только дольник. Новый всплеск неклассического стиха произошел в конце 50-х—60-е гг., но лидирующих позиций он не занял, зато повлиял на классический, сделав его податливым на всевозможные вариации и отступления от традиционным норм.

РЕАЛИЗМ — художественный метод (ведущий содержательный принцип) в литературе XIX—XX вв., который *характеры* и обстоятельства в произведении объясняет социально-исторически, а не непосредственно общечеловечески, хотя опосредованно может раскрывать и часто раскрывает *проблемы* общечеловеческие. Два основных признака реализма — *и с т о р и з м* и *социальный*

детерминизм (от латинского *determino* — определяю) — не только типические характеры и типические обстоятельства (см.: *Образ художественный*), но и их типическая причинностная связь. Это сложный метод, не менее, а зачастую более творческий, чем дореалистические, потребовавший от литературы накопления огромного опыта.

Художественный историзм — это закрепленное в тексте произведения искусства представление о действительности как закономерно, в принципе прогрессивно развивающейся, о связи времен и их качественных различиях.

Какие-то представления об изменении жизни были во все эпохи. Так, в архаическом сознании она эволюционирует по нисходящей, от «золотого века» к «железному». Традиционное христианское сознание допускает прогресс человечества — приближение к Царству Божию, но с неперменным концом света, когда времени больше не будет. Только в начале XIX в. комплекс признаков, характеризующих понимание истории, складывается в новое качество. Историзм охватывает содержание и образный строй произведения искусства.

Вот как выражается благородный герой Шуйский в трагедии А.П. Сумарокова «Димитрий Самозванец» (1770): «Спасу престольный град, отечество избавлю: / Умру, но имени бессмертье оставлю. / Почтен герой, врага который победит, / Но кто отечество от ига свободит, — / И победителя почтенья многократно: / За общество умереть и хвалю и приятно». Последний стих заимствован у Горация («*Dulce et decorum pro patria mori*» — у А.С. Пушкина в неоконченной повести из римской жизни перевод: «Красно и сладостно паденье за отчизну»), которого исторический князь Василий Шуйский, конечно, не читал. В пушкинском «Борисе Годунове» (1825) исторически тот же Шуйский, умный и хитрый, говорит совершенно иначе: «Не хвастаюсь, а в случае, конечно, / Никая казнь меня не утешит, / Я сам не трус, но также не глупец / И в петлю лезть не соглашусь даром». Пушкина отделяют от Сумарокова всего 55 лет, нас от Пушкина — гораздо больше, но к современному сознанию пушкинское неизмеримо ближе. Сумароковский герой говорит и действует так, как должен был, по нормам классицизма, говорить и действовать идеальный герой во все времена и как на самом деле никогда не бывало. Персонаж Пушкина — человек своего времени, оцениваемый автором в свете истории: реплика Шуйского посвящена недавнему прошлому, характеризует его в художественном настоящем и «намекает» на последующую историческую роль этого человека, ставшего царем, но не принесшего блага России и потерпевшего крах. Историзм синтезирует в образе разные времена, делает его объемным, «стереоскопичным» в плане представлений о развитии.

Историзм — неперенное свойство реализма, хотя возник он в романтической литературе, подчеркивавшей (иногда декларативно, в авторских разъяснениях, как в романах В. Скотта) не связь времен, а в основном их различия. Прогрессивность развития для историзма и реализма — не абсолют, допускаются «зигзаги» истории, ее замедление, почти остановка. Так обрисовано М.Ю. Лермонтовым время Печорина. Л.Н. Толстой написал статью, оспаривавшую понятие прогресса, но его художественный историзм в «Войне и мире» — глубочайший, раскрывающий непобедимость сил добра, а в 1902 г. он в письме к Николаю II заявлял: «Самодержавие есть форма правления отжившая...» — и доказывал, что суровые меры применяются «ради такого неисполнимого намерения, как остановка вечного движения человечества от зла к добру, от мрака к свету».

Первые реалисты в России, сохраняющие преемственную связь с прежними художественными принципами, — это, кроме Пушкина, А.С. Грибоедов и в некотором смысле И.А. Крылов, чьи басни как никогда раскрыли русский национальный характер в его разнообразии. Н.В. Гоголь — фигура в этом смысле более сложная, противоречивая, но именно в его произведениях последующая русская литература усмотрела начало «социальности».

Ни Пушкин, ни Гоголь не пользовались термином «реализм». Теоретик реалистической литературы В.Г. Белинский употреблял словосочетание «поэзия реальная», реалисты и натуралисты 40-х гг. получили общее наименование «натуральная школа». На рубеже 40–50-х гг. XIX в. «школа реалистов» сложилась во Франции. Ее основали художник Г. Курбе, писатель и литературный критик Шанфлёр (Ж. Юссон). Наименования «натуральная школа» и «реализм» были даны этим «школам» их литературными противниками, придававшими своим определениям негативный смысл, но закрепились и привились. Шанфлёр считал своим предшественником и учителем Бальзака, у которого ценил точность наблюдений, обращение к современной теме, бытописание (т.е. упрощал его так же, как «натуральная школа» — Гоголя). В сборнике статей «Реализм» (1857) он даже отрицал правомерность художественного вымысла. Скорее он был представителем раннего натурализма, чем собственно реалистом. Реалистом считал себя классик французской литературы Г. Флобер. После романа «Мадам Бовари» (1857) с героиней, меняющей любовников и запутывающей свои денежные обстоятельства до того, что она вынуждена покончить с собой, Флобер был привлечен к суду за оскорбление общественных нравов: реализм и реальность еще почти отождествлялись.

В России слово «реализм» первым употребил критик П.В. Анненков в 1849 г. Но Д.И. Писарев даже в 60-е гг. называл «реалистами» людей «положительного» направления, материалистов-

прагматиков, не имевших отношения к художественному творчеству и отрицавших его. Тем не менее термин «реализм» в литературе утвердился. Им охотно пользовался Н. Щедрин, убежденный, что используемые им гротескные фантастические формы не мешают его произведениям быть реалистическими. Ф.М. Достоевский говорил о своем реализме «в высшем смысле», «фантастическом реализме», вовсе не имея в виду фантастических форм.

Большинство классиков русской и западной литератур начиная с 30–40-х гг. XIX в. считаются реалистами. Они обогатили реалистические принципы. Флобер показал человека как не только социальное, но и биологическое существо. Достоевский и Л.Н. Толстой продемонстрировали огромное значение, наряду с социальным и социально-психологическим, индивидуально-психологического детерминизма, а Толстой — и детерминизма собственно исторического: такое событие, как Отечественная война 1812 г., объективно объединяет людей разных сословий (князей Болконских, графов Ростовых и Безухова, армейских офицеров Денисова и Тимохина, купца Ферапонтова, готового сжечь свой дом, чтобы в него не вошли французы, рядовых солдат, крестьянина-партизана Тихона Щербатого).

В период расцвета *модернизма* реализм некоторым казался устаревшим, но когда писатели-реалисты (И.С. Шмелев, М.М. Пришвин, Е.И. Замятин, А.Н. Толстой и др.) написали ряд значительных произведений, критика в 1910-е гг. заговорила о «неореализме», имея в виду реализм, не отказывающийся от находок нереалистических направлений, и возобновила разговор о нем в советской России 20-х гг. Тогда же предлагались многие другие обозначения, относившиеся не всегда к собственно реалистической литературе: «тенденциозный реализм» (В.В. Маяковский), «дубль-реализм» (И.Л. Сельвинский), «динамический реализм» (теоретики группы «Перевал») и др. В 1932 г. появилось словосочетание «социалистический реализм», исходившее от И.В. Сталина. Его провозгласили основным методом советской литературы, а впоследствии признавали даже единственным в ней. Первыми произведениями социалистического реализма были названы «Мать» и «Враги» (1906) М. Горького. В отличие от этого метода классический реализм получил определение «критический». Таким образом «реабилитировались» перетолкованные классики, в 20-е гг. чаще отвергавшиеся. На самом деле положительного содержания в творчестве А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова не меньше, чем критического.

Социалистический реализм — не выдумка Сталина. Он действительно разновидность реализма, проявившаяся в творчестве М. Горького, А.Н. Толстого, А.А. Фадеева, К.А. Федина, Л.М. Леонова, М.А. Шолохова, А.Т. Твардовского и др. Его социальный

детерминизм основан на объяснении общественных изменений общественными же причинами (а не нравственным совершенствованием человека, составляющим главное содержание классического реализма), его историзм особенно высоко ставит будущее в ущерб настоящему, тем более прошлому. В социалистическом реализме изначально был элемент утопизма. В 30-е и особенно 40—50-е гг. он, сохранив прежнее название, выродился в идеологизированный нормативизм, поскольку стал идеализировать не только будущее, но и настоящее. Начиная с 60-х гг. серьезная литература возвращается к реалистическим принципам и общечеловеческим идеалам, хотя понятие «социалистический реализм» подверглось критике лишь в конце 80-х гг.

В зарубежной литературе XX в. крупнейшие реалисты — Дж. Голсуорси, Р. Роллан, Т. Манн, его брат Г. Манн, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер и др. Б. Брехт относил себя к социалистическому реализму, но отрицал детерминизм, подчеркивая внутреннюю свободу и ответственность личности.

Страшные события XX в. подорвали веру в прогресс. Наивным оказался оптимизм социалистического реализма, отдававшего всемерное предпочтение будущему, тому, чего еще нет. Крупнейшие писатели и поэты XX в., как М.А. Булгаков и О.Э. Мандельштам, подчеркивали целостность человеческого бытия, повторяемость ситуаций и явлений в истории. Это далеко от традиционного историзма. Подвергали его сомнению и многие художники на Западе, в том числе реалисты, но это сближало их реализм с модернизмом.

В 1940-е гг. в бельгийской и нидерландской литературах появился «магический реализм», фактически бывший разновидностью модернизма. С большим основанием это понятие применимо к латиноамериканским литературам, переживающим мощный подъем во второй половине XX в. (М.А. Астуриас, Х.Л. Борхес, Г. Гарсиа Маркес и др.). В них силен «мифологический детерминизм» — художественное объяснение изображаемой реальности с помощью устойчивых, вечных, родовых для человечества, во многом природных начал бытия. По-своему этот детерминизм использовал Т. Манн в романе-тетралогии на библейский сюжет «Иосиф и его братья» (1933—1943) и других произведениях. Элементы «мифологического детерминизма» распространились в советской литературе 70—80-х гг., особенно у представителей народностей, недавно вышедших из родового строя: киргиза Ч.Т. Айтматова, нивха В.М. Санги, чукчи Ю.С. Рытхэу; есть они — в редуцированном виде — и в русской «деревенской прозе», например у В.П. Астафьева, В.Г. Распутина.

Литературоведы долгое время находили реализм в разных литературных эпохах до XIX в., особенно настойчиво говорили о реализме эпохи Возрождения и реализме эпохи Просвещения. Это

неисторично. До XIX в. мог быть интерес к тем или иным сторонам реальности (Д.С. Лихачев убедительно писал об «элементах реалистичности», но не реализме в древнерусской литературе), жизнеподобные формы изображения, но не реализм как творческий метод.

В настоящее время проявляется противоположная крайность — отрицание самого факта существования реализма. Например, В.П. Руднев пишет: «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает **реальность**... если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?» [11, с. 253]. Но это вопрос мировоззрения, а не науки. В том, что существовало и существует явление, удачно или неудачно именуемое реализмом, никто не сомневается. «Изгонять из литературоведения слово «реализм», снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Насущно иное: очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований» [16, с. 362].

РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — специфическая языковая форма словесного искусства, отличная от обычной литературной (нормативной) речи. В частности, она может включать речь нелитературную, если этого требует определенное художественное задание (например, если *персонажи* говорят на жаргоне).

Авторская речь является иерархически «низшим» слоем произведения со своим планом содержания (значения) и планом выражения. Но этот «низший» слой в литературе — универсальное художественное средство. Словами можно сказать в принципе о чем угодно, хотя ничего нельзя буквально «изобразить».

Вне художественной сферы речь — только способ передачи информации и общения. Сама по себе она не должна быть слишком заметна. В художественном словесном произведении присутствует «*установка на выражение*. При восприятии такой речи мы... обращаем внимание на входящие в выражения слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным» [14, с. 28]. Например, *эпитетов* в художественной речи неизмеримо больше, чем в обычной.

В стадияльно ранних литературах речь подчеркнутым образом украшалась. Большинство литератур преимущественно или даже исключительно пользовалось *стихом*, *проза* была допущена в разряд «высокой литературы» практически только в XVIII столетии. Нередко язык художественной литературы и вообще литературный язык не был национальным. Так, в Римской империи в период эллинизма утонченным языком, языком для избранных был греческий, а не латынь. Средневековая же латынь стала международным языком Западной (после разделения церквей в XI в. — католической) Европы, но постепенно вытеснялась более дос-

тупными и эмоциональными живыми языками. Письменная словесность Древней Руси создавалась на старославянском, трансформировавшемся в «местный» церковнославянский, языке, по происхождению древнеболгарском (IX в.), со временем проникаясь в разных *жанрах* элементами разговорного языка; они преобладают в ряде произведений демократической литературы XVII в., в сочинениях идейного вождя старообрядцев протопопа Аввакума, хваставшегося своей неученостью. Выработка современного литературного языка заняла весь XVIII в. и первую четверть XIX в. Важнейшую роль в этом процессе сыграли писатели: М.В. Ломоносов, Н.М. Карамзин, И.А. Крылов, А.С. Грибоедов и, наконец, А.С. Пушкин. Русский язык совершенствовался, обогащался и в дальнейшем. Большие испытания выпали ему в XX в., когда он был засорен «советизмами» и газетными штампами, обезличен в официальной советской литературе, а в русском зарубежье страдал от затрудненности естественного развития, окостеневал, подвергался неорганическому воздействию других языков, особенно английского. Это воздействие имеет место и на рубеже XX—XXI вв.

В авторской художественной речи Нового времени обычно хорошо видна индивидуальность писателя (если она действительно есть). Так, повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» написана совершенно невоенным по духу человеком, хотя он и прошел войну солдатом. У него подбитый танк «уронил дуло в снег». Военный человек сказал бы только «ствол». Редкостные орудия (марка не называется) «тратят больше горючего в пути, чем пороху и снарядов в боях...». Это же не 1812 г., в XX в. оружейные снаряды сами начинены взрывчатым веществом. Комбат Филькин именуется только по должности, его воинское звание — «лицо» военного человека — так и остается неизвестным.

Художественная речь широко пользуется стилистически разграниченными словами. Ломоносовское разграничение «трех штилей» еще во многом сохраняло свою актуальность при Пушкине. Будь «Пророк» написан с меньшим количеством старославянизмов, являющихся здесь уже архаизмами (устаревшими словами), его *тема* не звучала бы как столь высокая. Жечь сердца людей «глаголом» или словами по смыслу — все равно, а по стилю и, далее, по художественному *содержанию* — отнюдь не одно и то же. Старославянизмы не воспринимались как иноязычные слова — варваризмы. Тогда варваризмами были, например, обозначения предметов новой модной одежды: «*панталоны, фрак, жилет*, / Всех этих слов на *русском* нет...» Пушкин не боялся вставить в поэтическую речь заведомый прозаизм (весной «вонь, грязь», отмечено в «Осени»), но знал меру и, упомянув свой организм, почел нужным извиниться перед читателем, хотя, конечно, не совсем серьезно: «Извольте мне простить ненужный прозаизм» (там же).

Подобная шутливая оговорка была и в «Отрывках из путешествия Онегина»: «Порой дождливою намедни / Я, завернув на скотный двор... / Тыфу! прозаические бредни, / Фламандской школы пестрый сор!» Чего Пушкин избегал, так это вульгаризмов. Вульгарности, дурного тона он не переносил. Но в другое время Маяковский и вульгаризмы превратил в настоящую поэзию: «Черт дернул дерзости мои / орать ему...» («Необычайное приключение...»). В поэме «Во весь голос» он определил тогдашнюю (1930) советскую действительность, вскоре покинутую им вместе с жизнью, словом, из которого печатается только первая буква с точками и эпитетом «окаменевшее». Таково начало одного из лучших его произведений.

Простонародными словами являются диалектизмы, не всегда даже узнаваемые в этом качестве. Так, у Есенина «убогий» значит странник, поэтому в стихах «Счастлив, кто в радости убогой, / Живя без друга и врага, / Пройдет проселочной дорогой, / Молясь на копны и стога» («Пойду в скуфье смиренным иноком...», 1914) словосочетание «радость убогая» не оксюморон, т.е. сочетание несочетаемого (оксюмороны любила Ахматова: «Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной» — в стихотворении «Царскосельская статуя»), оно означает «радость странника, паломника»; глагол «сосать» значит истончать, и *метафора* «Будет ветер сосать их ржанье» (о «колосьях-конях») в стихотворении 1919 г. «Я последний поэт деревни...» не столь смела, как может показаться; «костюм» означает только пиджак¹, поэтому не следует думать, что в стихотворении «Я иду долиной. На затылке кепи...» (1925) автобиографический *лирический герой*, решившись покосить, публично разделся до белья («К черту я снимаю свой костюм английский»). Много явных диалектизмов в «Тихом Доне» М. А. Шолохова («баз», «гутарить», «кричать» в смысле плакать и др.), в «деревенской прозе», например в повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой» («— Ну дак от. Куды тебе равняться!», «немтырь», т.е. немой, «— Седни думаю: а ить оне с меня спросют. Спросют: как допустила такое хальство, куды смотрела?» и т.п.).

Есенин использовал не только диалектизмы, но и неологизмы, например «цветь» («души сиреневая цветь» в стихотворении «Отговорила роща золотая...», 1924), «не печаль бровей» в смысле «не делай печальными» («До свиданья, друг мой, до свиданья...», 1925). Но особенно их любил Маяковский: «...из солнца ясь / струилась», «ночь... тупая сонница», «день трезвонится» («Необычайное приключение...»), «кипеть крутей», «золоторожденной кометой» («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»), «песенно-есененный провитязь» («Во весь голос») и др. В исторических рома-

¹ См.: Некрасова Е.А. Сергей Есенин // Очерки истории языка русской поэзии века. Опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 400–401, 404, 399.

нах не обойтись без слов-историзмов. А.Н.Толстой в «Петре Первом» пользуется словами «потешные» (войска), «конфузия» (оно же и варваризм), «кружало» (с объяснением: «царев кабак») и др.

Преимущественно в поэзии употребляются слова в переносном значении — тропы. Если в метафоре производится перенос значения с одного слова на другое по признаку сходства, реже — контраста, то в м е т о н и м и и — не по сходству, а по смежности: «Я три тарелки съел» (И.А. Крылов. «Демьянова уха») значит, что Фока съел уху, а не тарелки, «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (А.С. Пушкин. «Деревня») — это приют для спокойного, трудящегося и пишущего стихи (а не только вдохновляющегося) человека, «Под вами немые, глухие гроба» (Ф.И. Тютчев. «Два голоса») — немые и глухие, потому что в гробах действительно не говорят и не слышат, «Чтоб я увидела верх шапки голубой» (А.А. Ахматова. «Реквием») — сотрудника НКВД в голубой фуражке, который бы пришел арестовывать героиню. Пушкинская «Элегия» 1830 г. начинается сразу метонимией «безумных лет» (времени, прожитого неразумно) и метафорой «угасшее веселье» (буквально веселье не горит и не гаснет). «Особый класс метонимии составляет синекдоха, где использованы отношения количественного характера: берется часть вместо целого или наоборот, единственное число вместо множественного и т. д.» [14, с. 64–65]: «ликовал француз» (М.Ю.Лермонтов. «Бородино»), т.е. французская армия перед боем, «почуял жизнь безжизненный кристалл» (Н.А. Заболоцкий. «Завещание»), т.е. неживая материя стала живой.

Метафора тяготеет к поэзии, метонимия — к прозе. Есть и тяготения к содержательным творческим принципам (методам). Отмечается «главенство метафоры в литературных школах романтизма и символизма» и «тот факт, что именно господство метонимии лежит в основе так называемого «реалистического» направления... Следуя по пути, предопределяемому отношением смежности, автор — сторонник реалистического направления метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей — к пространственному фону... в «Войне и мире» Толстой использует синекдохи «усики на верхней губе» и «голые плечи» для обрисовки персонажей, обладающих этими признаками»¹.

Из особенностей поэтического с и н т а к с и с а, кроме различных *сравнений* и словесных *антитез*, нужно отметить следующие.

Параллелизм — соотнесение сходных конструкций, как правило, в смежных стихах или группах стихов: «У ночи много звезд прелестных, / Красавиц много на Москве» (седьмая глава «Евгения Онегина»). Просторечную форму «на Москве» вместо «в Москве»

¹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений//Теория метафоры. М., 1990. С. 127.

Пушкин употребил не случайно, по сравнению с Петербургом для него и Москва была провинцией (сравнение в «Медном всаднике»: «И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфироносная вдова»), а параллелизм особенно свойствен фольклору, т.е. устному народному творчеству, и его стилизациям. Лермонтов в «Песне про царя Ивана Васильевича...» дает, например, образец характерного отрицательного и затем прямого параллелизма:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любуются им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.
Позади его стоят столыники,
Супротив его всё бояре да князья,
По бокам его всё опричники...

В силу развернутости соотносимых образов и их взаимоосещения параллелизмы зачастую составляют уже элемент образного мира или «словесно-предметной иносказательности» [4, с. 314–318], а не просто авторской речи.

Инверсия — отступление от обычного порядка слов, часто просто из-за *размера стиха* или для *рифмы*: «Он верил, что душа родная / Соединиться с ним должна, / Что, безотрадно изнывая, / Его вседневно ждет она...» (вторая глава «Евгения Онегина»). Инверсия определения и определяемого слова характерна для фольклора, и Некрасов часто прибегает к ней в крестьянской эпосе «Кому на Руси жить хорошо», даже когда не подстраивается под простонародную речь: «То имена великие, / Носили их, прославили / Заступники народные!» В «Незнакомке» Блока строфа «И каждый вечер, за шлагбаумами, / Заламывая котелки, / Среди канав гуляют с дамами / Испытанные остряки» начинается второстепенными членами предложения, сказуемое появляется лишь в третьем стихе, а подлежащее — последнее слово. Поэт намеренно затягивает раскрытие главного во фразе, чтобы *ирония* в отношении «испытанных остряков» прозвучала сильнее (последний стих выделен также ритмически, 4-стопный ямб здесь содержит только два ударения). Инверсии используются и в прозе, например: «Рука, маленькая и сильная, пахла загаром» (И. А. Бунин. «Солнечный удар»). Не будь оксюморонное двойное определение выделено синтаксически, образ безымянной героини, сложный, противоречивый не только внешне, не был бы обрисован так рельефно на очень небольшом пространстве текста, это определение затерялось бы на фоне другой *детали портрета*, выраженной с помощью синестезии, т.е. соединения ощущений от разных органов чувств, — «пахла загаром» (в русскую поэзию ввел синестезию

тонкий лирик Жуковский: «Как слит с прохладою растений фи-
мiais! / Как сладко в тишине у берега струй плесканье! / Как тихо
веянье зефира по водам / И гибкой ивы трепетанье!» — в элегии
1806 г. «Вечер»). И в более простых случаях инверсия дает художе-
ственный эффект. В. М. Шукшин в финале рассказа «Чудик» пишет
про своего героя, возвращающегося домой после дальней поезд-
ки: «Подпрыгивал и пел громко...» Слово «громко» выделено сво-
ей позицией во фразе.

Фраза эта неполна, опущено подлежащее, оно есть в преды-
дущем предложении, а здесь сэкономлено. Стилистическая фигу-
ра разговорной или художественной речи, состоящая в пропуске
одного из главных членов предложения (иногда обоих) или важ-
ных второстепенных, называется эллипсом (эллипсисом). Она при-
меняется ради краткости и энергии выражения либо в целях недо-
говаривания. Опущенное легко восстанавливается из контекста.
Например: «Татьяна *ах!* а он реветь... Пошла — и что ж? медведь
за ней!» (пятая глава «Евгения Онегина»). В *комических* целях Н. Щед-
рин нередко употреблял глаголы без дополнений, необходимых
для полного раскрытия смысла фразы [12, с. 189]: «Заглянет поме-
щик в газету «Весть», как в сем случае поступать должно, и про-
читает: старайся! И начал он стараться, и не то, чтоб как-ни-
будь, а все по правилу» («Дикий помещик»).

В стихах существенную роль, подчеркивая ритм и эмоцио-
нальное воздействие, играет анафора — единоначатие. «Ни в ком
противоречия, / Кого хочу — помилую, / Кого хочу — казню. /
Закон — мое желание! / Кулак — моя полиция! / Удар искросыпи-
тельный, / Удар зубодробительный, / Удар скуловорррот!..» — для
сатирической характеристики помещика Оболта-Оболдуева, го-
рестно вспоминающего времена крепостного права («Кому на Руси
жить хорошо»), Н. А. Некрасов использует в его речи и анафоры, и
параллелизм, и инверсии, выделенные рифмой в белом стихе, и
фонетическое подчеркивание ключевого финального слова — рас-
катистое *р*.

Используются в художественной речи и другие виды повторов
[4, с. 339–344], например тавтологические, когда рядом ставятся
близкие или идентичные по значению слова, что характерно для
фольклора и его стилизаций, но встречается и у такого рафиниро-
ванно-интеллигентского поэта, как Пастернак (в «Зимней ночи»,
вообще построенной на повторах: «И все терялось в снежной мгле, /
Седой и белой»). Существует также словесная градация: «В Сенат
подам, министрам, государю» («Горе от ума»), «При возможнос-
ти потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете,
— дороже жизни, чести, счастья!» («Герой нашего времени»).

В стихе с говорной (не напевной) интонацией [10, с. 33–34]
употребительны переносы — случаи синтаксической незавершен-

ности строки. Обычно на письме перенос отмечается знаком препинания в середине одной из смежных строк или в обеих: «Вновь я посетил / Тот уголок земли, где я провел / Изгнанником два года незаметных. / Уж десять лет ушло с тех пор — и много / Переменилось в жизни для меня, / И сам, покорный общему закону, / Переменился я — но здесь опять / Минувшее меня объемлет живо, / И, кажется, вечер еще бродил / Я в этих рощах» (А.С. Пушкин). Переносы создают впечатление прозаизации стиха, будучи явлением исключительно стиховым. В прозе, кроме орнаментальной, заимствующей элементы стиха, переносов нет. Это один из примеров того, что художественная речь отлична от обиходной и может уподобляться ей условно, благодаря собственным выразительным средствам.

Художественная речь бывает специально организована фонетически. Как правило в стихах встречаются аллитерации — повторы одних и тех же или близких согласных звуков, например, в «Медном всаднике» — знаменитая аллитерация на *л* и родственное *б*: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой».

Намеренное нагнетание одинаковых гласных звуков называется ассонансом, так же, как неточная рифма. Младосимволист Андрей Белый, придававший звукам большое значение в собственных стихах и прозе (ритмической и метризованной), написавший книгу «Глоссолалия. Поэма о звуке» (напечатана в 1922 г.), где он пытался придать тем или иным звукам некий определенный, хотя и широкий, смысл, заметил, что для «Бородина» Лермонтова характерна борьба двух «музыкальных тем»: широкого открытого гласного *а*, сопутствующего теме русских, и узкого (глухого, низкого, как выражается Белый) *у*, соответствующего теме французов¹.

Необязательно эфоническую роль (служащую благозвучию) выполняют только отдельные звуки и на протяжении целой стихотворной строки или больше. Иногда замечен и единичный повтор минимального звукового комплекса. Например, в строфе «Я б разбивал стихи, как сад. / Всей дрожью жилок / Цвели бы липы в них подряд / Гуськом, в затылок» из стихотворения Пастернака «Во всем мне хочется дойти...» плавности звучания определенно способствует звуковой комплекс *жью— жи* (хотя звук *ж* обычно вовсе не способствует плавности) в конце второго стиха и *ли-бы-ли* (повтор мягкого сонорного *л* вместе с гласным *и*) в начале третьего.

Не вся художественная речь является собственно авторской и составляет иерархически низший уровень формы произведения. Может она быть и предметом изображения, образом чужого слова и стоять в одном ряду с другими образами: внешнего облика чело-

¹ См.: Белый А. Жезл Аарона//Скифы. СПб., 1917. Сб. 1. С. 197—199.

века (*портретом*), окружающей среды (*пейзажем*) и т. д., относясь к образному миру. Это бывает тогда, когда *монологи* и *диалоги* персонажей подчеркнута отличны от авторской речи, например, насыщены диалектизмами, признаками иной национальности, специфически сословными способами изъясняться (дворяне и крестьяне у Л. Н. Толстого говорят очень по-разному, первые постоянно прибегают к французскому языку, который они в начале XIX в. знали лучше, чем родной, а вторые нередко косноязычны), возрастными признаками речи (так, подросток Петя Ростов, просясь в грозном 1812 г. в военную службу, говорит, «весь красный, ломающимся, то грубым, то тонким голосом»: «Ну теперь, папенька, я решительно скажу — и маменька тоже, как хотите, — я решительно скажу, что вы пустите меня в военную службу, потому что я не могу... вот и всё...») и т. д.

Бывает и так, что автор говорит словами своих персонажей, становясь на их «фразеологическую точку зрения» (см.: *Композиция*): «Что-то глянул на полу-то, а у прилавка, где очередь, лежит в ногах у людей пятидесятирублевая бумажка. Этакая зеленая дурочка, лежит себе, никто ее не видит» («Чудик» Шукшина) — либо в той или иной степени дистанцируясь от них: «Он пел поблекшей жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет», «Все дочек прочили своих / За *полурусского соседа*» (вторая глава «Евгения Онегина»); здесь велика роль и «оценочной точки зрения». Такие симбиозы своего и чужого слова располагаются на уровне организации повествования, т. е. композиции образного мира.

М. М. Бахтин в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929, 2-е, дополненное и переработанное издание — «Проблемы поэтики Достоевского», 1963) предложил «металингвистическую», т. е. после- или надъязыковую, классификацию типов «прозаического», а по сути, вообще повествовательного слова [2, с. 210–237]. Первый тип — прямое непосредственно направленное на свой предмет слово, обычное обозначение, название чего-либо. Второй тип — объектное слово, слово изображенного лица, отличное от авторского.

Третий тип, по Бахтину, — слово «двуголосое», с установкой на чужое слово (слово изображенного лица). Здесь три разновидности. Первая — оценочно однонаправленное двуголосое слово: стилизация, рассказ рассказчика, необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов, повествование от первого лица. То есть говорит (пишет) как бы не автор, но «слово» говорящего, не отрицательно оцениваемого автором, больше или меньше сливается с авторским «словом». Отсюда и сомнения литературоведов относительно того, кому — Пушкину или Буланину (Гриневу) — принадлежат слова в пропущенной главе «Капитанской дочки»: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный».

Если же говорящий (пишущий) не одобряется или высмеивается автором посредством якобы его же собственной речи, возникает «разнонаправленное», преимущественно пародийное, двуголосое слово.

Третья разновидность двуголосого слова определяется Бахтиным как «активный тип» или отраженное чужое слово. По репликам одного участника диалога мы можем догадываться о содержании и эмоциональной окраске реплик другого. В том же ряду — скрытая внутренняя полемика (персонаж сам себе что-то доказывает, споря с самим собой), полемически окрашенная автобиография и исповедь, скрытый диалог и вообще всякое слово с оглядкой на чужое слово (с разными собеседниками по-разному и говорят). «Активный тип» слова более всего характерен для творчества Достоевского, в то время как объектное слово его меньше интересует: индивидуальные и социальные признаки речи далеко не так значимы, как смысловая полемика персонажей с собой и другими, причем, по Бахтину, сам автор участвует в борьбе точек зрения — в плане организации повествования, а не общей идеи произведения — на равных с персонажами, ничего им догматически не навязывает.

Бахтин оговаривает, что возможны и другие разновидности, даже типы слова. Он связывал эти особенности речи прежде всего с адогматичным *жанром* романа, говорил о романизации других жанров прозы и отчасти поэзии. Но роман воплощал в себе общие тенденции развития литературы от традиционализма к поэтике Нового времени.

РИФМА — «созвучие концов *стихов* (или полустийшии), отмечающее их границы и связывающее их между собой» [8, с. 328]. Возникла в поэзии средних веков. В XVI в. был возрожден стих без рифм, как в античности (например, у Шекспира). Употребителен в *драме*, но встречается и в *лирике* («...Вновь я посетил...» Пушкина), реже в *эпосе* — обычно в небольших произведениях (например, у Жуковского), если это не переводы античных поэм. Стих, который предполагает сознательный отказ от рифм, называют белым в отличие от безрифменного изначально. Если незарифмованными остаются отдельные стихи, они именуются холостыми. Так, в строфе лермонтовского «Воздушного корабля» холостыми оставлены первый и третий стихи (схема *АбВб*). Могут быть и более или менее случайные холостые стихи. В «Медном всаднике» Пушкина с его вольной рифмовкой и обилием синтаксических переносов из стиха в стих (когда слово «повисает» на конце строки, ожидая продолжения в следующей), что делает речь неровной, сбивчивой, оказалось три незарифмованных стиха.

По слоговому составу стиховые окончания — *кля́узулы* — и, соответственно, рифмы бывают *м у ж с к и е* — с ударением на

последнем слоге: *тропа*— *столпа*, *убежит*— *пиит*, женские — с ударением на предпоследнем слоге: *нерукотворный*— *непокорной*, *лире*— *мире*, более тягучие дактилические, которые любил Некрасов, — с ударением на третьем слоге от конца: *в обаянии*— *сиянии*, *народные*— *бесплодные* («Железная дорога»); по аналогии с многими фольклорными песнями белые дактилические клаузулы преобладают в «Кому на Руси жить хорошо». Большинство русских стихов написано с чередованием женских и мужских клаузул. Лермонтов в подражание англичанам часто использовал ямб со сплошными мужскими рифмами; таков, например, стих поэмы «Мцыри». Дактилические клаузулы гораздо более редки, потому они и так заметны у Некрасова.

Б.Л. Пастернак любил особенно редкие сочетания дактилических рифм с женскими. В своем «Августе» он в первой строфе вместо дактилической рифмы употребил гипердактилическую — с ударением на четвертом слоге от конца (редчайшие рифмы с ударением на еще более удаленных от конца слогах также называются гипердактилическими):

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою
От занавеси до дивана.

А ранее в стихотворении «Ты в ветре, веткой пробующем...» Пастернак срифмовал гипердактилическое окончание с дактилическим: *пробующем*— *воробышком* (в остальных строфах чередуются дактилические и мужские рифмы). Такие рифмы, с разным слоговым наполнением, — *неравносложные* — стали возможны только в XX в. Они нередки у Маяковского: *ринется*— *зверинца* (дактилическая с женской), *обнаруживая*— *оружие* (гипердактилическая с дактилической) и др.

Неравносложные рифмы относятся к числу *неточных* рифм. Точными считаются рифмы, в которых совпадают послеударные звуки: *наука*— *скука*, *ночь*— *прочь*, *кумушка*— *думушка*. Если при этом совпадают и какие-то звуки в предударных частях слов, хотя бы опорный согласный (*пробуждение*— *виденье* в отличие от *мгновение*— *виденье*), рифма называется *богатой* (без такого совпадения, при всей точности послеударного созвучия, — *бедной*). Собственно, богатой бывает и неточная рифма, как приведенные выше неравносложные рифмы из поэмы Маяковского «Люблю» и «Во весь голос» (совпадают многие звуки). Когда совпадают только предударные звуки (*самого*— *самовар* в «Необычайном приключении...» Маяковского), это называется *левой* (левосторонней) рифмой. Одна из разновидностей неточной рифмы — с «неучетом» конечного согласного (согласных) в одном из слов —

называется у с е ч е н н о й: *опоздал* — звезда в «Послушайте!» Маяковского, *Радово* — *оглядывал* в «Анне Снегиной» Есенина, *поспешней* — *скворечни* в «Единственных днях» Пастернака. Впрочем, когда «усекался» звук *j* (*й*), это еще в XIX в. не считалось вполне неточной рифмой, а, по сути, приравнялось к рифмам п р и б л и з и т е л ь н ы м, и такие рифмы не редкость в поэтической классике: *заклинаний* — *Тани* в «Евгении Онегине», *сражений* — *тени* в лермонтовском «Бородине». К этим й о т и р о в а н н ы м рифмам считались близкими мужские рифмы типа *я* — *меня*, *друзья* — *меня*, *нос* — *перевелось*, *любви* — *дни*, *стекле* — *Е*, *люблю* — *мою*, *свои* — *любви*, *корабля* — *я* (все примеры из «Евгения Онегина»). Вообще же приблизительной рифмой обычно считается фонетическое созвучие заударных гласных без совпадения на письме. У Пушкина она редка (*капать* — *лапоть* в шестой главе «Евгения Онегина»), у Лермонтова и Тютчева практически становится нормой. Не различаются также финальные *г* и *х* в мужских рифмах: *недуг* — *дух* («Мцыри»), — «очевидно, под влиянием церковнославянского произношения «г» не смычного, как в современном русском языке, а фрикативного, как говорят украинцы и уроженцы Юга России...» [3, с. 131]. В XX столетии встречаются очень богатые приблизительные рифмы, например *духовен* — *диговин* («Вечер на Оке» Н. А. Заболоцкого). Вряд ли поэты отличают их от точных. В XX в. как приблизительные воспринимаются те рифмы, которые в XIX в. казались скорее неточными: *разруха* — *ни духу*, *шкуре* — *хмурю*, *домоседы* — *победа* в «Рассвете» Пастернака.

Неточные рифмы культивировал еще Г.Р. Державин, однако Жуковский, Пушкин в лицейский период, Грибоедов во время работы над «Горем от ума» от них отказались, в 20–30-е гг. это исключение: *молот* — *город* в «Отрывках из путешествия Онегина», *него* — *чело* в лермонтовской «Смерти поэта». Во второй половине столетия неточные рифмы охотно допускал, например, А.К. Толстой. Чаше в этот период используются составные рифмы — когда одно слово рифмуется с парой или словом и частицей (с частицей рифмовал слово и Пушкин в «Евгении Онегине»: *жаль* — *нельзя ль*, *не жаль* — *едва ль*, — не выделяя ее как собственно слово). Но и неточные, и составные (которые бывают точными и неточными) рифмы особенно широко распространились в 10–20-е гг. XX в.: *день я* — *учрежденья*, *прийти вам* — *губкооперативом*, *на ночь* — *Иван Ваныч* в «Прозаседавшихся», *дадена* — *на день*, *весь-то* — *место*, *дур мы* — *тюрьмы*, *не помня* — *легко мне* в поэме «Люблю» Маяковского.

Поэты XIX столетия были сравнительно равнодушны к богатой рифме. «Мало того, в стихе пушкинского времени опорные согласные в женских и дактилических рифмах скорее стремились не совпадать. Как подсчитал Д. Самойлов, в лирике Пушкина

30-х годов в женской рифме они совпадают только в 10% случаев, а в третьей главе «Онегина» — в 12%» [3, с. 139]. Внимание к неточности рифмы в XX в. оказалось вместе с тем вниманием к ее богатству. «Со времен Маяковского и Пастернака понятие БОГАТОЙ РИФМЫ обретает особую важность и ценность, потому что перешагнув границу ударного гласного, рифма стала все более и более уходить в глубь строки, позволяя тем самым части заударной быть очень неточной» [3, с. 142]. Примеры неточных богатых рифм раннего Пастернака: *груши — обрушат, чернеют — вернее* («Февраль. Достать чернил и плакать...»), *запонок — закапанный, торкался — прогорклости, перечнем — теперешний* («Ты в ветре, веткой пробуящем...»).

Неточные рифмы подразделяются на ассонансы и консонансы. Ассонанс — это совпадение ударного гласного при несовпадении согласных: *вечер — ветер — свете, проведу — почешу — полушу — полосну* в «Двенадцати» А.А. Блока. Иногда ассонансом называют всякую неточную рифму. Консонанс же, или диссонанс, — рифма экзотическая, с совпадением согласных при несовпадении ударных гласных: *без вѣсти — страсти* в блоковском «Опять с вековой тоскою...» (из цикла «На поле Куликовом»), *громкою — рюмкой* («Облако в штанах» Маяковского).

По лексическому наполнению выделяются рифмы тавтологические, когда повторяется буквально то же слово: «Вздымаются светлые мысли / В растерзанном сердце моем, / И падают светлые мысли, / Сожженные темным огнем...» («Опять с вековой тоскою...» Блока); в 6-м стихотворении блоковского цикла «Кармен» слово «отчизне» рифмуется с повторяющимся: «А там: *Уйдем, уйдем от жизни, / Уйдем от этой грустной жизни!*» Тавтологической, по сути, является и рифма, которой слово соединяется со своим фонетическим вариантом: *него — его* в «Пророке» Лермонтова, *ее — нее* в «Некрасивой девочке» Заболоцкого. Внешне близки к тавтологическим рифмы омонимические, с повторением лишь фонетического и графического облика слова, но не его значения: «Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав», «И прерывал его меж тем / Разумный толк без пошлых тем...» («Евгений Онегин»).

По грамматическому наполнению различают рифмы грамматические, в том числе глагольные, когда рифмуются слова одной грамматической категории (*благородно — ежегодно, хранила — ходила, бранил — водил*), и неграмматические, или неоднородные, когда рифмуются разные части речи и их формы, что в принципе труднее для поэта и делает стихотворную конструкцию разнообразнее (*отец — наконец, сменил — мил, дитя — шутя*). Если у М.В. Ломоносова было 28% глагольных рифм, то у А.С. Пушкина — 16% [6, с. 85], а в XX столетии, например, Б.Л. Пастернак вообще всячески их избегал.

Кроме обычной, концевой рифмы выделяют также *внутренние* рифмы. В балладе Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (перевод из Вальтера Скотта) наряду с концевыми рифмами используется рифмование полустипий, нечетные стихи при этом между собой не рифмуются:

Я собак привяжу, часовых уложу,
Я крыльцо пересыплю травой,
И в приюте моем, пред Ивановым днем,
Безопасен ты будешь со мной.

Иногда внутренними рифмами называют и другие, не выделяющие полустипий созвучия с рифмующимися словами. Например, в «Последней любви» Заболоцкого:

Были тут огнеликие канны,
Как стаканы с кровавым вином,
И седых аквилегий султаны,
И ромашки в венце золотом.

В данном случае «внутренняя рифма» *канны — стаканы* является богатой в отличие от рифмы как таковой *канны — султаны*. Подобные внутренние созвучия любил поздний Пастернак («Рассвет», «Во всем мне хочется дойти...», «Когда разгуляется»).

Рифма — сильное выразительное средство, способствующее компактности поэтического высказывания. Белые стихи зачастую бывают длиннее (в смысле объема произведения), чем рифмованные.

РОД ЛИТЕРАТУРЫ — устойчивый (типологический) принцип оформления образного мира литературного произведения, определяющий характер его восприятия. Аристотель в «Поэтике» выделил три «способа подражания». Соответственно этому разделению говорят о трех основных родах литературы: *эпосе, лирике и драме*.

По отношению к воспринимаемому эпос есть рассказ о событиях и состояниях, драма — их показ, лирика — их переживание как бы изнутри. Драматизм сближает с эпосом наличие *сюжета*, возможность сравнительно широкого охвата действительности, с лирикой — эффект настоящего времени. В эпосе между тем, о чем рассказывается, и читателем стоит посредник-повествователь, поэтому рассказываемое всегда является художественным прошлым (для эпоса характерны глаголы в прошедшем времени; настоящее время иногда используется, например, в рассказах А.П. Чехова для создания впечатления тянущегося, словно остановившегося времени) — даже если действие происходит в будущем (фантастика), повествуется о нем, как о прошлом. Драматическое же действие и лирическое переживание, хотя бы произведение было создано много веков назад, разворачивается словно здесь и сейчас.

В драме, кроме некоторых ремарок, почти нет повествования (или оно вторично — содержится в отдельных *монологах персонажей*); в эпосе монолог и *диалог* могут быть представлены очень широко, даже занимать большую часть текста, но они всегда вставлены в повествовательную раму, в авторскую *речь*. Эпос — самый широкий, прежде всего не ограниченный в объеме и тематике, род литературы, лирика — самый обобщенный и вместе с тем самый интимный, а драма — самый условный и зачастую наиболее эффектный, особенно в театральном воплощении.

Кроме основных родов литературы существуют переходные образования: лиро-эпика, лирическая драматургия (например, блоковская), драматическая поэма (стихотворная драма для чтения). Шире всего представлена начиная с эпохи *романтизма* лиро-эпика, а в ее рамках — поэма (какой она стала в XIX в.) и баллада. Так, «Мцыри» Лермонтова — поэма-исповедь, близкая прежде всего к лирике, но ее страстный герой, жаждущий действия (он «мог бы быть в краю отцов / Не из последних удалцов»), — вместе с тем во многом герой эпический. Баллада же имеет много разновидностей, тяготеющих как к лирическому, так и к эпическому полюсу. Наиболее известна романтическая баллада о страшном и таинственном, о соприкосновении сущностно различных миров. Нередки *пейзаж* в зачине (иногда и в концовке), диалог (спор) персонажей или монолог, обращенный к условному, предполагаемому собеседнику, оттягивающий печальную и страшную концовку; диалог может охватывать почти всю балладу, драматизируя ее. *Дидактические жанры* (притчи, басни) имеют эпическую основу, но их иносказательный смысл приближает эти произведения к лирике.

Разные теоретики пытались добавить к трем основным родам литературы еще один или несколько: *сатиру*, сценарии и другие тексты, относящиеся к разным видам искусства, даже роман интерпретировался как род литературы, а не жанр или вид. Во всех этих случаях смешиваются критерии выделения литературных родов. Тексты, используемые в разных видах искусства (например, оперные либретто, киносценарии, надписи на плакатах и т. д.), — реальность, но они и должны рассматриваться как межвидовые явления, а не роды литературы.

РОМАНТИЗМ — художественный метод и международное литературное направление, возникшие в Западной Европе в конце XVIII столетия, а в России в начале XIX и остававшиеся продуктивными и ведущими до 40-х гг., у некоторых же авторов (как В. Гюго) и позднее.

Слово «романтическое» — более раннее. Оно, «появившееся во второй половине XVII в. в Англии, затем, спустя несколько

десятилетий, во Франции и Германии, означало отсылку к роману («как в романе»), а понятие о последнем восходило к рыцарскому жанру, предполагавшему картину мира необыкновенную, отличную от воспринимаемой в повседневности»¹. То есть первоначально романтическим «именовалось все фантастическое», необычное, странное, встречающееся лишь в книгах, а не в действительности» [8, с. 334]. На правдоподобие претендовал рационалистический классицизм (этим мотивировалось правило «трех единств» в драматургии — единства места, времени и действия), тем более западноевропейская просветительская литература XVIII в. Между тем исторические события рубежа XVIII–XIX вв. вызвали разочарование в иллюзиях просветителей относительно разумного устройства общественной жизни, превратности истории и судеб ее виднейших деятелей способствовали распространению иррационализма и повышенной эмоциональности восприятия окружающего. Высшей ценностью стала представляться необыкновенная личность с могучими страстями, совершенно независимая, уравниваемая с целым миром, противостоящая всему, что вне ее. Романтизм стал выражением этого мироощущения в искусстве.

«Романтики воспроизводили характеры своего времени — характеры людей, отошедших от своих старых связей и только еще вступающих в новую систему отношений. Но осваивали они эти характеры, художественно типизировали их таким образом, что разрыв со старыми условиями жизни абсолютизировался ими в виде полной независимости индивида ни от кого и ни от чего: ни от Бога, ни от родовой человеческой природы, ни от окружающих его обстоятельств, в виде абсолютной самооценности отдельной человеческой личности»².

Противостояние исключительной личности и низменного (по ее масштабам) мира приводит к «мировой скорби» («болезни века») *персонажей и лирических героев* романтической литературы, что с особенной остротой проявилось в творчестве Дж. Г.Н. Байрона, существенно повлиявшего на русскую литературу (Пушкин периода южной ссылки и особенно Лермонтов). Реакцией на несовершенство мира явились мечтательность в «пассивном» и «активном» (бунтарском) вариантах и ее следствие — романтическое «двоемирие». Первый русский романтик В.А. Жуковский писал о невозможности передать земным языком божественную сущность жизни, «сие присутствие Создателя в создании» («Невыразимое», 1819). Юный Лермонтов, который как бы вел своеобразный поэтический дневник, признавался: «Моя душа, я помню, с детских

¹ Чавчанидзе Д.Л. Романтизм и Средневековье: вариант диалога художественных эпох//Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1996. Вып. 1. С. 184.

² Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 218.

лет / Чудесного искала» («1831-го июня 11 дня») — и еще раньше: «В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, но не дал им названья...» («Русская мелодия», 1829). «Активный», непокорный романтик Лермонтов был мечтателем не меньше, чем «пассивный», смирный Жуковский, творивший заведомо условный, фантастический мир «страшных» баллад. В 1840 г. Лермонтов вспоминал свои ранние годы: «Так царства дивного всесильный господин — / Я долгие часы просиживал один, / И память их жива поныне / Под бурей тягостных сомнений и страстей...» («Как часто, пестрою толпою окружен...»). В мечтах истощил свои душевные силы и его герой Печорин, чей еще во многом романтический *характер* показан уже во многом реалистически. Грушницкий — эпигон истинно романтического сознания и поведения, опошляющий то, что начиналось как протест против пошлости, заурядности людей и окружающей реальности.

Среди романтических «миров иных» были и другие исторические эпохи. Именно в романтизме появился *историзм*, ставший затем одной из основ *реализма*, а Вальтер Скотт создал жанр исторического романа, в котором приключения вымышленных героев, часто между двух враждующих станов, приходят к благополучному завершению при участии персонажей исторических, не главных, но играющих в *сюжете* важнейшую роль (схема вальтер-скоттовского романа сохранена в «Капитанской дочке» Пушкина, произведении уже в основном реалистическом). Осознание различий исторических эпох происходило на фоне осознания устойчивых национальных особенностей бытия и сознания каждого народа, так что романтики явились и первыми художниками, сознательно воспроизводившими национальную специфику (в России первоначально под наименованием «народности»), причем как своего народа, так и других: экзотика, особенно кавказская, стала одним из признаков русского романтизма и в *стихах* (поэмы Пушкина, Лермонтова), и в *прозе* (повести А.А. Бестужева, писавшего под псевдонимом Марлинский). Романтические исторические романы создали М.Н. Загоскин, И.И. Лажечников. Романтический тип историзма, резко противопоставлявший разные эпохи, а не связывавший их цепью закономерного развития («Да, были люди в наше время...»), сохранялся и в поэтических произведениях, приобретших заметные реалистические черты («Бородино», «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Дума» Лермонтова).

Вообще особенностью русского романтизма является то, что он и на восходе и на закате не был «чистым». В *лирике* Жуковского, преимущественно раннего, сохраняется влияние сентиментализма (повышенная чувствительность при поэтизации простых, обыкновенных человеческих отношений), в стихах К.Н. Батюшкова —

эпикуреизм (воспевание радостей жизни) XVIII в., в поэзии декабристов К.Ф. Рылеева, В.К. Кюхельбекера, а также Пушкина петербургского (последипломного) периода — высокий стиль классицизма. При этом русская литература перешла от романтизма к реализму в лице наивысших своих гениев не позже, а даже несколько раньше западноевропейских. С другой стороны, в целом в рамках романтизма осталось поэтическое творчество виднейших его представителей Е.А. Баратынского и Ф.И. Тютчева (последний дожил до 1870 г.), романтической по преимуществу является лирика А.А. Фета, в общем доминирует романтизм и в многожанровом творчестве А. К. Толстого.

Тем не менее в 1890-е гг. впечатление абсолютной новизны произвели ранние произведения М. Горького, облеченные в форму экзотических рассказов, легенд и «песен». Их тоже называют романтическими за неимением более подходящего определения, однако это уже другой, заведомо условный, как бы стилизованный «романтизм», создававшийся художником-реалистом: Горький не только писал в те же 90-е гг. вполне реалистические произведения, но и в «романтических» косвенно воспроизводил современную социально-историческую проблематику (в «Старухе Изергиль» Ларра и Данко опосредованно выражают идеи буржуазного индивидуализма и гражданского служения, в том числе революционной жертвенности, а вместе с тем рассказ вполне убедительно воссоздает особенности архаического сознания и поведения). К литературе XX в., например творчеству А. Грина, понятие «романтизм» применяется также по инерции, ввиду недостатка терминов для обозначения похожих, но все-таки разных явлений. Вместе с тем вполне приемлем термин «неоромантизм», особенно по отношению к символизму (см.: *Модернизм*).

От романтизма нужно отличать романтику — разновидность возвышенного отношения к жизни, глубоко личностного, особо эмоционального, воодушевленного стремлением к неким идеалам, зачастую неопределенным, являющимся следствием неудовлетворенности повседневностью. Соответствующий тип содержания в искусстве может быть присущ не только романтизму. Из числа реалистов XIX в. к романтике и вообще «поэтичности» был особенно склонен И.С. Тургенев. В советское время романтика как вид энтузиазма навязывалась, поначалу успешно, и литературе, и сознанию людей, особенно молодежи.

САТИРА — «разновидность художественного осмысления действительности, связанная с обличением и осмеянием отрицательных явлений, пороков общественной жизни» [13, с. 440]. Обычно рассматривается как вид комического. Но сатира, а также сарказм не покрываются этим понятием. Они, особенно на ранних стадиях

литературы, могут быть и не смешными, даже как правило были. В Древнем Риме существовали сатуры (сатура значит «смесь», нечто аналогичное окрошке) — сборники стихотворных и прозаических произведений нарочито различного характера (притчи, популярно-философские рассуждения, инвективы, т.е. бранные речи, резкие обличения реальных лиц, и т.д.). К концу II в. до н.э. сатура стала целиком стихотворным произведением, а позже превратилась в *жанр* сатиры; Ювенал (I—II вв.) был знаменит своими гневными сатирами. Именно в качестве жанра сатира существовала много веков, довольно широко ее практиковал классицизм. Идейно-эстетическое *содержание* сатиры стало проникать в разные жанры. В XIX—XX вв. сатиру как жанр вытеснила сатира как вид содержания. Она непременно предполагает критику разных явлений с позиций высокого идеала; в этом смысле следует понимать слова Гоголя о смехе как единственном положительном «лице» его комедии «Ревизор». Салтыков-Щедрин свою желчную, саркастическую сатиру чаще всего реализовывал в свободном жанре очерка. Она не всегда смешна (преимущественно серьезной сатирой отличается, например, роман в очерках «Господа Головлевы»). Сарказм — это негодующая насмешка, которая выражает весьма сильное возмущение. Саркастичен финал «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил», причем сарказм направлен как против ничего не умеющих делать генералов, так и — в меньшей степени — против покорного мужика: «Однако и о мужике не забыли; выслали ему рюмку водки да пятак серебра: веселись, мужичина!»

Сатира чаще охватывает все произведение («Клоп» В.В.Маяковского), реже — отдельные образы или сцены. В «Днях Турбиных» М.А.Булгакова в основном сатирично второе действие (из четырех): картины во дворце гетмана и в «штабе 1-й кинной дивизии» петлюровцев, есть сатирические моменты и в других действиях; близко к сатирическому изображение Тальберга.

СИМВОЛ в литературе Нового времени — многозначный, принципиально неисчерпаемый иносказательный *образ*, исключая лишь абсолютно противоположные трактовки, намекающий на некие мировые сущности, которые нельзя адекватно определить словами. Незнакомка в стихотворении А. А. Блока — это символ несбывшихся надежд на торжество Вечной Женственности, воплощение неких новых тайн, мечта, заменяющая реальность, образ красоты среди безобразия и вообще почти все, что могут подсказать ассоциации.

Символ, будучи элементом семантики художественного текста, а не просто речевым иносказанием, вместе с тем может частично выражаться в иносказаниях речевых. Так, парус в одноименном

стихотворении Лермонтова — романтический символ мятущейся, не приемлющей покоя и даже счастья души. За ним стоит противопоставление наличного мира и мира воображаемого, неотразимо влекущего своей загадочностью (отсюда вопросы в «Парусе», по сути, исключающие какой-либо однозначный ответ). Однако центральный образ стихотворения «можно толковать и как метонимию (некто в лодке — парус), и как синекдоху (парус — лодка), и как метафору (некто в море житейском — парус)» [13, с. 568].

Символы используются не только в нереалистических художественных системах, но и в *реализме*. Реалистические символы — это, например, приснившийся Пьеру Безухову водяной шар, образуемый множеством стекающих и растекающихся капель (символ отношений между всеми людьми мира и вообще жизнеустройства), в «Войне и мире» Л.Н. Толстого или вишневый сад у А.П. Чехова, образ, который символизирует и уходящий уклад поместной жизни, и доходное предприятие для новых деловых людей, и всю Россию как поле деятельности молодого поколения, да и немало другого. В финале рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» появляется символический образ Дьявола, придающий произведению в целом некий инфернальный оттенок; в частности, образ огромного корабля, носящего имя исчезнувшей Атлантиды, одушевляется и в свою очередь становится символом. Но символическое произведение — необязательно символистское.

Зачастую символические и близкие к ним произведения трактуются упрощенно, как аллегорические, например, пушкинский «Пророк» считается *аллегорией* назначения и судьбы поэта. Создание стихотворения с биографией Пушкина действительно связано. Сохранившийся вариант «Пророка» написан после его освобождения из михайловской ссылки, сразу после долгого разговора с Николаем I, разговора, вселившего тогда в поэта немалые надежды, воодушевившего его. Однако В.Ф. Ходасевич отмечал: «“Пророк” — отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта. О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные, представления, соответствующие разнице между пророческим и поэтическим предстоянием Богу. Поэта Пушкин изобразил в “Поэте”, а не в “Пророке”. Очень зная, что поэт порою бывает ничтожней ничтожнейших детей мира, Пушкин сознавал себя великим поэтом, но нимало не претендовал на “важный чин” пророка» (рецензия «“Жребий Пушкина”, статья о. С.Н. Булгакова»). В самом деле, «Пророк» написан непосредственно о пророке, а не о поэте. И все же Ходасевич слишком категоричен. Не отождествляя поэта и пророка, Пушкин и в поэтическом призвании, и во всяком достойном человеческом поведении и деянии мог видеть нечто родственное пророческому подвигу. «Пророку» присуща именно символическая многозначность.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ — «соотнесенность персонажей друг с другом в составе художественного произведения; важнейший аспект композиции. Будучи компонентом «содержательной формы», Система персонажей в литературе выполняет две функции: конструктивную (формирует структурное единство произведения) и содержательную (раскрывает логику художественного замысла, является проводником авторской концепции)» [13, с. 474]. Системой называют такую общность элементов, в которой целое больше суммы частей. Элемент, взятый в системе, не равен самому себе, взятому изолированно или в другой системе. «Как и любая система, персонажная сфера произведения характеризуется через составляющие ее элементы (персонажи) и структуру...» [5, с. 252]. Если бы в романе о Базарове не было семейства Кирсановых, он не мог бы называться «Отцы и дети», в нем был бы не только другой сюжет, но и другие тематика и идеи.

В «Преступлении и наказании» разработана сложная система «двойников» главного героя, «светлых» и «темных», со своими «идеями»: во-первых, так или иначе «переступают» через общечеловеческие нормы, становятся «отверженными» Раскольников, Соня и Мармеладов в его «подлой» ипостаси; во-вторых, Раскольников оказывается после его преступления в одном ряду с ненавистными ему Лужиным и Свидригайловым; в-третьих, Раскольников, заранее знающий, на что он себя обрекает, реализуя свою идею, приносит в жертву самого себя, на что по-своему готова и его сестра Дуня; страдающим брату и сестре составляют параллель тихая, безответная Лизавета, которая чем-то напоминает Соню, издерганная Катерина Ивановна и даже Мармеладов в другой своей ипостаси, как сознательно обрекающий себя страданию («Пью, ибо сугубо страдать хочу!»). Простой и добрый Разумихин необходим в романе как человек, которому принципиально чужды экстремальные «идеи», он и становится достойной парой Дунечке. Нужен он и для развития сюжета, с его родственником, следователем Порфирием Петровичем, Раскольников знакомится благодаря ему. А Свидригайлов, не выдержавший собственной низости и душевной пустоты, тем не менее перед самоубийством сделал самое доброе дело во всем романе, устроив детей умершей Катерины Ивановны и тем самым дав возможность Соне осуществить ее моральный подвиг — помочь Раскольникову духовно возродиться на каторге. Фактически спасает Раскольникова и разоблачающий его Порфирий Петрович. «Враги» становятся спасителями. Зло не стало орудием добра по теории Раскольникова, но добро явилось из самых неожиданных источников.

Изощенной системой персонажей отличается роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Многим фигурам основной сюжетной линии соответствуют фигуры в романе мастера о Пилате. Это

пары мастер — Иешуа, «ученики» Иван Бездомный — Левий Матвей, предатели Алоизий Могарыч (а также барон Майгель) — Иуда из Кириафа, председатель МАССОЛИТа Михаил Берлиоз — иудейский первосвященник Иосиф Каифа и т.д.

Слово «система» слабо применимо к произведениям с хроникальным сюжетом. Посещение Чичиковым каждого из помещиков — во многом самодостаточная картина, таких картин могло быть и больше (во втором томе «Мертвых душ» Гоголь попробовал расширить свою портретную галерею), но, с другой стороны, неоконченность «поэмы» благодаря ее хроникальности не стала слишком большим недостатком. В «Герое нашего времени» каждая из составляющих частей имеет свой сюжет и свою систему персонажей, однако все они необходимы для раскрытия *характера* Печорина и закономерности его судьбы. В рассказе И.А. Бунина «Солнечный удар» всего два главных героя: поручик и «она», причем «она» предстает такой, какой запомнилась поручику. Хотя «солнечный удар» поразил двоих, это своего рода монологический рассказ, в центре его — один человек, все сознание которого внезапно перевернулось. О системе персонажей тут говорить не приходится.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА — принятое со времен лекций по эстетике Г.Ф.В. Гегеля разделение произведения искусства на то, что воспроизведено в нем, и на средства этого воспроизведения. Речь идет о некоей сущности сказанного художником и о ее воплощении. Отдельно друг от друга то и другое пребывать не может, хотя во времена, когда эстетическому не придавалось большого значения (в досоветской России — главным образом вторая половина XIX в.), внимание критики и литературоведения сосредоточивалось на «содержании» (на самом деле это было социологическое перетолкование собственно художественного содержания), а форме большого значения не придавалось. «Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино» [15, с. 26], — писал в книге 1924 г. «Проблема стихотворного языка» Ю.Н. Тынянов. Ему вторил в 1932 г. в рецензии на роман А.И. Куприна «Юнкера» (не признавая его настоящим романом) В.Ф. Ходасевич: «В действительности форма и содержание, «что» и «как», в искусстве нераздельны. Нельзя оценивать форму, не поняв, ради чего она создана. Нельзя проникнуть в «идею» произведения, не рассмотрев, как оно сделано. В «как» всегда уже заключается известное «что»: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует — она в значительной степени его выражает». В идеале даже не «в значительной степени», а целиком и полностью. Прямые декларации автора литературного произведения, никак не интегрированные в художественное целое, чужеродны для него, во всяком случае вредят его художественности.

Содержание считается ведущим началом, но определенность, организованность ему придает оформление, единство содержания и формы. Последняя активна, ее изменение, например, перевод произведения на иностранный язык, изменяет и содержание. Однако это единство не абсолютно, ведь при переводе полностью сменяются лишь внешние формы речи, а произведение в основном остается тем же, хотя и не совсем, отчасти это и другое произведение; переводы И.А. Крылова, В.А. Жуковского нередко ценнее подлинников и глубоко национальны, особенно у первого.

В истории литературы известны случаи «отставания» формы от содержания. Наглядный пример — русская литература XVIII в. Ей было что сказать, она не была бедна талантами, но они не могли при стремительном переходе от средневековья к Новому времени успеть выработать гармоническое единство содержания и формы, необходимое для классики искусства. Поэтому самый яркий из поэтов XVIII в., Г.Р. Державин, — по таланту великий поэт, но не состоявшийся классик. В Серебряном веке, наоборот, такие поэты, как мэтры символизма В.Я. Брюсов и Вяч.И. Иванов (и многие другие), достигли большой формальной изощренности, отнюдь не банально смотрели на вещи, но органического, естественного единства содержания и формы им тоже недостает.

В бытовом представлении содержание — это основные события *сюжета*, которые можно пересказать. Но «рассказать содержание» в принципе невозможно, это некая сущность того, что в произведении непосредственно показано. Очевидный случай — аллегорические произведения. В басне изображены животные и их повадки, но за ними стоят люди и человеческие отношения. Однако и при отсутствии иносказания изображенные события, в отличие от событий жизни, как правило, не составляют просто какую-то историю или случай, за ними еще что-то стоит, они нечто собой выражают. Сюжет «Грозы» А.Н. Островского — малоприятная история о том, как молодая купчиха в провинции изменила мужу и утопилась. Но гроза в пьесе присутствует не только в метеорологическом смысле, хотя это тоже есть. В личной трагедии темной женщины драматург усмотрел угрозу многовековому укладу жизни. Если даже человек, являющийся плотью от плоти этого мира, не может больше так жить, значит, для темного царства действительно настают «последние времена», как говорит странница Феклуша. Кулигину не дали устроить громоотвод, но разразилась символическая гроза, которая, согласно трактовке Н.А. Добролюбова, производит очищающее воздействие.

«Собачье сердце» М.А. Булгакова — забавная и увлекательная фантастическая история. Но она пронизана серьезнейшей проблематикой. В повести говорится (не только устами профессора Преображенского) об опасности экспериментов над естественной

жизнью, насилия над ней, причем, казалось бы, чисто биологическое, природное оказывается в теснейшей связи с социальным. Рассказ В.М. Шукшина «Миль пардон, мадам!» — о том, что в жизни является редким исключением, курьезом: человек, которому за пятьдесят, периодически упивается сочиненной им совершенно неправдоподобной историей о своем неудавшемся покушении на Гитлера, которую артистически излагает полужнакомым людям. Душешипательная мечта о заведомо нереальном, мечта о небывшем оказывается дороже реальной жизни, Бронька Пупков переживает ее живее и острее, чем тот факт, что из-за этого он стал посмешищем. Писатель показывает, что человеку нужно больше, чем ему дано, нужно обязательно, и это уже далеко не курьез, а глубокая идея, особенно если вспомнить галерею «мечтателей» (в том числе «опасных») русской классической литературы от Чацкого, Онегина и Печорина, Обломова и Андрея Болконского до *лирического героя* А.А. Блока, если вспомнить, каким страшным экспериментом обернулась для России революционная мечта о земном рае. Жизнь, которая не может удовлетворить человека, толкает его в объятия мечты, которая жизнь подменяет.

В учебниках можно прочитать, что содержание всякого литературного произведения (значит, и «Войны и мира», и рассказов М.М. Зощенко, и «Золотого ключика, или Приключений Буратино», и любовной *лирики*, и альбомного мадригала — всего!) есть идейное содержание и состоит оно из трех «сторон»: *темы, проблемы* и «идейно-эмоциональной оценки» жизни, — сторон, более «объективных» и более «субъективных» [4, с. 88–107]. Это механистическое представление о литературе, основанное на признании специфики искусства не эстетической, а идеологической. Произведения бывают слишком разными, чтобы все их можно было анализировать по одним и тем же параметрам, а объективный источник творчества и творческая способность художника в итоге переплавляются в единую «вторую реальность» искусства, по которой можно судить и о первичной реальности, и о человеческой индивидуальности автора, но только если мы понимаем закономерности их эстетического претворения.

В любом ли произведении литературы три «стороны» содержания? Стихотворение «Гамлет» (1946) Б.Л. Пастернака «должно быть прочитано на пяти уровнях; оно предусматривает пять этажей понимания... Ни один уровень, этаж, слой не исключает других, все они дополняют друг друга, сосуществуют, просвечивают один через другой»¹. Стихотворение это — о герое Шекспира, принце датском, погибшем в неравной борьбе с мировым злом, в частности с людским лицемерием (жизненным актерством); об одином ода-

¹ Баяевский В.С. Пастернак. М., 1997. С. 76.

ренном актере, кроме которого никто не сможет сыграть эту роль, труднейшую в мировом театральном репертуаре («фарисейство» в данном отношении — лицедейство других, мелких актеров); об Иисусе Христе, искупителе грехов человечества, среди врагов которого были фарисеи; о главном герое романа Пастернака «Доктор Живаго», в качестве последней, 17-й части которого напечатан цикл «Стихотворения Юрия Живаго», открывающийся как раз «Гамлетом» (врач, поэт и философ Юрий Живаго, независимая талантливая личность, отторгается революционной и советской действительностью, вынужденно расстается со всеми по-настоящему близкими ему людьми и умирает еще молодым от сердечного приступа); о реальном, а не вымышленном авторе стихотворения, художнической интуицией предчувствующем свою собственную «Голгофу», которая и последовала в 1958 г. после публикации «Доктора Живаго» за рубежом и присуждения Пастернаку «врагами» Советского Союза Нобелевской премии. В каком из содержательных слоев искать «объективную» тематику, в каком «субъективную» проблематику, в каком эмоциональное отношение автора к *характерам*? Допустим, линия автора — это не содержание, а «смысл», так сказать, сюжетная сфера. Не факт, что судьба одаренного художника среди бездарей для Пастернака — только форма художественных раздумий о судьбе шекспировского героя или даже Христа. Но пусть так — как же быть с другими, собственно содержательными пластами? Фактически они так или иначе выражаются друг в друге, создают сложнейшие, текущие формально-содержательные отношения на каждом уровне. Линия актера, представляющего художника вообще, может быть, даже важнее в рамках этого стихотворения, чем собственная — одна, особенная — судьба автора. Здесь все и объективно, и субъективно, все очень лично — и порождено сталинской фарисейской действительностью, а вместе с тем пронизано мыслью об извечном трагизме отношений яркой личности и ее ничтожного завистливого окружения.

Это не значит, что тема, художественная идея (точнее, идейно-эстетическое содержание) или проблема — понятия, которые к литературе не применимы. Только бывают и темы, и проблемы, и идеи первого, второго, третьего и т. д. порядка, а соотношение их — не механическое, это никакие не «стороны». Иное и соотношение элементов формы, чем предлагается в указанном источнике. В форме он выделяет тоже три «стороны», правда, с обозначением «основные»: «предметную изобразительность», речевой строй и *композицию* [4, с. 180—183]. Названные элементы в произведении действительно есть, но в каком соотношении между собой и содержанием, теми или иными его составляющими?

Уровни (элементы) содержания и формы в литературном произведении составляют иерархию содержательно-формальных

отношений. Идея во всей ее полноте и конкретике (идейно-эстетическое содержание) выражается преимущественно в теме (тематическом содержании), как в форме¹, а тема, в свою очередь, — в образном мире произведения (именуемом в литературоведении также образным содержанием, конкретным содержанием, предметной детализацией, семантикой художественного текста, т.е. его значением, прямым или переносным), основой которого в *эпосе* и *драме* является сюжет.

Образный мир оформлен его собственной композицией: организацией повествования в эпосе и действия в драме (прежде всего фабулой), разными видами лирического выражения. Художественное время на уровне образного мира, как правило, необратимо (лишь в фантастике люди могут перенестись в прошлое), но композиционно события при необходимости без труда переставляются во времени. Наконец, композиционный слой оформляется авторской художественной *речью* со всеми ее особенностями: смысловыми, грамматическими, звуковыми, ритмическими.

Содержательно-формальные отношения далеко не всегда поддерживают эту иерархию. Например, заглавие произведения может быть идейным («Волки и овцы» А.Н. Островского), тематическим («Война и мир» Л.Н. Толстого), тем и другим одновременно («Отцы и дети» И.С. Тургенева), ставящим проблему («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова), семантическим («Евгений Онегин» А.С. Пушкина).

Персонажи-резонеры в своих речах, фактически неотличимых от авторской речи, выражают авторскую же идею: низший уровень произведения впрямую, хотя и не вполне художественно, оформляет высший. В принципе элементы «общего» содержания — идея и тема (при том, что вторая — форма первой), а образный мир, композиция, авторская речь — «общей» формы, но, например, в приключенческих произведениях сюжет важнее достаточно скромных темы и идеи, выступает даже не просто содержанием, а основным содержанием.

Кроме элементов, содержание и форма включают качества каждого из элементов (качество нужно четко отличать от элемента: нельзя же сказать, что автомобиль состоит из двигателя, кузова, колес и скорости), или сразу двух-трех из них, или всего произведения. Например, *конфликт* имеет отношение и к образному миру, и к теме, и к идее. То же касается проблематики. *Гипербола* — не элемент образного мира, как обычно считается, а его качество: гиперболизированными бывают и *символ*, и *аллегория*, и

¹ Еще в первой половине XIX в. И.И. Давыдов отмечал: «Одно из главных условий басни состоит в том, чтобы мысль имела верное соотношение со своим предметом, в котором, как в форме, она проявляется...» (12, с. 28).

прямой смысл. Качество тематического содержания (характеров и обстоятельств) — типичность. Качества и содержания, и образного мира — историзм, психологизм. Существует и много других качеств произведения; самое общее из них — художественность. По-разному трактуется понятие *стиля*: как особенности художественной речи (лингвистическое понимание), как единство всех «сторон» формы («литературоведческое» понимание), как своеобразие единства формы и содержания («искусствоведческое» понимание). Преобладает вторая из этих трактовок.

Взаимодействие различных элементов и качеств художественных произведений и делает каждое из них неповторимым.

СРАВНЕНИЕ — фигура художественной речи (синтаксиса), «образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку с целью выявить в объекте Сравнения новые, важные свойства» [8, с. 418]. Пример из Маяковского: «Мой стих / трудом / громаду лет прорвет / и явится / весомо, / грубо, / зримо, / как в наши дни / вошел водопровод, / сработанный / еще рабами Рима» («Во весь голос»). Это простое, не развернутое сравнение, хотя бывают и более простые, являющиеся оборотом с «как» или без него — то и другое есть в строфе Б.Л. Пастернака «Большое озеро как блюдо. / За ним — скопление облаков, / Нагроможденных белой грудой / Суровых горных ледников». Далее в стихотворении «Когда разгуляется» дается уже развернутое сравнение природы, земли, мира с внутренностью собора, переходящее в *метафору* или даже *символ* жизни как церковной службы.

Иногда развернутое сравнение превращается в целую картину или длящуюся сцену. Пушкин сравнивает остановившееся сердце Ленского с «домом опустелым», говорит о закрытых ставнях, забеленных мелом окнах, о хозяйке, которая неизвестно где. Автор «Мертвых душ» в подражание Гомеру может выстроить из сравнений совершенно самостоятельный микрорассказ с *персонажами*. Так, когда Ноздрев приказывает слугам бить Чичикова, он сравнивается с неким храбрым поручиком под стенами крепости, зовущим солдат вперед, лезущим «на великое дело» («перед ними носится Суворов», т.е., вероятно, он себя воображает великим полководцем), а Чичиков уподобляется крепости, которая, однако, «никак не была похожа на неприступную». Одно такое сравнение занимает половину страницы.

СТИХ по-гречески значит «ряд». Поэтому традиционно в русском языке стихами называются абзацы библейского текста, переведившегося на старославянский с греческого языка. Первые русские стихи как форма литературной поэзии, появившиеся только на рубеже

XVI–XVII вв., именовались на польский лад виршами. Слово это восходит к латинскому *versus*, означающему «то, что «возвращается назад» и закономерно, предсказуемо повторяется, напоминающая ход пахаря с плугом. Затем уже в качестве стиховедческого термина (*vers*) оно вошло практически во все языки латинской культурной ориентации, в частности в польский — *wiersz*. Из польского через украинское и белорусское посредничество... в конце XVI в. оно попало на Русь...» [13, с. 512]. Прежде потребность в лирике удовлетворяла фольклорная, т.е. устная народная, песенная поэзия. Появление на Руси литературных стихов (виршей) знаменовало приобщение к культурному опыту Запада.

Литературные стихи — это последовательность упорядоченных звуковых рядов, соотносимых по тем или иным признакам и ритмически повторяющихся, на письме обычно обособляемых в виде сравнительно коротких строчек, расположенных вертикально, одна над другой. Звучащие стихи уподоблены друг другу специфической «перечислительной» интонацией, они несколько замедленны и более монотонны по сравнению с *прозой* и, несмотря на все индивидуальные различия, имеют в общем одинаковую интонационную рамку: постепенное повышение тона к концу стиха с резким падением и совсем небольшим подъемом на границе между стихами (благодаря этому межстиховая пауза может быть «звучащей», а не реальной задержкой голоса). Поэтому даже свободный стих (верлибр, *vers libre*), не имеющий *размера* и *рифмы*, звучит совершенно иначе, чем проза, и выражает такое *содержание*, которое обычно выражается именно в стихах. Благодаря своему строению стих обладает выразительными возможностями, недоступными прозе, хотя она имеет перед стихом свои, со временем становившиеся все важнее, преимущества (см.: *Проза, Речь художественная*). Стих выделяет все компоненты текста, одинаковое внешнее оформление «подтягивает» менее значительные к более значительным, до некоторой степени уравнивает их. «Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией, — писал Ю.Н. Тынянов.

— Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу» [12, с. 135]. И не только сюжетную. В прозе последовательность «Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви», «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» выглядела бы нелепым, бессмысленным нагромождением слов, в котором понятие «жизнь», охватывающее все остальное, помещается между «слезами» и «любовью», «вдохновеньем» и «слезами». В гениальных пушкинских стихах все выглядит более чем осмысленно. Становится ясно, что жизнь без слез, то есть сильных переживаний (это метонимия), без любви и без вдохновенья —

не жизнь, а в лучшем случае одна из ее частных, в худшем — что-то уже напоминающее смерть (безжизненность). Стихи заставляют «играть» всякую мелочь, если, конечно, это не просто ритмически расставленные слова, но и настоящая поэзия. Вот почему Пушкин, требовавший от прозы «мыслей и мыслей» («без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи дело другое» — заметка 1822 г. о прозе), писал в стихотворении «Прозаик и поэт» (1825):

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Значительно более ста лет спустя ту же *метафору* применил к поэзии Б. Л. Пастернак («Во всем мне хочется дойти...», 1956):

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.

Стихотворная *речь* действительно «тугая» и плотная, позволяет сказать многое на небольшом пространстве текста. «Не случайно ведь, как правило, стихотворные произведения значительно короче прозаических» [3, с. 7]. Среди многих великих русских романов самый короткий, без которого не было бы всех остальных, пространных, — первый, пушкинский роман в стихах.

В стихе значим даже такой прием, как пропуск слога в трехсложнике, образующий дольник, или, по старой терминологии, «паузник» (см.: *Размер стиха*). В стихах А.А. Ахматовой «Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни» («Смуглый отрок бродил по аллеям...») не хватает необходимого по схеме анапеста безударного слога между двумя последними словами. «Это до известной степени подчеркивает и выделяет слово... — писал Ю.Н. Тынянов. — Слово «том» оказывается здесь наиболее динамизированным, но выделенным оказывается и следующее слово». Происходит *«изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой»* [15, с. 74]. В качестве общих признаков стихотворной речи Тынянов выдвинул «единство и тесноту стихового ряда», динамизацию речевого материала и его сукцессивность [15, с. 48–54], т.е. последовательную сменяемость; говоря о речевом процессе в стихе как о сукцессивном, а о слове в нем как о «затрудненном» [15, с. 49], Тынянов, возможно,

подразумевал суггестию — внушение. Стихи являются речью «внушающей», недаром они хорошо запоминаются.

Стихосложение подразделяется на четыре области: метрику, ритмику (см.: *Размер стиха*), строфику (см.: *Строфа*) и фонику — звуковую организацию речи (см.: *Речь художественная*). Относящиеся к ним выразительные средства в разной степени эффективны и неодинаково употребительны, но значимы все.

В первую очередь значимо то, что слова, выражения, синтаксические формы, созвучия располагаются в стихе не только «по горизонтали», одни за другими, как в прозе, но и «по вертикали»: одно над другим, одно на стыке с другим через межстиховую паузу, одно через два или три других (удаленная рифма) и т.д. То есть компоненты речи соотносятся, корреспондируют и с ближайшими компонентами, и с теми, которые в прозе воспринимались бы изолированно от них. Например, в заключительном строфоиде блоковских «Двенадцати» важна «кошунственная» рифма *пес — Христос*, но не менее важен и третий, промежуточный ее компонент, разделяющий крайние, — *из роз*, который прямо примыкает к финальной строке с именем Христос, в то время как «голодный пес» отделен от нее шестью стихами, захватывающими три другие рифменные цепочки: *шагом — флагом, невидим — не-вердим, надвьюжной — жемчужной*. Важен и 4-стопный хорей, увенчивающий здесь полиметрическую структуру поэмы. Он традиционно ассоциируется с некой легкостью и потому соответствует не столько «державному шагу» красногвардейцев, сколько «нежной поступи надвьюжной» Иисуса Христа.

Связь конкретных форм стиха с другими компонентами формы и с содержанием бывает исторической и органической. Меняются художественные вкусы — меняются и стиховые предпочтения. Например, экспериментальный Серебряный век как никогда широко ввел в поэзию неклассическую метрику, в официальной советской литературе она была почти вытеснена, на рубеже 50–60-х гг. возродилась. Большую роль играет прецедент. В XVIII в. русские поэты постоянно обращались к тяжелому 6-стопному ямбу под влиянием французского классицистического 12–13-сложника, а в XIX в., когда авторитетными стали Шекспир и Шиллер, писавшие трагедии 5-стопным ямбом, к нему обратилась и русская поэзия. Ныне это, уже независимо от «первотолчка», самый распространенный размер наряду с 4-стопным ямбом, сохраняющим свой авторитет со времен не только Пушкина, но и Ломоносова. 5-стопный хорей был весьма малоупотребительным размером, пока Лермонтов не написал им «Выхожу один я на дорогу...». Для распространения трехсложных метров потребовался пример Некрасова.

Вместе с тем разные стиховые формы органически предрасположены или не предрасположены к выполнению определенных

функций. Литературные песни всегда тяготели к легко звучащим коротким размерам и простым строфам — четверостишиям. Монотонные трехсложники объективно менее гибки, чем вариативные двусложники, сфера применения которых гораздо шире. Вольный ямб идеально приспособлен к разговорной интонации басен и драматических произведений. Неклассический акцентный стих раннего Маяковского также был органичен для его абсолютно новаторской бунтарской поэзии, ориентированной на громкое устное исполнение с энергичными ораторскими интонациями.

Стих — не «пустая» форма, которую можно произвольно наполнять смыслом и содержанием. Армянский исследователь Р.А. Папаян обратил внимание на то, как те или иные разновидности стиха связаны с интенсивностью использования тропов — с концентрацией иносказательности, условной образности.

В коротких размерах — 3-стопном ямбе и хорее — при полнударности возможны всего четыре словосочетания, в 4-стопных двусложниках — уже восемь, что для языка естественнее. Поэтому соединения далеких по смыслу слов от невозможности сочетать близкие, а значит, интенсивность образования тропов более характерны для коротких двусложников (отсюда и их тяготение к песенной лирике, в то время как для повествовательных и драматургических произведений в XVIII в. использовался длинный 6-стопный ямб, вытесненный в XIX столетии 4-стопным в лиро-эпической поэме, 5-стопным и отчасти вольным — в драматургии). В трехсложниках проявляется другая тенденция. Они последовательно упорядочены ритмически и потому чем длиннее, тем монотоннее. Монотонию длинных трехсложников компенсирует повышенная интенсивность тропов, которые вносят в стихотворную речь разнообразие. В лирике Лермонтова самое насыщенное тропами произведение — 30% слов — не разделенный на стихи, «бесконечный» по форме трехсложниковый набросок «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..»: в собственно стихотворных лермонтовских трехсложниках показатель «троповместимости» не выше 20. Дольник и акцентный стих, согласно Р. А. Папаюну, дают широкую сочетаемость слов и спад монотонии, поэтому у Блока интенсивность тропов в них падает особенно резко.

Пока та или иная форма нова, она не нуждается в обилии тропов, поскольку и так ярко «стихотворна», непохожа на прозу. У В.К. Тредиаковского при переходе от силлабики к силлабо-тонике «троповместимость» упала почти так же, как у Блока, обратившегося к дольнику. У юного Лермонтова «троповместимость» достаточно нового тогда 5-стопного ямба постепенно снижается (в 1829, 1830—1831 и 1832 гг. — 15,0; 12,8; 7,9%) параллельно утрате им цезуры (внутристиховой постоянной паузы), т.е. обретению большей ритмической свободы. Зрелому Лермонтову уже понадобилось

«обновить» этот размер путем возвращения первоначальной строгости. В 1839 г. количество строк 5-стопного ямба с расшатанной цезурой сокращается вдвое по сравнению с 1832 г., в 1840—1841 гг. все строки этого размера соблюдают словораздел после 2-й стопы («Нет, не тебя так пылко я люблю, / Не для меня красы твоей блистанье: / Люблю в тебе я прошлое страданье / И молодость погибшую мою»), а «троповместимость» резко возрастает явно в связи с вернувшейся ритмической строгостью: в 1839 г. до 20,7% против 7,9 в 1832. Правда, в последние полтора года она убывает (16,7 в 1840, 13,3 в 1841), Р.А. Папаян этот факт не комментирует, но ясно, что он связан с развитием реалистических черт в поэзии Лермонтова и, значит, отказом от цветистости языка.

Общий показатель «троповместимости» силлабо-тоники у Тредиаковского, Лермонтова и Блока — 7,8 — 14,8 — 20,0. Исследователь объясняет эту градацию тем, что за полтора века силлаботоника предельно примелькалась, «автоматизировалась», перестала в достаточной мере гарантировать стихотворность сама по себе. Необходимо оговорить, что Тредиаковский ориентировался на рационалистические принципы классицизма, Лермонтов был прежде всего страстным (хотя и имитировавшим холодность) романтиком, а Блок — символистом, т.е. приверженцем самой иносказательной поэзии. Но одно объяснение не исключает другого.

Процесс «автоматизации» стиха, продолжает Р.А. Папаян, убыстряется — и уже в послеблоковской чисто тонической поэзии (имеется в виду в первую очередь Маяковский) метафоричность особенно повышена, хотя в тонике и верлибре Блока она была низка.

В длинном 6-стопном ямбе, обычно делящемся по цезуре на полустишия, во втором полустишии тропов больше, чем в первом: у Державина соответственно 44,0 и 56,0% от общего их числа, у Лермонтова 41,1 и 58,9, у Тютчева 35,4 и 64,6, у Блока 37,4 и 62,6. То есть первая половина стихотворной строки «разговорнее» (естественная сочетаемость слов исчерпывается в начале), вторая «поэтичнее». Конец стиха особенно лирически нагружен; это делает еще более заметными случаи синтаксической незавершенности строки, переноса. На конце стиха — сгущение поэтических ограничений, увеличивающих монотонию речи: словораздел = стихораздел с постоянным ударением, рифма и др.¹ (в частности, сама необходимость закончить речевой отрезок, равный размеру стиха).

Наблюдения и выводы Р.А. Папаяна должны иметь характер не законов и даже не закономерностей, а только тенденций. Недостаточность его объяснений отчасти отмечена в процессе изложения. Но главное, что необходимо оговорить, — чисто количествен-

¹ См.: Папаян Р.А. Сравнительная типология национального стиха (русский и армянский стих). Ереван, 1980. С. 139—144, 150, 155—163, 166—170, 177, 179.

ный подход исследователя к тропам. Процент «троповместимости» высчитывается независимо от того, что это за тропы, они все формально уравниены, хотя в конкретном стихотворении иной троп может стоять десятка других и по значению в контексте, и по художественному качеству. Тем не менее отмеченные тенденции интересны и, по всей видимости, не случайны.

СТРОФА — группа стихов, повторяющаяся по признакам объема, системы рифмовки (клаузул) и *размера* (либо соотношения размеров). Именно повторяющаяся. Говорят и об «одиночных строфах», которые часты в малых *жанрах*: эпиграммах, эпитафиях, посвящениях, мадригалах, альбомных записях. Но это не строгое обозначение. «Граница между вольной рифмовкой и одиночной строфой условна; наибольшей длиной последних считают 8–10 строк» [10, с. 31].

Окончания стиха начиная с последнего ударения именуются клаузулами. Они могут рифмоваться и не рифмоваться.

То или иное расположение *рифм* называется рифмовкой. Простейшая рифмовка — парная. Пара рифм может быть продлена на один или несколько стихов, как иногда делает Лермонтов в поэме «Мцыри» (она и кончается трехстишием); тогда рифмовку называют смежной. Четыре стиха можно объединить по схемам *АААА*, *ААББ* (условно рифма обозначается буквой: при разных клаузулах *а* — мужская клаузула, *А* — женская, *А'* — дактилическая, *А''* — гипердактилическая), *АБАБ* (перекрестное четверостишие), *АББА* (охватное четверостишие). Четверостишие можно продлить, сделав его пятистишием (*АБААБ*) и т.д.

В романтической поэме господствовала вольная рифмовка: произвольно сочетались двустишия, различные четверостишия, пятистишия и т.д. Это *а с т р о ф и ч е с к и й* стих. Он характерен также для басни и вообще вольного стиха. Для лирики он характерен меньше, но использовался и в ней, особенно в жанре дружеского послания. Так, послание Пушкина «К Чаадаеву» 1818 г. («Любви, надежды, тихой славы...») написано по схеме *АБАБВггВВггВдЕдЕжЗжЗж*. Может возникнуть вопрос, действительно ли одну рифму составляют слова *желанье — призыванье — упованья — свиданья*. Если это одна рифма, то приблизительная по отношению к первой и ко второй паре. Пушкину в 1818 г. приблизительные рифмы в общем не свойственны. Однако если понимать стык *призыванье — упованья* не как рифму, получится нарушение правила чередования женских и мужских рифм (альтернанса), по которому два однородных окончания не ставились рядом, если не были зарифмованы. Скажем, после четверостишия *АБАБ* должно было идти *В*, а не *в*. Правда, с начала XIX в. это правило иногда нарушалось, но редко. Гораздо чаще так бывает в XX в.

И все же рифмовка тяготеет не к астрофичности, а к более или менее строгой последовательности. В XVIII в. «большие жанры — эпос, трагедия, а также дидактическое послание, элегия, эклога и пр. — за небольшим исключением пользовались в системе классицизма «александрийским стихом» — 6-ст. ямбом с рифмовкой двустигмией. Четверостишия и тем более длинные строфы употребляются только в лирических жанрах» [6, с. 92–93].

Если группы стихов повторяются не по всем трем указанным параметрам, перед нами *н е т о ж д е с т в е н н ы е* строфы. Так, в лермонтовском «Когда волнуется желтеющая нива...» четвертое, заключительное четверостишие не перекрестное, как предыдущие, а охватное и включает один 4-стопный (последний) стих на фоне предыдущих 6- и 5-стопных (расположенных неупорядоченно: некоторая нетождественность была и там). «Еще сильнее размывает строфу чередование строк с разным количеством стихов: 4-стиший с 5-стишиями, 6-стишиями и т.д. Такие нетождественные строфы называются иногда *строфоидами*, т.е. строфоподобными; единство строфоида поддерживается преимущественно синтаксической завершенностью; это форма переходная к нестрофическому стиху...» [10, с. 29]. Но трудно сказать, считать ли, например, стихотворение Пушкина «К морю» написанным строфоидами: в нем 12 четверостиший и три пятистишия (два *АБААБ* и одно *аБаБа*), а из четверостиший одно имеет охватную рифмовку вместо перекрестной. Границы между строфой и строфоидом, действительно, подвижны.

Обычно стиховеды включают в число определителей строфы синтаксическую и смысловую завершенность. На этом основании александрийскому стиху отказывается в праве именоваться строфой, а за двустигмией второй части «Эпилога» ахматовского «Реквиема», обособленными лишь пробелами (даже не всегда синтаксически), такое право не оспаривается. Но никто не отрицает факт «строфических переносов», синтаксической незавершенности некоторых строк, в том числе и «онегинских». Логично заключить: по формальным признакам и александрийский стих, и, допустим, элегический дистих являются строфами, а смежные рифмы «Мцыри» — нетождественными строфами или строфоидами; функционально же и строфоиды, законченные и соотнесенные друг с другом, играют роль строф.

Уже четверостишия обнимают собой множество вариантов строк. Кроме четырех способов рифмовки они допускают разные клаузулы и холостые стихи, а главное — всевозможные размеры и их соотношения в *р а з н о с т о п н ы х*, или смешанных, стихах. Разностопными в отличие от вольных называют те стихи, которые варьируют стопность одного метра, реже — разные метры в определенном порядке. Например, «Шепот, робкое дыханье...» Фета: четверостишия *АБАБ*, регулярно чередующие 4- и 3-стопный хо-

рей; «Ангел» Лермонтова: четверостишия, состоящие из двустихий *аабб*, в каждом из которых объединены стихи 4- и 3-стопного амфибрахия.

Строфы с четным количеством стихов распространены гораздо больше, чем строфы с нечетным их количеством. Можно сказать, что из пятистиший в русской поэзии употребительно главным образом одно — *АБААб*, как бы наращенное четверостишие, которым Пушкин написал «И.И. Пущину» («Мой первый друг, мой друг бесценный!..»). Из семистиший известна строфа лермонтовского «Бородина» (*ААБВВВб*, стихи *бб* — 3-стопный ямб, остальные — 4-стопный), но только с этим стихотворением она и связывается. Это индивидуально-авторская строфа. Немало индивидуально-авторских строф изобрел Фет.

Безоговорочный лидер в строфике — четверостишие *АБАб*. В XX в., особенно в советское время, когда строфика крайне упростилась (исключения среди поэтов единичны: богаты строфами лишь песни В.С.Высоцкого и стихотворения И.А. Бродского), по схеме *АБАб* написано подавляющее большинство поэтических произведений. Даже ближайшее к этой схеме четверостишие *аБаБ* далеко отстает от строфы-лидера, видимо, женский стих на конце выглядит недостаточно твердо завершающим строфу. Четверостишия, подчеркнuto обособленные, завершенные по смыслу, иногда называются стансами. Некоторые поэты, как Тютчев, любили объединять четверостишия в восьмистишия. Оригинальное восьмистишие применил Лермонтов в «Завещании»: схема *абабввГГ*, перекрестное четверостишие чередует 4- и 3-стопный ямб, потом идут двустихия 4- и 3-стопного ямба с мужскими и женскими окончаниями. Из прославленных в европейских литературах восьмистиший следует отметить октаву (*АБАБАБВВ* и *гДгДгДее*), Пушкин ее применил в шуточной поэме «Домик в Коломне» (1830), а потом в серьезной «Осени» (1833). Пример шестистишия — лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен...»: схема *ааБввБ*, 6-стопный ямб в стихах *аа* и *вв*, 4-стопный — в стихах *ББ*. Перекрестное четверостишие и такое же шестистишие, но целиком 4-стопнымбические — это одическая строфа, популярнейшее десятистишие. Им (с вариациями) писали оды в XVIII в., но Пушкин в оде «Вольность» предпочел более простую строфу — восьмистишие *аБаБвГв*, объединенные перекрестное и охватное четверостишия. А для «Евгения Онегина» он изобрел универсальную и гениальную в своей простоте 14-строчную строфу, объединявшую все основные способы рифмовки: четверостишия *АБАб*, *ВВгг*, *ДееД* и заключительное, часто афористическое двустихие *жж*. Это уникальный пример строгой упорядоченности, стройности и разнообразия, синтез высшего искусства и естественности. Предпринимались попытки создания более длинных строф, но не самые удачные.

Кроме собственно строф существуют строфы **цепные**. Каждая строфа здесь не вполне самостоятельна, рифмовка перебрасывается в следующую. Например, лермонтовское «На севере диком стоит одиноко...» — это две взаимно связанных схемой *АбВб АгВг* строфы 4-стопного и 3-стопного амфибрахия. Уникальный **венок строф** — «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» Есенина. Первое пятистишие — это охватное четверостишие плюс буквально повторенный начальный стих. Второе пятистишие начинается второй строкой первой строфы, она же повторяется в конце пятистишия. Третье пятистишие начинается третьим стихом первой строфы, тоже повторяющимся в конце, и т.д. Так вся первая строфа оказалась повторенной в последующих четырех строфах.

До этого был известен лишь **венок сонетов**. Сонет — самая популярная и самая совершенная из **твердых форм**. Твердая форма в отличие от строфы не предполагает циклического повторения всей группы стихов в рамках произведения. Это устойчивая, закреплённая традицией стиховая конструкция, охватывающая весь объем текста. Правильный сонет обязательно насчитывает 14 строк, но известны три его канонические разновидности. **Итальянский** сонет состоит из двух четверостиший (катренов) и двух цепных трехстиший (терцетов). Четверостишия зарифмованы перекрестно и оба на одну пару рифм: *АБАБ АБАБ*. В трехстишиях исключается парная рифмовка, возможны варианты *ВГВ ГВГ* (т.е. как бы полтора четверостишия на две рифмы, отличных от тех, которые были в катренах) и *ВГД ВГД* (созвучия через два нерифмующихся стиха, в каждом из терцетов зарифмованных между собой строк нет). Во **французском** сонете предпочитается охватная («закрытая») рифмовка катренов: *АББА АББА*. К ней полагается перекрестная, «открытая» рифмовка терцетов: *ВВГ ДГД* (в отличие от итальянского сонета терцеты не тождественны по конфигурации). Реже катрены были перекрестными, «открытыми» (*АБАБ АБАБ*), и к ним полагались «закрытые» терцеты (*ВВГ ДДГ*, т.е., по сути, двустишие с охватным четверостишием, но записывавшиеся в виде двух трехстиший). Наконец, простейший **английский**, или **шекспировский** (хотя появился он до Шекспира), сонет — это три перекрестных четверостишия на разные рифмы и заключительное двустишие: *АБАБ ВГВГ ДЕДЕ ЖЖ*. Французы соблюдали правило альтернанса, итальянцы — нет, у них рифма обычно женская. У англичан твердого правила на этот счет не было. В России в качестве канонических размеров сонета закрепились 6- и 5-стопный ямб по аналогии с традиционным французским силлабическим 12–13-сложником и итальянским 11-сложником.

Однако сонетов, полностью сохраняющих условия итальянской и французской моделей, — меньшинство. Имеются всевоз-

можные модификации сонета (опрокинутый сонет, безголовый сонет, сонет с кодой и др.), но главное — и независимо от получивших свои названия модификаций поэты имеют обыкновение упражняться с разнообразными вариациями на сонетной основе, иногда создают свои собственные индивидуальные модели. В принципе канонические типы сонета дают огромные возможности для проявления творческого мастерства, но и неправильные сонеты совсем необязательно неудачны. В 6-стопном амфибрахийном сонете Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...») один катрен перекрестный, другой охватный. «Приморский сонет» (1958) А.А. Ахматовой написан 4-стопным ямбом, а по рифмовке это «контаминированный» [7, с. 207], т.е. сводный, французский сонет с «закрытыми» (охватными) катренами и «закрытыми» же терцетами.

Многие поэты Серебряного века и наши современники, изощряя свое мастерство, сочиняли венки сонетов — циклы из пятнадцати сонетов, в которых последняя строка каждого предыдущего сонета повторялась как первая строка каждого последующего. Последняя строка четырнадцатого встречается с первой строкой первого. Все первые строки объединяются в сонет-магистрал, который должен быть единым текстом.

СЮЖЕТ — развернутый *образ* события или цепи событий, доминирующий элемент образного мира и вообще семантики художественного текста, основное средство (форма) выражения тематического *содержания* в *эпосе* и *драме*, а иногда и в *лирике*. В свою очередь, сюжет является содержанием художественного сообщения (повествования, драматического действия), которое выступает в качестве его формы.

Сюжеты разграничивают на концентрические и хроникальные [4, с. 205–208]. В первых изображены события и поступки *персонажей* скреплены причинно-следственной связью. Если бы не умер дядя Евгений Онегина, тот не приехал бы в унаследованное имение, не познакомился бы с Ленским. Если бы Ленский, влюбленный в Ольгу (что заинтересовало Онегина), не привез его к Лариным, не произошла бы встреча Евгения с Татьяной, не завязался бы основной *конфликт*. Если бы Ленский, куда более терпимый к соседям-помещикам, чем Онегин, неосторожно не пообещал ему, что на именинах Татьяны будет только «своя семья», Евгению не за что было бы ему мстить, ухаживая за Ольгой, а Ленскому — не за что вызывать друга на дуэль, не состоялась бы коллизия романа, закончившаяся дуэлью и смертью Ленского. Не будь этого, мучимый совестью Евгений не отправился бы так скоро путешествовать, Татьяна не посетила бы его дом, не заподозрила бы, познакомившись с библиотекой Онегина: «Уж не пародия ли он?», — что, безусловно, повлияло на ее согласие выйти замуж

(«...для бедной Тани / Все были жребии равны...») и на несправедливое отношение к влюбившемуся в нее Онегину как к прежнему победителю женщин.

Концентрические сюжеты не исключают и момента случайности. Онегин вернулся в свет и нашел там новую Татьяну, блестящую княгиню, совершенно неожиданно для себя. Внезапные, резкие повороты в течении событий называются *п е р и п е т и я м и*. Иногда перипетии мотивированы, иногда — нет, просто выражают превратности судьбы. В «Капитанской дочке» перипетиями являются помилование Гринева Пугачевым прямо под виселицей (оно мотивировано вмешательством Савельича, которого узнал бывший «вожатый») или арест Гринева, когда, казалось бы, все для него и Маши пошло на лад благодаря случайной встрече с знакомым — Зуриным (еще одна перипетия). В «Мастере и Маргарите» Булгакова к перипетиям относятся гибель Берлиоза, встреча Ивана Бездомного в психиатрической лечебнице с Мастером, в рассказе Мастера — выигрыш им по облигации ста тысяч, что дало ему возможность засесть за роман о Пилате, судьбоносная встреча с Маргаритой, катастрофа с романом и предательство Алоизия Могарыча, повлекшие за собой расставание влюбленных, затем — появление перед Маргаритой Азазелло, который ей дает надежду на встречу с ее возлюбленным, и многое другое.

Перипетии (например, раскрытие Ноздревым и Коробочкой тайны Чичикова как покупателя «мертвых душ») возможны и в хроникальных сюжетах, где соединение эпизодов происходит в основном более или менее случайно. Произвольно, точнее, согласно конкретному художественному заданию размещаются и внесюжетные элементы. Так, в «Мертвых душах» развернутая экспозиция — предыстория Чичикова с мотивировкой его аферы, объединяющей весь сюжет, — дана в заключительной, 11-й главе первого тома. Цель перестановки событий во времени — та же, что в «Герое нашего времени»: создается некоторая таинственная атмосфера, читатель заинтриговывается. В.М. Шукшин, рассказав несколько историй из жизни своего персонажа по прозвищу Чудик, особенно подробно остановившись на его поездке к брату на Урал, по завершении действия (Чудик вернулся из поездки) в заключительном абзаце дает нечто вроде экспозиции — представляет героя: «Звали его — Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом».

К внесюжетным элементам художественного мира произведения относятся также пролог или вступление, роль которого может быть исключительно велика (в «Медном всаднике» тема Петра как великого преобразователя разворачивается главным образом в описании основанного им Петербурга во вступлении), а может ог-

раничиваться задачей некоего лирического сопровождения сюжета, хотя бы при этом к нему что-то и добавлялось (кольцевое обрамление — описание могилы героя и ее посещения героиней — сюжета повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка. Современная пастораль», состоящей из трех частей: «Бой», «Свидание» и «Прощание»), отступления всякого рода (лирические в «Евгении Онегине» и «Мертвых душах», публицистические — философско-исторические — в «Войне и мире»; у Толстого отступления связаны с художественными сценами в основном позицией страстного и убежденного автора, у Гоголя, при *антитезе* повествовательных и лирических мест текста, они художественно связаны все же теснее, чем рассуждения и повествование Толстого, эта антитеза входила в замысел «поэмы», а у Пушкина отступления иногда вовсе и не отступления, они движут сюжет: «...и вот сама / Идет волшебница зима» — по зимнему тракту Татьяну повезут в Москву на выданье), эпилог или заключение, т.е. уплотненное во времени краткое уведомление о том, что случилось с персонажами после изложенного в сюжете, как правило некоторое время спустя (характерно для романов Тургенева; в пушкинской «Капитанской дочке» роль эпилога играет комментарий «издателя» к запискам Гриневы; в «Войне и мире» эпилог большой, из двух частей: повествовательной и философско-публицистической).

Некоторые теоретики отрицали необходимость выделять наряду с понятием «сюжет» понятие «фабула»¹. «Фабула» по-латыни значит «рассказ, повествование». В России в первой половине XIX в. под «рассказом» понимали не только сам факт рассказывания о чем-то, но и способ, манеру этого рассказывания (см.: *Энос*). Прозаиков и поэтов критики хвалили за искусство «в рассказе». Белинский писал: «Форма романов вроде «Онегина» создана Байроном; по крайней мере, манера рассказа, смесь прозы и поэзии в изображаемой действительности, отступления, обращения поэта к самому себе и особенно это слишком ощутительное присутствие лица поэта в созданном им произведении, — все это есть дело Байрона»². С разными пониманиями «рассказа» и связано разграничение сюжета и фабулы. Сюжетом в русском литературоведении XIX в. называлась именно совокупность изображенных в произведении событий, точнее, образ событий. В 1920-е гг. представители формальной школы в литературоведении В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский и др. то, что раньше называлось сюжетом, называли фабулой и отнесли ее к «материалу», не имеющему художественного значения. В произведении «материал» оформляется и становится

¹ См.: Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. 5-е изд., испр. и доп. М., 1976. С. 161–163.

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. VII. С. 440.

сюжетом. «Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* произведения» [14, с. 181–182], — писал Томашевский. «Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.» [16, с. 215].

Фабула чаще всего понимается как манипуляции с художественным временем, перестановка событий во времени; пример — лермонтовский роман о Печорине. Строго говоря, никакой перестановки в нем нет. Просто читателю сначала рассказали о здравствующем Печорине, а потом дали возможность прочитать дневник умершего Печорина. Предыстория Павла Петровича Кирсанова в «Отцах и детях» введена со ссылкой на рассказ Аркадия Базарову, хотя излагается автором. Но вот в «Евгении Онегине» Пушкин рассказывает предысторию своего «приятеля» начиная с его детства уже после того, как в первой строфе привел внутренний монолог этого «молодого повесы», расстающегося со столичной жизнью и скачущего в деревню к умирающему дяде. Л.Н. Толстой в «Войне и мире» сначала показал освобождение партии русских пленных партизанскими отрядами Денисова и Долохова, а затем поведал читателю о том, что Пьер Безухов пережил перед этим в плену. В таких случаях авторы в полном смысле слова поворачивают художественное время назад. Между тем в сюжете оно, конечно, остается однонаправленным и равномерным, никаких сказочных чудес не происходит, у героев «Войны и мира» нет такой машины времени, как у изобретателя Тимофеева в комедии М.А. Булгакова «Иван Васильевич». И это далеко не единственная манипуляция, которую может себе позволить автор. Художественное время обладает способностью «сокращаться», «растягиваться», «прерываться»: об одном рассказывается бегло, о другом подробно, о третьем вовсе умалчивается. В «Медном всаднике» сказано просто: «Прошло сто лет...» Условно и пространство: автор мгновенно, когда ему нужно, переносит действие из одного места в другое («единство места» классицистов приводило лишь к другим условностям: все события происходили, например, на одной городской площади). Мысли некоторых персонажей писатель, выступая как всеведущий автор, передает, мысли остальных персонажей читателю остаются неизвестными, и это не значит, что они не умеют думать и не думают, просто передавать их мысли не входит в задачу, которую художник себе поставил. Итак, в сюжете все персонажи живут в едином времени и пространстве, у всех, предполагается, есть свой облик, какие-то мысли, но о чем и как сообщать, давать ли, например, *портреты* всех персонажей — решает автор, создавая фабулу. Фабула о ф о р м л я е т сюжет, выражает его, является его формой. Поэтому они никогда не могут совпадать, как часто говорят. Они только бывают однонаправлен-

ными и разнонаправленными. Сюжет есть основной элемент семантики текста (образного мира), а фабула — основа композиции образного мира в эпосе и драматургии. Сюжет кончается развязкой, фабула — ф и н а л о м. Печорин умер в середине романа. Это развязка. В финале он, снова живой, полный сил и энергии, совершает свой лучший поступок, подвиг, спасая человека, которого собрались пристрелить, не дав покаяться, фактически на глазах его матери. Лермонтов пожелал, чтобы близкий ему персонаж запомнился читателю г е р о е м.

По отношению к лирическим произведениям вместо слова «финал» употребляют слово «концовка».

ТЕМА по-гречески — «то, что положено»; имеется в виду — положено в основу. В англоязычной критике понятие темы примерно соответствует понятию «идея» в русском литературоведении, которое употребляет слово «тема» в разных значениях, обычно безосновательно смешиваемых. Отнюдь не во всех значениях этого слова тема является элементом произведения.

Понятие темы прежде всего соотносимо с понятием «предмет» — предмет осмысления, обработки, воплощения. Так что первое значение слова в этом круге представлений — принадлежащий объективной действительности предмет воссоздания в художественном произведении, его существенные свойства. В этом смысле тема, разумеется, еще не есть принадлежность произведения. Можно сказать, что в самом общем плане современный А.С. Пушкину молодой герой, его *характер* и судьба — тема «Евгения Онегина».

Второе. Предмет воспроизведения, осваиваемый в творческом процессе, во время работы над произведением. В этом смысле тема также еще не есть элемент созданного произведения. И тема, и идейный замысел в процессе творчества могут значительно эволюционировать. Так, Л.Н. Толстой, задумав роман о декабристе, возвращенном из Сибири по амнистии и противостоящем благодаря своим высоким нравственным качествам низменной, по мнению автора, современности, постепенно перешел к чрезвычайно широкой исторической теме (с собственно исторической и вместе с тем современной проблематикой), легшей в основу романа-эпопеи «Война и мир».

Третье. Уровень *содержания* произведения, тематическое содержание — творческая концепция реальности, сущностный смысл образного мира, основное средство выражения идейно-эстетического содержания. В этом значении слова тема еще труднее определима, чем в первых двух, хотя она более конкретна, чем тема как источник тематического содержания, локализованный в первичной реальности и творческом процессе. Литературоведы дают лишь

понятийный, логический аналог темы (как и идеи), более или менее полно она усваивается лишь в результате восприятия всего произведения, когда оно дочитано до конца. В отличие от *сюжета* тему нельзя пересказать (при том, что пересказ сюжета тоже не есть сюжет), это не просто образы людей и событий, а их концептуальное содержание. Очень приблизительно можно сказать, что тема «Мертвых душ» Н.В. Гоголя — не покупка Чичиковым «мертвых душ» (основа сюжета), а бездуховность помещиков, чиновников, отчасти и простого люда, населяющего современную в широком смысле Россию (действие условно несколько отодвинуто в прошлое). Эта тема выражает идею (также очень приблизительноное определение) противоречия наличной реальности и огромных возможностей такой страны, как Россия, — противоречия, настоятельно требующего от всех разрешения, возвращения духовности всем, кто способен внутренне меняться.

Четвертое. Тема как некие общие свойства художественного мира данного писателя или поэта в целом. Например, мысль становится темой ряда стихотворений Е.А. Баратынского, для позднего А.П. Чехова важны темы осознания человеком своей жизни, должного и чаще недолжного в ней, или, наоборот, утраты человеком способности к такому осознанию, для М.А. Шолохова главная тема — жизнь донского казачества (в «Тихом Доне» с преобладанием общечеловеческой проблематики). Это типологическое понимание темы.

Пятое. Еще одно типологическое понимание темы — более широкое. Это то общее, что объединяет тематику разных писателей, иногда весьма далеких друг от друга по времени, творческим принципам и т. д.: любовная тема, тема дружбы, тема войны (и мира), тема жизни деревни, семейная тема; социальные (например, тема «маленького человека»), политические и многие другие темы. В советское время было принято положительно оценивать произведения за «актуальную тему», но зачастую конкретная художественная тема (в третьем значении) была в них примитивна, заимствована из газет, не содержала никаких признаков подлинного творческого открытия. С другой стороны, в 1962 г. на весь мир прозвучал рассказ А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», открывший для литературы лагерную тему и оставшийся в ней наиболее совершенным художественным произведением. Но даже независимо от его эстетических достоинств рассказ имел бы огромный резонанс как первое в Советском Союзе произведение на прежде совершенно запретную тему. В данном случае пятое значение слова «тема» смыкается с первым.

В Новое время основу тематического содержания, как правило, составляют характеры в их соотношениях между собой и окружающими (в *реализме* — формирующими) их обстоятельствами.

ТРАГИЧЕСКОЕ (трагизм), обнаруживающееся далеко не только в жанре трагедии, — разновидность возвышенного, выражаемая в искусстве позитивно неразрешимым *конфликтом*, влекущим гибель либо тяжелые страдания и утраты в общем достойных, заслуживающих глубокого сочувствия людей. Трагический эффект — «очищающее» психическое и моральное воздействие на читателей (зрителей) — получил греческое название «катарсис» согласно определению трагедии в «Поэтике» Аристотеля: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному... совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей»¹. Трагическое переживание, будучи эстетическим, завершается своего рода облегчением.

Высокий трагический герой может совершать преступления (Макбет у Шекспира, Борис Годунов и Сальери у Пушкина, Арбенин в «Маскараде» Лермонтова, Хлудов в «Беге» Булгакова), но они трактуются как его заблуждения, жертвой которых в конце концов становится он сам. Источниками трагизма бывают трагическая вина, трагическая ошибка героя или непреодолимые в данной ситуации внешние обстоятельства. Возможна общая трагическая тональность произведения, особенно в *лирике*, и трагическая картина мира в целом: у ряда романтиков, многих модернистов (так, в поэме А.А.Блока «Соловьиный сад» нет трагического конфликта между героями и трагической развязки, но недостаточность разных сфер жизни по отдельности и невозможность их объединить выражают глубоко трагическое мироотношение), у некоторых других художников; в XX в. реалистов, склонных к принятию трагической концепции бытия, это сближает с *модернизмом*, особенно на Западе.

Традиционно трагический герой — именно высокий герой, в трагедиях действовали герои истории либо мифов, легенд и известных исторических преданий, принадлежащие к социальной верхушке. Представления эти менялись с трудом. «Гроза» А.Н. Островского, вопреки авторскому подзаголовку «драма в пяти действиях», — не социально-бытовая драма, а трагедия, трагедия совести, выражающая состояние народного сознания в переломную эпоху². Безусловно, высота души героя определяется не его социальным положением. Но, вероятно, возможна, по крайней мере в XX в., трагическая художественная модель если не мира, то истории без трагического высокого героя. Бесспорно трагичен в «Чевенгуре» или «Котловане» А.П. Платонов несмотря на то, что героев, похожих на трагических, здесь нет: нелепые люди, нелепые поступки,

¹ Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120.

² См.: Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. 2-е изд. М., 1998. С. 39–55.

нелепые (но часто страшные) события выражают в платоновских сюжетах трагедию народа, который и становится собирательным трагическим героем. Трагический конфликт с традиционно «низким» героем первым развернул еще Пушкин в «Медном всаднике».

К трагическому иногда приближается драматическое. Это как бы ослабленное трагическое: конфликт и его развитие отличаются значительным напряжением, но все же не так остры, развязка обычно более благополучна. Однако В.Ф. Ходасевич, говоря о драме и трагедии, тонко подметил не количественное, а качественное отличие признаков первой от признаков второй — отсутствие катарсиса: «Драма ужаснее трагедии, потому что застывает на ужасе» («Об Анненском», 1921). Драматическое содержание присуще ряду лучших произведений русской литературы, включая «Мастера и Маргариту» Булгакова (обилие комизма парадоксальным образом этому не мешает).

Гораздо менее удачно, чем Ходасевич, попытался разграничить трагическое и драматическое Г.Н. Пospelов: он просто решил, не опираясь ни на какую-либо серьезную традицию в эстетике, ни на реальную историю мировой литературы, что драматический конфликт есть конфликт между личностью и некими внешними силами, а трагический — внутриличностный, борьба героя с самим собой, столкновение личностных и сверхличных ценностей в его сознании [4, с. 118–128]. И.Ф. Волков справедливо расценил это как «очень узкое толкование трагизма в литературе»¹. В свое время Н.Г. Чернышевский дал, наоборот, слишком широкую трактовку трагического как вообще ужасного, зависящего иногда от совершенно случайных причин (диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности»). В обиходной речи такое понимание закрепилось: насильственно умерщвленный «трагически погиб». Но то в жизни, а не в искусстве. В есенинском «Письме к матери» трагически звучит предположение: «Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож». В «чудовищной истории» Булгакова «Собаачье сердце» это даже не предположение, именно так погибает люмпен-алкоголик Клим Чугункин, но трагическим героем отнюдь не становится, качества личности и тип *содержания* произведения играют определяющую роль.

Играет роль и место героя в произведении. Евгений Онегин ближе автору, чем Владимир Ленский. В итоге убийце ни в чем не повинного друга, не имеющему и того дара, который был у Пушкина и который, по предположению *повествователя*, мог развиваться у Ленского, автор сочувствует едва ли не больше, чем погибшему поэту, хотя Евгений не погиб, а только не нашел свое место в

¹ Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 119.

жизни и потерпел крах на любовном поприще. В данном случае драматизм эмоционально сильнее трагизма, он действительно, по Ходасевичу, «застывает на ужасе». То же касается рассказа И.А. Бунина «Солнечный удар». Поручик, столкнувшийся единственный раз в жизни с необыкновенной любовью и убежденный своей случайной спутницей в том, что этот миг счастья повториться никогда не может, навсегда расставшийся с ней, чувствует себя «постаревшим на десять лет». Это тоже драма, которая страшнее иной трагедии. И в «Евгении Онегине», и в «Солнечном ударе» конфликты неразрешимы, как в трагизме, но катарсиса в чистом виде нет, как в драматизме. Так что трагическое и драматическое однозначно не разграничиваются.

ХАРАКТЕР по-гречески — отпечаток, признак, отличительная черта. В литературе характер есть определенность *образа*: социальная, историческая, национальная, бытовая, психологическая и т.д. Если тип — это проявление общего в индивидуальном, то характер — индивидуальное прежде всего.

Характерным бывает *пейзаж*, поступок, образ мыслей. Но в основном говорят о характере *персонажа*. Это его сущностное содержание, относящееся в произведении к области *темы*, в то время как действует персонаж в *сюжете*. Характер есть некий комплекс выделенных черт, отличающий данный персонаж от других, а иногда и одна преобладающая черта. «Лица, созданные Шекспиром, — писал А.С. Пушкин в заметках 30-х гг. «Table-talk», — не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадлюбив, остроумен». Рационалистическая ограниченность художественных характеров классицизма была исторически оправданной как реакция на характеры эпохи Возрождения, представлявшие собой зачастую довольно сомнительное единство, но для Пушкина были уже важнее свобода и разнообразие в творчестве, хотя сходство новых, реалистических характеров с шекспировскими — больше внешнее, чем глубинное. Односторонние же характеры, подчас резко шаржированные, удобны для *сатиры* как в XIX в. (Салтыков-Щедрин), так и в XX в. (В.В. Маяковский).

Характер есть у каждого человека, но не все характеры яркие и выразительны. «Бесхарактерный» человек — либо лишенный силы воли («А у меня... кажется, нет характера...» — сбивчиво говорит Барон в *драме* М. Горького «На дне». «Заведи. Вещь — полезная...» — замечает Сатин, лишний раз демонстрируя противоречие между своими словами и поведением), либо вообще невыразительный,

бледный, нецельный, неопределенный, «никакой». Когда говорят, что актер играет «характерные роли», значит — людей запоминающихся, неординарных. В литературе не все персонажи имеют характеры. Есть персонажи проходные или функциональные, например, важные лишь для развития сюжета, для создания определенной ситуации: в главе «Поединок» книги А.Т. Твардовского «Василий Теркин» немец, противник Василия, определенно очень силен, но стоек ли он по характеру, как Теркин, или долго держится только благодаря физической силе, мы сказать не можем, здесь это для автора неважно.

Художественный характер представляет собой большее или меньшее единство, развивается на протяжении произведения или нет. Герои эпохи Возрождения не столько развивались, сколько обнаруживали, нередко внезапно, все новые черты своих характеров: тогда верили в универсальные возможности человеческой природы. Фразу Пушкина насчет обстоятельств, которые «развивают» характеры героев Шекспира, надо понимать в смысле «развертывают», «обнаруживают», а не «изменяют». Поэтому неизменность классицистических характеров была призвана упорядочить представление о человеке, сделать его образ не менее, а более правдоподобным. «Герою своему искусно сохраните / Черты характера среди любых событий», — требовал автор «Поэтического искусства» (1674) Никола Буало.

Романтизм принес в искусство самоценную личность, характеры яркие, часто противоречивые в своем внутреннем содержании, но цельные художественно. Развитие им, как правило, несвойственно. «Я знал одной лишь думы власть — / Одну — но пламенную страсть...» — говорит лермонтовский мцыри. Но это не значит, что его характер однозначен. Он и потенциальный воин, и человек, чувствующий красоту природы, и послушник, не смеющий подойти к девушке, и оратор, который ценит возможность наконец-то высказаться (благодарен монаху: «Все лучше перед кем-нибудь / Словами облегчить мне грудь») больше, чем жизнь в монастыре («Старик! я слышал много раз, / Что ты меня от смерти спас — / Зачем?...»), и т.д. Романтические характеры при всей их гиперболизации прямо подготавливали характеры реалистические.

Реализм признает характеры сложными единствами, способными или не способными к развитию в зависимости от того, каково их ценностное, моральное содержание, и от обстоятельств, на них активно воздействующих, их формирующих. В раннем реализме это обстоятельства еще очень обобщенные: противостояние Чацкого и фамусовского общества подано главным образом как вариант столкновения «века нынешнего» и «века минувшего», Евгений Онегин — вообще человек своего времени, для которого характерна «русская хандра», а его воспитание, как и воспитание

Петруши Гринева, практически не соотносится с тем, что становится известно о герое в дальнейшем. Но сложные разносторонние характеры — факт уже в «Горе от ума». Хотя главный положительный герой Грибоедова противопоставлен всем остальным, последние обычно не являются сугубо отрицательными типами. Ретроград Фамусов — любящий отец, радушный хозяин, неплохо разбирающийся в людях (неожиданное сближение: для него Молчалин «деловой» и Чацкий «захоти: так был бы деловой»), увлечение всем иностранным критикующий не хуже своего антипода; солдафон Скалозуб — храбрый офицер, прямой человек, ничуть не заискивающий перед Фамусовым; якобы не имеющий своего мнения Репетилов не хочет верить всеобщему убеждению в сумасшествии Чацкого наряду с Горичем, покорным своей жене во всем, но не в этом, и т.д. С первой строфы «Евгения Онегина», с внутреннего *монолога* еще даже не представленного читателю героя, мы сталкиваемся с далеко не простым характером человека, который готов во имя норм поведения лицемерить перед умирающим даждей, но отдает себе отчет в том, какое это «низкое коварство».

Последующая реалистическая литература, особенно в лице Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, чрезвычайно усложнила характеры и их связи с обстоятельствами, отнюдь не сделав их размытыми. Так, Толстой именно свою любимую героиню Наташу Ростову заставил пройти через безумное, неодолимое физиологическое влечение к абсолютно пустому и бездушному красавцу Анатолю Курагину. В XX в. М.А. Шолохов и простого, ни в коей мере не рафинированного человека сумел показать в его глубине и сложности. В этом ему наследовали В.П. Астафьев, В.М. Шукшин, В.Г. Распутин и др.

Именно в литературе XIX–XX вв. сложилось такое содержательно-формальное качество литературы, как п с и х о л о г и з м. Не всякое изображение психологии можно назвать психологизмом (и не всякое изображение истории — историзмом, не всякое изображение реальности — реализмом). Психологизмом логично считать лишь такое непосредственное изображение внутреннего мира человека, его мыслей, переживаний, ощущений, которое определяется закономерностями его характера как некой целостности, пусть изменчивой и противоречивой.

Тем не менее психологизм понимается в литературоведении по-разному. Есть мнение, что вся литература порождена «социальной психологией» и непсихологической литературы не бывает. По другому мнению, психологизм — это любое непосредственное изображение внутреннего мира человека, *лирике* присущее исконно, а в *эпосе* выработанное сентиментализмом. Третья точка зрения: психологизм бывает и непрямым, о переживаниях героев можно догадываться по их поведению, речам, выражению лица

и т.д. (И.С. Тургенев был принципиальным сторонником именно такого показа психологии). Величайшим психологом считается Шекспир. Но в драме вообще вся психология передается через речи героев, а поскольку у авторов эпохи Возрождения нет достаточного единства характеров, которое бы определяло своеобразие психологии только данного персонажа, то свои собственные излюбленные мысли, остроты, привычные восклицания и т.д. Шекспир может вложить в уста почти любого персонажа, и почти с любым могут происходить внезапные, иногда лишь внешне и слабо мотивированные перемены. Все они могут быть глубокомысленны и остроумны, так как автор глубокомыслен и остроумен. Аналогично в балете все должны хорошо танцевать, в опере — все хорошо петь: таков закон данного вида искусства. Психология героев Шекспира действительно весьма богата, но это не тот психологизм, вершинами которого стали произведения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Их персонажи тоже могут меняться в своем поведении и настроении, как Наташа Ростова во время отъезда из Москвы перед вступлением в нее французов, но подобная перемена возможна только с ней, а не с «пустоцветом» Соней, тем более с Элен и другими внутренне застывшими людьми.

Н.Г. Чернышевский в статье-рецензии о ранних произведениях графа Л.Н. Толстого (1856) писал: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином». К психологизму как таковому безусловно относятся лишь пятая и отчасти третья разновидности психологического анализа.

ЭПИТЕТ — поэтическое определение, не утратившее своей свежести.

Эпитеты встречаются в *стихах* и в *прозе*, могут быть словом в прямом значении или в переносном (*метафорой*, метонимией и т.д.), иметь форму прилагательного или какую-нибудь иную: «гордый внук славян», «ныне дикой тунгус», «друг степей калмык» у А.С. Пушкина («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» — строка заканчивается эпитетом), «терпкой печалью напоила» у А.А. Ахматовой («Сжала руки под темной вуалью...»), «засадил садик мило» у В.В. Маяковского («Во весь голос»), «природа смотрит как бы с неохотой» у Н.А. Заболоцкого («Вечер на Оке»).

Эпитетами пронизано начало рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник»: «Темнел московский с е р ы й зимний день, х о л о д н о зажигался газ в фонарях, т е п л о освещались витрины

магазинов — и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извозничьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, — в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды — оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие...» Определение тротуаров как заснеженных было бы обычным логическим определением, но метонимия «снежные» — эпитет.

Не следует воспринимать в качестве эпитетов некоторые слова с изменившимся значением. В стихах Б.Л. Пастернака «С притихшими его вершинами / Соседствовало небо важно...» («Август») наречие «важно» — олицетворяющий эпитет, но в пушкинском «Евгении Онегине» нет эпитета в стихах «К хозяйке дама приближалась, / За нею важный генерал». В главе «Прямой. Важный. Пожалуй» книги «О Пушкине» В.Ф. Ходасевич писал по поводу этих строк, что «отнюдь не следует представлять себе мужа Татьяны надменным: он только серьезен». Действительно, И. И. Давыдов, профессор словесности пушкинских времен, указывал: «Забавное противопоставляется важному» [12, с. 27]. А «серьезный» — обычное логическое определение.

ЭПОС — повествовательный *род литературы*, наиболее «объективный» и универсальный, практически не ограниченный в объеме произведений и количестве *персонажей*, диапазоне *тем*. Лишь эпические произведения могут насчитывать сотни, даже тысячи страниц, сотни персонажей, как «Война и мир» или «Тихий Дон», хотя могут быть и совсем короткими рассказами всего с двумя главными героями, как бунинский «Солнечный удар». Очень подробно могут быть показаны события нескольких дней («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского за исключением эпилога) и коротко, но выразительно — события нескольких лет, за которыми просматривается вся жизнь героя («Судьба человека» М.А. Шолохова). Эпос включает в себя специфические признаки *драмы* и *лирики* в гораздо большей мере, чем они — элементы эпоса. Он воспроизводит с любой степенью детальности и бытие, и сознание людей. Психологизм литературы XIX–XX вв. (см.: *Характер*) — свойство именно эпических произведений, хотя вообще выражение психологии исконно было присуще в основном драме и особенно лирике.

Эпос отличается прежде всего наличием *повествователя* или рассказчика и дистанцией между ним и читателем: эпическое действие уже произошло, отодвинуто в реальное или условное художественное прошлое (даже если сюжетное время — будущее, персонаж, как правило, «сказал», «пошел» и т.д. — в прошедшем времени), а лирическое переживание и драматическое действие словно

сиюминутны (тоже независимо от сюжетного времени: в комедии В.В. Маяковского «Клоп» картины из настоящего и будущего сценически идентичны). Повествователь, в большинстве случаев «всеведущий» — он знает любую мысль, любое чувство в принципе любого из персонажей, — выбирает, о чем и как сообщить читателю: степень подробности, полноты, «наглядности», мотивированности сообщаемого зависит только от него, но создается иллюзия многообразной объективной жизни. Авторское присутствие бывает и более активным, выражающимся в буквальном комментировании происходящего, вынесении прямых оценок. Иногда это целые лирические или публицистические пласты текста («Евгений Онегин», «Мертвые души», «Война и мир»).

«Голос» повествователя может находиться в разных соотношениях с «голосами» персонажей — от всецело монологического построения произведения (см.: *Монолог*) до тех или иных форм «разноречия» (см.: *Речь художественная*). Но авторская речь в эпосе объемлет собой все речевые формы, вбирает их в себя.

Изначально эпосом назывался наиболее древний и фундаментальный эпический жанр, точнее, жанровый тип — *героические* (частично мифологические) поэмы, песни и сказания, фольклорные и раннелитературные. Классический эпос — «Илиада» и «Одиссея» Гомера. Русский народный героический эпос не сложился в одно или два больших произведения, остался в виде отдельных, хотя и циклизующихся, песен-старин, которые фольклористы XIX в. называли былинами.

В течение многих веков героическая поэма признавалась основным эпическим жанром, наиболее почитаемым среди жанров всех родов. Литературные староверы не признали поэмой «Руслана и Людмилу» (1820) А.С. Пушкина, недостаточно для них серьезную и порывавшую со всеми канонами классицизма, и сам Пушкин согласился на то, чтобы его романтическая поэма «Кавказский пленник» вышла в 1822 г. с «прозаизирующим» жанровым подзаголовком «повесть». «Петербургской повестью» назвал он в 1833 г. и важнейшую свою поэму «Медный всадник». Благодаря Пушкину определение «повесть в стихах» стало почти таким же почтенным, как «поэма». Лермонтовская философски насыщенная поэма «Демон» — «восточная повесть», состоящая, как и «Кавказский пленник» и «Медный всадник» (но в отличие от «Полтавы», частично воспроизводящей одическую традицию XVIII в.), из «частей», а не «песен». Последнюю же свою поэму, откровенно приземленную, «Сказка для детей» Лермонтов начал словами: «Умчался век лирических поэм, / И повести в стихах пришли в упадок... / Кто виноват, кто прав — уж я не знаю, / А сам стихов давно я не читаю...» Опубликовав «Героя нашего времени» (1840), Лермонтов определенно намеревался перейти в основном к *прозе*.

Н.В. Гоголь, назвав «поэмой» прозаические «Мертвые души», отчасти иронизировал (см.: *Ирония*), но и подчеркивал серьезность, возвышенность своего замысла. Впоследствии слово «поэма» не раз применял к прозе Ф.М. Достоевский (например, «поэма» о великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых»).

Большой стихотворный жанр, каковым примерно с середины XIX в. стали считать всякую поэму, классицистическую, романтическую или реалистическую, кардинально обновил Н.А. Некрасов. Он «прозаизировал» поэму, ввел в нее народную, крестьянскую жизнь. Уникальна его крестьянская эпопея «Кому на Руси жить хорошо». Некрасов — автор и первых чисто лирических поэм «Тишина», «Рыцарь на час». Лиризация жанра, начатая *романтизмом*, после Некрасова была закреплена в XX в. В.В. Маяковским, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой. Жанр превратился почти в свою противоположность.

Аналогичная метаморфоза произошла с главным жанром литературы Нового времени — р о м а н о м (см.: *Проза*). Из несерьезного, развлекательного жанра он постепенно превратился в самый значительный, наиболее адекватно воплощающий возможности эпического рода. Великий русский реалистический роман сформировался почти без опоры на предшествующую романную традицию, тем более отечественную. Пушкин синтезировал в стихотворном «Евгении Онегине» прежде «низкий» жанр романа и «высокий» жанр поэмы, повлияв тем самым на последующую русскую прозу гораздо больше, чем своими повестями или единственным законченным романом «Капитанская дочка», который находился еще в русле «вальтерскоттовского» исторического романа (см.: *Романтизм*). Последователи Пушкина пошли в прозе нетрадиционными путями. М.Ю. Лермонтов издал роман в повестях и рассказах, Н.В. Гоголь — поэму в прозе, А.И. Герцен — публицистический («беллетристический», по терминологии В.Г. Белинского) роман «Кто виноват?», а впоследствии выдающуюся книгу художественных мемуаров «Былое и думы». Первый русский классический роман как таковой — «Обыкновенная история» (1847) И.А. Гончарова. И.С. Тургенев чаще называл свои небольшие романы (публиковавшиеся с 1856 г.) повестями и лишь в 1880 г., когда после произведений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского стало окончательно ясно, что роман является высшим завоеванием художественной культуры, издал их все шесть с этим жанровым обозначением. Впрочем, Толстой и Достоевский далеко отошли от романной традиции. Первый, написав «Войну и мир», создал небывалый синкретический жанр романа-эпопеи (определение XX в.), совместив ранее несовместимое: романное начало, выдвигающее на первый план главного героя, индивидуальность, и эпопейное, отражающее субстанцию народного бытия; второй дал уникальную жанровую модификацию «романов-трагедий».

На рубеже XIX—XX вв. реалистический роман переживает кризис (ни одно произведение М. Горького или И.А. Бунина нельзя безоговорочно отнести к этому жанру), но ярко представлен символистский роман; высшее достижение здесь — «Петербург» Андрея Белого (1916). В последующей литературе XX в. роман проявил себя достаточно полно и разносторонне, но наиболее значительные произведения, обычно относимые к этому жанру, шире даже самых широких его критериев: «Тихий Дон» — роман-эпопея, ни в чем на него не похожее произведение «Мастер и Маргарита» синтезирует особенности многих жанров начиная со средневековых мистерий и даже еще более ранних народных смеховых действ.

Теоретики литературы разграничивают основные прозаические жанры XIX—XX вв. — роман, повесть, рассказ — прежде всего по объему текста или по объему *сюжета*. Исторически было не так. В Древней Руси *п о в е с т я м и* назывались самые разные повествовательные произведения. Они были небольшими. Небольшими и более серьезными, чем романы XVIII в., были повести и у возродившего этот жанр в 1790-е гг. Н.М. Карамзина, а затем и у прозаиков-романтиков, но у некоторых из них, например у А.А. Бестужева (Марлинского), повести стали расти. «Тарас Бульба» Гоголя по объему уже приближается к романам 1830-х гг. Однако повесть все еще не осознавалась как «средний» жанр между романом и *р а с с к а з о м*. В XIX в., особенно в первой половине, «рассказом» называли манеру повествования в разных жанрах, включая *б а с н ю*. Так, автор «Чтений о словесности» (1837—1843) И.И. Давыдов писал: «В басне должно различать *содержание* и *рассказ*. Содержание ее составляют действие и нравоучение... Крылов, в отношении к живописи, иногда приближается к Дмитриеву, но никогда его не превосходит: в замене этого, басни его отличаются повествованием, рассказом. Там, где нужна живая, современная речь — Крылов удивителен. Таков образцовый рассказ в *Демьяновой ухе...*» [12, с. 25, 29]. Давыдов неосновательно отдает предпочтение баснописцу-сентименталисту И.И. Дмитриеву в «живописи», т.е. словесной изобразительности, однако вполне справедливо хвалит И.А. Крылова как повествователя. Повествование и рассказ здесь синонимы.

Постепенно рассказ превращается в довольно неопределенный прозаический жанр. Пока он может быть больше повести и даже иного романа. Часто это лишь слегка беллетризованное изложение эпизодов истории или биографий исторических деятелей (последний адресат Пушкина А.О. Ишимова, А.Н. Майков, А.С. Суворин, Н.С. Лесков, историки С.М. Соловьев, Н.И. Костомаров). Различаются прозаические жанры главным образом степенью «литературности». Роман все еще мыслится как наиболее литературное произведение с развитым сюжетом, завязкой, раз-

вязкой и т.д., повесть — как жанр более свободный и в этом смысле более близкий к первичной реальности, рассказ — как еще более свободный, построенный на менее обработанном материале, в собственно художественном варианте часто предполагающий рассказчика, далекого от автора (в «Герое нашего времени» непосредственно записанные повести — вошедшие в «Журнал Печорина» «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист», а первоначально рассказанная Максимом Максимычем «Бэла» — рассказ; «Максим Максимыч» занимает промежуточное положение: внешне это повесть, написанная офицером-путешественником, но сюжет здесь значительно менее развит, чем в «Бэле»). Слова «повесть» и «рассказ» различались так же, как глаголы «повествовать» и «рассказывать», — не по смыслу, а стилистически: повествование есть нечто более «высокое» и основательное, чем рассказывание. Наконец, самым свободным, наименее литературным жанром считался очерк, т.е., буквально, набросок: предмет, о котором шла речь, как бы предварительно «очерчивался». На практике это разграничение соблюдалось не всегда. Если «рассказы из русской истории» собственно художественной литературой не были, то очерки Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова) были высокохудожественными, он предпочитал этот жанр всем другим и даже составил из очерков свои романы «Господа Головлевы» и «Современная идиллия».

Судя по жанровым подзаголовкам произведений Н.С. Лескова, даже в последней трети XIX в. рассказ мог быть больше повести. Это теперь необязательно «сырой» материал, Лесков может и только стилизовать его. Типичный пример — «Тупейный художник. Рассказ на могиле» (1883). Устное изложение происшествия, которое мыслится реально бывшим, здесь уже художественный прием. То же касается сказа «Левша» (1881), произведения, разумеется, абсолютно литературного, но утрированно стилизующего устную речь неизвестного народного рассказчика. Лишь А.П. Чехов, став классиком малого и среднего жанров (причем у него произведение малого жанра, как «Ионыч», может охватывать, по сути, историю жизни), закрепил в читательском сознании разграничение рассказа и повести по объему. В XX в. сторонник разграничения жанров по особенностям *содержания* и объему сюжета, а не просто по объему текста — А.И. Солженицын, не принявший определения его большого рассказа «Один день Ивана Денисовича» как повести, что было сделано при первой журнальной публикации для придания ему дополнительного веса. Самое большое в русской литературе произведение «Красное Колесо», которое состоит из «узлов», отражающих исторические события 1914–1917 гг., Солженицын назвал не романом-эпосом, а необычно, ввиду его жанровой уникальности, — «повествованием в отмеренных сроках».

Жанр рассказа в XX столетии получил достаточно разнообразную реализацию. Это творчество И.Э. Бабеля, М.М. Зощенко, К.Г. Паустовского, Ю.П. Казакова, В.М. Шукшина и др. В теории литературы от рассказа отделяется н о в е л л а — как его разновидность или вполне самостоятельный жанр. Новелла характеризуется острым сюжетом, часто парадоксальным, композиционной отточенностью, отсутствием описательности. Но в русской литературе между собственно рассказом и новеллой провести четкую грань часто невозможно.

В советское время некоторые писатели, в частности В. В. Быков, Ю.В. Трифонов, В. Г. Распутин, проявили себя преимущественно, а то и исключительно в жанре повести, вероятно, не без влияния того факта, что к более обширным произведениям предъявлялись и большие идеологические претензии.

ЮМОР — разновидность *комического*, предполагающая добродушное осмеяние человека или явления, нередко «одобрение под маской осмеяния»¹. Классические юмористические *персонажи* — Дон Кихот и Санчо Панса М. Сервантеса, мистер Пиквик Ч. Диккенса, герои «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя. В литературе XX в. значительна роль юмора в серьезных произведениях В.М.Шукшина, В.И.Белова и др.

Юмористика составляет один из специализированных «литературных рядов», в котором юмор становится жанрово-стилевой основой произведений, как правило, очень небольших. В маске Козьмы Прутова, созданной А.К.Толстым и его двоюродными братьями Жемчужниковыми, сочетаются юмор, *сатира* и собственно смеховое, чисто смешашее начало. Замечательным юмористом был мастер устных рассказов И.Ф.Горбунов (1831-1895). Расцвет юмористики пришелся на конец XIX и начало XX в., ее представители играли заметную роль и в литературе русского зарубежья (Тэффи, Саша Черный, Дон-Аминадо). Во второй половине XX столетия юмор широко выплеснулся на эстраду, соединившись с актерским искусством.

На практике сплошь и рядом бывает трудно разграничить и разделить юмор и чисто смеховые моменты. Например, в эпизоде посещения Петрушкой и Селифаном («Мертвые души» Гоголя) неназванного заведения и их трудного возвращения оттуда «эпическая» манера повествования (без слова «пьяные») создает эффект комический (осмеивающий) и смеховой (только смешаший). Во всяком случае, к юмору это ближе, чем к сатире. Сочетание юмора и просто смешашего смеха характерно для раннего Чехова.

¹ Стеблин-Каменский М.И. Апология смеха//Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 165.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

«Автор-повествователь» — см.:

Лирический герой

Авторская позиция

Акмеизм — см.: *Модернизм*

Акт — см.: *Композиция*

Акцентный стих — см.: *Размер стиха*

Аллегория — см. также: *Символ*

Аллитерация — см.: *Речь художественная*

Алогизм — см.: *Комическое*

Альтернанс — см.: *Строфа*

Амфибрахий — см.: *Размер стиха*

Анакруза — см.: *Размер стиха*

Анапест — см.: *Размер стиха*

Анафора — см.: *Речь художественная*

Антитеза

Архаизм — см.: *Речь художественная*

Ассонанс — см.: *Речь художественная, Рифма*

Астрофический стих — см.: *Строфа*

«Афиша» — см.: *Драма*

Баллада — см.: *Жанр, Род литературы*

Басня — см.: *Аллегория, Содержание и форма, Эпос*

Белый стих — см.: *Рифма*

Буффонада — см.: *Драма*

Барваризм — см.: *Речь художественная*

Венок сонетов — см.: *Строфа*

Венок строф — см.: *Строфа*

Вид литературы — см.: *Жанр*

Вирши — см.: *Стих*

Внесценические персонажи — см.: *Персонаж*

Внесюжетные компоненты — см.: *Композиция, Сюжет*

Внутренний монолог — см.: *Монолог*

Вольный стих — см.: *Размер стиха*

Вульгаризм — см.: *Речь художественная*

Высокая (проблемная) литература — см.: *Проблема, Проза*

Героическое

Герой — см.: *Героическое*

Гипербола

Градация словесная — см.: *Речь художественная*

Гротеск

Дактиль — см.: *Размер стиха*

Двусложные метры — см.: *Размер стиха, Стих*

Деталь художественная

Детерминизм — см.: *Реализм*

Диалектизм — см.: *Речь художественная*

Диалог — см. также: *Речь художественная*

Дольник — см.: *Размер стиха, Стих*

Драма — см. также: *Род литературы*

Драматическая поэма — см.: *Драма*

Драматическое — см.: *Трагическое*

Единство динамического многообразия — см.: *Проза*

Жанр

«Жанровый герой» — см.: *Лирический герой*

Завязка — см.: *Композиция*

Заглавие — см.: *Содержание и форма*

Замысел — см.: *Тема*

«Зыбкий метр» — см.: *Размер стиха*

Идейно-эстетическое содержание (идея) — см.: *Авторская позиция, Содержание и форма*

Инверсия — см.: *Речь художественная*

Интерьер

Ирония

Историзм — см.: *Реализм, Романтизм*

Исторический роман — см.: *Романтизм*

Каламбур — см.: *Комическое*

Катарсис — см.: *Трагическое*

Классицизм — см.: *Композиция, Романтизм, Сюжет, Характер*

Клаузула — см.: *Рифма*

Коллизия — см.: *Конфликт*

Комедия — см.: *Драма*

Комическое

Композиция — см. также: *Сюжет*

Консонанс — см.: *Рифма*

Конфликт

Концовка — см.: *Композиция, Сюжет*

«Критический реализм» — см.: *Реализм*

Кульминация — см.: *Композиция*

Лейтмотив — см.: *Деталь художественная, Композиция, Портрет*

Лирика — см. также: *Род литературы*

Лирическая поэма — см.: *Лирика*

Лирический герой

Лирический субъект — см.: *Лирический герой*

Лирическое «я» — см.: *Лирический герой*

Литота — см.: *Гипербола*

«Магический реализм» — см.: *Реализм*

Метафора — см. также: *Речь художественная*

Метонимия — см.: *Речь художественная*

Метр — см.: *Размер стиха*

Модернизм

Монолог

Натурализм — см.: *Реализм*

Неклассический стих — см.: *Размер стиха*

Неологизм — см.: *Речь художественная*

Неореализм — см.: *Реализм*

Неоромантизм — см.: *Романтизм*

Нетождественные строфы — см.: *Строфа*

Новелла — см.: *Эпос*

Образ автора

Образ художественный

Образный мир — см.: *Образ художественный, Содержание и форма, Сюжет*

Обрамление — см.: *Композиция, Сюжет*

Обстоятельства — см.: *Реализм, Характер*

Ода — см.: *Жанр, Лирика*

Одическая строфа — см.: *Строфа*

Оксюморон — см.: *Антитеза, Речь художественная*

Октава — см.: *Строфа*

Олицетворение — см.: *Аллегория*

«Онегинская» строфа — см.: *Строфа*

«Отрывок» — см.: *Лирика*

Очерк — см.: *Эпос*

Параллелизм — см.: *Речь художественная*

Пародия — см.: *Комическое, Повествователь*

Пейзаж

Перенос — см.: *Речь художественная, Рифма, Стих*

Перепев — см.: *Повествователь*

Перипетия — см.: *Сюжет*

Персонаж

Повествователь — см. также: *Образ автора, Эпос*

Повесть — см.: *Проза, Эпос*

Повесть в стихах — см.: *Эпос*

Подробности — см.: *Деталь художественная*

Полиметрия — см.: *Размер стиха*

Портрет

Послание — см.: *Лирика*

Постмодернизм — см.: *Ирония*

«Поток сознания» — см.: *Монолог*

Поэма — см.: *Лирика, Род литературы, Эпос*

Предварение художественное — см.: *Композиция*

Проблема

Проза — см. также: *Стих*

Прозаизм — см.: *Речь художественная*

Пролог — см.: *Сюжет*

Психологизм — см.: *Характер, Эпос*

Развитие действия — см.: *Композиция*

Развязка — см.: *Композиция, Сюжет*
Размер стиха

«Разноречие» — см.: *Диалог*

Рассказ — см.: *Эпос*

Рассказчик — см.: *Образ автора, Повествователь*

Реализм — см. также: *Характер*

Ремарка — см.: *Драма*

Реплика — см.: *Диалог*

Речь художественная

Ритм — см.: *Проза, Размер стиха, Стих*

Рифма бедная, богатая, внутренняя, гипердактилическая, грамматическая, дактилическая, женская, йотированная, левая, мужская, неграмматическая, неравносложная, неточная, омонимическая, прилблизительная, тавтологическая, точная, усеченная

Рифмовка — см.: *Строфа*

Род литературы

Ролевая лирика — см.: *Лирический герой*

Роман — см.: *Жанр, Проза, Эпос*

Роман-эпопея — см.: *Эпос*

Романтизм — см. также: *Характер*

Романтика — см.: *Романтизм*

Сарказм — см.: *Сатира*

Сатира

Свободный стих (верлибр) — см.: *Размер стиха, Стих*

Семантика художественного текста — см.: *Образ художественный, Содержание и форма*

Силлабическая система стихосложения — см.: *Размер стиха*

Силлабо-тоническая система стихосложения — см.: *Размер стиха*

Символ — см. также: *Аллегория*

Символизм — см.: *Модернизм, Символ*

Синекдоха — см.: *Речь художественная*

Синэстезия — см.: *Речь художественная*

Система персонажей

Система стихосложения — см.: *Размер стиха*

Сказ — см.: *Повествователь*

Словесная «изобразительность» — см.: *Образ художественный*

Слово-историзм — см.: *Речь художественная*

Смех — см.: *Комическое*

Смешанный метр — см.: *Размер стиха, Строфа*

Собираательный герой — см.: *Персонаж, Трагическое*

«Собственно автор» — см.: *Лирический герой*

Содержание и форма

Сонет — см.: *Жанр, Строфа*

Социалистический реализм — см.: *Реализм*

Сравнение — см. также: *Речь художественная*

Стилизация — см.: *Повествователь, Эпос*

Стиль — см.: *Речь художественная, Содержание и форма*

Стих — см. также: *Проза, Размер стиха*

Стихотворение — см.: *Лирика*

Стихотворение в прозе — см.: *Лирика*

Стопа — см.: *Размер стиха*

Строфа

Строфонд — см.: *Строфа*

Сюжет — см. также: *Композиция, Содержание и форма*

Тавтологический повтор — см.:

Речь художественная

Тактовик — см.: *Размер стиха*

Твердая форма — см.: *Строфа*
Тема

Типичное (типическое) — см.:

Образ художественный, Содержание и форма

Типы прозаического слова — см.:

Речь художественная

Тоническая система стихосложения — см.: *Размер стиха*

«Точка зрения» — см.: *Композиция, Речь художественная*

Трагедия — см.: *Драма, Трагическое*
Трагическое

Трехсложные метры — см.: *Размер стиха, Стих*

Три единства — см.: *Романтизм*

Троп — см.: *Аллегория, Ирония, Метафора, Речь художественная, Стих*

Условность (первичная, вторичная) — см.: *Образ художественный*

Фабула — см.: *Сюжет*

Фантастика — см.: *Гротеск*

Фарс — см.: *Драма*

Финал — см.: *Сюжет*

Футуризм — см.: *Модернизм*

Характер — см. также: *Реализм, Романтизм*

Холостой стих — см.: *Рифма*

Хорей — см.: *Размер стиха, Стих*

Цезура — см.: *Стих*

Цепные строфы — см.: *Строфа*

Циклизация — см.: *Лирика*

Экспозиция — см.: *Композиция, Сюжет*

Элегия — см.: *Лирика*

Эллипс(ис) — см.: *Речь художественная*

Эмблема — см.: *Аллегория*

Эпилог — см.: *Сюжет*

Эпитет

Эпос — см. также: *Проза, Род литературы*

Юмор

Язык — см.: *Речь художественная, Содержание и форма*

Ямб — см.: *Размер стиха, Стих*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
3. *Богомолов Н.А.* Стихотворная речь. М., 1995.
4. Введение в литературоведение/Под ред. Г.Н. Пospelова. 3-е изд., испр. и доп. М., 1988.
5. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины/Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999.
6. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
7. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
8. Литературный энциклопедический словарь/Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.
9. Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997.
10. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха/Составитель, автор статей и примечаний В.Е. Холщевников. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1987.
11. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
12. Русская словесность. От теории словесности к культуре текста. Антология/Под общей ред. В.П. Нерознака. М., 1997.
13. Современный словарь-справочник по литературе/Составитель и научн. ред. С.И. Кормилов. М., 1999.
14. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
15. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993.
16. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999.

СОДЕРЖАНИЕ

М. ГОРЬКИЙ (<i>М.М. Голубков</i>)	3
И.А. БУНИН (<i>М.В. Михайлова</i>)	35
А.А. БЛОК (<i>Н.М. Солнцева</i>)	67
С.А. ЕСЕНИН (<i>Н.М. Солнцева</i>)	89
В.В. МАЯКОВСКИЙ (<i>А.Л. Крупчанов</i>)	105
А.А. АХМАТОВА (<i>С.И. Кормилов</i>)	121
Б.Л. ПАСТЕРНАК (<i>Н.М. Солнцева</i>)	139
А.Н. ТОЛСТОЙ (<i>Е.Б. Скороспелова</i>)	151
М.А. БУЛГАКОВ (<i>Е.Б. Скороспелова</i>)	171
М.А. ШОЛОХОВ (<i>С.И. Кормилов</i>)	193
А.Т. ТВАРДОВСКИЙ (<i>В.А. Зайцев</i>)	219
Н.А. ЗАБОЛОЦКИЙ (<i>В.А. Зайцев</i>)	231
А.И. СОЛЖЕНИЦЫН (<i>М.М. Голубков</i>)	246
В.П. АСТАФЬЕВ (<i>А.П. Герасименко</i>)	290
Ю.В. ТРИФОНОВ (<i>В.В. Агеносов</i>)	300
В.Г. РАСПУТИН (<i>В.В. Агеносов</i>)	311
В.М. ШУКШИН (<i>А.П. Герасименко</i>)	319
Словарь литературоведческих терминов и понятий (<i>С.И. Кормилов</i>)	329

Учебное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX—XX ВЕКОВ

В двух томах

Том II

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

В авторской редакции

Корректор А.А. Барнинова

Художник Д.А. Сенчагов

Компьютерная верстка С.А. Артемьевой

ИД № 00287 от 14.10.99

Подписано к печати 24.12.99. Формат 60 × 90 ¹/₁₆.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29.

Тираж 10 000 экз. Заказ № 63

Издательство «Аспект Пресс»

111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.

e-mail: Aspect.Press@telcom.ru

Тел. 309-11-66, 309-36-00

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленных диапозитивов

в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93

ISBN 5—7567—0247—4



9 785756 702477

Книги издательства «Аспект Пресс» можно приобрести:

В издательстве: 111398 Москва, ул. Плеханова, дом 23, корп. 3
(только для организаций и оптовых покупателей) тел. (095) 309-36-00. Тел./факс (095) 309-11-66

В книжных магазинах Москвы:

«Лавка филолога» (МГУ им. М.В. Ломоносова,
1-ый гуманитарный корпус)
«Библио-Глобус» (ул. Мясницкая, д. 6,
тел. 924-46-80, 928-35-67)
Дом книги «Молодая гвардия» (Б. Полянка, 28,
тел. 238-50-01)
«Мир печати» (2-я Тверская-Ямская, 54, тел. 978-
60-22)
«Книжная слобода» (Новослободская ул., 14/19,
стр. 4, тел. 972-05-41)
«Московский Дом книги» (Новый Арбат, 8,
тел. 290-35-80)
«Графоман» (ул. Бахрушина, 28, тел. 959-21-03)
«Эйдос» (Чистый пер., 6, тел. 201-26-08)
Дом книги «Медведково» (Заревый, 12,
тел. 478-48-97)
«Книги на Таганке» (Воронцовская, 2/10,
тел. 911-14-03)

В других городах:

Санкт-Петербург	— «Дом книги»
Нижний Новгород	— «Подписные издания»
Краснодар	— «Кругозор»

ОПТОВЫЕ И КНИГОТОРГОВЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ

КРАФТ+	Москва, ул. Новорогожская, 10а, тел/факс 278-73-80
Торговый дом «Кворус»	Москва, Б. Переславская, 46, тел. 280-02-07, 280-72-54
Центркнига	Москва, 2-я Фрезерная ул., 14, тел. 171-96-93, факс 171-13-60